

# **Stony Brook University**



OFFICIAL COPY

**The official electronic file of this thesis or dissertation is maintained by the University Libraries on behalf of The Graduate School at Stony Brook University.**

**© All Rights Reserved by Author.**

Zeitgeist modernista y el universo literario de Ángeles Vicente:

Narrativa femenina de principios del siglo veinte.

A Dissertation Presented

by

Ana Fernández González

to

The Graduate School

in Partial Fulfillment of the

Requirements

for the Degree of

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

May 2014

Copyright by  
Ana Fernández González  
2014

Stony Brook University

The Graduate School

Ana Fernández González

We, the dissertation committee for the above candidate for the

Doctor of Philosophy degree, hereby recommend

acceptance of this dissertation.

Dr. Lou Charnon-Deutsch – Dissertation Advisor  
Professor, Department of Hispanic Languages and Literature

Dr. Kathleen M. Vernon – Chairperson of Defense  
Associate Professor, Department of Hispanic Languages and Literature

Dr. Daniela Flesler – Associate Professor  
Department of Hispanic Languages and Literature

Dr. Adrián Pérez-Melgosa – Associate Professor  
Department of Hispanic Languages and Literature

Dr. Maite Zubiaurre – Professor  
Department of Spanish and Portuguese  
University of California, Los Angeles

This dissertation is accepted by the Graduate School

Charles Taber  
Dean of the Graduate School

Abstract of the Dissertation

Zeitgeist modernista y el universo literario de Ángeles Vicente:

Narrativa femenina de principios del siglo veinte.

by

Ana Fernández González

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

2014

This dissertation examines the life and work of Ángeles Vicente (1878-?), a Spanish turn of the Nineteenth and beginning of the Twentieth century writer, and her relationship to modernity. Addressing an inadequate treatment of the cultural scene of the 1900-39 period regarding women's literature, this work contributes to a corpus of writing by a cohort of female writers who have not yet been widely studied, comparing Vicente's writing with that of her contemporaries such as Emilia Pardo Bazán, Sofía Casanova, and Carmen de Burgos.

Vicente was strongly influenced by ideas circulating at the time, especially socialism, feminism and theosophy, and their impact on modern subjectivity formation, first in Argentina and later in Spain. I argue that Vicente is representative of the zeitgeist of the first decades of the past century especially in terms of the [de]construction of feminine subjectivity. Vicente's fiction may be classified as "social modernism," an intellectual and cultural movement produced mainly by women authors, in contrast to a canonical "aesthetic" modernism mostly associated with male writers. "Social modernism" focused on women's social roles, economic and legal inequalities and unconventional sexual arrangements. Vicente's sustained social criticism together with her problematizing of conventional modes of feminine conduct combine to make her an important representative of an emerging generation of women who were moving away from earlier models of the self-sacrificing "domestic angels", offering a new perspective in regards to body, language and sexuality in her attempt to re-imagine women's social roles.

In addition to an archive of Vicente's previous and unknown bio-bibliographical information that provides a new dimension of the author's cultural and ideological universe, the dissertation focuses on "Cuadros americanos" (1913-15), a set of short

stories of Argentinian inspiration, and Vicente's fictional novels *Teresilla* (1907) and *Zeze* (1909) that offered a strong criticism of patriarchal hegemony and its impact in society, especially in regards to women's identity.

*Para las nuevas incorporaciones,  
Álvaro y Alejandro,  
Carmen y Elena,  
Julia y Cristina.*

*Y sobre todo para mi madre,  
Milagros González Cesteros*

## Índice

Agradecimientos .....	vii
Introducción .....	1
Contexto histórico, teórico y cultural.....	1
Plan curricular, canon e institución .....	15
Capítulo Uno: El universo Ángeles Vicente .....	28
Introducción .....	28
Periplo biográfico: Argentina, Italia, España .....	31
Corpus literario. Conexiones intelectuales y profesionales .....	54
Ángeles Vicente, ¿escritora feminista? .....	76
Capítulo Dos: La Adán del Chaco y “Cuadros americanos” de <i>El Imparcial</i> .....	87
Introducción .....	87
La prensa transmisora de la conciencia planetaria. El caso de <i>El Imparcial</i> .....	100
“Cuadros americanos” y la retórica del discurso colonial .....	105
Capítulo Tres: Las facilitadoras de <i>Zezé</i> . O cómo ser mujer y no morir en el intento --	138
Introducción .....	138
Antecedentes literarios: El ángel del hogar decimonónico y la Eva finisecular .....	143
<i>Zezé</i> y <i>Dulce dueño</i> : Ruptura de la eternización de lo arbitrario y alternativas a la convención .....	156
<i>Zezé</i> y la “contra literatura” del sistema burgués: Catálogo de inadaptadas, reformadas, facilitadoras y ángeles del hogar moderno .....	164
Conclusión .....	217
Anexos .....	224
Bibliografía .....	308



## Agradecimientos

A Lou Charnon-Deutsch, por su guía y apoyo durante todo este proceso, con quien ha sido un honor y un enorme privilegio trabajar.

A los miembros de mi comité de defensa, Katie Vernon, Daniela Flesler, Adrián Pérez Melgosa y Maite Zubiaurre, por su atenta lectura y sus inestimables comentarios.

Al resto de profesores del departamento de Hispanic Languages and Literature en la Universidad de Stony Brook, así como del programa de Women's and Gender Studies.

A mis compañeros y compañeras de travesía en Stony Brook: Alex, Julia, Juan Pablo, Kamil, Marina, Melissa, Moisés, Rafa, Vicente, Víctor, y muy especialmente a Zaida y a Manolo, por las grandes dosis de generosidad y ánimo que me han proporcionado durante estos años.

A mis colegas en Duke University.

A mis queridas Betty DeSimone, Jody Broderick y Pat McPherson. A Chris Kalesis.

A la Universidad de Stony Brook por brindarme la oportunidad de embarcarme en este programa. A las becas Gloria Kahn y Tinker Foundation, así como al Programa de Colaboración Cultural entre el Ministerio de Cultura español y universidades de Estados Unidos, que fueron claves para realizar mis labores de investigación.

A la Casa Museo Unamuno de la Universidad de Salamanca por permitirme el uso y reproducción en esta disertación de varios de sus fondos.

A Miguel Ángel Buil Pueyo y Félix Castro, quienes muy generosamente me proporcionaron documentación inédita sobre Ángeles Vicente de la que de otra manera dudo que hubiese tenido conocimiento.

A mis amigos, tanto en este como en el otro lado del charquito, que me han apoyado en tantas ocasiones y quienes de diversas maneras han colaborado para que este proyecto llegara a su fin: Ana y Jay, Stephanie y David, Azza y familia, Joanna, Kay y Bob, Cris y José, Santiago, Dani y Flor y Fernando. A Víctor y con mucho cariño a Bea, por estar siempre, sin importar las coordenadas.

A la educación pública y sus profesores y especialmente a Javier Pascual, cuya luz sigue brillando.

Y por último a mi familia, a mi madre, hermanos y sobrinos y sobrinas: Álvaro, Alejandro, Carmen y, la recién llegada, Elena.

## Introducción

Pues no entiendo, señor.  
Y como se trata de mí, de mí misma,  
tengo derecho a entender.  
–Emilia Pardo Bazán, *Dulce dueño*

En el artículo “Receding Image” sobre la fotógrafa estadounidense Bayard Wootten (1875-1959), publicado en diciembre de 2011, el periodista Jimmy Tomlin abría el mismo presentándola como “a gifted, innovative pioneer as a female photographer in her home state” (57), para a continuación preguntarse por el motivo que provocó la posterior desaparición de la prolífica fotógrafa de la esfera pública: “So why have we largely forgotten her?” (57). Para Tomlin, el motivo de este inesperado anonimato se reducía a la clara evidencia de que Wootten “was more than a woman who happened to be a decent photographer; she was a gifted photographer who happened to be a woman” (57). Esta breve anécdota sobre Bayard Wootten es una muestra más del aun extendido fenómeno de silenciamiento e invisibilización del sujeto femenino, en cualquiera de sus facetas públicas, el cual responde no solo a ideologías, prácticas culturales y prejuicios de una sociedad concreta, sino que atiende adicionalmente a la existencia de un problema de género que trasciende las fronteras de un proyecto nacional y temporal concreto, afectando, aun en la actualidad del siglo que nos acoge, la visibilidad y el impacto del pensamiento y creación femenina en su entorno más inmediato y también global. Siguiendo esta línea crítica, dentro de la narración de lo que Juliet Mitchell ha denominado “the longest revolution”, y partiendo principalmente de la aproximación

teórica de los Estudios de Género,<sup>1</sup> esta disertación tiene el propósito de conjugar varios aspectos. Primeramente al contribuir al proyecto de construcción y visualización de la genealogía literaria femenina, concentrándose principalmente en la literatura de mujer producida en las primeras décadas del siglo veinte español y en especial en el estudio, restauración y reconocimiento de la autora murciana Ángeles Vicente (1878- ¿?), quien, debido a la multiplicidad de influencias intelectuales que en ella confluyen, se presenta como un ejemplo más del grupo compuesto por autoras de comienzos del siglo veinte excluidas de y por la cultura hegemónica y asociadas normalmente a las cercanías del librepensamiento. Por otra parte, este estudio plantea un nuevo giro a la lectura presentada hasta el momento de Ángeles Vicente y su obra, a través de una relectura o neolectura desde el nuevo prisma que genera la aparición de una serie de textos y datos biográficos inéditos que expanden su corpus personal y profesional. Es el cometido igualmente de esta disertación argumentar sobre la estrecha simbiosis existente entre la autora y las corrientes culturales e intelectuales del momento en el que vivió, afirmando que Vicente se erige como personificación material y espiritual del denominado movimiento modernista, encarnando, desde su proyecto personal y literario, el modelo de la nueva mujer que emergió y habitó en las primeras décadas del siglo pasado.

Centrándonos en el trabajo de la autora, analizaremos la multiplicidad de fuentes intelectuales que repercuten en la obra de Vicente y la manera en que contribuye a

---

<sup>1</sup> Los nuevos modelos de crítica literaria surgidos en el último cuarto del siglo pasado y agrupados dentro de los llamados Estudios de Género y los Estudios Culturales han dado lugar a un extenso campo de investigación que reformateó la visión histórica y cultural observadas y consideradas hasta el momento, así como a la recuperación material de autoras y textos en torno al tema femenino. Los diversos estudios que surgen dentro de esta nueva línea de pensamiento estarán marcados por una perspectiva disciplinar que influye en la vertiente teórica e intelectual de análisis y crítica, generada a través de la aplicación de la filosofía, el psicoanálisis, la historiografía, la antropología o el análisis visual y dando espacio como consecuencia a una serie de discursos narrativos como el cine, la prensa y otras representaciones visuales (Charnon-Deutsch, 1995: v).

entender la dinámica de las primeras décadas del siglo pasado, dinámica ésta que en la actualidad se presenta de forma sesgada y manipulada al ignorarse aun el impacto de la labor del sujeto femenino en la historia social y cultural de España, como ya ha sido enfatizado previamente por varias estudiosas. A pesar de su manifiesta modernidad, Vicente inevitablemente heredará, al igual que otras de sus contemporáneas, parte de los restos ideológicos y conceptuales del Romanticismo y Realismo previos, los cuales habitarán en su obra y pensamiento en unas ocasiones de manera solapada o latente y en otras de manera visiblemente explícita.

La súbita desaparición y posterior olvido en el que cayó Ángeles Vicente se repetirá igualmente con otras escritoras contemporáneas que, como ella, se desvanecieron o fueron apartadas de la escena literaria y social tras gozar de una destacable popularidad durante un significativo número de años. Entre otras, recordemos a la gallega Sofía Pérez Casanova (1861-1958), una de las primeras escritoras profesionales que percibió un salario por su labor literaria y cuya producción expone críticamente la situación femenina o una narración de la Polonia de la Primera Guerra Mundial en la que la autora vivió; asimismo, la almeriense Carmen de Burgos (1867-1932) fue la primera corresponsal de guerra femenina situada en el frente del conflicto militar hispano-marroquí, cuya impronta quedará patente en 1909 tanto en los artículos aparecidos en el *Heraldo de Madrid* como en la novela *En la guerra (Episodios de Melilla)*, perfilándose a su vez como una constante defensora de los derechos de la mujer. Durante su carrera, De Burgos acumuló más de doscientas obras y un extenso número de artículos de prensa,<sup>2</sup> muchos

---

<sup>2</sup> María del Carmen Simón Palmer indica en “Carmen de Burgos. Traductora” (2010) que la autora tradujo o versionó un total de más de tres mil páginas de textos más o menos comerciales en diferentes editoriales como la de la Viuda de Rodríguez Serra, Sempere, Colección Mignon, Maucci, Araluce o Biblioteca

de los cuales fueron censurados durante la dictadura franquista, silenciando de esta manera la labor de tan industriosa y polémica autora. Es por tanto este mismo marco intelectual de producción y reacción a la institución en el que habitaron Casanova,<sup>3</sup> De Burgos y otras contemporáneas, el mismo lugar en el que suponemos que moraba a su vez Ángeles Vicente, compartiendo las coordenadas que delimitaban el espacio vital, intelectual e ideológico de un amplio grupo de mujeres todavía hoy extensamente desconocidas para el público, a excepción mayoritariamente de los círculos académicos. Una constelación de autoras ésta definida por una serie de rasgos propios como el librepensamiento, la relación con la literatura como consumidoras o productoras, el uso de la escritura como plataforma de crítica social, la colaboración en prensa como redactoras o corresponsales, los viajes, la independencia y la autosuficiencia; posteriormente marcadas también por la marginación y el olvido, y en los últimos años por la recuperación de su figura y de aquellas señas de identidad iniciales que les caracterizaban.

La exposición, sin embargo, del ninguneo que sufrían el trabajo y figuras femeninas había sido ya con anterioridad públicamente lanzada en diversos espacios por varias intelectuales, como refleja la conferencia dictada por Sofía Casanova bajo el título

---

Nueva, facilitando así la introducción en España de la obra y pensamiento de muchos intelectuales europeos.

<sup>3</sup> El caso de Sofía Casanova se torna interesante por la similitud que comparte, *grosso modo*, con Ángeles Vicente. Después de un largo periplo por varios destinos del mundo (Galicia, Varsovia, Tallin, Kazán, Moscú y Londres), Casanova regresa a Madrid, como Vicente, en 1907. Su labor profesional se centra igualmente en la producción de artículos de prensa, novelas y relatos cortos, mostrando con frecuencia su preocupación y denunciando la situación de la mujer como muestra la citada conferencia donde analiza su situación en España en comparación con el resto de Europa. Después de un periodo de activa producción se produce una ausencia de datos biográficos o literarios para volver a resurgir como icono de feminidad bajo la dictadura franquista (Hooper). Esta conferencia de Casanova sigue una línea de crítica similar a otras presentadas anteriormente por Concepción Arenal, *La mujer del Porvenir* (1884) o “Estado actual de la mujer en España” (1895), y por Emilia Pardo Bazán, “La mujer española” (1890) o “La cuestión académica” (1899), en donde ambas autoras denuncian y reclaman mejoras de la situación legal y sociocultural de la mujer española.

*La mujer española en el extranjero* en el Ateneo de Madrid en 1910. En la misma, la autora denunciaba la escasa atención que se prestaba a nuestras literatas, al considerar que “la mujer española está borrada de la cosmogonía intelectual de Europa, cual Atlántida devoró el mar, flotador epitafio de solo dos nombres: Isabel la Católica y Teresa de Jesús” (1).

La legítima queja de Casanova muestra a su vez, a pesar de la esencia misma de la crítica, la patente dependencia del sistema patriarcal al presentarse éste como un ejemplo de la superposición de épocas o ideologías como constata Susan Kirkpatrick. En la misma coinciden por una parte los deseos de emancipación de la figura paterna y por otra la perpetuación de la dependencia de la misma figura, puesto que reclama Casanova al público masculino, al patriarca, a la autoridad, la responsabilidad de la inferioridad o invisibilidad que sufre el sujeto femenino, pero le insta al mismo tiempo a que realice las acciones pertinentes para reparar esta situación:

es de vosotros, señores, de quienes depende la suerte nuestra. Es de vosotros, los hacedores en público de leyes que deshacéis en privado, a quienes toca encauzar el espléndido manantial de la actividad femenina, que hoy se pierde, según frase de una eminencia sacerdotal, en las murmuraciones de la holganza, o la devoción sin caridad de los conventos... (36).

A pesar de la manifiesta denuncia, Casanova otorga de nuevo a la cúpula patriarcal el poder de la materialización de la difusión del sujeto femenino y por tanto, el control y derecho a su existencia. En la naturaleza misma de la crítica de Casanova –el reclamo de la existencia de la agencia femenina– encontramos el punto crucial para que se produzca el cambio que mute las estructuras fundacionales en el sistema, pues como indica Joan Scott en *Gender and the Politics of History* (1997) “it is only once the visibility of forgotten writers is restored through the recovery of names, dates, places, and

texts that ‘the questions of why these facts had been ignored and how they were now to be understood [can be] raised’” (3).

Ha sido por tanto necesaria la aparición de los llamados Estudios de Género en los años 70 y 80 del pasado siglo, y su posterior aplicación a los estudios hispánicos, para que un nutrido grupo de hispanistas de la academia española e internacional centraran su labor investigadora en la rehabilitación de una historia femenina, *herstory*, elaborada desde esta perspectiva cultural y de género. Es justamente desde este marco bajo el que se produce la recuperación de Ángeles Vicente, puesto que el corpus teórico busca reparar la historia de la mujer y proporcionar paralelamente evidencia del gran vacío y omisión característico de un extenso periodo temporal. Estos nuevos modelos de crítica literaria, así como la restauración material de autoras y textos en torno al tema femenino, han dado lugar a un amplio campo de investigación que, ignorado o despreciado previamente, ha comenzado a reformatear la visión histórica y la producción cultural y de pensamiento consideradas hasta el momento, creando como resultado reveladores e influyentes trabajos. Como consecuencia, desde el plano institucional español, bajo el objetivo de reconstruir la historia cultural y social de España y dando voz a nuestras “olvidadas” a través del reconocimiento de la labor intelectual de la mujer, han aparecido un número de organismos cuya misión se centra en cumplimentar este cometido. De Burgos, Casanova y ahora Vicente representan una mínima muestra de una dilatada lista de autoras, políticas, profesoras e intelectuales “desaparecidas”, que en los últimos años, y gracias a las nuevas directrices de investigación adoptadas, han sido y están siendo recuperadas e incorporadas a la historiografía con el fin de mostrar y reconocer su rol e influencia en la creación de la nueva mujer y por extensión en el devenir y la modernización del país.



Entre otros organismos, en 1983 aparece en España el Instituto de la Mujer, entre cuyas funciones, como afirma su antigua directora Marina Subirats, se encuentra

la de recuperar las obras de mujeres que, antes que nosotras, crearon, escribieron, investigaron, formaron parte activa de su sociedad y de su tiempo. Se enfrentaron a las dificultades que suelen acompañar a cualquier intento de creación, pero existió además otro obstáculo para que llegáramos a conocerlas: el peso del silencio histórico, el contundente olvido que ha envuelto las obras de casi todas las mujeres (citado en Hormigón, 15).

Prueba de este empeño de restauración son los estudios de María del Carmen Simón Palmer, *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual Bio-bibliográfico* (1991), y de Juan Antonio Hormigón,<sup>4</sup> *Autoras en la Historia del Teatro Español: 1500-1994* (1996) y *Directoras en la historia del teatro español, 1550-2002* (2003), que realizados tan solo en el transcurso de las dos últimas décadas sirven como muestra de la amplia y necesaria labor arqueológica llevada a cabo en la recomposición de un corpus literario de escritoras españolas que, de otra manera, continuaría (no)existiendo en el anonimato.

Entre los numerosos trabajos que se producen, cabe destacar igualmente la publicación en 1998 de *La mujer en los discursos de género: Textos y contextos en el siglo XIX*, donde Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca plantean, a través del análisis de una serie de textos decimonónicos de naturaleza médica, legal y pedagógica, la relación existente entre género y literatura y el papel central de esta

---

<sup>4</sup> María del Carmen Simón Palmer recoge en *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual Bio-bibliográfico* (1991) un total de 733 nombres de escritoras “cuya primera producción se publicó entre los años 1832 y 1900, por lo que figuran algunas que viven hasta bien entrado el siglo XX” (IX). De similares características son los citados trabajos producidos bajo la dirección de José Antonio Hormigón *Autoras en la Historia del Teatro Español: 1500-1994* (1996) y *Directoras en la historia del teatro español, 1550-2002* (2003), en donde se recopilan los resultados de la investigación realizada en bibliotecas y centros de documentación públicos y privados de España, Portugal, Cuba, Argentina y México. La primera de estas obras recoge, para sorpresa de los propios colaboradores, un total de 1369 entradas enumerando “a todas las escritoras teatrales españolas cuya existencia y obra hemos podido constatar y cuya producción literaria se sitúa entre 1500 y 1994. En cada caso hacemos constar las ciudades y años de nacimiento y muerte, así como las diferentes obras de cada autora de las que tenemos constancia, reseñando su fecha de edición, de estreno y el género al que pertenecen” (Hormigón, Volumen 1, 41).

última en la construcción y propagación del mito del “ángel del hogar”, así como de su “misión” en la sociedad y cultura española, ya sea esta definición producida a través de la presentación del propio modelo, o por contraposición a las diversas versiones “desviadas” del ideal del sujeto femenino. Desde esta misma línea de investigación, Susan Kirkpatrick, en *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)* (2003), hace referencia al tardorromanticismo español o a la manifestación del modernismo español que se da a principios de siglo, cuando en países como Inglaterra o Francia se encuentra ya *demodé*, argumentando que, precisamente, este fenómeno de la multiplicidad de influencias y las particularidades de género se convierte en uno de los motivos principales por el que autoras como Emilia Pardo Bazán, Carmen de Burgos o Rosa Chacel fueron excluidas de las categorías artísticas y literarias conocidas como *modernismo*, *Generación del 98* o *vanguardias*, movimientos que de manera exclusivamente binaria definían las expresiones culturales que oficialmente sucedieron durante ese periodo. En cuanto a la categoría de modernismo tradicional y su exclusión de autoras, Roberta Johnson en *Gender and Nation in the Spanish Modernist Novel* (2003) reconoce asimismo el fenómeno de superposiciones, al que acuña bajo el término de “crossfires”, e indica que el hecho de que las formas y temas literarios femeninos fuesen ampliamente distintos a los producidos por sus homólogos masculinos referidos en el canon oficial fue la causa que produjo su exclusión o falta de consideración en el mismo. Según esto, Johnson defiende la existencia de dos tipos de modernismo que atienden a la división de géneros: por un lado, el modernismo tradicional, o “modernismo español”, legitimado por el canon literario patriarcal y formado principalmente por una producción de autoría y expresiones culturales masculinas que conforman las

Generaciones del 98, 14 y 27; y por otro, el modernismo generado por la mujer autora al que Johnson denomina “modernismo social”, y que define como un modernismo cuya preocupación se centra en lo estético, lo filosófico y en la situación social y legal de la mujer y en el cual situaríamos la obra de Ángeles Vicente. Este modernismo social,<sup>5</sup> según la investigadora, se centra en “interpersonal relations within formal and informal social parameters. Women’s fiction, although less aesthetically innovative than male fiction, was known to for its presentation of themes such as women’s social roles and unconventional sexual arrangements that were revolutionary by comparison to male novelists’ treatment of the subjects” (2003: viii),<sup>6</sup> como claramente se reflejará en la novela *Zezé* (1909) de Vicente.

La obra literaria producida por un amplio número de autoras de principios del siglo pasado no se catalogó por tanto bajo ninguna de las categorías oficiales vigentes puesto que su trabajo carecía de referentes afines al canon cultural y literario establecido. La necesidad de encontrar una categoría que recoja el corpus de aquellas mujeres escritoras se debe a que el concepto tradicional de “modernismo” se asocia más a una corriente relacionada con la conciencia y experiencia masculina, a una nostalgia por el pasado que tácitamente urgía un *statu quo* similar en el presente, dejando fuera de la misma a aquellas autoras cuya temática y modos de representación diferían del patrón establecido y que además, a diferencia de la querencia al pasado que sus homólogos masculinos reproducían, abogaban por los cambios que tenían que suceder en el futuro en donde “[a] new social configuration would be possible” (Johnson, 2003:3). En *Mujer*,

---

<sup>5</sup> Paradójicamente, una gran crítica que se hacía a la novela de autoría femenina en el XIX era el exceso de sentimentalismo de la llamada “novela sentimental”.

<sup>6</sup> Johnson no obstante reconoce que no hay una línea divisoria claramente definida entre ambos modernismos, tomando como ejemplo la obra de Felipe Trigo al reflejar su crítica a la situación del género femenino, abogando por la libertad de expresión sexual, derechos laborales y otros ideales feministas.

*modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Susan Kirkpatrick plantea así, a través del estudio de autoras como Carmen Baroja, Carmen de Burgos y Maruja Mallo, la relación entre identidad femenina y producción cultural en el mundo moderno. Uno de los estudios que recientemente se ha incorporado a este corpus crítico es el realizado por Akiko Tsuchiya en *Marginal Subjects: Gender and Deviance in Fin-de-Siècle Spain* (2011) donde la autora estudia la figura del sujeto desviado (“deviant subject”) dentro del discurso literario. Centrándose en las particularidades del caso español, Tsuchiya analiza las razones que provocan la exhaustiva representación que del mismo se produce en diferentes manifestaciones culturales de los siglos diecinueve y veinte, proliferación que la autora considera ser una consecuencia derivada de la obsesión masculina por el control del sujeto femenino y que Bram Dijkstra, en *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (1998), ve como efecto directo de una guerra contra la mujer.

La sucinta muestra del corpus teórico existente presentada en los párrafos previos nos servirá como base para explicar, en parte, las razones de la exclusión de Vicente de las categorías canónicas así como su desaparición posterior, a pesar de la fama adquirida durante aquel periodo de prolífica actividad literaria de las primeras décadas del siglo veinte. Esta relativamente reciente producción de trabajos críticos proporciona evidencia por otra parte del gran vacío y omisión existente que se ha perpetuado durante un largo periodo de tiempo así como del ingente trabajo que la recuperación de estas autoras ha requerido, esfuerzo al que Marina Subirats ha comparado con la elaboración del “mapa de un continente perdido” (citado en Hormigón, 15). La continua aparición de autoras, textos y datos inéditos así como la aun ausente presencia global femenina y la integración

real de la misma en el canon, indican que a pesar del gran avance sucedido en los últimos años en la disciplina, la labor de visibilización del sujeto femenino aun no ha terminado, como muestra el relativamente reciente descubrimiento de la escritora Ángeles Vicente y de sus obras. Para entender por tanto el trabajo y el rol cultural encarnado por autoras como Vicente así como los motivos que produjeron su posterior desaparición es necesario contextualizar su presencia en el marco social e intelectual de finales del siglo diecinueve y primeras décadas del siglo veinte.

A finales del diecinueve, y como consecuencia de la crisis socioeconómica y de valores burgueses acaecida, surgirá una copiosa serie de movimientos intelectuales independientes e interrelacionados al mismo tiempo entre sí, cuya influencia se desarrollará principalmente en las décadas venideras. Entre otros, Jordi Pomés Vives, en su artículo “Diálogo Oriente-Occidente en la España de finales del siglo XIX” (2006), destaca los siguientes del variado abanico intelectual:

modernismo, orientalismo, esperantismo o movimientos de renovación pedagógica en el campo cultural; pacifismo, librepensamiento o feminismo en el campo social; cierto tipo de liberalismo, republicanism, socialismo, anarquismo o cooperativismo en el campo político y sindical; higienismo y medicinas naturistas en el campo científico; y teosofismo, espiritismo, masonería y hasta cierto catolicismo social en el campo espiritual (2).<sup>7</sup>

Pomás reconoce a su vez que estas manifestaciones no existieron de manera aislada sino que “[l]as conexiones entre unos y otros movimientos fueron numerosas, intensas y profundas” (2). En referencia a esta idea, Lily Litvak defiende por su parte en *España 1900: Modernismo, anarquismo y fin de siglo* (1990) que “[e]l reconocer esta multiplicidad y esas conexiones es esencial para comprender el fin de siglo y encararlo

---

<sup>7</sup> Gullón recoge también esta apertura de influencias del modernismo en *Direcciones del modernismo* (1964), reconociendo por su parte el indigenismo, el exotismo, el esoterismo, el orfismo, el pitagorismo, el espiritismo, el teosofismo y la relación entre Eros y Tánatos (32).

como un gran movimiento ecléctico y sincrético” (15). Como consecuencia natural de su pertenencia al marco temporal que recoge el gozne intersecular, el corpus literario de Vicente está formado por la influencia de una diversidad de prácticas efectuada durante el modernismo, como el orientalismo, esoterismo, orfismo, feminismo y costumbrismo, por lo que la lectura del corpus textual de Vicente requerirá el reconocimiento de parte del entramado de las corrientes intelectuales producidas en el periodo de entresiglos y de la interdisciplinariedad existente entre las mismas.

Aunque es ciertamente a finales del siglo diecinueve cuando comienzan a fraguarse los movimientos reivindicativos que buscan el cambio sociopolítico y cultural, no será hasta las primeras décadas del veinte cuando su repercusión se aprecie de manera clara y contundente en un número de reformas que afectarán la mejora general de la población, y en concreto de la mujer. En el terreno educativo las nuevas corrientes repercutirán en el acceso femenino a la educación secundaria<sup>8</sup> e universitaria y la disminución del índice de analfabetismo de manera general gracias a una consciente reforma del sistema educativo acaecida en las primeras décadas del siglo veinte y que se traduce, como anota Javier Moreno Luzón en *Restauración y Dictadura* (2009), en el cuidado de “la formación del personal docente, invertir más dinero para dignificar centros y salarios, aprender de los pueblos desarrollados enviando becarios al extranjero y consolidar una enseñanza pública neutra e integral, es decir, respetuosa con la libertad del individuo y capaz de producir ciudadanos conscientes que se plantaran ante el caciquismo” (328). En cuestiones tecnológicas, la “democratización” de la cultura como

---

<sup>8</sup> Según indica Rosa María Capel Martínez en “La apertura del horizonte cultural femenino: Fernando de Castro y los Congresos Pedagógicos del siglo XIX” (1986), en 1900 el 71,4% de las mujeres españolas eran analfabetas mientras que en 1930 esta cifra se había reducido a un 47,5%. En el caso de los hombres pasó de ser, en las mismas fechas, de un 55,8% a un 37%.

consecuencia de los avances en este sector, proporcionará una mayor difusión y acceso a los productos culturales, favoreciendo especialmente aquellos de autoría femenina. En el terreno legal, cabe mencionar la aprobación del sufragio femenino en 1931 y la Ley de Divorcio en 1932 así como la promoción de una mayor participación ciudadana femenina. A pesar de la patente modernización del sistema, la ideología imperante del diecinueve seguirá dando coletazos en las primeras décadas del veinte, resistiéndose de esta manera a su completa desaparición. Este fenómeno de concomitancia ideológica generará su consecuente manifestación literaria, como defienden Susan Kirkpatrick, Jo Labanyi y Roberta Johnson, quienes observan la superposición entre “lo nuevo y lo viejo” y el encuentro solapado de diversos movimientos e ideologías en ambos lados de la bisagra finisecular como explicación al posterior silenciamiento o desaparición de escritoras del panorama literario.

Tras la finalización de la Guerra Civil española en 1936 y la consiguiente instauración de la dictadura de Francisco Franco (1939-1975), aquellas reformas que no comulgan con la ideología del nuevo régimen y que repercuten en la tolerancia religiosa, la libertad de expresión, la pluralidad ideológica, el sufragio femenino o la ley del divorcio, así como los principales impulsores de las mismas, serán sometidas a diversos procesos de anulación, silenciamiento, olvido, depuración, censura y exilio. En lo que se refiere a la cuestión femenina y a la creación de la llamada “nueva mujer” de principios del siglo veinte, así como a los aspectos ideológicos y materiales que ayudaron a fraguarla, las medidas de represión adoptadas no fueron diferentes. Tanto los artífices centrales de las reformas ocurridas, así como las obras que engendran, se someten al mismo proceso de eliminación o tergiversación, como muestra la “reconversión” que

sufrió la figura de Sofia Casanova a quién, como afirma Kirsty Hooper en *A Stranger in My Own Land: Sofia Casanova, a Spanish Writer in the European Fin De Siècle* (2008) se transformó en un modelo femenino al servicio de la ideología del régimen vencedor. Según Camille Pitollet, la reescritura de obituarios “rebranded her as a saint, a martyr, and a holy relic, she was remembered in the second half of the twentieth century –where she was remembered at all– not as a pioneering, cosmopolitan intellectual and an accomplished professional writer but as a passive, sentimentalized icon of Francoist femininity” (citado en Hooper, 4). Como presenta Helen Graham en “Gender and the State: Women in the 1940s” (1995), el proceso de sanitización que se aplica a un significativo número de figuras femeninas, como ilustra el caso de Casanova o el de otros modelos históricamente más emblemáticos como Teresa de Jesús o Isabel la Católica, fue una estrategia clave usada usualmente durante el régimen franquista para construir y reproducir el anhelado modelo de “la mujer ideal” (23), que se opone frontalmente al emergente de la “nueva mujer”. A esta estrategia se suma la de la ocultación de aquellos ejemplos que durante los años previos al comienzo de la dictadura estuvieron comprometidas social y políticamente a través de su acción social, cultural y literaria. Debido precisamente a este fenómeno de silenciamiento, Jagoe indica que “lo normal era suponer que las mujeres eran prácticamente invisibles en la vida cultural y política de la nación de aquella época” (21). La enmienda de la tergiversación histórica se realiza a través del trabajo de investigación y publicación de los estudios sucedidos en las últimas décadas, gracias al cual se han recuperado un gran número de nombres olvidados o manipulados, como muestra el trabajo de Hooper y su labor de reapropiación de Sofia Casanova y este actual de composición y restauración de Ángeles Vicente.



### **Plan curricular, canon e institución.**

A pesar del ingente esfuerzo y trabajo que ha supuesto la restauración de este vasto número de autoras, que muestra con creces su rol crucial en la configuración del contexto cultural e intelectual de principios del veinte, podemos no obstante afirmar que en la actualidad este proceso continúa aun bajo un estado de “semiocultación”. A día de hoy, y más de cien años después del discurso de Sofía Casanova en el Ateneo de Madrid, seguimos luchando por recuperar un tesoro semienterrado que hasta el momento parece estar marcadamente vinculado al ámbito académico, y en especial al trabajo generado en mayormente por investigadoras.

En el actual sistema educativo español, y aunque los planes de estudio se concreten finalmente de manera independiente por el claustro de profesores en cada centro educativo, las pautas que marcan la creación de los programas y contenidos vienen originalmente indicadas por unos marcos de estudios oficiales presentados por el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes.<sup>9</sup> El actual programa perteneciente a los cursos de Primero y Segundo de Bachillerato de Lengua y Literatura aprobado y publicado en el Boletín Oficial del Estado en el año 2007 integra de manera limitada o inexistente la historia de las mujeres negando así su participación en los procesos culturales e históricos que contribuyeron a dar forma a la España contemporánea. La representación sesgada que el programa oficial ofrece al estudiante del siglo veintiuno transmite la idea de que la producción literaria femenina es prácticamente nula, al mostrarse un falso terreno yermo al que Alda Blanco ha denominado “el vacío del 98” y

---

<sup>9</sup> Cabe aclarar en este punto que el programa oficial aprobado desde el gobierno central se presenta como un marco de contenidos general que permite a los centros decidir sus programas de estudio finales, los cuales se definen y aprueban de manera departamental.

que Hooper definió como “the vanishing of Spain’s early twentieth-century women writers” (1).

Dicha ausencia del canon oficial de la historia de las mujeres trasmite al conjunto de la sociedad la idea de que la producción literaria femenina y, por extensión, la actividad intelectual y su participación en el devenir de los procesos sociales se produce tan solo, a excepción de algunos casos “excepcionales”, tras la llegada de la democracia a España. A causa de esta práctica, y a pesar de la extensa muestra de nombres que puebla la lista literaria, política e intelectual femenina, se continúa silenciando el impacto social y la labor de un extenso número de autoras, quienes a través de sus novelas, artículos y ponencias públicas situaron a la mujer y sus circunstancias en la esfera pública, contribuyendo activamente al progreso y a la reconfiguración del sujeto femenino, y realizando un ejercicio que desde la perspectiva actual se consideraría como un acto individual o colectivo de activismo político y social.<sup>10</sup> Sin embargo, en el siglo veintiuno se sigue produciendo de manera generalizada un ejercicio de omisión, silenciamiento y eliminación del sujeto femenino de la historia que se traduce por extensión en la ausencia de representación en la memoria cultural, social y política en las aulas, base de la educación ciudadana, perpetuando un modelo que transmite una idea tergiversada de pasividad e inactividad asociada a la mujer en la mayor parte de la literatura española y, concretamente, por ser la época que nos interesa en este estudio, en las décadas iniciales del siglo veinte.

---

<sup>10</sup> Los años veinte, como recoge Litvak en *Erotismo fin de siglo* (1979) se presentan como un momento significativo en cuanto a la formación de asociaciones de mujeres como muestra la Residencia de Señoritas creada en 1915, homóloga femenina de la Residencia de Estudiantes. Entre otros aparecerán también el Lyceum Club en 1926 en Madrid, La Mujer del Porvenir y la Progresiva Femenina en Barcelona o la Liga Española para el Progreso de la Mujer y la Sociedad Concepción Arenal en Valencia. A nivel nacional se funda la Asociación Nacional de Mujeres Españolas y el Consejo Superior Feminista de España (184).

Ante las circunstancias políticas que acaecieron en España durante y en los años posteriores a la guerra civil, un gran número de las generadoras de este cambio fueron obligadas a exiliarse, continuando su producción profesional e intelectual en el extranjero, principalmente en Estados Unidos y Latinoamérica. El exilio y alejamiento físico e intelectual de la centralidad social y cultural añade un factor adicional a la perpetuación de la omisión y olvido de nombres, al producir lo que podríamos denominar el “silencio del exilio”. Entre otras escritoras e intelectuales que adoptaron la vía de la salida cabe mencionar a María de Maeztu, Victoria Kent, Constanza de la Mora, Isabel Oyarzabal, María Lejárraga, Ernestina de Champourcín o Concha Méndez.<sup>11</sup> La afinidad intelectual e ideológica que Ángeles Vicente comparte con estas autoras repetiría un patrón recurrente que abriría la hipótesis de la adopción de Vicente de una trayectoria vital similar a la de sus compañeras escritoras.

Susan Kirkpatrick en este sentido afirma que aunque en las primeras décadas del siglo la labor cultural y estética de estas literatas era obvia para sus contemporáneos, no lo fue así posteriormente en el proceso de creación del canon a mediados del siglo veinte, al eliminar el análisis de la producción de la mujer y crear la dicotomía de la Generación del 98 y modernismo. Kirkpatrick se suma también a la crítica del canon actual al indicar que en los albores de este siglo veintiuno no parece que exista tampoco un intento de “revisar nuestras interpretaciones de la cultura española de hace un siglo” (11).

Aparte de Kirkpatrick, son otras las críticas que han señalado igualmente la necesidad de cuestionar la definición y función del canon, como refleja Lou Charnon-Deutsch en “When the Canon is Not (Good) Enough” (1993), en donde afirma que “the

---

<sup>11</sup> Véase *La conspiración de las lectoras* (2009) de José Antonio Marina y María Teresa Rodríguez de Castro.

process of reassessing a feminine tradition begins with a search, discovery, reediting, and reevaluation of what has been excluded from the predominantly male canon” (122). Más recientemente, María Victoria Reyzábal insiste nuevamente en *Canon literario y diferencia de género en la educación* (2012) en la necesidad de una reevaluación del programa literario vigente y la creación de un nuevo modelo que integre el trabajo de las escritoras, puesto que “educación y canon se encuentran íntimamente unidos, ya que el segundo se convierte en la pauta sobre la que se diseñan los currículos y las ideologías estéticas” (22).

La recuperación de Ángeles Vicente, y por extensión del corpus literario y de pensamiento femenino, se torna crucial para dar vida a un espacio que ha sido borrado en sus manifestaciones materiales e inmateriales. Es por esto que la reparación de aquellos “nombres, fechas, lugares y textos” a los que se refiere Joan Scott se hace necesaria no solo para devolver a nuestras autoras a su legítimo lugar de existencia, sino también para analizar el contexto y los motivos que generaron esa desaparición. Para esta tarea es necesario considerar el impacto que las instituciones y comportamientos culturales han ejercido en el tipo y cantidad de producciones y en la diseminación de artefactos culturales de autoría femenina y asimismo evaluar y enfatizar no el hecho de que “la mujer no produjo” sino que aquello que se produjo se consumó bajo condiciones diametralmente diferentes a las de sus homólogos masculinos, siendo por tanto central atender a las dificultades con las que se encontraron aquellas mujeres que anhelaban ser escritoras, que anhelaban llanamente *ser*. Para ello hay que considerar qué autores se incluyen en el canon actual, qué autores están ausentes y qué significa a su vez esta inclusión/exclusión así como analizar las directrices que dictan qué es ser escritor y qué

es ser escritora, qué es una obra literaria y qué producciones se deben incluir en el buscado canon. En cuanto a la cuestión de la autoría femenina, se deben tener presentes las condiciones estructurales políticas, legales, sociales y familiares bajo las que la mayoría de las mujeres existían, al encarnar estos aspectos potentes condicionantes de exclusión. Entre los mismos hay que prestar atención tanto a los contextos de represión o manipulación en los que producían sus textos como a la ausencia o limitación del acceso a los medios de producción (recordemos que Emilia Pardo Bazán fundó y dirigió en 1892 la publicación “La Biblioteca de la Mujer” para publicar sus producciones y otros textos de tintes feministas); la activa práctica de la censura; la existencia en un ámbito ajeno al habitual del hogar en el que normalmente recibían su educación; o la inseguridad que producía el estigma de la figura de la escritora, ya que “leer era malo, pero escribir peor”. Así lo manifiesta Lina de *Dulce Dueño* (1911): “¡Literata! No me meteré en tal avispero ¿Pasar la vida entre el ridículo si se fracasa, y entre la hostilidad si se triunfa?” (110). Este estigma, implementado familiar y socialmente, comparaba a su vez la profesión de escritora con la de prostituta o cupletista, pues como a ellas, la escritura les separa de las funciones “naturales” de madre/esposa que la esfera doméstica requiere de la mujer. En este sentido, Emilia Pardo Bazán, consciente de la reputación que rodea al mundo artístico, indica a su buena amiga Blanca de los Ríos Lampérez en una carta con fecha de 25 de junio de 1904 que “yo estoy en la dramaturgia, ya de patitas. No sé qué saldrá. Casi he terminado un drama para la Tubau. Otro voy a hacer para la Pino y Borrás. Otro para la Guerrero. Las cosas, así... Y si hay grita, que sea por algo”. A este respecto, Roberta Johnson recuerda en *Crossfires* la ya de por sí dificultosa tarea en la España de entresiglos de convertirse en escritor de oficio, como reflejan las quejas generadas por

autores como Miguel de Unamuno, José Martínez Ruiz o Pío Baroja. A diferencia de otras áreas de Europa, España era, indica Johnson, “a less developed country with a much smaller reading public” (1993:3), afectando esta situación aun más dramáticamente a la mujer autora y a la impresión y publicación de sus obras.

Para aquellos que esgrimen el argumento de “el peso de la letra”, quizá sea pertinente recordar en este punto otro factor adicional que restringió o excluyó a la mujer de la práctica de esta profesión, como fue el limitado o nulo acceso a la educación que históricamente ha sufrido la mayoría de la población femenina extendiéndose hasta los albores del siglo veinte y la repercusión, como consecuencia de esta carencia, en una falta de representación y tradición literaria e intelectual femenina. Como aprecia Jagoe,

[1]as escritoras del siglo XIX, al contrario de los hombres, no tienen acceso a una vida académica a través de las universidades y ateneos. No son doctoras ni catedráticas, sino escritoras de ficción o poesía. Para escribir afrontan dificultades de orden práctico, como la necesidad de una autorización tácita o explícita por parte del marido para poder publicar, y por otro lado el fuerte prejuicio social en contra de las mujeres ‘sabias’ (38).

La importancia que la pedagogía adquiere a principios del siglo veinte como consecuencia del desastre del 98 y su propósito de regeneración de la nación provoca una serie de reformas que se materializan, como indica Ramón Villares en la “extensión de la escolarización obligatoria de los nueve a los doce años y con un plan de estudios cíclico e integrado, idéntico por primera vez para niños y niñas” (330). Entre otras, y a lo largo de las primeras décadas del siglo veinte, se fundarán una serie de instituciones que siguiendo el cometido apuntado por la línea pedagógica e intelectual de la Institución Libre de Enseñanza, se centrarán en la difusión de conocimiento, como sería el caso de la

Residencia de Señoritas que “desde 1915 cuidó de la instrucción superior de la mujer” (Villares 336).

No obstante, y hasta que la reforma educativa se estabilizara, incluso aquellas mujeres en principio más “privilegiadas”, pertenecientes a la aristocracia o burguesía adinerada, se encontraban igualmente sometidas al control intelectual, como muestran las anécdotas ligadas a Concepción Arenal (1820-1893), quien asistía como oyente a clases de derecho disfrazada de hombre;<sup>12</sup> a Emilia Serrano, baronesa de Wilson (¿1834?-1922), cuya educación autodidacta tuvo que suprimir, puesto que como la propia autora indica “fui solicitada en matrimonio, y sin cumplir los quince años, colgué el uniforme de colegiala para vestir el traje de novia” (Serrano 12); o a Emilia Pardo Bazán (1851-1921), cuyas clases como catedrática de literatura en la Universidad Central de Madrid fueron boicoteadas (Mangini 44) y contaron tan solo con un alumno debido a que ningún estudiante quería ser instruido por una mujer. A este respecto, cabe recordar la anécdota que Simón Palmer recoge en *Escritoras españolas del siglo XIX o El miedo a la marginación* (2002) en relación a “la costumbre de Pilar Sinués de Marco de recibir a sus visitas en casa simulando estar ocupada en una labor, que por cierto nunca terminaba, para resaltar así sus cualidades domésticas” (s.p.).

La aplicación e internalización del entramado de normas sociales y legales recogidas en códigos penales y civiles de las últimas décadas del siglo diecinueve persigue la inmovilización y anulación del sujeto femenino, imposibilitando la evolución de su subjetividad, ya sea en el plano intelectual ya sea en el plano físico. La falta de un corpus cultural femenino igual de extenso al generado por sus homólogos masculinos

---

<sup>12</sup> Como indica Consuelo Flecha en *Las primeras universitarias en España (1872-1910)* (1996) el acceso a las mujeres a la universidad no se permite hasta 1910 con la aprobación de la Real Orden de 8 de marzo (Flecha 92).

refleja a su vez el impacto del comportamiento de las instituciones imperantes de la cultura dominante en la producción (o ausencia o escasa producción, como sería el caso) de artefactos culturales. Esta carencia no es el resultado de una inferioridad o limitación intelectual femenina, como en ocasiones se quiere reclamar, sino que se debe a los efectos de un sistema defectuoso que impide acceder a los medios y herramientas de producción de manera equitativa e igualitaria. ¿No deberían por tanto ser estas circunstancias razones incluso más poderosas por las que atender e incluir “el caso femenino”, en vez de presentarlas como argumentos que limitan su inclusión en un nuevo canon que refleje un panorama fiel a la realidad cultural y social de la época?

A pesar de las potentes trabas que desde el mandato patriarcal se construyen para impedir la libre existencia del sujeto femenino, la negación a la sumisión institucional que muestran autoras como Emilia Pardo Bazán y Ángeles Vicente contrasta con la adoptada por otras escritoras del diecinueve y del temprano veinte, quienes prefieren asumir una posición más condescendiente y precavida. Como indica Simón Palmer, estas escritoras

no quieren ser diferentes al resto de las mujeres y se justifican con frecuencia por escribir, dejando claro que no abandonan sus tareas familiares. Abundan los testimonios a este respecto. Faustina Sáez de Melgar aclaraba que no era la literatura lo que hacía a una esposa descuidada de sus obligaciones; Eva Canel, en una conferencia pronunciada en La Habana, explicaba a su auditorio cómo había llegado muy joven a aquel continente y ya casada, cumpliendo los deberes de obediencia al marido (Escritoras, 2002, s.p.).

En otras ocasiones, el “problema” se sortea con la producción de una escritura íntima y privada recogida en diarios o incluso epístolas, con el uso de seudónimos –como Matilde Cherner (1833-1880) bajo Rafael Luna o Caterina Albert (1869-1966) bajo Víctor Catalá– o la cesión de su trabajo a terceras personas, que se encargarán de distribuirlo y



comercializarlo como obras propias como ocurriría con María Lejárraga (1874-1974), y su esposo, debido precisamente a la presión familiar y social que no veía con buenos ojos sus anhelos literarios.

¿Bajo qué preceptos debemos considerar entonces a una mujer “escritora”?  
¿Tenemos que atender exclusivamente a la producción de libros generados? ¿Cómo lo medimos? ¿Cuánto tiene que pesar la obra de una autora para otorgarle esta denominación? ¿Es necesario, por tanto, invertir tiempo, esfuerzo intelectual y recursos económicos en estudiar y recuperar por ejemplo a la escritora María Lejárraga? ¿Es necesario rehabilitar a la escritora Ángeles Vicente?

El proyecto, por tanto, de llenar hasta rebosar el “vacío del 98” no significa solamente la recuperación individual de obras y autoras como la escritora concreta que nos ocupa, Ángeles Vicente, sino de dar visibilidad a una parte crucial y constitutiva de la narrativa del proceso de creación de la España moderna, hoy aun sesgado, además de detectar sistemas de omisión, algunos de los cuales se siguen repitiendo en la actualidad. A este respecto, Kirsten Hooper, en su justificación de la recuperación de Sofía Casanova, defiende que

the absence of all but a handful of these women from the official record of Spanish and Galician literature shows that the national model of literary history that we have known since the nineteenth century does not adequately represent the full range of cultural expression. This is important, because women’s perceived silence during this crucial period in the formation of modern Iberian identities continues to have significant repercussions (11).

A través por tanto del necesario estudio de nuestras escritoras y la remodelación del modelo canónico, se presentarán las bases para proporcionar la integración y visibilización de la participación creativa de la mujer en la modernidad, la reescritura del

concepto y formación del modernismo y la reformulación de la construcción de la España moderna. Como indica Susan Kirkpatrick hacer visible la agencia femenina “obliga a cuestionar las visiones canónicas sobre lo que constituyen la modernidad y el modernismo en general” (12), puesto que para la investigadora la exclusión de la mujer presenta una visión esquilmada de la historia social, política y cultural.

El rico dinamismo formal y temático que presenta el corpus literario de Vicente retrata el ecléctico crisol intelectual de este periodo concreto de la historia literaria del que la autora era activa partícipe. Es precisamente debido a este eclecticismo que cada capítulo de esta disertación se dedicará a analizar los distintos géneros literarios tratados por la autora, así como la temática, ideas y críticas principales que claramente se identifican y elaboran en cada uno de ellos: las novelas se centran principalmente en la identidad y el género femenino; los relatos cortos publicados en prensa en aspectos etnográficos de temática americana, concretamente argentina; las colecciones de cuentos cortos publicadas en dos volúmenes independientes, en temas de espiritualidad y ocultismo. La singularidad de cada una de estas formaciones género-temáticas podía haber compuesto un corpus literario primario que de manera individual formara la base de una disertación centrada exclusivamente en cada uno de esos aspectos. Debido a las particularidades específicas que alberga cada una de estas unidades género-temáticas, considero necesaria una contextualización histórica y cultural de cada capítulo relacionada con el aspecto concreto que se va a presentar y discutir, por lo que cada uno de ellos atenderá a los aspectos histórico-culturales más evidentes y representativos y contextualizarán no solo el marco histórico en el que vive la autora sino también el origen y creación de ciertas construcciones decimonónicas aun clave en el veinte, como la del

ángel del hogar, la caída, la literata, o la más reciente nueva mujer, puesto que considero que la obra de Vicente es en su esencia una oposición y protesta intelectual y literaria contra la tradición y prácticas burguesas heredadas de las generaciones previas. Esta contextualización es necesaria igualmente para entender la superposición de tendencias que ocurrirá tanto en la biografía personal de Vicente y otras autoras contemporáneas como en su propia obra.

Dicho proyecto se elaborará a lo largo de los tres capítulos que forman esta disertación, en los que se estudiarán individualmente los diversos aspectos que componen del entramado total de la obra de Vicente. En Capítulo Uno se recoge un archivo bio-bibliográfico que recopila y conjuga datos sobre Ángeles Vicente y que sirve como presentación de la autora y su obra al público lector. Se compone por una parte de los aspectos biográficos más relevantes que nos ayudan a perfilar su figura –algunos de los cuales se encuentran recogidos ya en el trabajo de Ángela Ena Bordonada– y especialmente de la información inédita aparecida tanto durante el periodo de investigación como en el propio proceso de escritura de esta disertación, información que amplía, explica o rebate diversos aspectos previamente presentados. Debido al dinamismo documental que el proceso de recuperación de Ángeles Vicente ha propiciado, este Capítulo Uno es necesario no solo como introducción y presentación de la autora, sino también como archivo en el que se recoja de manera actualizada la biografía, bibliografía y recortes de prensa existentes de Vicente.

En Capítulo Dos se analizará el aspecto etnográfico y antropológico americano que Vicente desarrollará a lo largo de una serie de artículos y cuentos cortos publicados en el periódico *El Imparcial* entre 1913 y 1915, dentro de la sección titulada “Cuadros

americanos” y que se originan como resultado de una estancia de casi dos décadas en territorio argentino, repartida entre Buenos Aires y el Chaco<sup>13</sup> argentino. A pesar de la manifiesta intención de Vicente por mostrar una visión del indígena que rompa con el ya internalizado estereotipo del lector occidental, la autora practicará un discurso que en ocasiones imitará precisamente el de los textos y conceptos decimonónicos mismos que se propone criticar y rebatir en sus artículos.

En Capítulo Tres nos centraremos específicamente en las novelas de Ángeles Vicente, y en la problemática de género que la autora desarrollará en las mismas, específicamente en relación al sujeto femenino y el modelo de la nueva mujer que emerge en contraste con el aun operativo ángel del hogar. Bajo este propósito se analizará especialmente la novela *Zeze* (1909) de Ángeles Vicente en conjunción con *Dulce dueño* (1911) de Emilia Pardo Bazán. A través del análisis y comparación de ambos textos y sus heroínas, discutiremos paralelismos y diferencias en el tratamiento que ambas autoras otorgan al sujeto femenino en cuanto a la génesis y evolución de su subjetividad, así como en el solapamiento de tradiciones en la generación del mismo. Atendiendo a textos teóricos y aspectos sociológicos y feministas contemporáneos aplicaremos a la lectura de las obras primarias los conceptos de “violencia simbólica” desarrollado por Pierre Bourdieu y “feminismo de la autonomía” de Elizabeth Grosz. A través de ellos observaremos las estrategias que Vicente utiliza para primeramente identificar y definir la construcción del sujeto femenino y en segundo lugar para deconstruir, transgredir y

---

<sup>13</sup> Según describe Cristina Messineo en *Léxico y categorización etnobiológica en grupos indígenas del Gran Chaco* (2010) “[l]a región del Gran Chaco (del quichua *chacu* ‘territorio de caza’) constituye una vasta llanura con porciones boscosas que abarca parte de Argentina, Bolivia, Paraguay y Brasil. Limitada al este por los ríos Paraná y Paraguay, al oeste por la precordillera de los Andes, al norte por los Llanos de Chiquitos y la meseta del Mato Grosso y al sur por el río Salado” (6). Ángeles Vicente pasó parte de su estancia en la sección del Chaco argentino, dejando años más tarde, a su vuelta a España, la impronta de esta experiencia en una serie de artículos publicados en el periódico *El Imparcial* entre 1913 y 1915, componiendo dichos artículos los textos primarios del segundo capítulo de esta disertación.

transformar la constricción moral, física e intelectual que constituye dicha estructura conceptual del género. Esta narrativa forma la base del discurso de apropiación, visibilización y empoderamiento de la agencia femenina virtual a manos de la propia agencia femenina real, tuétano textual de la novela de Vicente. En dicho capítulo se propone a su vez –partiendo del concepto de “modernismo social” acuñado por Roberta Johnson– la existencia de una contraliteratura del sistema burgués cuyo corpus de textos fundacionales está constituido por las obras y discursos narrativos de un significativo grupo de escritoras de las primeras décadas del veinte que apartadas del canon oficial forman parte de una corriente intelectual y literaria aun no debidamente reconocida, y de la que la narrativa de Ángeles Vicente forma parte de manera crucial y significativa.

## **Capítulo Uno**

### **El universo Ángeles Vicente**

#### **Introducción a la autora y su obra**

La repentina desaparición de Ángeles Vicente (1878 - ¿?) del panorama cultural de principios del siglo veinte después de protagonizar un periodo de intensa actividad literaria, deja abierta hasta el momento actual –tras más de ochenta años desde la publicación de su última conocida en 1932– la incógnita de la evolución y paradero final de la escritora. Su evaporización de la vida pública lleva a proponer varias hipótesis para explicar el desvanecimiento como la del exilio a Argentina, la censura de su firma y obras debido a sus tendencias intelectuales, e incluso el apartamiento voluntario de la sociedad imitando de esta manera el final que adoptan los personajes principales de su obra más popular, *Zezé*.

Durante el periodo de investigación y redacción del presente trabajo aparecieron de manera intermitente una serie de documentos inéditos que provocaron una obligada revisión de la lectura realizada hasta el momento sobre la vida y obra de Ángeles Vicente. El presente capítulo se dedicará justamente a actualizar estos aspectos, con una biografía centrada en recopilar primordialmente las nuevas aportaciones y en discutir los puntos que difieren de las hipótesis o conclusiones presentadas por otras investigadoras, pero sin olvidar aquellos aspectos biográficos que, a pesar de haber sido recogidos en publicaciones previas, considero necesarios en el presente espacio. Aquel lector, sin embargo, que desee profundizar con más detalle en la vida de la autora, puede consultar

principalmente el trabajo realizado por Ángela Ena Bordonada que queda plasmado tanto en los prólogos que abren las segundas ediciones de tres de las cuatro obras de la escritora que nos ocupa –*Zeze* (2005), *Los buitres* (2006) y *Sombras* (2007)– como en diversos artículos –“Jaque al ángel del hogar: escritoras en busca de la nueva mujer del siglo XX” (2001) y “Entre el espíritu y la carne: Ángeles Vicente, una espiritista en el campo de la erótica” (2006)– en los que se recogen una serie de datos biográficos adicionales a los aquí presentados.

Junto al trabajo de Ena Bordonada otras fuentes que se toman fundamentales en esta reconstrucción se encuentran en el prólogo de Felipe Trigo (1864-1916) a la primera obra de la autora, *Teresilla* (1907), así como un número diverso de entradas en publicaciones de carácter divulgativo o enciclopédico, como la recogida por el historiador Juan Ortega Rubio (1845-1921) en *Historia de América desde sus tiempos más remotos hasta nuestros días* (1917), en donde se hace uso de una extensa sección de uno de los artículos que Vicente produce sobre el Chaco argentino; la que Julio Cejador y Frauca (1864-1927)<sup>14</sup> le dedica en su *Historia de la lengua y literatura Castellana* (1920) dentro del tomo dedicado a los escritores de la época regional y modernista comprendidos entre 1888 y 1907; y la incluida en la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* (1929)<sup>15</sup> en la que se proporciona una breve entrada biográfica de la autora junto a la enumeración de sus cuatro obras publicadas. En adición a este material, las numerosas menciones y reseñas que se reparten en diversos diarios de ambos lados del Atlántico, como el argentino *Caras y Caretas* o el español *El País*, dan muestra de la palpable

---

<sup>14</sup> Julio Cejador fue colaborador habitual del suplemento literario de *El Imparcial*, *Los Lunes de El Imparcial*, en el que Ángeles Vicente trabajó como redactora y publicó a su vez artículos y cuentos cortos.

<sup>15</sup> Conocida popularmente como “la Espasa-Calpe”.

marca dejada por Vicente en los lugares en los que habitó –Argentina, Italia y España– a pesar del anonimato casi centenario en el que posteriormente se desterró a la autora.

Clave también en esta reconstrucción es la relación epistolar que Vicente mantiene con amigos o colegas contemporáneos, como la desarrollada con Miguel de Unamuno (1864-1936) y que queda recogida en un total de siete documentos remitidos por la autora entre 1906 y 1914.<sup>16</sup> Esta correspondencia nos proporciona preciosas anécdotas y aspectos biográficos y profesionales inéditos de Vicente en cuanto que nos permiten ampliar su estudio desde una nueva perspectiva, indicándonos, o al menos sugiriéndonos, respuestas a algunas de las preguntas germinales de esta investigación, como las referentes a las circunstancias que produjeron su desaparición de los círculos literarios. Cabe destacar en este punto que todas las referencias textuales y transcripciones de las misivas utilizadas en esta disertación se remiten a mis propias transcripciones de las copias de los documentos originales, que se alojan en la Casa-Museo Unamuno en Salamanca y que fueron proporcionadas directamente por dicha institución a mi persona; estas transcripciones no son por tanto las incluidas por Sara Toro Ballesteros en su reciente artículo “Esculpir en la niebla. Ocho cartas inéditas de Ángeles Vicente a Unamuno” (2011), de cuya publicación tuve conocimiento con posterioridad a mi primera exposición y análisis de las cartas. A este respecto es pertinente mencionar aquí que Toro Ballesteros se equivoca en la relación de misivas emitidas pues son siete, y no ocho como indica la investigadora, el total de documentos

---

<sup>16</sup> El orden y dirección de emisión de las cartas a Miguel de Unamuno es el siguiente: 20 de noviembre de 1906; 2 y 7 de febrero de 1907; 4 y 11 de mayo de 1910; 19 de marzo de 1911; y 26 de noviembre de 1914. En cuanto a su remite, las cartas de 1906 y 1907 se envían desde Milán, contando tan solo con un apartado de correos como dirección de la remitente; las emitidas en 1910 desde la calle Sagasta 63 en Cartagena; y las de 1911 y 1914 desde Madrid, siendo enviada la de 1911 desde la calle Lista 20 bajo derecha y la de 1914 desde el número 2 de la calle Nieremberg en Prosperidad, barrio de Madrid fundado en 1862. En 1914 César Chicote Riego en *La vida insalubre en Madrid* incluía Prosperidad dentro de la lista de barrios más insalubres de la ciudad.



conservados. Este error se produce al dividir Toro Ballesteros en dos la carta enviada a Unamuno el 11 de mayo de 1910, contabilizando por tanto cada parte como dos textos independientes.

En cuanto al material epistolar encontrado, es importante también el que le relaciona con Alfredo Rodríguez de Aldao<sup>17</sup> –miembro del movimiento teosófico español– pues revitaliza nuevamente la idea de la existencia de una relación entre la autora y las corrientes intelectuales de naturaleza masónica, teosófica y ocultista que profusamente se practicaban en el momento.

Además de estas misivas, otras fuentes bibliográficas clave para la realización de este estudio se basan en el amplio material de prensa recopilado durante la investigación, como las reseñas a la obra de Vicente, diversas entrevistas y otro extenso número de artículos publicados por la propia autora en populares periódicos de la época, como los aparecidos en *El Imparcial* en la sección “Cuadros americanos”, en *Excelsior* dentro de “De tejas arriba” y en *La Luz Roja*.

### **Periplo biográfico: Argentina, Italia, España**

Ángeles Vicente<sup>18</sup> nació en 1878 en Murcia.<sup>19</sup> En 1888 su familia<sup>20</sup> se traslada a Argentina donde la autora residirá hasta 1906, fecha en la que viaja a Milán para vivir por

---

<sup>17</sup> La carta enviada a Francisco Rodríguez de Aldao se encuentra alojada en el Archivo de Javier Pinto Fonseca (amigo de De Aldao) propiedad de Marina Pintos Fonseca.

<sup>18</sup> Ángeles Vicente es el nombre con el que la autora firma habitualmente sus escritos. En otras ocasiones utiliza su nombre completo, Ángeles Vicente García, o las siguientes variaciones tras desposarse con Cándido Elormendi: Ángeles Vicente de Elormendi, Ángeles V. de Elormendi o Ángeles Vicente García de Elormendi en donde hace uso del denominado por María del Carmen Simón Palmer, “de tranquilizador”. Llega incluso a utilizar tan solo con sus iniciales, A. V., como observamos en su colección de cuentos *Los buitres* (1908). En referencia al estatus civil de la autora y el uso del apellido de su esposo, Simón Palmer indica “que el apoyo masculino era esencial [como] se observa al comprobar cuántas colocaron entre el primero y segundo apellidos un ‘de’, que indicaba a las claras su estado civil” (1984: 478-79).

<sup>19</sup> Tanto Julio Cejador y Frauca, en *Historia de la lengua y literatura castellana* (1920) como la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* (1929) indican que la autora es originaria de Murcia.

un periodo de dos años, y desde donde retornará a España para residir en Cartagena, Madrid y, según nos informa Felipe Trigo, Málaga. Es a partir de los años treinta del siglo veinte cuando perdemos finalmente la pista de Vicente, desconociendo aun en la actualidad el lugar y fecha de su fallecimiento.

Pocos datos existen de su etapa rioplatense la cual se extendió, durante casi dos décadas, desde su llegada al país latinoamericano a los diez años de edad hasta su partida del mismo a los veintiocho. No tenemos constancia tampoco de los motivos por los que su padre, José María Vicente Nicolás (¿?-1912), decide emigrar con su familia a América, ni de la labor profesional que ocupó al progenitor ni en España, ni en Argentina, lugar éste, por otro lado, de raro destino entre la población de la región levantina. Según José Moya en *Cousins and Strangers: Spanish Immigrants in Buenos Aires, 1850-1930* (1998), la mayoría de los dos millones de españoles que se dirigieron a Argentina –y principalmente a su capital, Buenos Aires– entre mediados del siglo diecinueve y 1930, procedía generalmente de Galicia, País Vasco y Cataluña y ocupaban labores relacionadas comúnmente con la construcción de barcos o la minería. El hecho de que “[t]he four coastal provinces of the Levant (Murcia, Alicante, Valencia and Castellón), with 12 percent of the peninsula’s population, provided less than 1 percent of the flow to Argentina as late as 1900 (in part because much of the emigration here crossed the Mediterranean, to Algeria, instead of the Atlantic)” (103), revela que los Vicente no eran unos inmigrantes a la usanza. Entre este escaso porcentaje de expatriados que llegaban del Levante español, imaginamos que más extraño sería aun el número de

---

Ángela Ena Bordonada plantea por otra parte la posibilidad de que Vicente naciera o en Murcia o en alguna de sus pedanías, como Cartagena. A este respecto, en una de las cartas enviadas a Unamuno, la autora le indica que cansada de Madrid se traslada a vivir a Cartagena, enviándole posteriormente dos cartas desde la calle Sagasta 63 de dicha localidad. Si el domicilio familiar se encontraba en Cartagena tendría bastante sentido que la autora hubiera nacido en esta localización, lugar en el que habitó a su vuelta de Argentina.

<sup>20</sup> En ninguno de los documentos disponibles aparece referencia alguna a la madre de la autora.

aquellos que se asentaron en la remota y escasamente “civilizada” zona del Chaco, donde habitó la autora durante una temporada aun indefinida. Sospechamos que en el caso de Vicente esta estancia estaría relacionada con la labor profesional que su esposo Cándido Elormendi desempeñó en la zona, pues además de ser miembro de la Comisión honoraria de inmigración en Formosa<sup>21</sup> (*Registro* 1895, 586), ejerció a su vez como Jefe de Policía de la Gobernación de esa misma provincia (*Registro* 1896, 1196). Asimismo, en su artículo “Los indios del Chaco”, la autora hace referencia a la profesión de su esposo quien trabajó como jefe de policía bajo el mando del general José María Urriburu “[d]urante los dos períodos en que fue gobernador de Formosa” (239)<sup>22</sup>, es decir, entre 1893 y 1901.

La estancia de Vicente en la capital argentina queda corroborada gracias a la información encontrada en varios artículos de la publicación argentina *Caras y Caretas* que la sitúan en esta ciudad a principios de siglo veinte. El primero de estos documentos, fechado el 29 de junio de 1901, da cuenta de la ceremonia ocurrida con motivo de la instalación de la Logia Masónica “Unión Justo, número 206” en Buenos Aires, evento que según reza el artículo, fue iniciado por “la hermana maestra Sra. Ángeles V. de Elormendi quien pronunció el discurso oficial” (“Instalación” *Caras* 22). La relación del evento, que da fe a su vez de la participación de Vicente en el mismo, marca el papel fundamental que la “iniciadora de las logias de mujeres”<sup>23</sup> (como la denomina el

---

<sup>21</sup> La provincia argentina de Formosa se encuentra ubicada en el norte del país en la zona del Chaco.

<sup>22</sup> Al ser “Cuadros americanos” material de reciente descubrimiento y aun inédito, tanto esta como las futuras referencias a los artículos que forman dicha sección se remitirán a mis propias transcripciones de los artículos alojadas en el Anexo 1 de esta disertación.

<sup>23</sup> Ninguna de las instituciones o particulares consultados, como el Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española, el Archivo Histórico de la Masonería de Salamanca, la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional y María José Lacalzada de Mateo, autora de *Mujeres en la masonería: Antecedentes históricos entre las luces y las sombras (1868-1938)* (2006), tienen constancia alguna de la autora o su relación con la masonería a su llegada a España. Los resultados de la investigación realizada en esta dirección en

redactor) tuvo en la ceremonia, siendo la encargada no solo de leer el discurso de apertura sino de amenizar la “fiesta social” con su interpretación al piano de las piezas musicales “Sognai” y “Moraima”.



Fig. 1. Fotografía de Ángeles Vicente por J. Gilibert, “Instalación de Logia Masónica” *Caras y Caretas* Buenos Aires: 29 de junio 1901; 23.

El artículo, que viene acompañado por una serie de fotografías que capturan escenas del acontecimiento, incluye a su vez los retratos de los principales artífices de la

---

Argentina han sido hasta el momento, a excepción de este artículo alojado en *Caras y Caretas*, nulos también. El hecho de que no exista documentación en archivos y hemerotecas que muestre la relación de la autora con la masonería no implica que no existiera una afiliación o práctica por parte de la autora, especialmente si consideramos la masiva censura y destrucción de documentos que se realizó durante la dictadura española. La gravedad de dicha afiliación queda manifiesta en *Las modernas de Madrid: Las grandes intelectuales modernas de la vanguardia* (2001) de Shirley Mangini al indicar su autora que Rosario Acuña (1851-1923) “[e]ra masona, un atrevimiento para cualquiera pero sobre todo para una mujer” (50).

ceremonia [fig.1] entre los que se recogen dos instantáneas de los venerables.<sup>24</sup> Entre las figuras se sitúa una tercera imagen de la propia Vicente,<sup>25</sup> quien luce la característica banda masónica en la que se reconocen los signos emblemáticos de la orden como el sol, el templo con las dos columnas, el nivel y la plomada, las iniciales J. B. en relación a las columnas Jakin y Boaz –pilares de entrada a lo desconocido– y la escuadra y el compás con la inicial M grabada en el interior de su formación. La centralidad que se otorga en el reportaje a la imagen de Vicente es un claro reflejo del papel protagonista que ocupó la autora en dicha celebración y por extensión entendemos que en la orden misma.

En cuanto a la relación de Vicente con la masonería y otras prácticas de naturaleza ocultista, como el espiritismo, ésta había sido ya someramente insinuada por Ena Bordonada en su introducción a *Zezé* (XX), al mencionar en la misma a un número de escritoras librepensadoras contemporáneas con las que Vicente compartía un perfil intelectual similar y que formaron parte de la “febril y caudalosa actividad literaria femenina en aquellos años” (Mangini 52). Entre las mismas se recogen los nombres de Ángeles López de Ayala, Belén Sárraga de Ferrero, Rosario de Acuña y Amalia Domingo Soler<sup>26</sup> quienes desarrollaron estrechos vínculos con la masonería y el espiritismo. Debido precisamente a la ausencia de evidencias que probaran de manera veraz la cercana relación de Vicente con la masonería u otras corrientes afines, no había sido posible hasta este momento trazar conexiones fidedignas que nos permitieran

---

<sup>24</sup> Se concede el título de venerable a los masones más expertos entre los Maestros de la Orden siendo el grado 33 el más elevado dentro de la escala masónica.

<sup>25</sup> Hasta el momento solo se disponía del retrato de Vicente que acompaña a su obra *Teresilla*. Además de la imagen del artículo “Instalación de Logia Masónica” de 1901, apporto también dos retratos de Vicente: la postal publicitaria de la Librería Fernando Fe [fig. 2] fechada en noviembre de 1911 y la imagen inédita incluida en el artículo “Literatura española femenina” [fig. 3] de la revista *Caras y Caretas* del 28 de junio de 1913.

<sup>26</sup> Marta del Moral Vargas en “Acción colectiva femenina republicana: Las *Damas Rojas* de Madrid (1909-1911), una breve experiencia política” (2007) relaciona a Ángela Ayala de López y Amalia Soler Domingo con el grupo de acción colectiva feminista Asociación Progresiva Femenina fundado en Barcelona en 1898.

conectar a nuestra autora con otras intelectuales u organizaciones masonas del periodo. La masonería, que influyó de manera determinante en diversas manifestaciones sociales, políticas, culturales y educativas de ambos lados del Atlántico, sin duda alguna lo hizo a su vez en el pensamiento de la autora, como se destilará de la lectura de varias de sus obras. Esta nueva aportación a la biografía de Vicente se torna relevante al mostrarnos una faceta inédita de la autora que, desde una nueva luz, facilitará la comprensión de la base ideológica e intelectual desde la que su obra se genera.

Aparte de la referencia a su participación en ese acto inaugural, la segunda de las noticias que sitúa a Vicente en la capital rioplatense aparece nuevamente en *Caras y Caretas* en su edición del 28 de noviembre de 1903. En la misma se recoge la valerosa actuación del vigilante Valerio Ortiz al salvar a una mujer del ataque de los caballos de un carruaje que transitaba por las calles de la ciudad. Este suceso sirve para recordar una actuación similar previa del mismo vigilante, en cuya ocasión tuvo Vicente el papel protagonista, describiéndose la escena de la siguiente manera:

... el 23 de octubre de 1901 debido a un choque que sufrió un coche de plaza con un tranvía se desbocaron por la calle Perú los caballos del carruaje, yendo en él la señora Ángeles B<sup>27</sup>. de Elormendi: el cabo Ortiz al ver el inminente riesgo en que se hallaba la señora no vaciló ni un momento en arrojar sobre los caballos, logrando sujetarlos después de heroicos esfuerzos. (“Vigilantes” *Caras*, s.p.)

Sendos artículos vienen a confirmar la aparente popularidad de la autora en la urbe americana, aunque los motivos de su granjeo no son del todo claros, sobre todo al no contar con información referente a la labor profesional de la autora o al desarrollo de su historia familiar. Esta fama podría estar asociada a su participación en eventos culturales

---

<sup>27</sup> Imaginamos que la inicial “B.” se debe a un error tipográfico del redactor o cajista de la imprenta.

y sociales similares al anteriormente referido sobre la inauguración de la logia masónica o a la posición social que le confería la profesión de su esposo.

La información desprendida de los artículos que Vicente publicó años más tarde en “Cuadros americanos” de *El Imparcial*<sup>28</sup> sobre su experiencia argentina nos indicará que parte de su estancia latinoamericana transcurrió en el Chaco, a diferencia de lo que se ha creído hasta el momento al considerar que Buenos Aires fue el único lugar de Argentina en el que habitó la autora. Gracias a las anécdotas que se destilan de estos artículos, conocemos parte de los hábitos sociales de Vicente, quien mantenía una cercana relación con miembros de la elite social, política y militar argentina entre los que menciona al gobernador de Formosa, el general José María Uriburu, y al comandante Daniel Bouchard, a quien la autora se refiere como “nuestro apreciable amigo”. Este último, como relata Vicente en su artículo “Los indios del Chaco” del 30 de marzo de 1913, se encargó de realizar la búsqueda y recuperación del cadáver del aventurero español Pedro Enrique de Ibarreta, desaparecido en el Chaco en 1900. Esta referencia nos indica asimismo que con bastante seguridad la autora se encontraba en el Chaco argentino en el momento que aconteció el suceso referido. “Cuadros americanos” recoge por otra parte la presencia e impacto de empresarios e inversores alemanes, italianos y franceses establecidos en la zona, siendo propietarios algunos de ingenios azucareros y otros emprendedores en busca de nuevos mercados de inversión, y en cuya compañía asistía Vicente a eventos sociales y culturales. La red de conexiones de Vicente, sumada a las referencias a sus habilidades intelectuales, sus gustos melómanos y su conocimiento

---

<sup>28</sup> *El Imparcial*, periódico considerado como uno de los más importantes de la época, fue fundado en 1867 por Eduardo Gasset y Artime. Vicente incluye en *Zeze* una referencia metatextual al diario al indicar que Elisa, uno de sus personajes secundarios de la novela, publica un anuncio en *El Imparcial* en el que solicita alojamiento en Madrid.

cultural adquirido a través de las experiencias recogidas en los diversos lugares en los que habitó, nos indican que con bastante seguridad la autora pertenecía al círculo de la clase media-alta argentina.

El paso de Vicente de Argentina a Italia se torna igualmente en un periodo oscuro al no tener una clara constancia ni de los motivos que originaron su traslado ni de la actividad concreta que allí desempeñaría la autora. La relación epistolar de Vicente con Unamuno supondrá una fuente de información clave sobre estos años, puesto que tres de las siete comunicaciones existentes enviadas al escritor se emiten desde Milán.<sup>29</sup>

Aunque el traslado de Vicente a Italia se realice sin la compañía de su esposo, sí le acompañarán en este viaje dos niñas que tenía bajo su cargo en Argentina, según la información que proporciona la propia autora en una de sus cartas: “Yo tenía dos huérfanas, recogidas por mí, muy pequeñitas, hace unos quince años, a las que había cuidado como hijas y las traje a Milán, donde estudiaron música”.<sup>30</sup> Dado que esta carta se emite en 1910, la referida “adopción” tuvo que suceder aproximadamente alrededor de 1895 cuando la autora contaba con diecisiete años. En el mismo documento, Vicente comparte las razones de su traslado a Italia indicando que se deben primordialmente a motivos profesionales: “Yo soy española (Murcia), habito en Buenos Aires, accidentalmente aquí por motivo artístico, estoy relacionada con el mundo de la camorra,<sup>31</sup> digo, del arte”. Es interesante destacar que aunque la autora realiza estas manifestaciones estando ya en Italia, considera todavía que su residencia se encuentra en Argentina, puesto que como explica, su presencia en ese país se debe meramente a una

---

<sup>29</sup> Aunque la primera misiva a Unamuno data del 20 de noviembre de 1906, por el contenido de la misma se deduce que Vicente había enviado una carta previamente, pues se hace referencia a un asunto que parece haberse presentado ya con anterioridad, como se destila de las primeras líneas de la misiva: “Por el número de “Poesía” habrá Ud. comprendido porqué me permití molestarlo; sin embargo me explicaré mejor”.

<sup>30</sup> Véase carta a Unamuno del 4 de mayo de 1910.

<sup>31</sup> *Sic.*



situación puramente coyuntural, por lo que su estancia en Italia sería, en principio, de carácter temporal. Aunque la misiva no desvela claramente la naturaleza del “motivo artístico” que le lleva a Italia, tenemos que recurrir al prólogo de Felipe Trigo a *Teresilla* para deducir que este traslado se produce precisamente como consecuencia de la edición de su primera novela, *Teresilla*. Trigo nos desvela también que los consiguientes problemas que surgen con la editorial italiana, (cuyo nombre desconocemos y donde inicialmente iba Vicente a publicar su novela), se derivan posiblemente de una incompatibilidad lingüística entre autora y editorial, convirtiéndose estos en la causa del consiguiente traslado de Vicente a España, siendo allí donde finalmente completará el proceso de publicación de su *opera prima* de la mano de la afamada editorial de la Librería de Pueyo. Como explica Trigo: “Ángeles Vicente escribió esta novela en Milán, con la prisa de venir a Madrid a bautizarse novelista. Una imprenta de Milán la compuso. Pero entre la americana<sup>32</sup> habladora de todos los idiomas juntos y los cajistas italianos no podía resultar ni muy ágil ni muy puro el español” (1907: 17).

Entre otros aspectos, la carta muestra también la relación de Vicente con el círculo cultural e intelectual italiano así como el patente descontento que siente hacia alguno de sus miembros.<sup>33</sup> Este malestar surge como reacción a las declaraciones que “un

---

<sup>32</sup> La referencia de Felipe Trigo a Vicente como “americana” no será aislada. *La correspondencia de España*, en la reseña de *Teresilla* de su número del 4 de enero de 1908 se referirá a Vicente como una “notable escritora americana”. Asimismo, el número de *La lectura. Revista de ciencias y artes* de 1908, incluye la reseña de *Teresilla* dentro de su sección titulada “Novelas de América”, junto a las obras de los autores latinoamericanos Juan Espinosa, Jorge Lavalle Cobo y Carlos-Octavio Bunge.

<sup>33</sup> Del contenido de esta carta se traslucen también los amores y odios literarios de la autora, figurando entre los primeros la obra del propio Unamuno, la cual Vicente parece conocer bien a decir por las referencias que realiza, entre otras, de *La vida de Don Quijote y Sancho* (1905) –cuyo ejemplar le hace llegar el propio Unamuno– y del poema “Credo poético” (1907). Sus desavenencias las reserva Vicente, al igual que sucede con el propio Unamuno, para Gabrielle D’Annunzio, a quien la autora tilda de canalla y sinvergüenza “pues a estar de lo que se cuenta de él, no merece ni el título de hombre”. En *la cultura italiana en Miguel de Unamuno* se recoge que Gabrielle D’Annunzio fue el autor contemporáneo que más antipatía le suscitó al autor, refiriéndose a él, entre otros apelativos, como “insoportable comediante”, “monstruo espiritual”, “repulsivo”, o “farsante” (209).

tal”<sup>34</sup> José León Pagano (1875-1964) incluye en la revista “Poesía” a raíz de su viaje a España. En las mismas, Pagano establece que los mejores poetas españoles en habla castellana del momento son Eduardo Marquina y especialmente Salvador Rueda. La disconformidad que le producen a Vicente esas declaraciones le anima a proponerse iniciar un proyecto en Italia con el que “poner por delante a poetas o inteligencias españolas” por lo que contacta de nuevo con Unamuno el 20 de noviembre de 1906 no solo para comunicarle privadamente su propósito –“mi intención solo usted la conoce”– sino también para solicitar su consejo en la realización del proyecto –“a usted me recomiendo para que me guíe”. Puesto que Vicente tiene la intención de comenzar esta lista de autores con la figura del propio Unamuno, le solicita además en la misiva un retrato, una relación de sus datos biográficos y una “poesía suya inédita”. Esta acción sugeriría por otra parte la estrecha relación emocional que la autora conserva aun con su lugar de nacimiento y nación y su sentimiento patriótico a pesar de su ausencia de España durante casi veinte años.

Las conexiones sociales e intelectuales desarrolladas en Italia por la autora, así como la subsiguiente petición de una serie de favores ligados a las mismas, podría haber posicionado a Vicente como nexo entre algunos intelectuales italianos y españoles, como se destila de la segunda misiva enviada desde Milán el 2 de febrero de 1907. Entre las mismas, gozará Vicente de la amistad del poeta Enrico Cavacchioli (1885–1954), quien será el encargado a su vez de traducir al italiano los relatos cortos que la autora publica

---

<sup>34</sup> La autora ninguna al escritor y crítico argentino José León Pagano al referirse a él como a “un tal”, para continuar indicando que “hizo una jira por España y escribió... un no sé qué”. El trabajo en cuestión al que se refiere Vicente se trata de *A través de la España literaria* (1904) publicado en Barcelona por la Casa Editorial Maucci y prologado por Emilia Pardo Bazán, en el que el autor hace un repaso en dos volúmenes a los autores en lengua catalana y castellana más relevantes del momento.

en el suplemento cultural *La Domenica del Corriere*<sup>35</sup> en octubre de 1906 bajo los títulos de “La sorpresa” y “L’orologio”. Estos dos textos formarán parte años más tarde en su versión española, de la colección de cuentos *Sombras* (1910). Otra de las amistades italianas de Vicente será la que labrará con el doctor Ferrari, quien requiere su mediación para, a través de Unamuno, contactar con el escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) con motivo de la traducción y publicación de las obras de este último en Italia. Por el contexto de la carta de Vicente a Unamuno del 2 de febrero de 1907 extraemos que el autor ha expresado en una misiva previa su interés por contactar con el autor italiano Giovanni Boine (1887-1917), pues como le explica la escritora, el doctor Ferrari “es amigo del director de la revista *Il Rinascimento* y me ha ofrecido averiguar por ese señor Giovanni Boine”. Esta información contrasta por otra parte con la de Vicente González Martín en *La cultura italiana en Miguel de Unamuno* (1978) en donde indica que de las relaciones que el filósofo mantuvo con los modernistas italianos, la más importante fue la desarrollada con Giovanni Boine. González Martín recuerda, remitiéndose al trabajo de Gaetano Foresta, que la relación epistolar entre ambos autores comienza el 27 de septiembre de 1906 con una carta de Unamuno y termina el 13 de octubre de 1908. El crítico indica también que fue Boine quien puso en contacto a Unamuno con la revista *Il Rinascimento* de Milán, “órgano del movimiento modernista italiano” (201).

El periplo europeo de Vicente continúa con su traslado a Madrid con motivo de la publicación de *Teresilla* en donde, según Ena Bordonada, se establece con su padre, José María Vicente Nicolás. A diferencia de lo que indica la investigadora, Vicente no parece

---

<sup>35</sup> *La Domenica del Corriere* fue el suplemento cultural del periódico milanés *Il Corriere de la Sera* publicado desde 1899 hasta 1989.

realizar este tramo acompañada de su esposo, como indicarían las notas de prensa que sitúan a Cándido Elormendi en Argentina durante este tiempo al que nos referimos. El número del 22 de junio de 1907 de *Caras y Caretas* da cuenta de una manifestación contra las autoridades ocurrida en la ciudad argentina de Junín. Entre las fotografías del suceso que acompañan al artículo, aparece un retrato del “Señor Cándido Elormendi, comisario inspector, que se hizo cargo de la policía el día del meeting” (“Junín”, *Caras y Caretas*). Tampoco le acompañan a Vicente en este traslado sus niñas argentinas, ya que como le explica a Unamuno en su carta del 4 de mayo de 1910, se quedan en Italia al cuidado de un matrimonio de confianza, lo que reforzaría asimismo la teoría de que la mudanza europea de Vicente se debería exclusivamente a motivos profesionales y, por tanto, provisional. La ausencia de Vicente del entorno italiano acarreará graves consecuencias a la autora, puesto que el matrimonio a cargo de las niñas se apoderará de los bienes económicos y materiales que Vicente guarda en Italia, dejándole en una situación tan precaria que tendrá que recurrir a la ayuda financiera de su esposo Cándido en Argentina: “Se me acabó el dinero, escribí a Buenos Aires diciendo que me girasen a Madrid.” Alejada del epicentro del conflicto, la resolución del mismo se tornará larga y difícil afectando gravemente el estado físico y mental de la autora hasta el punto de, por prescripción médica, llevarle a su inhabilitación profesional. Como explica Vicente en la carta del 5 de abril de 1910: “estoy convaleciente de una grave enfermedad. El médico me tiene prohibido escribir *rien*, yo escribo, aunque francamente, no sé lo que hago. Por mi enfermedad hace tiempo que no leo un diario y no sé nada de nada.”

Es a partir de 1907 –establecida la autora ya en España y con su primera novela publicada– y hasta 1910 –fecha en la que aparece su último trabajo de ficción extenso–

cuando el nombre de Vicente se prodiga de asiduamente en los periódicos más importantes del momento debido tanto a la atención que generan sus obras, como a la sensación que causa la propia autora entre los críticos literarios, ya sea por su comentada belleza, por la novedad de su temática y un estilo de escritura que ostenta “nada de emoción sensiblera, de sentimiento femenino”<sup>36</sup> o por una personalidad e intelecto que muestran a una “mujer de gran cultura y de ideas originales y propias.”<sup>37</sup> Muestra fehaciente de esta popularidad son las reseñas halladas en destacados periódicos del momento como el popular semanario argentino *Caras y Caretas*<sup>38</sup> o los españoles *El País*, *El Liberal*, *La Lectura*, *El Imparcial*, *El Cuento Semanal*, *Nuestro Tiempo*, *Heraldo de Madrid* o *La Correspondencia de España*, las cuales se hacen eco, especialmente durante ese fructífero periodo, de la obra de la autora, celebrando por lo general una positiva y favorable acogida de las mismas, aunque tampoco faltan las críticas a su estilo de escritura o a los diversos temas que trata en sus novelas, de manera particular aquellos que destilan tintes eróticos. El cariz de las reseñas que encontramos en estas publicaciones oscila por una parte entre una actitud de alabanza, como la que se refleja en *La Correspondencia de España* en su edición del 28 de febrero de 1910, en donde se indica que “doña Ángeles Vicente merece ser considerada y estimada como un temperamento nada común digno de descollar entre las avanzadas de nuestro feminismo literario” (“Zezé” *Correspondencia*), y por otra, aquellas que muestran una fuerte

---

<sup>36</sup> Véase *La Correspondencia de España* (28 de febrero 1910).

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Caras y Caretas* fue una popular publicación argentina cuyos contenidos versaban sobre temas políticos, sociales y culturales de la actualidad del país americano. El semanario gozó de una larga vida editorial, publicándose durante más de cuarenta años, entre 1898 y 1941.

oposición y desprecio al trabajo de la autora, como se observa en la crítica realizada en el semanario *Actualidades*<sup>39</sup> en donde se refieren a la obra *Zezé* (1909) como

una novelita que parece inspirada en un cerrado espíritu fatalista y que se desarrolla con una desenvoltura de estilo que nos parece, por lo menos, un poco sorprendente tratándose de pluma femenina [...] Llega ingenuamente, como la cosa más natural del mundo, a presentarnos escenas de un sensualismo enfermizo y lésbico que nos produce viva impresión de repugnancia [...] *Zezé* no tiene ni siquiera el interés de un rasgo saliente de una modalidad original, de una faceta psicológica que haga perdonable toda la exposición de escoria en gracia al interés de moralizar un alma. De tales libros a la pornografía descarada, y merecidamente clandestina, no hay dos centímetros de distancia. (“*Zezé*” *Actualidades*, s.p.)

El amplio número de reseñas encontradas en prensa muestran que *Zezé* es sin lugar a dudas la obra de Vicente que más interés despertó entre la crítica. La autora expresará más adelante, en un artículo publicado en la revista *Ateneo* en 1912, su descontento por la popularidad y el éxito alcanzados por *Zezé* debido, en su opinión, al énfasis que puso la crítica en el carácter erótico de la misma, menospreciando otros de sus trabajos, que a juicio de la autora, eran más profundos y significativos.

En cuanto al reconocimiento internacional de Vicente, el diario *El Liberal* en su artículo “Nuestra literatura en Portugal” del 27 de noviembre 1910, se hace eco de la labor de difusión de las letras españolas que el portugués Orlando Marçal (1884-1947)<sup>40</sup> se halla realizando en el vecino país. El artículo indica que Marçal “enaltece nuestra literatura” puesto que se dedica a publicar “en uno de los mejores periódicos portugueses, una sección literario-biográfica, con el título de ‘Intelectuales españoles’” (s.p.). Aunque no consta el nombre del periódico luso, en dicha noticia *El Liberal* indica que Marçal

---

<sup>39</sup> Véase *Actualidades* (3 feb 1910). La entrevista no está firmada.

<sup>40</sup> Ángel Marcos de Dios, en su libro *Epistolario portugués de Unamuno* (1978) incluye la siguiente entrada sobre Orlando Alberto Marçal: “abogado y escritor, nació en Vila Nova de Fozcoia y murió en Parede en 1947. [...] Colaboró asiduamente en periódicos y revistas y fundó con otros colaboradores *A Vida Acadêmica*, *A Esperança*, *A Estrela Acadêmica*, *O Futuro*, *A Justiça* y *O Progresso*, en los que brilló por sus cualidades de polemista violento. Publicó varios libros de poesía y prosa. Fue presidente del Partido Republicano Radical e intervino en ruidosas causas judiciales” (218).

presenta un panorama de la literatura española contemporánea en la que recoge los nombres de Jacinto Benavente, Felipe Trigo, Pío Baroja, *Columbine*, Sofía Casanova, Blanca de los Ríos, *Violeta*,<sup>41</sup> Concha Espina, Benito Pérez Galdós y la propia Ángeles Vicente. El artículo explica a su vez que el proyecto de Marçal de difusión de las letras españolas continuará con la recopilación de todos estos estudios “en un libro que se pondrá a la venta en Portugal, España, Brasil y Repúblicas sudamericanas”<sup>42</sup> (2).

En 19 de marzo de 1911, envía Ángeles Vicente a Miguel de Unamuno, desde su dirección en el número 20 de la calle Lista sita en las afueras de Madrid, un ejemplar de *Sombras*, su último trabajo publicado, al que acompaña con una tarjeta postal que reproduce una imagen completa de la autora [fig. 2]. Este documento se torna especialmente valioso pues nos presenta una de las escasas reproducciones fotográficas que se conservan de Vicente y el único retrato de cuerpo entero. La fotografía, titulada al pie de la misma con la inscripción “Obras de Ángeles Vicente”, presenta una relación de los cuatro trabajos publicados hasta ese momento por la autora (*Teresilla*, *Los Buitres*, *Zeze* y *Sombras*), indicando a su vez la editorial que se encarga de las dos últimas, la Librería de Fernando Fé, así como su localización en el número 15 de Puerta del Sol en Madrid. La composición y contenido del documento revela el carácter publicitario de la tarjeta postal al ser su propósito promocionar el trabajo de la autora.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> *Columbine* y *Violeta* fuerpon los seudónimos usados respectivamente por Carmen de Burgos y Consuelo Álvarez.

<sup>42</sup> No existe en la actualidad referencia a la existencia de esta obra.

<sup>43</sup> Esta “rareza” publicitaria se torna bastante inusual al no haber encontrado hasta el momento ningún otro documento que use una estrategia de promoción similar al aquí usado con la obra de la autora.



Fig. 2. Ángeles Vicente, postal enviada a Miguel de Unamuno (19 de marzo 1911). Archivo de la Casa Museo de Unamuno, Universidad de Salamanca.<sup>44</sup>

A diferencia de la ilustración fotográfica que acompaña su primera obra, *Teresilla*, en la que encontramos a una joven Vicente portadora de un halo de inocente

---

<sup>44</sup> En el mensaje incluido en la parte posterior de la postal enviada a Unamuno, Vicente indica a su “distinguido y apreciado amigo”, que le envía adjunto un ejemplar de su nuevo trabajo *Sombras*. La copia de esta edición de *Sombras*, que se conserva al igual que las cartas en el Archivo de la Casa Museo de Unamuno en Salamanca, recoge la siguiente dedicatoria de Vicente: “Para el cultísimo escritor Miguel de Unamuno, con aprecio y admiración”. En dicha edición aparecen corregidos a mano un par de errores de imprenta: en la sección “Obras de la autora. Publicadas” alojada en la parte interna de la cubierta, encontramos corregido a mano el título de una de las obras incluidas en el listado, *Las sombras*, al correcto, *Sombras*. El segundo se refiere a la descripción que se hace de dicha obra, pues únicamente se indica que son “cuentos”. Este error se subsana al puntualizarse, de nuevo de manera manuscrita, que son cuentos “psíquicos”.



dulzura sensual y ataviada con lo que parece ser un traje de fiesta que deja al descubierto parte de su busto, esta postal, emitida tres años después y en pleno apogeo profesional cuando la autora era ya una figura conocida, muestra en comparación una Vicente con una pose discreta y notablemente más madura.

De su análisis se torna evidente que ni Vicente ni el fotógrafo que la retrata se encuentran ajenos a las fórmulas estéticas contemporáneas usadas en la construcción del sujeto femenino. A este respecto, la popular revista *La moda elegante* establece directrices en cuanto a la adopción de las posturas más adecuadas para estilizar y proporcionar elegancia a la figura de la mujer, como ilustra el artículo “Aspecto de un vestido según se lleve bien o mal” del 6 de septiembre de 1910. En el mismo se proporcionan consejos que acompañados con imágenes ilustran los modelos correctos e incorrectos que las damas elegantes deben imitar. Bajo las pautas que se presentan se presta especial atención a los hombros de las modelos pues la adopción de la postura correcta será esencial para la óptima presentación del atuendo, ya que al dejarlo “caer con libertad sobre los hombros tiene la gracia de un drapeado antiguo” (120). Estos hombros tienen que estar bien desarrollados y no pueden estar ni levantados ni ser estrechos. El artículo aconseja también a sus lectoras la correcta colocación de la falda para conseguir una figura más estilizada y fina y se prefiere que caiga recta por la parte delantera; si el vestido tiene cola hay que dejarla caer en pliegues en la parte trasera para así evitar una silueta acampanada. Por último, se incluyen consejos sobre la adecuada colocación de la ropa interior y se indica además que el vestido tiene que cubrir los zapatos para que estos no sean vistos. La disposición en la fotografía de Vicente muestra que estas pautas han sido evidentemente consideradas a la hora de posar. Si comparamos este retrato con las

decenas de imágenes incluidas en *La moda elegante*, la pose e indumentaria que adopta Vicente comulga casi milimétricamente con la de los figurines sartoriales que profusamente copaban las páginas de las revistas de moda de referencia de la época: el retrato de plano entero muestra a una erguida Vicente que se ladea ligeramente para presentarnos el perfil de su cuerpo. La mano izquierda retrocede posicionándose en la parte posterior del muslo, mientras que la derecha queda apoyada en la parte anterior de la cadera, entretenándose en esta ocasión con un abanico, que bien podría haber sido substituido por cualquiera de los accesorios usados para desempeñar tal función decorativa: sombrilla, pañuelo, estola, manguito, bolsito, fusta, espejo o librito.

La fotografía presenta a una Vicente vestida con un espartano traje de tarde sujetado por un cinturón que lo divide en cuerpo y falda, guarnecida esta última con una greca que recorre el borde de la misma y una serie de tiras verticales que adornan la pechera del vestido, proporcionando solemnidad al mismo. La falda, que moldea las caderas y se abre a partir de las rodillas para llegar hasta el suelo y cubrir los pies de la autora, es recta por la parte delantera pero forma en la parte posterior una cola redonda dispuesta en forma de pliegues, cumpliendo con las pautas que marca la moda del momento. La manga semilarga, que deja ver parte de sus desnudos antebrazos, termina en un tejido que parece ser de encaje o gasa, el mismo material que parece adornar el cuello del vestido. Según constata Lily Litvak en *Erotismo fin de siglo* (1979) en la indumentaria “nada era visible, puesto que las únicas partes del cuerpo que sería lícito contemplar, el rostro y las manos, desaparecerían bajo el velo del sombrero, y el manguillo o los guantes” (162); sin embargo, en esta fotografía Vicente, aun carente de guantes, guarda la imagen de la sobria decencia que se esperaba de la mujer en la época.

A pesar de la evidente sencillez del traje, al mismo tiempo se aprecia la presencia de una serie de elementos que le confieren ese toque de elegancia esperado, como el imprescindible sombrero ataviado con plumas con el que hace acompañar su atuendo y que “prolonga el cuerpo ampliándolo y poetizándolo al coronarlo de jardines, de cascadas de tul y encaje” (Litvak 1979: 166) provocando que la mirada del público se centre en la cabeza de la modelo. Para Litvak, “la mujer no se veía, se adivinaba por su porte, por su talle, por las dimensiones del pie prisionero en la botita que apenas se vislumbraba” (163-64) y en este retrato, a excepción de los desnudos antebrazos, Vicente efectivamente se reconoce en las convenciones sociales y culturales al presentarse oculta detrás de su porte y talle, como se traduce por el uso del popular corsé que proporciona al cuerpo una línea en forma de “S”. Este corsé, cuyo uso se impuso en la primera década del siglo veinte, estrechaba la cintura y enarcaba la espalda, efecto que producía que se marcaran las caderas y el trasero de la mujer y que se creara de esta manera una silueta artificial cuyos trazos de letra sibilante y serpentina daba nombre al corsé. Otro efecto que se conseguía con su uso, era potenciar el pecho de la mujer en la forma conocida como “pecho de paloma” aunque en el caso de Vicente, las líneas verticales que adornan su vestido atenuan dicha silueta disimulando así su voluptuosidad. A pesar de que la vestimenta de este periodo es más desahogada y articulada que la de los años previos, observamos aun cómo la moda y la elegancia que se atribuye a la mujer sigue construyéndose desde un modelo estructural artificial.

Esta composición de Vicente calca el habitual modelo que se repite en los años de la primera década del siglo veinte, aunque la aplicación de las convenciones femeninas, queda neutralizada por otra parte con el geométrico y “racional” atuendo que viste a

Vicente, al que se despoja además de cualquier elemento ornamental que confiera un halo de lujo o derroche a su figura, como pieles, guantes o joyas. Lo espartano de la materialidad se acompaña a su vez por el porte de Vicente que insiste en la neutralización de su feminidad, a pesar de ese manifiesto cumplimiento de las normas de vestimenta y porte establecidas. Al observar la imagen, se hace inmediatamente notable la poderosa y férrea presencia de la figura que se erige en el centro de la estampa, figura que con su firme mirada parece desafiar al público que la lee y observa, sabedora Vicente de que ese retrato sería sujetado entre sus manos; la postura que adopta Vicente, a su vez mundana, realista y carente en exceso de ornamentos fetiche, se encuentra en directa sintonía con el mismo discurso desnudo de adornos y mensaje directo que la autora transmite en sus obras. Esta misma parquedad fetichista se observa en el “paisaje” sobre el que se superpone la imagen, pues al presentarse carente de divanes o ricos salones deja entrever un trasfondo que parece ser el escenario de una naturaleza difusa, recordando a los más oníricos y misteriosos escenarios que componen las portadas de *Sombras* y *Zeze*.<sup>45</sup>

A pesar de las inevitables convenciones relacionadas con la construcción femenina, la promoción de las obras de Vicente se realiza sin caer en los estereotipos visuales que tan profundamente sexualizaban al cuerpo femenino y de los que tan repetidamente abusaba la prensa ilustrada de los inicios del siglo veinte en el ejercicio de difusión de este sujeto. A pesar de la portabilidad del cuerpo de Vicente al quedar reducido éste a las dimensiones de una postal, esta misma neutralidad que emite el cuerpo y el espacio impide precisamente que la autora se convierta en un fetiche sexual a manos

---

<sup>45</sup> Cabe destacar en este punto que a pesar de la evidente proliferación en la época de la narrativa visual, en el caso de la obra de Vicente las muestras de esta tendencia se limitan básicamente a las portadas de sus novelas, las cuales muestran una clara impresión del espíritu modernista, como destila la de *Zeze* con la estela dejada por un vapor que se aleja en el horizonte y la de *Sombras*, cuya representación refleja uno de los temas centrales en esa colección de cuentos al relacionarlo con la psicología, lo onírico y el más allá. Ver portadas en Anexos 7 y 8.

de la masa lectora, como aquellos otros sujetos femeninos de tamaño palmar que circulaban prolíficamente en la época en sus versiones visuales sicalípticas.

El espartano álbum de fotos conservado de Vicente continúa con el retrato que acompaña a la entrevista que el escritor y periodista argentino José de Maturana (1884-1917) realiza a la autora para el artículo “Literatura femenina española”, publicado el 28 de junio de 1913 en el diario argentino *Caras y Caretas* [fig. 3]. En el mismo, De Maturana afirma que “en pocos países como en España florece tanto el ingenio de la mujer” (s.p.) y transcribe las conversaciones realizadas a varias de las autoras más populares representantes de ese florecimiento literario, recopilando para el público argentino las figuras de Gloria de la Prada, Angelina Alcaide de Zafra, Sofía Casanova, Carmen de Burgos, Consuelo Álvarez, La Condesa Castellá, Blanca de los Ríos Lampérez, Salomé Núñez y Topete y la propia Ángeles Vicente, a quien el periodista presenta como redactora<sup>46</sup> de *El Imparcial*. La importancia de este reportaje en el estudio de Ángeles Vicente es clave ya que ayuda a ampliar su marco bio-bibliográfico: en primer lugar, pues nos presenta la faceta profesional de Vicente como redactora, gracias a cuyo dato descubrimos la serie de artículos inéditos de temática argentina publicados en *El Imparcial* dentro de la sección titulada “Cuadros americanos.” Es precisamente gracias

---

<sup>46</sup> Según José Javier Sánchez Aranda en *Historia del periodismo español: desde sus orígenes hasta 1975* (1992) la figura del redactor se había convertido ya en habitual dentro de los periódicos y “ya bien entrado el siglo el número habitual de redactores oscilaba entre los 20 y 30 en plantilla” (209). La mayoría de las escritoras que De Maturana incluye en su artículo, ejercían, al igual que Vicente, de redactoras en diarios como *El País*, *Heraldo de Madrid* y *El Liberal*.

— ¿Allí es usted muy conocida, verdad? — le pregunto.

— Sí, tanto que mi casa se llama *El Retagio Peticaron*...

Y llevaba por la imaginación, tristemente, me compone un cuadro lleno de nieve y de bruma.

Sofía Casanova ha publicado más de quince volúmenes; hace por sí misma con tantísimo y ha estado también bellas comedia. Recuerda a sus hijos y llora, pensando que no son e pañolas. En suma: un alto poeta que lleva en la frente las heridas de una corona de espinas, una mujer ideal que abogó, cantando, las pesadumbres y las desgracias terrenales. Una santa...

Carmen de Burgos, la popular *Celastina*, redactora del *Heraldo de Madrid*, es andaluza de Almería. Cierta día apareció en la Corte, sin recomendación ninguna y con un capital de cien pesetas. Tomó un tranvía y se dirigió al Mini teato de Instrucción Pública. La recibió Alfonso Pérez Nieva. Y le preguntó:

— ¿Ha estado usted en Madrid alguna vez?

— No, señor.

— ¿Tiene usted recomendaciones?

— No, señor.

— ¿Conoce usted a alguien?

— No, señor.

— Pues, entonces, merece usted que le den la plaza que solicita.



Saludo a la importante revista *Caras y Caretas*; sus editores van acompañados de igual afecto que orgullo y gratitud, al ver aquí mi fotografía y mi firma. Saludo también a su gran país, esa admirable República Argentina; y, por supuesto, me dirijo igualmente y con no menor cordialidad a argentinos y argentinas, que tantas y tan profundas simpatías merecen y me inspiran.

Salomé Núñez y Topete

Madrid, 11 de Enero de 1913



Salomé Núñez y Topete. — Retrato de la escritora y autógrafo, que dice: Saludo a la importantísima revista *CARAS Y CARETAS*; mi saludo va acompañado de igual afecto que orgullo y gratitud, al ver aquí mi fotografía y mi firma. Saludo también a ese gran país, esa admirable República Argentina; y, por supuesto, me dirijo igualmente y con no menor cordialidad a argentinos y argentinas, que tantas y tan profundas simpatías merecen y me inspiran.

Salomé Núñez y Topete

Desde esta villa y corte donde mis andanzas me han traído, envío un cordial saludo a esa mi segunda patria y la expresión de mi gratitud al importante semanario *Caras y Caretas*.

Ángeles Vicente de Torraudi

Ángeles Vicente, Retrato y autógrafo. Texto de éste: «Desde esta villa y corte, donde mis andanzas me han traído, envío un

Blanca de los Ríos de Lampérez. pretendía, pasando después a ser profesora de la Escuela Normal de Madrid. El ministro Rodríguez San Pedro, por ciertas campañas periodísticas, la trajo a una provincia. Carmen de Burgos se negó, dedicándole su libro titulado *Los indagados* en esta forma: «Al señor Rodríguez San Pedro, al que ni admiro, ni estimo, en agradecimiento de haberme traído a Toledo, durante su desdichada etapa en el ministerio de Instrucción Pública. Es una de las más instigables trabajadoras en el periodismo y la literatura española. Ha publicado más de enarenta obras. Dentro de poco vióitá Buenos Aires. Ha hecho campañas en pro del divorcio. Pero... cualquiera firma un decreto trasladando a doña Carmen!»

Concepción Alvarez, *Udala*, la vibrante redactora de *El País*, es una de esas mujeres de sólida raíz andaluza, que evoca los espíritus de aquellas que, en defensa de España, llegaron a la heroicidad y al martirio. Es la única mujer española que ejerce de una manera activa en la política de su patria. Es catalana, y parece una manola de Llavajós o de Maravillas. Sus discursos son todos violentos, encendiéndose sus artículos de *El País* muy comentados. Tiene el orgullo de haber mantenido

Fig. 3. Extracto de entrevista a Ángeles Vicente,<sup>47</sup> “Literatura femenina española.” *Caras y Caretas*, Buenos Aires: 28 junio 1913 (De Maturana s.p.).

<sup>47</sup> El retrato situado a la izquierda de la imagen pertenece a Ángeles Vicente, el del centro a Blanca de los Ríos y el de la parte superior derecha a Salomé Núñez y Topete. En la parte inferior de la fotografía de Vicente observamos que la autora firma incluyendo aun el apellido de su esposo.

al contenido de estos artículos que descubrimos que Vicente residió en la zona del Chaco argentino durante un número de años aun por determinar y cuya experiencia marcará la temática de varios de sus escritos.<sup>48</sup>

La última evidencia documental que disponemos de Vicente data del 21 de marzo de 1932 y se refiere a la publicación del cuento “La sorpresa” en el periódico *Luz. Diario de la república*. A partir de este año no existe constancia de ninguna referencia adicional, ni biográfica ni profesional, que nos proporcione pista alguna sobre la trayectoria de la autora ignorando hasta este momento el resto de su evolución personal y profesional, así como la fecha y lugar de su fallecimiento. Desconocemos por tanto su paradero, si emigró o si estaba viva y residía en España durante el periodo enmarcado entre la Guerra Civil española y la posguerra, si su voz se ignoró como resultado de una controvertida ideología que la sitúa en un círculo cercano a la masonería, la teosofía, el espiritismo y el ocultismo<sup>49</sup> así como a publicaciones afines a la república, al socialismo y al anarquismo

---

<sup>48</sup> La reciente aparición de este material deja la puerta abierta a la posibilidad de que existan otros textos inéditos de la autora, publicados ya sea utilizando su nombre verdadero o bajo un seudónimo aún por descubrir, práctica ésta bastante habitual en los años en los que centramos este estudio. Como ejemplo, recordemos el de *Colombine*, usado por Carmen de Burgos; *Evangelina* por Aurora Cáceres; *Halma Angélico* por María Francisca Clar Margerit; Consuelo Álvarez con *Violeta* o Álvaro Retana con *Claudina Regnier*.

<sup>49</sup> A este respecto, en su artículo “Problemas del más allá” publicado en el periódico *Excelsior* el 12 de agosto de 1912, Vicente explica que para ella el concepto de “ocultismo” y del “más allá” se refieren a “cuanto se relaciona de manera más o menos directa con el ocultismo, o sea con las leyes aun ignoradas de la Naturaleza. La palabra ocultismo no tiene nada de abstrusa o tenebrosa, es, sencillamente, un término aplicado a la suma de conocimientos que forman el conglomerado de la escuela filosófica oriental, que es diametralmente opuesta a la occidental” (4). Por otra parte, y según establece Carlos Pereira Martínez en su artículo “A Familia Poza: un exemplo de republicanismo e librepensamento en Pontevedra” (2004) [“La familia Poza: un ejemplo de republicanismo y librepensamiento en Pontevedra” Traducción propia] en referencia al grupo de teosofía gallego “Marco Aurelio” al que parece que Vicente pertenecía, “A palabra ‘Teosofía’ fai referencia a unha doutrina que sostén que todas as relixións constitúen intentos do home de achegarse ao divino; é dicir, cada relixión posúe unha porción dunha verdade universal; todas tratarían de explicar o mesmo, ollando os mesmos feitos a través do seu prisma cultural e histórico. É un estudo comparado de relixións, filosofías e ciencias, dacordo coa ‘Sabedoría Divina’ (Theo-Sophos)” (276) [“La palabra ‘Teosofía’ hace referencia a una doctrina que sostiene que todas las religiones constituyen intentos del hombre de acercarse a lo divino; es decir, cada religión posee una porción de la verdad universal; todas tratarían de explicar lo mismo, mirando los mismos hechos a través de su prisma cultural el histórico. Es un estudio comparado de religiones, filosofías y ciencias, de acuerdo con la ‘Sabiduría Divina’ (Theo-Sophos)” Traducción propia].

en los que verán la luz algunos de sus trabajos, como *Vida socialista* o *Luz. Diario de la república*.

Existen por otra parte referencias diversas a lo que parece ser un carácter con cierta querencia al apartamiento de la sociedad, por lo que tampoco se debería descartar la posibilidad del autoexilio como explicación a su desaparición; autoexilio, que como observaremos en *Zeze*, termina siendo la opción de salvación escogida por ambas protagonistas de la novela. Ena Bordonada considera en este sentido la posibilidad de que la autora retornara a Argentina, donde sabemos que había residido una extensa y significativa parte de su vida, y que era un país al que le unía una especial relación, como manifiesta en el cierre de la entrevista concedida en 1910 a *Caras y Caretas*: “desde esta villa y corte donde mis andanzas me han traído, envío un cariñoso saludo a esa mi segunda patria y la expresión de mi gratitud al importante diario” (De Maturana s.p.).

### **Corpus literario. Conexiones intelectuales y profesionales**

La primera noticia que disponemos de la obra de Vicente la hallamos en los medios italianos y se refiere a la publicación de dos de sus cuentos cortos, “La sorpresa” y “L’orologio”, en el número 40 del suplemento cultural *La Domenica del Corriere* del 7 de octubre de 1906 y que formarán parte más tarde, en su versión española, de la colección *Sombras* publicada en 1910. Posteriormente *El Cuento Semanal* reconocerá la faceta internacional de la autora en la reseña que realiza de *Zeze* el 17 de diciembre de 1909, donde la presentará como a “una brillante española que después de tener brillantes triunfos en Italia viene a su patria a refrendarlos” (s.p.).<sup>50</sup> Asimismo, la entrada que

---

<sup>50</sup> Las únicas referencias que encontramos a día de hoy sobre su labor en Italia las recoge Marianna Diluincis en su libro *Romanzi Racconti Poesie Drammi nelle edizioni del Corriere della Sera 1876-1918*



recoge la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* indica que en América Vicente “ya colaboró en periódicos y revistas” (322) aunque en la actualidad no disponemos de ninguno de los escritos elaborados durante su etapa argentina.

Con su llegada a España comenzará Ángeles Vicente su periodo más prolífico de producción narrativa que se condensa principalmente entre los años 1907 y 1915 con la publicación de dos novelas, *Teresilla* (1907) y *Zeze* (1909); dos colecciones de cuentos, *Los buitres* (1908) y *Sombras* (1910); y un extenso número de artículos que aparecen en varios periódicos y revistas.<sup>51</sup> Existe constancia a su vez de su colaboración en el periódico *La luz roja* con la publicación de “El regalo” en noviembre de 1907, relato de tintes esotéricos y que posteriormente aparecerá en una versión arreglada en *Los buitres* bajo el nombre de “La trenza”. No obstante, la mayor parte del trabajo de Vicente en prensa se centrará principalmente entre los años 1912 y 1915.

Su debut español lo realiza Vicente de la mano del popular editor Gregorio Pueyo, convirtiéndose junto a la zaragozana Cecilia Camps,<sup>52</sup> según indica Miguel Ángel Buil

---

(2003), en donde se refiere a Vicente de la siguiente manera: “Scrittrice spagnola, di cui si hanno scarsissime notizie: non si trova neppure il nome proprio. Le poche opere reperite non sono datate: *Teresilla*, s.d., *Zeze*, s.d. [1909?], *Sombras (cuentos psíquicos)*, s.d. [1910?], *Los buitres (cuentos)*, s.d.” (Diluincis 7). [“Escritora española de la que se tiene muy poca información: no se encuentra ni su nombre propio. Las pocas obras encontradas no tienen fecha: *Teresilla*, s.d., *Zeze*, s.d. [1909?], *Sombras (cuentos psíquicos)*, s.d. [1910?], *Los buitres (cuentos)*, s.d.” Traducción propia]. Diluincis recoge también referencia a los cuentos aparecidos en *La Domenica del Corriere* en 1906.

<sup>51</sup> Consultar Anexo 9 en el que se recoge un listado de trabajos de la autora conocidos hasta el momento.

<sup>52</sup> Cecilia Camps (1877-¿?) publica en 1910 la novela corta de tinte erótico *El cinematógrafo* que se incluirá, junto a los trabajos de Felipe Trigo y Dorio de Gádex, seudónimo éste de Antonio Rey Moliné, en el número 15 de la colección *Cuentos Galantes*. Se le atribuyen también *Alma desnuda* (1910), prologada por Eduardo Zamacois, y la novela *Lo que ellos quieren* (1911). Miguel Ángel Buil Pueyo, en *Gregorio Pueyo*, proporciona la siguiente información en referencia a la autora: “la sarcástica y laboriosa zaragozana Cecilia Camps adscrita al naturalismo, que se atrevió a traducir del chino algún cuento confuciano, que con *El gran guiñol* hizo en 1916 su primer ensayo teatral, en forma de comedia” (117). P. Caballero en *Diez años de crítica teatral (1907-1916)* (1916) indica, respecto a esta obra estrenada en el Teatro de la Zarzuela, que se trataba de “[u]na de las pocas comedias españolas escritas por mujeres”, para añadir a continuación que “Doña Cecilia Camps se propone en esta obra resolver en sentido absolutamente *libertario* el conflicto conyugal, en el caso de ‘no comprensión’ del *uno* y de la *otra*. La mujer casada se va con el amante, y nada más... La tesis de la obra de la señora Camps es tan vieja como el adulterio, y tan despreciable y reprobable como él. Por lo demás, como dijo el otro, Doña Cecilia acabará por comprender,

Pueyo en *Gregorio Pueyo (1860-1913), librero y editor* (2010), en una de las dos únicas autoras españolas cuya obra publicó la editorial. Como indica Amelina Correa Ramón en el prólogo de *Gregorio Pueyo*, “el emprendedor librero depositó su confianza en jóvenes promesas, escritores desconocidos de los tantos que llegaban a la capital cada año persiguiendo denodadamente un éxito que se demostraba siempre huidizo y efímero” (12). La reproducción a continuación [fig. 4] de un anuncio del catálogo de obras de 1908 de la Librería Pueyo da muestra de la prolijidad de autores que la editorial contaba en su haber, como muestran los nombres de Rafael López de Haro, Isaac Muñoz o Amado Nervo. Cierra esta lista la obra de Ramón del Valle Inclán, *El marqués de Bradomín*, seguida de la ópera prima de Ángeles Vicente, *Teresilla*, a la que se presenta como “la novela de una mujer galante”. Esta descripción llama la atención pues si atendemos a la definición que el *Diccionario de la lengua española* proporciona del término “galante” aplicado a una mujer encontramos que se refiere a aquella “que gusta de galanteos” o “de costumbres licenciosas” proporcionando este anuncio una presentación inicial de la obra que no refleja la intención original de la escritora.

---

así lo deseamos, que hay mucho que zurcir, y mucho que guisar, y mucho que planchar en las casas, dicho sea con todo el respeto” (281-2). En 1924 publica Camps en la Editorial Pueyo, dentro de su “Biblioteca de Novelas Escogidas”, la versión castellana de *La casa sombría* de Philine Burnet (Buil Pueyo 117). Por otra parte, según indica Eduardo Martín de la Cámara en *Cien sonetos de mujer. Siglos XIX y XX* (1919), Camps era viuda de Benito Perdiguero, residió varios años en Filipinas y dirigió la revista *Ideal Fémica* (27).

**LIBRERÍA DE PUEYO**  
Mesonero Romanos, 10.—MADRID.

---

El nuevo **Catálogo de obras modernas en prosa y verso**, publicado por esta casa, contiene un prólogo muy curioso, referente al movimiento literario contemporáneo en España y América.

---

**Las novelas del amor.**

**Guerrero y algunos episodios de su vida milagrosa**, novela documentaria, por Eduardo Barriobero; 2 ptas.

**El Barón de Lavos**, novela por Abel Botelho, 2 tomos; 6 ptas.

**Dominadoras**, novela madrileña, por Rafael López de Haro; 3 ptas.

**Voluptuosidad**, novela erótica, por Isaac Muñoz; 3 ptas.

**La caída de la mujer**, Psicología femenina, novela por Augusto Martínez Olmedilla; 3 ptas.

**Almas que pasan**, Últimas prosas, por Amado Nervo; 3,50 ptas.

**La Enamorada indiscreta**, novela por Pedro de Répido; 3 ptas.

**La Cópula**, novela sensacional, por Salvador Rueda; 3 ptas.

**Almas de fuego**, novelas cortas, por Felipe Sassone; 3 ptas.

**La hija del fango**, novela por José de Siles; 1 pta.

**La bruta**, novela por Felipe Trigo; 3,50 ptas.

**El marqués de Bradomín**, novela por Ramón del Valle Inclán; 3,50 ptas.

**Teresilla**, la novela de una mujer galante, por Ángeles Vicente; 2 ptas.

Los pedidos á GREGORIO PUEYO, Mesonero Romanos, 10.  
**MADRID**

Fig. 4. Anuncio del nuevo catálogo de Librería de Pueyo, ¡Alegria! Madrid: 6 mayo 1908. (Buil Pueyo 70).

Mientras que la publicación de *Teresilla* y *Los buitres* se realiza bajo el auspicio de la librería Pueyo, la de sus dos últimos trabajos extensos, *Zezé* y *Sombras*, se produce a cargo de la librería de Fernando Fé en 1909 y 1910 respectivamente, desconociendo los motivos que provocan la mudanza de editoriales de la autora. Aunque existen repetidas referencias a la inminente publicación de otros dos trabajos de Vicente, *Zezé y yo* y *Buscando alma*, no tenemos constancia material, al menos por el momento, de que estas obras terminaran viendo la luz.

Las referencias que constatan la posible creación de *Zezé y yo* aparecen primeramente en la conversación entre la cupletista y *la escritora*, personajes principales de la obra, que da cierre a la novela *Zezé* y que anticipa la continuación de la historia en una segunda parte:

- Deseo discutir con usted a diario.
  - Perfectamente. Se me ocurre una cosa. Contando ya con todo lo que usted me dirá voy a escribir un libro titulado *Zezé y yo, diálogos*. ¿Le parece a usted bien?
  - Muy bien...
- Y salí de casa de mi amiga, atontada por el torbellino de ideas que me sugería aquella mujer excepcional (99).

La prensa del momento recoge igualmente menciones a la secuela de *Zezé*, como indica la edición de *El País* del viernes 19 de agosto de 1910, en donde se presenta a Vicente como a una “ilustre escritora radical que ha dado al público libros tan excelentes como *Teresilla*, *Los Buitres* y *Zezé* –del que prepara una segunda parte–...” (“*Zezé*”, *País*). Asimismo, tanto en la contraportada de *Zezé* –dentro de la sección titulada “En preparación”–y como en la de *Sombras* –en este caso bajo el epígrafe “Próximas a publicarse”– aparecen sendos anuncios que anticipan la puesta en venta de estos dos nuevos trabajos, estando ya incluso acordado el coste de cada obra, vendiéndose *Zezé y yo* al precio de 3 pesetas y *Buscando alma* al de 2. A pesar de los avances publicitarios, no existe desafortunadamente hasta el momento ni ejemplar ni reseña literaria posterior que verifiquen la salida al mercado de *Zezé y yo, diálogos*, en donde *la escritora* continuaría seguramente indagando en las tribulaciones de la cupletista. De la misma manera, tampoco ha llegado a nosotros ningún ejemplar de *Buscando alma*, título que inevitablemente nos remitiría al interés que la autora dedica a cuestiones espirituales y psicológicas, de habitual presencia en su temática, como se aprecia en numerosos cuentos

que forman parte tanto de las colecciones *Los buitres* y *Sombras* como en diversos artículos aparecidos en prensa.

Afortunadamente, la producción literaria de Vicente no se limita exclusivamente ni a estos años ni a estas cuatro obras, pues contamos además con muestras de su narrativa en la forma de relatos que aparecen publicados en relevantes revistas y periódicos del momento, como *El Imparcial*. A este respecto, en el año 1910 el diario *El Liberal* afirma en una columna dedicada a la autora que la firma de Vicente “es ya popular, no solo por sus obras anteriores sino por sus trabajos en la Prensa: crónicas de una concienzuda crítica literaria y artículos –esto sobre todo– de propaganda radical, escritos con gran desenfado y valentía” (“Zezé” *Liberal*, s.p.).

En el mismo año la recién fundada revista *Vida socialista*,<sup>53</sup> relacionada con el origen y desarrollo del socialismo y el movimiento obrero español de principios de siglo, recoge varias muestras de la obra de Vicente, como el extracto publicado en su edición del 28 de agosto de 1910 de “la novela anticlerical” (7) *Zezé*. No solo se encarga *Vida socialista* de difundir el trabajo de Vicente con la inclusión de material original entre sus páginas, sino también de activar su venta entre los lectores de la revista al promocionar la compra de *Zezé* a un precio especial. La novela, cuyo precio de venta habitual era de dos pesetas, se ofrece ahora: “A los suscriptores de VIDA SOCIALISTA y socios de la Casa

---

<sup>53</sup> *Vida socialista* fue una “Revista semanal ilustrada (aparecía los domingos) publicada entre 1910 y 1914, y fundada por los periodistas y militantes socialistas Tomás Álvarez Angulo (encuadernador) y Juan Almela Meliá (hijastro de Pablo Iglesias), que se turnaron en su dirección. Es considerada la primera publicación española que aúna el movimiento obrero con el mundo intelectual y radical afín a las juventudes socialistas. En ella se dan cita intelectuales y escritores afamados tanto españoles como extranjeros. Entre los primeros cabe citar a Pío Baroja, Leopoldo Alas, Concepción Arenal, Benito Pérez Galdós, Julián Besteiro, José Ortega y Gasset o Jacinto Benavente. Aunque no fue órgano oficial del Partido Socialista, iniciaba cada número con un artículo de Pablo Iglesias, bajo el epígrafe “Vida Política”. Le seguía una crónica del mismo carácter, firmada por Matías Gómez Latorre, Desiderio Tavera o el propio Álvarez Angulo. Contaba también con una sección fija dedicada al feminismo, en la que escribían Amparo Martí, Caridad Alcón y M. Ciges Aparicio.” (*Vida socialista*)

del Pueblo, **una peseta**,<sup>54</sup> en esta Administración” (7). Unos meses más tarde, en el número del 2 de octubre del mismo año, aparecerá un avance del cuento “El huerto encantado” perteneciente a su colección *Sombras* y del que la misma revista realizará posteriormente la consiguiente reseña.<sup>55</sup>

*Sombras* es el libro del Espiritismo y la Mediumnidad, amenablemente expuestos. La visión a distancia, la telepatía, el presentimiento, los fenómenos tiptológicos y psicográficos, el desdoblamiento de la personalidad y la materialización del espíritu, sirven, con otros más, de asunto a la autora de *Sombras* que, al vestir con las galas literarias tan escabrosos motivos científicos, ha hecho una admirable labor de inspirada. (Hernández-Cid 13)

Por petición expresa de Orlando Marçal, y en relación con la conmemoración del centenario del nacimiento del escritor portugués Alejandro Herculano (1810-1877), Vicente publica en *La tierra y Voluntad* sendos artículos sobre los actos celebrados en Coimbra entre el 23 y el 26 de abril de 1910 en memoria del poeta luso. Dicha ocasión propicia de nuevo la comunicación entre Vicente y Unamuno ya que al haber participado este último en la conferencia impartida con motivo de las celebraciones en honor de Herculano, la autora le envía una carta el 4 de mayo de 1910 en la que le solicita información sobre el evento para crear las crónicas que le han sido encargadas.

Se conoce igualmente la existencia del relato “Los ojos luminosos” a través de la carta que la autora envía a Rubén Darío (1867-1916) el 27 de octubre de 1911.<sup>56</sup> En la misma, Vicente pide detalles al poeta sobre la posible publicación del cuento en la revista *Mundial*, que este último dirigía, así como del dinero que percibiría como pago de la publicación. Una vez más, y a pesar de la evidencia de la existencia de esta producción,

---

<sup>54</sup> *Sic.*

<sup>55</sup> Véase el número 45 de *Vida socialista* (6 de noviembre 1910).

<sup>56</sup> Carta recogida por Dictino Álvarez Hernández en *Cartas de Rubén Darío. Epistolario inédito del poeta con sus amigos españoles* (1963), dentro del capítulo “Figuras femeninas”. En el mismo, y junto a la de Vicente, se incluyen las enviadas al autor por Sofía Casanova, Emilia Pardo Bazán, Carmen de Burgos y la Condesa de Castellá. Véase copia de carta manuscrita en Anexo 4.

no ha sido posible aún localizar copia del mencionado texto. Por otra parte, la misiva a Darío proporciona información adicional que nos indica la amistad de la autora con Claudina Regnier, seudónimo usado por Álvaro Retana (1890-1970), y con Alejandro Sux, *nom de plume* por su parte del escritor y periodista anarquista argentino, Alejandro José Maudet (1888-1959).

El interés de la autora por temas de tinte ocultista vuelve a quedar reflejado en su trabajo en prensa. La publicación *Ateneo. Revista mensual ilustrada*, en su número de junio de 1912, recoge la extensa crítica de Vicente al recientemente publicado *Hipnotismo prodigioso* (1911) de *Aymerich*, seudónimo del teósofo pontevedrés Alfredo Rodríguez de Aldao con quien parece unirle una estrecha amistad. La naturaleza del texto reseñado, perteneciente a la colección *Biblioteca Teosófica*<sup>57</sup> de la Librería Pueyo y cuyo título es claramente ilustrativo, conduce de nuevo la investigación sobre Vicente a los círculos del ocultismo y la masonería. Este aspecto queda reflejado de nuevo en los artículos de similar temática que verán la luz posteriormente en la sección “De tejas arriba” del periódico madrileño *Excelsior*. “De tejas arriba”, expresión sinónima de “según causas sobrenaturales” o “en el cielo”, tiene el cometido, como la propia Vicente manifiesta al lector en el artículo que presenta la sección en el diario, de ocuparse de “problemas del más allá”, puesto que la autora cree

que el mundo de los hechos tiene demasiados cronistas, quiero volver la vista al orientalismo, pues siempre me he sentido oriental –tomad por favor, la palabra en la acepción más pura y por lo tanto más honrada– y subo a estas columnas<sup>58</sup> con la pretensión de ocuparme del mundo de las causas, que es lo que el orientalismo

---

<sup>57</sup> Alfredo Rodríguez de Aldao, bajo el seudónimo esta vez de *Enediel Shaiah*, será a su vez el responsable de la *Biblioteca Teosófica* creada por la Librería Pueyo cuyo objetivo se centró en la difusión del teosofismo en España (Buil Pueyo).

<sup>58</sup> En este contexto el término “columnas” podría referirse tanto a las columnas textuales del periódico como a las columnas Jakin y Boaz, relacionadas con la mitología masónica.

y los orientales estudian. (...) También dare a conocer algunas agrupaciones de carácter místico que existen entre nosotros (“Problemas” 4).

Canda este artículo la autora afirmando que su propósito en la realización de esta sección se centra en ocuparse “de cuanto con el ocultismo tenga directa o indirecta referencia” (“Problemas” 4). Con este cometido, y en un intervalo de doce días durante el mes de agosto de 1912, publicará Vicente cuatro artículos bajo los títulos “Problemas del más allá”, “Mario Roso de Luna”,<sup>59</sup> “Los que esperan al Cristo” y “En el plano astral”, siendo este último con el que repentinamente se clausurará esta sección que en principio prometía gozar de una existencia más longeva.

En 1913, Luciano de Taxonera en *La verdad acerca de una escuela filosófica*, junto al reconocimiento que rinde a Mario Roso de Luna en su crucial labor para la expansión del teosofismo en España, muestra a su vez su agradecimiento a Ángeles Vicente por la ayuda que ésta le presta en su ejercicio de comprensión del significado y objetivos de la teosofía, indicando que

las conversaciones sostenidas con Ángeles Vicente acerca de esta materia, de la que habla con conocimiento y con clarividencia asombrosa, hicieron cuanto no pudieron conseguir las lecturas a que me entregué. A esta bella escritora le debo, pues, el haber salido del error en que estaba, y, además, la necesaria preparación para haber comprendido parte nada escasa de lo que es, y de lo que para lo futuro parece representar en el ambiente espiritual de los pueblos la Teosofía, que no es, ni mucho menos, esa cosa hermética, abstrusa, ardua que los dogmatizadores del Ateneo exponen en largas e interminables peroratas, con voz trémula, con gesto iracundo, con ademán airado... (45).

El interés que “la linda rubia enamorada del misterio” (como llamó Álvaro Retana a Vicente) muestra por los temas ocultistas se manifiesta de nuevo en los cuentos “Los

---

<sup>59</sup> En 1917, Mario Roso de Luna, masón y teósofo extremeño, publica, bajo el seudónimo de Liborio Canetti y Álvarez de Gades, el libro titulado *El Mago de Logrosán. Vida y milagros de un raro mortal, teósofo y ateneista*. En el mismo, y a modo de autopanegírico, Roso de Luna recopila una serie de artículos y charlas sobre su persona, incluyendo la entrevista realizada por Ángeles Vicente y publicada originalmente bajo el título “Mario Roso de Luna”, el 16 de agosto de 1912 en el madrileño *Excelsior*.



ojos grises” y “La risa del esqueleto”, publicados en la revista *Hojas selectas* en 1913. Su afiliación con los movimientos ocultistas queda finalmente establecida en la carta que Alfredo Rodríguez de Aldao<sup>60</sup> envía a Javier Pintos Fonseca el 9 de julio de 1913. En la misma establece que “autorizado por mi hermosa y genial compañera de estudios esotéricos, la escritora Ángeles Vicente, les ofrezco en su nombre, su adhesión al Grupo de Pontevedra”. Continúa De Aldao la misiva indicando que “[t]enemos, pues, un miembro más, y de excepcional valor y merecido renombre en el mundo de las letras.”<sup>61</sup>

La labor en prensa de la autora continúa en los siguientes años con los artículos inéditos de temática argentina publicados en “Cuadros americanos”, y cuya transcripción incluyo en el Anexo 1 de este documento pues componen el corpus textual primario de Capítulo Dos de esta disertación. Los artículos, publicados en *El Imparcial* y en su suplemento literario *Los Lunes de El Imparcial* entre 1913 y 1915, son desde mi perspectiva el grupo de textos más importantes de los descubiertos hasta el momento durante esta investigación debido a su volumen total y a la novedosa temática que en los mismos se trata. La importancia del descubrimiento de estos artículos (sin obviar aquellos que reflejan su interés en el campo del ocultismo) es doble primeramente por los nuevos datos que aportan a la biografía de la autora y por el giro que este nuevo material confiere a la lectura de su obra, puesto que la sitúa dentro del género de literatura de viajes en el contexto americano e indígena, aspecto que hasta ahora había sido desconocido. En segundo lugar, debido a la importancia del contenido etnográfico y antropológico que se recoge en estos artículos, los cuales presentan una pintura del Chaco de entresiglos en el

---

<sup>60</sup> Se refiere De Aldao al Grupo Teosófico “Marco Aurelio” de Pontevedra fundado el 11 de agosto de 1911 al que pertenecían Javier Pintos Fonseca, Jacobo San Martín Lozano, Víctor Said Armesto y el propio De Aldao. Con este grupo tuvieron también relación Mario Roso de Luna y Ramón María del Valle Inclán.

<sup>61</sup> *Sic.*

que vivió la autora durante un periodo aún por determinar, pero que fue claramente suficiente para que Vicente se convirtiera en una experta conocedora de la zona, de lo que dan fe los artículos que componen “Cuadros americanos”.

Además de la novedad que representan estos cuadros, Carmen Ramírez Gómez en *Mujeres escritoras en la prensa andaluza del siglo XX (1900-1950)* (2000) le atribuye “la zarzuela, *Los cuatro gatos*, estrenada en el Teatro Cómico en 1913”<sup>62</sup> (32). No supondrá ésta la única incursión de la escritora en el mundo del teatro, pues como indica P.

Caballero<sup>63</sup> en *Diez años de crítica teatral (1907-1916)* (1916), Ángeles Vicente trabaja junto a Luis Linares Becerra<sup>64</sup> (1887-1931) en la traducción y adaptación al español de *La desertora* del francés Eugène Brioux (1858-1932) estrenada originalmente en París el 15 de octubre de 1904 en el Teatro del Odeón. P. Caballero considera que la versión española es un “[a]rreglo de cierta comedia de Brioux a una cosa que quiere ser castellano sin conseguirlo plenamente, por la señora Vicente (doña Ángeles) y el Sr. Linares Becerra” (261). Es interesante destacar la decisión de Vicente y Becerra al escoger este texto socialista de Brioux, puesto que la entrada que la Académie française dedica al autor galo, indica que sus obras reflejan sus ideas sociales y su preocupación por defender y dar voz a los débiles y oprimidos a pesar de que en su momento a P.

Caballero le pareciera que “[e]sta desertora es la mujer que abandona al marido y a una

---

<sup>62</sup> Tampoco existe ejemplar de esta obra. Véase *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)* de Juan Antonio Hormigón. Por otra parte, P. Caballero hace mención al estreno de esta obra en *Diez años de crítica teatral* (161) pero no proporciona el nombre del autor o autora de la misma.

<sup>63</sup> P. Caballero es el seudónimo usado también por un redactor de la revista *La lectura dominical* auspiciada por El Apostolado de la Prensa. El Apostolado de la Prensa, fundado en 1914, es, según José Leonardo Ruiz Sánchez en *Prensa y propaganda católica (1832-1965)* (2002), “un centro de sociedad de propaganda católica y social. Un púlpito permanente que predica sin cesar aun a los que jamás van a la iglesia” (111). Por otra parte, el anuncio que recoge el periódico *ABC* del estreno de la zarzuela *La desertora* y su posterior reseña vienen firmadas por un tal Caballero, por lo que es bastante probable que P. Caballero y el crítico de *ABC*, Caballero, fueran la misma persona.

<sup>64</sup> Luis Linares Becerra fue dramaturgo, periodista y gerente de la Sociedad de Autores. Se dedicó a la creación de obras policíacas en la época en que éstas estuvieron en boga y formó compañías teatrales. Véase *ABC* (17 oct 1931).

hija para marcharse por ahí –es decir, por allí, porque es en Francia– con su fulano. Hay divorcio y pelea por la chica, que al cabo vase con la perdida de su madre” (261). La zarzuela fue estrenada, según notifica el diario *ABC*,<sup>65</sup> en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en septiembre de 1915, haciendo mención expresamente a Ángeles Vicente. Esta información refuta por tanto la que erróneamente Hormigón proporciona en la entrada dedicada a Ángeles Vicente en *Autoras en la historia del teatro español*, en donde indica que no ha sido posible verificar la información que P. Caballero proporciona en *Diez años de crítica teatral (1907-1916)*: “no hemos encontrado ningún dato de esta autora. La única referencia que hay de ella es una cita en el índice de la obra de P. Caballero refiriéndose a *La desertora*” aunque, continúa, “es una conjetura que no hemos podido comprobar” (Hormigón 1996, 1297).

El 18 de noviembre de ese mismo año encontramos publicado también en *El Imparcial* un nuevo relato de corte espiritista “La historia de una calavera”, el cual nos acerca de nuevo al estilo de misterio de los tan populares Edgar Allan Poe y Horacio Quiroga.

Adicionalmente a su trabajo con Luis Becerra, Vicente participa en otro proyecto colaborativo con su amigo Rafael López de Haro (1876-1967), con quien escribirá conjuntamente el cuento “Spirto y Caro”, incluido en su colección de cuentos *Sombras*. La autora dedicará precisamente *Sombras* “al excelente novelista Rafael López de Haro en reciprocidad y recuerdo”, reciprocidad quizá debida a que el propio autor le dedica a Vicente su obra *La novela del honor* (1910), según indica el periódico *Actualidades*.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Véase *ABC* (18 septiembre 1915, 13).

<sup>66</sup> Véase *Actualidades* (3 febrero 1910).

A partir de 1915, la producción literaria de Ángeles Vicente va disminuyendo significativamente hasta desaparecer, siendo las últimas publicaciones literarias de las que tenemos constancia hasta el momento los cuentos cortos “La sombra que llora”, aparecido en la revista granadina *Reflejos* en 1929, y “La sorpresa”, publicado en 1932 en el periódico *Luz. Diario de la república*. En ambos cuentos se trata de nuevo la temática espiritista y ocultista, seña de identidad del corpus literario de Vicente, especialmente de sus relatos breves.

La evidente producción literaria de la autora, presentada con frecuencia en la forma de relatos y artículos que se encuentran diseminados en diferentes revistas y periódicos de la época, manifiesta la fluida actividad de Vicente e indica a su vez el potencial número de sus textos que quedan aún por descubrir y recopilar.

En cuanto a los vínculos literarios y profesionales de la autora, algunos de los cuales ya han sido adelantados en las páginas previas, no parece claro que Vicente mantuviera una dinámica relación con la escena intelectual madrileña de principios del siglo pasado. Como indica a Unamuno en la carta que le envía desde Cartagena en mayo de 1910 “en Madrid no conozco más que por referencias el hampa literaria. Solo he tratado a Vaamonde,<sup>67</sup> a Trigo y a López de Haro. Pudiendo vivir en Madrid, prefiero vivir aquí,<sup>68</sup> precisamente para evitar la ocasión de tratar a esa gente, a quienes no deseo conocer”. El matiz despectivo que se destila de dicha declaración a través del uso del término “hampa” (similar a aquel otro de “camorra”, usado anteriormente para designar a los círculos literarios en Italia), refleja a su vez la negativa consideración y malestar que

---

<sup>67</sup> La autora considera a Emilio Fernández Vaamonde su mejor amigo, como indica en la dedicatoria de su cuento corto “Una extraña aventura” incluido en *Los buitres*. No será esta la única dedicatoria que realiza la autora: a Luis de Terán y a Antonio García Alemán les brinda también otros de sus cuentos; a Rafael López de Haro su libro *Sombras*.

<sup>68</sup> Se refiere la autora a la localidad de Cartagena, lugar desde donde se remite la carta a Unamuno.

le producen a Vicente tales ámbitos intelectuales, y quizá su falta de interés por participar en la vida literaria e intelectual de Madrid. Estas declaraciones muestran por otra parte el carácter independiente y escasamente sectario de Vicente, si consideramos precisamente que de la aprobación de este “hampa” literaria dependía con frecuencia la publicación en revistas y periódicos y la positiva aceptación entre el público. Roberta Johnson indica en este sentido la importancia de Leopoldo Alas *Clarín* “since obtaining the recognition from the earlier generations of Spanish writers was the “Open Sesame” to a writing career, and *Clarín* was the chief guardian, writers approached the task of paying him homage with the astuteness of a modern literary agent, sending him their books and writing him obsequious letters” (1993:4).

Ante la prolífica producción literaria de la autora, así como la buena recepción general de la que gozó la misma entre buena parte de la crítica, que con frecuencia le situaba entre un grupo de afamadas escritoras del momento, es inevitable preguntarse las razones por las que la carrera profesional de Vicente paró tan drásticamente hasta desaparecer de la escena literaria. Quizá el hecho de que la propia Vicente considerara que la percepción y acogida que la crítica dedicó a *Zezé* fueran poco profundas y adolecieran de falta de seriedad, fuese el motivo que le instigara a no proseguir con la relación de la vida de *Zezé* en la secuela *Zezé y yo*, pues como declara la propia autora en un artículo de la revista *Ateneo*,

hoy día el chiste, el calembour, estimable cuando actúa sanamente el erotismo, útil también cuando pone de manifiesto llagas sociales con el fin de curarlas, ha hecho desaparecer o por lo menos, desviar la atención de todo aquello que pueda llevar en su entraña un germen innovador, un valor científico, algo, en fin, a conformar una modalidad en cualquiera de los órdenes ideológicos. Yo misma –y perdóneseme esta autocita– soy más conocida por ese libro desenfadado y erótico que se llama *Zezé* que por la autora de *Los buitres*, alguno de cuyos cuentos ha

sido traducido a varios idiomas y merecido aplausos, que desde aquí agradezco, de prestigiosas firmas extranjeras (“Hipnotismo” 272-73).

Tanto las razones por las que estas novelas no llegaron a ver la luz como los motivos de su aparente inactividad literaria son aún un misterio que quizá se logre aclarar una vez que dispongamos de documentación adicional. No obstante, la ardua tarea que supone el acceso a fondos y archivos y la recopilación de información tanto en España como en Argentina o Italia no ayuda tampoco a facilitar respuestas a estas preguntas. Las cartas a Unamuno han sido claves para clarificar y contestar algunas de estas cuestiones y es posible que la razón que finalmente explique su alejamiento de la escena literaria se deba únicamente a los problemas de salud originados por el episodio protagonizado por las niñas de las que comenzó a hacerse cargo estando en Argentina y que perdió más tarde en Italia.

Se torna por tanto difícil, y en todo caso sesgado, hacerse una idea del pensamiento de Ángeles Vicente basándonos en la limitada información bio-bibliográfica de la que disponemos, aunque mucho puede deducirse de lo que emana del conjunto de sus obras, artículos de prensa y cartas. A pesar de la evidente falta de información, podemos afirmar que Vicente se presentaba, según la estructura tradicional, como una mujer y autora “atípica”, adelantada a su tiempo, quien se impregnó de los elementos característicos de la modernidad y dejó constancia de sus intereses y preocupaciones intelectuales y vitales a lo largo de toda su obra; intereses y preocupaciones estos que se hallaban ligados a una variedad de campos y temas como la ciencia, los viajes, la tecnología, el feminismo, el espiritismo o la masonería. Esta “atipicidad” que destila Vicente se presentaría como lógica si limitáramos nuestro estudio únicamente a aceptar el

canon literario vigente, canon éste al que contradice una realidad velada que indica que en la España de entresiglos convive un extenso grupo de intelectuales y escritoras femeninas que conforman un perfil específico que cuestiona las estructuras establecidas y responde a las preocupaciones y tensiones del momento, específicamente a las generadas por la cuestión femenina. Este perfil específico identifica claramente a estas autoras con el prototipo de mujer escritora, intelectual, viajera, y que los aparatos que preservan y perpetúan el sistema patriarcal se han encargado de silenciar, depurar o infravalorar a lo largo de la historia, como ejemplifica Ángeles Vicente.

El corpus literario de Vicente, como queda dicho, se presenta por el momento dividido en dos novelas, dos colecciones de cuentos cortos y una serie de cuentos y artículos de aparición en prensa, entre los que destaca el grupo recogido bajo el epígrafe “Cuadros americanos”. *Grosso modo*, cada género narrativo tiende a enfocarse de manera particular en una de las principales preocupaciones de la autora, por lo que podemos identificar claramente un género o formato literario concreto ligado a una temática específica. Esta concentración temática en un género determinado no implica que Vicente ignore el resto de críticas o preocupaciones que componen su universo intelectual, las cuales pueden momentáneamente quedar relegadas a un segundo plano respecto al enfoque principal que adopte en una obra concreta. Dicho esto, las novelas de Vicente se concentran principalmente en temas de género y cuestión femenina; los cuentos cortos de sus colecciones dan especial importancia al espiritismo y la dualidad cuerpo/alma; y “Cuadros americanos” se preocupan principalmente del tema americano de inspiración costumbrista, entrando a formar parte del género de literatura de viajes.

En la primera de las caras de este corpus poliédrico nos encontramos con *Teresilla*, obra en la cual presenta Vicente la historia de la protagonista del mismo nombre, Teresilla,<sup>69</sup> una mujer de 15 años que sucumbe a las artes amatorias<sup>70</sup> del que cree ser su novio, Francisco Machuca. Francisco, empleado del teatro que regenta doña Sabina, madre de Teresilla, es presentando por ésta al comienzo de la narración, como el don “Juan del barrio”, a quien “le gustaban demasiado las mujeres y descuida nuestros intereses” (Vicente, 1907 30) . Sin embargo, a Francisco el único sentimiento que realmente le motiva, y que desencadena el conflicto de la historia, es el de la venganza hacia doña Sabina, por lo que usa para este propósito a su hija Teresilla. Después de una serie de tribulaciones de la víctima en las que se sucede el perdón y recaída en la ruptura de las normas, se da cierre finalmente a la novela con el suicidio de Teresilla.

Para Felipe Trigo, como señala en el mismo prólogo de la obra, esta novela de Vicente pretende ser una crítica al modelo de sociedad burguesa patriarcal impuesto y cuyas reglas afectan sobremanera a la mujer, pues es quien sufre las duras consecuencias del “no sometimiento” o la ruptura de las mismas y la aceptación del modelo ejemplar establecido en la tríada “esposa-madre-hija”, que limita o impide el desarrollo de su subjetividad. Según Trigo, y basándose en la denuncia que Vicente presenta en *Teresilla*,

a la perdición, al lupanar, va casi siempre la inocencia, precisamente al revés; por un impulso natural y noble, el del amor, que la entrega furtiva a un hombre, porque, precisamente, ese impulso de la naturaleza esta contrariado, con razón o sin ella, por la tiranía social de los padres, en forma de dominio absurdo, y precisamente también, después, por la mano misma del hombre amado, granuja y canalla generalmente (don Juan), antes que guía, y por el impulso de toda la honesta sociedad en forma de gentes que, en lugar de alzar y perdonar y redimir a

---

<sup>69</sup> Nombre que posteriormente cambiará a Estrella una vez que la “caída” penetra en el mundo de la prostitución. Notar por otra parte la relación casi anagramática entre los nombres Teresilla y Estrella.

<sup>70</sup> Ángeles Vicente muestra un evidente interés por la figura de don Juan al incluirla, además de en esta novela, en varios de sus cuentos tanto de *Los buitres* (“La derrota de don Juan”) como de *Sombras* (“La última aventura de don Juan”).



la caída, la desprecian; en forma además, para más horror, de los propios padres de la carne, que arrojan del hogar a la hija deshonrada, y de los mismos padres del espíritu que tal vez la invitan a bien poco espirituales actos cuando ella entra en una iglesia, buscando como último consuelo, a Dios (22).

La sencilla y concisa ópera prima de Vicente apunta ya una serie de críticas que se repetirán en sus producciones posteriores, especialmente en *Zezé* y en sus colecciones de cuentos cortos, y que se centran principalmente en torno a la idea de la mujer como víctima de la sociedad, el donjuanismo y la hipocresía social y religiosa.

*Zezé*, a pesar de su corta extensión, se presenta como una de las novelas más complejas e impactantes publicadas en el momento debido a las novedades que aporta en cuanto al tratamiento que hace de la figura de la “facilitadora”, así como por la introducción de elementos pertenecientes al género erótico o por el carácter subversivo que presentan la mayoría de sus personajes. En este contexto, uso el término “facilitadora” para referirme a todo aquel sujeto femenino que, ante la oposición a los patrones tradicionales de comportamiento establecidos por el sistema patriarcal, busca vías alternativas de huida, de resistencia y espacios en los que desarrollar su existencia. Estos espacios se podrán encontrar en principio al abrigo de las paredes del convento, de un falso matrimonio o a través del autoexilio en el extrarradio de la sociedad, siendo esta última opción la salida final que adopta la propia protagonista de la novela, *Zezé*. Es por tanto *Zezé* una perpetuación y profundización en las ideas, problemas y preocupaciones ya avanzadas en *Teresilla*, en donde la autora continúa haciendo una fuerte crítica a los valores burgueses por los que se rige la sociedad, los cuales, según Vicente, convierten a la mujer en una víctima de la misma. Las historias, preocupaciones y propósitos que tanto *Teresilla* como *Zezé* presentan son germinalmente similares, a pesar de los distintos

desenlaces reservados a estas heroínas modernistas. Si Vicente muestra primero en *Teresilla* las consecuencias de los valores impuestos por una sociedad equivocada e injusta, veremos cómo en *Zezé* la autora va más allá no solo al presentar de nuevo esas mismas denuncias y críticas, sino al aportar también soluciones efectivas de existencia para los sujetos de las “facilitadoras”, soluciones éstas que les convertirán de una u otra manera en “supervivientes” del juego burgués. El uso del término superviviente tiene en este contexto un sentido plenamente literal, puesto que el personaje femenino, o la “facilitadora”, tiene que sortear una serie de impedimentos y adoptar un número de subterfugios en la carrera de la vida necesarios para evitar el final mortal que depara a otras protagonistas, como muestra el propio caso de *Teresilla*. Aunque la mayoría de los sujetos femeninos de la novela parece acatar las reglas sociales establecidas, desarrolla en realidad un juego particular, privado, en el que se beneficia y usa a su favor las propias reglas del sistema. Ocurre así, como veremos, con la tía de *Zezé*, sor Angélica, Leonor Portillo, doña Pasito o Elisa. Aquellos modelos que no se someten a estas reglas sociales, y que tampoco articulan otras vías para adaptarlas a su favor, sucumben y se autodestruyen tanto física como mentalmente, como ejemplifican la madre de *Zezé* o la mujer de la taberna.

En cuanto a *Zezé*, es esta una novela eminentemente femenina, por su autoría, por la mayoría de los personajes que habitan en la misma y porque el cariz de los temas presentados se centra en el universo femenino, criticando los valores y defectos de la sociedad española de principios del siglo veinte, denunciando fuertemente instituciones pilares como la iglesia, la educación, la familia y el matrimonio y reclamando un cambio de estructuras que repercuta en una transformación cualitativa de la situación de la mujer.

*Los Buitres* y *Sombras* son ambas colecciones de cuentos (12 en la primera, 14 en la segunda) en los que la autora hace gala de su desatada imaginación y creatividad desmesurada al mismo tiempo que trata los temas constitutivos del “universo Vicente”. Es decir, los valores sociales y la hipocresía, el honor y los matrimonios de conveniencia, la educación de la mujer, el donjuanismo, la ciencia, la modernidad y la metafísica a través del estudio del espiritismo, la teosofía y la dualidad cuerpo/alma. Para el propósito de esta disertación se tornan de especial interés “Nobleza obliga” y “La derrota de don Juan” recogidos en *Los Buitres*, y “Alma loca”, “La última aventura de don Juan” y “Sombras”, de la colección del mismo nombre *Sombras*, por su conexión, como sus títulos ya anuncian, con los temas clave de su obra.

El último grupo de textos que incluyo en el corpus literario de Ángeles Vicente son los artículos aparecidos dentro de “Cuadros americanos” de *El imparcial* y de su suplemento literario *Los Lunes de El Imparcial*, nacidos como resultado de sus observaciones y experiencias en Argentina y que se publican entre 1913 y 1915 en la prensa española, una vez que la autora se asienta nuevamente en España. En ellos Vicente presenta, desde el conocimiento y la experiencia que le otorga haber sido testigo de primera fila de un tiempo y espacios únicos, una fotografía del Chaco de finales del siglo diecinueve, describiendo para el lector español no solo la geografía, fauna, flora y los distintos tipos que habitan en la zona, sino también los cambiantes procesos socio-económicos producidos como efecto del comienzo de la era moderna. Vicente transmite desde la “superioridad” que le otorga su rango de observadora europea el momento de fricción y enfrentamiento de finales del siglo diecinueve en el que indígenas, gauchos y colonos luchan por la defensa u obtención de un territorio y por el mantenimiento o

imposición de un (nuevo) sistema económico, político, social y cultural, representado en la hegemonía de la cultura dominante europea. A pesar de que la autora trata una diversa variedad de temas y tipos, los cuadros se centran mayoritariamente en retratar a las tribus indígenas (charrúa, tehuelche, pilagá o moceví), mostrando aspectos relacionados con sus costumbres, tradiciones, leyendas y valores. Estos artículos, que presentan una exclusiva radiografía política, social, económica y cultural de la zona del Chaco, incluyen asimismo información y detalles históricos, además de críticas al gobierno en su labor de “exterminio” del indígena a lo largo y ancho del territorio durante el proceso de construcción de la nación argentina. Las descripciones e información que presenta Vicente sobre los habitantes del Chaco en cuanto a sus costumbres, creencias y leyendas confieren a estos textos un carácter antropológico inédito e inusual en la literatura de mujer del momento, por lo que el Capítulo Dos de esta disertación observará la relación existente entre “Cuadros americanos” y el discurso colonial y etnográfico.

En cuanto al grupo de cartas que Vicente envía a Unamuno se destila una afinidad intelectual que radica en una continua preocupación existencial y en la búsqueda de una identidad que desvele la naturaleza del ser humano, formando una línea ontológica de pensamiento que subyace en el trasfondo de su obra y que explicaría el interés de la autora por las populares corrientes intelectuales que sucedían en la época y entre muchos de sus contemporáneos, como la teosofía, el espiritismo y la masonería. El ejercicio de exploración y difusión de temas de naturaleza ocultista que tanto le interesan a Vicente, evidentemente preocupada por el misterio y por la esencia del ser humano, se traspasa a gran parte de sus trabajos de ficción, como se observa en la temática de tinte modernista que impera en la mayoría de sus cuentos cortos, ya sean estos los publicados en sus

colecciones o en prensa. En los mismos, Vicente nos presenta descripciones de viajes astrales y desencarnaciones, como en el cuento “Los buitres” o en su artículo “En el plano astral”. En “El urután”, cuento perteneciente a “Cuadros americanos” y en el que se recoge una leyenda indígena argentina de tradición oral, narra Vicente un fenómeno de reencarnación o metempsicosis en el que el alma de un ser humano pasa al cuerpo de un animal, en este caso de un ave. El interés por las leyendas de los grupos indígenas, así como por sus ritos y costumbres y la relación de estos con el esoterismo, se refleja en relatos como “La cura mágica”, en el que Vicente describe al lector europeo una sesión de curación de un caballo a través de actos de magia blanca que desafían la lógica de la ciencia occidental, lógica ésta que a la inversa –como hace notar Vicente en su artículo “Problemas del más allá” al recordar el desconocimiento de “las leyes aun ignoradas de la Naturaleza”– causa la misma perplejidad en el indígena que con estupor escucha el sonido extraído de los entonces tan populares gramófonos: “el único misterio que tiene, para nosotros los humanos que poseemos tan limitado el raciocinio, es el que tiene todo cuanto nos es desconocido ¿Qué pensaría un indio de aquellos semisalvajes que viven internados en las regiones del Chaco, ante un gramófono? Creería [...] que se trataba de una cosa maravillosa, ultrahumana”(4).

Desde esta misma línea ocultista, Vicente nos expone en “Los ojos grises”, “La sombra que llora” o “Historia de una calavera” diferentes percepciones extrasensoriales en la forma de apariciones de espíritus, voces del más allá y visiones de la muerte, elementos que muestran el horror fantástico de la narrativa de Vicente en donde lo real y lo imaginario se confunden. Estos relatos nos recuerdan inevitablemente al “William Wilson” (1839) de Edgar Allan Poe de o al “Thanatopia” (1893) de Rubén Darío.

En cuanto a su estilo, es la de Vicente una obra marcada por una prosa directa, sencilla y sin ornamentos. En una de las correspondencias mantenida<sup>71</sup> con Unamuno, desvela la escritora su afinidad con el autor en cuanto a sus principios de creación literaria. En la misma, indica a Unamuno que “[l]a niebla se puede esculpir porque no es una cosa abstracta”, remitiendo esta frase directamente al poema “Credo poético” (1907) de Unamuno, en el que el autor se posiciona en contra del simbolismo y defiende el contenido de la obra, primando el alma y el interior de la misma ante la exterioridad formal y la artificialidad. La preeminencia de la idea, del alma sobre el cuerpo, de lo espiritual sobre la forma, es el eje principal del cuento “Spirto y Caro” y por extensión de la mayor parte de la obra de Ángeles Vicente, convirtiéndose esta rasgo en una de sus señas de identidad.

### **Ángeles Vicente: ¿escritora feminista?**

Son varias las críticas que desde diferentes perspectivas han analizado las causas y estrategias utilizadas por el sistema patriarcal para lograr la perpetuación de la opresión de la mujer y aunque se proporcionen diversas acepciones y aproximaciones, se coincide en la existencia y activa ejecución de un número de estructuras utilitarias al sistema. Catherine Jagoe por ejemplo argumenta que la formación del sexo y del género viene condicionada principalmente por la clase, la religión, la educación, la ley y la ideología (17). Juliet Mitchell, en *Women: The Longest Revolution* (1984), después de estudiar los modelos teóricos de Marx, Engels, Bebel y Beauvoir, concluye que hay cuatro estructuras básicas ligadas íntimamente a la opresión femenina, que categoriza bajo los apelativos de *producción, reproducción, sexualidad y socialización*, y considera que únicamente al

---

<sup>71</sup> Véase carta del 2 de febrero de 1907.

transformar estas cuatro categorías sería posible la auténtica liberación de la mujer. Argumenta Mitchell que la opresión se produce al quedar configurada la división del trabajo por la fisiología y en la creencia de que la de la mujer se considera inferior al hombre, creyendo, precisamente por este motivo, que la reproducción (humana) es su vocación natural. En el caso de España, la revolución del género no comenzó con el *boom* de autoras de la transición, ni incluso desde la labor llevada a cabo por las más en muchos casos desconocidas partícipes de cambio político y social de la Segunda República. Esta larga revolución recoge el estadio existente en el periodo de entresiglos, aunque quizá sin ser conscientes las propias protagonistas, como Vicente, del impacto y significado sociocultural que sus discursos,<sup>72</sup> libros y *modus vivendi* entonces implicaba. El proyecto de construcción de la “nueva mujer” no habría podido concebirse sin la concatenación de influencias previas a las de los movimientos feministas que surgen en las primeras décadas del siglo veinte, como consecuencia del desarrollo industrial y el capitalismo. La tardía evolución económica que sufrió España en comparación con otros países europeos como Francia o Inglaterra impidió, según indica Tsuchiya, que se formara “a solid bourgeoisie necessary for the emergence of a liberal political program, including feminism, before the turn of the century. The institutional power of a politically and socially conservative Catholic Church, well into the twentieth century, made it difficult for a political women’s movement to take root in Spain” (5). A pesar sin embargo de esta dilación en la aparición y establecimiento de un feminismo fuerte, a finales de siglo diecinueve empezaron a otearse un número de autoras cuyos escritos

---

<sup>72</sup> Johnson indica que ya a finales del diecinueve existía una basta producción de discursos y textos sobre “la cuestión femenina” (2003).

llaman la atención sobre la situación de la mujer.<sup>73</sup> Junto a las decimonónicas Concepción Arenal, Gimeno de Flaquer o Emilia Pardo Bazán, aparecen en el panorama intelectual de los albores del veinte autoras como Sofía Casanova, o especialmente Carmen De Burgos, cuyos textos abogan por una igualdad de derechos de la mujer en cuestiones como el divorcio, el sufragio o el desarrollo intelectual y educativo. El estatus social y económico que les acompaña al pertenecer normalmente a la clase alta o media y ser “hijas de los hombres educados”, les permite efectuar viajes a destinos principalmente del mapa europeo,<sup>74</sup> lo que propiciaría favorablemente la exposición a nuevas corrientes y movimientos intelectuales así como la toma de conciencia de las diferencias y retrasos sociopolíticos que sufre España, especialmente en cuanto al género, en relación con otros países más avanzados en estas materias.

Muestra de esta percepción es la impronta que nos deja Pardo Bazán en “La mujer española” publicado el 5 de enero de 1907 en la revista *Blanco y Negro*, donde basándose en personajes ficticiales de la literatura manifiesta que

[u]n medio seguro de conocer a la española en sus rasgos típicos es leer a los novelistas contemporáneos. Hay poca mujer en Pereda (a pesar de Sotileza); pero hay retratos fidelísimos de mujer en Galdós. En el ambiente de Madrid están vivas Fortunata, la chulapa apasionada, mezcla de barro y oro, ser todo instinto; la pacata y prudente burguesa Jacinta; la de Bringas, Tristana, las señoritas de Míau, Benigna, Augusta, tantas otras que creemos haber conocido y que confirman la regla, porque encarnan la tradición, sólo levemente modificada por el influjo de la evolución.

Comparadlas a las heroínas de la novela francesa, inglesa, italiana, rusa –y entonces percibiréis el contraste. Los tipos más marcados de la moderna literatura extranjera apenas concebimos que se produzcan en España. Son aquí casos esporádicos y raros la sportswoman, la neurótica intelectual, la pensadora; la mujer de ciencia que comparte las faenas de su marido, la artista, la luchadora y

---

<sup>73</sup> Véase nota a pie de página número 4.

<sup>74</sup> Son famosas por ejemplo las improntas literarias de los viajes de Emilia Pardo Bazán, Sofía Casanova o Carmen de Burgos. En cuanto a Ángeles Vicente, cabe recordar que la autora regresa a España después de casi veinte años de residencia en Argentina, experiencia ésta que sin lugar a dudas marcaría su particular percepción del mundo.



–¡extraña pero verídica observación!– la mística exaltada (no confundirla con la devota). Y la filántropa bienhechora, llena de celo altruista. La mujer española sigue su camino, el hogar ó la disipación; pero siempre menos diferenciada, siempre dentro de un círculo previsto y trazado de antemano por el hábito secular. No reflejaría la verdad el novelista que prestase a una española genérica el cinismo y la anárquica indiferencia de Claudina, las perversas curiosidades de Renata, la cultura profunda de Lea, el espíritu propagandista y sectario de la Evangelista, la inclinación estética de Felicia Ruys, el humanismo y el nihilismo de las heroínas de Turguenief ó las enrevesadas quintaesencias de las de Bourget. La mujer española contemporánea es de dos siglos más joven... (ó más antigua, según se entienda) que otras mujeres de otras naciones.

El flujo de pensamiento internacional que se transmitió ya fuera a través de las experiencias recogidas en los periplos de las autoras<sup>75</sup> o por medio de las conferencias de intelectuales y escritoras latinoamericanas que se celebran en la península, como las de Soledad Acosta de Samper (1833-1913) y Emilia Serrano (1843-1922), facilitó la introducción en España de otras corrientes más progresistas que se respiraban en varios países europeos y latinoamericanos y cuyas premisas se materializarían a lo largo del siglo veinte con la creación de organizaciones en España como la Residencia de Señoritas o el Lyceum Club en Madrid, entre otras instituciones<sup>76</sup> (Marina), contando con la colaboración clave de figuras como Clara Campoamor o Victoria Kent, cuyas acciones abogan por un cambio real del sistema. Muchas de estas “exploratrices sociales” comparten un perfil con denominadores comunes, basado en una tendencia ideológica afín al pensamiento de izquierdas o en su cercanía y participación en movimientos

---

<sup>75</sup> En cuanto a la influencia de corrientes extranjeras, se indica en *Ni tontas, ni locas* (2009) que la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE) “desarrolló un programa de pensiones o becas para cursar estudios o investigar en el extranjero, del que no sólo se aprovecharon los varones: entre 1908 y 1934, se concedieron 121 pensiones a mujeres, 8 de las cuales fueron a grupos para visitar el funcionamiento educativo de otros países. Gracias a estas pensiones algunas mujeres pudieron estudiar la situación social de las mujeres en Europa, los aspectos pedagógicos de la enseñanza de las ciencias, problemas o técnicas específicas y especializarse en diversas disciplinas que iban desde las matemáticas a las humanidades, pasando por la fisiología general y vegetal, la genética o la botánica” (14).

<sup>76</sup> Recordar la labor que ya en el siglo diecinueve realizó la estadounidense Alice Gordon Gulick a través de la instauración del Instituto Internacional en España (Sánchez).

intelectuales como la masonería o el librepensamiento; una actividad profesional ligada con frecuencia a las letras al ocupar con frecuencia funciones de redactoras o articulistas en diversos periódicos y revistas de la época; y una posición social que les proporciona una cierta independencia económica, lo que les facilita la ejecución de sus *grand tours* europeos.

A pesar de esta afinidad de intereses que Vicente en principio también compartiría, no existe constancia hasta el momento de ningún tipo de vinculación de la murciana con ninguna de estas autoras u organizaciones desde que se asienta de nuevo en España en 1907. Esta situación se podría explicar inicialmente como consecuencia de la falta de infraestructuras que facilitaron un espacio en el que promocionar el intercambio intelectual, la difusión de ideas y la organización del movimiento feminista; pero posteriormente, y a raíz de la llegada de un feminismo más efectivo y organizado en la década de los veinte, no existe tampoco evidencia de una colaboración mutua.

Indicábamos anteriormente que la propia autora expresaba a Unamuno en una de sus misivas el nulo interés por relacionarse con los intelectuales de la época, consistiendo la totalidad de su lista de amigos, por otra parte, de nombres masculinos: Luis Linares Becerra, Álvaro Retana, Luis de Terán, Emilio Fernández de Vaamonde, Rafael López de Haro y el mismo Miguel de Unamuno.

Resulta paradójico al mismo tiempo observar el rechazo frontal al movimiento feminista que algunas escritoras manifiestan, cuando su vida y obra por otra parte reclaman con contundencia un cambio estructural que incluya un espacio físico e intelectual para la mujer,<sup>77</sup> como serían los casos de Emilia Pardo Bazán y Ángeles

---

<sup>77</sup> En *Bananas, Beaches and Bases: Making Sense of International Politics* (2000), Cynthia Enloe llama la atención sobre un fenómeno similar al mencionar el caso de “Victorian lady travellers” como Mary

Vicente. En una entrevista realizada a Pardo Bazán el primero de junio de 1913 para la revista *Por esos mundos*, la escritora hace las siguientes declaraciones cuando se le pregunta por su opinión sobre el movimiento feminista:

- Diga usted condesa –pregunté– ¿Cómo juzga usted el movimiento feminista de España?...
- Con pena lo digo: es un movimiento que casi no existe. Fenómenos epidérmicos solamente. Ni aun el socialismo, la cuestión económica, le ha comunicado impulso. Por eso yo he rehuído ese género de propaganda. Empecé publicando en la Biblioteca de la Mujer, libros de alto feminismo extranjero, pero ahora los publicaré de cocina, de higiene y de recetas de tocador. Contra el ambiente no se lucha (Fernández Arias 670).

De igual manera, no dejan de ser impactantes tampoco las declaraciones que tan solo unas semanas más tarde<sup>78</sup> pronunció Vicente en la entrevista realizada por José de Maturana<sup>79</sup> para la revista *Caras y Caretas* y que presentan un cariz similar al de Pardo Bazán:

- ¿Qué opina usted del feminismo?<sup>80</sup> –le interrogó.
- Y como si esperara la pregunta me dice:
- No me he preocupado nunca del feminismo. La mujer me tiene sin cuidado.
- ¿Y del amor?
- El amor es una traición de la naturaleza.

---

Kingsley, Isabella Bird, Alexandra David-Neel o Nina Mazuchelli, quienes a pesar de la evidente oposición que presentaban a las convenciones del sistema seguían por otra parte unas líneas de pensamiento bastante tradicionales: “Some of them rejected female suffrage. Some refused to acknowledge fully how far their own insistence on the right to adventure undermined not only Victorian notions of femininity, but the bond being forged between Western masculinity and Western imperialism” (23).

<sup>78</sup> La entrevista a Bazán aparece publicada en *Por Esos Mundos* el 1 de junio de 1913; la de Vicente en la argentina *Caras y Caretas* el 26 de junio del mismo año.

<sup>79</sup> De Maturana califica a Vicente como rara, lo que conferiría a la autora ese aura de extravagancia y rareza típica modernista, al asociarse esta imagen con la del artista incomprendido, apartado e “incontaminado de vulgaridad” (Gullón 45).

<sup>80</sup> A finales del siglo diecinueve el movimiento feminista tenía una fuerte presencia e impacto en Europa y América a diferencia de la situación que se respiraba en España. Como indica Litvak “mientras las sufragistas inglesas y norteamericanas, italianas y francesas, ponían al servicio de la causa feminista todo su esfuerzo, en España había pocos o nulos esfuerzos para unirse a la lucha y las noticias sobre el movimiento se reseñaban, aun en las publicaciones más vanguardistas de la época, con una especie de condescendencia burlona” (1979:185). Cabe mencionar a este respecto el artículo titulado “El avance del feminismo” publicado el 19 de agosto de 1911 en *El Globo. Diario liberal de la tarde* de Madrid en el que se da cuenta del conflicto sucedido entre Ángeles Vicente y Gloria de la Prada, al acusarle esta última de ser la autora de unas “canciones indiscretas” que hacían referencia a su persona. El artículo refiere que De la Prada “fue a su domicilio, insultándola y amenazándola con cortarle el cuello”.

Al hablar con Ángeles Vicente, diríase que se está hablando con el sombrío de Schopenhauer. He dicho que es una mujer un poco extraña, y digo también que tiene muy poco de femenino. Por eso le dirijo esta pregunta:

– ¿Está usted conforme con ser mujer?

Y exclama:

– No. Hubiera querido nacer perro, con tal de pertenecer al sexo masculino.

Llama la atención, por otra parte, el contraste entre las declaraciones previas de Bazán al indicar que “contra el ambiente no se lucha” y estas otras de la protagonista Zezé antes de cerrar la novela, en las que defiende la necesidad de la oposición al sistema, pues “si no hubiera protesta, no habría lucha, y si no hubiera lucha, no habría progreso” (99). Son las primeras declaraciones muestra de una actitud que comulga con la noción del determinismo biológico y ambiental de los escritores del diecinueve, quienes “coinciden en que la naturaleza moral, mental y física de la mujer decreta su función social” (Jagoe 28), siendo las segundas la manifestación del determinismo social y “libre albedrío” de una Vicente que reafirma su creencia en el progreso del individuo sin distinción de géneros y que defiende que el ejercicio de la voluntad provee una vía de escape del determinismo ambiental; que presenta una forma escapista que funciona como protesta contra el orden burgués, como combate contra la sociedad, en la que “el artista rechaza la indeseable realidad (la realidad social: no la natural), en la que ni puede ni quiere integrarse, y busca caminos para la evasión” (Gullón 55).

A pesar de las declaraciones previas que dejan patente el expreso rechazo de Vicente hacia el movimiento feminista y sus preocupaciones, la lectura de sus obras desde nuestra perspectiva actual nos indica que el discurso narrativo de la autora adopta una clara posición política que denuncia la situación del sujeto femenino, abogando por un cambio estructural de la misma. Vicente recoge y anticipa ya en su visión y

tratamiento del problema, lo que Sara Ahmed reconoce ser una de las reclamaciones del feminismo actual, y que explica como “a desire that the future should not simply be a repetition of the past, given that feminism comes into being as a critique of, and resistance to, the ways in which the world has already taking shape” (235). Aunque en el momento de publicación de la obra de Vicente el feminismo español no estuviera claramente definido y careciera aun de una infraestructura organizativa como la ya existente en los países anglosajones, el mensaje de Vicente, a pesar de la propia Vicente, es claramente visionario y revolucionario, aunque inevitablemente carente de una efectividad inmediata y palpable debido a la coyuntura en la que se produce. Tomando como criterio las propuestas teóricas de Sara Ahmed y Elizabeth Grosz, el corpus de Vicente puede considerarse plenamente dentro del proyecto feminista en cuanto que las acciones y posicionamientos presentados en *Teresilla* y *Zezé* exponen, nombran y analizan la opresión estructurada de la mujer, además de teorizar y trazar lo que Ahmed denomina, “the countours of women’s agency and resistance” (237). Vicente encarna un modelo de pensamiento adelantado a su tiempo, cuya política feminista encaja dentro de lo que Elizabeth Grosz ha denominado “feminismo de la autonomía”.

En su artículo “What is feminist theory?” (1986), Grosz argumenta que el feminismo de los años 60 se da cuenta de la imposibilidad del éxito de su proyecto, puesto que éste se proclama desde la idea de la igualdad y debido a que bajo ese modelo “only women’s *sameness to men*, only women’s *humanity* and not their womanliness could be discussed” (1986:191). Según la autora

[t]he political, ontological and epistemological commitments underlying patriarchal discourses, as well as their theoretical contents required re-evaluation from feminist perspectives, as it became increasingly clear that women could only be included in patriarchal texts as deviant or duplicate men [...] The whole social,

political, scientific and metaphysical underpinning or patriarchal theoretical systems needed to be shaken up (1986:192)

Para Grosz, el feminismo de la autonomía implica, a diferencia del feminismo de la igualdad, “the right to accept or reject such norms or standards according to their appropriateness to one’s self-definition [...] and create new ones” (1986: 193). La política de transformación del sujeto que defiende Vicente, especialmente la presentada en *Zeze*, no se basa en reclamar un discurso de igualdad como otras autoras de su época proponen –recordemos la denuncia de Casanova en el Ateneo– puesto que este modelo significaría aceptar y funcionar bajo unos estándares patriarcales, sino que se asienta en una política de autonomía y autodeterminación femenina cuyo objetivo es la creación de un universo teórico y socio-político en el que este nuevo sujeto femenino pueda existir. Grosz proporciona una serie de características descriptivas que trazan una línea definitoria entre el “feminismo de la igualdad” y el “feminismo de la autonomía”, indicando que en el segundo de los modelos, debido precisamente a la autonomía que alcanza, la mujer se convierte a la vez en sujeto y objeto de conocimiento, por lo que la producción de conocimiento deja de ser exclusivamente masculina. Este sujeto autónomo (por ejemplo, el que representa la propia Ángeles Vicente) al convertirse en sujeto de conocimiento es capaz de cuestionar los métodos, procedimientos y técnicas del discurso patriarcal desde una nueva perspectiva, puesto que se ha desligado de la perpetuación del conocimiento originado desde la epistemología masculina (desligamiento y producción de conocimiento que un sujeto de la igualdad no podría lograr).

Esta noción del sujeto autónomo y la producción de conocimiento femenino nos remite de nuevo a Roberta Johnson y a su argumento en el que nos presenta dos tipos de modernismo, cuya línea de división viene trazada por el género del sujeto productor de

conocimiento, siendo el sujeto autónomo femenino el que genera la producción epistemológica que Johnson denomina “modernismo social” y el masculino, el que produce el conocimiento que conforma el modernismo canónico. Desde esta nueva posición, el sujeto autónomo femenino cuestiona procedimientos, presunciones y técnicas patriarcales pertinentes no solo al universo femenino, sino que se preocupa por otro tipo de áreas de estudio que esta apertura le otorga. Grosz indica que la autonomía es esencial para favorecer el estudio y desentrañamiento de la mecánica del discurso patriarcal y las maneras en las que éste inflige su dominio. Debido a todos estos aspectos, el nuevo sujeto autónomo tiene la capacidad de retar el contenido y los marcos en los que éste se genera, así como las disciplinas e instituciones que lo producen, mientras que presenta y desarrolla a su vez nuevas alternativas. Otro de los aspectos clave planteados por Grosz se basa en la relación existente de este sujeto autónomo con su sexualidad (y que Vicente, específicamente en *Zeze*, también observa) al considerar tres aspectos que hasta entonces se habían silenciado y que se presentan como elementos constitutivos de la subjetividad femenina del veinte: el cuestionamiento de las relaciones sexuales, la subversión de las normas heterosexuales y la aceptación del placer sexual. Ángeles Vicente, como desarrollaremos en las páginas a continuación, no solo se presenta a sí misma como un sujeto autónomo, sino que en su producción literaria reproduce un modelo femenino perfilado con la misma autonomía que ella ejecuta o intenta ejecutar para sí misma, construido desde las premisas que Grosz enumera y describe. Vicente, así pues, y de una manera aparentemente desintencionada, se anticipa cincuenta años al modelo que Grosz presenta, quien considera que las intervenciones y cuestionamientos que se producen durante la transformación del feminismo de la igualdad al feminismo de la autonomía

“may have produced one of the most subversive challenges to patriarchal theory that this century, or epoch, has seen” (1986:194).

Finalmente, sobre la cuestión de si la obra de Vicente puede considerarse feminista, Elizabeth Grosz en “Feminism After the Death of the Author” (1995) repasa y desestima como criterios legítimos los cuatro puntos por los que hasta el momento un texto se categoriza como feminista –léase: sexo del autor, contenido del texto, sexo del lector y estilo del texto– puesto que todos ellos presentan una problemática en sí mismos. Grosz considera que para determinar si un texto es feminista, primeramente “it must render the patriarchal or phallogocentric presumptions governing its contexts and commitments visible” (22). En segundo lugar “it must, in some way or other, problematize the standard masculinist ways in which the author occupies the position of the enunciation” (23). Y por último señala Grosz que “a feminist text must not only be critical of or a challenge to the patriarchal norms governing it; it must also help, in whatever way, to facilitate the production of new and perhaps unknown, unthought discursive spaces [...] that contest the limits and constraints currently at work in the regulation of textual production and reception” (23). Las novelas y cuentos cortos de Vicente, a pesar de la falta de acción o intervención activa en el movimiento, o de misma manifestación de la autora de su rechazo al feminismo, poseen estos componentes fundacionales que Grosz considera claves para tal consideración: Vicente visibiliza los preceptos patriarcales, los problematiza y facilita la producción de espacios nuevos a la vez que incluye al sujeto femenino en la visión humanista, al extender la creencia de que la mujer, al igual que el hombre, posee la capacidad de afrontar y crear su propio destino (Gullón 47).



## Capítulo Dos

### La Adán del Chaco y “Cuadros americanos”<sup>81</sup> de *El Imparcial*

El corpus literario de Vicente recoge en “Cuadros americanos” un componente narrativo representativo de la literatura de viajes, en donde la autora comparte las experiencias y observaciones recopiladas durante su estancia a finales del siglo diecinueve en el Chaco argentino. Aunque la manifiesta intención de la autora en esta colección se propone mostrar al lector europeo una nueva versión del indígena americano que se oponga a la instalada y perpetuada en un falseado imaginario occidental, este capítulo analiza si efectivamente este intento de deconstrucción del pensamiento colonial se consuma finalmente. Aun consciente de la falacia que la literatura de viajes construye y representa alrededor de la figura del “otro”, Vicente caerá en contradicciones al repetir la producción de estereotipos que originalmente constituyeron la génesis y base crítica de “Cuadros americanos”.

Dicho imaginario cultural, asiento del pensamiento europeo en cuanto a su representación del “otro”, radica, según plantean Mary Louise Pratt en *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (1992) y David Spurr en *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration* (1993), en el discurso colonial producido a raíz de las incursiones físicas e intelectuales de Europa en Sudamérica, Asia y África a mediados del siglo XVIII. Según Pratt, en este periodo suceden dos hechos paralelos en el tiempo que repercutirán radicalmente en la

---

<sup>81</sup> En el Anexo 1 de esta disertación incluyo la transcripción de los once artículos que componen “Cuadros americanos”, publicados entre 1913 y 1915 en el periódico *El Imparcial* y su suplemento literario *Los Lunes de El Imparcial*. La paginación de las citas extraídas de los artículos e incluidas en esta disertación se remitirá a esas transcripciones y a la paginación de este mismo documento.

transformación del sistema epistemológico occidental de los siglos venideros, al generarse, lo que la autora denomina, una nueva “conciencia planetaria”. El primero se remite a la polémica mantenida entre Francia e Inglaterra como consecuencia de las dispares teorías que René Descartes (1596-1650) e Isaac Newton (1642-1727) formulan respecto a la forma y dimensiones del globo terráqueo, y que provocará la creación en 1735 de una serie de expediciones internacionales para clarificar la controversia. Los resultados obtenidos, además de dar la razón a la teoría newtoniana, prepararon la antesala para la producción de posteriores investigaciones y expediciones europeas a raíz del interés que despertó la riqueza contenida en Sudamérica así como la especulación de potenciales beneficios intelectuales, materiales y especialmente económicos. La rivalidad existente entre las principales potencias europeas del momento, radicaba tanto en intereses territoriales y económicos como en factores ligados al prestigio cultural y tecnológico que estas expediciones y las conclusiones de sus estudios materializaban. Se comienza de esta manera una “carrera de la naturaleza” análoga a la protagonizada a mediados del siglo pasado por los Estados Unidos y la desaparecida Unión Soviética en su particular “carrera espacial”, en cuanto que se reproduce una rivalidad y afán similar de expansión, posesión, colonización territorial y despliegue de recursos científicos y tecnológicos, imprescindibles para mostrar su poderío material e intelectual al resto del mundo. Aunque a diferencia de la conquista de la naturaleza, en la espacial, el “otro” tuvo que ser finalmente imaginado y dominado en la narrativa de la ciencia ficción.

El segundo de los acontecimientos consistirá en la publicación también en 1735 del estudio *Systema Naturae* de Carl Linnaeus, en el que el autor y sus “apóstoles” recopilarán un extenso muestrario de la flora planetaria a la que catalogarán bajo un

revolucionario método de clasificación, que se aplicará posteriormente a la ciencia animal y mineral así como a otras disciplinas de las ciencias sociales, formando la taxonomía moderna.

Lo significativo de ambos eventos radicará primordialmente en la influencia ejercida *a posteriori* en la epistemología de Occidente al inaugurarse a partir de entonces por una parte la era de expediciones que circundan, atraviesan y se adentran en el globo terráqueo, e instaurar, por otra, como estructura base del conocimiento, un novedoso sistema de investigación basado en la historia natural, el cual explorará asimismo el exterior y el interior del objeto de estudio, siendo este cualquiera de las partes constitutivas de la naturaleza: flora, fauna, geografía, ríos, selvas y el propio ser humano. El impacto es de tal magnitud que según Pratt se generará una nueva conciencia planetaria eurocéntrica en la que “the naturalist naturalizes the bourgeois European’s own global presence and authority. This naturalist’s narrative was to continue to hold enormous ideological force throughout the nineteenth century, and remains very much with us today” (28). La nueva realidad ontológica y epistemológica se materializará en un nuevo discurso narrativo diametralmente opuesto al producido en siglos previos por conquistadores y misioneros, consecuencia del brote modernizador desencadenado por la Revolución Industrial y las subsiguientes transformaciones socioeconómicas en Europa, las cuales estarán estrechamente vinculadas a la “consolidation of bourgeois forms of subjectivity and power, the inauguration of a new territorial phase of capitalism propelled by searches for raw materials, the attempt to extend coastal and trade inland, and national imperatives to seize overseas territory in order to prevent its being seized by rival European powers” (Pratt X). “Cuadros americanos” de Ángeles Vicente refleja aun a

comienzos de siglo veinte, los efectos de la conciencia planetaria en la producción del discurso intelectual al tomar la autora como objeto de estudio la naturaleza y sujetos del Chaco argentino, presentar al sujeto naturalista “naturalizado” y reclamar su presencia y autoridad intelectual en su propio corpus narrativo.

Desde una línea de pensamiento similar a las teorías planteadas por Pratt y Spurr, Roberto González Echevarría afirma en *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* (1998) que la narrativa latinoamericana producida desde el comienzo del siglo diecinueve hasta 1920 se genera como resultado de la imitación que del discurso de la autoridad hace el discurso literario, en el que el modelo de realidad estará inspirado por los nuevos estudios científicos y sus conclusiones repetirán los escenarios de la historia natural en los textos artísticos, ya sea en su forma escrita –textos literarios y de la incipiente prensa– ya sea en su forma visual –a través de expresiones pictóricas, fotográficas y cinematográficas. Es decir, el nuevo discurso hegemónico que la literatura replica es el recogido en los textos producidos por los “segundos descubridores” del nuevo mundo –Charles Darwin, Alexander von Humboldt o el “segundo Adán” que encarna Carl Linnaeus– quienes a través de sus exploraciones científicas y antropológicas catalogan para el público europeo la realidad natural y social que les rodea.

Bajo este contexto, y como consecuencia de la proliferación e impacto de la temática científica en la producción cultural, no será inusual encontrar en la literatura occidental de entresiglos una narrativa que se basa y trasciende de la historia natural y las exploraciones que en ellas se desarrollan. Este fenómeno quedará ilustrado en los “best-sellers” del francés Julio Verne: *Cinco semanas en globo* (1863), *Viaje al centro de la tierra* (1864), *Aventuras de tres rusos y tres ingleses en el África austral* (1872), *La*

*vuelta al mundo en ochenta días* (1872); en las del italiano Emilio Salgari, *Dos mil leguas por debajo de América* (1888), *Viaje al Polo Austral en velocípedo* (1895), *A través del Atlántico en globo* (1896), *Los bandidos del Sáhara* (1903); o en *El corazón de las tinieblas* (1902) del anglo-polaco Joseph Conrad, cuya trama en el Congo narra una expedición al interior de la tierra. Este breve compendio literario deja patente, ya desde sus títulos, la amalgama temática, escénica y conceptual surgida a raíz del proceso de modernización que supondrá la esencia de un género narrativo ampliamente desarrollado en el periodo intersecular, caracterizado por la presencia de expediciones y viajes a lugares “exóticos” (Congo, Estambul, Sáhara); la aparición y auge de nuevos medios de transporte (globo, velocípedo, submarino); la inclusión en textos de índole no-científica de una terminología técnica propia del campo semántico de la ciencia y la medicina, los viajes y exploraciones y la taxonomía natural, que imitará el nuevo discurso científico: “aventuras”, “viajes”, “clases”, “órdenes”, “especies” y “razas”, así como otros términos que señalarán el interés por realizar un minucioso escrutinio y desentrañamiento del exterior e interior del objeto de estudio: “corazón”, “centro”, “vuelta al mundo”, “por debajo” y “a través”.

La fascinación despertada en Occidente por lo “exótico” de lo “otro” se traspasará igualmente a la narrativa visual de las artes plásticas, especialmente a la pintura y a la emergente fotografía. Para el “lector” modernista, el paisaje del Pacífico de Paul Gauguin, las odaliscas de Dominique Ingres, los tipos de José Ortiz Echagüe y las aventuras de Jules Verne se convertirán en escenas habituales tanto de la privacidad de sus estancias como de la prensa diaria, convirtiéndose en parte integral de un imaginario colectivo que se convierte en propio a pesar de no haberse vivido o experimentado.

Es importante en este punto enfatizar el hecho de que a pesar, una vez más, de la acostumbrada centralidad que se otorga al intelectual masculino como benefactor del conocimiento y de las exploraciones e investigaciones científicas, en las letras femeninas, y en el caso concreto de escritoras españolas e hispanoamericanas, existe una amplia tradición de narrativa de viajes producida por autoras y asiduas viajeras cuyas experiencias y aventuras serán transmitidas en forma de novelas, cartas, diarios y artículos de prensa. Entre otras, y junto a Ángeles Vicente y “Cuadros americanos”, destacamos a Emilia Pardo Bazán (1851-1921) y *Al pie de la Torre Eiffel* (1889); Eva Canel (1857-1932) y *Cosas del otro mundo. Viajes, historias y cuentos* (1889); Emilia Serrano de Wilson (1843-1922) y *América y sus mujeres* (1890) o *De Barcelona a México* (1891); Soledad Acosta de Samper (1833-1913) con *Viaje a España en 1892* (1893); Carmen de Burgos (1867-1932) con *Mis viajes por Europa* (1914); y Sofía Casanova (1861-1958) con la novela *Sobre el Volga Helado. Narración de viajes* (1903) donde plasmó su periplo ruso, así como un diverso número de artículos de prensa en los que narró sus impresiones de la Polonia anterior a la ocupación nazi.

En referencia a la narrativa bélica, un género aparentemente ajeno a la pluma femenina, cabe mencionar que Carmen de Burgos se encargó de cubrir el conflicto hispano-marroquí de 1909 en los artículos<sup>82</sup> publicados en *Heraldo de Madrid* al ser enviada a África para informar al público español sobre la contienda, convirtiéndose de esta manera en la primera corresponsal de guerra femenina. Dicha experiencia le sirvió a su vez como base documental de su novela *En la Guerra* (1909), en donde la autora mostró su postura crítica contra los conflictos bélicos y el militarismo, siendo ésta, según

---

<sup>82</sup> Entre otros, De Burgos publicó entre agosto y octubre de 1909 en *Heraldo de Madrid* “Almas femeninas”, “El domingo en el campamento”, “En el dchar”, “Recorriendo las tiendas”, “El té de las cinco” y “Una mora del harén del Roghí”.

afirma Antonio Carrasco González en *La novela colonial hispanoafriicana: Las colonias africanas de España a través de la historia de la novela* (2000) la primera novela ambientada en la contienda acontecida en Marruecos en 1909.

La nueva dinámica de producción y progreso industrial de finales del diecinueve pondrá en marcha un intrincado mecanismo que reflejará el avance en el terreno científico, en los medios de transporte (especialmente con el barco de vapor y el ferrocarril) y viajes y consecuentemente en la proliferación de literatura de divulgación científica, y literatura de viajes, que contribuirán a su vez a la expansión de la nueva conciencia planetaria. Debido a la mejora instrumental, el acto de viajar se “popularizará” extendiéndose a un usuario más variopinto que el tradicional del explorador, el científico y el misionero –aunque relacionándose aun en este estado con la nobleza y la alta burguesía– y dando lugar a un nuevo tipo de viajero a quien Pratt denomina “naturalista” o “herborizador” y quien se presenta “armed with nothing more than a collector’s bag, a notebook, and some specimen bottles, desiring nothing more than a few peaceful hours alone with the bugs and flowers” (27). Este modelo de naturalista-herborizadora es el que encarna la narradora de “Cuadros americanos” pues el contenido de sus artículos se deriva de las experiencias particulares que adquiere a través de sus expediciones por el Chaco argentino y su examen de la flora y fauna chaqueña, como reflejan las repetidas descripciones a la naturaleza, escenario cotidiano de sus aventuras y narraciones: “Hallábame de expedición en una colonia del Chaco” (“Urután” 240); “Íbamos, pues, en busca de seda, internándonos más de lo conveniente, sin tener en cuenta que no llevábamos baquiano, en la creencia de que no lo necesitábamos” (“Pollitos” 261); “Aquel estado apacible llevó a mi ánimo el abandono, y sin darme cuenta de ello, al

cómodo trotar de mi ‘pasuco’, crucé lagunas [...] y fuíme alejando de poblado” (“Cura” 228); “Andaba yo sola por el campo, juntando florecillas silvestres” (“Oratoria” 286).

En cuanto a la producción textual derivada de la nueva epistemología, uno de los argumentos centrales tanto en *The Rhetoric of Empire* como en *Imperial Eyes* se basa en la idea de que los textos coloniales y postcoloniales de producción occidental comparten en su discurso narrativo una serie de características retóricas que van más allá del aspecto lingüístico y del espacio físico y temporal en el que se producen. En el estudio de Spurr, basado en textos escogidos de la narrativa francesa, británica y estadounidense producidos entre los siglos diecinueve y veinte y extraídos en su mayoría de “literary and popular journalism and in related genres such as exploration narratives, travel writing, and the memoirs of colonial officials” (2), se observa la presencia de una concomitancia retórica que traspasa el discurso colonial sincrónica, asincrónica y diatópicamente. A pesar de que en dicho estudio no se incluyan productos textuales de la literatura peninsular o latinoamericana, la conclusión de Spurr se haría extensible consecuentemente a los artículos de Vicente publicados a comienzos del siglo veinte, al hallarse en los mismos características definitorias del discurso colonial reproducidas anteriormente en sus objetos de estudio.

Esta nueva aproximación intelectual a lo “no europeo” repercutirá en la perspectiva y relación que Occidente desarrolla sobre Oriente y por extensión del sujeto no occidental. Siguiendo una línea de pensamiento influida en buena medida por Pratt, Spurr defiende el impacto que las nuevas ideas ejercen en la percepción del “otro” y en la manera en que esta percepción se transmite:

at the end of the classical period, classification had moved beyond the mere nomination of the visible to the establishment, for each natural being, of a



*character* based on the internal principle of organic structure [...] Such a system of understanding –one that orders things according to function and establishes a hierarchy based on internal character– has consequences for the classification of human races in the Western mind and ultimately for the analysis of Third World Societies in Western writing (63).

Con el propósito de trazar el influjo que el panorama socioeconómico ejerce en la literatura no ficcional y desde un ejercicio de “descolonización del conocimiento”, Pratt y Spurr identifican desde distintos lugares las recurrencias discursivas y convencionalismos existentes en las representaciones coloniales de la literatura de viajes occidental. La misma preocupación sucede en cuanto al origen de la creación del sujeto colonial que se materializa en el análisis del impacto intelectual que ejerce la literatura de viajes y de la construcción que el euroimperialismo efectúa de la figura del “domestic subject” en y para espacios no europeos, cuestionando la manera en que “travel and exploration writing produced ‘the rest of the world’ for European readership” (Pratt 4). En este sentido, Spurr plantea y analiza la estrategia retórica que conforma el discurso colonial afirmando que su narrativa construye un imaginario textual y visual del “otro” para el lector europeo que nace directamente de la propia ideología occidental del escritor, lo que le sitúa como artífice central del imaginario “a la europea” del sujeto colonial: “how does the Western writer construct a coherent representation out of the strange and (to the writer) often incomprehensible realities confronted in the non-Western world? What are the cultural ideological or literary presuppositions upon which such a construct is based?”(3).

Ángeles Vicente por su parte, anticipándose a Pratt y Spurr, se planteará ya a comienzos del siglo veinte una preocupación similar respecto a la construcción y representación del sujeto colonial, como manifiesta en varias instancias en “Cuadros americanos” – especialmente en “Los indios del Chaco”, uno de los primeros artículos de

la serie publicado el 30 de marzo de 1913– al considerar que la imagen del indígena americano que se presenta al público español se basa en una construcción estereotipada y desvirtuada. Por este motivo, desde su papel de viajera, exploradora, herborizadora y escritora europea y con la intención de presentar su testimonio personal al lector español, y por extensión al europeo, la autora manifiesta que el cometido de “Cuadros americanos” es plasmar su particular visión de la Argentina de finales de siglo diecinueve: “[n]os hemos propuesto solo narrar algo que no ha llegado a conocimiento de todos. Aquí, en España, se tiene un concepto equivocado del indio americano. El indio no es salvaje por instinto, sino por ambiente” (“Indios” 239). El discurso de Vicente destila un evidente remanente romántico, al defender la narradora la idea de la inocencia natural y congénita del hombre frente a la corrupción causada por la sociedad (Gullón 49).<sup>83</sup> En “Un malón”, artículo de la misma colección publicado en 1914, Vicente insistirá de nuevo en la idea de la falsa construcción del sujeto indígena realizada por el observador y escritor europeo:

En los centros civilizados no se quiere admitir, generalmente, los instintos generosos del indio; no se les conoce más que por relaciones de cronistas que no suelen abundar en verdades, pues éstas son imposibles de adquirir en una rápida visita, y menos a muchas leguas de distancia. Pero los que hemos vivido entre ellos y hablado su idioma, sabemos perfectamente que, no haciéndoles daño, nada hay que temer, y que, en inspirándoles confianza, son humildes hasta la exageración [...]” (247).

Según indica Lou Charnon-Deutsch en *Hold that Pose: Visual Culture in the Late-nineteenth-century Spanish Periodical* (2008), en el siglo diecinueve “a more ‘respectable’ ethnic display whose purported end was not to titillate but to educate magazine readers in the colorful variety of the world's inhabitants was also still very

---

<sup>83</sup> Según Ricardo Gullón, “la conjunción del idealismo romántico y liberalismo práctico fecundará el modernismo y atenuará las limitaciones de aquellos” (49).

much in vogue everywhere in Europe, including Spain, and photography reinvigorated this pictorial tradition beginning in the 1890s" (11). Desde esta visión, la colonizadora-naturalista-escritora del Chaco narra por tanto desde una posición privilegiada que le confiere la pertenencia y condición de mensajera de la cultura hegemónica occidental. Al ser consciente de la malinterpretación, o “mala construcción” del sujeto indígena, y del poder “educativo” de los periódicos y revistas, Vicente se propone presentar al lector español una nueva realidad de América basada en su experiencia personal y los conocimientos adquiridos durante su estancia en el Chaco, desde la idea de la “información testimonial” sobre la que la autora hará un gran énfasis a lo largo de sus artículos. Pratt y Spurr intentan contestar a sus preocupaciones centrándose la primera en el estudio del género y la crítica a la ideología, y el último en el análisis de los elementos retóricos presentes en el discurso colonial. Pero ¿desde qué constructos presenta Vicente al “otro”, especialmente al indio y en menor medida al gaucho y al colono? ¿Con qué estrategias sortea la autora, si lo sortea, el discurso colonial instaurado ya en el imaginario colectivo y cómo (de)construye ese discurso y sujeto?

“Cuadros americanos” de Ángeles Vicente forma parte de un corpus de literatura de viajes al compartir características recogidas en otros textos representativos del género, al representar una selección de sujetos y paisajes arquetipos y al utilizar un discurso retórico y estilo narrativo que, a pesar de la distancia espacio-temporal que le separa de los textos analizados por Spurr, repiten las mismas técnicas discursivas y retóricas identificadas por el crítico en su estudio. El modelo del viajero-explorador burgués y los elementos que componen el discurso colonial formarán parte integral de la escenografía etnográfica en la que se desarrolla la narrativa de Ángeles Vicente, siendo precisamente

el primero y más evidente de estos elementos, el personificado por la propia narradora-naturista. Adicionalmente, los textos materializan una serie de lugares comunes que remiten al fenómeno de la modernización, la civilización y la industrialización, como la inclusión en el espacio narrativo de ingenios, la búsqueda de nuevas materias primas, las recurrentes menciones a la exploración del río Pilcomayo con el objetivo final de su explotación para fines comerciales y la infantilización y deshumanización del sujeto indígena.

De manera paralelamente mimética al método de estudio empleado por Linnaeus, basado en la desmembración, descripción y análisis del exterior y entrañas de la flora planetaria, los científicos, exploradores y herborizadores que describe Pratt no se limitarán únicamente al reconocimiento externo de la materia geográfica a través de su línea costera –como había sido la práctica habitual hasta el momento– sino que se introducirán en el interior del continente, en el corazón mismo del objeto de estudio. Como Chris Bongie argumenta en *Exotic Memories: Literature, Colonialism, and the Fin De Siecle* (1991), esta nueva moda de viaje en la que la afanada búsqueda, “persecución”, “caza” y estudio de lo exótico se vuelve central, surge como respuesta al proceso de homogeneización que el mundo occidental padece y en el que el europeo anhela encontrar lo diferente que la “otredad” representa. Como consecuencia, el recién estrenado método de conocimiento junto con los continuos hallazgos que surgen en los viajes expedicionarios despiertan en el sujeto occidental un creciente interés en el estudio y captación (tanto material como intelectual) de lo desconocido para el conocimiento occidental según reflejan entre otros los viajes realizados por Alexander von Humboldt (1769-1859), modelo del “naturalista” en la narrativa de Pratt, o por el aventurero vasco

Pedro Enrique de Ibarreta (1859-1898)<sup>84</sup>, figura homóloga en los “Cuadros americanos” de Vicente.<sup>85</sup>

Esta breve exposición del panorama cultural del periodo de entresiglos muestra la profunda impregnación en el discurso narrativo, visual o escrito, del entramado de la “conciencia planetaria” y del discurso de la autoridad, representados ambos a través de la materialización literaria de la ciencia, descubrimientos, innovaciones, medios de transporte y comunicación. Dicho entramado remite a la búsqueda del conocimiento del “otro” y en última estancia a la de nosotros mismos. La ubicua exploración y desentrañamiento del propio sujeto humano a través del estudio físico o mental se convertirá por tanto en una de las ansiedades centrales de la época intersecular tanto en su manifestación científica como en su expresión cultural, extendiéndose igualmente esta preocupación a la literatura escrita por mujer como deja patente Ángeles Vicente en “Cuadros americanos”.

Basándome en las tesis sobre el discurso colonial desarrolladas por Mary Louise Pratt y David Spurr, en este capítulo me dispongo a analizar y probar por una parte la manera en que Ángeles Vicente participa del y en el entramado de la nueva conciencia planetaria al imbuirse en la dinámica científica, tecnológica, biológica, antropológica y cultural que sucede en el Chaco; y por otra, cómo, debido precisamente a esta conexión,

---

<sup>84</sup> Véase nota a pie de página número 166.

<sup>85</sup> La presencia y actividad extranjera en el Chaco muestra la incursión imperialista sufrida por Latinoamérica a manos de los monopolios empresariales foráneos, en el contexto concreto que describe “Cuadros americanos” de la explotación de la industria azucarera, y refleja el incremento de la explotación minera y agropecuaria que sucede a finales del XIX y del interés que Latinoamérica genera en Europa. En relación a este fenómeno, Litvak reflexiona sobre la proliferación de textos que desde este marco buscan rescatar y conservar la naturaleza –de los que formarían parte “Cuadros americanos” de Vicente: “El sentimiento antiindustrial despertó en el fin de siglo en consecuencia, un revivido interés y una nueva sensibilidad por la naturaleza. A medida que la creciente industrialización disminuía los recursos naturales, perforaba montañas, deforestaba montes, manchaba los ríos, mutilando lo que antes había sido naturaleza virgen; crecía a fin de siglo una nostálgica añoranza por los lugares vírgenes aun no tocados por la mano del hombre. Una nostalgia que pendía como un velo sobre el paisaje progresivamente urbanizado e industrializado” (1990: 62).

sus textos narrativos comparten y reproducen aquellos elementos que Spurr identifica como inherentes a la retórica del discurso colonial. En el ejercicio de organización y transmisión de este conglomerado cognitivo, la prensa se posicionará como uno de los mecanismos centrales de dicho proceso.

“Cuadros americanos”, centrándose en esta ocasión en la remota zona del Chaco del norte de Argentina, es una muestra más de este discurso que presenta los avances científicos y tecnológicos, el mundo de los viajes, el germen de la globalización, la exploración y búsqueda del otro a través de la observación del sujeto subalterno, en especial del indígena del Chaco, y del espacio en el que habita. Este entramado cultural se transmitirá al lector español a través de los artículos de “Cuadros americanos”, publicados entre 1913 y 1915 en *El Imparcial*, uno de los periódicos más reconocidos, exitosos e influyentes tanto del periodo intersecular como de las primeras décadas del siglo veinte.

### **La prensa transmisora de la conciencia planetaria. El caso de *El Imparcial***

En *Historia del periodismo español* (2004), Carlos Barrera indica que a partir del siglo dieciocho comienza a producirse un paulatino proceso de consolidación de la prensa, para popularizarse en el siglo diecinueve hasta llegar a la explosión de su difusión a finales de ese mismo siglo y principios del veinte:

La actividad periodística se desarrollaba en España ya desde el siglo XVII (la *Gazeta de Madrid*, en 1661, es comúnmente considerado como el primer periódico que aparece en España), pero fue especialmente desde la segunda mitad del siglo XVIII, esto es, a punto de comenzar nuestra historia contemporánea, cuando el fenómeno comienza a asentarse y a tomar unas formas que influirán poderosamente en el pujante periodismo liberal del XIX (30).

Para Charnon-Deutsch, la “democratización” y surgimiento de una cultura de masas impresa se produjo en buena parte gracias a los avances producidos en la tecnología de impresión y su repercusión en la proliferación de la imagen impresa, la reducción de precios y la mejora educativa que generó un aumento del público lector (2008). En este contexto, los medios de comunicación escritos adoptarán una función clave tanto en la transmisión del conocimiento como en la forja de la nueva “conciencia planetaria” al convertirse en difusor por excelencia de los acontecimientos que acaecen a nivel local, nacional e internacional. Esta centralidad se halla estrechamente ligada al avance de la tecnología, a la celeridad de recepción y diseminación de la información –propiciada por el uso del telégrafo– y en principio, a la veracidad<sup>86</sup> de dicha información gracias a la incipiente figura del corresponsal de prensa. El creciente interés por la universalidad de los acontecimientos se hace patente en los títulos acuñados por algunas de las nuevas publicaciones que aparecerán durante este periodo –*Nuevo mundo* (1894), *Alrededor del Mundo* (1899) y *Por esos Mundos. Aventuras y viajes* (1906)– y por el cariz de los reportajes incluidos en medios escritos que tratarán la diversidad cultural desde un prisma etnográfico y antropológico, como reflejan las revistas ilustradas *Blanco y Negro* e *Ilustración Española y Americana*. La prensa se convierte así en la ventana a través de la cual asomarse a la novedad y misterio que encierran mundos concebidos como lejanos y exóticos.

En cuanto a Vicente, su conexión profesional con la prensa se produce a su retorno a España<sup>87</sup> al ejercer como redactora del periódico *El Imparcial* –como desvela

---

<sup>86</sup> En cuanto a la veracidad informativa, Carmen de Burgos denuncia la censura a la que se someten algunos de los artículos enviados a *Heraldo de Madrid* desde Marruecos.

<sup>87</sup> En la actualidad no tenemos constancia ni de la fecha de comienzo de esta asignación profesional ni de la duración de la misma.

José de Maturana en la entrevista a la autora para *Caras y Caretas* en 1913– donde publicaría asimismo una serie de artículos.

Fundado en 1867 por Eduardo Gasset y Artime, *El Imparcial* gozó desde el inicio de su creación hasta el momento de su desaparición en 1933 de una gran popularidad al convertirse durante la Restauración monárquica en uno de los diarios más importantes del país, sirviendo incluso como instrumento mediático de la oposición política. Su prestigio y popularidad se refleja cuantitativamente con los datos de ventas que indican que durante la época de la Restauración llegó a alcanzar “un promedio de 45.000 ejemplares diarios” (251), según Pedro Gómez Aparicio en *Historia del periodismo español* (1967).

*El Imparcial* fue una publicación de contenido plural que en la brevedad de sus generalmente seis páginas cubría un amplio espectro sobre los contenidos más notorios de la actualidad política, económica, social, científica y cultural del momento. En el mismo se incluían secciones tan variopintas como crónicas de la alta sociedad madrileña y del mundo taurino, folletines y novelas por entregas, reseñas y críticas literarias, panorama de la actualidad teatral, anuncios publicitarios y obituarios junto con otros contenidos de carácter internacional que informaban y seguían puntual y exhaustivamente los acontecimientos de la actualidad mundial, como la Guerra de los Balcanes, la Revolución Mexicana o el conflicto colonial en África. Es precisamente esa dinámica pluralidad de contenidos, tan característica de la prensa de principios de siglo, lo que según Spurr la convierte en “unique as an art form [since] its mosaic quality is shaped anew every day by communal design and by the independent, aleatory nature of the event” (43). El éxito alcanzado por este medio se debió a su vez, según Barrera, “no solo por su carácter predominantemente informativo [...]. También lo hizo por el cuidadoso



trato con que rodeó al mundo de la literatura y las letras” (20). A este aspecto hace referencia también Juan Miguel Sánchez Vigil en *Revistas ilustradas en España. Del romanticismo a la Guerra Civil* (2008) al indicar que la importancia de *El Imparcial* se debió a que “cambió el concepto de periodismo en España introduciendo en los diarios políticos, de bajo precio, información literaria y artística” (55). La faceta más cultural del diario se recogería en *Los Lunes de El Imparcial*, cuya aparición sucedió poco después de la creación del periódico y que se mantendría durante años como uno de los suplementos literarios más prestigiosos del país, en el que se darían cita las plumas más famosas e influyentes del momento:

El 27 de abril de 1874 introdujo *El Imparcial* en sus páginas una interesantísima y fecunda novedad: el suplemento literario titulado *Los Lunes de El Imparcial* [...] Consiguieron paulatinamente *Los Lunes del Imparcial* incorporar a la colaboración del periódico las más sobresalientes firmas de la época y en sus páginas publicaron sus primeros trabajos muchos de los que más habrían de destacar después en la literatura y en el Periodismo (Gómez 237).

Fue *El Imparcial* igualmente un periódico de tintes liberales y anticlericales, elemento clave en el regeneracionismo surgido a raíz de la pérdida de las últimas colonias de ultramar, y en el que se reunieron las firmas literarias más importantes de la época. Tal fue la fama que cobró el diario que según indica José Javier Sánchez Aranda en *Historia del periodismo español: desde sus orígenes hasta 1975* (1992):

se convirtió en la meta de todos los escritores y periodistas, que lo miraban con deseos de alcanzar la, denominada por Azorín, cumbre de *El Imparcial*. En sus páginas pueden hallarse las firmas de las más brillantes plumas del momento. De ahí que toda la corriente nacida de la Institución Libre de Enseñanza también hiciera acto de presencia (233).

Entre la extensa lista de escritores y periodistas que con asiduidad poblaron las páginas de *El Imparcial*, alcanzando la tan anhelada cima intelectual, encontramos los

nombres de José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno, Emilia Pardo Bazán, Ramón del Valle Inclán, Ramón Pérez de Ayala, Emilio Carrere, Alejandro Sawa y Felipe Trigo. El propio *Azorín* consideraba de hecho en su artículo “La cumbre” que

[l]legar a la cumbre era cosa difícilísima. Solo llegaban algunos felices mortales. La cumbre de la fama periodística, en aquellos tiempos, era *El Imparcial*. Diario de más autoridad no se habrá publicado jamás en España. Los Gobiernos estaban atentos a lo que decía *El Imparcial*. En el mundo parlamentario pesaba lo que opinaba *El Imparcial*. Crisis ministeriales se hacían a causa de *El Imparcial*, y un Gobierno a quien apoyara *El Imparcial*, podía echarse a dormir. En lo literario, la autoridad del diario, no era menor. *El Imparcial* publicaba cada semana una hoja literaria. No había escritor que no ambicionara escribir en esa página. Publicar un artículo allí era trabajoso. Mucho más lo era publicarlo en los números ordinarios de los demás días. En el grupo de escritores aludidos, solo Ramiro de Maeztu logró tan preciado galardón. Publicó Maeztu muchos artículos en los números corrientes de *El Imparcial*. Sus compañeros le mirábamos con asombro y envidia (125).

El testimonio de Azorín insiste en la dificultad que presenta, incluso para autores afamados, publicar en *El Imparcial* y en su suplemento literario, presentándose como una opción reservada a un reducido grupo de escritores, quienes al lograrlo eran catapultados a un status cuasi sagrado en el Olimpo de los círculos literarios. Se olvida Azorín, sin embargo, de mencionar en esta referencia la “sobresaliente firma” de Ángeles Vicente quien, al igual que Maeztu, logró “la hazaña” de publicar sus producciones literarias tanto en *Los Lunes de El Imparcial* –la hoja literaria a la que se refiere Azorín– como en los “números ordinarios de los demás días”. Es importante enfatizar que no solo gozó Vicente de la sección fija “Cuadros americanos”, de aparición simultánea tanto en *El Imparcial* como en su suplemento literario durante algo más de dos años, sino que también publicó la autora otros trabajos independientes de esta sección, como “Historia de una calavera”, relato que presenta una línea de creación literaria y estilística de tintes cercanos al espiritismo y esoterismo.

### **“Cuadros americanos” y la retórica del discurso colonial**

Los artículos recogidos por Vicente en la sección “Cuadros americanos”<sup>88</sup> se reducen hasta el momento a un total de once textos publicados entre los años 1913 y 1915. Junto con otras obras previas, como las producidas por misioneros jesuitas o la relación del naturalista John Graham Kerr sobre su expedición por el río Pilcomayo y el Gran Chaco a finales del siglo diecinueve, Vicente se presenta como una de las primeras pioneras naturalistas y antropólogas no solo en presentar la naturaleza del Chaco al público europeo sino también en recoger la tradición cultural local representada en su mayor parte por la expresión indígena. Al trabajo de Vicente le seguirán a su vez otras obras de temática chaqueña como la *Historia del Gran Chaco* del argentino Enrique de Gandía<sup>89</sup> y la *Historia de América* de Juan Ortega Rubio, viendo la luz ambas en 1929. Precisamente en esta última, su autor Ortega Rubio incluirá parte del artículo de Ángeles Vicente “Un hallazgo apetitoso” como presentación de la región del Chaco.

Difundidos aproximadamente siete años después de que la autora saliera de Argentina y una vez establecida en España, no deja de sorprender, debido precisamente a la distancia temporal y geográfica desde la que publica, la amplia variedad de datos y detalles recopilados en los artículos. A pesar de que su difusión fuera habitualmente mensual durante un periodo de más de dos años, es evidente sin embargo la existencia de una conexión temporal, geográfica y temática que anuda los textos y los entrelaza formando una sola obra. Aunque la propia autora indique en “Un hallazgo apetitoso” que todo lo que escribe “es fruto de observación y mi libro de consultas es mi memoria”

---

<sup>88</sup> En Anexo 4 adjunto copia de un “Cuadro americano” de *El Imparcial*.

<sup>89</sup> Hijo de la también desconocida escritora, Enriqueta Lebrero de Gandía (1880-1937).

(279), la profusión de información y el nudo temático que los artículos comparten parecería indicar la posible existencia de un diario personal en el que la autora habría recogido sus experiencias argentinas y del que habría extraído posteriormente el material que publicó en *El Imparcial* y su suplemento, *Los lunes de El Imparcial*. Los once artículos que componen “Cuadros americanos” publicados entre el 5 de enero de 1913 y el 22 de marzo de 1915 son: “El regreso de una batida”, “La cura mágica” “Un malón”, “Un sábado en Formosa”, “Los pollitos del Chaco”, “Cuymbajé”, “Por tierras de gauchos”, “Un hallazgo apetitoso”, “Los indios del Chaco”, “El urután” y “Oratoria indígena”. A esta colección se suma adicionalmente el relato “El hombre de los pies negros” que aunque recogido tres años antes en 1910 en su libro de cuentos cortos *Sombras*, trata la temática argentina desde una línea similar a la producida en los textos de “Cuadros americanos”. La publicación de “El hombre de los pies negros” en 1910 apoyaría la idea de que los textos que componen “Cuadros americanos” se encontraban escritos con anterioridad a su aparición en *El Imparcial*.

Debido precisamente al carácter unitario que los “cuadros” comparten, en este capítulo los trataremos como partes constitutivas de un único objeto de estudio, presentando cada uno una muestra particular del Chaco que, engarzadas, retratarán en su totalidad la heterogénea y bullente “zona de contacto” que está emergiendo en el área. En este contexto, utilizaremos el término “zona de contacto” de Mary Louise Pratt para referirnos a “the space of colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict” (Pratt 6). Según esto, “Cuadros americanos” es consecuentemente el encuadre

en el que de una manera gráfica se recogen no solo los conflictos territoriales y políticos, sino también los culturales y lingüísticos que se encuentran y conviven en la zona de contacto chaqueña. El Chaco –alejado del efervescente centro económico y cultural de Buenos Aires, real foco de atención de la mirada internacional– dividido en central, boreal y austral y situado entre Argentina, Paraguay y Bolivia, alberga esos elementos que tanto histórica como geográficamente han permanecido separados pero que confluyen ahora en este punto temporal y espacial. En este espacio se encuentran y habitan tipos dispares como los indígenas, gauchos, franceses, italianos y alemanes; se montan tolderías, pulperías, estancias, ingenios, fortines y colonias; se desarrollan intereses dispares como los que persiguen los misioneros, inmigrantes, colonos, militares, comerciantes y exploradores; y se entrecruzan sistemas de comunicación como el guaraní, el castellano, la lengua gauchesca y el galimatías del colono italiano dueño de una pulpería, manifestaciones que expresan a su vez las particularidades identitarias que materializan el caos cultural y lingüístico que Vicente percibe y que retrata en sus cuadros literarios. El conflicto del Chaco presenta por tanto los choques generados entre el regionalismo y la modernización; el paganismo y la religión; la libertad de comercio y el monopolio colonial; y desde la mirada de la llamada civilización, entre el oscurantismo y atraso indígena y el progreso occidental. Este choque de identidades e intereses refleja un aspecto temático recurrente en las diversas narrativas coloniales, léase literatura imaginativa, periodismo, literatura de viajes, descripciones etnográficas, historiografía, discursos políticos, documentos administrativos y estatutos legales (Spurr 50).

Coronando la torre de Babel chaqueña se sitúa Ángeles Vicente, escritora burguesa representante de la cultura oficial, quien desde la distancia y superioridad de

esta cima intelectual, observa el área como si de un paisaje se tratara, para recopilar, estudiar y ordenar en sus artículos el caos en el que existen la naturaleza y los interiores y cuerpos que la componen. Vicente así, cual naturalista que toma el Chaco entre sus manos y como si de un espécimen más de la flora se tratara, lo disecciona, divide, analiza y clasifica para el lejano lector occidental.

El carácter organizador que encontramos en la narrativa de “Cuadros” se relaciona con el identificado por Spurr como una de las características propias del discurso colonial presente en las obras que analiza, definitorio de la narrativa periodística:

The temporal dimension of the journalistic aesthetic lies in its narrative approach to reality. The press events in a primarily episodic manner, which follows a characteristic narrative form: an episode or “story” typically begins with revelation, introducing a dramatic situation and a series of characters. The second stage is devoted to development the expansion or explication of elements in the original discovery, the chronicling of changes that advance in the action, the heightening of tension and pathos. The final stage brings about a resolution, as the action plays itself out and stabilizes, while an appropriate response to the action is produced (44).

En este ejercicio de estructuración y organización del cosmos chaqueño, como se observa en “El regreso de una batida” y “Un malón”, Vicente presenta el origen y naturaleza del enfrentamiento desde las principales perspectivas implicadas: la del argentino, heredero de la cultura “oficial” occidental, quien para extender su dominio aplaca y somete al indígena, y la del mismo indígena, cuya lucha radica en proteger y conservar una zona que legítimamente considera suya, como poblador originario del Chaco, como se declara en “Oratoria indígena”:

Los padres recomendaban a sus hijos que no olvidaran que ellos habían nacido allí, que Dios les había dado aquellos campos; por lo tanto, eran sus legítimos dueños, y no los que fueron del otro lado del Agua Grande. Que estos eran malos,

orgullosos y ladrones; que ellos los recibieron como hermanos, y que los otros no iban mas que a robarles, y no contentos con apoderarse de una tierra que no era suya, los maltrataban y despreciaban, como despreciaban y se burlaban de sus espíritus, siendo que ellos no eran mas que encarnaciones de espíritus; pero de la peor naturaleza. Que tuvieran presente que hasta robaron los huesos de sus mayores, sin miedo a la venganza del espíritu, cuyos despojos no respetaban (289).

Aunque en esta presentación del “otro occidental” la autora reconoce y recoge la mirada y voz del indígena, “Cuadros americanos” atiende principalmente al conjunto de poderes fácticos que configuran la sociedad moderna occidental y su instalación en el Chaco a través de sus aparatos de control, representados por el poder militar, cuyo dominio se basa en la fuerza, la subyugación y la aniquilación como se muestra en “Un malón”, y el poder económico, reunido en manos europeas y sus ingenios, en los colonos y en la implantación del emergente sistema capitalista, ajeno al trueque que practican los indígenas como describe la autora en “Un sábado en Formosa”:

Por la mañana llegaban a la población, con objeto de hacer sus compras para la semana, los colonos que no venían los domingos, y los indios para hacer sus cambios, con los que a tantos comerciantes habían enriquecido, pues por artículos de escasisimo valor daban pieles de león, de tigre, de gato montés, de zorro, de nutria, de ciervo y de otros animales; arcos, flechas y varias cosas más que ellos fabrican o recogen; plumas de avestruz, y las tan carísimas como buscadas plumas de garza blanca, para penachos, de las que cada animal solo tiene seis, tres en cada ala. Las de la garza mora, que abunda mucho, valen poco. Pero los indios entonces, y hoy de seguro mejor, ya sabían el mérito que tenía lo que entregaban, y los cambios no eran tan leoninos como en otros tiempos para el comerciante, aunque a éste siempre le quedaba abierta, para explotar al otro, la puerta del vicio. El indio, por caña o por cualquiera bebida alcohólica, ha sido y es capaz de dar el alma al diablo (250).

Destaca igualmente Vicente la hegemonía del poder religioso, encarnado en los misioneros, y del político y territorial a través del cual se regalan tierras para atraer a colonos europeos como se refleja en “Los pollitos del Chaco” en donde se incluyen

referencias a este proceso de donación de tierras: “Antes, el Gobierno argentino concedía con gran prodigalidad grandes extensiones de terreno en el Chaco al que lo solicitase, a pretexto a de colonizar. Y no era esto sólo, sino que no era difícil que, sin que el colono o supuesto colono hubiera cumplido con la ley correspondiente, le otorgase los títulos definitivos de propiedad” (260). La imposición por tanto de la hegemonía occidental sobre las tribus indígenas del Chaco reduce y limita su campo de acción en todos sus ámbitos ya sea territorial, religioso, cultural o lingüístico, obligándoles finalmente al sometimiento y asimilación o a su desaparición a través del exterminio a manos del gobierno argentino, situación que Vicente denuncia también en varias instancias a lo largo de sus escritos como en “Los indios del Chacho”: “Ya sabemos que los indios son el resto, muy reducido por cierto, de los habitantes que poblaban América antes de su descubrimiento que aun no han podido ser exterminados ni por la ola civilizadora ni por otras tantas causas con que han sido encarnizadamente combatidos” (233). La crítica continúa indicando que “[l]os elementos directores de la Argentina, en todo tiempo, no han sabido aprovecharse de la fuerza material que representa el indio. Solo han estado atentos a exterminarlos” (238).

Por otra parte, junto al retrato literario de las bases del conflicto que la zona de contacto chaqueña enmarca, “Cuadros americanos” supone a su vez un ejercicio de restauración de la historia y sabiduría ágrafas de los indígenas del Chaco, conservadas en la memoria de figuras femeninas como la hechicera de la tribu y la vieja paraguaya, relatora de la anécdota de madame Lynch a la exploradora-narradora. El cuadro que lleva por título “El urután” recoge la leyenda o relato de la mitología indígena que explica el perpetuo lamento del ave. En el mismo, la autora hace referencia a “la costumbre que



tenían ciertas tribus de cortarse una [falange del pie] cada vez que se les moría un ser querido”, de lo que da muestra la propia “india narradora de leyendas” a quien la manta que le cubría, “dejábale al descubierto los pies, en los que le faltaban algunas falanges” (240), añadiendo que “la falta de las falanges creo que solo era costumbre en las charrúas, tribus guaraní también, que habitaron en la provincia de Entreríos” (241).

A través de la recopilación de la literatura oral indígena, su transcripción e incorporación a los anales de la memoria escrita y su posterior transmisión al lector occidental ante la situación de exterminio de la cultura chaqueña, Vicente adopta el estatus de guardiana, de “gatekeeper” de la tradición e historia ancestrales, rol que tradicionalmente han ostentado las mujeres indígenas, imitando con este acto de preservación etnográfica una función similar a la emprendida por el naturalista en su ejercicio de recolección y conservación de la flora.

En cuanto a la estructura de “Cuadros americanos”, *grosso modo*, sus artículos comparten una organización similar al abrirse habitualmente con una descripción y clasificación del entorno en el que sucede la narración y dando detallada cuenta de la naturaleza virgen circundante, la geografía o los distintos tipos que la habitan, principalmente el indígena: “En la parte norte de la ciudad de Formosa [...]” (“El regreso” 221); “Tres grandes razas poblaban América antes de su descubrimiento” (“Malón” 247).

Al igual que ocurrirá con la presentación del sujeto indígena, la narradora exhibe una naturaleza cuyo enigmático estado y bucólica tranquilidad cambia caprichosamente a otro agresivo, brutal y caótico. En “Los pollitos del Chaco”, describe Vicente la natura como un elemento sublime pero también hostil, desconocido, donde fácilmente se puede

perder el explorador. Esta hostilidad queda manifiesta en el relato al retratar los efectos del pampero: “ese viento impetuoso que en su carrera [...] derriba violento cuanto intenta detenerla, y que suele hacer sentir también su furia por el Chaco, volteando [...] los gigantescos cedros, los térreos e igualmente elegantes guayaibis, guayacos, y jachalis... abatiendo, en fin, los montes lo mismo que abate un cañaverl el pampero” (262).

Contrastando con esta fiereza y poder de destrucción, “La cura mágica” sin embargo describe un modelo de naturaleza apaciguada: “El cielo, así que hubieron desaparecido las densas nubes que le entenebrecieron, había quedado claro, limpio, sereno. Del temporal pasado nada, pues, restaba. Parecía como si la naturaleza, fatigada de luchar con el sol casi tropical de aquellas latitudes, se entregara plenamente con abandono de amante rendida, dejando a este su dominio” (227). Vicente recoge en sus cuadros la simultánea irreductibilidad de la naturaleza y el apaciguamiento de la misma, manifestando en momentos su fascinación y curiosidad ante el carácter indómito y cargado de misterio, y en otros el temor que el propio desconocimiento de la “naturaleza impenetrable del país” le produce, puesto que a principios del siglo veinte el interior del Chaco continúa siendo, como detalladamente describe en “Un hallazgo maravilloso”, un área en proceso de desentrañamiento, siendo aun la propia densidad de la naturaleza y las tribus indígenas salvajes los peores enemigos del sujeto occidental, como da fe la relación de la muerte del explorador Ibarreta durante su remontada del río Pilcomayo.

La breve exposición inicial del escenario narrativo da paso inmediatamente al episodio concreto que le ocupa, mostrando un trasfondo diverso que puede variar entre temas científicos (geografía, hidrografía, biología), etnográficos y culturales (baile, música, costumbres, leyendas), históricos (una batida, un malón) o la mera narración de

una anécdota presenciada por la propia autora o relatada a ella por un testigo del suceso en cuestión. En “Oratoria indígena” la narradora se refiere a “un indio cahigua que tuve de asistente, el cual me dijo que en su tribu estuvo un ‘lenguaraz’ hablando ocho días para decir que iba de paso” (292). En ocasiones, imbuida en el discurso colonial, la exploradora se aventura en expediciones particulares en las que recolectar nuevas materias primas o ejemplares de la flora silvestre; en sus artículos da cuenta también de los elementos que habitan en esta ajena naturaleza usando símiles del mundo “civilizado” que faciliten la trasmisión de los nuevos conceptos al lector europeo —estrategia que recuerda los diarios de a bordo de Cristóbal Colón en su ejercicio de descripción de la nueva naturaleza— como ocurre en su presentación del “boyero”, ave que compara con una especie de mirlo. Suelen concluir los artículos habitualmente de manera rápida y abrupta, añadiendo frecuentemente a sus cierres un factor sorpresa final impregnado de un aura misterioso, irónico o humorístico. En “Un hallazgo apetitoso”, tras narrar durante gran parte del relato la autora una afable excursión por el río Paraguay y la relajada jornada proporcionada por un día de pesca, finaliza el relato con la fugaz descripción de la celebración de la captura de un ejemplar de zurubí al que se disponen a asar y la sorpresa que el interior del pez alberga: “la curiosidad hace de las suyas; yo quise ver cuántos pececillos se acabaría de tragar aquel animalote y fui a registrar los despojos. ¡Nunca tal hubiera hecho! A mi grito de sorpresa todos acudieron. El desencanto y la consternación al contemplar entre aquellos despojos un dedo pulgar de un pie humano no es para dicho...” (285).

La habitual inclusión de referencias a acontecimientos o personajes históricos como las Guerras Médicas, la Revolución de 1893 y el gobernador Juan Manuel

Cafferata, la guerra del Paraguay y Madame Lynch, la obra *Siripo* (1786) de Manuel José de Lavardén, los exploradores Gabriel Patiño<sup>90</sup> de la Compañía de Jesús y Jules Crevaux (1847-1882) y la sonada desaparición de Pedro Enrique de Ibarreta en 1900<sup>91</sup> durante su expedición por el río Pilcomayo, sirven por otra parte o bien como marcadores temporales o espaciales para situar la acción o como muestra del acervo de conocimiento histórico y literario que posee Vicente. Asimismo, los artículos dan cuenta ocasionalmente de datos autobiográficos, opiniones, críticas y juicios personales como muestran las referencias a la explotación y maltrato de los indígenas en los ingenios europeos. En “Un malón”, durante la descripción de una de sus excursiones, relata la narradora su llegada a un destino donde “[n]os recibió el gerente de un importante ingenio azucarero allí establecido, que era un alemán tan simpático y cortés en el trato social como bestia para tratar a los infelices indios; baste decir que no se le caía del brazo un formidable garrote, al que llamaba ‘el intérprete de la tribu’ ”(250).

A través por tanto del acto de apropiación textual del objeto físico, Vicente se posiciona en una situación de autoridad y superioridad intelectual. Consciente a su vez de la extendida y habitual falta de rigor informativo, la autora reclama en varios momentos de su narrativa, especialmente en “Un hallazgo apetitoso”, las ideas de autoría y autoridad textual basadas en la creación desde el conocimiento presencial y la experiencia testimonial, como se destila del siguiente fragmento: “Debo hacer constar que cuanto vengo diciendo en estos artículos es vivido, los parajes que cito los he visitado, no una, centenares de veces” (280). La insistencia en la presencia física e intelectual en el espacio-objeto de estudio refleja paralelamente una fuerte crítica a la falta de autoridad

---

<sup>90</sup> Primer explorador en 1721 de los márgenes del río Pilcomayo.

<sup>91</sup> Véase nota a pie de página número 167.

textual de aquellos autores que publicaron obras de temática argentina, y por extensión latinoamericana, sin haber visitado nunca el espacio sobre el que escribían, el cual para Vicente era totalmente familiar: “el panorama igual, siempre igual, érame de sobra conocido y no tenía por qué llamar mi atención” (“Cura” 227). La autora expone con ímpetu dicha crítica en la primera sección de “Un hallazgo apetitoso”, en donde se dedica exclusivamente a marcar y corregir la retahíla de errores sobre el Chaco aportados por una enciclopedia (de la que no nos proporciona datos adicionales que la identifiquen). Vicente, por tanto, insiste intensamente en la importancia de la presencia, el testimonio y la autoridad narrativa:

Primero de todo me voy a permitir dar una ligera lección de Geografía, para contestar a un lector, desde estas columnas, por si algún otro se encuentra con las mismas dudas. Efectivamente, la enciclopedia a que se refiere mi amable preguntante contiene los errores apuntados acerca del Chaco y algunos más. No la nombro por no molestar a su autor, pues comprendo que de estos errores otros deben ser los responsables, ya que él se habrá atendido a lo que le hayan dicho los libros consultados (280).

El conocimiento del medio americano que la narradora despliega en sus artículos, adquirido desde la experiencia propia y narrado desde esa misma primera persona, le confieren a Vicente un consciente sentido de veracidad y autoridad ante el lector español, como indica vehementemente en varias instancias, pues ella misma ha sido testigo directo de los eventos que narra, sin que existan mediadores entre la realidad que experimenta y su transcripción en el papel. En este sentido, Spurr explica que la presencia del escritor como parte de la escena narrativa del discurso colonial “conceals the most obvious effects of ideology and suppresses the historical dimension of the interpretive categories that are brought into play. The writer implicitly claims a ‘subjective and independent

status' free from larger patterns of interpretation and deriving authority from the direct encounter with real events" (9).

La crítica a la carencia de veracidad textual que Vicente expone parecía ser un fenómeno que sucedía con relativa cotidianeidad, como arguye Paul Bowker en su disertación doctoral *Ibero-American Intersections: Constructing (Trans)National Imagineries in Spain and Latin America, 1898-1938* (2009) donde analiza los sujetos literarios de sendos lados del Atlántico y su representación en ensayos y narrativa de viajes producidos entre 1898 y 1938. El autor alude a trabajos producidos por autores peninsulares que nunca habían visitado el continente americano y menciona entre otros a Miguel de Unamuno cuyos artículos aparecieron en el diario argentino *La Nación* entre 1899 y 1935 y se recopilaron posteriormente en un solo volumen titulado *Temas Argentinos* (1943). Este fenómeno de ausencia y falta de autoridad textual no es ajeno tampoco a la novela hispanoafricana, como indica Antonio Carrasco González al afirmar que “aparecieron así opúsculos redactados por personas que no conocían el país más que por referencias bibliográficas y reproducían unos los errores de los otros en un préstamo de falsedades” (20).

En el extenso fragmento a continuación perteneciente a “Un hallazgo apetitoso” —e incluido posteriormente en 1929 en *Historia de América desde sus tiempos más remotos hasta nuestros días* de Juan Ortega— Vicente despliega una lúcida y pormenorizada descripción que refleja el profundo conocimiento que poseía no solo de la etnografía chaqueña sino también de una diversidad de aspectos relacionados con la geografía, hidrografía y biología de la región. El extracto refleja asimismo la insistente

reafirmación del carácter testimonial del texto así como la veracidad de la información transmitida:

Geográficamente se denomina Chaco a una gran extensión de tierra perteneciente una parte a Bolivia, otra al Paraguay y otra a la Argentina. La que corresponde a ésta, que es de la que hablo, se halla dividida en dos gobernaciones, no provincias. Las provincias argentinas no están centralizadas; los territorios nacionales o gobernaciones sí; Jujuy no es capital del Chaco, como erróneamente dice la enciclopedia citada, es capital de la provincia del mismo nombre, o sea de la provincia de Jujuy, limítrofe con Bolivia y aunque en parte linda con el Chaco nada tiene que ver con éste, pues aquella tiene su categoría de provincia autónoma en cierto modo y este solo es un territorio nacional, cuyos gobernadores los nombra el Gobierno central, no son electos, como los de la provincia.

El Chaco argentino se divide, repito, en dos gobernaciones: Chaco Austral o gobernación del Chaco, cuya capital es Resistencia, y el Chaco central, o gobernación de Formosa, cuya capital es Formosa, como he dicho en otra oportunidad. Estos territorios no han sido explorados en toda su extensión. Lindan por el Norte con el Paraguay y con Bolivia, por el Sur con la provincia de Santa Fe, por el Este con Paraguay, Brasil, Uruguay y con la provincia Entre Ríos, y por el Oeste con las provincias de Jujuy, Salta y Santiago del Estero (281).

El carácter seudotelegráfico que despliega el estilo de Vicente en este ejemplo aporta contundencia al mensaje, remarcando explícitamente a través de negaciones la información errónea: “no provincias”, “no están”, “no es”, “no han sido” y afirmando con seguridad la información que corrobora el error con la inclusión de asertivas expresiones como “sí” o “repito”. La exhaustiva presentación del área chaqueña continúa con la inclusión de una minuciosa relación hidrográfica del lugar, corrigiendo categóricamente la multitud de errores que incluye la enciclopedia con el uso de “no sé en qué planeta está”, “no conozco” y remarcando nuevamente con ironía su autoridad en la materia:

Ese río de la Plata de tres mil kilómetros de largo –que nombra la enciclopedia causante de estas mis “lucubraciones pedagógicas”– no sé en qué planeta está, pues el que conozco es ese estuario del Plata, que cita como cosa distinta, donde está el puerto de Buenos Aires. Río o estuario es el mismo y el único. Más al Norte ya es el río Paraná, y más al Sur el Océano.

El río Pilcomayo no está en la Asunción; divide al Norte el Chaco Argentino del paraguayo y boliviano; es por donde cruzaron, buscando camino

hacia el Perú, los intrépidos capitanes españoles García, Ayolas y otros. En este río, desde hace cerca de dos siglos que el padre Patiño inició los trabajos, se están haciendo esfuerzos inútiles para remontarlo hasta sus fuentes de origen.

El río Bermejo no se junta con el Pilcomayo; ambos desembocan en el río Paraguay, pero con el territorio de Formosa por medio. El río Bermejo y el Teuco dividen las dos gobernaciones del Chaco. El Teuco desemboca en el Bermejo y éste desemboca en el Paraguay, donde nace el Paraná.

Un hidrógrafo tendría qué hacer para estudiar las innumerables corrientes de agua que tiene el Chaco, que tampoco están exploradas ni su trazado determinado. Se sabe que corren, generalmente, de Oeste a Este, hasta los ríos Paraguay y Paraná. Imposible recordar todos los nombres, ni siquiera de los más conocidos, como son el Pilagá, Amores, Formosa, Monte Lindo, Porteño, San Hilario, Dobogán, Negro, Zaldívar, Timbo-Porá, Tapenaga, Inglés, De Oro, Del Rey... todos ríos o riachos de alguna importancia... (“Hallazgo” 282)

Es precisamente en este mismo escenario, que tan cuidadosamente describe Vicente, en el que se situará la acción de sus artículos, moviéndose entre las ciudades de Corrientes, Formosa, las áreas cercanas al río Pilcomayo y otros lugares circundantes<sup>92</sup> como Villa del Pilar, asentado en la orilla paraguaya del río Paraguay, frontera que la autora parece cruzar con frecuencia. No deja de llamar la atención por otra parte la profusión de datos y el extenso conocimiento de la zona que Vicente despliega, más cercano quizá al propio de un hidrógrafo o biólogo, lo que podría indicar el estudio paralelo de algún otro texto especializado, además del obtenido en sus excursiones. Aunque bien es cierto que es este material de Vicente el que Ortega Rubio incluye en la sección que dedica al Chaco en *Historia de América desde sus tiempos más remotos hasta nuestros días* de 1929, confirmando de esta manera la autoridad de la autora en la materia.

La estancia de Vicente en el Chaco, aunada a su espíritu aventurero, su constante afán por explorar, descubrir y nombrar el mundo del Chaco para el europeo convierte a la narradora de “Cuadros”, a imitación de los modelos del naturalista y explorador

---

<sup>92</sup> Ver mapa en Anexo 5.



representados por Carl Linnaeus o Alexander von Humboldt, en la “Adán” femenina del Chaco. Este aspecto se refleja igualmente si atendemos al componente lingüístico que incluye profusamente en sus textos terminología perteneciente al campo semántico de la exploración e investigación: “observar”, “salir de expedición”, “excursión”, etc. El patente interés de la narradora por la exploración y descubrimiento del Chaco cruza transversalmente “Cuadros americanos. La autora, guiada por la curiosidad que le empuja a adentrarse en el interior de esa todavía desconocida naturaleza argentina, realiza excursiones no solo en el país rioplatense sino también en la vecina Paraguay lo que le proporciona un dilatado conocimiento del área: “Curiosa y temeraria, con la imprudencia de los pocos años, el espíritu de una ardilla y una naturaleza de bronce, no había peligros ni molestias, nada que pudiera detenerme para llegar hasta donde llegara el más valiente” (280). Este mismo afán le conduce a “estudiar” a sus habitantes, especialmente a los indígenas de la zona, como explícitamente recoge “La cura mágica” al indicar que “en honor de la verdad, he de confesar que lo amable que me mostraba era más debido a la curiosidad, al deseo de enterarme de sus usos y costumbres, que a otro sentimiento” (229).

La curiosidad de la narradora por el espacio circundante y sus pobladores se hará extensible a otros tipos aparte del indígena, como reflejan los relatos dedicados a la figura del gaucho, protagonista de “Cuymbajé” y “Por tierras de gauchos”, y en menor medida a los colonos y militares, sujetos centrales respectivamente de “Un sábado en Formosa” y “El regreso de una batida”. A través del retrato de la diversidad humana chaqueña ilustrará la autora el amplio abanico discursivo que bulle en la zona como muestra la historia oral de las viejas “indias narradoras de leyendas” en la que Vicente transcribe y

transmite términos guaraníes relacionados generalmente con la fauna –ñacurutú, zorrino, carayá, taro-tero y paca– y la flora silvestre chaqueña –porotillo, yaigue y ají-cumbarí. Vicente reproduce igualmente el galimatías lingüístico de los colonos italianos “que por no ser ni castellano ni italiano la pondré tal como la pronuncian [...] ‘¡Que Dio te mande un achidente que te venga una chigoña, que te manche un tuyuyú!’ [...] ‘Yo sono el gaucho piu compadrito que facho tute le compadranza’” (“Por tierras” 276); así como las particularidades del discurso oral y gestual característico de los gauchos, figura cercana al campo, a la naturaleza y al paisaje, tipo central de la imaginería argentina, y víctima, al igual que el indígena, de la explotación, persecución y exterminio que la homogeneización del proceso civilizador impone: “–Que sos una epidemia pal corazón; – ¡No digás! ¡Ja, ja!; –Ya sabés que nos tenés atacaos a más de cuatro... y pa mí que alguno canta pal carnero” (274). En este punto, es necesario destacar el esfuerzo de Vicente por recoger en sus artículos la terminología autóctona, como consecuencia quizá de su intento de descolonización del conocimiento, así como la especial atención que presta al sujeto femenino representado por Rosina de “Por tierras de gauchos”, la anciana paraguaya de “Un hallazgo apetitoso” o la indígena que libera al capitán en “El regreso de una batida” –verdadera heroína de la historia, sin cuya actuación el capitán habría inevitablemente fallecido– atendiendo a sus roles de matriarcas, sacerdotisas, hechiceras, y guardianas del archivo oral de la cultura, presentándose esta característica como una particularidad que diferenciará los textos de Vicente de otras relaciones de viajes.

Muestra por tanto la autora en sus cuadros una constante y compleja visión del hábitat que le rodea al incluir descripciones de tipos, bailes, religión, leyendas, geografía, fauna y flora, a través de las que refleja, no tanto la historia de la “civilización” y el

proceso de asentamiento y progreso occidental relacionado habitualmente con la gran urbe de Buenos Aires, sino el reconocimiento de la existencia y presentación de una Argentina remota y desconocida que alberga en su interior los remanentes del paraíso original alojado en el imaginario occidental, representados por la “otredad” y exotismo de un mundo primitivo, perseguido por el viajero decimonónico y por extensión por el lector occidental.

En este punto cabría preguntarnos por el propósito de “Cuadros americanos”, el motivo por el que Vicente decide escribir y publicar sus relatos sobre el Chaco, en lugar de Buenos Aires, foco de interés internacional e importante destino migratorio del momento. A este respecto Paul Bowker afirma que “the myth of Argentina’s ‘beginning’ resonates most strongly in its largest urban centers, specially Buenos Aires. It was there that mass European immigration and a Europeanized outlook tended to diminish local tradition, forsake Argentina’s indigenous peoples, and undermine a sense of origin that was more palpable in the nation’s interior provinces” (4). Pratt defiende que la literatura de viajes encarna un decisivo elemento en el aparato ideológico que el estado utiliza en su ejercicio de expansión colonial, por lo que el rol que el escritor y su discurso ostentan en este proceso se iguala al de la figura del colonizador. La afinidad de sus funciones es tal que incluso Spurr reconoce que “the problem of the colonizer is in some sense the problem of the writer: in the face of what may appear as a vast cultural and geographical blankness, colonization is a form of self-inscription onto the lives of a people who are conceived of as an extension of the landscape” (X). El objetivo por tanto del escritor se centrará en establecer la autoridad a través de la demarcación de la identidad y a partir de ésta, la desigualdad; así se insistirá constantemente en la creación de diferencias entre

colonizadores e indígenas, dotando a estos últimos de una identidad característica inherente que le convierte en sujeto de “domesticación” a manos del “hombre blanco”.

Al encarnar la palabra escrita el primer acto de dominio en el proceso colonizador, la función que el escritor adopta en este proceso de “domesticación” se torna clave pues en la propia nominalización comienza la subordinación del otro al identificarlo y clasificarlo desde unos conceptos categóricos preexistentes en el imaginario colectivo europeo: “the very process by which one culture subordinates another begins in the act of naming and leaving unnamed, of marking on an unknown territory the lines of division and uniformity, of boundary and continuity” (Pratt 32). La metáfora epítome de la noción del control occidental a través del nombramiento de sus elementos constituyentes se condensa en la figura de Cristóbal Colón quien al describir y dar nombre a los componentes del “nuevo mundo”, lo “descubre” y otorga la “existencia” en el imaginario occidental. Este acto nos retrotrae inevitablemente al origen de la humanidad desde la cosmogonía cristiana, al Génesis, al primer libro del Antiguo Testamento, texto divino en el que se inscribe el acto fundacional en el que un ser supremo crea el paraíso terrenal a partir de la denominación de sus partes.

En este sentido el “observador”<sup>93</sup> –y sus diversas ramificaciones en la forma del naturalista, el herborizador y el propio escritor– a través de unos “ojos imperiales” que “passively look out and possess” (Pratt 7), ejecuta ese acto de posesión, y por extensión de subordinación, a través del poder que la visión occidental encierra. De manera similar, la “mujer-observadora” de “Cuadros americanos” repasa y posee a través de su mirada el paisaje y la naturaleza del Chaco, de la que forman parte integrante ríos, peces, aves y el indígena quien a los ojos del naturalista occidental se presenta como un elemento

---

<sup>93</sup> En términos de Pratt “seeing-man” o “man-seer”.

constituyente más de la naturaleza chaqueña. De manera paralela, la narradora de “Cuadros”, al traducir sus hallazgos a la letra escrita, otorga a este espacio por tanto la existencia ante la epistemología occidental. Así, el reconocimiento del medio y la acción de nombramiento y enumeración de los componentes de la naturaleza que realiza la narradora-Adán replica el discurso de la narrativa colonial, puesto que “the rhetorical convention based on the sweeping visual mastery of a scene is an important feature of the nineteenth-century poetry and fiction as well as of the narratives of explorers” (Spurr 15). A través del acto de visualización y nombramiento, Vicente es partícipe activa en el proceso de apropiación y dominio de su entorno, no solo para ella misma sino para el lector europeo aportando de esta manera su contribución a la construcción o perpetuación de la nueva conciencia planetaria.

Aunque la imitación y reproducción de rasgos definitorios de la literatura colonial en “Cuadros americanos” es evidente, justificar por otra parte su creación como parte del entramado del aparato ideológico al servicio colonizador del estado español, no tendría en principio razón de ser, al no encontrarse involucrada España en ningún proceso de expansión colonial en tierras argentinas. Una posible explicación a la génesis de estos artículos y su publicación en *El Imparcial*, en un momento en el que las únicas quimeras colonizadoras de España se peleaban en África, sería la que Bowker desarrolla bajo el término “Hispanoamericanismo” en el que defiende que la “colonización” de Latinoamérica se intentaba mantener y perpetuar en el siglo veinte a través de “a cultural reassertion of Spain’s hegemony” (ii). Bowker equipara este fenómeno con la construcción por parte de Gran Bretaña de la “Commonwealth of Nations” y la invisible y sutil dependencia que crea a través de esta asociación con las antiguas colonias del

imperio británico con el fin de “prolong a semblance of empire and unitary cohesion beneath an alternate banner” (1). Basándose por tanto en el caso británico, defiende la teoría de que un fenómeno similar se reprodujo entre España y sus antiguas provincias latinoamericanas, sugiriendo que “[s]uch a unitary vision of otherness, projected outward from the dispossessed imperial centre in the direction of its former colonies has a parallel [...] within the Spanish-speaking world” (1).

En cuanto a esta estrecha relación entre la colonización cultural y la literatura como elemento del aparato ideológico y su aplicación a los textos literarios que se producen dentro del contexto africano –al suponer en principio África para España la perpetuación de su pose imperial y el acompañamiento de Gran Bretaña y Francia en su expansión del deseo colonial– y si atendemos a las dinámicas de poder existentes entre el sujeto colonizado y el colonizador, es interesante destacar la dispar representación que del “otro” se produce en la literatura hispanoaficana, y concretamente la escrita por mujer, en comparación con el tratamiento que del mismo sujeto se realiza en la literatura de temática americana, especialmente en “Cuadros americanos” de Vicente.

A pesar de que el corpus de la literatura colonial hispanoaficana, y concretamente el de autoría femenina, no fue extenso,<sup>94</sup> en el mismo periodo en el que Vicente publica sus “Cuadros” ven la luz dos novelas cuya trama se basa en la Melilla colonial de principios del siglo XX. La primera de ellas, *En la Guerra* (1909) de Carmen de Burgos y publicada en la colección *El cuento semanal*, recoge las experiencias de la

---

<sup>94</sup> Antonio Carrasco González en *La novela colonial hispanoaficana: Las colonias africanas de España a través de la historia de la novela* (2000) recoge tan solo los nombres de las autoras Margarita Astray Reguera y Carmen de Burgos. Por otra parte, María Ángeles Sánchez Suárez presenta en *Mujeres en Melilla* una muestra de mujeres que desarrollaron una relación con Melilla, ya fuera por ser su lugar de nacimiento o por pasar parte de su vida allí. Algunas de estas experiencias y memorias quedaron recogidas en forma de literatura biográfica y artículos como “Retrato del Hospital Docker” de Consuelo González Ramos, publicado el 20 de febrero de 1912 en *El Telegrama del Rif y Empezando la vida (Memoria de una infancia en Marruecos 1914-1920)* (1955) de Carmen Conde.

autora tras su paso por Marruecos como corresponsal de guerra para *Heraldo de Madrid*. La segunda obra, *Pasión de moro* (1921) de Margarita Astray Reguera y publicada en la popular colección de novelas cortas *Los Contemporáneos*, centra la acción en los hechos acaecidos durante la Guerra del Rif (1911-1926). En ambos casos se hace patente la evidente disparidad de tratamiento entre el “otro” africano, en este caso representado por el “moro”, y el sujeto subalterno indígena de “Cuadros americanos”, al construirse a los primeros con una tinta fuertemente marcada por el desprecio y la inferioridad. Es evidente que ni la narrativa de De Burgos ni la de Astray Reguera destilan ni un ápice de compasión, comprensión o admiración por la figura del otro, actitudes éstas que la narradora de “Cuadros americanos” sí dedica al indígena o al gaucho, mostrando incluso en ciertos episodios un amor seudomaternal. Así se destila del relato titulado “Cuymbajé” y del gaucho protagonista con el mismo nombre, a quien la narradora dice conocer en Santa Fe durante la Revolución de 1893 ya que se hospedó en su casa “que fue cuando le traté” (268). El relato presenta las bondades físicas y psicológicas de Cuymbajé, un gaucho “bajito, regordete, de aspecto agradable” (268), “honrado y trabajador” (269) de quien le gustaba “oírle contar su historia; decía que él había vivido siempre ‘bombeando’ –acechando– a la muerte” (268-69). El tono de admiración y aprecio de la narradora hacia Cuymbajé se plasma claramente en la descripción de la emocionante carrera de caballos protagonizada por el gaucho y que da cierre al relato.

Según Carrasco González, la construcción del “moro” como sujeto animalizado y salvaje como estrategia para diferenciar la barbarie que encarna el otro del civismo del occidental es una práctica que se remonta ya a la época precolonial (24) y que se arrastra posiblemente hasta los textos producidos durante la conquista y reconquista en el siglo

VIII y posteriores. El escaso número de escritoras interesadas por el tema marroquí repetirá igualmente el constructo heredado, como observamos en De Burgos y Astray Reguera –y más tarde en Halma Angélico<sup>95</sup> en *La desertora* (1932)– quienes manifiestan su explícita aversión y desprecio hacia la figura del “moro”, recurriendo en sus textos a la infantilización y animalización, y perpetuando de esta manera el estereotipo del desprestigiado sujeto colonial.



Fig. 5. Portada de la novela corta *Pasión de moro* (1921) de Margarita Astray Reguera publicada en *Los Contemporáneos*.<sup>96</sup>

<sup>95</sup> Seudónimo de María Francisca Clar Margerit (1888-1952).

<sup>96</sup> La popular colección de novelas cortas *Los Contemporáneos* (1909-1926) dirigida por Eduardo Zamacois recoge en su catálogo varias obras de autoría femenina, como la presente de Margarita Astray Reguera, así como otras de Emilia Pardo Bazán, Carmen de Burgos, Blanca de los Ríos, Adela Carboné, Sofía Casanova, Gloria de la Prada y Margarita Nelken.



Dicho estereotipo literario se reproduce igualmente en su versión visual, como muestra la cubierta de *Pasión de moro* [fig. 5] en cuyo primer plano se ilustra la imagen de la protagonista de la novela, Claudia Sanchidrián, monja de la Cruz Roja y santificada víctima retratada como modelo mariano, acechada en segundo plano por la sombra del infiel que, como ave de rapiña, se dispone al pillaje de la cristiana; cual monstruo a punto de atrapar y destruir a su presa, recordando (o imitando) esta composición, a aquellos modelos en los que la amenaza a la mujer indefensa se presenta bajo diversas formas demoníacas o vampirescas. Es por tanto desde estas connotaciones textuales y visuales bajo las que se construye el escenario africano testigo del rapto que sufre Claudia Sanchidrián. El preámbulo de la abducción describe inicialmente a la totalidad de la turba acechante como si de una jauría de animales salvajes se tratara: “la proximidad de un grupo de moros en patrulla de rapiña merodeaba [...] como energúmenos [...] con desaforados gritos de júbilo [...]”; la mirada lectora se centra posteriormente en la descripción de uno de sus sujetos: “El primero en llegar [...] tez terrosa, cara enjuta [...] y una luminaria siniestra de lujuria” (Astray 6).<sup>97</sup> A partir de este momento inicial y hasta el final de la novela, la descripción que Astray Reguera presenta del otro se asimilará más a la de un animal salvaje que a la de un ser humano, repitiendo la idea del “moro” cruel y lascivo que viola a la cristiana y proyectando en el lector a su vez una sinécdoque del mancillamiento de España.

El desprecio, ridiculización y deshumanización que se realiza de la figura del “moro” desde la perspectiva de la fisionomía o del comportamiento se extiende igualmente al aspecto intelectual y su habilidad lingüística al retratar un sujeto incapaz de producir las estructuras correctas del español, aparentemente la lengua de comunicación

---

<sup>97</sup> Ante la ausencia de paginación de la novela, la numeración es propia.

natural del ser humano desde el punto de vista de la narradora: “Bella es la cristiana... ser mía” (10). Frente a la construcción de “discapacidad” intelectual con la que se pretende representar al “moro”, se presenta en oposición en la novela al francés Mauricio Decamp, voluntario perteneciente al Tercio,<sup>98</sup> sujeto que aunque igualmente extranjero, es occidental y sobre todo, aliado en la lucha contra los rifeños, y cuya producción oral de la lengua española se realiza de manera plenamente impecable, aun a pesar de emitirse sus palabras en pleno estado agónico, poco antes de expirar.

En la narrativa de Vicente la animalización del “otro” quedará supeditada dependiendo del grupo al que pertenezca el indígena, pues marca una diferencia la autora entre las tribus salvajes del Chaco –como los tobas, a quienes presenta como bestias agresivas– y las tribus mansas, de quien alaba su predisposición a la bondad. En “Los indios del Chaco” Vicente indica que existen

desde tribus bravas que viven en las márgenes del estero Patiño y del río Pilcomayo, los que jamás han salido de sus escondites más que para dar “buena cuenta” de los intrépidos exploradores [...] hasta los infelices pilagá y lenguas, que son tribus mansas que bajan a trabajar en los obrajes e ingenios de Formosa y demás departamentos, donde realizan un verdadero trabajo de bestias (233).

Las dispares posturas adoptadas por Vicente, De Burgos y Astray Reguera en cuanto al tratamiento del “otro” se hayan proporcionalmente ligadas por otra parte al grado de involucramiento emocional derivado del sentimiento patriótico que practican respecto al objeto de estudio y la posición de este último en el proceso colonizador de la nación española. Hay que tener presente que la publicación de estos textos se produce poco después de la pérdida de las últimas colonias en Cuba y Filipinas en 1898, cuyo devastador impacto moral y psicológico se encontraba aun muy presente en el imaginario

---

<sup>98</sup> Se refiere la autora al “Tercio de extranjeros” conocido en la actualidad como “La Legión”.

colectivo español. En un periodo de profunda introspección identitaria y análisis del devenir sociopolítico, África significa para España no solo una victoria territorial sino también una cura sicológica y moral, por lo que el sueño del ideal nacional del conquistador recientemente perdido se intenta recobrar con su implantación en tierras africanas puesto que a este marco se traslada ahora el renacido afán colonizador de “expansión comercial, mano de obra barata y mercado para consumir productos de España y nuevas levas para el ejército” (González 18). El interés que este espacio genera provoca que se prepare y presente culturalmente a las tribus rifeñas de Marruecos como entes inferiores, bárbaros y deshumanizados lo que una vez más justificaría y condonaría la intervención española y europea en sus territorios. Como señala Charnon-Deutsch respecto a las imágenes orientalistas publicadas en revistas de finales del siglo diecinueve: “the West’s eagerness to demonize in its art the North African and Turkish male subject, [is] a useful strategy in countries with serious ambitions in North Africa” (27). Este fenómeno se replica en la narrativa de De Burgos y Astray Reguera al reservar las autoras al sujeto norteafricano el mismo tratamiento deshumanizante, heredado del generado en épocas previas y profundamente instalado en el inconsciente ideológico nacional.

Desde la perspectiva occidental, la nueva quimera colonial mancillada por la consecución de derrotas y las cruentas pérdidas humanas a manos del “moro” infiel que acaecen en el Barranco del Lobo en 1909 o en la Guerra del Rif—escenarios de la contienda hispano-africana y respectivamente de las tramas de De Burgos y Astray Reguera— continúa gravemente ahondando en la crisis nacional. La posición adoptada por ambas autoras en sus novelas, consecuencia del deseo de perpetuación del idílico sueño

imperial, son un claro reflejo, principalmente en Astray Reguera, del impacto emocional y amor patrio que dicho conflicto genera, como manifiesta en ambas obras el profuso empleo de una terminología dirigida a ensalzar la “raza” y la “nación” españolas por una parte y a demonizar al indígena rifeño por otra.

En el caso de Vicente, la ausencia por un lado de un intenso factor emocional y patriótico que le ligue profundamente a Argentina,<sup>99</sup> –similar al que despliegan De Burgos y Astray Reguera hacia España– aunado por otro lado a la falta de interés colonial por parte de España hacia Argentina –a diferencia del interés que evidentemente existe en España por África– puede ser la pauta que configure la representación del “otro” americano, pues aunque en “Cuadros americanos” la autora narra ciertamente un proceso de colonización y subyugación del indígena americano es, en este caso, un asunto exclusivamente argentino relacionado con la creación de la nación argentina. Ante la ausencia del componente colonial, la producción e inclusión de la sección “Cuadros americanos” durante más de dos años en *El Imparcial* podría entonces deberse al hecho de que Argentina, y en concreto Buenos Aires, fuera el principal destino de un masivo número de inmigrantes españoles, lo que explicaría el interés entre el público lector español por este tema. Como indica José Moya en *Cousins and Strangers: Spanish Immigrants in Buenos Aires, 1850-1930*,

en 1910, mientras la Argentina celebraba el centenario de su celebración de España, una legión pacífica de 131.000 españoles desembarcó en sus costas. Huestes como ésta rebasaron la suma de todas las expediciones enviadas por la metrópoli durante tres siglos de gobierno colonial y convirtieron a Buenos Aires en la tercera ciudad española después de Madrid y Barcelona (123).

---

<sup>99</sup> A pesar de la distancia temporal y geográfica, la autora sigue manteniendo un fuerte apego patriótico hacia España, como demuestra el episodio en Italia en el que José León Pagano nombra a las plumas más importantes de la literatura española contemporánea, y la campaña de Vicente para enmendar lo que considera una selección no acertada.

Sin embargo, la importancia adquirida por la capital argentina a causa del movimiento migratorio y de su posición como modelo de progreso a nivel continental e internacional invita de nuevo a preguntarnos por las razones que animan a Vicente a escribir –en esas selectas páginas de *El Imparcial*– sobre la remota zona del Chaco, carente en principio de interés para el lector, en vez de centrar sus narraciones en la efervescente Buenos Aires,<sup>100</sup> ciudad que la autora parecía igualmente conocer.

Los motivos expuestos llevan a pensar que el motor principal de Vicente para redactar sus “Cuadros americanos” se debe más a un ejercicio, ya fuera consciente o inconsciente, de imitación o adaptación en su propio corpus narrativo de la literatura de viajes y del discurso colonial. A este respecto, y en relación a la concomitante existencia de características de la retórica colonial en la literatura de viajes y textos coloniales de distintas narrativas nacionales, Spurr explica que

there is nothing especially conscious or intentional in their use; they are part of the landscape in which relations of power manifest themselves. As in any organizing taxonomy, this project involves a certain degree of abstraction, not to say reduction: it subordinates the complexity and discreteness of any moment to the need for understanding it within a larger context. If I find that the language of the French in Algeria conforms in certain ways to that of the British in India or the Americans in the Philippines, it is not that I choose to ignore the substantial differences –political, cultural, ideological, and geographical– which distinguish these encounters from one another. Rather, given the obvious differences, I have instead tried to identify the unexpected parallels and the common genealogies that unite these apparently disparate occasions of discourse (3-4).

Aunque el teórico no incluya en su análisis ningún ejemplo textual de la narrativa española o latinoamericana, las conclusiones que observa tras su estudio de textos de la literatura francesa, británica y estadounidense deberían ser aplicables por extensión a la

---

<sup>100</sup> Aparte de su esposo Cándido Elormendi, Vicente no hace mención a ningún otro español residente en el Chaco, aunque sí se refiere a sujetos franceses, alemanes, italianos e ingleses y a las actividades que estos realizan, las cuales se encuentran generalmente relacionadas con intereses empresariales.

narrativa española; así pues, aquellos paralelismos “inesperados” presentes en los corpus literarios anglófonos o francófonos, deberían en consecuencia existir igualmente en “Cuadros americanos”, donde el discurso taxonomizador clasifica el Chaco desde una metodología científica o naturalista a través de la cual difunde al lector europeo el conocimiento de su exploración, aunque presentándolo todavía desde el tamiz de su propia visión occidental. Entre las características definitorias que concurren transversalmente en la retórica del discurso colonial se identifican las siguientes: vigilancia, apropiación, esterilización, clasificación, degradación, negación, afirmación, idealización, insustancialización, naturalización, erotización y resistencia.<sup>101</sup>

El primero de estos modelos, claramente presente en “Cuadros americanos”, es el denominado como “vigilancia” al estudiar el narrador el marco de la naturaleza de la zona colonial, en la que incluye tanto sus “cuerpos”<sup>102</sup> como los “interiores” en los que estos habitan, pues están considerados ambos elementos integrales de esta naturaleza. En su réplica del discurso colonizador, la narradora practica un ejercicio de visualización abarcadora del espacio, acción que Spurr ha acuñado como “commanding view” y Pratt por su parte como “monarch of all I survey”. En “Cuadros” el acto de posesión visual se refleja en cada una de las descripciones panorámicas en las que la autora nos descubre la naturaleza de su entorno sazonada por el placer estético que dicha visión genera, como se muestra en “La cura mágica”:

Aquellas “sábanas” cubiertas de pasto o de agua, según las depresiones del terreno, que en verdad no tenía ni muchas ni muy pronunciadas, solo interrumpidas, a largos trechos, por montes, casi vírgenes, pues planta de humano ser en ellos rara vez pisó, y en los que el quebracho, de robusto tronco, parece como que quiera imponerse, al modo de algunos hombres y de algunos pueblos,

---

<sup>101</sup> *Surveillance, appropriation, aestheticization, classification, debasement, negation, affirmation, idealization, insubstantialization, naturalization, eroticization, and resistance.*

<sup>102</sup> Denominados por David Spurr como “bodies” e “interiors” respectivamente.

por su fuerza, abriéndose paso, embistiendo, chocando con la esbelta palma –que embalsama el ambiente con el suave y delicioso perfume del “casco romano” que florece adherido a su tronco– y toda la múltiple vegetación de una naturaleza primitiva y, por lo tanto, en nada cercenada, que uníase y entrelazábase por las enredaderas que por doquier trepaban, en conjunto, no ofrecía a los ojos mucha variación. Pero, sin duda, aquel estado apacible llevó a mi ánimo el abandono, y sin darme cuenta de ello, al cómodo trotar de mi “pasuco”, crucé las lagunas, que no otra cosa eran las calles de la ciudad en aquel momento, y fuíme alejando de poblado (227-228).

En referencia a esta mirada que abarca y posee la naturaleza, Spurr indica que

this combination of pleasure and power gives the commanding view a special role in journalistic writing, especially in the colonial situation, for it conveys a sense of mastery over the unknown and over what is often perceived by the Western writer as strange and bizarre. At the same time the commanding view is an originating gesture of colonization itself, making possible the exploration and mapping of territory which serves as the preliminary to a colonial order (15).

La posición de superioridad corporal que adopta el observador, en este caso el periodista o el escritor, ya sea desde la cima de un promontorio, o en el caso de la narradora de “Cuadros”, desde la grupa de un caballo desde el que otea y se adentra en su objeto de estudio, le sitúa en una posición de ventaja visual, desde la que analiza, describe y clasifica el entorno natural y humano desde su propio sistema de valores, sistema que coincide a su vez con el del sujeto y la cultura hegemónica occidental a quien dichas narraciones se dirigen.

Anteriormente mencionábamos el carácter organizador y estructurador que la prensa adoptaba como estrategia de ordenación del caos que se pretende describir. Desde el punto de vista no de la conquistadora sino de la naturalista, las excursiones de la narradora informan al lector del entorno físico describiéndole y organizándole siempre la información en subcategorías temáticas, como la geografía y biología del Chaco, enumerando ríos, esteros, flores, árboles, peces, pájaros o aspectos etnográficos en los

que da cuenta de usos sociales, económicos y espirituales que perfilan el sujeto y sociedad que habita en esta “otredad”.

Las casi dos décadas que Vicente transcurre en Argentina no parecen influir en el discurso narrativo de la autora en su alejamiento del hegemónico oficial de la burguesía europea, como dejan patente sus referentes a la cultura occidental. Recordemos cómo previamente en el Capítulo Uno nos referíamos a la carta que envía a Unamuno en relación al episodio con Pagano, en la que se trasluce la ofensa de la autora al sentir que la literatura española no está correctamente transmitida y representada en Italia y su empeño por enmendar dicha situación. El nexo emocional que la autora aun mantiene con Europa se materializa esta vez en su relato “Un sábado en Formosa” en la forma de un vapor de la

Compañía Mianovich, que hace la carrera desde Montevideo a la Asunción y viceversa [...] Su paso por Formosa [...] constituía un espectáculo para todos los que allí vivíamos; para los que no conocían otras ciudades era como una visión fantástica de un país maravilloso; para los que habíamos visitado otras tierras, era como un trozo de mundo que añorábamos, que nos llevaba un momento de alegría y de esperanza para dejarnos sumidos en mayor tristeza cuando sus luces se perdían en la primera revuelta del río.

Esta distancia quizá explicaría el hecho de que en su propia autorrepresentación en su rol de narradora no se aprecia que la autora se considere a sí misma parte de la otredad, ni en cuanto a su origen sociocultural ni en cuanto a su género. El discurso que usa la exploradora le define como un sujeto femenino “superior”, perteneciente a la cultura occidental “dominante”, capacitada y autorizada para observar el medio que habita, nombrar la naturaleza y juzgar desde su posición la barbarie ejercida en el indígena, el gaucho, o en el colono napolitano así como para denunciar el abuso de la clase dominante argentina o del empresario europeo, e incluso a llegar a cuestionar al



propio general Uriburu y el familiar trato con que se dirige a sus soldados (“Un sábado” 255).

La desconexión entre Vicente y Argentina puede achacarse finalmente al contexto temporal y espacial en el que los artículos aparecen, pues se publican en un medio español entre siete y nueve años después de la marcha de la autora de Argentina.<sup>103</sup> Dicha desconexión emocional posicionaría por otra parte a la narración de Vicente en un lugar distante que le impediría identificarse con el sujeto americano, ya sea el indígena, el colono o el argentino “oficial”.

En este contexto, la lectura que Vicente realiza del “otro” se origina por tanto desde la concepción del orden, control y progreso occidental que explicaría a su vez la recurrente atención que presta la autora a aspectos como la armonía, la higiene y la pulcritud de la vestimenta. Esta estructuración ayuda al lector a ordenar “el caos” en el que observador y escritor occidentales habitan, como refleja la narradora en la siguiente descripción perteneciente a “La cura mágica”:

Se acercaba la noche y tuve que emprender el regreso cuando los indios empezaban su baile. El canto de estos, el croar de la ranas y sapos, el grito de algún “pacá” perseguido en el monte, del “ñacurutú”, del guardián “taro-tero”... formaban un concierto ensordecedor. Al entrar en mi casa aun llegaban hasta mí, en conjunto, todos estos sonidos, pero suavizados por el aire, que, al distenderlos, los quitaba lo estridente que en ellos pudiera haber y los revestía de armonía (232).

Vicente se basará de esta manera en un patrón ideológico occidental que define las líneas divisorias que enmarcan la pugna entre dos fuerzas que luchan respectivamente o por imponer o por conservar un sistema que afecta directamente a aspectos territoriales, culturales, lingüísticos y religiosos o espirituales. Las diferencias socioculturales que

---

<sup>103</sup> El primero de los artículos publicados data de 1913, siete años después de su salida de Argentina, asentada ya la autora en España.

subyacen en este conflicto serán la base del discurso “civilización/barbarie” en el que yacen los artículos. “El regreso de una batida” será un claro ejemplo de este enfrentamiento, en donde el capitán del fortín Roca salva su vida ya no ante los indígenas sino ante la brutal naturaleza chaqueña gracias solamente a la pericia y ayuda de la indígena que le protege y finalmente le salva conduciéndole sano y salvo de vuelta al asentamiento militar:

...y si contamos que al encontrar con quien pelear debíamos llegar extenuados por la lucha que manteníamos con la Naturaleza, resultaba una verdadera temeridad. Vosotros que no habéis pasado del fortín Roca, imaginar no podéis las dificultades que se encuentran más allá para la marcha. Ya no es solo el cruzar de “esteros” donde las nubes de “jejenes” os ahogan, sino “tacurucales” de los que se sale por verdadero milagro: bosques impenetrables que hay que cruzar a fuerza de hacha que abra paso; dificultades para descansar por las noches, no solo por falta de terreno propicio, sino por las fieras y alimañas que sin duda puso Dios para recreo del hombre; escasez de agua y de alimentos pues ya sabéis que no es posible llevar muchas provisiones porque no pueden ir carros; toda en fin una serie inacabable de obstáculos (“El regreso” 223).

Este discurso insistirá en la idea de la diferencia basada en la categorización del “otro” como antítesis de lo civilizado, lo que legitimará la incursión y actuación de Occidente en los espacios subalternos. En “Oratoria indígena”, Vicente describe su aterrador primer encuentro con un indio mataco en el curso de una de sus expediciones por el río Bermejo, a quien a primera vista confunde con “uno de esos seres del astral inferior de que nos hablan los ocultistas, un monstruo fabuloso” (240). Continúa la descripción del mataco la narradora indicando que su cuerpo lo cubría “una bata verde, de mujer, producto de quién sabe qué fechoría, sujeta a la cintura por un ‘tirador de gaucho’ lleno de colgajos, luciendo por entre los jirones sus ‘hermosas pantorrillas’; en la maraña de pelo, apelmazada por la grasa que chorreaba sobre la pintura roja que cubría su cara, llevaba plumas, penachos blancos de la asperilla y hojas...” (287).

La postura de la narradora y la representación que en ciertos momentos hace especialmente del indígena, crea una clara contradicción con el objetivo inicial que proponía para “Cuadros americanos”, en el que expresaba su intención de crear una herramienta que descolonizara el conocimiento europeo, al seguir perpetuando en sus descripciones la ideología del discurso colonial. Esta contradicción genera una problemática en Vicente que Pratt ha denominado bajo el nombre de “autoconquista” y que la crítica observa en otros escritores y obras contemporáneas, como ocurre con Clorinda Matto de Turner (1852-1909) y su novela *Aves sin nido* (1889). Esta autoconquista se manifiesta en la ambigua contradicción en el pensamiento y la producción narrativa de Ángeles Vicente al querer denunciar por una parte la narradora los efectos y desmanes de la imposición colonial y por otra, al replicar y perpetuar en su discurso narrativo la misma práctica colonial, subordinadora y maternalista en este caso, que inicialmente originó el germen de su denuncia y de “Cuadros americanos”.

## Capítulo Tres

### Las facilitadoras de *Zezé*. O cómo ser mujer y no morir en el intento

The history of representation is the history  
of the male gender representing itself to itself.  
The power of naming is men's.  
—Akiko Tsuchiya, *Marginal Subjects*

If we continue to speak this sameness,  
if we speak to each other as men have spoken for centuries,  
as they have taught us to speak, we will fail each other.  
Again... words will pass through our bodies,  
above our heads,  
disappear, make us disappear  
—Luce Irigaray, *When Our Lips Speak Together*

Las primeras décadas del siglo veinte fueron definitivamente significativas en cuanto al proceso de creación, apropiación y exposición en la ficción de la agencia femenina ficcional, gestada a manos de la propia agencia femenina que se asienta en la realidad. Como representante y promotora de una nueva actitud vital y literaria, Ángeles Vicente, junto a una cohorte de escritoras contemporáneas que comparten un perfil intelectual similar, comienza a articular de manera tangible en los albores del siglo veinte un cambio de patrones en el que el poder de nombrar —y de nombrar a la mujer— se convertirá en una práctica habitual en la literatura de autoría femenina, que se traducirá en la construcción y exposición de la nueva mujer. De las creaciones de Vicente, el personaje principal de *Zezé*, Emilia del Cerro (conocida comúnmente en la novela por su nombre artístico, *Zezé*) encarnará la personificación por antonomasia de la

transformación espiritual y material que ilustra este sujeto embrionario de la nueva literatura escrita por mujer.

Esta transformación requerirá, como indica Pierre Bourdieu en *La dominación masculina* (2000), un cuestionamiento de “los mecanismos *históricos* responsables de la *deshistoricización* y de la *eternización relativas* de las estructuras de la división sexual y de los principios de división correspondientes”, explicando el teórico

que lo que, en la historia, aparece como eterno sólo es el producto de un trabajo de eternización que incumbe a unas instituciones (interconectadas) tales como la Familia, la Iglesia, el Estado, la Escuela, así como, en otro orden, el deporte y el periodismo (siendo estos conceptos abstractos simples designaciones estenográficas de mecanismos complejos que tienen que analizarse en algún caso en su particularidad histórica) (3).

La relación diferencial y jerárquica que propicia la división sexual se basa en lo que Bourdieu denominó “violencia simbólica”, la cual hace uso, como mecanismo de control, de una específica narrativa de símbolos, imágenes y representaciones que legitima y naturaliza un sistema de prácticas significantes que ya desde su origen no es natural. La fortaleza de esta violencia radica precisamente en la dificultad de revertir un proceso que se encuentra ya profundamente internalizado, puesto que esta “regresión” requeriría primeramente reconocer las estructuras que inconscientemente han sido implantadas y en segundo lugar, la ejecución consciente de un ejercicio de subversión de dichas estructuras.

En su narrativa, Ángeles Vicente pone de relieve –despojándose incluso en ciertos momentos– aquellos convencionalismos que impiden la transformación y autonomía del sujeto femenino. Aunque la crítica general de su obra no se desliga nunca de los mecanismos de tipo social o legal, su narrativa se centra particularmente en revelar y

analizar aquellos aspectos que se consideraban intrínsecos, congénitos al sujeto femenino y en desmontar las convenciones que tácitamente pactadas entre subordinador y subordinado constituían la identidad del último. De esta manera la mirada de Vicente se concentra en el control del cuerpo y la voluntad del sujeto femenino desde un discurso consciente y voluntario; en la vestimenta que cubre este cuerpo; en su motricidad y capacidad de acción y decisión; en el apoderamiento de la voz y la palabra escrita necesarias para efectuar la defensa de la autodeterminación y la declaración de su autonomía y voluntad; en la visibilización del sujeto y en la adquisición para el mismo de un capital tanto económico como cultural e intelectual. La obra y pensamiento de Ángeles Vicente reúne –y antecede ya en 1909– en *Zeze*, un compendio de prácticas de conducta e intelectuales cuyas premisas básicas coincidirán posteriormente con las bases de otros tratados teóricos modernos sobre la subjetividad femenina.

Desde esta perspectiva, en el presente capítulo analizaremos el sujeto femenino de la obra de Vicente para mostrar las diversas estrategias que la autora utiliza en su ejercicio de transformación del mismo y la manera en que éste coexiste, si coexiste, con el espacio circundante. Para este propósito, examinaremos los sujetos de Vicente en paralelo con otros modelos literarios representativos de las convenciones previas, así como con aquellos otros que cohabitan en su mismo segmento temporal, como Lina Mascareñas, la heroína de *Dulce dueño* (1911) de Emilia Pardo Bazán.

La inclusión en este estudio de la última novela escrita por Pardo Bazán, se debe primeramente al paralelismo temático y argumental existente entre *Zeze* y *Dulce dueño*, así como a la cercanía en la fecha de publicación de ambas novelas. Aunque oficialmente

la obra de Vicente no vio la luz hasta finales de 1909<sup>104</sup> y la de Pardo Bazán en 1911, en una entrevista realizada a la condesa el 1 de noviembre de 1910<sup>105</sup> deja constancia la autora de que su nueva novela estaba ya prácticamente finalizada. Esta concomitancia temporal, temática y argumental podría explicarse si atendemos a la hipótesis de trabajo de Ricardo Gullón en *Direcciones del Modernismo* (1990) en donde defiende que la corriente artística e intelectual que enmarca el Modernismo no se trata de una escuela sino de un “fenómeno epocal” en el que se encuentran “semejanzas entre quienes, sin coincidir en ideología y técnicas de composición, tienen entre sí algún parentesco” (14), refiriéndose así el crítico a la coincidencia de elementos literarios y culturales que emparentan diversas manifestaciones intelectuales. A pesar de la diferencia generacional que separa a las autoras, ambas convergen en un mismo espacio con dos novelas que comparten similitudes tanto en su génesis, desarrollo y objetivo final de las protagonistas, como en la resolución del conflicto que encarnan Zezé y Lina.<sup>106</sup> Se observa por tanto un parentesco en cuanto a la coincidencia de ambas autoras en una preocupación y problemática afines, una temática y unos lugares comunes que Zezé y Lina comparten en su experiencia vital y que en ciertos momentos resulta incluso paralela, como refleja en sendos casos una infancia marcada por el abandono y por la ausencia física y emocional de los guardianes o figuras parentales; en la superación de tribulaciones hacia su búsqueda de la independencia e identidad propia; y en la presentación de la protagonista

---

<sup>104</sup> No se tiene constancia de la fecha de publicación exacta de *Zezé* pero la primera crítica a la novela aparece el 17 de diciembre de 1909 en *El Cuento Semanal*.

<sup>105</sup> Véase *Por esos mundos*, número 190.

<sup>106</sup> En algunos círculos se llegó a comparar a ambas autoras, como refleja Cristóbal de Castro en el artículo “Alcalá de los Zegríos” aparecido en el *Heraldo de Madrid* el 23 de enero de 1910 en referencia a la obra homónima de Ricardo León. De Castro describe el pueblo en el que ocurre la trama y sus habitantes como “[e]se medio de los oficiales de pueblo grande, que estando en aquel pueblo viven en Madrid y que son prósperos barajando a Galdós con Felipe Trigo y miopes cuando mezclan a la Pardo Bazán con doña Ángeles Vicente” (1).

al público como mártir (Lina) o como víctima de la sociedad (Teresilla y Zezé). Como defiende Catherine Jagoe en *Las mujeres en los discursos de género*, “los discursos pueden coexistir en el mismo medio como sistemas paralelos pero herméticos, o pueden influirse mutuamente” (14) y efectivamente los textos de Bazán y Vicente, sino imitación uno del otro, al menos sí parece que beben de intertextos literarios y culturales que se oponen a que la “misión” de la mujer sea el matrimonio, la maternidad y la domesticidad, ideales estos de feminidad burguesa que ni en Lina ni en Zezé se cumplen. Cabe destacar también que en ambas novelas, y en el caso de Pardo Bazán por primera vez en su narrativa, las narradoras son ambas sujetos femeninos que escriben sobre objetos femeninos y sus circunstancias, siendo Lina, objeto y sujeto al mismo tiempo de la narración.

En cuanto a las autoras, no sería extraño por otra parte que hubieran coincidido personalmente en alguno de los círculos o eventos literarios ocurridos en Madrid, o al menos que estuvieran familiarizadas con sus respectivos trabajos<sup>107</sup> debido a la similitud de prácticas e intereses profesionales e intelectuales que compartían (escritoras, articulistas, espíritu viajero, preocupación por temas sociales de tendencia feminista o de justicia social e interés por el espiritismo o el misticismo). No obstante, no existen hasta el momento indicios que revelen ni relación profesional ni personal entre ellas, similares a las cartas que se intercambiarían Emilia Pardo Bazán y Blanca de los Ríos Lampérez o a las referencias explícitas que emite Vicente en cuanto a su amistad con otros escritores contemporáneos como serían Rafael López de Haro o Álvaro Retana<sup>108</sup>.

---

<sup>107</sup> Emilia Pardo Bazán colabora en *El Imparcial* con la publicación de artículos durante el mismo periodo en que Ángeles Vicente trabaja como redactora del mismo medio.

<sup>108</sup> Aunque la relaciones entre féminas no se produzcan en la vida real, Vicente si creara estas “hermandades” de mujeres en *Teresilla y Zezé*.



Aunque *Teresilla*, *Zezé* y *Dulce dueño* se gestan ya en los albores del veinte, es precisamente debido a la superposición ideológica e intelectual que ocurre en el periodo intersecular, al solapamiento al que se refieren Susan Kirkpatrick y Roberta Johnson, que se produce la necesidad de atender a la situación del sujeto femenino del diecinueve –tanto en su versión del ángel del hogar como en la del sujeto abyecto–, su representación literaria, su evolución en la narrativa y la problemática que gira en torno a la creación de la nueva mujer, especialmente en el primer tercio del siglo veinte, problemática ésta que se hace particularmente patente en la segunda de las novelas de Ángeles Vicente, *Zezé*, y en *Dulce dueño* de Emilia Pardo Bazán.

### **Antecedentes literarios: El ángel del hogar decimonónico y la Eva finisecular**

Durante el siglo diecinueve,<sup>109</sup> el ideal del ángel del hogar, protagonista central de la domesticidad decimonónica y sujeto reproductor al servicio de la cosmogonía burguesa, se instalará en el imaginario colectivo a través de su amplia e insistente representación en textos médicos, educativos, legales, y literarios, y de su articulada difusión entre los ámbitos familiares, escolares y religiosos. Los debates generados a partir de este proceso de construcción tuvieron un papel clave en la formación del género así como en la posición y función que el mismo ocuparía dentro de la conciencia burguesa decimonónica (Jago 13). En la era de la explosión de los avances científicos, de las expediciones a inhóspitos y misteriosos lugares del globo, de la catalogación y taxonomización de entes extraños que habitan el mundo animal y vegetal y del análisis

---

<sup>109</sup> Jago indica que es especialmente a partir de 1840 cuando se produce una notable prodigalidad de estudios que “obsesivamente discuten” y definen la ontología del sujeto femenino así como su *misión* en la sociedad del diecinueve, convirtiéndose en “un tema que fascinaba y preocupaba a su vez a una abigarrada multitud de ambos sexos: alienistas, higienistas, religiosos, políticos, filósofos, docentes, sociólogos, literatos, y literatas, conservadores y radicales, periodistas y novelistas” (Jago 23).

biológico y psicológico del ser humano, el estudio del espécimen femenino ocupará un lugar prominente en el ejercicio de desentrañamiento y comprensión de su esencia, siendo tratadas “las mujeres, como bichos raros y fascinantes a los que examinan y catalogan desde una óptica paternalista” (Jago 37). La mujer se sitúa, como indica Michel Foucault en su *Historia de la sexualidad* (1976), en el centro del discurso sexual moderno, *scientia sexualis*, en el que el cuerpo femenino se percibe como el objeto de análisis a manos del conocimiento y experiencia de la autoridad masculina.

La profusión de un modelo femenino específico terminará tallando, a golpe de insistencia y validado por el cariz científico de los textos que lo exponen y diseminan, al denominado “ángel del hogar”, elemento central de la mitología burguesa. A este sujeto, se le describe y delimita, se le cataloga “por su naturaleza”, dentro de las áreas de la subjetividad y la sentimentalidad; la virtud y el deber; el amor altruista y el sacrificio; la pureza y la castidad; y la debilidad y la sumisión, particularidades todas ellas necesarias para la exitosa consecución de su función, o *misión*, de servir al sujeto masculino, a la familia y en última instancia a la sociedad, desde sus roles de hija, esposa y madre ideal. Como observa Mary Nash en “Un/Contested Identities: Motherhood, Sex Reform and the Modernization of Gender Identity in Early Twentieth-Century Spain” (1999), “[t]he ideology of domesticity provided the foundation of traditional gender discourse in late nineteenth-century Spain. As in Europe and North America, this model is good mothering and housewifery –the product of male thought– generated by the notion that women's ambitions had to be exclusively limited to home and family” (27). Al ángel del hogar se le asignará igualmente una indumentaria particular, encontrándonos en los vestidos una colección de asfixiantes armazones que se presentan en la forma de miriñaques, poliones

o corsés, y que por su propia configuración constituirán un agente adicional que impedirá la fluida movilidad de la mujer burguesa a través del espacio privado y principalmente del público.<sup>110</sup> Cabe recordar, como bien apunta Rosa María Martínez Moreno en “Construcción cultural y constricción social: Las técnicas modeladoras de la silueta femenina desde el corsé a la cirugía” (2008), que esta “Dictadura de la Moda” se dirige explícitamente a incapacitar a la mujer de la clase ociosa y no así a la de la clase trabajadora, puesto que dicha indumentaria imposibilitaría a esta última la realización de su faena en el campo o en la fábrica (24). Con el advenimiento del siglo veinte y la “soltura” de la *belle époque*, la rigidez de las estructuras irá aliviándose, como refleja la primera aparición de Zezé en la novela quien ataviada con “un traje corte sastre, color azul marino” (Vicente, 1909: 4) entra inesperadamente en la escena narrativa y en el salón del público. En contraste con la estampa suelta y fresca con que se presenta a Zezé, es interesante recordar de nuevo el retrato de cuerpo entero de Vicente [fig. 2], puesto que aunque ciertamente refleja dicho modelo una cierta soltura en cuanto a las convenciones del siglo previo, su imagen es una más adusta y formal que la que otorga la autora a la heroína de su novela. La idea de la limitación reducida al ámbito de lo privado se hará extensible a su vez al espacio físico, al asignársele al ángel del hogar un hábitat

---

<sup>110</sup> En la tradicional indumentaria del siglo diecinueve, muchos atuendos “eran de gran vuelo o incluso miriñaque, restringían el movimiento de las mujeres, como también lo hacía el corsé, prenda tan estrecha que deformaba las costillas de las mujeres y provocaba desmayos al dificultar la respiración” (Jagoe 32). En *Erotismo fin de siglo* (1979), en referencia al guardarropa decimonónico, Lily Litvak recuerda la oposición que surgió entre el movimiento de emancipación femenina contra el corsé y la “tiranía de la moda”: “El sacrificio de llevar una de estas prendas era aceptado de buena gana ante la perspectiva de lucir un talle fino y una cintura pequeña” (171). Algunas de las alegaciones eran de carácter médico puesto que “[l]as autopsias confirmaban que a menudo el hígado estaba partido por la mitad a causa del apretado lazo que también producía, a veces, simulacros de histeria y aun podía ocasionar sensaciones eróticas [...] Se alegaba que el corsé estaba cambiando la forma de respiración en las mujeres. Hubo legislaciones contra esta prenda en países como Rusia, Alemania, y Rumania, pero la reacción contra ese extravagante distorsionador de la figura femenina sólo empezó a tener efecto hacia 1910, cuando disminuyó de tamaño [...]” (172). Litvak apunta también que el tipo de sujeto femenino que Felipe Trigo retrataba en sus novelas era el de una mujer emancipada carente ya del opresor corsé (171).

concreto de actuación que se identificará con el confinamiento en la privacidad de una comprimida esfera doméstica en la que poder desarrollar sus funciones “naturales” maritales, reproductivas y maternas. En este sentido, Juliet Mitchell en “Women: The Longest Revolution” (1966) afirma que “woman’s role in the family –primitive, feudal or bourgeois– partakes of three quite different structures: reproduction, sexuality, and the socialization of children. These are historically, not intrinsically, related to each other in the present modern family” (20), por lo que no solo no es congénita la naturaleza que se asocia con el sujeto femenino, sino también, y por extensión, la función individual y social que se le asigna.

En cuanto a los mecanismos de control en la relación entre el sujeto femenino y su sexualidad, Lily Litvak recuerda en *Erotismo fin de siglo* la estigmatización de la moral burguesa de cualquier ejercicio efectuado más allá de los fines reproductivos propios de la unión conyugal, llegándose a atacar y condenar todo acto que no persiguiera dicho propósito, así como cualquier resultado que se produjera de una práctica inmoral. Entre aquellos actos que la moral dominante consideraba aberrantes, lista Litvak las relaciones pre y extramatrimoniales, la prostitución y la pornografía, así como las madres adúlteras y los hijos ilegítimos, acciones y reacciones todas que ameritaban ser erradicadas de la práctica pública y social por la perversidad que encarnaban. Como consecuencia, en la mitología burguesa el único sujeto femenino legítimo posible es, como reitera la tradición literaria, aquel asexuado y carente de deseo. Según esto, como Litvak indica

[e]l modelo ideal es el matrimonio, la familia. Una sola es la estructura familiar aceptada, con relaciones bien definidas entre marido y mujer, y una sola la relación lícita entre amantes. Se divide el amor en partes excluyentes: la procreación o el placer sexual. La sensualidad y el erotismo quedan al margen del

matrimonio. La mentalidad burguesa, y en último término puritana, determina que toda sensualidad desligada del *bios* creador sea considerada malsana y éticamente inaceptable (1979: 2).

Desde estas directrices marcadas por el discurso hegemónico, entendemos por tanto el malestar que ciertas obras de tintes subversivos escritas por mujer, como *Insolación* (1889) de Pardo Bazán, causaron en el momento de su publicación. Así lo reflejan las negativas reacciones<sup>111</sup> emitidas por los guardianes de la moral burguesa –real y de la ficción literaria– como Leopoldo Alas “Clarín”, José María de Pereda y Emilio Bobadilla<sup>112</sup> y el comandante don Gabriel Pardo, uno de los personajes ficticios de la propia narración y a través del cual anticiparía Bazán el escándalo que la novela provocaría. La escapada a la pradera de San Isidro de su protagonista, Asís de Taboada, marquesa de Andrade, con la única compañía de su pretendiente Diego Pacheco, así como su errática conducta (la cual el narrador disculpa desde el naturalismo, por el influjo del calor y la presión del gentío circundante) rompen con el comportamiento ejemplar que se esperaba de la mujer representante de la aristocracia y burguesía. La propia Asís, consciente de la subversión normativa que su actuación implica, muestra al mismo tiempo su recato y preocupación ante la posibilidad de ser vista, no tanto por las curiosas miradas de las chulas que descaradamente investigan el interior de la berlina que la transporta, sino especialmente por aquellas otras integrantes de su mismo grupo social:

la calaverada que antes me ponía miedo, iba pareciéndome lo más inofensivo del mundo, pues no se veía por allí ni rastro de persona regular que pudiese conocerme.<sup>113</sup> Nada me aguaría tanto la fiesta como tropezarme con algún tertuliano de la Sahagún, o vecina de butacas en el Real, que fuese luego a

---

<sup>111</sup> Véase Marina Mayoral “De *Insolación* a *Dulce dueño*: notas sobre el erotismo en la obra de Emilia Pardo Bazán” (1989).

<sup>112</sup> Conocido por su seudónimo *fray Candil*, bajo el que firmaba sus artículos en prensa.

<sup>113</sup> La visita, y exposición al lector, a los bajos fondos de la sociedad se produce igualmente en *Teresilla* y *Zezé*.

permitirse comentarios absurdos. Sobran personas maldicientes y deslenguadas que interpretan y traducen siniestramente las cosas más sencillas, y de poco le sirve a una pasarse la vida muy sobre aviso si se descuida una hora... (43-44).

Esta escena muestra a su vez la dificultad de la ejecución del libre movimiento para la mujer burguesa al requerir la elucubración de estrategias diversas a fin de escaparse de la acérrima vigilancia de familiares y damas de compañía, engrosando esta circunstancia la lista de la diferencia de géneros. Roberta Jonhson, atendiendo a este aspecto, indica que “[i]f the male author and his protagonist were free to move from province to city, for the woman author such a move was more fraught with anxiety. The woman’s plot similarly denotes women’s dependence on social and legal structures beyond their control” (2003:4). En la misma línea Cynthia Enloe identifica igualmente la imposición del espacio al apuntar que

[i]n many societies being feminine has been defined as sticking close to home. Masculinity, by contrast, has been the passport for travel. Feminist geographers and ethnographers have been amassing evidence revealing that a principal difference between women and men in countless societies has been the license to travel away from a place thought of as ‘home’ (21).

El ángel del hogar, en definitiva, representa la proyección de un sujeto ideal, cuyo paisaje intelectual, motriz y espacial le ha sido drásticamente limitado o eliminado como efecto de la necesidad patriarcal de encorsetar su identidad. Parte del corpus narrativo escrito por mujer a comienzos del siglo pasado, como *Zezé*, se produce exactamente como un ejercicio de crítica, reacción y presentación de alternativa a esta situación.

En cuanto a la definición de un nuevo sujeto masculino a través de la oposición al sujeto masculino arquetipo, a este último se le atribuyen igualmente una serie de características innatas de las que el femenino no puede disponer, pues son directamente

opuestas a las cualidades ejemplares del perfecto ángel del hogar. Además de las propias relacionadas con el movimiento y la acción, al masculino se le dota con la capacidad del raciocinio, la intelectualidad y la objetividad, así como de otras cualidades necesarias para ejecutar su poder y dominio, como la agresividad, la fuerza y la ambición. Esta distinción maniqueísta quedará extensivamente expuesta en la literatura, como muestra el texto *Los problemas del siglo XX. El triunfo de la anarquía* (1922) en el que Eduardo Escartín y Lartiga defiende que “[E]l hombre es reflexivo, analizador; la mujer, imaginativa. En el primero obra principalmente la razón, la conciencia; en la segunda, el sentimiento, el afecto. El primero es excepcionalmente apto para la vida pública, para la vida de relación, para el comercio social; la segunda es, por esencia, el ángel de hogar” (citado en Jagoe, 30). Traspasar por tanto las definiciones constitutivas de cada género, en cualquiera de sus direcciones, se considerará una aberración de la normalidad del orden social que el propio sistema coarta y suprime para mantener el *statu quo*, extendiéndose esta práctica hasta bien entrado el siglo veinte. Recordemos que precisamente una de las críticas usadas contra alguna de las “literatas” se producía en torno al concepto de la virilidad. Como a la propia Emilia Pardo Bazán, a quien algunos contemporáneos le consideraban “escritor varonil” (Pereira-Muro 147), a la propia Ángeles Vicente, en la reseña a *Zeze* aparecida en el periódico *El liberal* en julio de 1910, se le define como una escritora que escribe “con gran desenfado y valentía y cuyas ideas parecen nacidas en cerebro másculo” (s.p.). Poco después *La correspondencia de España*, reseñando la misma obra, repite la misma idea al indicar que “[d]iríase que ha sido un hombre, de recio y fuerte temperamento, el que la ha compuesto en su imaginación, y luego la ha trasladado a sus cuartillas. Nada de emoción sensiblera, de

sentimiento femenino, hay en esta obra. La autora no acusa su sexo en la proyección de su espíritu sobre el estilo” (s.p.). Un tercer ejemplo, que no sería el último, lo encontramos en la edición de *El País* del 21 de agosto de 1910 en donde se refieren a Vicente como a “[u]n espíritu libre, un alma macho en un cuerpo de mujer que dedica su vida al estudio, tiene criterio propio, porque piensa con su cabeza, y gasta su dinero en libros, profesores y viajes instructivos, en vez de galas y joyas” (s.p.).<sup>114</sup>

La crítica a la transgresión de géneros existía igualmente hacia aquel sujeto masculino que reproducía comportamientos que podían reconocerse tradicionalmente como femeninos. En este sentido, José Álvarez Junco matiza en *Mater dolorosa* (2001) que desde un lenguaje político que se mantiene hasta bien entrado el siglo XX, el término “afeminamiento” se refiere a “la pérdida tanto de fuerza física como de equilibrio o control moral” (217). La ficción literaria del diecinueve recoge a dicho sujeto en figuras como la del párroco don Julián de *Los pazos de Ulloa* (1886), de Emilia Pardo Bazán, a quien se presenta con un carácter débil, linfático; o el *curilla* Serafín de *Una cristiana* (1890), obra de la misma autora, a quien el entendimiento y el juicio acertado parecen estarle limitados. La ausencia en ambos casos de rasgos considerados viriles, como la fortaleza o la inteligencia, convierte a estos sujetos –y los degrada asimismo– en modelos abyectos o afeminados.

En cuanto al uso de la abyección en los textos literarios como mecanismo de educación y construcción del género, este modelo ideal de la domesticidad se definirá a su vez al contraponer al impoluto ángel del hogar con la imperfección de una serie de

---

<sup>114</sup> En este sentido, es interesante recordar a Octavio Paz, quien refiriéndose a las características “masculinas” de Rosalía de Castro se retrae e indica: “es una escritora no menos intensa que Bécquer y quizá más extensa y enérgica (iba a escribir *viril* pero me detuve: la energía también es mujeril)” (Litvak, 1975: 99).



*especímenes* que lejos de pertenecer a la categoría del ideal, generará otra paralela en la que se relacionan las anomalías y los vicios de una serie de sujetos considerados como desviados como la prostituta, la histérica, la cupletista y la escritora. La ficcionalización literaria tanto de los vicios y defectos, como de las consecuencias o castigos que debido a estas taras sufren los sujetos abyectos, servirá a su vez como estrategia de difusión del correcto modelo de conducta. Muestra del adoctrinamiento que se produce a través de la política de lo abyecto son los personajes de Elvira en *Una hija del siglo* (1873) de María del Pilar Sinués de Marco, María Magdalena de la novela homónima *María Magdalena* (1880) de Matilde Cherner, o la galdosiana Isidora Rufete de *La desheredada* (1881), quienes son castigadas por engendrar el germen de la destrucción de la sociedad.<sup>115</sup> Por mediación de la pluma de Ángeles Vicente, que abre el siglo veinte con unos escenarios poblados mayoritariamente por mujeres, observaremos la continua transgresión de las construcciones tradicionales del género ejercida a través de sus modelos femeninos.

En referencia a la obsesiva proliferación del sujeto abyecto en las décadas finales del siglo diecinueve, cabe mencionar que ha sido vista por varios críticos como un reflejo directo del malestar y decadencia física y moral en el que el país se iba adentrando.

Recordemos que a los acontecimientos internos que tiñen España de una constante inestabilidad durante la mayor parte del siglo diecinueve<sup>116</sup> (Guerras Carlistas, reinado de

---

<sup>115</sup> Charnon-Deutsch hace referencia a la inevitable destrucción del sujeto femenino abyecto en *Narratives of Desire* al indicar que “unveiling of the monstrous female is often followed by a therapeutic disappearance, purging, chastisement, disfiguration, or some kind of narrative forgetting or abandonment.” (1994: 1).

<sup>116</sup> La naturaleza de esta obsesión o fascinación por el sujeto abyecto y las ansiedades generadas por el auge de la visibilidad del sujeto femenino en la esfera pública no son únicamente particularidades del caso español sino que “[it] reflects more widespread anxieties about the breakdown of established social categories during a critical moment of transition in European history” (Tsuchiya 3), convirtiéndose de hecho en un tropo común de la literatura y arte de la época. En *The Hysteric's Revenge* (2006), Rachel Mesch se centra en las escritoras francesas Sibylle Aimée Marie-Antoinette Gabrielle de Riquetti de Mirabeau (1849-1932), Marguerite Vallette-Eymery (1860-1953) y Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1954)<sup>116</sup>, a quienes su labor literaria les sitúa inmediatamente dentro de la esfera en la que habitan las

Isabel II, revolución de 1868, surgimiento de movimientos socialistas y anarquistas), se suman, como acompañamiento a la paulatina decadencia nacional, los producidos en ultramar, con la sucesión encadenada de procesos de independencia de los territorios de América, la guerra con Estados Unidos y la subsiguiente pérdida de Cuba y Filipinas. En este sentido Akiko Tsuchiya afirma en *Marginal Subjects* que “the sheer abundance of deviant figures in nineteenth-century literary and visual representations who struggle to assert their subjectivity from the margins of society is striking” (1). Este fenómeno, que la crítica identifica como el resultado de una “obsesión” que se materializa en la incansable representación del sujeto “desviado” en los textos literarios y visuales en la forma de adúlteras o prostitutas, se produce además como consecuencia de la imposibilidad de coordinar de manera efectiva las diferentes transformaciones socioeconómicas surgidas a raíz de la industrialización y la modernización, el aumento de la alfabetización, o la proliferación de medios de comunicación, que en última instancia afectan inevitablemente la dinámica relacional entre el sujeto femenino y el sistema patriarcal. Para la investigadora, existe una relación directa entre el aumento del grado de incertidumbre sobre la situación nacional, el cuestionamiento del concepto de la identidad a través del género y la raza (especialmente en cuanto al sujeto femenino se refiere) y la ansiedad que el desmantelamiento del *statu quo* y la disolución de la identidad generan. A este respecto, Philipp Blom apunta en *The Vertigo Years: Europe 1900-1914* (2010) que “never before had there been so many classified advertisements for treatments allegedly curing ‘male maladies’ and ‘weak nerves’; and never before had so many men

---

prostitutas o las histéricas y que conforman el llamado “maladie du siècle” que atemorizó al escenario francés finisecular.

complained of exhaustion and nervousness and found themselves admitted to sanatoriums and even mental hospitals” (2).

Al girar en este punto la mirada a la narrativa latinoamericana, Doris Sommer<sup>117</sup> desarrolla en *Foundational Fictions: The National Romances of Latinamerica* (1993) la interrelación existente entre las construcciones de género, nación, imperio y raza para exponer la teoría de que Latinoamérica se apoya en su literatura para la creación de la nación. En esta construcción nacional la mujer se sitúa en un enclave central debido a su papel de cuidadora y pieza clave de la familia, y por extensión del microcosmos en el que se considera “the role of domesticity as a metaphor for national concerns” (2003:2). Sommer afirma que “las novelas apelaban a los ciudadanos virtuales a dejar de pelear y a convertirse en auténticos ciudadanos mediante la constitución de familias nacionales” (11) debiendo ser estas familias “sistemas de gobierno en miniatura, naturalmente encabezados por los padres, como hegemonías de ciudadanos activos y favorecedores bien dispuestos” (13). Basándonos por tanto por una parte en la teoría de Sommer –que defiende que la novela latinoamericana del diecinueve, particularmente a través del amor romántico, es parte fundacional del proceso de creación de las naciones– y por otra en la de Tsuchiya –que relaciona de manera directamente proporcional el aumento de la representación del sujeto abyecto con la decadencia de la nación– nos apoyamos en el binomio género-nación para afirmar que la exacerbada concentración del diecinueve en la representación de un sujeto femenino alegórico que se presenta como enfermo, abyecto, perdido y caído, refleja inconsciente y sintomáticamente el proceso de desintegración de

---

<sup>117</sup> Sommer desarrolla su teoría a partir del estudio de varias obras decimonónicas de distintas naciones latinoamericanas como *Sab* (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Amalia* (1851) de José Mármol, *Martín Rivas* (1862) de Alberto Blest Gana, y *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos. La autora concluye que todas ellas son historias de amor que “comparten la lógica descabellada del amor mediato y exaltado a través del patriotismo”(10).

la nación española. Por este motivo, si la novela latinoamericana se centra en propagar entre sus lectores las ideas del amor romántico, la formación del núcleo familiar y la buena salud, física y mental, como elementos clave para la formación del sujeto y de la nación moderna, la peninsular, por otro, y persiguiendo el mismo fin, hará uso inicialmente de su particular “ángel del hogar” para lograr un cometido semejante. Sin embargo, si la novela decimonónica fundacional latinoamericana se centra en la construcción de heroínas ideales que se “someten a sus hombres de propia voluntad [...] a pesar de las diferencias raciales, regionales y económicas que mantenían a sus países en empantanados conflictos premodernos” (13), en la europea, la decadencia del genero- nación se pasará personificada en los modelos de Nana, Madame Bovary y, en la literatura española, en los de Fortunata, Rosalía Bringas, Isidora Rufete y Ana Ozores.

Desde esta perspectiva y de acuerdo por tanto a la relación simbiótica mujer- estado, una nación enferma será reflejo consecuentemente de un sujeto femenino enfermo, y de manera inversa, un sujeto femenino enfermo será síntoma del malestar patológico de la nación. El tratamiento y cura de ambos se tornan necesarios debido a que metafóricamente el bienestar y normalización de uno significará consecuentemente el del otro, debido a esta íntima relación. A medida que esta nación se desintegra –acelerado dicho proceso por el desastre del 98 y sus posteriores consecuencias así como la histórica explosión discursiva de textos “regeneradores” del sujeto femenino– la narrativa finisecular se verá sin embargo copada por toda una serie de sujetos y temas abyectos, convirtiéndose estos en parte central de una buena parte de la producción cultural textual y visual del momento. Aunque el propósito inicial de esta narrativa persiga como objetivo principal el mantenimiento y fortalecimiento de la familia como “sistema de gobierno en

miniatura” y a través de la educación literaria y el castigo, la reforma o eliminación del sujeto desviado, en el caso español, en vez de generarse una “ficción fundacional”, como ocurre en Latinoamérica, se produce en su lugar una desintencionada “ficción terminal”, una expresión cultural que transpira el malestar socioeconómico de la nación. Por otra parte, y como considera a su vez Tsuchiya, si nos centramos en la aparición del nuevo sujeto femenino transgresor que esta “ficción terminal” crea, podemos considerar que esta literatura es efectivamente la manifestación de una emergente “ficción fundacional” moderna, puesto que la mera aparición de sujetos abyectos conlleva inevitablemente la presentación de un modelo de conducta que muchos lectores pueden interpretar, no desde su propósito aleccionador, sino como elemento subversivo y de inspiración alternativo que reproduzca una nueva forma de subjetividad válida en el nuevo contexto político y social que emerge. Según esto, el sujeto desviado puede leerse no solo como una metáfora de los miedos y ansiedades masculinas sino que “he or she can also have a productive role, allowing us to imagine identities that have the potential to challenge and redefine established norms” (Tsuchiya 27).

La transgresión de las normas, la transformación de los roles de género y, en definitiva, la amenaza del desmantelamiento del sistema burgués por causa de la aparición y desarrollo de este nuevo sujeto femenino, se convierte en una preocupación y un problema tan acuciante y grave que la mujer, como método de control, tiene que ser sometida, silenciada y desautorizada desde todas las disciplinas y áreas de conocimiento.<sup>118</sup> Para la cultura dominante, la función del sujeto femenino a finales de siglo todavía se centrará en las ideas del matrimonio, la maternidad y la domesticidad y

---

<sup>118</sup> En referencia a la novela de entresiglos francesa, Rachel Mesch afirma que la denigración y evaporización de la *femme de lettres* es una reacción proporcional al aumento de su grado de visibilidad (3).

en la correcta realización de estas funciones dentro de la esfera privada. Cualquier sujeto que se escape o se extralimite en sus funciones “naturales”, ya sea en un contexto real ya sea literario, será considerado un elemento disruptivo que hace peligrar la estabilidad del sistema decimonónico.

El retrato de Asís de Taboada perturba, aunque momentáneamente, debido a su existencia como sujeto independiente, que se mueve, piensa, habla y desea de forma autónoma, y que potencialmente podría resquebrajar la férrea estructura del sistema burgués. De igual manera ocurre con Zezé, un sujeto molesto a quien se quiere o someter o eliminar desde el comienzo mismo de la narración, como refleja el intento de expulsión del vapor de la heroína, debido al malestar que genera entre las pasajeras burguesas. Es especialmente Emilia del Cerro, o Zezé, una de las ficcionalizaciones más notables que nos traerá la literatura de entresiglos para, a través del consciente ejercicio de autonomía e identidad, romper el corsé del modelo burgués, formando parte de lo que podríamos considerar la literatura de ficción fundacional de la nueva mujer del siglo veinte.

### ***Zezé y Dulce Dueño: Ruptura de la eternización de lo arbitrario y alternativas a la convención***

Es precisamente en este contexto definido por estados de tensión y transformaciones en el que se produce la creciente presencia de un número de activas intelectuales, artistas y escritoras que, adalides de los procesos transformadores que se avecinan, serán las manifestaciones reales en el nuevo siglo de aquellos miedos y ansiedades que se vaticinaban en el diecinueve. Auspiciados por el auge y fortalecimiento de los movimientos sociales y su impacto en la situación social y legal de la mujer

(acceso a la educación<sup>119</sup> y a la actividad pública), a finales de 1880 comienzan a aparecer una serie de obras y autoras que cuestionan la construcción femenina burguesa a través de la representación de un nuevo sujeto. Frente a los ubicuos dramáticos desenlaces que sufren las mujeres caídas del siglo diecinueve, el veinte se abre con alternativas literarias de “salvación” para aquellos modelos femeninos que se resisten a funcionar bajo el paradigma del “ángel de hogar”. Entre las nuevas heroínas modernistas que llegan para subvertir las reglas del sistema figurarán las protagonistas de *Melita Palma* (1888) de Blanca de los Ríos Lampérez, *Insolación* (1889) y *Dulce dueño* (1911) novelas ambas de Emilia Pardo Bazán y *Zeze* (1909) de Ángeles Vicente, quienes a pesar de estar caracterizadas por un patrón que inicialmente se podría reconocer como el del sujeto abyecto, evitan el castigo que otrora les habría indudablemente sido impuesto. La actriz Melita Palma despliega virtud, compasión y bondad, valores estos tradicionalmente relacionados con las clases altas; Asís de Taboada, aunque finalmente dignifica su comportamiento a través de la consumación del matrimonio con Pacheco, transgrede durante buena parte de la novela el protocolo de comportamiento de la “buena mujer”. Más de veinte años después de la publicación de *Insolación*, Bazán nos presentará un nuevo modelo subversivo, Lina, quien en esta ocasión mantendrá hasta sus últimas consecuencias la defensa de su subjetividad e independencia del control patriarcal. Recordemos que para Bazán, como expone en su artículo “La mujer española” (1907), la mística exaltada –que no la devota, como remarca– es uno de los tipos de heroína de la

---

<sup>119</sup> Desde 1868 el acceso de la mujer a la universidad estaba permitido, derecho que suprimió en 1882 a excepción de aquellos casos que gozaran de un permiso especial. En 1910 el Ministro de Instrucción Pública, Julio Burell, promueve la Real Orden del 8 de marzo que autoriza de nuevo el libre acceso. Hasta ese momento solo existían 36 licenciadas que “tras obtener la autorización del Consejo de Ministros, [tenían] que asistir a clase con señorita de compañía, o situarse en la mesa del profesor. Esto sin contar con las trabas posteriores para la expedición de títulos, la colegiación y el ejercicio de la profesión.” (Sánchez 13)

literatura moderna, junto a la “sportswoman, la neurótica intelectual, la pensadora; la mujer de ciencia que comparte las faenas de su marido, la artista, la luchadora [...]. Y la filántropa bienhechora”, modelos todos ellos contrarios a aquellos otros que encarnan la tradición. El personaje de Zezé de Vicente y el de Lina de Bazán serán los sujetos que más vehementemente perseguirán sus objetivos personales, y que al romper continuamente las normas del sistema conseguirán finalmente sus deseos, los cuales se condensan en última instancia en la consecución de su libertad.

La problemática que radica en la base de fondo de esta nueva construcción nos remite a la “violencia simbólica” de Bourdieu, violencia que el modelo patriarcal ha ejercido a través de la implantación de unos roles de género específicos, internalizados tanto por el sujeto como por el objeto, es decir, por el dominador y el dominado, y cuya desinstalación estructural requiere un consciente ejercicio de análisis de sus representaciones físicas y psicológicas, así como la identificación de objetivos y el enfrentamiento a lo que ha sido naturalizado o prohibido. La creación del nuevo “yo” femenino requerirá un reconocimiento de la nueva mujer, lo que las autoras son o idealmente quieren ser, y su representación textual, desterrando al sujeto pasivo sometido a los límites intelectuales impuestos por la institución patriarcal y cuya función se encuentra ligada exclusivamente a la reproducción y a la socialización a las que se refiere Juliet Mitchell, dentro del reducido campo de actuación de la esfera del hogar, y a quien se le niega la agencia en el diálogo con la producción y la sexualidad. Para estas autoras, y para las teóricas feministas posteriores, uno de los retos que la construcción del nuevo sujeto femenino engendra supone su (re)definición a través de la transformación intelectual, lingüística y del comportamiento. Este desafío plantea por tanto las siguientes



preguntas: ¿tiene este nuevo sujeto que estar, por oposición binaria, diametralmente enfrentado al “ángel del hogar” y al modelo masculino? ¿Cómo es? ¿cómo habla? ¿cómo se comporta la nueva mujer del nuevo siglo?

En el proceso de construcción del nuevo sujeto femenino se imagina a la mujer tanto desde la repetición de los roles aprendidos establecidos por el *ángel del hogar* como desde la oposición y subversión de estos mismos, generándose modelos que consecuentemente se resignan y someten o se vengan del sistema. Precedida ya por varias manifestaciones de la literatura de finales del diecinueve, como Asís de *Insolación*, la novela de principios del siglo veinte escrita por mujer popularizó igualmente en sus páginas una nueva categoría de feminidad, cuya identidad es una réplica del sujeto masculino al proveer a sus protagonistas de un aura de masculinidad inspirada, en buena medida, en la paradigmática figura del don Juan, mito que como indica Roberta Johnson se vuelve a visitar profusamente en la temática modernista.<sup>120</sup> En este caso, ya fuera a través del control del mito o de la derrota de éste a manos de su homóloga femenina, las fronteras que tradicionalmente delimitaban las esferas del género son ahora traspasadas para desposeer a la identidad masculina de su eterno monopolio en el dominio de la palabra, el movimiento, la sexualidad y el poder. La mujer *adonjuanada* adopta como propias una serie de características reconocidas tradicionalmente como “inherentes” a la ontología del género masculino, tanto en su forma material, en su representación externa (estética visual, indumentaria, cabello, comportamiento y adopción de hábitos modernos como fumar) como en la inmaterial interna (frivolidad y deseo sexual). El “feminismo de

---

<sup>120</sup> En *Gender and Nation in the Spanish Realist Novel*, Johnson analiza la revisitación del don Juan en obras como *Las hijas de don Juan* (1907) de Blanca de los Ríos, *La princesa del amor hermoso* (1909) de Sofía Casanova, *La niña de Luzmela* (1916) de Concha Espina y *La entrometida* (1924) de Carmen de Burgos (2003: x).

la igualdad” –retomando la idea de Grosz– que las escritoras de este periodo reclaman a través de la construcción de la mujer *adonjuanada*, se basa en la “usurpación” de roles tradicionales del patrón canónico y en la legitimización y fortalecimiento del sujeto femenino al otorgarle una posición de poder hasta ahora inusitada, como ya anunció en el siglo previo Asís de *Insolación* y más claramente las protagonistas de *Los diablos azules* (1910) de Blanca de los Ríos y *La tornadiza* (1923) de Carmen de Burgos, junto evidentemente a *Zezé* de Ángeles Vicente.

En la obra de Blanca de los Ríos, su protagonista Elena asume la repetición del modelo masculino como un acto de igualdad a través de la acción. En el caso de Solange, protagonista a su vez de la novela de De Burgos, el tedio que rodea su vida matrimonial le empuja a escaparse “sola para ir a los ‘cabarets’, a los bailes, a los sitios canallas, donde tenía galanteadores que ponían en su médula un revuelo de pavor cuando se le acercaban” (s.p.). En una de estas salidas Solange conoce a Alberto, quien se convertirá en el esclavizado amante que se somete a todos los caprichos de esta “doña Juana” moderna. Elena y Solange, al igual que Asís, modelos de mujeres *adonjuanadas*, entrarían a formar parte de la categoría de sujeto femenino que Grosz acuña como “the role of surrogate men” (1986:192) o “sustitutas del hombre”, puesto que se apropian y reproducen actitudes y comportamientos tradicionalmente relacionados con el patrón de la masculinidad. Lily Litvak presta atención también a esta usurpación de roles al marcar la posición de Felipe Trigo y la de las emancipacionistas en cuanto a su tratamiento del género y la nueva mujer, indicando que el primero “busca la emancipación de la mujer, sin tener como meta la imitación del hombre, sino el encuentro de la personalidad

femenina”, mientras que las segundas “con un sentido de inferioridad inducido, confundían el éxito humano con el masculino” (1979: 185).

Volviendo a la idea del mito revisitado de don Juan que se produce en los albores del veinte, junto a la vertiente de autoras que usan este molde para construir el nuevo sujeto femenino a imitación del masculino, surge otra paralela en la que el paradigma se usa en este caso para manifestar el desprecio al mito a través de la sumisión y derrota literaria de don Juan, constituyendo esta defenestración una metáfora de la ruptura con el poder patriarcal como consecuencia de la destrucción del epítome de virilidad y la sumisión de la mujer. En su análisis del tratamiento del mito, Johnson indica que en las primeras décadas del veinte se produce una especie de purgación de don Juan, puesto que el autor modernista lo trata como la representación de un mito nacionalista o existencialista, como reflejaría la figura del marqués de Bradomín de Valle Inclán. En contraposición a este tratamiento, la autora transforma y subvierte el modelo de su significado original (2003: 22): “[f]emale writers especially reacted to the male modernist’s neutralization of Don Juan’s socially subversive nature and his elimination of Tirso’s and Zorrilla’s condemnation of Don Juan’s immoral behaviour toward women” (2003: 112).

Ángeles Vicente, en medio de la neutralización a la que el autor masculino somete a la figura del mito, produce su propio ejercicio de subversión del patrón masculino al condenar y castigar a don Juan en dos de sus cuentos cortos, “La derrota de don Juan” y “La última aventura de don Juan”, recogidos respectivamente en sus colecciones *Los Buitres* y *Sombras*. El primero de ellos muestra las conversaciones entre Raquel, una célebre artista, y Adolfo Santori, “cuarentón donjuanesco, presumido y jactancioso”

(149), en las que la autora presenta a una implacable protagonista que, a diferencia de la de *Teresilla*, se mofa y esquivo cada una de las estratagemas amorosas del don Juan de turno. Raquel afirma su voluntad y autonomía al indicar que “una mujer de talento, consciente de sus actos, se entrega a un hombre porque sí, porque así le place... en un momento de... aburrimiento, de... curiosidad... Por cualquier razón, menos por haber sido conquistada” (152). Este relato finaliza con un don Juan derrotado debido al repetido rechazo de la que consideraba ser su nueva víctima, y una Raquel que ya a solas celebra su victoria y proclama el surgimiento del poder femenino: “¡A esto han descendido nuestros burladores! ¡Pobre humanidad!... ¡El feminismo se impone!” (152-53).

El segundo de los relatos, “La última aventura de don Juan”, articula una nueva versión del burlador burlado en donde una hetaira, disfrazada inicialmente bajo la ingenua figura de una joven enlutada, solicita la ayuda de don Juan. Lo que en un principio parece que dará lugar a una nueva aventura del galán, continúa, sin proporcionar detalles que expliquen lo ocurrido en el ínterin, en una estancia en la que don Juan se recupera de una operación en la que su órgano sexual le ha sido amputado. En dicha escena, los concurrentes masculinos que rodean el tálamo del débil convaleciente lamentan que “la última aventura de este hombre haya tenido un fin tan fatal, mil veces peor que la propia muerte” (61). Al mismo tiempo que repasan frívolamente las aventuras amorosas del enfermo, los presentes anatematizan el mundo femenino y formulan “un proyecto para defenderse de la mujer, como si fuera el monstruo más raro y peligroso” (62). Como consecuencia de la pérdida de “la máquina que ponía en movimiento el único fin y objeto de su vida” (62), don Juan decide alistarse con un batallón que se dirige a la guerra en África, a fin de alcanzar así la muerte de una

manera gloriosa, marcando de esta manera Vicente irónicamente dos de los pilares claves de la masculinidad, es decir, la sexualidad y la fuerza, representada esta última en el ejercicio bélico y en el servicio a la nación. No obstante, los planes de glorificación de don Juan se ven frustrados de nuevo al ser capturado en África por un sultán quien conoedor de sus “hazañas [...] había ofrecido una fuerte suma al que se lo presentara vivo” (63) y quien “al ver delante de sí a un hombre de mediana estatura, flaco, demacrado, y con expresión más de dulzura que de crueldad, recibió una gran decepción” (63). El grado de decepción del sultán aumenta cuando al ser don Juan “mandado colgar precisamente, por el órgano amputado en la operación” (63), se descubre su condición de eunuco, por lo que, buscando entonces infligirle un castigo más cruel le condena a permanecer en su harén “al servicio y custodia de sus odaliscas...” (63).

La elección de Vicente de optar precisamente por un sultán para ajusticiar a don Juan no parece tampoco inocente si consideramos el estigma de degeneración que este modelo oriental representa debido a la estereotipada promiscuidad y perversión (Zubiaurre 40) con la que tradicionalmente ha sido descrito. Presenta sin embargo la autora un original giro como desenlace del relato –giro necesario por otra parte para justificar su inclusión en esta colección de cuentos de temática psíquica– al incluir el elemento espiritista que permitirá a don Juan burlar el castigo del sultán puesto que como se indica en el párrafo que cierra el relato, “[n]unca podrá saber las infidelidades de sus mujeres, porque no conoce los fenómenos psíquicos, y no puede sospechar cómo don Juan, al descubrir que le quedaba un órgano fluídico,<sup>121</sup> supo librarse del martirio...” (63).<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> Dentro de la doctrina espiritista, y según Allan Kardec en *El libro de los espíritus* (1857), el cuerpo fluídico o periespíritu sirve de mediador entre el plano espiritual y el propiamente material (18). Por otra

Cabe mencionar en este punto que, al reescribir la pluma de mujer el corpus del imaginario adscrito a los géneros tradicionales, la transferencia intergenérica de poderes, funciones y características del modelo donjuanesco provoca igualmente la transformación del propio sujeto masculino que se presenta en el discurso narrativo canónico, generando por extensión un nuevo concepto de masculinidad en torno a la deconstrucción del modelo de don Juan.

**Zezé y la “contra literatura” del sistema burgués: Catálogo de inadaptadas, reformadas, facilitadoras y ángeles del hogar moderno**

Was I the same when I got up this morning?  
I almost think I can remember feeling a little different.  
But if I'm not the same, the next question is  
Who in the world I am?  
Ah, *that's* the great puzzle!  
—Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*

The study of sexuality through the objectification of the female body,  
at the same time it perpetuated female subjugation,  
made possible the critique of the body that would eventually empower  
the mechanisms of patriarchal power over the female body,  
opening them up to challenge and subversion  
as women writers began to speak on their own behalf.  
—Rachel Mesch, *The Hysteric's Revenge*

---

parte, Litvak indica en *El modernismo* (1975) que el cosmopolitismo y el exotismo del modernismo se traspasó a su vez al campo lingüístico, generándose una serie de neologismos como el término “flúidico” que adopta Rubén Darío en su obra.

<sup>122</sup> Adalberto Hernández Cid, en su reseña de la colección de cuentos *Sombras* publicada el 6 de noviembre de 1910 en *Vida socialista* indica que “[d]e estas narraciones fantásticas, debidas a una pluma femenina, merece punto aparte, francamente apologético, *La última aventura de D. Juan*, reflejo de una madura masculinidad mental” (13).

Para Ángeles Vicente la política de transformación del sujeto basada en el ejercicio de deconstrucción de la que se está convirtiendo en una trasnochada subjetividad femenina, junto a la concomitante aparición de una nueva, requerirá primeramente el consciente reconocimiento de las estrategias de construcción del modelo canónico en la sociedad, la ruptura con los convencionalismos ya establecidos y finalmente la definición, difusión e implantación de un modelo nuevo. Esta línea de crítica y pensamiento menudea a lo largo de su producción literaria, observándose principalmente en sus novelas y en especial en *Zeze*. Como indica Susan Rubin Suleiman en “(Re)writing the Body: The Politics and Poetics of Female Eroticism” (1985)

Women, who for centuries had been the *objects* of male theorizing, male desires, male fears and male representation, had to discover and reappropriate themselves as *subjects*; the obvious place to begin was the silent place to which they had been assigned again and again, that dark continent which had ever provoked assault and puzzlement (“Was will das Weib?”). The call went out to invent both a new poetics and a new politics, based on women’s reclaiming what had always been theirs but had been usurped from them (7).

La obra de Ángeles Vicente engendra por estos motivos, uno de los primeros conatos en el siglo veinte de lo que podríamos denominar como “contra literatura” del sistema burgués o literatura fundacional de la nueva mujer del siglo veinte con la que tomar “control over their bodies and a voice with which to speak about it” (Suleiman 7). La parte que sigue se concentrará especialmente en el análisis de los sujetos de Teresilla y *Zeze* como representantes de esta nueva literatura de mujer.

La nueva poética y política de género de Vicente prestará atención al movimiento y al espacio que ocupa el sujeto femenino; a su cuerpo, su función social y la relación que genera consigo misma; a la expresión del deseo y la voluntad; y a la manifestación y diálogo de este sujeto con una receptora semejante a sí misma, o con aquel masculino que

para ella se ha convertido ya en el “otro”. En *Zezé*, Vicente de hecho no se preocupa por el desarrollo de la psicología de la entidad masculina o la problemática que podría presentar como objeto de estudio, presentándolo en la novela como un mero elemento transitorio o coyuntural en la evolución de las protagonistas. La presencia del sujeto masculino en *Zezé* es prácticamente nula y en sus apariciones no se genera un diálogo constructivo con el mismo, siendo finalmente silenciado o expulsado del espacio narrativo.

Tanto Ángeles Vicente como Emilia Pardo Bazán, preocupadas por la cuestión de la subjetividad femenina, exponen estas convenciones tradicionales y plantean soluciones alternativas a *Zezé* y *Lina*, quienes en su trayectoria realizan un profundo proceso regenerativo del sujeto femenino a través del autoconocimiento y crecimiento, por lo que ambas novelas podrían considerarse ejemplos de “Bildungsroman”.

Hijas ambas autoras de la ideología decimonónica e inevitables herederas de la “violencia simbólica” ejercida en el diecinueve, en sus obras se manifestará un solapamiento que hará ineludible la aparición de contradicciones ideológicas tanto en sus ensayos y ficción literaria como en su propio recorrido vital, fluctuando entre unas ideas avanzadas y una recesión al sistema del que provienen, pues como indica Tsuchiya, “the fictional characters’ cultural negotiations often reflect, to a certain degree, those of the author herself” (27).<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> Recuérdese a la paradigmática Carmen de Burgos, adalid del feminismo español, quien publica por una parte textos de naturaleza reivindicativa como *El artículo 438* (1921), o traduce novelas de corte erótico como *El ratoncito japonés* (1922) de la francesa Rachilde, y por otra, escribe manuales de comportamiento femenino como *La mujer en el hogar. Guía de la buena dueña de casa* (1918) o traduce *La inferioridad mental de la mujer* de Paul Julius Moebius en 1904, acto por el que según Simón Palmer, será fuertemente criticada. Simón Palmer recoge una anécdota sobre la traducción que De Burgos hace de la obra del italiano Roberto Bracco, *En el mundo de las mujeres. Conversaciones feministas* (1907) en la que el escritor le dedica las siguientes palabras: “A Carmen de Burgos (Colombine) antifeminista, ma... scrittore. Roberto Bracco scrittore, ma feminista” (2010: 159). Simón Palmer explica a su vez que esta “aparente



El conflicto que se desarrolla por tanto en las obras de Vicente y Pardo Bazán se centra en la ficcionalización de una lucha de poderes; de un proceso de destrucción y de creación; de intentos de rebelión, resistencia y revolución; del enfrentamiento, en definitiva, entre dos entes opuestos: el emergente femenino, por un lado, cuyo deseo se centra en escaparse de un sistema que delimita y gobierna su existencia, y por otro, la sociedad que como una maquinaria en pleno funcionamiento impide la fuga o el malfuncionamiento de una pieza esencial e integral de su sistema, y como tal, carente de autonomía. Vicente y Bazán, conscientes de la mecánica utilizada en la constitución del sujeto femenino, presentarán en sus obras dos protagonistas cuyas estrategias de existencia se centrarán precisamente, no en el pleno sometimiento o en la aceptación solapada, sino en la lucha contra los pilares, marcos y contenidos que impiden la creación de una subjetividad autónoma. El proyecto de Vicente se opone frontalmente a ese otro que todavía a principios del veinte busca crear un sentido de nación en el que la domesticidad es esencial para la consecución del mismo. La ficción literaria, al igual que la realidad, presentará “a site of convergence of larger debates on gender and deviance in

---

contradicción podría explicarse de muchas maneras que irían desde la necesidad económica hasta la presión de unos editores que veían en estos textos un elevado número potencial de lectores, precisamente por ser ella la traductora” (2010: 166). Dolores Sánchez, por otro lado, defiende en “Fuentes de la traducción y dinámicas discursivas de exclusión-inclusión de las mujeres en la Historia” que De Burgos utilizó la traducción de Moebius para incluir una serie de elementos peritextuales (prólogo y notas) en los que “introduce la obra de forma crítica [...] comenta y refuta las afirmaciones del autor”(10). Incluye asimismo un anexo con artículos “en los que reflexiona sobre las condiciones de vida de las mujeres en las cárceles o la situación legal que les deparaba el código civil de la época” (10). Sánchez indica que al circundar la traducción con su propio prólogo y artículos, el lector tiene que admitir la presencia de De Burgos y la oposición al discurso de la autoridad que manifiesta, apuntando también que este subterfugio reivindicativo se eliminó y obvió posteriormente. Otro ejemplo de esta contradicción se encuentra en *Confesiones de artistas* (1910) en donde De Burgos recoge una serie de entrevistas realizadas a las artistas españolas e internacionales más populares de la época con la clara intención de “normalizar” esta denostada figura. En las entrevistas que incluye, De Burgos muestra el digno entorno de la privacidad del hogar de la artista, comparable al de cualquier hogar burgués, en el que la educación y cuidado de la familia es factible. Entre las entrevistadas se incluye a Mercedes Pérez de Vargas quien declara considerarse “sencilla en todos mis gustos, no tengo esa misma exaltación en la vida. Casi carezco de aplomo de mujer. Si salgo a la calle con mi madre y me miran, me azoro como una colegiala” (51) y la propia hija De Burgos, María Álvarez de Burgos, quien aparece en la escena leyendo una obra de Anatole France.

the nineteenth century” (Tsuchiya 6) que se extenderá al siglo veinte, y en el que aquellos elementos que no encajen en el modelo serán expulsados, o se autoexiliarán, a los márgenes, al extrarradio, como muestra el conflicto desarrollado en la novela de Pardo Bazán, *Dulce Dueño*.

En *Dulce Dueño*, el enfrentamiento se origina como causa de la oposición de Lina a la sumisión y perpetuación de los preceptos patriarcales de comportamiento social, y la reacción a la posición de Lina que adoptan los personajes masculinos –el magistral Carranza, don Antón de la Polilla y el tío de Lina– que como alegorías de la religión, la educación y la ley impedirán la libre actuación y por extensión la existencia de la protagonista. Carranza, Polilla y el tío personificarán la ansiedad de la sociedad patriarcal ante la posible pérdida de control sobre el sujeto femenino, al no poder en un principio ni disponer de la suculenta herencia de Lina ni decidir sobre sus decisiones vitales ni dirigir su movimiento espacial, el cual “[l]a sociedad patriarcal occidental siempre había recomendado controlar” (Jago 21). La relación que en un principio Lina considera de amistad, protección y respeto entre su persona y Carranza y Polilla (e incluso don Genaro Farnesio, padre biológico de Lina cuya identidad verdadera oculta durante la totalidad de la trama) se convertirá finalmente en una ejecución del poder institucional sobre un sujeto desviado no legitimado. En el caso de Antón de la Polilla, esta disposición se hace patente desde el mismo comienzo de la novela, como reflejan los impertinentes comentarios que continuamente pronuncia durante la lectura de la hagiografía de Santa Catalina de Alejandría y que muestran la burlesca oposición a la conducta de la santa: “¿Sabe usted que me va pareciendo un poco ligerita de cascos la princesita?” (9); “¡Claro, la imaginación desatada! ¡Una mujer guapa y que disputaba con filósofos!” (13). Con

esta escena, Bazán anticipa al lector ya, que la protagonista Lina, paralelismo moderno de Santa Catalina de Alejandría, defensora de la libre intelectualidad y la autonomía femenina, no podrá consecuentemente, ante el cariz de dichas manifestaciones, contar con el futuro beneplácito de Polilla. Es éste el mismo conflicto de poderes que radica en *Zeze*, aunque en este caso la narración cuenta con particularidades propias basadas en el sentido de autonomía que desarrolla cada una de las protagonistas, el cual provocará desenlaces diferentes para cada una de las heroínas.

*Teresilla*, primera novela de la autora, publicada en 1907, inaugura un corpus literario marcado por un tono y temática reivindicativas que critica las convenciones estructurales de la sociedad, especialmente aquellas que más dramáticamente afectaban a la población femenina. La narración presenta la historia de una joven de quince años que sufre y paga con su propia vida la transgresión de las normas morales de la sociedad. Engatusada por Francisco –el galán de turno, el don Juan del barrio, cuya única intención persigue vengarse de la madre de Teresilla, doña Sabina, a través de su hija Teresilla– la protagonista enamorada sufre así el engaño del que cree ser su novio y anticipa el subsiguiente vilipendio público que sus actos amorosos conllevarían.

Inicialmente la primera transgresión de la avergonzada Teresilla queda condonada gracias a la protección directa de doña Sabina, quien al descubrir el error de su hija y el estado psicológico y anímico al que esta situación le conduce, enfáticamente declara: “¡Pero hija mía, por Dios, así te haces mal! ¿No ves que estás aquí con mamá?... ¡Fuera malos sueños! El cariño de tu madre te ampara [...] ¿No ves que tu madre te ha perdonado todo?... ¿Qué te quiere más que antes?” (Vicente, 1907 95-96). El manifiesto apoyo de la madre proporciona a la protagonista una salvación temporal a un castigo y

expulsión de la sociedad que, bajo otras circunstancias, Teresilla habría inmediatamente sufrido. En contraste con la actitud reparadora de la madre y su dominio de la situación, hay que notar aquí la súbita aparición de Jaime, padre/guardián hasta este punto indiferente o ausente en el desarrollo vital de su hija –sujeto durmiente en la mayoría de los pasajes de la novela– y quien aparece como personificación de la ley social y moral del sistema patriarcal, encumbrando (y recordando de esta manera al lector) los conceptos de la honra y honor prevalentes que justificarían el juicio y castigo de su propia hija. Contrasta por tanto fuertemente el tono y contenido de las palabras paternas que dan recibimiento a Teresilla al hogar, con el amparo materno previo que legitima el regreso de la hija al mismo:

– ¿Te has decidido a volver?

Ahora que el sentimiento de padre estaba a salvo, se rebelaba en él el sentimiento moral, de esa moral que se complace en colocar la honestidad o la honradez de la mujer en...

– Sabes me dan ganas de ahogarte y de decirte que eres una...

No pudo terminar la frase porque doña Sabina le había tapado la boca con la mano:

– ¡Anda! ¡Anda! Déjala tranquila, ¡pobre hija!... (Vicente, 1907: 90).

Un segundo impulso sentimental empuja a Teresilla a una nueva recaída en los brazos del galán, concluyendo en esta ocasión la aventura amorosa con un inesperado embarazo. La deshonrada Teresilla, ahora en estado y soltera y consciente de la pérdida de su honor, augura ya las calamidades que le aguardan tanto a ella y como a su futuro hijo: “dentro de pocos meses empezará una nueva vida para mí: ¡seré madre!... ¡Madre! Y ¿quién me reconocerá por tal? ¿Quién reconocerá a mi hijo? ¡Será un hijo de!... ¡Dios mío! ¡No! ¡Antes la muerte!” (135). Ante el horror de esta visión, considera, confiada, convencer al padre de su hijo para celebrar sus desposorios y salve así su honra: “Iré a

buscar a Francisco... le suplicaré... Si bien es cierto que es brutal, en el fondo es bueno. Le suplicaré y le lloraré tanto, que no sabrá resistir a mis súplicas” (135). Tras sufrir una tras otra las evasivas del galán, la persistente Teresilla le encuentra finalmente en una taberna rodeado de mujeres “de mala vida”, donde para su desengaño, no solo sufre la agresiva actitud de Francisco que le obliga a marcharse del lugar, sino el cruel escarnio de las mujeres que acompañan al galán. Tras un intento de salvación de Teresilla con la ayuda de un enamorado francés que acepta las circunstancias de la protagonista y otra serie de episodios, la novela finalmente finaliza con el descendimiento de Teresilla a una taberna de los bajos fondos de Almería, convertida ya en la prostituta conocida bajo el nombre de Estrella.

La inesperada aparición en la escena del marinero Juan, amigo allegado de la familia de la caída, hacen converger en este punto final el presente de la demacrada Estrella y el pasado de la joven e inocente Teresilla. En la conversación que ambos mantienen Vicente pone de manifiesto los efectos de la moral opresora que anula y destruye a la mujer:

- ¿Me encuentras muy cambiada?
- Mucho.
- ¿Qué quieres? He sufrido mucho...y hago una vida... [...] ¡Ah, Juan, cómo me repugna la vida! ¡Hace ya dos años que bajé el último escalón! ¡Qué asco! Estoy como atontada, apenas entiendo lo que hablan a mi alrededor [...] Luego, empujada, empiezas a bajar, nadie te detiene, nadie te compadece y es inevitable, hay que llegar hasta el fin (158-161-166).

Dicho encuentro desencadenará el fin que Teresilla/Estrella había previamente augurado o deseado en diversos episodios de la novela. Tras arrojarse al mar, encuentra su cuerpo inerte el patrón del bergantín “Inmaculada Concepción” quien exclama “¡Alguna cansada de vivir, que se ha suicidado!” (171), comentario que en el contexto

destilaría a su vez la asiduidad con la que parecían ocurrir estos infortunios. Cabe hacer notar el mensaje alegórico que conlleva la “Inmaculada Concepción” –nombre de la embarcación que recoge el cuerpo de la finada– en el contexto crítico de la novela puesto que expone finalmente a Teresilla como una víctima libre de todo pecado.

Si prescindiéramos del prólogo de la novela en el que Felipe Trigo explica la intención de la misma o leyéramos esta obra sin considerar el resto de los trabajos de Vicente, podríamos considerar que *Teresilla* es una muestra más del corpus moralizante que expone las consecuencias derivadas de la desobediencia al sistema. Sin embargo en esta ocasión, el dramático suicidio que canda la novela no sirve al propósito del adoctrinamiento tradicionalmente difundido a través del castigo o la enseñanza moral de los “buenos y malos” comportamientos, sino que alberga una fuerte crítica al generador social de este injusto castigo. La intención de Vicente en este caso se centra en denunciar el dramático desenlace que provoca un sistema que estigmatiza y destruye a la mujer que considera “deshonesta”, quien por causas ajenas a sí misma es obligada a tomar el llamado camino de la perdición. Esta crítica se itera en varias instancias de la novela, como muestra uno de los clientes asiduos al teatro de doña Sabina, al recordar la pérdida de su hija: “¡Diez y ocho años!... Basta, basta, es mejor callar... Diría uno tantas herejías... Después de todo, ¿quién tiene la culpa?, ¿La sociedad por tener leyes en contra de la Naturaleza o la Naturaleza por tener leyes en contra de la sociedad? ¿Es la educación? ¿Es la ignorancia? ¿somos los padres unos imbéciles?” (69).

Dentro del corpus literario de Vicente, la trama más original, subversiva, y por ello impactante, se plantea en *Zeze*, segunda novela de la autora, en la que se presenta la historia de Emilia del Cerro, conocida artísticamente como Zeze, y quien inicialmente

parecería engendrar nuevamente el modelo canónico de la “descarriada” o la “caída”. A lo largo de la narración, Vicente expone las tribulaciones de Zezé desde su temprana orfandad hasta su vida adulta. En el camino de autodescubrimiento de su identidad y subjetividad –paralelo al que recorrerá Lina Mascareñas de *Dulce dueño*– Zezé ingresará, y huirá posteriormente, en aquellos espacios exclusivos en los que el sistema le permite existir, es decir, el convento, el matrimonio, el concubinato y el mundo del espectáculo, hasta llegar a su destino final. En la intensa brevedad de las cien páginas que componen esta novela, el hilo conductor de la misma se condensa principalmente en la historia de Zezé, quien a diferencia de Teresilla sale victoriosa de un camino abocado a la destrucción en la forma de un nuevo modelo de mujer. A lo largo de la narración surgirá de esta espina dorsal una variedad de subtramas compuestas por las historias de otras mujeres que proporcionarán a la heroína (y al lector) una fuente adicional de conocimiento y aprendizaje. De esta manera, Vicente inserta en la trama central de *Zezé* una recopilación de diez “microrrelatos” de mujeres que desde sus particularidades nos describen, de manera más o menos desarrollada, diez versiones diferentes de la mujer caída (o posible caída), mostrando al público lector sus orígenes, así como los diversos desenlaces que suceden a cada una de las protagonistas de estos “microrrelatos”. Dichas historias de caída o redención comparten a su vez una fuerte crítica contra los patrones que definen los conceptos de virtud, honor y pureza instaurados por la sociedad, sociedad ésta que la autora considera hipócrita, maldiciente y vanidosa, y que perpetúa conductas que como lastres impertérritos imposibilitan la evolución de la mujer.

## **Zezé heroína**

La novela *Zezé*, escrita en forma de diálogo, es en definitiva la conversación que tiene lugar entre *Zezé* y una *escritora*<sup>124</sup> anónima en el camarote de un vapor en el transcurso de un viaje entre Buenos Aires y Montevideo. En la misma, la protagonista central narra a su interlocutora las experiencias e impresiones recogidas durante el periplo de su vida a fin de lanzar una crítica al sistema social español de principios del siglo veinte.

La narración, iniciada *in media res*, abre con el conflicto que se origina en el barco entre la “Bella Zezé”,<sup>125</sup> cupletista que viaja sin compañía y que busca acompañante de camarote, y un grupo de pasajeras, quienes sabedoras de su profesión se niegan a compartir habitáculo con ella. Muestra ya esta escena inicial la dicotomía heredada del siglo diecinueve “entre el *ángel del hogar* y la supuesta depravación y promiscuidad de las mujeres de clase obrera; y la disyuntiva entre el ángel del hogar y la mujer despilfarradora y frívola de las clases altas. Tanto a la mujer obrera como a la aristocrática se les niega la categoría “mujer” a menos que se conformen a las pautas burguesas de conducta” (Jago 28-29). *Zezé*, aun sin pertenecer ni a la clase obrera ni a la aristocracia, alberga para estas pasajeras los mismos vicios de depravación, promiscuidad y frivolidad debido a su condición de cupletista.

La primera impresión que el lector recibe de la artista se produce a través de la mirada de *la escritora* quien, tras la inesperada entrada de *Zezé* en su camarote como

---

<sup>124</sup> Para evitar confusiones posteriores, a partir de las páginas que siguen anticipamos que en este capítulo se hablará de la novela *Zezé* y de su protagonista *Zezé* y de la novela *Teresilla* y su protagonista Teresilla. Por otra parte, uno de los personajes principales de *Zezé* es una escritora anónima a la que nos referiremos como *la escritora*, y a quien no hay que confundir con la propia Vicente. En la medida de lo posible, se utilizará *la escritora* (en cursiva) para referirnos a este personaje.

<sup>125</sup> Era común entre las cupletistas anteponer el término “bella” a su nombre artístico: Bella Otero, Bella Monterde, Bella Diana, Bella Oterito, Bella Raquel, Bella Chelito, etc.



consecuencia del lance con las pasajeras, la describe como “una joven hermosa, alta, elegantísima, trigueña, con grandes ojos negros. Vestía un traje corte sastré<sup>126</sup> color azul marino. El negro y abundoso cabello lo llevaba sujeto por horquillas y peinetas adornadas por brillantes. Al verla sentí simpatía por aquella arrogante mujer” (7). La rápida y breve concatenación de calificativos y el dinamismo que la propia descripción transpira, le confieren a Zezé, desde el inicio ya de la narración, el aura de la mujer nueva, dotada de un frescor ajeno a aquella debilidad, pasividad y palidez propias del modelo del siglo recientemente finiquitado. Aunque dicho dinamismo y salubridad podrían estar relacionados por otro lado con el tipo de mujer vulgar, no considero que sea ésta la intención de Vicente al mostrar a Zezé como un sujeto fresco y enérgico; al contrario, esta presentación es ya significativa puesto que sintonizará con la naturaleza viva de la protagonista, su dinámica trayectoria en la historia de la novela y, en definitiva, servirá como metáfora de la nueva agencia femenina que emerge y que corre en paralelo al bullente siglo que comienza, y que como describe Maite Zubiaurre en *Cultures of the Erotic in Spain, 1898-1939* (2012) es “sparkling, dynamic, uninhibited, freed from tradition, happily oblivious to sexual constraints and gender norms” (ix).

La complicidad que se genera inmediatamente entre la cupletista y *la escritora*, quienes a lo largo de la obra se descubren como caracteres similares, se produce al ser esta última la única mujer entre el pasaje del vapor que le muestra su respeto y apoyo al acceder a compartir su camarote, definiendo a la vez su postura ante el conflicto desencadenado a bordo y cerrando el mismo de la manera que se expone a continuación. Refiriéndose a la ubicación de las maletas de la artista, la propia actriz indica:

---

<sup>126</sup> El traje corte sastré era una de las nuevas modas introducidas a principios del siglo veinte influida por el estilo masculino.

- [...] mis maletas andan corriendo sin encontrar acomodo. Si aquí no paran será preciso tirarlas al agua.
- ¿Por qué no han de parar?
- ¡Si usted se queja también...!
- ¡Quejarme!
- ¡Como soy cupletista!
- Y ¿es ese su único delito?
- Esta noche no he cometido otro.
- Grave es el asunto –dije riéndome–, esas pobres señoras han tenido razón de alarmarse; figúrese, una cupletista es *un ser peligroso*. ¡Qué tontería! ¡Qué gente más imbécil! (9)

Es interesante apuntar aquí el cambio de voz narrativa que fluctúa entre el uso de la voz de *la escritora* y el de la propia Zezé, convirtiendo a la novela simultáneamente en un relato que salta de lo biográfico a lo autobiográfico, precisamente como efecto de la alternancia de los focos narrativos. Esta simultaneidad crea a su vez una ruptura entre lo público y lo privado pues concede al lector el acceso directo al mundo interior de la protagonista a través de la mimetización *Zezé-escritora* que sincroniza el proceso de narración y lectura en primera persona. Estas conversaciones con *la escritora* generan también que el lector mantenga a su vez una conversación ficcional y directa con una caída, obteniendo nuevas respuestas a preguntas quizá antes nunca consideradas o que han sido respondidas ya desde su lógica e ideologías específicas:

- Y ¿le gusta la vida del teatro?
- Ahora sí porque estoy acostumbrada, pero ¡sufre una tantas humillaciones...!
- ¿Se ha dedicado usted por vocación?
- No, señora, por necesidad. En España, la mujer que se ve obligada a resolver por sí misma el problema de la vida, difícilmente puede hacerlo en forma decorosa, y, de lo malo, lo mejor es hacerse cupletista.
- ¿Tan poco escenario tiene la mujer?
- Casi ninguno.
- Y ¿no hay movimiento feminista?
- Movimiento feminista, como acción decisiva en la opinión general, no. La mujer allí, comúnmente, tiene el cerebro atrofiado por la continua sugestión de obediencia que se le hace en la casa, en el colegio y en el confesionario. Vive convencida de su inutilidad para otra cosa que no sea la esclavitud a que se

somete pasivamente, y, cuando tiene que luchar, como la instrucción que ha recibido es inútil, no le queda otro remedio que sucumbir... y sucumbe al único medio de que dispone, a la prostitución, donde, después de explotada en vil comercio, es despreciada, concluyendo así la sociedad de cometer su crimen como cualquier homicida vulgar

– ¡Qué triste...! Pero ¿no cree usted que muchas veces es ambición por el lujo o vicio lo que lleva a ese fin?

– Creo que no. El deseo del lujo y el vicio son efecto de la caída: en casos raros podrán ser la causa.

– Entonces, según su opinión, la sola culpable es la sociedad.

– Así lo creo. Estoy convencida de que si he descendido, no ha sido por mi culpa  
(7-8).

La abrupta introducción de Zezé en la escena narrativa y en el camarote de *la escritora* –a la que acompaña un aura que podría indicar a algunos la ausencia de castidad de Zezé– junto con los primeros apuntes biográficos que relata a *la escritora*, en los que le explica que “tendría doce años cuando empecé a saber lo que era sufrir” (16), bastarán para que aquel lector, que educado por una literatura previa reconoce y tiene internalizada ya una serie concreta de estereotipos,<sup>127</sup> sitúe a la cupletista *ipso facto*, y sin la necesidad de disponer de ningún dato adicional de su biografía, dentro del paradigma de la “mujer infame”, anticipando este conocimiento interiorizado a su vez un desarrollo y desenlace “lógicos y naturales” a la historia de Zezé. Inicialmente, al lector tradicional curtido en clichés decimonónicos no le faltaría razón en su razonamiento, pues a medida que la trama se desarrolla, observamos que reúne la cupletista todas las condiciones que auguran

---

<sup>127</sup> Akiko Tsuchiya indica, basándose en los estudios de Jo Labanyi y Rivière Gómez, que el arquetipo del sujeto desviado ocupaba la totalidad de las publicaciones en cualquiera de sus géneros: "Social control was achieved during this period in Spain through the new disciplines of public and private hygiene -called 'social medicine' by Rodríguez Ocaña- which produced an abundance of publications such as medical journals and conduct manuals, beginning in the 1840s, but reaching its height during the Restoration (Labanyi, *Gender* 70-1; Rodríguez Ocaña 17-51) [...] In addition to these medical and scientific discourses, a proliferation of literary and journalistic publications -the realistic/naturalistic novel, the *folletín*, and the periodical press- dedicated many pages to the conduct of "different, abnormal and sick people" and transformed deviance into an object of central interest and concern (Rivière Gómez, *Caídas* 30)" (Tsuchiya 11-12). Esta centralidad se observa en la proliferación y popularidad de la novela médico social de los naturalistas radicales y los folletines, y autores como Eduardo López Bago o Alejandro Sawa.

esa más que inevitable y esperada caída. Las futuras tribulaciones de Zezé vienen anunciadas casi seguidamente por el prematuro fallecimiento del padre; el adulterio de la madre y la tumultuosa relación de ésta con su amante Ferrario; el internamiento de la madre en una institución mental tras haber dilapidado el capital familiar y su posterior defunción, así como las continuas muestras de desatención y abandono tanto afectivo como económico hacia Zezé. Tan inminente es la desgracia venidera que así se lo anuncia incluso su padre, “entre un nudo de lágrimas que le sofocaba”, poco antes de morir: “Tu madre no te quiere. Estoy bien seguro” (17). La madre, a quien identificamos con el modelo de mujer débil y pasional, es culpable no solo de su propia decadencia sino también de la de su hija. Zezé, aun llena de rencor y consciente, como manifiesta en varias ocasiones a lo largo de la novela, de la grave negligencia cometida por su madre, ejercita posteriormente toda una serie de actos de cuidado, bondad y compasión ante la grave enfermedad de la progenitora. Incluso los pocos momentos de felicidad de los que disfruta Zezé en la novela vienen siempre empañados por el recuerdo de la figura de la madre convaleciente. Es decir, Vicente otorga explícitamente a Zezé virtudes que le separan del tradicional sujeto desviado, como reflejan sus actos y como afirman de nuevo sus palabras poco antes del deceso de la madre, al confesar que “ante la impotencia de poder hacer algo por ella, sentía compasión, cariño, algo nuevo; mis sentimientos habían cambiado favorablemente sin explicarme la causa” (51). Serán éstas también las primeras señales que auguran la ruptura de Vicente con la tradición determinista biológica y ambiental previa, ruptura que requerirá necesariamente para su consecución el ejercicio de libertad y la práctica de la voluntad de sus protagonistas.

A pesar de las continuas virtudes que muestran las acciones de Zezé, la negligencia de la madre a cumplir adecuadamente con sus obligaciones indicará al lector tradicional que genéticamente la protagonista no será una mujer sana ni física, ni síquica, ni moralmente, por lo que ante tal disfunción, el destino biológico y ambiental inclinarían a Zezé, en principio, a emular a su propio modelo maternal y a convertirse en alguno de los ejemplos de las mujeres caídas que habitan el corpus imaginado por la sociedad patriarcal: perdida, alcohólica, adúltera, prostituta o cupletista. Según Tsuchiya, “any manifestation of deviance, even the most insignificant form, came to be perceived as a symptom of degeneration and, in turn, a potential danger of pathological dimensions to society” (10), por lo que la segura conversión de Zezé en una amenaza para el sistema explica a su vez el inmediato rechazo de la “sociedad” del barco hacia su persona, temerosa del mal que no solo se encuentra a bordo sino que pretende introducirse en la intimidad de sus camarotes. En la explicación del origen del conflicto que tiene lugar en el barco, aclara Zezé a la *escritora*, que le había tocado

un camarote donde va una señora con su hija, la que, apenas se ha enterado de que soy cupletista, ha puesto el grito en el cielo, quejándose al comisario. “¿Le parece a usted”, ha dicho la buena señora, “que voy a consentir que mi niña duerma al lado de una...cupletista? [...] Como ella ha continuado comentando acaloradamente el hecho inaudito, todas las otras damas se han creído en el deber de no ser menos honestas y delicadas y mis maletas andan corriendo sin encontrar acomodo (5)

Este conflicto que se genera no se reduce tan solo a la contaminación moral a la que se expone a las pasajeras, sino que al equipararse la figura de la cupletista a la de la prostituta, la amenaza se extiende al plano físico, puesto que para ellas encarna Zezé una

fuente de contaminación y degeneración social.<sup>128</sup> Como indica Rachel Mesch “[t]he prostitute was a favored figure, symbol of contagion, through which disease, social and physiological transgressed class lines” (6). Para las pasajeras-lectoras de la ficción realista y practicantes del discurso higiénico-moral burgués de finales del XIX y comienzos del XX, que insistía “en que la miseria y la enfermedad que afligían a las clases bajas tenían su origen en su naturaleza viciosa innata, y en su estilo de vida insalubre e inmoral” (Fuentes Peris 485), la aceptación entre el pasaje de una representante de “[l]as heroínas de burdel y los fantasmas sociales que convocan —el degeneracionismo, la criminalidad, el alcoholismo o la pandemia sifilítica” (Fernández 9) presenta por tanto una situación del todo alarmante e inaceptable. Desde una perspectiva más actual y como indica Zubiaurre “[t]he specter of syphilis was very much alive at the turn off the twentieth century, just as AIDS is at the turn of the twenty-first” (8).

La ausencia de la madre biológica se suple en varios episodios con otras referencias femeninas de la novela que actúan como “madres sustitutas”, como Sor Angélica, quien “[e]ra muy buena, y tanto había simpatizado conmigo que en ella encontré una verdadera madre” (19) o doña Pasito, que adopta un papel protector y maternal hacia la protagonista. El rol de madre protectora lo habíamos encontrado previamente en Teresilla, en la forma de doña Sabina; incluso la propia Zezé adopta esta misma función con la joven Elisa,<sup>129</sup> a quien nuestra heroína salva de una ineludible caída y destrucción como consecuencia de nuevo de la normativa patriarcal. Podemos por tanto

---

<sup>128</sup> Emilia Pardo Bazán recoge en *Una cristiana* (1890) los efectos de la lepra, en el personaje del tío Salustio quien debido a la misma debe retirarse de la vida pública. La lepra de Salustio se oculta a su círculo social (y al público lector), intentando hacer creer que padece una enfermedad menos estigmatizada, puesto que este tipo de males se consideran propios de la clase baja. Véase a este respecto también *Mujer pública y vida privada* de Pura Fernández.

<sup>129</sup> Véanse páginas 63-68 de *Zezé*. Elisa es una joven mujer embarazada, soltera y víctima del don Juan de turno a quien Zezé ayuda a salvar su honra, y por extensión, su vida y la de su futura hija.

leer estas alianzas femeninas como mecanismos que se producen para escapar del control y sometimiento masculino, y evidenciar “así las relaciones entre mujeres como la construcción del espacio propio en libertad” (Careaga 17).

Junto a las consecuencias producidas por las fallas de la figura materna, la pérdida de la paterna es igualmente clave para lograr el “buen” progreso de los sujetos femeninos, ya que su presencia y rol es fundamental como consecuencia del impacto social, económico y moral que la misma representa. El fallecimiento del padre supone por tanto la ausencia de una protección moral y pecuniaria, pues tal falta disminuye las opciones para la obtención de una vida digna al privar de una dote que posibilite la celebración de un matrimonio adecuado, o en su defecto, la entrada en un convento en donde el aporte económico (“dote” también) era con frecuencia condición imprescindible para el ingreso en el mismo.

Condicionada entonces por la ausencia (o adversa presencia) de las acciones de sus progenitores, por el estigma social que ya implica la figura de la huérfana, así como por el factor económico, hereda Zezé casi inevitablemente desde los inicios de su existencia, y en principio aparentemente condenada por el determinismo biológico y ambiental, todas las condiciones para irremediabilmente convertirse en otro de los muchos sujetos abocados a la caída o al “camino de perdición”, expresión ésta que Zezé conscientemente utilizará en varios momentos de la novela para referirse a su propia vida. La idea del determinismo biológico que imperaba en la época se basaba en las teorías de Cesare Lombroso que defendía que las deficiencias físicas, mentales y morales eran hereditarias. Sin embargo en *Zezé*, este camino de aparente perdición será de hecho un

camino de conocimiento y autoconocimiento, de aprendizaje hacia el desarrollo de sus deseos y el encuentro final con su propia identidad.

En el trayecto de su búsqueda, sucederán episodios claves que influirán en la forja de la misma, como el descubrimiento de la sexualidad en los confines del convento de la mano de su amiga-amante Leonor,<sup>130</sup> estudiante interna, como *Zezé*.

Encerradas y sometidas al control de la vigilancia diurna, es el interior mismo de ese espacio conventual el que proporcionará a las internas su “jardín de las delicias” particular, el nuevo Edén en el que encontrarán un espacio de libertad, y el preámbulo facilitador de las primeras experiencias sexuales de *Zezé*: “Pasábamos el día deseando con ansia la noche para escapar al jardín, donde podíamos dar rienda suelta a nuestras confidencias, sin temor a ser oídas” (31). El *topos* literario del jardín y su representación en los movimientos artísticos finiseculares posee, como indica Litvak en *Erotismo fin del siglo*, una fuerte conexión con elementos y connotaciones sexuales y eróticas, ya que “la iconografía de la época los hizo marco apropiado para los juegos eróticos, para la doncella que espera a aquel que ha de despertar sus sentidos” (1990: 21). La pintura, la literatura, la arquitectura y la música se colmarán de espacios repletos de formas florales y animales, de lirios, rosas y azucenas, pavos reales y cisnes, así como de otros elementos sinestésicos que nos harán respirar el perfume de las flores y observar los efectos lumínicos del sol y la luna. Este espacio representa a su vez en *Zezé* un vergel, que a pesar de su enclave en el corazón del convento, se aleja del modelo del “jardín místico” al convertirse en testigo a su vez del triunfo de la carne sobre los votos de sor Luisa, monja interna que recibe las visitas nocturnas de un amante desconocido. Aunque breve y

---

<sup>130</sup> Leonor es una de las estudiantes internas en el convento e íntima amiga de *Zezé*.



sutil, sirve esta mención de Vicente para insistir en la hipocresía que se parapeta, en esta ocasión, tras las puertas de los conventos.

En *Zezé*, esa primera incursión en el jardín en plena temporada primaveral indica metafóricamente la salida al despertar de la vida, en un espacio que presenta a su vez tintes de melancolía, un “parque [que] parecía absorto en una profunda meditación de viejo filósofo” (24). *Zezé* continúa con la descripción de ese jardín modernista conventual en el que “las sombras de los árboles, que parecían obstruir el camino blanqueado por la luna, las pasábamos medrosamente. El silbido de las lechuzas que en la cercana torre posaban nos llenaba de estupor; los cisnes dormían en torno al pequeño estanque, y una estrella espejábese tranquila en el agua, como ojo que mirase la limpidez del cielo...” (24-25). A esta atmósfera onírica y misteriosa que les ofrece la nocturnidad, se une además “[e]l suave perfume de las flores [que] nos producía esa deliciosa embriaguez que hace vibrar las almas exquisitas” (27).

A pesar de que la autora, fiel a un estilo literario frugal en detalles, no se pierda de manera profusa en la descripción pormenorizada del jardín modernista, las características alegóricas de vicios y virtudes que representan eran ya legibles para el público de la época pues el lector goza ya de una imagen preconfigurada del prototipo del jardín de las delicias, formada por una serie de referentes concretos ya establecidos “en la imaginación de la poética tradicional [...] del arte y la literatura de la época”<sup>131</sup> (Litvak, 1979: 18). Las escasas pinceladas que presenta Vicente al incluir menciones a lugares comunes como el cisne, el claro de luna, o el perfume de las flores, son suficientes para otorgar ya a este jardín el aura erótica que encuadra el espacio de las primeras expresiones carnales de la

---

<sup>131</sup> En este estudio Litvak analiza los jardines en la literatura y en el arte, haciendo notar su influencia en artistas como Rusiñol y Edgard Allan Poe, entre otros.

protagonista. Es en este paraíso arquetípico en el que se producen escenas que repiten el encuentro con el “primer amor, el alba de la vida, la plenitud de los instintos, la fuente de vida” (Litvak, 1979: 19), y a través de cuyos paseos se producirá la primera experiencia sexual de Zezé con su Leonor: “Nos abrazamos embriagadas en el perfume de nuestros cuerpos, y el fuego interior que nos abrasaba degeneró en un espasmo voluptuoso. [...] Mis miembros se estiraban en suprema convulsión. Perdí las fuerzas... me sentía morir...” (29-30). Cabe indicar en este punto que, como explica Zubiaurre, “‘orgasm’ and ‘orgasmic’ were rarely used in the literary-erotic vocabulary of the period; the preferred terms were ‘spasm’ and ‘spasmodic’” (5).

Lo novedoso de estos encuentros, el giro de tuerca que una vez más fuerza Vicente, se centra precisamente en la naturaleza de las actrices de estos amoríos al no tratarse de la tradicional fórmula de los amantes heterosexuales, sino que en este jardín (o la disposición sentimental que en este espacio aflora y que posteriormente se libera y consume en las alcobas del convento) se presentan los inicios de los juegos amorosos, la relaciones carnales que se repetirán en otros momentos de la novela entre dos mujeres adolescentes y en pleno desarrollo, subvirtiendo Vicente de nuevo el patrón canónico burgués de la normalidad sexual, y mostrando un nuevo sujeto que, anteriormente asexuado, ahora apunta Pura Fernández en relación al nuevo sujeto femenino

no sólo transita los espacios de la afectividad emocional, sino también los del deseo irrefrenable; un sujeto que ya no cifra en la satisfacción del otro, del legítimo poseedor, su propio goce sexual, sino que sobrevuela la pasividad orgánica y actúa dotado de pulsiones instintivas, arrojado por las acometidas de su naturaleza fuera de los márgenes del ordenamiento social, moral y religioso (6).

Siguiendo la línea de la proliferante cultura sicalíptica<sup>132</sup> del momento que cuestionaba la sexualidad, especialmente femenina, Vicente no solo rompe con las prácticas sexuales convencionales al transgredir la normativa sexual con la práctica homosexual de las protagonistas, sino también con las establecidas para el propio género femenino, al romper con la función tradicional de la mujer asociada a la reproducción, y por extensión a la biología. En el contexto histórico en el que se publica la novela, se está produciendo justo uno de los debates más polémicos de la época, al disputarse si el sexo femenino “experimentaba orgasmos como los hombres o si eran o no tan lascivos como ellos” (Litvak 176). Vicente muestra (al igual que hace Trigo a través de sus observaciones médicas)<sup>133</sup> que el femenino es un sujeto que no solo desea sino que es plenamente capaz de disfrutar del placer sexual más allá de su función reproductora.

La provocación presentada por Vicente será aplaudida por algunos contemporáneos como Felipe Trigo pero recibirá a su vez duras críticas como las proferidas por un tal F. Sánchez-Ocaña quien, en una reseña a *Zeze* publicada en el periódico *Actualidades* el 3 de febrero de 1910, indica que “doña Ángeles Vicente cae en la tentación de ir describiendo episodios de un color subido y llega ingenuamente, como la cosa más natural del mundo, a presentarnos escenas de un sensualismo enfermizo y lésbico que nos produce viva impresión de repugnancia” (s.p.).

---

<sup>132</sup> Según Maite Zubiaurre, el término sicalipsis se acuñó muy a comienzos del siglo veinte para describir la proliferación de discursos y artefactos eróticos y sobre la sexualidad producidos “well into the 1930s” (4).

<sup>133</sup> Trigo “se queja particularmente de las investigaciones erradas sobre la emotividad sensual femenina que tan constantemente se han llevado a cabo, y de la continua malevolencia con que se discuten las relaciones sexuales y la parte que en ellas atañe a la mujer” (Litvak, 1979: 177). Litvak atiende a las diversas observaciones científicas sobre la “emotividad sensual femenina” para concluir la exposición con la oposición de Trigo a tales ideas: “la mujer no carece de instinto sexual. Aquellas estadísticas lo único que indican es que la mayoría de las mujeres están atrofiadas por las presiones morales, sociales y educativas. De ninguna manera significa que orgánicamente están menos propensas a sentir con igual intensidad que el hombre las sensaciones eróticas” (178). Trigo lleva los resultados de sus observaciones a las tramas de sus propias novelas como *La sed de amar* (1903), *Las ingenuas* (1920) o *Alma en los labios* (1920) entre otras.

Lina, como Zezé, se presenta como un sujeto abyecto desde la ideología patriarcal al suponer una segura amenaza para el *statu quo* de la sociedad, aunque debido a su valor económico se convierte, a diferencia de Zezé, en un objeto precioso deseado en cuanto a su potencial papel de esposa y madre modelo. Como indica Antón de la Polilla a Lina: “Tú eres una joya, un tesoro, y debes emplearte en algo grande y elevadísimo. Si no se adoptan precauciones, serás víctima de solapados manejos, criatura. No sé de qué recónditos y tenebrosos antros saldrá la orden de apoderarse de ti” (59). Contrariamente, en el caso de Zezé, que carece de dote o bienes numerarios, su valía proviene directamente de su valor sexual y del interés y deseo de posesión que este objeto despierta, como deja patente el cariz de las relaciones mantenidas por la protagonista con Leonor, Luis (esposo de Leonor), el banquero o con el público de los “cines y teatros de variedades” en los que actúa. La descripción de hecho que Zezé nos proporciona del banquero le muestra como a “un erotomaniaco, que su veleidad amorosa lo conducía a las más absurdas aberraciones” (86) y bajo cuya “tutela” Zezé “[p]asaba la vida encerrada. Al banquero le agradaba exhibirme, pero el papel de amante decorativa no podía soportarlo” (86). El banquero, consciente de la precaria situación económica y emocional de Zezé, la convierte en una mera posesión, en un “instrumento de placer”, haciendo que la protagonista se encontrara, como ella misma confiesa, “esclavizada por las exigencias de quien creía ser mi señor y dueño” (132).<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> La crítica al abuso centrado en el poder de clase y género es una denuncia que Emilia Pardo Bazán recoge igualmente de manera recurrente en varias de sus novelas cortas. En *La dama joven* (1885) o *Finafrol* (1909), la autora critica a los señoritos que atraídos por la bella protagonista ansían introducirla en el lucrativo mercado del mundo del espectáculo para su propio beneficio; en *Bucólica* (1885) Bazán denuncia el abuso sexual infligido a una indefensa campesina a manos del protagonista, quien se sabe “amparado en cierto modo por mi autoridad de amo de una pobre criatura!” (124); y en *Cada uno* (1907) donde un sacerdote revisita su pasado de joven calavera para recordar las aberraciones a las que sometió a una prostituta gitana que provocaron finalmente su muerte y la salida impune del delito del cura.

La autoaceptación de Zezé como “instrumento de placer” y el poder que este nuevo conocimiento ejerce (no olvidemos que Zezé utiliza tempranamente su sexualidad para conquistar, como acto de venganza, al amante de su madre, Ferrario) supone un aspecto clave en el giro hacia la formación de su identidad, al despojarse del sentimentalismo que inicialmente le caracterizaba para convertirse en un personaje materialista y calculador, que acepta su condición de sujeto femenino huérfano, carente de protección familiar, emocional y económica. Esta evolución se aprecia igualmente en el paso que experimenta la protagonista entre la inicial actitud idealista de anhelar la quimera del amor y la posterior aceptación de que su destino se encuentra en sus propias manos, reflejando ambas posturas un cambio entre la conformidad ante la vida y la creación de la misma. Esta transformación se torna evidente al comparar por un lado la reacción de Zezé a las misivas enviadas por su amiga-amante Leonor, sobre las que Zezé explica que “[m]e contaba detalladamente todos los preparativos de su boda, proyectos del viaje y sueños felices. Yo me alegraba mucho de su felicidad, y al mismo tiempo me ponía triste al pensar que a mí quizá no me sería dable realizar ninguno de mis ensueños” (32-3) y por otro, estas declaraciones posteriores en las que refiriéndose a su trabajo como cupletista, confiesa la protagonista que estando ya acostumbrada a las humillaciones “sigo adelante con el único fin que persigo: un capital que me permita retirarme pronto del teatro y pasar una vida tranquila, independiente...” (92). Finalmente el objetivo de Zezé solo se materializará al lograr su independencia emocional y económica de aquellos personajes que controlan y dirigen su existencia –es decir, Leonor, la Pasito y el banquero– y al ejecutar finalmente su propia voluntad a fin de convertirse en un sujeto libre y autónomo.

La preocupación por la independencia económica y la estabilidad que ésta confiere crean ansiedades que la protagonista expresa en varias situaciones de la narración. La primera de ellas se manifiesta al arruinarse la madre, cuando Zezé confiesa su inquietud al darse cuenta de “las privaciones a que tendríamos que sujetarnos y el porvenir me hizo temblar” (40). Posteriormente, y bajo la tutela ya de su amante Leonor, Zezé reconoce la temporalidad de su situación “privilegiada” pues “[p]resumía lo que, en un porvenir más o menos lejano, podría sucederme, aunque entonces vivía confiada, sin preocuparme mayormente del mañana” (49). El consciente conocimiento del funcionamiento del sistema, junto con la necesidad de solvencia económica para lograr su libertad y supervivencia vital, influirán de nuevo en el desarrollo de la subjetividad de Zezé. Esta evolución se observa claramente al comparar las distintas actitudes adoptadas por la protagonista al despedirse de la casa de Leonor, y más tarde de la del banquero. En el primero de los casos, y siguiendo una fuerte discusión, Zezé abandona impromptu y de madrugada su particular protectorado, sin tomar ninguna pertenencia consigo, comportamiento que responde entonces a una serie de valores éticos y morales de la protagonista: “En mi precipitación por marchar, había salido de casa de Leonor con lo puesto, sin un céntimo, no pensé en nada, y más valió así porque tal vez hubiera dejado las sortijas y pendientes que llevaba, que en aquellos momentos fueron mi salvación” (58).

La posterior huida de la casa del banquero, producida tras las negativas a sus insistentes peticiones para que le dejara irse libremente, será en esta ocasión planeada de una manera más meditada. En este caso, Zezé de nuevo quiere dejar constancia de que la maquinada preparación de su escapada, y su subsiguiente ejecución, está provocada por

la autoprotección y no por la corrupción moral. Claramente preocupada por su integridad ética y moral, así se lo explica Zezé a su interlocutora y, por tanto, al público lector:

Cansada ya, decidí callar para proceder por mi cuenta cuando menos se lo esperasen. Resuelta a no aguantar más estaba dispuesta a irme donde no supieran de mí; pero reflexionaba que no debía de irme sin ropa y sin dinero: volverme a poner en el caso anterior hubiera sido estúpido; el banquero era rico, y yo, como instrumento de placer, bien ganado tenía cuanto pudiera llevarme. ¿Qué era una acción mal hecha? ¿Qué ocasionaría un gran disgusto? Tanto peor, así lo habían querido. ¿Quién es un ser para hacer de otro una propiedad contra su gusto? ¿Qué podía importarme de cuanto había hecho por mí? ¿Acaso no había sido por egoísmo para satisfacer su capricho...? Sí, podía, sin ningún remordimiento, proceder con toda la hipocresía que fuera necesaria. (88)

La expresa preocupación que Vicente muestra por la situación económica y profesional femenina provoca que se incluya a la autora dentro del denominado por Roberta Johnson “modernismo social”, categoría que relaciona la crítica con la producción literaria femenina. Como indica Johnson, al menos desde 1905 se manifiesta entre las escritoras una conciencia en cuanto a la situación social y laboral de las mujeres, formando con frecuencia esta preocupación parte integral de la temática de las novelas escritas por mujer: “Women’s novels, like women’s lives, continue to center on economic issues in a more integrated plot” (2003: 4). En contraste, se hace notar el escaso número de autores que muestran interés en temáticas sociales o en personajes literarios masculinos que se desarrollan en tramas relacionadas con el trabajo como medio de vida. En este momento de producción literaria mientras los autores masculinos se anclaban en recordar un extinto pasado imperial, eran las mujeres escritoras las que “chose to depict a contemporary Spain and to imagine a future in which new social configurations would be possible” (Johnson, 2003: 3).

En la novela *Zezé* (al igual que en *Teresilla*) se acumulan constantes referencias a los aspectos laborales y financieros de la mujer y a su directa relación con la subsistencia e independencia del sujeto femenino, el cual controla con frecuencia su entrada en el mercado. En uno de estos episodios, *Zezé* explica a *la escritora* que en Barcelona consigue “un contrato en buenas condiciones” como cantante “con una compañía de zarzuela seria” (91). Dicha preocupación se refleja igualmente en la terminología empleada, pues muestra a su vez el cambio de hábitos sociales que trae el nuevo siglo: en esta novela de 1909, la protagonista femenina centra su tema de conversación, sin mencionar la intervención de intermediarios, en salarios, viajes profesionales, actuaciones, pasajes y contratos en distintas partes del globo como Montevideo, Buenos Aires, Barcelona y Madrid, confesando que su motivación viene generada más que por el enriquecimiento, por la consecución de la independencia. En uno de estos paréntesis que se produce aparte de la conversación principal *la escritora* enfatiza la cantidad de trabajo que desarrolla *Zezé*:

- Yo, cuando cumpla este contrato en Montevideo, regreso a Madrid.
- ¿No le gusta este país?
- Sí, bastante, pero antes de salir dejé firmado otro contrato para Barcelona.
- Por lo que se ve, trabaja usted mucho.
- Sin descanso (11).

La preocupación por la situación profesional femenina produce en ocasiones breves descripciones y soslayadas críticas dirigidas a las condiciones laborales que rodean el mundo del espectáculo. De esta manera se menciona por ejemplo el cambio de patrones que genera la decadencia de la zarzuela y el éxito del género ínfimo “[l]a zarzuela seria decaía por el mal gusto reinante, y el género chico se hacía dueño absoluto de los escenarios” (91); la proliferación del cuplé a nivel internacional y los viajes



intercontinentales que la profesión, por este motivo, requería; y los abusos salariales que las artistas sufrían. Los consejos de Antonia Pasos, doña Pasito, cupletista retirada y conocedora de los entresijos del mundo del espectáculo, se tornan cruciales al insistir a Zezé en la importancia del valor de la mercancía que vende, aconsejándole que centre su carrera en el cuplé, ya que, aunque no tan decente como la zarzuela, le generaría más ingresos:

Enterada de lo que yo ganaba, del trabajo y la lucha que tenía, me demostró que como cupletista<sup>135</sup> ganaba más, gastaba y trabajaba muchísimo menos, y tenía mayor libertad. Me demostró también que la consideración social que podía darme el ser tiple de género grande, que fue la razón que me indujo a serlo, ni me resarcía de nada, ni valía la pena de preocuparse. Desde entonces ando por cines y teatros de varietés, ganando en algunos sueldos fabulosos (92).

Doña *Pasito* le insta además a que solicite a su pretendiente el banquero el dinero necesario para cubrir los primeros gastos de su lanzamiento profesional, puesto que afirma que depender económicamente de un empresario significaba firmar un largo contrato de “esclavitud”. Zezé finalmente elige de entre las peores la mejor de sus opciones y siguiendo el consejo de la Pasito acepta la ayuda financiera del banquero para así comenzar su carrera profesional en el mundo del espectáculo.

### ***Zezé: Catálogo de inadaptadas, reformadas, facilitadoras y ángeles del hogar moderno***

Si eliminamos todo el aparato descriptivo de la obra de Vicente, el cual ciertamente no es muy profuso, y nos atenemos estrictamente a los “casos de estudio” presentados en la misma, podríamos decir que la autora recopila este “catálogo de inadaptadas, reformadas, facilitadoras y ángeles del hogar moderno” como muestra de la

---

<sup>135</sup> Alusión a la decadencia de la zarzuela y al auge que empieza a cobrar el cuplé a principios de siglo.

existente situación de injusticia y bajo la intención de denunciar y reclamar la responsabilidad que tiene la sociedad en la perpetuación de la misma. Así se lo expone

*Zezé a la escritora*, pues es consciente de la conflictividad que encarna el problema:

- [...] mi historia es de las que escandalizan a los moralistas.
- ¿Cree usted inmoral descubrir las llagas y dolores ignorados por la multitud que las grandes ciudades esconden en su colmena, ya entre el zumbido complejo de miles de energías renovadas, ya disimuladas por los esplendores del lujo?
- Al contrario, muy moral, pero a los eunucos del viejo harén, conservadores de la corrupción, no les conviene entenderlo así (8).

A través de este comentario ataca de nuevo Vicente mordazmente los pilares de la sociedad y a los benefactores de la misma pues son estos los que mantienen y perpetúan un sistema corrupto que priva de libertad al género femenino al someterlo a la sumisión de una desfasado sistema, el cual la autora compara con un serrallo árabe en el que se encierra y controla a la mujer. Con esta comparación acerca también Vicente las civilizadas actitudes occidentales con aquellas otras de oriente y que el propio occidente, considera bárbaras.

Este catálogo es por tanto una reproducción comprimida de los distintos sujetos que se crearon y reprodujeron a lo largo de la literatura decimonónica con el fin de ejemplificar la crisis de género y que tras su vasta representación se convirtieron en paradigma del sujeto femenino de la segunda mitad del diecinueve, paradigma a su vez heredado por los modelos del veinte. A estos modelos, dependiendo de la perspectiva desde la que se les observe, se les podría considerar como rebeldes –o desde una terminología más moderna, antisistema– o como facilitadoras que rompen los cánones establecidos y abren nuevas vías de acceso a la existencia femenina. Vicente retoma y revisita estos sujetos femeninos, tradicionalmente condenados, a fin de proporcionarles

nuevas salidas y actos de existencia que subviertan el canon establecido y generen otros emergentes que inspiren y conformen el nuevo modelo femenino del siglo veinte.

La producción de un sistema descriptivo, el catálogo de mujeres de *Zezé*, que recoge y archiva la diversa tipología femenina, imita irónicamente la tan extendida disciplina científica de la época de etiquetar y clasificar la variedad de especímenes del espectro planetario,<sup>136</sup> práctica que según Lucy Bland y Laura Doan, “[i]n the last third of the nineteenth century [...] emerged in Western modernity as part of a wider concern with the classifications of bodies and populations, alongside other new sciences, such as anthropology, sociology, psychology and criminology” (citado en Zubiaurre, 31). A este respecto, Tsuchiya indica que “the goal of certain nineteenth-century sciences, such as anthropology and criminology, was to create a mechanism for the defense of society by producing a comprehensive knowledge system to characterize the deviant” (10). No obstante, en los albores del siglo veinte y en el caso que nos ocupa, *Zezé* y su catálogo se presentan más bien como un aparato de ataque al sistema.<sup>137</sup>

En este catálogo de inadaptadas, reformadas, facilitadoras y ángeles del hogar moderno, Vicente recopilará para el lector de comienzos del siglo veinte un repertorio de mujeres formado por los sujetos femeninos que su heroína se encuentra y analiza a lo largo de su periplo vital, y que son herederos de los arquetipos de la ficción literaria del diecinueve, ya sea en su forma abyecta, ya sea en la representada por el modélico ángel

---

<sup>136</sup> Véase capítulo 2.

<sup>137</sup> En cierta manera, y con sus matices particulares, este repertorio recuerda a aquel otro presentado en *El libro de la ciudad de las damas* (1405), en el que después de exponer y criticar el modelo patriarcal dominante, Christine de Pizan hace una relación de un extenso número de mujeres que son ejemplo por su inteligencia y valores positivos. En la conclusión indica la autora que la “Justicia lleva a la Reina de los Cielos a vivir en la ciudad acompañada por una serie de santas, casadas o vírgenes, todas ellas son modelos para Cristina y como tales los propone. Anima a todas las mujeres que vayan a vivir a esa ciudad, es decir, que actúen y vivan sus vidas de acuerdo con su pensamiento en el que se valoran las actuaciones femeninas y su aportación al desarrollo social” (Segura 14).

del hogar. En el mismo se reúne primeramente el grupo de sujetos “desviados” o “inadaptados” que pululan en los márgenes de “la mala vida”, relacionados principalmente con los bajos fondos, el espectáculo y la prostitución, así como los recluidos en instituciones mentales o aquellos otros que en última instancia optan por la vía del suicidio, como Teresilla. Entre los mismos encontramos a la adúltera, la loca, la cupletista, la concubina, y la alcohólica, sujetos que conformarán esa sección de mujeres abocadas irremediamente a la perdición e incluso a su destrucción física y mental.

El segundo de los grupos, al que etiquetamos como “reformadas”, está formado por aquellas “caídas” que tras presentar una posible amenaza al sistema sufren una aparente “rehabilitación” al ser “[r]etenidas y controladas bajo el sometimiento y la disciplina de las instituciones encargadas de preservar la moralidad, el control y la higiene (familia, escuela, iglesia, sanatorios mentales)” (Tsuchiya 7). Estos sujetos lograrán su salvación, evitando así hasta cierto punto su caída, puesto que se someten a soluciones en principio menos humillantes y destructivas al refugiarse tras las paredes del convento o del matrimonio.<sup>138</sup> Entre las reformadas encontramos a la tía de Zezé, Sor Angélica, Leonor Portillo y Elisa, modelos que en principio servirían al propósito aleccionador de la literatura previa, pero que, como mostrará Vicente, se perfilan finalmente como sujetos que encuentran sus propias vías de existencia en el sistema. Aquellas que rehúyen aceptar y someterse a las vías estipuladas (léase matrimonio y convento), es decir, a obedecer a la autoridad, presentan por tanto una problemática que

---

<sup>138</sup> La crítica a la institución del matrimonio, considerado por algunas autoras como otro tipo de prisión e incluso como un acto de prostitución legalizado, ya había aparecido en obras como *Sab* (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda, quien indicaba la relación de carácter contractual del matrimonio en el que la mujer era subyugada; expresada por el personaje de Rosalía de Bringas, quien lo denomina como la “jaula del matrimonio”; o Enriqueta Lebrero de Gandía, cuya crítica hacia esta institución se refleja en su obra de una manera asidua, afirmando que “[l]a prostituta se vende, pero al menos conserva su libertad; no se ata, no asume compromisos, no engaña, no firma su deshonor con testigos” (1924: 35).

recogemos en el grupo de las “facilitadoras”, ficcionalizado por la propia Zezé, *la escritora* y en la narrativa de estudio paralela por Lina de *Dulce dueño*.

Encontramos un último grupo que denominamos “los ángeles del hogar”, formado por aquellos sujetos que tradicionalmente se han relacionado con el ideal de perfección de la mujer, y que para Vicente reproduce justamente el modelo de desviación, encarnado en este catálogo por las representantes de la burguesía y la aristocracia y concretamente por las pasajeras del barco y las mujeres del pueblo ficticio en nombre de Monteño.

### **Las “inadaptadas” o “caídas”**

El primero de los modelos recogidos en el catálogo de la imaginería femenina es el de la adúltera, personificado en la propia madre de Zezé, quien dominada por una pasión incontrolada que le conduce a la locura, se muestra incapacitada para desarrollar correctamente su función maternal, desatendiendo a su hija hasta el punto del abandono. En la fuerte discusión mantenida con el padre moribundo, en donde éste acusa a su esposa de adulterio mostrándole las pruebas irrefutables de las cartas de su amante Ferrario, Zezé describe la escena indicando que la madre “quedó abatida, y en sus grandes ojos negros, que miraban al suelo, pareció brillar una lágrima; pero enseguida se repuso, y, llamando a una sirvienta, le ordenó llevarme a casa de mi tía” (12). Queda con esta imagen retratada la fría e impasible naturaleza de la madre ante las instituciones del matrimonio y la familia, siendo el amor ciego que profesa a Ferrario y el adulterio consumado las causas principales de la destrucción del núcleo familiar, al acelerar el fallecimiento del padre, producir la bancarrota familiar y desencadenar por último el calvario particular que comenzará Zezé a los 12 años.

El segundo de los modelos decadentes lo encontramos en el arquetipo de la artista que personifica Antonia Pasos, artífice a su vez de la incorporación de Zezé al mundo del espectáculo y de su posterior concubinato con el banquero. *La Pasito*, cupletista retirada, y dueña ahora de una casa de huéspedes, aconseja a nuestra protagonista su incursión en la farándula al considerarla la mejor opción de supervivencia, y ofreciéndole, añade Zezé, “su ayuda casi maternal, siempre que quisiera seguir su consejo haciéndome cupletista; en lo que, aseguraba, obtendría tanto éxito como ella, que, a juzgar por su relato, era a cuanto se podía aspirar” (61). La mella de la miseria y las contrariedades de la vida presentan a *La Pasito* como un personaje “acelestinado”, sumamente materialista, quien consciente de la necesidad de la independencia económica, desaprueba y desalienta la relación sentimental que Zezé comienza con un estudiante pobre puesto que considera que “querer a un hombre sin dinero es cosa de tontas” (61). Por este mismo motivo *La Pasito* anima, o más bien presiona a Zezé, a acercarse al banquero quien a pesar de la diferencia de edad, la apariencia física, la deficiencia intelectual y la profunda aversión que despierta en Zezé, disfruta de una excelente posición financiera, siendo este último el único aspecto que según doña Pasito debería considerar Zezé.

La narración se escapa a los fondos bajos de Madrid adonde Zezé se dirige frecuentemente “para estudiar” los modelos más marginales de la sociedad, los actores de la “mala vida”, recordándonos esta curiosidad sociológica a la que practica la narradora-exploradora de “Cuadros americanos”:

Los cafés cantantes, allí, ofrecen un campo interminable a la observación. Alguna vez, llevada por mi curiosidad de saberlo todo, entrábamos en aquellos antros de corrupción donde entre copas de manzanilla o de cerveza los vicios y rencores, en sus múltiples manifestaciones, aparecen en toda su brutal crudeza, sin fuerza de voluntad que los restrinja ni careta de hipocresía que los oculte (73).

En uno de estos ejercicios de reconocimiento de la mala vida madrileña, se encuentra Zezé en una taberna a “la claveles”,<sup>139</sup> cuya descripción física y psicológica muestra el profundo estado de decadencia en el que se encuentra: “era fea, entrada en años, iba muy pintarrajeada y llevaba un ramo de claveles puestos en lo alto del moño, con los tallos tan largos que bailaban al menor movimiento, completando lo grotesco de su figura” (73-74). La curiosidad que una de las figuras más demacradas de toda la novela despierta en Zezé, le anima a convidarle a una cerveza para averiguar los motivos de su caída en ese tugurio de los bajos fondos madrileños. Contestando con evasivas a las interesadas preguntas de la protagonista, la vieja finalmente desvela a Zezé su percepción de la vida: “Hija mía, el mundo no encierra más que desengaños y miserias; el único objeto de mi vida es esperar la muerte; que la espere en una esquina, que la espere en otra, ¿Qué más da? ¡Ella dará conmigo!” (73). “La claveles” representa el caso más dramático que Zezé encuentra en su periplo puesto que a la descripción proporcionada se suma a su vez su alcoholismo, al que se consideraba en la época “como la manifestación más clara de la inmoralidad de las clases trabajadoras y como la razón principal de su pobreza así como de males como la mendicidad, la criminalidad, [...]” (Fuentes Peris 485).

---

<sup>139</sup> En la lectura no se proporciona el nombre de este sujeto por lo que nos referiremos al mismo como “La claveles”. “La claveles” representa el último de los escalafones de la mujer caída convertida en alcohólica o vagabunda. Son notables los casos de Carolina Otero, conocida artísticamente como la *Bella Otero*, quien tras los éxitos y ganancias acumulados durante su carrera terminó sus días pobre y sola en Niza; Alice Prin, más conocida como *Kiki de Montparnasse*, quien tras gozar de una gran popularidad como cantante y artista y de servir de modelo a un gran número de artistas surrealistas como Man Ray, terminará sus días pobre y víctima de las adicciones. La directora Mireia Ros trata en su cinta *La moños* (1997) una historia similar de caída y abandono.

## Las reformadas

El primero de los sujetos que forman el grupo que denominamos como “reformadas” es la tía de Zezé. Este personaje inquieta y confunde a la propia protagonista, pues como relata Zezé la condesa adinerada, que llevó una vida disoluta desde los quince hasta los cuarenta años y “que en su juventud tuvo cosas más peregrinas que mi madre” (13), es ahora una “vieja solterona”, avara, egoísta y fanática de la religión, que a través de la labor del padre Jacinto, parece haberse redimido de un vergonzoso pasado para plenamente integrarse en el camino de la perfección. Como Zezé explica

[...] se operó el milagro de su conversión y empezó a arder en fervor religioso, anduvo corriendo en brazos del acaso, sin desperdiciar los frutos del evento, que, según me contaron, algunos fueron picantes y sabrosos. [...] Desde el día en que mi tía, no se sabe cómo, hizo amistad con el padre Jacinto, no se la volvió a ver ni en teatros ni saraos; suspendió sus fiestas, cerró sus salones, y en su casa no volvió a entrar nadie más que el buen páter (13).

La austeridad que Zezé sufrió durante su breve estancia en la casa de la tía, convertida ahora en guardiana ahora de la moral, es descrita por la protagonista como un martirio que “si me tiene más tiempo a su lado, me manda, de fijo, al otro mundo” (12). Sin compartir con el lector anécdotas adicionales o detalles concretos del pasado de la ahora devota tía, cierra Zezé este episodio de la siguiente manera:

Muchas veces, al conocer la historia de mi tía, he pensado en ella, y nunca he podido comprender cómo aquella mujer que no fue tonta, que había viajado mucho y que se había criado libre hubiera caído en tanta imbecilidad: siendo posible beberse los sesos, y suponer que ella se los bebió, me parece inverosímil. Solo puede explicármelo la sugestión. Sabido es que por medio de la sugestión auricular vienen los curas imperando. (14)



Paralelamente, Pardo Bazán recoge en *Dulce dueño* un personaje similar al de la novela de Vicente en la figura de la tía Catalina, quien al morir, al igual que ocurre con la tía de Zezé, nombra heredera universal de su patrimonio a Lina. La extrañeza que esta situación supone para Lina, quien solo ha visto a su tía en tres breves ocasiones, se hace patente en la recepción de la noticia de la herencia: “¡Tía Catalina! ¡Yo su heredera única! Y ni siento vértigo, ni tampoco efusión de gratitud. Lo encuentro curioso; la extrañeza vence. ¿Por qué me instituye heredera la que en vida me pasaba una miseria de pensión, no perdonaba medio de inducirme a que fuese monja, y me tenía relegada al destierro de Alcalá de Henares?” (31). Esta sorpresa se responde al descubrirse posteriormente en la novela que la tía Catalina es en realidad la madre biológica de Lina. Tanto Vicente como Pardo Bazán usarán a estos sujetos femeninos como ejemplos de mujeres infames redimidas por la religión: el de la mujer perdida que a través de la devoción y el ascetismo aparentemente encuentra su purga personal.

El segundo de los ejemplos en el que la religión actúa como intermediaria del proceso de reformación social lo encontramos en el espacio del convento y concretamente en los ejemplos de Sor Angélica y Leonor Portillo, con quienes Zezé establece una cercana relación. No hay referencia expresa a los motivos por los que la primera ingresa en el convento, pero en cuanto a su experiencia dentro del mismo, Zezé indica que “según me contó, sufría mucho con la lucha hipócrita que sostienen las monjas entre sí, y de la que era víctima por no saberla seguir; además, era contraria a las ceremonias religiosas; decía que Dios es el universo, y que es inútil rezar, pues Este sólo atiende a la inmutabilidad de sus leyes” (35). En la conversación que prosigue entre *la escritora* y Zezé, se lamenta la primera del número de mujeres que se encontraban bajo la

misma situación, afirmación que Zezé corrobora también: “¡Tantas...! Pero algunas se amoldan al ambiente; rezan, como decía sor Angélica, o por excusar su impotencia o por vicio de pedir o para probar un complacimento estético de sus palabras, y, como concluyen por no pensar, no sufren” (35). En cuanto a Leonor Portillo, hija de los marqueses de Gomerál, su entrada en el convento a la edad de diecisiete años se produce como un mecanismo de control a fin de romper una relación amorosa con un novio que “no tenía bienes de fortuna” (27), motivo el cual por el que los padres de Leonor no dan su beneplácito a la relación y presentan una “gran oposición”.

Junto a la religión, el matrimonio servirá igualmente como mecanismo de poder para ejecutar la reforma de las “inadaptadas” y mantener el control y estabilidad del sistema, aunque las “caídas” tendrán la habilidad de usarlo en su propio beneficio. La salida del convento de Leonor se produce precisamente con motivo del enlace con su adinerado primo Luis, pasando de esta manera del control de la “cárcel del convento” a la “cárcel del matrimonio”. Sin embargo como prueban las furtivas escapadas nocturnas en el primero de sus “confinamientos” y las aventuras amorosas extramatrimoniales que sucederán en el segundo, ninguna de estas dos instituciones cumplirá su función de vigilancia y control sobre la libertad de Leonor. El matrimonio se convierte para Leonor en el espacio idóneo donde practicar sus particulares juegos de salón, en los cuales Zezé retomará el papel de amante comenzado anteriormente en el convento, adquiriendo una posición privilegiada que le proporcionará bienestar y lujos, pero que perderá más tarde al descubrir Leonor los amoríos que ocurren entre su protegida y su esposo Luis. A pesar de que el esposo es cómplice también de la traición, será solo Zezé la que, expulsada del entorno favorecido, sufrirá el castigo de esta transgresión.

Aunque en esta situación la diferencia económica y social, más allá de la del género, sitúan de nuevo a Zezé en una posición de inferioridad, en el caso de Leonor son precisamente estas mismas características las que le otorgan el poder, gracias al cual mantiene la unión matrimonial bajo la que impunemente encuentran amparo sus aventuras amorosas. A diferencia de Zezé, el valor económico que representa Leonor, hija de los marqueses de Gomeral –al igual que sucede con Lina de *Dulce dueño*– le convierte en un preciado objeto de interés cuyos actos, aunque reprochables para la moral imperante, se ocultan bajo la decente fachada del matrimonio. Sin embargo Leonor, al contrario de Lina, encuentra en los propios mecanismos del sistema su particular modo de escape pues al aceptar los desposorios con Luis es apartada del convento, y al mantener su matrimonio se asegura una libertad de actuación y movimiento (especialmente sexual, como refleja la brevedad con la que dispone de un nuevo amante tras el despido de Zezé), que a Lina, soltera, finalmente se le negará. En cuanto a Lina, mujer adinerada e independiente –y por tanto, anhelado objeto de deseo ya sea para situarla bajo el mandato de dios o bajo el de un esposo– rechaza frontalmente las propuestas de ingreso en el convento que le sugiere su tía o las ofertas matrimoniales de los diversos procos que le cortejan, pues en su caso considera que una boda vendría “seguida de mil privaciones” (32). Lina, plenamente consciente del poder que su nueva posición económica le proporciona, “por primera vez me doy cuenta de que soy opulenta, poderosa” (32), determina firmemente que “desde hoy no conozco más ley que mi ley propia...” (32). Fiel a esta declaración, la heroína lleva hasta sus últimas consecuencias el ejercicio de su voluntad al elegir la única compañía que desea, la de su *dulce dueño* (Jesús), aunque este acto signifique finalmente su control físico y confinamiento en una casa mental.

La argucia de eludir el sistema usando uno de sus propios mecanismos de control (en este caso el del matrimonio) para beneficiar al mismo sujeto femenino al que inicialmente se quiere controlar, se repite de nuevo en *Zezé* con el personaje de Elisa. Anteriormente en *Teresilla*, Vicente ya había mostrado las dramáticas consecuencias producidas por la pérdida del honor. En el caso de Elisa en *Zezé*, deshonrada al igual que Teresilla, Vicente hace uso en esta ocasión del “salvoconducto” del matrimonio para redimirla del habitualmente inevitable desenlace. Elisa, embarazada de Francisco, el don Juan de turno, rechazada y expulsada del núcleo familiar, sola y sin recursos económicos, recupera la honra gracias al astuto plan tramado por Zezé,<sup>140</sup> quien organiza un casamiento con un solitario enfermo, sin familiares, que agoniza en un hospital. Durante la ceremonia, la travestida Zezé suplanta al moribundo consumando así la unión. En cuanto el desahuciado esposo pasa a mejor vida, la respetable viuda se presenta ante su “moralista e intransigente” padre, quien alegremente admite bajo el seno familiar a Elisa y a su recién nacida, retornándoles así el honor y estatus social previamente negados y perdidos. El perspicaz ardid de Zezé salva sin lugar a dudas de la perdición no solo a Elisa sino también a su hija, quien sometida por el determinismo ambiental se habría convertido posiblemente en otra segura caída. Vicente insiste de nuevo a través de esta acción narrativa en la política de la actuación frente a la del sometimiento, al indicar con la misma que el control de nuestras acciones y la práctica de la voluntad modifican el

---

<sup>140</sup> La historia de Elisa recuerda inevitablemente el caso real de Marcela Gracia Ibeas y Elisa Sánchez Loriga, quienes se casaron en La Coruña en 1901, utilizando Elisa Sánchez el nombre de Mario y estando Marcela embarazada. Como recoge Narciso de Gabriel en *Elisa y Marcela. Más allá de los hombres* (2010) el caso fue tan mediático que incluso fue tratado en un artículo de *El Imparcial* bajo el título de “Matrimonio sin hombre”. Elisa y Marcela emigraron primeramente a Portugal para pasar posteriormente a Buenos Aires. La propia Pardo Bazán al conocer la historia comentó que “jamás hubiese sido capaz de imaginar una novela semejante”, por lo que no sería extraño tampoco que Vicente, conociendo el caso, se hubiera inspirado en el mismo para crear dicha solución al problema de Elisa.

destino, y al probar otra vez la idea que se convierte en lugar común de su narrativa, y que defiende que el destino biológico y ambiental no es inamovible.

La figura de Elisa, y sobre todo la de Teresilla, acentúa la manifiesta preocupación de Vicente por un problema que genera y autoalimenta la tiranía social, coadyuvado por el entorno familiar, que expulsa, castiga e incluso empuja a la muerte a sus víctimas. La narrativa de Vicente no juzga nunca a las “caídas” desde el prisma de la vanidad, el vicio o la maldad ni las culpabiliza de sus acciones –a excepción únicamente de las mujeres pertenecientes a la burguesía o aristocracia– sino que responsabiliza y denuncia al sistema social como artífice principal de la tragedia personal. Para Zezé la historia de Elisa era

la eterna historia, la de todas o casi todas las que ruedan hasta el fondo del abismo. Una víctima más de esa educación que se complace en hacer de la mujer, inocente e ignorante de todo, un juguete caprichoso para *mayor gloria* del estúpido donjuán, y de esa sociedad que nada da y todo lo exige. Otra víctima más de ese cariño efectista regulado por los prejuicios sociales, prejuicios inhumanos a quienes tantas víctimas se inmolan. ¿Cuándo necesitamos más del cariño de los nuestros que en los trances difíciles? ¿Por qué no nos aceptan como somos? ¿Por qué ese afán de reformar a su capricho y amoldar a las convenciones nuestro carácter, anulando nuestra personalidad e imponiéndonos el agradecimiento y la esclavitud...? (64)

El último mecanismo de reforma y control del sujeto femenino que Vicente identifica y presenta se encuentra en la institución amparada por la ciencia, materializada en la casa de salud en la que ingresa la madre de Zezé y que Pardo Bazán incluye a su vez en su narrativa en la forma del asilo que será el destino final de Lina. Este nuevo espacio, que se convierte en lugar común de la ficción literaria de principios del veinte, es síntoma del aumento de instituciones mentales y cárceles que sucede en el periodo de entresiglos

y refleja el auge de la ciencia como mecanismo estabilizador y de control social. Como indica Tsuchiya fue

during the Restoration when disciplinary measures and institutions became widespread in Spain, with a closer surveillance of the social space for signs of deviant individuals who might pose a threat to the health of society as a whole. [...] The crystallization of these mechanisms of social control transformed the deviant into the target of punitive intervention, thus further inciting the public's fear of those subjects who were marginalized from the social centre (11).

La naturaleza de los motivos que provocan el ingreso de Lina en la institución mental radica en unas circunstancias e intereses diferentes a los de la madre de Zezé. En *Dulce Dueño*, Lina, tras transcurrir buena parte de su vida en un estado de semipenuria, hereda súbitamente una de las fortunas más suculentas de España. Tras quedar inicialmente deslumbrada por la codicia y vanidad que la riqueza de las joyas y pieles alentan en ella, como refleja el episodio en el que accede a las joyas de la tía, en donde incluso una fiebre le enrojece las mejillas: “¡Las joyas! La ilusión de tantas mujeres, y yo me encuentro entre ellas. ¡Y nunca las he poseído! [...]” (39). Sin embargo, la protagonista sufrirá un proceso de transformación en el que paulatinamente irá desdeñando la superficialidad de lo material para buscar y trazar su destino final hacia lo esencial de lo espiritual: “[e]n estos meses he podido cerciorarme de que la comodidad, las riquezas, en sí, no me satisfacen, no me bastan” (43). Guiada inicialmente por sus amigos Antón de la Polilla y el canónigo magistral Carranza, aunque siempre dejando constancia de su fuerte autonomía e independencia, Lina comienza un camino personal de autodescubrimiento y búsqueda del amor sublime que intentará conciliar con las ofertas matrimoniales que sus guardianes le proponen. Bajo este propósito, la trama presenta a diversos pretendientes sin que ninguno de ellos llegue a cumplir las

particulares expectativas de la protagonista. Lina finalmente encontrará el amor místico, puro y sublime que anhela en los extrarradios de la sociedad, pero la necesidad de controlar a la protagonista, y principalmente su herencia, provocará finalmente su reclusión entre las paredes de *una casa de locos*. Ante la amenaza y riesgo potencial de que el sistema sufra una fractura, la subjetividad de Lina queda reducida a la de un sujeto legalmente incompetente y privado de su capacidad jurídica, con lo que sus posesiones materiales pasan a ser controladas por sus familiares, y su movilidad espacial y capacidad de decisión, sometidas y limitadas a la institución mental que la encarcela, instrumento del estado. En esta instancia, las fuerzas de la sociedad, representadas en las figuras de los que han sido hasta entonces sus amigos y educadores, se alían para impedir el pleno desarrollo de Lina como sujeto independiente produciendo así que el único espacio en el que pueda refugiarse y existir Lina sea dentro de sí misma, el único lugar que permanece fuera del control patriarcal y en el que aun puede ejercer su plena voluntad.

Aunque en el desenlace de *Dulce dueño* todos los actores parecen obtener sus anhelos, es decir, el tío su herencia, la triada la estabilidad del *statu quo* del sistema y Lina su amor místico, llama la atención en el desarrollo de la narración el contraste entre la aparente libertad de Lina, verbalizada a través de sus constantes reafirmaciones de autonomía, y el velado control de la protagonista que abiertamente se manifiesta al final de la misma. A partir del momento en que Lina recibe la herencia familiar y en cuanto su riqueza y poder se hacen ostensibles, la heroína se convertirá en objeto de contemplación de los diversos pretendientes que bajo sus particulares intereses desean su control y posesión. No es sino hasta la conclusión de la novela cuando Lina (y también el lector que a lo largo de la misma ha sido fiel cómplice de las acciones e interioridades de la

protagonista) descubre con sorpresa el estrecho control y vigilancia panóptica a la que ha estado sometida a lo largo de la narración. Así, como indican Richard Cleminson y Teresa Fuentes Peris en “‘La mala vida’: Source and Focus of Degeneration, Degeneracy and Decline” (2009), “those groups and individuals designated as threats to stable bourgeois order became subjects of surveillance, medico-legal intervention, psychiatric treatment and very often isolation in the appropriate asylum or holding centre, such as the prison” (389). A pesar del encierro físico al que es condenada, Lina continuará siendo dueña de su libertad intelectual y de su voluntad, las cuales ejercita a través del poder de la letra escrita con la que finalmente cuenta su propia historia: “estos apuntes, que nadie verá, y solo yo repaso, por gusto de convencerme de que estoy cuerda, sana de alma y de cuerpo, y que, por la voluntad de quien puede, soy lo que nunca había sido: feliz” (291).

### **El ángel del hogar**

Aunque en Emilia Pardo Bazán se presentan otros ejemplos de mujeres que cumplen con el ideal decimonónico, como observamos con la devota Elvira de *Una cristiana*, ¿dónde queda por tanto situado en el universo de Vicente el “ángel del hogar” que tan profusamente habitaba en la novela del diecinueve?

En principio, el único modelo femenino del universo *Zezé* que aparentemente se identificaría con el mito burgués, es el presentado al comienzo de la novela por las pasajeras del barco y en el capítulo final por la burguesía de Monteleño, pueblo ficticio Levantino al que finalmente se retiran ambas protagonistas. Sin embargo, más que representaciones del ángel del hogar, en la obra de Vicente la inclusión de estos sujetos encarna una crítica personificada de la hipocresía y rancia ideología, convirtiéndose esta



alusión en un *topos* literario no solo de la narrativa de Vicente sino también del periodo histórico en el que se produce esta novela. A este respecto, Fuentes Peris indica que la “denuncia de la burguesía degenerada fue muy frecuente en la prensa anarquista”, añadiendo que “[l]a causa de la degeneración física y moral de burgueses era, según los anarquistas, la práctica de un estilo basado en una moral falsa e hipócrita” (486).

Aunque no es el aspecto central de su argumento, el ataque en *Zezé* a la decadencia burguesa recorrerá intermitentemente la trama de la novela desde su inicio hasta su desenlace, sucediendo la primera de las críticas en el episodio en el que la conversación de *Zezé* y *la escritora* queda interrumpida por la sospechosa situación que acontece en la cubierta del vapor, por “ese silabeo de palabras no bien percibidas” (33) emitido en la nocturnidad que ampara los devaneos amorosos de una de las detractoras a la estancia de *Zezé* en el barco:

- Un hombre y una mujer son, sin duda, pero no los distingo.
- Ahí está mi interés, pues creo que es una de esas honestísimas señoras que tanto se han escandalizado con mi presencia.
- Nada me extrañaría (34).

En el autoexilio final que ambas protagonistas encuentran en el ficticio pueblo de Monteño, *la escritora* se centrará de nuevo en analizar a la mujer ideal que habita en estos remotos márgenes, destacando especialmente a las señoritas de Figuerola, de las que dice que “sólo les prestaba atención [...] por el interés y la curiosidad que me despertaban aquellos cuatro ejemplares de bímanos hembras, impagables para un estudio” (94). Sin adentrarse en detalles que expliquen claramente el sentido de las palabras previas pero atendiendo al contexto en el que se producen, las señoritas de Figuerola representan con seguridad una réplica calcada del mismo tipo de mujer

burguesa que se perfila en el barco, o de aquel otro formado por el grupo de la viuda y sus siete hijas de *Teresilla*, y que encarnan la soberbia, la cursilería y la hipocresía que tanto critica Vicente. Para la *escritora*, el modelo del ángel del hogar de Monteleño personifica, haciéndose extensible a los anteriormente referidos, la moral baja, la ignorancia, la maledicencia y la hipocresía, defectos estos que le convertían inmediatamente en el prototipo del sujeto desviado real:

no podía comprender el por qué a aquellas gentes les importaba tanto la vida de los otros, cuidándose más del vecino que de sí propio, para hacer suposiciones, y las suposiciones verdades, y las supuestas verdades escarnecerlas. ¿Por qué tenían una idea tan limitada de las cosas, tanta hipocresía para los actos naturales, y hacían tantos esfuerzos para aparentar lo que no sentían ni pensaban...? (95).

Cerca ya de la conclusión, y tras haber recopilado y presentado al público lector el muestrario del espectro femenino que habita en la novela, *la escritora* identifica la mala educación como uno de los problemas pilares en la perpetuación de una subjetividad femenina y un sistema social obsoletos. Al referirse al modelo educativo bajo el que se educa a las niñas de la escuela dirigida por doña Angustias, “la profesora más aristocrática del pueblo” (94), la narradora describe que:

[p]or la mañana me despertaba el canturreo con que daban la lección de catecismo sus alumnas. Me hacía reír tanto disparate repetido con la inconsistencia del loro, y dictado por doña Angustias, [...] en tono magistral, con las gafas caídas en la punta de la nariz, y su voluminosa persona empaquetada en un sillón (94).

La crítica continúa con la descripción de la maestra y su metodología pedagógica al indicar que era una mujer que “[c]asi no sabía leer ni escribir, pero ¿qué falta hacía?; en cambio, era muy primorosa” (94). En la escuela, continúa *la escritora*, “[s]us alumnas aprendían a bordar, a hacer flores, y, especialmente, unas muy cucas canastitas de pepitas de melón. Con esto, y sabiendo el catecismo, estaba admirablemente terminada la

educación de las señoritas del pueblo” (94). Las señoritas de Figuerola son con certeza hijas del tradicional sistema educativo que perpetúa doña Angustias. En referencia a la educación, Jagoe indica que “the dominant idea that governed women’s education in the nineteenth century was that women should be educated for the common, national good, an idea that lasted well into the twentieth century”(citado en Johnson, 18). Esta crítica de Vicente se alinea junto a otras que se produjeron igualmente a principios del siglo pasado y que criticaban el sistema educativo ofrecido a la mujer y que solicitaban la igualdad entre hombres y mujeres en el terreno educativo.

A través de la representación del microcosmos de Monteleño, un remoto pueblo de nombre ficticio, alejado, teóricamente, del poder e influjo de la hegemonía central, Vicente muestra metafóricamente el profundo enraizamiento de los “defectos canónicos” en la identidad individual y social, al encontrarse este sistema incrustado incluso en los espacios más recónditos y remotos del entramado de la sociedad.

En definitiva, en el catálogo de *Zezé* ninguno de los modelos femeninos recogidos se acerca a aquella idea mítica del ángel del hogar con la que Emilia Pardo Bazán todavía soñaba en algunas de sus ficciones tardías. Todos los personajes femeninos de *Zezé*, independientemente del estatus social y económico al que pertenezcan, encierran signos de “imperfección” que prueban la quimera de este sujeto imaginado. Como indica Judith Butler, “gender/sexual identity is defined socially in relation to a normative ideal; however this ideal is ultimately no more than a regulatory fiction” (citado en Tsuchiya, 8) y para Vicente, el modelo de perfección ideal del ángel del hogar decimonónico es una falacia que se construye como fruto del deseo burgués; una ensoñación que oculta las taras de la mujer burguesa tras las cortinas de la clase social, la pecunia y la apariencia.

En el caso de que Vicente admitiera un ángel del hogar, sería quizá el propio modelo *sui generis* que representa la figura de Zezé, quien a pesar del conjunto de tribulaciones sufridas, conserva impertérritos hasta el final de su evolución su virtud y sus valores éticos y morales, como da fe en múltiples instancias de la narración: a través de la dedicación y cuidado de la madre moribunda; la desinteresada ayuda que presta a Elisa en el ejercicio de reparación de su honra; o el perdón que otorga tanto a doña Pasito como al banquero, a pesar del abuso infligido por ambos como consecuencia de la ambición económica de la primera y el deseo sexual ilimitado del segundo. La historia de Zezé se canda con la conversación final mantenida entre Zezé y *la escritora*, conversación que cierra la última explicando que “salí de casa de mi amiga, atontada por el torbellino de ideas que me sugería aquella mujer excepcional” (99). Este desenlace de la novela marca, como la estela que deja tras de sí el vapor de la portada de la obra, el final de un ciclo y la apertura a un nuevo horizonte que evoluciona hacia un nuevo futuro aun por crear y descubrir.

### **Las facilitadoras**

En su particular “camino de perdición”, Zezé y Lina podrían haber sucumbido irremisiblemente a alguno de los desvíos de sumisión o destrucción encontrados en su trayectoria: adulterio, prostitución, suicidio, convento, matrimonio o manicomio. Aunque ciertamente el camino de Lina termina en una institución mental, este desenlace se produce precisamente como consecuencia de la consumación de la voluntad de Lina que alberga en el fondo la particular liberación de la heroína, al ejecutar finalmente su deseo en un espacio privado cuyo acceso solo ella controla.

En cuanto a Zezé, desde el momento del fallecimiento de su padre, su vida se convierte en un continuo episodio de “escape”: huye de la institución familiar de la madre y la tía, de la religión del convento, del “mecenazgo” de Leonor, de las propuestas de matrimonio de sus numerosos pretendientes, del concubinato abusivo con el banquero y, en definitiva, huye del camino aparentemente marcado por el determinismo biológico y ambiental aun imperante. La carrera de Lina es igualmente la consecución de una serie de estrategias de escapatoria, de ruptura de constricciones y cadenas sociales impuestas: del convento, de los diversos procos y sus propuestas de matrimonio, de la propia identidad que inicialmente adopta tras recibir la herencia de la tía, especialmente al percatarse de que la aceptación de la misma viene engarzada en una serie de conductas y obligaciones sociales a las que en su estatus social previo, más humilde, no le obligaba a someterse. A través del despojo y evasión de lo material, del abandono del lujo y la superficialidad de lo estético que Lina trueca por un seguro refugio espiritual albergado en el interior de sí misma, consigue la heroína finalmente la libertad que anhela. Así lo anticipa las palabras que pronuncia Lina al comienzo de la narración al expresar que “[l]a libertad material no es lo que más sentiría perder. Dentro está nuestra libertad; en el espíritu” (51). Estas palabras cobrarán sentido pleno posteriormente en el final de la novela al descubrir el lector el desenlace de la vida de la heroína.

Zezé y Lina encarnan por tanto el nacimiento de una genealogía femenina que rompe con la previa del ángel de hogar y de la Eva maldita, y que férreamente se opone a la sumisión de un modelo preconcebido al perseguir una cruzada física y psicológica en el desarrollo de su identidad y en la consecución de su autonomía, constante ésta que persiste en ambas protagonistas hasta el punto que podríamos considerarla como el tema

central de sendas novelas. Zezé y Lina, en su afán de liberación, insisten en la creación y control de sus propias vidas, y reafirman repetidamente el dominio de su subjetividad y voluntad que se manifiesta en la contundente aseveración de Lina: “desde hoy no conozco más ley que mi ley propia...” (32). La insistente manifestación de autonomía y subjetividad es una constante a su vez en el discurso de Zezé, como muestra el énfasis que se marca en el pronombre personal de primera persona: “Yo, pensativa...” (4), “me poseía el *yo* sentimental” (44), “mi *yo* filosófico...” (58). Al intentar escapar del estado de esclavitud al que le somete el banquero, Zezé indica que buscó

por todos los medios que tanto el banquero como doña Pasito comprendieran que a un espíritu inquieto y rebelde como el mío no le era dado a nadie, ni a mí misma, amoldar a su antojo, y que para mí el lujo y el dinero era un aliciente, pero no constituía mi felicidad. Yo necesitaba ser *yo*, libre, dueña de mi voluntad; de otra forma moriría como un ruiseñor prisionero, entre los mimos de su aprehensor. Traté de que me dejaran dedicarme al teatro, de separarme del banquero amistosamente. Nada, fueron inútiles mis esfuerzos, no me entendían, no querían entenderme (87-88).

En este sentido, recordemos que la crítica principal que Lina realiza a su tía Catalina se centra precisamente en el hecho de que “es muy pasiva y acepta la vida en vez de crearla. Vegeta satisfecha entre el esposo y el hijo” (38).

En el caso de Zezé y Lina, ambas heroínas emprenden un viaje literario en el que su estatus pasa a transformarse de “objeto” a “sujeto” y donde el último crea y define a su vez al nuevo objeto; un nuevo estado en el que más que “ser”, “hacen”, sin estar sus actos mediados por la imposición de la normativa patriarcal, ya sea en la forma de las entidades individuales del sacerdote, el esposo y el amante, ya sea en la institucional de la iglesia, la escuela y la familia.

Como reacción a la formación de la subjetividad autónoma femenina, se produce desde la hegemonía patriarcal una constante oposición a la obtención y desarrollo de la

voluntad, el deseo y la autonomía que se manifiesta inicialmente a través de las sutiles propuestas de matrimonio o de ingreso conventual o por mediación de técnicas más agresivas, como el control físico del sujeto femenino. Al igual que sucede con Zezé en el encierro al que le somete el banquero, Lina se siente amenazada por una fuerza que intenta impedirle persistentemente la retirada, ya sea de Granada –al solicitar ser llevada a la estación de trenes tras descubrir los nocturnos devaneos amorosos de su pretendiente José María–, ya sea en el pueblo en las afueras de Madrid al que posteriormente huye, adonde es perseguida para ser finalmente reducida a una casa mental.

La huida definitiva de una sociedad que les veta su pertenencia al no acatar y seguir sus reglas, se consumará a través del autoexilio a los márgenes, ora físicos, como en el caso de Zezé y *la escritora* (y el, aunque abortado, intentado por Lina), ora mentales, como ocurre en el desenlace de la heroína de *Dulce dueño*. La libre existencia del sujeto femenino solo será posible por tanto en la periferia del campo, en la lejanía de las reglas de la civilización, de la lógica patriarcal y las constricciones sociales; en lo natural, lo primitivo, lo sublime. Como afirma Tsuchiya “while one of the aims of realistic fiction is to attempt –often unsuccessfully– to contain disorder and deviance, this fiction betrays an equally powerful impulse to resist normativity, opening up new spaces of subjectivity (if not always agency) and redefining the limits of what the dominant culture takes for granted as ‘reality’”(5). En el último capítulo de *Zezé, la escritora* describe el placer que experimenta al alejarse del contacto con la sociedad. Cansada de los habitantes de Monteleño que “visitan a la parienta de América, como irían a un jardín zoológico a ver un animal muy raro traído de otro mundo” (94), *la escritora* decide

irlos espantando poco a poco, hasta no tratarme con nadie. Empecé por irme todas las mañanas sola por las afueras del pueblo, y unas veces leyendo tendida bajo de

un olivo o sentada en alguna margen, y otras hablando con los labradores, me pasaba largas horas. Me complacía de aquel bucólico solaz, y prefería la conversación con aquellas gentes sencillas que, sin pretensiones de educación, me hablaban de cosas más interesantes (95).

Recordemos como contrapunto, el final que aguarda a la galdosiana Isidora Rufete de *La desheredada*, quien al no lograr “huir de su destino como cuerpo sujeto, termina por ser desposeída de todo rasgo individual para ser devorada por la nueva sociedad industrial” (Fernández 9). En este sentido, el desenlace de *Zeze* no cumple las expectativas del lector tradicional al no concluir la novela ni con la aplicación de un castigo a *Zeze*, ni con la heroína afanada “por redimir sus culpas sociales, al tiempo que purga su extravío a través del dolor físico” (Fernández 7).

Por último, el desarrollo de la nueva subjetividad requiere un proceso educativo indispensable de los sujetos femeninos del que tanto Vicente como Bazán son conscientes. Siendo ambas heroínas autodidactas, *Zeze* aprende constantemente a través de las experiencias adquiridas a lo largo de su vida, ya que “en mi soledad no he hecho más que estudiar y observar. Mi desesperación encuentra en el estudio un calmante, y el estudio y la observación han hecho de mi un filósofo con enaguas: algo escéptico quizá, por los desengaños sufridos a mi paso por el camino de la perdición” (17). En el caso de Lina, la heroína obtiene su capital intelectual por mediación de las conversaciones mantenidas con sus “únicos amigos” e “iniciadores intelectuales” Polilla y Carranza, biblioteca la de este último que Lina ha “zampado”, convirtiéndose en la fuente básica de su aprendizaje intelectual: “estoy fuertecilla en los clásicos, casi sé latín, conozco la historia y no me falta mi baño de arqueología” (23); el encuentro de Lina con el doctor será también esencial para acercarse a la base del conocimiento de su propio cuerpo



desde un aspecto científico. El grado de independencia intelectual y económico que las protagonistas adquieren les permitirá separarse y distanciarse de la sociedad para ejercer su crítica de la misma. Al interesarse *la escritora* en la parte final de la narración sobre el futuro plan de vida de Zezé, ésta, convertida ya en la condesa del Palmar al haber heredado el título y posesiones de su tía, le responde: “¿Programa de vida? Ninguno. Vivirla, estudiarla y observarla como antes, con la diferencia de que ahora puedo hacerlo desde un palco... en mejores condiciones” (97).

Tanto el personaje de Zezé como el de *la escritora* parecen encarnan *alter egos* de la propia Vicente, a través de los cuales media la autora su discurso ideológico y crítica social. Incluso parte de sus contemporáneos entendieron en el momento, acertada o erróneamente, que el personaje de *la escritora* se trataba efectivamente de la propia Ángeles Vicente. En la edición de *El País* del 30 de marzo de 1910, José Alsina escribe un artículo titulado “Del feminismo literario” en el que comenta sobre la obra: “Ángeles Vicente conoció a bordo a la artista. Un incidente les consintió intimar y acostadas en el mismo camarote, Zezé habla de su niñez, del colegio, de los primeros pasos en la vida, y de su lanzamiento a la conquista del lujo” (s.p.).

Entre los ataques emitidos por las protagonistas menudea una constante crítica a la sociedad y a sus instituciones pilares, es decir, a la familia, la educación y la religión; a los valores éticos y morales, y a la hipocresía, así como a los don Juanes y a la complicidad social con la que su existencia se tolera y perpetua.

A través de la deconstrucción de la ficción maniqueísta reproducida por el binomio Ave/Eva, Vicente plantea al lector a través de sus tramas una serie de puntos sobre los que reflexionar: ¿Son las “caídas” seres biológicamente imperfectos o su

desgracia es consecuencia directa del sistema social? ¿Qué comportamiento debemos considerar por tanto como “normal y decente” y cuál como “desviado”? ¿Qué modelos son por tanto los lícitos y legitimados desde una justa moralidad? El objetivo final por tanto de la mayoría de los personajes de *Zezé* se concentra en escapar o esquivar las normas de control a los que están sometidos. La ausencia de apoyo familiar así como la escasez de recursos económicos o educativos les empujan o a desligarse del sistema y trasladarse a los márgenes, o a fingir el acatamiento de las reglas establecidas para desde ese punto jugar su particular juego de supervivencia que les permita una existencia posible: las que no obedecen las normas, como la madre de *Zezé*, “La claveles” o *Teresilla*, sucumben a la caída o a la perdición; aquellas que hábilmente utilizan el sistema a su favor, logran en mayor o menor medida desarrollar una forma de vida viable dentro de los parámetros establecidos, como observamos con *Sor Angélica*, *Leonor Portillo* y *Elisa*. *Zezé* y *Lina*, por sus circunstancias particulares, se perfilan como candidatas excepcionales del modelo de la caída, pero finalmente encarnan la ruptura del mito burgués y facilitan el comienzo del modelo de la nueva mujer.

## Conclusión

Siempre causa admiración el contemplar un hecho innegable  
cuyo génesis permanece en el misterio. Verdad es que el misterio nos rodea.  
¿Qué es para nosotros la acción de vivir? Misterio, nada más que misterio.  
Por cima de todo cuanto los hombres han recorrido por esos campos,  
por ellos creados, de la biología, y de la experimentación,  
se alzaré esta palabra, entronizándose.  
La vida no es posible definirla.  
Cuantos lo han intentado, del misterio de la pregunta  
han caído en el misterio de la respuesta.  
Si no, y como ejemplo, vamos a decir una, la más escueta  
y por lo tanto, la más clara: “la vida es un acto del movimiento”.  
Y de esta respuesta sale de nuevo, pirueteando y saltando sobre ella hasta adueñarse,  
el misterio que cierra el límite de lo conocido.  
“¿Cómo se inicia el movimiento?”  
Así vamos caminando por la vida sin saber lo que es,  
pues nadie ha podido explicarla, aprisionarla, decir “aquí está, esto es”.  
Ahora que, como el hombre no puede salir de su cerebro  
y este no es un recipiente muy amplio,  
se le escapa lo grande y se fija en lo pequeño.  
—Ángeles Vicente, “La cura mágica”

El estudio que esta disertación acomete refleja parcialmente la poliédrica naturaleza del corpus narrativo de Vicente, su marcado dinamismo y la complejidad —y aparente disparidad— formal, temática y conceptual que su obra enmarca. Este corpus, resultado de la materialización textual del copioso acervo cultural, intelectual y humano que se concentra en la autora, se haya en directa consonancia con el industrioso y afanado espíritu modernista que caracteriza las primeras décadas del siglo veinte. La obra de Vicente encarna por tanto una miniatura especular y simbiótica, que en estrecha relación con la época en la que vivió, replica naturalmente múltiples rasgos constitutivos de las

corrientes culturales y sociales que se dieron cita en el periodo intersecular y en las primeras décadas del siglo pasado.

En esta estructura poliédrica coexisten una multitud de caras simultáneamente finitas e interdependientes entre sí que delimitan e individualizan la variedad temática y conceptual presente en su obra acogiendo cada una de las estructuras moleculares que componen su trabajo global: diversidad geográfica, Argentina, Italia y España; literatura de viajes, etnografía y flora y fauna; medios de comunicación, *El Imparcial*, “Cuadros americanos”, erotismo y sexualidad; socialismo y humanismo; medios de vida, cuplé y bajos fondos de la sociedad; espiritismo y teosofía; misterio y más allá; valores morales y éticos, hipocresía y donjuanismo. Simultáneamente, las líneas divisorias que definen y delimitan dichas parcelas aparentemente individuales, se difuminan y rompen para bullir concéntricamente, para estrechamente entrelazarse y cristalizar finalmente en la composición del “universo Ángeles Vicente”.

Aunque el aparente carácter deslavazado que semejante diversidad temática y formal podría inicialmente instilar en el lector, la obra y línea de pensamiento de Vicente se haya cohesionada por un latente hilo que subyace en la mayor parte de su producción y que la hilvana para formar un único tapiz textual, al remitir el trazo de su pluma a un constante cuestionamiento de la esencia del ser humano y de su destino vital. Esta preocupación que recorre transversalmente su obra, le empuja a explorar los recovecos de los espacios físicos y mentales en los que habitan sus objetos de estudio, persiguiendo en última instancia el desentrañamiento de la naturaleza del ser humano y su búsqueda vital, “el misterio de la acción de vivir” y por ende el sentido y propósito de su propia existencia.

Como consecuencia de esta preocupación, el carácter fuertemente metafísico que la obra de Vicente encarna se hace patente desde sus textos tempranos. Los relatos de temática argentina presentan un estudio del indígena, sus leyendas y costumbres, a la par que desentrañan los interiores de la jungla del Chaco acompañando estas disquisiciones con divagaciones filosóficas y existenciales; en su análisis del abanico de personajes femeninos que componen *Zeze*, Vicente presenta las diversas gradaciones del ser humano llegando a introducirse en los bajos fondos de las tabernas madrileñas, de la sociedad; el propio seguimiento de la evolución psicológica de Zezé muestra su periplo de autodescubrimiento y aprendizaje y finaliza al aventurarse la protagonista a escapar más allá de los límites de la normativa social hacia los márgenes de la menos controlada naturaleza. El epítome textual que condensa y engloba el pensamiento central de Vicente se presenta en su relato “Spirto y Caro” en donde, tras una sesión de diálogos, el alma finalmente vence a la carne, lo espiritual supera a lo material; en el mismo el individuo y la naturaleza se antepone a las instituciones y convenciones artificiales. Finalmente, la esencia de la obra de Vicente se recoge de manera visual y metafórica en la portada de *Zeze*<sup>141</sup> en donde el público lector observa la estela de un lejano vapor, que siempre en movimiento, se dirige al encuentro de un nuevo y desconocido horizonte.

La postura intelectual y vital que Vicente adopta explica su impertérrita oposición a las construcciones normativas instauradas, a la religión, al patriarcado, así como a los sistemas de valores que estos producen –el abuso y explotación física y mental del ser humano, la hipocresía– convirtiéndose estas críticas en el motor de su producción literaria. Esta oposición es la que justifica por tanto su afinidad a corrientes intelectuales, culturales, filosóficas y políticas que abanderan el progreso y la libertad del individuo,

---

<sup>141</sup> Ver cubiertas de *Zeze* y *Sombras* en Anexos 7 y 8.

que replican las premisas modernistas que Ricardo Gullón reconoce como “el inalienable derecho del hombre a vivir una vida natural y propiamente humana”; que entienden que los “valores eternos radican en la persona y no en las instituciones y si éstas pretenden suplantarla y supeditarla a sus propios fines, cometen el más grave de los delitos: el pecado imperdonable contra el espíritu” (49). Este enfoque y afinidad intelectual sitúa a Vicente frecuentemente dentro o cercana a las veredas de movimientos como el socialismo, anarquismo, librepensamiento, feminismo, masonería, espiritismo y teosofía, de los que toma y con los que comparte las proposiciones que constituyen las bases críticas e intelectuales de sus novelas, relatos y artículos de prensa.

Influidos a su vez por sus propias experiencias vitales e intelectuales, los textos de Vicente destilan una consciente denuncia y defensa del sujeto oprimido, principalmente en su versión femenina y en menor medida del indígena. No obstante, la narrativa de Vicente adolece fuertemente en ciertos momentos, a pesar de la autora misma, de la tracción del discurso patriarcal y colonial, por lo que se produce en su obra y pensamiento una incongruencia que opone sus intenciones y sus producciones; lo que piensa y lo que expresa. Por otra parte, a pesar del espíritu humanista de la autora que parece buscar la conciliación y convivencia pacífica del ser humano, Vicente parece destilar el aura de un espíritu contrariado debido a la naturaleza de su propia esencia y existencia, que remitiría precisamente a ese movimiento vital que persigue aprisionar, explicar la vida, por lo que Vicente, al igual que sus personajes, no encuentra un lugar en el que anclarse y vivir tranquilamente. Por este motivo, se produce también una extraña paradoja al conocer la existencia de su relación y admiración hacia varios escritores

contemporáneos, pero no tener constancia de ningún vínculo que le acerque mínimamente, ni personal ni profesionalmente, al ámbito intelectual y literario femenino.

El progresismo y clarividencia que la escritura de Ángeles Vicente exuda ya a principios del siglo veinte, reflejan el característico pensamiento que recorre su obra y que discernirá claramente la problemática que engendra las cuestiones de género, los orígenes y consecuencias de dichas construcciones y las estrategias necesarias para descomponer las estructuras vigentes y así formular otras propuestas reparadoras. La crítica visión del ámbito social que Vicente expone ya en 1910 anticipa parte de las bases fundacionales que se encontrarán posteriormente en la segunda y tercera olas de los movimientos feministas, como refleja Sarah Ahmed en “Feminist Futures” (2003) al establecer que “what structures many feminist interventions is not only a way of thinking about how we can understand what is ‘wrong’ with the world, but also how what is wrong might be resisted and changed” (236-237). Desde sus primeras manifestaciones, Ángeles Vicente fue consciente de los mecanismos burgueses que cultural y socialmente construían al sujeto subalterno, el femenino y el indígena, exponiendo la inventada falacia a la que el determinismo biológico e intelectual sometía a los individuos tanto en el proceso de construcción del otro como en la preconcebida percepción que de dicha construcción se producía.

Vicente fue una visionaria cuyo motor de acción se originó bajo el deseo de la consecución de un espíritu igualitario basado en el progreso del individuo a través del pleno ejercicio de su voluntad. Su explícito interés por asuntos feministas o etnográficos no fueron posiciones ni exclusivas ni aisladas, sino que se produjeron como emanación directa de su interés y preocupación global por la libertad del ser humano. En una

búsqueda personal que sintoniza con el mismo cuestionamiento y preocupación vital que su generación practica, Vicente, y atendiendo a la misma descripción que Gullón dedica a sus contemporáneos modernistas, fue una escritora “suficientemente perspicaz para ver las cosas según eran” (50). Ángeles Vicente es una clara receptora y representante de la pluralidad intelectual y cultural de la actitud modernista. Por este motivo, la complejidad de su obra, al igual que la del Modernismo, no puede ni desmembrarse ni estudiarse aisladamente sin atender a los diferentes movimientos intelectuales que se produjeron en la época y sin reconocer que las “conexiones entre unos y otros fueron numerosas, intensas y profundas” (Pomés 2). Para que Zezé se entienda a sí misma, y el lector entienda la obra de Vicente y por extensión el Modernismo, es necesario “reconocer esta multiplicidad y esas conexiones [...] para comprender el fin de siglo y encararlo como un gran movimiento ecléctico y sincrético” (Litvak, 1990: 15).

A pesar de la significativa aportación conceptual que la recuperación de documentos inéditos ha supuesto para el reconocimiento, expansión y comprensión del corpus literario y biográfico de Vicente –motor germinal asimismo de la realización del presente estudio– la constancia de la existencia de material aun por recuperar, así como la truncada biografía de la autora, provoca que esta investigación destile un carácter abierto y dinámico. Queda aun pendiente en este trabajo ahondar en sus novelas cortas, en su espiritualidad y su afiliación con la corriente teosófica, así como su estrecha relación con teósofos claves del movimiento como Mario Roso de Luna y Alfredo Rodríguez de Aldao, miembros ambos del Grupo Teosófico Marco Aurelio de Pontevedra, como dan fe los últimos hallazgos epistolares que refuerzan la existencia de estas conexiones entre Vicente y el grupo teosófico. Esta conclusión final se convierte por estos motivos en “la



pausa y punto y aparte” de un trabajo que se encuentra en un activo estado de cambio y evolución, y cuyo análisis progresará en futuras investigaciones y proyectos.

## **Anexo 1**

### **“Cuadros americanos”**

Este anexo incluye la transcripción de los once artículos inéditos, encontrados durante el proceso de investigación de este trabajo, y que componen la sección “Cuadros americanos” publicados en el periódico *El Imparcial* y su suplemento literario *Los Lunes de El Imparcial* entre el 5 de noviembre de 1913 y el 22 de marzo de 1915. El orden aquí seguido respeta la cronología de la publicación original. Los once artículos a continuación son transcripciones propias de los textos íntegros a partir de las ediciones originales. Se modifican también algunos caracteres tipográficos –como el cambio de corchetes a comillas– y acentos ortográficos –por ejemplo de la preposición *á* o de la conjunción disyuntiva *ó*– para adoptar la tipografía moderna. Se enmiendan a su vez erratas incluidas en el texto original producidas o por la propia autora o por el cajista tipógrafo de la imprenta.

## El regreso de una batida<sup>142</sup>

En la parte norte de la ciudad de Formosa, capital del Chaco Central, a la orilla de un barranco ante el cual corre el río Paraguay,<sup>143</sup> que siguiendo las ondulaciones del terreno continúa su marcha apacible hasta confundirse, formando remolinos, con las rojas aguas del Bermejo, para juntos dar vida al Paraná, encuéntrase situado el cuartel donde se alojan los regimientos de línea destacados en aquella región. Vecinos del cuartel existen algunos “ranchos” donde habitan, comúnmente, los oficiales. La tarde a que voy a referirme podía verse, delante de una de estas chozas, en una limpia explanada, tendido sobre una magnífica piel de “yaguar” –variedad del tigre,– con la indolencia característica de los que habitan en aquel hermoso vergel americano, o con la arrogancia del “valiente” que desprecia las comodidades y el lujo de la civilización; podía verse, repito, al capitán, que aquella mañana misma había aparecido inesperadamente, cuando todos lo creían muerto por los indios.

Alrededor del héroe, sentados, unos en sillas y otros en cajones vacíos, estaban todos sus compañeros, deseosos de oírle relatar las aventuras de su última expedición, de la que no había vuelto ni uno solo de los soldados que la formaban. Una india, que llegado había con el capitán, discurría desde el grupo a un hornillo de hierro, situado a prudente distancia, en el que hervía el agua con la que “cebaba el mate”<sup>144</sup> que, en silencio y por riguroso turno, iba sirviendo a la reunión.

---

<sup>142</sup> Publicado en *El Imparcial* el domingo 5 de noviembre de 1913.

<sup>143</sup> Paraguay, Bermejo, Paraná son ríos de Argentina y Paraguay.

<sup>144</sup> Preparar el mate añadiendo agua caliente a la yerba (*Diccionario de la lengua española*, 2001). En las siguientes entradas nos referiremos a este diccionario como *DRAE*.

– Ya sabéis –comenzó diciendo el capitán– que salí con veinte hombres y un baquiano,<sup>145</sup> con objeto de dar una batida a los indios de la tribu del cacique “Blanco”, lo que con mucha razón calificasteis de locura, pues las tribus del interior del Chaco Austral no son tan mansas como las de esta costa, y son tan numerosas que, a pesar de las ventajas que nos dan las armas, veinte hombres eran muy pocos para tal empresa. Y si contamos que al encontrar con quien pelear debíamos llegar extenuados por la lucha que habíamos de mantener con la Naturaleza, resultaba una verdadera temeridad. Vosotros que no habéis pasado del fortín Roca, imaginar no podéis las dificultades que se encuentran más allá para la marcha. Ya no es solo el cruzar de “esteros”<sup>146</sup> donde las nubes de “jejenes”<sup>147</sup> os ahogan, sino “tacurucales”<sup>148</sup> de los que se sale por verdadero milagro; bosques impenetrables que hay que cruzar a fuerza de hacha que abra paso; dificultades para descansar por las noches, no solo por falta de terreno propicio, sino por las fieras y alimañas que sin duda puso Dios para recreo del hombre; escasez de agua y de alimentos, pues ya sabéis que no es posible llevar muchas provisiones porque no pueden ir carros; toda, en fin, una serie inacabable de obstáculos.

Llevábamos quince días soportando estas fatigas sin que por ningún lado halláramos ni rastro de los indios; ya rendidos, decidimos acampar unos días en un alto que encontramos. Hechos nuestros reparos y tomadas las debidas precauciones, me acosté. Apenas me había quedado dormido me despertó uno de los soldados que habían quedado velando, porque los caballos se habían espantado e intentaban huir.

---

<sup>145</sup> Guía para transitar los caminos (*DRAE*). Tipo de gaucho.

<sup>146</sup> Terreno bajo pantanoso, intransitable, que suele llenarse de agua por la lluvia o por la filtración de un río o laguna cercana, y que abunda en plantas acuáticas. (*DRAE*). En la provincia de Corrientes en el noreste de la República Argentina, amplia red de arroyos, riachos, pantanos, lagunas y bañados que abarca entre 15.000 y 25.000 km<sup>2</sup>.

<sup>147</sup> Insecto díptero, más pequeño que el mosquito y de picadura más irritante. Abunda en las playas del mar de las Antillas y en otras regiones de América. (*DRAE*).

<sup>148</sup> Hormiguero enorme de termita y hormigas obreras.

Reconocimos todo y no pudimos dar con el motivo del espanto de los animales. Volví a acostarme y, a poco, lo mismo. Así pasamos la noche y solo de madrugada vinimos a dar con la causa de los sustos: era un hermoso tigre que pudimos matar con mucho trabajo. Los tiros fueron, seguramente, oídos por los indios, pues más tarde el baquiano me llamó la atención sobre una columna de humo que se veía a regular distancia y que era, sin duda, una tribu que telegrafaba a otra.

Ya conocéis la habilidad que tienen las tales gentes para formar esas columnas de humo que dirigen en la dirección que quieren y le dan el color que desean; lo primero con pozos donde hacen la hoguera, lo segundo con la materia que la alimentan, y entre la inclinación y el color tienen un lenguaje suficiente para ponerse de acuerdo a grandes distancias.

No pudimos entender lo que decían ni vimos si obtuvieron contestación, y esa noche dispuse que el día siguiente iríamos en la dirección donde se había visto el humo.

Apenas despuntó el alba marchamos, en orden de batalla,<sup>149</sup> resuelto, como los 300 compañeros de Leónidas,<sup>150</sup> a morir peleando. La confianza y decisión con que mi gente iba a una muerte segura despertaba en mí cierto remordimiento. No dudaba de que cada soldado habría de pelear con 20 indios, lo menos; así que, a pesar de la valentía de aquellos, de temer era que sucumbieran aplastados por el número.

Preocupado con estas reflexiones iba, cuando, de pronto, sentimos un sordo murmullo que aumentaba por grados como los rumores de un volcán a medida que se

---

<sup>149</sup> Situación o formación de las tropas o de una escuadra del modo más favorable, para poder hacer fuego contra el enemigo o para otros fines (*DRAE*).

<sup>150</sup> Referencia a la batalla de las Termópilas de la Segunda Guerra Médica (408 a.C.) y a los 300 espartanos que acompañaron al rey Leónidas, que recuerda su inferioridad numérica frente a los persas.

aproxima la lava al cráter, y, en un instante, nos hallamos rodeados por una gritería ensordecedora.

Fue un momento terrible; por todas partes saltaban ramas y astillas de los árboles arrancadas por nuestras balas y las flechas de los indios. Unos y otros caían mordiendo el polvo, y los gritos, ayes, imprecaciones y lamentos se confundían resonando como un himno macabro, coreado a lo lejos por los “caranchos” –ave de rapiña muy voraz y horriblemente fea– que olfateando el festín que pronto podrían darse, manifestaban su contento con desaforados chillidos. Yo estaba de pie, al lado de mi caballo, atontado, no veía nada, pues una nube de humo lo envolvía todo; y de repente, una india me cogió en brazos y cargada conmigo se internó entre aquellos quebrachos<sup>151</sup> seculares, enlazados por enredaderas silvestres. Surgió aquella mujer tan de improviso, fue tan rápida su acción que no me dio tiempo a nada. En el mismo momento, el humo que yo le atribuía solo a la pólvora se convirtió en llamas. Ardía el monte. Aferrándome con una fuerza brutal, corriendo como una corza, me llevó hasta la orilla de un arroyo donde estaba situada su “toldería”;<sup>152</sup> a poco vinieron unos indios, me desnudaron y me ataron.

En tal situación no podía pensar en otra cosa que en qué clase de muerte me darían aquellos demonios, si me harían sufrir mucho y no podía desear más que en morir cuanto antes. Pero, con gran desesperación, vi pasar días y más días sin que decidieran nada acerca de mi suerte. La india que me secuestró me daba de comer y cuando no había nadie en la “toldería” me “cebaba mate” y me daba tabaco, cosas ambas que no les faltaban a estos indios, así como tampoco sus buenos “facones”.<sup>153</sup> La mujer hacía en mi

---

<sup>151</sup> Árbol de gran porte, de la familia de las Anacardiáceas, con cuya madera, muy dura, se fabrican durmientes. Su corteza es rica en tanino (*DRAE*).

<sup>152</sup> Conjunto de toldos. Tienda de indígenas, hecha de ramas y cueros (*DRAE*).

<sup>153</sup> Cuchillo grande, recto y puntiagudo (*DRAE*).

favor cuanto podía y velaba por mí. No comprendía la causa de su conducta, como tampoco he podido saber si el acto de audacia que cometió fue por entregarme a la venganza de los suyos o por salvarme de perecer entre las llamas, como sin duda perecieron mis soldados.

Ya no sabía el tiempo que llevaba haciendo esa vida, cuando una noche sentí a mi buena india que, deslizándose por tierra como un reptil, llegó hasta donde yo estaba, me desató y, en silencio, me hizo seguirla de igual manera.

Anduvimos mucho de esta suerte, siempre a orillas del arroyo, antes de levantarnos, y cuando lo hizo la india fue para meterse en el agua y atraer una especie de canoa hecha con un tronco de árbol. En ella encontré mis ropas; me vestí, nos acomodamos en aquella embarcación, y ayudados de dos palos, nos largamos a favor de la corriente.

Al aparecer las primeras luces del día la india me hizo seña para que saltara a tierra y la ayudara a hundir la canoa en el agua. Así lo hicimos y emprendimos una verdadera fuga. Entonces me explicó que había decidido salvarme porque los suyos querían matarme a todo trance; que ella conocía el terreno, pero que teníamos que huir sin descanso, porque podían alcanzarnos, avisando a otra tribu cercana. Total, chicos –concluyó el capitán,– que llegamos al fortín sin ningún tropiezo y desde allí, a caballo, hemos llegado hasta aquí.

Todos miraron con asombro a la india que, imperturbable, seguía en su tarea de “cebar mate”.

## La cura mágica<sup>154</sup>

El cielo, así que hubieron desaparecido las densas nubes que le entenebrecieron, había quedado claro, limpio, sereno. Del temporal pasado nada, pues, restaba. Parecía como si la naturaleza, fatigada de luchar con el sol casi tropical de aquellas latitudes, se entregara plenamente, con abandono de amante rendida, dejando a éste su dominio. La flora del Chaco estallaba espléndida, majestuosa, exultante, por el vigor que el agua, que de las nubes cayera, había dado al ser sorbida por la tierra. La fauna, también, después de caer una de esas lluvias torrenciales, parecía adquirir nueva existencia, o, por lo menos, dar señales más intensas de vida.

Porque no había peligro de que el trotar del caballo levantara el polvo de los caminos; después de que la lluvia lo hiciera lodo era cuando gustábame hacer mis excursiones. Y en el día de que hablo, el olor a tierra mojada y el canturreo, que tenía un cierto encanto en su monotonía, de aquella orquesta de ritmo natural que entronaba todo lo viviente, me agudizó el deseo de salir al campo. El panorama igual, siempre igual, érame de sobra conocido y no tenía por qué llamar mi atención. Aquellas “sábanas” cubiertas de pasto o de agua, según las depresiones del terreno, que en verdad no tenía ni muchas ni muy pronunciadas, solo interrumpidas, a largos trechos, por montes, casi vírgenes, pues planta de humano ser en ellos rara vez pisó, y en los que el quebracho, de robusto tronco, parece como que quiera imponerse, al modo de algunos hombres y de algunos pueblos, por su fuerza, abriéndose paso, embistiendo, chocando con la esbelta palma –que embalsama el ambiente con el suave y delicioso perfume del “casco

---

<sup>154</sup> Publicado en *El Imparcial* el martes 4 de febrero de 1913.



romano”<sup>155</sup> que florece adherido a su tronco— y toda la múltiple vegetación de una naturaleza primitiva y, por lo tanto, en nada cercenada, que uníase y entrelazábase por las enredaderas que por doquier trepaban, en conjunto, no ofrecía a los ojos mucha variación. Pero, sin duda, aquel estado apacible llevó a mi ánimo el abandono, y sin darme cuenta de ello, al cómodo trotar de mi “pasuco”,<sup>156</sup> crucé las lagunas, que no otra cosa eran las calles de la ciudad en aquel momento, y fuíme alejando de poblado. Pronto me encontré frente a una toltería de indios. Estas tolterías son sencillamente unos cuantos cobertizos destinados a resguardar de la intemperie los zarzos<sup>157</sup> que les sirven de cama. Fórmanlas, comúnmente, con cuatro estacas, las dos posteriores muy cortas, para que las techumbres, que son de paja tendida, guarden declive y así opongan la menor resistencia a la fuerza de los vientos. Los costados y el frente no son también, por lo general, más que pieles atadas. Estas edificaciones, llamémoslas así, no tienen más solidez porque los indios duran muy poco en ellas. En cuanto ven que la miseria se ha enseñoreado de sus cobertizos, que una epidemia les invade, o por otra causa cualquiera, queman el poblado y marcha toda la tribu a construir otro en distinto sitio. En medio de estos cobertizos, que forman casi siempre semicírculo, dejan una explanada, que limpian de yerbas, y cuya tierra la apisonan bien, que es donde los indios se reúnen sentados en el suelo para comer, fumar de una pipa común y celebrar sus bailes.

Aún no había llegado a esa dicha explanada cuando un indio salió a mi encuentro manifestando gran alegría. En el primer momento, una sorpresa tan inesperada, aunque muy de esperar, dado que yo era conocida y apreciada de todos por el solo hecho de

---

<sup>155</sup> Según Martín Rodolfo de la Peña en *Catálogo de nombres vulgares de la flora argentina* (1977), “especie del género *Catasetum*, de la familia Orquídeas. Algunas especies son llamadas Urucátú” (42).

<sup>156</sup> Caballo que marcha entre el paso y el trote y consiste en que el animal levanta a un tiempo la mano y la pata del mismo lado. Es más ligero que el paso común y da al andar un movimiento suave y acompasado.

<sup>157</sup> Tejido de varas, cañas, mimbres o juncos, que forma una superficie plana (*DRAE*).

tratarlos con amabilidad, me sobrecogió; pero al reconocer en aquella horrorosa criatura, que a mí se acercaba, al cacique Carayá, me tranquilicé. No es posible inventar un mote más adecuado. El tal cacique era un mono de lo más feo y repugnante que hay en la especie. Era un verdadero “carayá”.<sup>158</sup> Pero justo es agregar que todo lo que tenía de feo tenía de bueno y de humilde. Me invitó a descender del caballo y me arregló un asiento con troncos y pieles. Cariñosa, acepté las atenciones de aquella pobre gente, recordando con pena los crímenes que cometen con ellos en nombre de una mal llamada civilización. Pero, en honor de la verdad, he de confesar que lo amable que me mostraba era más debido a la curiosidad, al deseo de enterarme de sus usos y costumbres, que a otro sentimiento. Y ese día, apenas me acerqué, vi que preparaban alguna ceremonia, porque parte de la tribu hallábase reunida hacia un lado de la explanada, y en el contrario, el curandero de ella examinaba a un caballo que estaba lleno de mataduras<sup>159</sup> con gusanos, mientras otro indio aportaba unas varas que limpiaba de hojas. Después de hablar un rato con Carayá les rogué que continuasen en lo que estaban haciendo, y así lo efectuaron. El indio curandero, que se había unido con los otros, volvió al lado del caballo. Tratábase de curarlo. Trazó, entonces, un gran círculo en el suelo y en su centro, con cuidado, lo colocó con la cabeza en dirección de Oriente. Luego, a los indios que poco a poco fuéronse acercando, los mandó retirar. Estos, obedientes, hiciéronse a un lado. Y yo también, aun más obediente a la consigna del curandero, por ser extraña, me aparté prudentemente. Hecho esto, cogió una vara, muy fina y flexible, por sus dos extremos, formando un arco sobre su cabeza, y se acercó al animal. Este, desde que fue colocado en el centro del círculo no hizo el menor movimiento. Seguramente no tendría el pobre

---

<sup>158</sup> Mono aullador de América Meridional, de cola prensil, y con el hueso hioides, grande y hueco, en comunicación con la laringe, lo que le permite lanzar sonidos que se oyen a gran distancia (*DRAE*).

<sup>159</sup> Llaga o herida que se hace la bestia por ludirla el aparejo o por el roce de un apero (*DRAE*).

aliento para ello, aunque antes le había visto bastante inquieto. Siempre sin soltar la vara, sin desviar el arco que ésta formaba sobre su cabeza, el indio miró con fijeza unos instantes cada una de las mataduras, luego empezó a dar vueltas en derredor del animal diciendo unas palabras ininteligibles. Y, por fin, de repente, echó a correr tirando el arco hacia atrás. Aquí comienza lo curioso, lo interesante. Los gusanos empezaron a caer muertos, y la herida, en poco rato, quedó limpia sin que nadie la hubiera tocado. Confesaré que me pareció maravilla. Siempre causa admiración el contemplar un hecho innegable cuyo génesis permanece en el misterio. Verdad es que el misterio nos rodea. ¿Qué es para nosotros la acción de vivir? Misterio, nada más que misterio. Por cima de todo cuanto los hombres han recorrido por esos campos, por ellos creados, de la biología y de la experimentación, se alzaría esta palabra, entronizándose. La vida no es posible definirla. Cuantos lo han intentado, del misterio de la pregunta han caído en el misterio de la respuesta. Si no, y como ejemplo, vamos a decir una, la más escueta y, por lo tanto, la más clara: “la vida es un acto del movimiento”. Y de esta respuesta sale de nuevo, pirueteando y saltando sobre ella, hasta adueñarse, el misterio que cierra el límite de lo conocido. “¿Cómo se inicia el movimiento?” Así vamos caminando por la vida sin saber lo que es, pues nadie ha podido explicarla, aprisionarla, decir “aquí está, esto es”. Ahora que, como el hombre no puede salir de su cerebro y éste no es un recipiente muy amplio, se le escapa lo grande y se fija en lo pequeño.

Esta cura original, para los que conozcan los asombrosos fenómenos de esta índole realizados por los faquires de la India, solo tiene de extraordinaria el ser producida por un ser tan ignorante, tan primitivo. Los faquires poseen grandes conocimientos y, sobre todo, tienen sus poderes psíquicos desarrollados de una forma consciente. Ellos

pueden hacer germinar una semilla en pocos momentos. Multitud de viajeros dan fe de ello. He aquí cómo narra uno el hecho: “Me presentó una almendra, indicándome que hiciera en la cáscara una señal para reconocerla. Luego la enterró en una maceta, ante mi vista, y la cubrió con un pañuelo. Entonces entonó una monótona cantinela acompañada con movimientos lentísimos de todo el cuerpo y repitiendo la palabra “¡dolú!”, “¡dolú!”, alzando y bajando la voz. Estaba a pocos pasos de distancia y seguía con curiosidad tan extraña operación. Al poco rato el faquir descubrió la maceta, metió los dedos en la tierra y saco la almendra para que la reconociera yo. En efecto, era la misma, pero ya hendida y en germinación. Vueltas las cosas como estaban al principio, y transcurridos algunos minutos, “¡dolú!”, “¡dolú!”, “¡dolú!”... abrí enteramente los ojos llenos de estupor. La yema de la almendra había llegado, en su crecimiento, a flor de tierra, con hojuelas desplegadas. “¡Dolú!”, “¡dolú!”, “¡dolú!”... y la plan doble y echara ya ramas y hojas... “¡Dolú!”, “¡dolú!”, “¡dolú!”... y el arbolito creciera el doble y echara ya ramas y hojas... “¡Dolú!”, “¡dolú!”, “¡dolú!”... y casi dudé del testimonio de mis ojos cuando la almendra adquirió tal altura y desarrollo de copa, que el pañuelo no podía cubrirlo.”

Yo también dudaba del testimonio de mis ojos cuando veía caer los gusanos muertos, pero hube de rendirme a la evidencia. Curiosa, hice muchas preguntas. Afortunadamente, Carayá hablaba una mezcla de castellano bárbaro y guarany,<sup>160</sup> que yo entendía perfectamente y hablaba también. Supe que las palabras ininteligibles que el indio decía cuando daba vueltas en derredor del animal eran quechua y traducidas no decían más que nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres, dos, una, y las mismas vuelta a repetir una y otra y otra vez.

---

<sup>160</sup> Lengua hablada hoy en el Paraguay y en regiones limítrofes, sobre todo en la provincia argentina de Corrientes (*DRAE*).

El salir corriendo y tirar el arco para atrás era para que no se le pegara el mal y el meter al caballo en un círculo era para que no contagiara tampoco a nadie.

Se acercaba la noche y tuve que emprender el regreso cuando los indios empezaban su baile. El canto de estos, el croar de la ranas y sapos, el grito de algún “pacaá”<sup>161</sup> perseguido en el monte, del “ñacurutú”,<sup>162</sup> del guardián “taro-tero”...<sup>163</sup> formaban un concierto ensordecedor. Al entrar en mi casa aun llegaban hasta mí, en conjunto, todos estos sonidos, pero suavizados por el aire, que, al distenderlos, los quitaba lo estridente que en ellos pudiera haber y los revestía de armonía.

---

<sup>161</sup> Del guaraní “paka”. Mamífero roedor, de unos cinco decímetros de longitud, con pelaje espeso y lacio, pardo con manchas blancas por el lomo y rojizo por el cuello, vientre y costados, cola y pies muy cortos, hocico agudo y orejas pequeñas y redondas. Es propio de América, en cuyos montes vive en madrigueras; se alimenta de vegetales, gruñe como el cerdo, se domestica con facilidad y su carne es comestible (*DRAE*).

<sup>162</sup> Del guaraní. Ave nocturna, especie de lechuza, de color amarillento y gris, uñas y pico corvos. Es domesticable (*DRAE*).

<sup>163</sup> Del guaraní, pájaro. Avefría en España.

## Los indios del Chaco<sup>164</sup>

Ya sabemos que los indios son el resto, muy reducido por cierto, de los habitantes que poblaban América antes de su descubrimiento que aun no han podido ser exterminados ni por la ola civilizadora ni por otras tantas causas con que han sido encarnizadamente combatidos. En los dos territorios del gran Chaco argentino existen varias clases de indios: desde tribus bravas que viven en las márgenes del estero Patiño y del río Pilcomayo,<sup>165</sup> los que jamás han salido de sus escondites más que para dar “buena cuenta” de los intrépidos exploradores –como la que dieron el año 1900 del español Ibarreta,<sup>166</sup> cuyo cadáver fue recogido por nuestro apreciable amigo el comandante Bouchard– que pretendieron remontar este río con objeto de hacerlo navegable, hasta los infelices pilagá<sup>167</sup> y lenguas,<sup>168</sup> que son tribus mansas que bajan a trabajar en los obrajes e ingenios de Formosa y demás departamentos, donde realizan un verdadero trabajo de bestias, cortando y porteando la caña de azúcar bajo un sol tropical y sobre una tierra que arde y sufriendo, no solo los rigores del clima, sino también la acometividad de

---

<sup>164</sup> Publicado en *El Imparcial* el domingo 30 de marzo de 1913.

<sup>165</sup> El río Pilcomayo o Araguay es un largo río de la Cuenca del Plata que discurre por Bolivia, Argentina y Paraguay y marca los límites entre el Chaco Boreal, al norte, y el Chaco Central al sur.

<sup>166</sup> Pedro Enrique de Ibarreta Uhagón (1859-1898), aventurero y explorador español, emigró en 1893 a la República Argentina repartiendo su estancia entre Buenos Aires, Rosario y Córdoba, ciudad esta última en la que desempeñó el cargo de vicecónsul de España. Ingeniero Geógrafo entre cuyas diversas aventuras y empresas cuentan la de adentrarse en diversas zonas del interior de Sudamérica, la construcción de ferrocarriles en el Chaco argentino y la búsqueda de oro en Bolivia. Encontró la muerte en la selva durante una de las expediciones por el río Pilcomayo a manos de los indios pilagás. Su cadáver lo recuperó el comandante Daniel Bouchard, amigo de la autora, según indica en este mismo cuadro. La noticia de la muerte de Ibarreta tuvo un gran impacto tanto en la prensa argentina como en la española, debido a lo inesperada y cruenta de la misma. Vicente hace mención a Ibarreta y a este suceso concreto en varios de sus “Cuadros americanos”.

<sup>167</sup> Se dice del individuo de un pueblo amerindio del grupo guaicurú que habita en la parte central de la provincia argentina de Formosa, sobre el río Pilcomayo.

<sup>168</sup> Indígenas del interior del Chaco.

tantísimos bichos, especialmente de aquella riquísima variación de mosquitos, que se los comen. No hay nadie capaz de resistir media hora a cara descubierta donde los indios resisten todo el día a cuerpo desnudo. Y en cambio, son pésimamente retribuidos y peor tratados. Mejor recompensa tienen los que se dedican a traerlos a trabajar; pues los que necesitan sus brazos no esperan a que ellos se presenten y mandan a individuos a que hablen con los “lenguaraces”<sup>169</sup> de aquellas pobres tribus, que viajan errantes viviendo pacíficamente de la caza, de la pesca y de cuanto les brinda tan pródiga Naturaleza. Pero seducidos por las promesas que les hacen de permitirles beber, hasta que se vean saciados, alcohol de caña, vienen, no solo dispuestos, sino contentos a soportar crueles fatigas. En efecto, los sábados reciben una cantidad de dicha bebida y el permiso para bailar. El baile de ellos es bastante original: cógense los hombres por el cuello, por los hombros o por la cintura, formando corro; encierran a las mujeres dentro del círculo, y a compás del canto y de la música comienzan aquellos a saltar, girando al mismo tiempo en derredor de ellas, estrechando la rueda, ensanchándola, volviéndola a estrechar, produciendo vaivenes en los que las empujan, oprimen y chocan constantemente. Los hombres se relevan para que el corro no pare, haciéndolo con mucho cuidado, procurando cerrar pronto los huecos para que las mujeres no puedan escaparse, pues cuando una lo consigue dan por terminado el baile, aunque después de breve tregua, en la que le dan su buen ataque a la damajuana de caña, empiezan de nuevo. El canto de estos indios es una variedad de tonos altos y bajos, potentes y sonoros, que se oyen a largas distancias, haciendo vibrar los aires con la diversidad de tonos y matices de las voces. Tienen sus coplas; pero solo parece que dijeran “ah aah, ah aah, ah ah ah, ah aaah”. Las notas bajas las dan cortas, enérgicas, pero todo lo fuerte que pueden y las agudas, prolongadas y

---

<sup>169</sup> Intérprete entre colonos e indígenas.

como lamentos. Este canto lo acompañan con golpes dados en el “pimpín” –especie de tambor– y con el sonido seco que producen los granos de maíz dentro de los “pozongos”,<sup>170</sup> que agitan sin cesar. Ambos son los instrumentos que constituye su orquesta. Y con este baile y esta música suelen curar también a sus enfermos, espantando el mal, según creen, y no con falta de razón, pues el ruido que producen es capaz de espantar al mismo demonio, a menos que el mal no sea viruela. Es para lo único que no conocen remedio alguno ni son eficaces la hierbas selváticas que los curanderos emplean, ni los conjuros mágicos, ni nada. Por esa misma causa, no ya miedo, verdadero terror pánico les produce el que entre ellos se dé un caso del terrible mal. Como además saben que es contagioso, radicalmente, de la manera radical que su salvajismo les dicta, colocan al enfermo en medio de la toldería, ponen en pila sus míseros enseres y les prenden fuego. Y allí, al morir el atacado, muere también, con él, todo germen propagador. No se puede negar, dejando a un lado la herida que a nuestro sentimentalismo causa la barbarie que representa, que por instinto utilizan la forma más completa de asepsia: el fuego.

El indio pilagá, por lo general, es de regular estatura, aunque los hay bastante altos y musculosos. Es de color cobrizo, frente achatada, pómulos salientes, ojos hundidos, nariz recta, pero ancha, boca grande y labios gruesos. Vive, como todas las demás tribus, en familias que constituyen distintas agrupaciones dirigida cada agrupación por un cacique; así que resultan tantos caciques como agrupaciones de familias se forman. El cacique es elegido entre aquellos que más a prueba han puesto su valor. Estos disfrutan de todos los beneficios sin trabajar, y cuando mueren son reemplazados por otros. Existen algunos caciques que no son indios y que no podrían confesar su

---

<sup>170</sup> Especie de tambor cargado con maíz, que se hace sonar como instrumento de acompañamiento en los bailes campesinos.



procedencia. Como los caciques son obedecidos ciegamente, obsequiando a estos se consigue lo que se quiere de la indiada; así lo hacen los que explotan a ésta. Si falta el cacique en una lucha, la tribu se desconcierta y no sabe más que huir para incorporarse a otros grupos afines. Las mujeres son las más fuertes y sufridas para el trabajo, que lo ejecutan con su “chirete” (criatura) sobre la espalda, metida en una especie de bolsa que lleva sujeta con cuerdas por la frente. Así llevan también toda la carga. Estas bolsas las tejen ellas con un hilo que fabrican del “caraguatá” (planta silvestre textil) y que tiñen de varios colores. Temen mucho a los hombres; no obstante, no les guardan fidelidad, ni ellos se preocupan por eso, pues hacen lo mismo. No tienen la menor idea del pudor. Igual que todas sus congéneres, gustan de adornarse la cara con tatuajes; generalmente son rayas, que tiñen de color azul unas y de rojo otras. Los hombres también se hacen agujeros en la nariz, oreja o labio inferior, en los que se introducen algún objeto de madera, resina, o si puede ser de metal, mejor. Y con esto se imaginan que están seductores.

El indio, en general, puede decirse que indudablemente no es malo, que tiene en el fondo sentimientos de los que podían sacar gran partido. Sí; hay en él un gran sedimento de bondad; quizá ese sedimento de bondad que en los humanos hay cuando la civilización no ha agudizado las pasiones ni ha hecho más sutiles los instintos, pues el salvaje civilizado es mil veces más salvaje que el más salvaje de los indios. Lo que sucede es que en esas tribus, tenidas por guerreras, como los mocovíes<sup>171</sup> y los tobas,<sup>172</sup> hay ciertos malos elementos que no son indios, como hemos dicho, sino refugiados, que

---

<sup>171</sup> Se dice del individuo de un pueblo amerindio perteneciente a la familia guaicurú que habita entre los ríos Bermejo y Salado, en el norte de la Argentina (*DRAE*).

<sup>172</sup> Se dice del individuo perteneciente a un pueblo amerindio del grupo guaicurú, cuyos descendientes habitan la parte del Chaco paraguayo y argentino (*DRAE*).

los inducen a cometer fechorías por el predominio que fácilmente adquieren aprovechándose de los defectos naturales en el indio. Son ladrones; ¿cómo no serlo? ¿Qué idea pueden tener ellos de la propiedad si a cada paso son echados de lo que podrían llamar sus terrenos y le son quitados hasta los propios hijos para ser regalados a gente que los tratarán como a esclavos y peor que a cualquier perrito? ¿Cómo no ser borrachos y jugadores si es lo que en ellos fomentan para aprovecharse de su trabajo? ¿Cómo no ser astutos y desconfiados si tantas veces han sido atraídos con engaño para hacer con ellos una carnicería? ¿Quién puede extrañarse si comenten algún desafuero de lesa civilización cuando han visto al hombre blanco o al cristiano, como ellos les llaman, para entretener sus ocios en un fortín, coger a unos cuantos indios, atarlos uno tras otro y ponerlos de blanco de tiro para ver a cuántos atravesaba la bala del máuser,<sup>173</sup> disparando a boca de jarro?<sup>174</sup> El hecho no es fantasía; existe un sumario que, para cubrir las apariencias, no tuvieron más remedio que formarle “al niño” que de tal modo se divertía, pues hubo dignos oficiales que pusieron el grito en el cielo y los hubieron de oír. Y de estos edificantes ejemplos han recibido los indios no cientos, sino miles. Ha habido un jefe –español para más señas– que cuando volvía de una “batida” con la chusma<sup>175</sup> –mujeres y niños– los traía en una cuerda enlazados por una muñeca, y cuando alguna criatura o mujer se caía por estar cansada de caminar, no se detenía en su marcha. De un golpe de machete un soldado cortaba la mano del caído y allí se quedaba éste a morirse desangrado. Esto se lo hemos oído contar al mismo autor.

---

<sup>173</sup> Fusil de repetición (*DRAE*).

<sup>174</sup> Dicho de disparar un arma de fuego: A quemarropa, desde muy cerca (*DRAE*).

<sup>175</sup> Conjunto de indios que, viviendo en comunidad, no eran guerreros, o sea mujeres, niños y viejos considerados en conjunto (*DRAE*).

Y, después de todo, lo que aún es de extrañar es que hay tribus mansas que en cuanto ven un poco de bondad en el cristiano viven en su contacto tranquilos y confiados. Durante los dos períodos en que fue gobernador de Formosa el general José María Uriburu, quien tenía muy buenos sentimientos, y jefe de Policía Cándido Elormendi, mi marido, estas mismas tribus mansas, que se hallaban retraídas al interior, volvieron a situarse cerca de la población y a prestar sus brazos, con el solo pequeño esfuerzo que aquellos realizaron en atraerse un cacique, al que llevaron a la casa de gobierno. Allí lo agasajaron. El general Uriburu le regaló un traje suyo, de uniforme, y sus asistentes le agregaron más galones y charreteras de otros trajes viejos. Así salió el indio, tan majo, henchido de satisfacción. Fue un cuadro pintoresco el regreso a su toltería. Jinete en pelo, apoyando sus negrísimos pies en los nudos de las cuerdas que le servían de estribo y sacando su feísima cabeza por entre aquel montón de entorchados,<sup>176</sup> iba el buen cacique poseído de su importante papel, escoltado por otros indios, que no cabían en sí de gozo, y por una turba de chiquillos de la población. Este simple hecho bastó para que todas las tribus guarecidas a orillas de los ríos Montelindo, Inglés y Porteño bajaran a Formosa a trabajar o mercadear, tan contentos y campantes, sin hacer daño alguno. Nuestra casa fue en todo ese tiempo una verdadera romería de indios. Ellos venían a pedir, pues son pedigüños como ellos solos; pero no venían sin traernos obsequios, como plantas, pájaros y cuanto podían coger en el monte. Nos pareció ver en ellos sentimientos de gratitud y nos atreveríamos a asegurar que nos cobraron afecto.

Los elementos directores de la Argentina, en todo tiempo, no han sabido aprovecharse de la fuerza material que representa el indio. Solo han estado atentos a

---

<sup>176</sup> Bordado en oro o plata, que como distintivo llevaban en las vueltas de las mangas del uniforme los militares, los ministros y otros altos funcionarios (*DRAE*).

exterminarlos. De las “batidas” que por los bosques del Chaco en muchas ocasiones se les dieron, han salido victorias fantásticas, acciones sorprendentes, que los jefes de Cuerpo aprovecharon para su medro personal... Pero no hemos de hablar acerca de esto, que ya sería comentar. Nos hemos propuesto solo narrar algo que no ha llegado a conocimiento de todos. Aquí, en España, se tiene un concepto equivocado del indio americano. El indio no es salvaje por instinto, sino por ambiente. Prueba de ello, que en el momento en que se le trasplanta se hace de él un hombre más moldeable que ningún otro, porque su carácter está por formar. Ahora, que al argentino le ha parecido más cómodo y, a la par, más útil combatir su barbarie y explotar sus vicios. El indio pudiera ser para la Argentina un venero de riqueza, como lo es para las Misiones cristianas que en aquellas regiones hay. El misionero que sabe hacerse obedecer diciendo lo que quiere decir en un tono de cariño y contrahecha severidad, utiliza a los indios en cuantos trabajos realiza. Antes los somete a una educación. ¿Por qué la Argentina, nación grande y poderosa, no los había de educar para aumentar así el número de sus servidores aptos?

## El urután.<sup>177</sup> Leyenda indígena<sup>178</sup>

Hallábame de expedición en una colonia del Chaco, y hablando con unos amigos acerca de las curiosas leyendas que conocen los indios, y que ellos las aplican, reformándolas cada cual a su antojo, a lo que de alguna forma impresiona su imaginación, me contaron que en una tribu cercana había una india que sabía muchas de estas leyendas y que las contaba para explicar las virtudes y hazañas del “caburí”<sup>179</sup> –rey de los pájaros– y la causa de los lamentos del “urután”.

No tardé mucho en irme en busca de la india narradora de leyendas. Era ésta la hechicera de la tribu, y era una vieja, viejísima, tan alta como ancha, que tenía todo el aspecto de un monstruo fabuloso. Estaba envuelta en una manta hecha con pieles de diferentes animales: desde la del tan bonito como asqueroso “zorrino”,<sup>180</sup> hasta la del soberbio “yaguar”. Dicha manta solo dejábale al descubierto los pies, en los que le faltaban algunas falanges, debido a la costumbre que tenían ciertas tribus de cortarse una cada vez que se les moría un ser querido, y la cabeza, que cubría una maraña de cerdosos y sucísimos cabellos de color indefinido. Su mirada molestaba y su rostro era repugnante cuando estaba seria; pero, al reírse, mostraba una dentadura que diríase de una joven por lo bien conservada; sus ojos, sin pestañas, desaparecían en la profundidad de sus orbitas

---

<sup>177</sup> Del guaraní “urutaú”. Ave nocturna de unos 30 cm de longitud, de color plumizo, pico corto y ojos negros con los párpados ribeteados de Amarillo (*DRAE*).

<sup>178</sup> Publicado en *Los Lunes de El Imparcial* el 14 de julio de 1913.

<sup>179</sup> Búho pequeño que habita en zonas boscosas del Paraguay y de la Argentina, al que se le atribuyen poderes sobrenaturales. Mide unos 18 cm de longitud y su plumaje es de color pardo grisáceo a rojizo, salvo en la parte ventral, donde es blancuzco con rayas oscuras (*DRAE*).

<sup>180</sup> Mofeta.

amoratadas; la nariz chata, como de perro dogo, se replegaba, y entonces su cara adquiría cierta simpatía y hasta puede decirse que tomaba una expresión agradable.

Empezó por pedirme caña, sin la cual “la pobre india” no podía hablar, tenía frío, estaba mala. Hube de mandarle traer una botella, y en seguida le entró tal alegría que empezó a charlar, con viva locuacidad, una mezcla de guaraní, castellano, y otro idioma indio que no me era conocido, pero que comprendí, por la entonación, que en él solo decía las exclamaciones, cosa que me hizo sospechar que este fuera su idioma propio, y que tal vez perteneciera esta india a alguna de las tribus araucanas, y que por razón cualquiera emigró al Norte. Sin embargo, la falta de las falanges creo que solo era costumbre en las charrúas,<sup>181</sup> tribus guaraní también, que habitaron en la provincia de Entreríos. Pero bueno; tehuelche,<sup>182</sup> charrúa o mocoví, es igual; la cuestión fue que la india, agradecida por un obsequio tan precioso para ella, quiso demostrarme su poder brujesco; una sola cosa llamó mi atención: cogió un sapo vivo, por la cintura, sin oprimirlo, delicadamente, le hizo una cruz con sal encima del lomo, diciendo al mismo tiempo unas palabras incomprensibles para mí, lo dejó en el suelo y al instante el sapo quedó muerto. Hay que haberse fijado en lo resistentes que son, para morir, estos animales para que tal hecho resulte extraño. Finalmente, con gran trabajo y paciencia pude sacarle la siguiente narración:

“Lejos, muy lejos, en un país a orillas de una agua grande –para los indios es agua grande el mar y los ríos muy caudalosos, y agua chica los pequeños y los arroyos– y donde la tierra se levanta abierta en boquetes, por lo que “Añang” –Espíritu del mal–

---

<sup>181</sup> Se dice del individuo de los pueblos amerindios que habitaban la costa septentrional del Río de la Plata (*DRAE*).

<sup>182</sup> Se dice del individuo perteneciente a un grupo de pueblos amerindios (patagones, pampas, puelches, onas, etc.) prácticamente extinto, que habitó desde la pampa hasta Tierra del Fuego (*DRAE*).

lanza al cielo los rayos y los truenos, habitaban unos brujos muy malos que dominaban y mandaban a su antojo a los espíritus de las aguas, de los aires, del fuego... –Los indios creen que todo es movido por espíritus buenos o malos, según el resultado– y los dominaban y mandaban siempre para hacer daño. No muy lejos de este lugar vivían tranquilamente, unos indios protegidos por “Yara” –Espíritu del bien– que no permitía que llegara hasta ellos ni las maldades de los brujos ni el fuego que “Añang” lanzaba durante sus iras. Entre esta indiada pacífica había una joven, de belleza extraordinaria, a la que todos amaban con respeto religioso, y como estaba dotada de poderes superiores, la destinaban a ser la médica, la sacerdotisa, el ángel bueno de la tribu. Enterados los brujos de la existencia de esta india quisieron apoderarse de ella; pero la empresa no resultaba tan fácil a causa de la protección que tenía y el poder de la misma india. No por ello cejaron los brujos en su empresa, sino que empezaron por valerse de toda clase de estratagemas para conseguir apoderarse de un objeto que hubiera pertenecido a la india, pues sabido es que sin esto los trabajos de los brujos suelen fracasar; en cambio, si poseen algo que haya usado la persona a quien pretenden dominar o perjudicar, son poderosos, y si ese algo es un cabello, entonces ese poder se hace ilimitado, los espíritus buenos no pueden nada en ese caso.

Pasó mucho tiempo, y los brujos, ya cansados de ver que la sacerdotisa no cometía la menor imprudencia por donde pudieran cogerla, decidieron robarla, y, jugando el todo por el todo, un brujo, que tenía el poder de transformarse en el animal que le diera la gana, convertido en caballo realizó la hazaña. Su golpe de audacia le salió tan bien, que ni la misma india se dio cuenta del engaño hasta que viose encima del caballo y obligada a sujetarse a él por la desesperada carrera que emprendió. Entonces, un joven cacique,

que estaba locamente enamorado y apasionado por la india, con quien estaba unido espiritualmente, pues la sacerdotisa no puede dejar de ser virgen, para libertarla emprendió, acompañado de unos valientes, una temeraria campaña contra los brujos, confiados aquellos, como era natural, en que serían secundados por los espíritus buenos. Efectivamente, estos animaron a toda la tribu, y tomaron parte en la contienda hasta las mujeres. La batalla no pudo ser más encarnizada y terrible: los rayos se cruzaban con las flechas entre el cielo y la tierra, que amenazaban juntarse, con un estruendo horroroso, para aplastar a todo lo creado... Pero, finalmente, el triunfo lo llevaron los buenos; solo que cuando volvía el cacique victorioso, con su amada, ésta recibió una flecha por la espalda y cayó muerta en el acto. El indio, desesperado, loco, no tuvo otra idea que correr leguas y leguas con el cadáver de la joven, buscando un lugar adonde no alcanzara el poder del brujo, con la esperanza de que sus lamentos llegarían al corazón del “Hombre Grande” y haría volver el alma a aquel cuerpo antes que éste entrara en descomposición para transformarse en otro ser distinto. Para el indio la vida no tiene fin, la muerte no existe, no es más que una modificación.

Por más imploraciones que hiciera el indio, “Yara” no quiso conceder su favor. En vista de esta negativa, el pobre cacique no tuvo otro remedio que dar sepultura a la joven, y pensando que no habría sido escuchado porque no lo merecía, que tendría algo que purgar, permaneció al lado de la tumba noche y día llorando e implorando perdón. El inmenso dolor anonadaba del tal manera al infeliz indio, que trató de romper los lazos que le unían a la tierra, impidiéndole ir en busca del alma querida; pero no pudo hacerlo, no tenía el valor necesario o había algo inexplicable que no se lo permitía. Entonces redobló sus lamentos y sus lágrimas hasta formar un arroyo con ellas. Todo, sin embargo,



parecía inútil, y cuando ya se dio por vencido, cuando ya estaba resuelto a dejarse morir al lado del sepulcro de la india sin exhalar un solo sollozo, el “Hombre Grande”, compadecido de sus penas, consintió que el alma evocada viniera a consolar el corazón del afligido. Y en una noche pavorosa, en la que no brillaba una sola estrella en el cielo ennegrecido y el silencio de muerte solo interrumpíale, de vez en vez, el lúgubre canto del “ñacurutú”, el indio vio una nube fosforescente que, ante su admiración, adquiría contornos de forma humana, hasta que, con frenética alegría, reconoció en aquella forma a su amada. Pero su desconsuelo corrió parejas con su alegría al ver que ella, con gesto severo, le recriminaba por sus lamentos y le daba a entender que ellos eran la causa de que estuviera retenida sin poder emprender el viaje al Mundo de las Almas. El cacique demostró de tal manera su terrible dolor, suplicóla tanto que no lo dejara solo y fueron sus ruegos tan sinceros, que el alma no pudo menos de implorar el permiso del “Gran Espíritu” para llevárselo. Entonces apareció una sombra que les sirvió de guía, conduciéndoles por lugares inverosímiles, entre truenos y rayos, por cavernas, donde iban quedando jirones de carne del pobre indio y donde tenían que mantener luchas con toda clase de monstruos; y así, cruzando precipicios, entre torbellinos de nieve y saltando profundas cascadas que amenazaban envolverlos en sus rápidas aguas, consiguieron llegar, por voluntad de “Yara”, al término de la tierra donde habían de embarcarse para ir al Mundo de las Almas. El botero que debía llevar a la india, hacía días que estaba allí esperando su llegada, sin poderse explicar la causa de su retraso, y al verla acompañada de un cuerpo vivo se indignó en tal forma, que se negó rotundamente a pasarlos. La hermosa india otra vez tuvo que suplicar para que le fuera permitido a su amante seguirla en recompensa de su grande y puro amor; pero no lo consiguió hasta que el anciano de la

barca, calmado su enojo, consintió en lavar al indio con agua del lago, y en la orilla de la tierra quedó, en forma de millones y millones de repugnantes insectos, todas las miserias del cuerpo del cacique...

Los primeros días que el cacique permaneció en el Mundo de las Almas todo fue alegría; allí encontró a sus antepasados, a quienes acompañaban sus perros predilectos. Según la hechicera, al Mundo de las Almas van también las de los animales. Seguramente esta creencia hace que en algunas tribus hay la costumbre, cuando un indio muere, de matar al perro favorito del muerto y enterrarlo con él para que su alma lo acompañe por el camino y espante a otras almas que tienen la manía de impedir el paso. Los primeros días, como digo, el cacique, al lado de su amada y entre los suyos fue feliz.

Pero la vida de las almas era mucho más activa que la humana, no conocían el reposo, las fiestas eran continuas, sin interrupción. Los bailes, las cacerías, las carreras, no tenían fin, y todo esto, que era placer para el alma, era martirio para el pobre indio. Los animales que mataban para sus festines eran almas también, y como el cacique no había dejado de ser humano, no le alimentaban aquellas comidas. Así sucedió que las necesidades, imposibles de satisfacer en el Mundo de las Almas, concluyeron por imponerse, a pesar de todos los deleites espirituales imaginables que gozó por la presencia continua de su amada tuvo que suplicar que lo volvieran a su mundo. No le fue preciso rogar mucho para conseguirlo; pronto, casi sin darse cuenta de cómo acaeció, encontrése nuevamente en su tribu. Allí le habían olvidado, y él, a causa del tiempo que vivió en el Mundo de las Almas, había olvidado también; de modo que, a su regreso, sus recuerdos terrestres eran muy vagos, solo le quedaba precisa la imagen de su dolor. Entonces emprendió una verdadera peregrinación por toda la Tierra, no recibiendo más

que daños por todas partes. Unos hombres se burlaban de él por las cosas que contaba de su viaje al Mundo de las Almas, otros lo creían brujo, los más lo tomaban por loco, y finalmente, cansado de pasear por el mundo sus penas, encontró el valor que en otra ocasión le faltara y se suicidó. Este hecho desagradó tanto al “Gran Espíritu” que, en castigo, encerró a su alma en el “urután” –en ese extraño pajarito cuyo canto es espeluznantemente lúgubre, parece que llora, que pide auxilio o que se queja– para que sus lamentos se oyeran por los siglos de los siglos...

## Un malón<sup>183</sup>

Tres grandes razas indígenas poblaban América antes de su descubrimiento: la Quichua, la Araucana y la Guaraní; de ésta derivan la infinidad de diferentes tribus diseminadas por los territorios “El Chaco” y “Formosa”. Los tobas fueron siempre de los más guerreros; pero ya sea por las persecuciones sufridas o por una degeneración causada por vicios y enfermedades, los indios, en general, a pesar de sus rebeldías, ya no son los belicosos y fuertes de la época de la conquista americana por los españoles. Ahora, incapaces de sentir fuertes pasiones, de acometer grandes empresas, son dóciles y temerosos del hombre blanco: reconocen, indudablemente, la superioridad de éste en todos sus actos, *sobre todo en los salvajes*, y bien sea por lo dicho o por las causas, la verdad es que ya no tienen el carácter bravo de otros tiempos, ni resolución para llevar a efecto sus tentativas de robo y asalto. Así es que solo de tarde en tarde, cuando se les presenta una ocasión favorable de poderse batir con ventaja, se deciden a dar un malón. Y lo hacen acosados por la necesidad o por un deseo de venganza, no por sentimientos de criminalidad, que no los tienen, como se les atribuye.

En los centros civilizados no se quiere admitir, generalmente, los instintos generosos del indio; no se les conoce más que por relaciones de cronistas que no suelen abundar en verdades, pues éstas son imposibles de adquirir en una rápida visita, y menos a muchas leguas de distancia. Pero los que hemos vivido entre ellos y hablado su idioma, sabemos perfectamente que, no haciéndoles daño, nada hay que temer, y que, en

---

<sup>183</sup> Publicado en *El Imparcial* el viernes 6 de febrero de 1914. Del mapuche, irrupción o ataque inesperado de indígenas (*DRAE*).

inspirándoles confianza, son humildes hasta la exageración y tienen empeño en aprender todo lo que, compatible con su carácter, pueda enseñarle el cristiano. Si fueran malos por naturaleza, fácil les hubiera sido concluir con cuantos atrevidos pobladores se han internado en sus dominios, como les hubiera sido fácil hacerlo con los primeros españoles que pisaron aquellas tierras, en vez de servirles, como les sirvieron –los guaraníes precisamente,– de guías para orientarse en el territorio.

Es verdad que no siempre procedieron con igual nobleza; para ejemplo de barbarie basta recordar la traición cometida por los timbúes en el fuerte “Espíritu Santo”<sup>184</sup>; hecho conocido e inmortalizado por Lavardens<sup>185</sup> en su drama *Siripo*. Pero este mismo hecho prueba, a la vez, lo que digo acerca de la degeneración del indio. Hoy no sería posible hallar otro como aquel cacique Mangoré,<sup>186</sup> todo lo infame que se quiera, pero con la grandeza de lo trágico. Enamorado ciegamente de una mujer española, Lucía Miranda, esposa de Sebastián Hurtado, pensó en apoderarse de ella por la violencia, y de acuerdo con su hermano Siripo –aprovechando la marcha de Gabato, cuando en el año 1530 se embarcó para España en vista de que no tuvo noticias de los hombres que dos años antes enviara con ricos presentes a la corte– cometió la más negra traición. Los dos caciques, en el tono más amistoso, entraron en el fuerte –en el que solo habían quedado 170 hombres al mando del capitán Nuño de Lara,– acompañados de treinta indios que traían regalos para la tropa. Como nada ésta sospechó, los invitaron a quedarse aquella noche dentro de los muros, y cuando estaban dormidos los del fuerte, despertaron

---

<sup>184</sup> Se refiere la autora a Manuel José de Lavardén (1754-1809) quien escribió la tragedia en verso *Siripo* (1786), primera obra de teatro no religiosa escrita en Argentina.

<sup>185</sup> Hermano del cacique Siripo.

<sup>186</sup> “Cacique Timbú del tiempo de la Colonia” (Luis Szarán, *Diccionario de la música en el Paraguay*)

dominados por las llamas de un incendio para caer heridos a los golpes de bola y flechas de los indios que se hallaban emboscados fuera del castillo.

Los españoles que pudieron coger las armas hicieron un destrozo entre los salvajes y el capitán Nuño de Lara, mortalmente herido de un flechazo, traspasó con su espada al cacique Mangoré. Mientras tanto, Siripo, cumpliendo las órdenes de su hermano, había trasladado a las mujeres y a los niños a sus toldos, salvándolas de las llamas. Siripo no conocía a Lucía Miranda; pero cuando la vio sintió por ella la misma pasión, con la misma violencia que su hermano, y, como éste había muerto, quiso él aprovecharse; pero tal fue la resistencia de ella, que prefirió morir quemada. Su esposo murió asaeteado.

Los tobas, que, como los pilagá y lenguas también suelen trabajar en los ingenios, son los que con más frecuencia cometen alguna fechoría cuando llega la época de hacer la (xx).<sup>187</sup> Entonces se escapan a sus ocultas guaridas para fabricar un poderoso alcohol, dejando fermentar, en pelotas de cuero, la algarroba que recogen. Estas guaridas parecen ser tolderías fijas escondidas en parajes donde solamente ellos pueden penetrar. Y estos sitios, donde en épocas de lluvias no podría llegar el mismo demonio, son los preferidos por la indiada para celebrar sus ritos sin temor a que algún cristiano sorprenda sus ceremonias, bautizar sus lanzas y flechas y entregarse probablemente a la satisfacción de sus vicios, que, después del alcohol, los que más les domina son el mate y el tabaco. El cigarro pasa de boca en boca, como el mate; éste, con la misma *cebadura*,<sup>188</sup> sirve muchas veces, aunque no tenga sabor ninguno. Claro está que la satisfacción de estos vicios siempre sucede en medio de la más desenfadada orgía.

---

<sup>187</sup> En el texto original este término es borroso por lo que su correcta transcripción no es de momento posible.

<sup>188</sup> Cantidad de yerba que se pone en el mate cuando se prepara la infusión (*DRAE*).

En una colonia, cerca de Formosa, fuimos testigos de un malón dado por los tobas la noche en que decidieron escaparse en busca de la algarroba; malón que se hubiera limitado quizá a robar unos caballos, si no los hubieran combatido. Es el robo que más les seduce, porque tienen extraordinaria predilección por estos animales, y son capaces, por un caballo, de dar cuanto tengan o hacer cualquier disparate. Esto no quita para que los traten muy mal, los tengan con el cuero pegado a las costillas –por eso la gente del pueblo le llama “el arpa” al caballo de un indio– y que, a la menor necesidad, los maten para comérselos. El indio es glotón sobre todo; no sabe apreciar nada ni tener consideración de nada en tratándose de *llenar el buche*.

Nos hallábamos en la citada colonia por una casualidad. Habíamos salido, en un vaporcito, a dar un paseo por el río, y cogiéndonos la noche, con amenaza de tormenta, y cerca de ella, decidimos atracar a su muelle. Nos recibió el gerente de un importante ingenio azucarero allí establecido, que era un alemán tan simpático y cortés en el trato social como bestia para tratar a los infelices indios; baste decir que no se le caía del brazo un formidable garrote, al que llamaba “el intérprete de la tribu”. Nos recibió el gerente, repito, con muestras del mayor júbilo, y no sólo nos dio amable hospitalidad por aquella noche, sino que, por sus reiteradas súplicas, hubimos de quedarnos algunos días más para visitar detenidamente el establecimiento y las plantaciones de caña.

Una noche nos sentíamos mal; no podíamos dormir, quizá por haber comido demasiado; pues nuestro buen alemán, gastrónomo como él solo, parecía haberse propuesto matarnos de una indigestión, y decidimos salir a dar un paseo. La casa del gerente, en la que estaban instaladas todas las oficinas de la Dirección y Administración del ingenio, era muy grande, pero de planta baja solamente, y para no perdernos por los

pasillos ni hacer ruido abriendo puertas, saltamos por la ventana de nuestro cuarto, que daba al jardín. Llegamos hasta un cenador que había en un ángulo, cubierto de “cortina japonesa” –preciosa enredadera que produce como una lluvia de fibras que alcanzan a varios metros de largor, las que suelen recogerse en manojos, formando pabellón, sujetándolas con lazos,– y nos recostamos en un banco bajo aquella pintoresca bóveda que apenas alumbraban las relativamente cercanas hogueras de los indios.

Era sábado, y estaban de baile y borrachera, según costumbre; y como sus cantos y griterías éranos tan conocidos, no hicimos caso ni les prestamos la menor atención, hasta que, cesado el canto, se produjo un extraño rumor. Nos levantamos, impulsados por la curiosidad, y pasando por entre los alambres que cercaban el jardín, nos dirigimos, tomando precauciones para no ser vistos, hacia la toltería. La lumbre de aquellas hogueras nos descubrió un cuadro horrible: hombres y mujeres, transformados en fantásticas fieras, hallábanse atareados, con afán y vehemencia indescriptibles, en preparar arcos, flechas, lanzas, hondas, boleadoras,<sup>189</sup> macanas,<sup>190</sup> todas las armas, en fin, de que disponen, tanto para el ataque o la defensa como para la caza. En las contorsiones, saltos y piruetas de aquellos bronceados cuerpos, casi desnudos; en las enmarañadas melenas, en los ojos chispeantes por la influencia del alcohol, en todo, comprendíase claramente que se había despertado en ellos el rencor al cristiano y que se aprestaban a la lucha.

Nos volvimos a dar aviso de lo que pasaba, y prudentemente nos encerramos bien en nuestra habitación. Al poco rato oyéronse gritos, silbidos, tiros... luego, silencio.

---

<sup>189</sup> Instrumento compuesto de dos o tres bolas de piedra u otra materia pesada, forradas de cuero y sujetas con sendas guascas, que se arroja a las patas o al pescuezo de los animales para aprehenderlos (*DRAE*).

<sup>190</sup> Arma ofensiva, a manera de machete o de porra, hecha con madera dura y a veces con filo de pedernal, que usaban los indios americanos (*DRAE*).



Cuando vino el día, sin haber podido conciliar el sueño, nos decidimos a salir otra vez para enterarnos de lo ocurrido; nada: dos soldados heridos, unos indios muertos, y los demás, escapados, sin haberse podido llevar los caballos, como intentaron. A esto se reduce hoy día un *malón*.

## Un sábado en Formosa<sup>191</sup>

Por la mañana llegaban a la población, con objeto de hacer sus compras para la semana, los colonos que no venían los domingos, y los indios para hacer sus cambios, con los que a tantos comerciantes habían enriquecido, pues por artículos de escasísimo valor daban pieles de león, de tigre, de gato montés, de zorro, de nutria, de ciervo y de otros animales; arcos, flechas y varias cosas más que ellos fabrican o recogen; plumas de avestruz, y las tan carísimas como buscadas plumas de garza blanca, para penachos, de las que cada animal solo tiene seis, tres en cada ala. Las de la garza mora, que abunda mucho, valen poco. Pero los indios entonces, y hoy de seguro mejor, ya sabían el mérito que tenía lo que entregaban, y los cambios no eran tan leoninos como en otros tiempos para el comerciante, aunque a éste siempre le quedaba abierta, para explotar al otro, la puerta del vicio. El indio, por caña o por cualquiera bebida alcohólica, ha sido y es capaz de dar el alma al diablo.

En el clima de aquella región hay dos extremos: o llueve continua y torrencialmente –en particular durante la primavera– convirtiéndolo todo en un pantano, o la sequía es tal que la tierra se agrieta, ábrese en zanjas, las que luego, con el trabajo del agua, forman los terrenos barrancosos. El sábado a que me refiero era uno de una primavera lluviosa, y como la noche anterior había diluviado, la ciudad, al amanecer, parecía un lago, del que caprichosamente hubieran surgido ranchos y las cuatro o seis casas de ladrillo que por entonces había en ella. Hoy ha progresado mucho, si bien no tanto como debía, dada la riqueza que encierra aquel vasto territorio, tanto en sus bosques

---

<sup>191</sup> Publicado en *El Imparcial* el domingo, 15 de julio de 1914.

como en sus tierras, las que, mejor que a la agricultura, se prestan a la ganadería. Recuerdo a un colono francés que habiéndole ido mal con aquella, lamentándose por no haberse dedicado a ésta, decía: –¡Mi gran equivocación fue no sembrar cuernos!– a lo que la mujer contestaba: –¡Ah, si hubieras sembrado cuernos... otra cosa sería de nosotros!– Pero aquel aguacero no era impedimento para nadie, y, como de costumbre, colonos e indios pasaron el día en las tiendas y pulperías,<sup>192</sup> regresando a sus pagos, por la tarde, más “alegres” que vinieron, menos un pobre viejo que, invariablemente, volvía llorando. La caña le entristecía y su burro le traicionaba, yéndose solo y dejándole a pie.

Con este ir y venir de colonos y de indios, el sábado era un día de tanto o más movimiento que el domingo; pero en la noche era cuando adquiría su carácter especial. Lo mismo en las tolderías de los indios que en los ranchos de los paraguayos, que constituían la mayoría de la población, era noche dedicada al baile. Y hasta el gobernador, si no daba baile en su casa, hacía que un galpón<sup>193</sup> del cuartel se convirtiera en templo de Terpsícore,<sup>194</sup> dando una verdadera fiesta a sus soldados, por los que poseía un afecto paternal. Así corría el vino y la caña en abundancia, y no faltaban las ricas empanadas criollas, que las chinas<sup>195</sup> –mujeres de los soldados, indias o mestizas– preparaban por la tarde, mientras ellos desalojaban el galpón, cubrían su techo y paredes con banderas y follaje y hacían un palco para el jefe e invitados de éste.

Para asistir a uno de estos bailes salimos, el sábado de mi referencia, en comitiva, a pie. La tierra, mojada, olía a germinación. El reciente incendio de aquellos enmarañados matorrales, achicharrados ya por un sol abrasador, había la vigorizado de tal

---

<sup>192</sup> Tienda donde se venden diferentes géneros para el abasto (*DRAE*).

<sup>193</sup> Cobertizo grande con paredes o sin ellas (*DRAE*).

<sup>194</sup> En la mitología griega, musa de la danza y del canto coral.

<sup>195</sup> Del quechua *čina*, hembra, sirvienta; criado o sirviente de rasgos aindiados (*DRAE*).

manera que por doquier la nueva flora retoñaba exultante. La noche estaba oscurísima y el alumbrado dejaba tanto que desear que era necesario ir provistos de un farolillo para ver dónde uno pisaba, pues había que seguir con cuidado por la estrecha senda que el transitar de otros formara, y de la que era preciso echar a los sapos a puntapiés para no aplastarlos. De repente interrumpióse la marcha, porque el farol que servía de guía habíase apagado. Uno de los compañeros, que venía muy atrás, y que era uno de esos caracteres nerviosos, irascibles, que parecen estar siempre atentos para no perder la oportunidad de poderse enojar con algunos visos de razón –aunque se enojen lo mismo cuando no la tienen,– se acercó a su mujer para increparla por haberse detenido, y mal disimulando su impaciencia, para demostrar que nos deteníamos sin motivo, adelantóse resucito; pero no andaría veinte pasos cuando le oímos chapalear barro, y en seguida, ¡paf!, había desaparecido en el lodazal de la cuneta que formábase en la bocacalle, chocando con las palmas que la pavimentaban. Por fortuna, nadie le había seguido hasta encender nuevamente el farol, a cuya luz pudimos contemplar la más grande de las metamorfosis: la figura arrogante, vestida de blanco, toda ella intachable, de poco antes, habíase convertido en un extraño ídolo chino hecho de barro.

Como este percance nos detuvo largo rato, cuando llegamos al cuartel ya estaba el baile empezado, ya Uriburu había dado la voz de “rompan fuego” bailando la “zamba”<sup>196</sup> con una china, y las parejas, con ese vértigo, con ese entusiasmo de los primeros instantes, llenaban el salón bailando “un agarrao”. Luego, cuando la tracción la ejercieron las damajuanas,<sup>197</sup> alternaban las visitas a éstas con los bailes sueltos que siendo

---

<sup>196</sup> Danza cantada popular del noroeste de la Argentina (*DRAE*).

<sup>197</sup> Recipiente de vidrio o barro cocido, de cuello corto, a veces protegido por un revestimiento, que sirve para contener líquidos (*DRAE*).

salteños,<sup>198</sup> como eran en su mayoría los soldados, la predilección se la llevaban la “zamba” y el “gato”.<sup>199</sup> La misma “Argentina” quedaría “chiquita” en eso de hacer “firuletes”<sup>200</sup> con los pies, al lado de “un viejo milico”<sup>201</sup> que se “trenzaba”<sup>202</sup> un gato punteado”<sup>203</sup> haciendo verdaderos prodigios de agilidad.

Eran las dos de la mañana, y como la atmósfera estaba ya muy cargada en aquel recinto y había salido la Luna, decidimos irnos a la plaza, que está situada en la costa del río. Y trayendo bancos a la misma orilla, que es bastante alta, se armó la tertulia, como teníamos por costumbre cuando tocaba la banda de regimiento cuando íbamos a esperar el paso del vapor, aguas arriba o aguas abajo, de la Compañía Mianovich,<sup>204</sup> que hace la carrera desde Montevideo a la Asunción y viceversa. Estos buques, de ruedas, son verdaderos palacios flotantes, y su paso por Formosa, donde paraban un rato, constituía un espectáculo para todos los que allí vivíamos; para los que no conocían otras ciudades era como una visión fantástica de un país maravilloso; para los que habíamos visitado otras tierras, era como un trozo de mundo que añorábamos, que nos llevaba un momento de alegría y de esperanza para dejarnos sumidos en mayor tristeza cuando sus luces se perdían en la primera revuelta del río.

La Luna, de momento en momento más clara, iluminaba el paisaje, poetizándolo. Enfrente, río por medio, teníamos a Villa Franca, pueblo paraguayo, del que nos llegaban

---

<sup>198</sup> Natural de Salta en Argentina.

<sup>199</sup> Baile de movimientos rápidos, de pareja suelta que suele acompañarse de coplas cuya letra coincide con las distintas figuras (DRAE). El gato es una “danza de pareja suelta e independiente. No vigente actualmente en el país. Se bailó en los salones aristocráticos de Asunción a partir de 1800. Sus formas coreográficas son variadas y se difunde hasta hoy en la Argentina” (Luis Szarán, *Diccionario de la música en el Paraguay*)

<sup>200</sup> Adorno superfluo y de mal gusto (DRAE).

<sup>201</sup> Militar (DRAE).

<sup>202</sup> Hacer trenzados (DRAE).

<sup>203</sup> Tipo de paso de la danza.

<sup>204</sup> Agencia Marítima argentina.

algunas notas de los bailes que allí también se realizaban, suavizadas, armónicas, por la distancia; a la derecha, perdido entre las sombras, el ingenio azucarero “La Teutonia”,<sup>205</sup> del que salían las voces discordes de los indios, en aquella hora ebrios ya por completo; a la izquierda, el cuartel, donde la banda continuaba tocando incansablemente y atrás, la ciudad, con la confusión de ritmos de las diferentes orquestas. Todo este jaleo y la noche agradable convidaba a trasnochar, así que, después de, como era natural y lógico, criticar a quien tan amablemente nos había obsequiado y de discutir si hacía bien o mal en tener aquella familiaridad con los soldados, unánimemente resolvimos ir a ver bailes, para lo cual hicimos que nos trajeran caballos ensillados: no de otra suerte podía realizarse la excursión. Y sin descender de nuestros montados, ante las puertas y ventanas de los ranchos, vimos bailar el “raidotereré”<sup>206</sup> y el “mamacumandá”,<sup>207</sup> especie de fandango cuya alegre música da chiribitas en los huesos, siendo tan difícil sustraerse al deseo de saltar que produce, que en Villa del Pilar<sup>208</sup> sucedió una vez –según oímos contar allí mismo a un paraguayo– que en una procesión, a los músicos que en ella iban, quizá porque no supieran otra cosa, se les ocurrió tocar el “mamacumandá” y éste, en seguida, produjo sus efectos; los mirones empezaron a bailar, contagiando a los que iban formados, quienes insensiblemente fueron aligerando la marcha, andando a saltitos al compás de la música, hasta que, finalmente, abandonaron los pasos y se pusieron

---

<sup>205</sup> El ingenio “La Teutonia” de Bonaccio y Serrano fue fundado en 1889 en Pilagá, cerca del río Paraguay.

<sup>206</sup> *Sic.* Raído tereré, Mamá cumandá y Santa Fe son ejemplos de música popular de Paraguay. Raído tereré es una “danza incluida en el álbum de los Toques más Populares del Paraguay, editado en 1874 por Luis Cavedagni. En el artículo: Las fiestas de Luque, La Reforma del 8 de octubre de 1879 la menciona entre otras danzas nacionales. [...] No vigente en la actualidad” (Luis Szarán, *Diccionario de la música en el Paraguay*).

<sup>207</sup> En Luis Szarán, *Diccionario de la música en el Paraguay*, “Mama Kumandá” es “una de las más antiguas polcas del Paraguay. Hacia mediados del siglo XIX era la pieza obligada para culminar los bailes. Su estilo cadencioso es del género de polca syryry, en cuya danza los bailarines arrastran graciosamente los pies.”

<sup>208</sup> En la actualidad llamada Pilar, situada en Paraguay a orillas del río Paraguay.

decididos a bailar, y los mismos sacerdotes, sugestionados como los demás, terminaron por bailar también. Otro baile predilecto de los paraguayos era el “santafé”,<sup>209</sup> que es parecido a los “lanceros”,<sup>210</sup> con algunas figuras más y más graciosas, en el que las paraguayas lucen su garbo, que, si ha de decirse verdad, lo tienen por arrobos.<sup>211</sup> Sus pies menuditos, siempre descalzos, parece que se deslizan rozando apenas el suelo y que el movimiento de sus faldas son aleteos para emprender un vuelo. Y entre otros bailes y algunos “agarraos”, vimos el “pericón<sup>212</sup> con relaciones”,<sup>213</sup> baile argentino, especie de rigodón<sup>214</sup> también, con mucha complicación de figuras y que tiene la particularidad que cada vez que hacen la cadena queda una pareja en medio y ésta tiene que “echar unas relaciones”, o sea decir él algo en verso, improvisado, a lo que ella ha de contestar en verso también. Estas “relaciones”, más de una vez han sido, especialmente entre los correntinos,<sup>215</sup> motivo de puñaladas.

La música, en todos estos bailes era una o dos arpas, de unas muy sencillas, sin mecánica alguna, que es el instrumento más popular entre los paraguayos. No hay uno

---

<sup>209</sup> “Danza paraguaya derivada de la contradanza, la cuadrilla y los lanceros. Se baila desde finales del Siglo XIX. En las fiestas populares el baile del Santa Fe marca el punto culminante a través de la competencia de destreza y gracia entre los bailarines. Según testimonios de la época de su origen, el Santa Fe se desarrollaba en cuatro partes: demanda, vals, reja y cadena. La música es un tema con variaciones y se compone de varias partes y su ritmo es una polca paraguaya, alegre” (Luis Szarán, *Diccionario de la música en el Paraguay*)

<sup>210</sup> “Danza de grupo, de parejas sueltas independientes. Surgió a partir de la contradanza, a mediados del siglo XIX, logrando gran difusión en los salones aristocráticos de Asunción” (Luis Szarán, *Diccionario de la música en el Paraguay*).

<sup>211</sup> Abundantemente, sobrada y excesivamente (*DRAE*).

<sup>212</sup> Baile popular típico de la Argentina y del Uruguay que se ejecuta acompañado de guitarras y se interrumpe para que los bailarines digan coplas (*DRAE*). “Danza de pareja suelta independiente, de gran difusión en el Río de la Plata. El cronista español Juan Francisco Aguirre, documentó su práctica en el Paraguay hacia 1790. El musicólogo argentino Calos Vega registró en 1944, cuatro versiones diferentes de su música. Se baila alternando con relaciones picarescas” (Luis Szarán, *Diccionario de la música en el Paraguay*).

<sup>213</sup> En diversos bailes tradicionales, copla que se dicen los integrantes de las parejas (*DRAE*).

<sup>214</sup> Cierta especie de contradanza (*DRAE*). “Danza antigua, no vigente, de pareja suelta interdependiente y de carácter grave-vivo. Se bailaba en Paraguay a mediados del Siglo XIX” (Luis Szarán, *Diccionario de la música en el Paraguay*).

<sup>215</sup> Natural de Corrientes, provincia de Argentina.

que no sepa tocarla, y aunque la tocan de oído, tienen éste tan delicado que lo hacen maravillosamente. En muchas casas tenían arpas y violines, según el rumbo que pudieran gastar. Lo mismo que mientras en unas corrían los licores y la caña, en otras sólo había mate; éste no faltaba en ninguna parte, aunque sólo se cebara en uno. Siempre toman en el mismo mate las personas reunidas en cualquier sitio, pero cuando la reunión es numerosa, suele haber más, y la dueña de la casa está atenta a que no se equivoque la persona encargada de prepararles, dando a uno varias veces mientras dejan otro sin tomar. A propósito de esto cuéntase que en un baile, donde tocaba un arpista napolitano recién llegado al país, la dueña de la casa, preocupada en que todo el mundo tomara mate, había tenido que regañar más de una vez a una chinita que servía el excitante brebaje porque estaba dejando al napolitano fuera de turno, hasta que, ya enojada, gritó furiosa: – ¡Mate al “arpero”!- Y el arpista, que entendió que lo mataran, tiró el arpa y echó a correr como un loco.

Ya de día abandonamos la ciudad para dar un galope por el campo. La Naturaleza parecía como absorta en la contemplación de la salida del Sol, que en aquella mañana tenía algo de triste; era, como siempre, un hermoso espectáculo, pero que, sin saber por qué, predisponía a la melancolía, a una extraña melancolía en la que diríase que el espíritu conmovido se desprendía y que los sentidos se desligaban de las impresiones materiales.



## Los pollitos del Chaco<sup>216</sup>

Antes, el Gobierno argentino concedía con gran prodigalidad grandes extensiones de terreno en el Chaco al que lo solicitase, a pretexto de colonizar. Y no era esto sólo, sino que no era difícil que, sin que el colono o supuesto colono hubiera cumplido con la ley correspondiente, le otorgase los títulos definitivos de propiedad. Así sucede que personas poco escrupulosas, sin otro desembolso que el de los sellos gastados en los tramites hechos en el Departamento de Tierras y Colonias, son hoy terratenientes que, esperando que se valoricen sus campos para venderlos, los tienen abandonados.

Con el propósito de estudiar el lugar conveniente a sus fines, antes de solicitar una de estas concesiones de tierras, había llegado al Chaco un señor francés, y como venía recomendado a nosotros, le acompañamos siempre en sus excursiones de orientación. En una de estas excursiones, íbamos varias personas para coger muchos capullos de los que cierta clase de arañas fabrican para cubrir sus huevas, con objeto de que nuestro francés se llevara una buena maraña de aquella seda y viera si era aprovechable. Algunos de los que formaban la cabalgata cargaron con sus escopetas para, como yo en broma les decía, entretener sus malos instintos por el camino. Y ciertamente que era necesario no estar desprovisto de crueldad para ser capaz de cortar de un tiro el armonioso canto de un boyero –mirlo, o de la especie del mirlo,– de un cabecita negra –variación de jilguero,– de un amió, de un zorzal, de tantos otros que se oyen con encanto entre los antipáticos gritos de loros, cotorras y urracas.

---

<sup>216</sup> Publicado en *El Imparcial* el miércoles 18 de agosto de 1914.

Sin rubor confieso, aunque parezca ridícula sensiblería, que ha habido veces en que no he podido contener las lágrimas al ver caer, muerto por el plomo, a un azulejo, a un siete colores, a un pájaro fuego, a un pecho colorado... a cualquiera de aquellos pajarillos, que, por lo bonitos, me parecía que debían respetarlos. Pero no me hacían caso: por el contrario, cuanto más lindo era el que se ponía a tiro, con más gusto le disparaban; lo mismo daba que fuera un precioso reyezuelo, que una blanca viudita, un coyuyo, un moitú, una cachila, o un mansito y cariñoso pilincho. Tiene la particularidad este pájaro que, aunque se coja adulto, se acostumbra en seguida a estar suelto por la casa si se ha cogido macho y hembra, pues la pareja no puede separarse ni un momento, y es seguro que si uno muere el otro se deja morir de hambre y tristeza.

Íbamos, pues, en busca de seda, internándonos más de lo conveniente, sin tener en cuenta que no llevábamos baquiano, en la creencia de que no lo necesitábamos. Y al llegar cerca de una laguna y ver destacarse las rojas cabezas de los flamencos, entusiasmáronse los cazadores por coger uno, y, persiguiendo unos a esas aves zancudas y otros siguiendo a los perseguidores, nadie se preocupó ya tampoco en fijarse por dónde andaba. No fue posible cazar ninguno; lo mismo los flamencos que las chuñas, chajás y alertas, son tan ariscos como veloces en su carrera; pero si no fue posible cazar ninguno, fue, en cambio, posible extraviarnos, y, por aquello de que “no hay mal que venga solo”, la tarde, que a nuestra salida no podía estar más hermosa, se empezó a descomponer.

El pampero, ese viento impetuoso que en su carrera, desde las nevadas cimas de los Andes hasta el Atlántico, derriba violento cuanto intenta detenerle, y que suele hacer sentir también su furia por el Chaco, volteando, como por las hachas de poderosos

obrajeros<sup>217</sup> invisibles, los gigantescos cedros, timbós, los férreos e igualmente elegantes guayaibis, guayacos,<sup>218</sup> y jachalís...<sup>219</sup> abatiendo, en fin, los montes lo mismo que abate un cañaveral. El pampero, repito, anunciaba, por un rumor lejano, que no pasaría muy distante; así que en vez de tratar de orientarnos, teníamos que pensar en buscar un amparo. Y ensordecidos por el fuerte murmurio del tupido ramaje de los bosques, de cuya fauna en ellos albergada solo percibíase claramente el extraño y guasón ventereo, que parecía seguirnos con su burlesco grito “bicho feo”, vagamos como almas en pena, ansiando descubrir un puesto, una quinta, una chacra, un obraje, una choza... algo donde guarecernos hasta que pasara la tormenta que lentamente íbase acercando. Por último, oteando desde una cuchilla –como allí llaman a las elevaciones de terreno poco pronunciadas– divisamos sobresaliendo de entre un “pirisal” un techo de teja de palma y hacia él nos dirigimos velozmente, creídos, como era natural, de que se trataba de una vivienda. Y sabedores de que la gente del campo es hospitalaria y suele ofrecer cuanto tiene, aunque fuera una vivienda muy pobre, de aquellas en que viven, casi como los indios, durmiendo sobre pieles, nos prometimos, no solo encontrar en ella cobijo, sino algo también que cenar, si allí teníamos que pasar la noche, pues no les faltaría a sus moradores un poco de charque<sup>220</sup> para hacer chatasca o bapuy, y si no maíz para hacer pororó,<sup>221</sup> humita<sup>222</sup> o loco,<sup>223</sup> platos campesinos que con la salsa del hambre y la

---

<sup>217</sup> El trabajo del obrajero consistía en derribar con hachas los árboles elegidos para posteriormente obtener la madera blanca de su interior (De *Misiones* (1897) de Juan Quiérel).

<sup>218</sup> Del taíno *waiacan*. Árbol de América tropical, de la familia de las Cigofiláceas, que crece hasta unos doce metros de altura, con tronco grande, ramoso, torcido, de corteza dura, gruesa y pardusca, hojas persistentes, pareadas, elípticas y enteras, flores en hacecillos terminales con pétalos de color blanco azulado, y fruto capsular, carnoso, con varias divisiones, en cada una de las cuales hay una semilla (*DRAE*).

<sup>219</sup> Árbol de la América intertropical, de la familia de las Anonáceas, con tronco liso de seis a siete metros de altura, copa redonda, ramas abundantes pobladas de hojas gruesas, enteras, alternas, lanceoladas y lustrosas; flores blancas, axilares, fruto ovoide, drupáceo, aromático, sabroso, de corteza amarillenta y dividida en escamas cuadrangulares, y madera sumamente dura, muy apreciada para la ebanistería (*DRAE*).

<sup>220</sup> Carne salada y secada al aire o al sol para que se conserve (*DRAE*).

<sup>221</sup> Del guaraní. Rosetas de maíz (*DRAE*).

novedad pensábamos saborear como el manjar más exquisito, y hasta el pan de popi –de mandioca seca– o chipá –de maíz– imaginábamos que había de estar delicado. Con esta esperanza corríamos hacia aquella casa como a puerto de salvación, de la que siempre parecía que nos hallábamos a igual distancia. Cuando ya pudimos distinguir el cerco de cina-cina<sup>224</sup> que la rodeaba nos extrañó el no ver la infaltable ramada donde suele estar el fogón, y finalmente recibimos el mayor de los desencantos al ver que se trataba de una “tapera”, choza abandonada y en ruina.

Mucho discutimos y dudamos antes de apearnos de nuestros montados, pues temíamos, con sobrada razón, llenarnos de niguas<sup>225</sup> o de bichos colorados, que son aun más molestos; que nos sacaran en procesión las vinchucas,<sup>226</sup> de las que el rancho debía estar lleno, si no lo estaba también de vampiros y alacranes, y lo que sería peor era si había alguna víbora de la cruz de cascabel o algún ñacanina.<sup>227</sup> Pero como la tormenta estaba encima, la noche también llegaba a la carrera y el viento amenazaba en convertir a nuestros caballos en aeroplanos, hubo un momento en que, a escape, no tuvimos más

---

<sup>222</sup> Del quechua *humint'a*. Comida criolla hecha con pasta de maíz o granos de choclo triturados, a la que se agrega una fritura preparada generalmente con cebolla, tomate y ají colorado molido. Se sirve en pequeños envoltorios de chala, en empanadas o a modo de pastel (*DRAE*).

<sup>223</sup> Del quechua *ruqru*. Plato de carne, papas, maíz y otros ingredientes, usado en varios países de América Meridional (*DRAE*).

<sup>224</sup> Árbol espinoso de la familia de las Leguminosas, de hoja estrecha y menuda y flor olorosa amarilla y roja. Tiene poca altura y se emplea en setos vivos. La semilla es medicinal (*DRAE*). “Cina-cina (*Parkinsonia aculeata*). Es una planta usada hoy por los agricultores para hacer cercos vivos y divisiones de terrenos, pues su vitalidad le permite desarrollarse sin ningún cultivo y sus tallos inflexibles y espinosos son un buen seguro. Las ramas tiernas y las hojas cocidas en agua constituyen un baño tibio que se aplica a las niñas que padecen de dismenorrea y al mismo tiempo se prepara con esta infusión una bebida azucarada para darla a beber a personas que padecen de tal anemia”. De Dalmiro S. Adaro en *Industrias criollas o fitotecnias* (1918).

<sup>225</sup> Voz taína. Insecto díptero originario de América y muy extendido también en África, del suborden de los Afanípteros, parecido a la pulga, pero mucho más pequeño y de trompa más larga. Las hembras fecundadas penetran bajo la piel de los animales y del hombre, principalmente en los pies, y allí depositan la cría, que ocasiona mucha picazón y úlceras graves (*DRAE*).

<sup>226</sup> Insecto hemíptero, de color negro o castaño, con manchas de diversos tonos, de unos tres centímetros de longitud. Tiene hábitos hematófagos, habita en los cielos rasos y paredes rústicas de las viviendas precarias, especialmente de adobe y es transmisor del mal de Chagas (*DRAE*).

<sup>227</sup> Del guaraní. Serpiente acuática de la familia de las culebras, de gran agresividad.

remedio que guarecernos en aquella tapera, con tiempo apenas de mal revisarla y apuntalarla, desensillar, atar a los animales y con las bajeras o caronas,<sup>228</sup> mandiles y demás aperos y arreos, arreglar una yacijas,<sup>229</sup> decididos y resignados a pasar de aquella suerte la noche, rogando, cada cual a su modo, que el pampero respetara aquellas ruinas.

Fácil es comprender que no era posible dormir estando a la expectativa de alguna peligrosa o desagradable visita, aumentando el temor la oscuridad en que forzosamente había que permanecer, pues cuando pensamos en procurarnos algo con que poder hacer una hoguera, que hubiera sido nuestra salvación, ya no pudo ser porque diluviaba. Pasado lo recio de la tormenta, en que mientras duró el furor de ella, y por lo tanto el mayor peligro para nosotros, nos mantuvimos como absortos, esperando, de un momento a otro, ver desaparecer, como por encanto, el techo que nos cubría, empezamos, para entretener y espantar el miedo, a contar cuentos y a tomar a broma cualquiera observación que se hiciera acerca de los ruidos que oyéramos o creyéramos oír dentro del rancho, hasta que indiscutiblemente oímos: “pío”, por un lado; “pío, pío”, por otro.

- Debe haber alguna vivienda por aquí cerca. ¡Qué lástima no haberla visto!
- Esos pollitos se han perdido por causa de la tormenta, y no puede estar muy lejos la casa.
- Es que este rancho no hará mucho que está abandonado, y al irse, sus habitantes dejaron alguna gallina olvidada, que ha criado por el campo.
- O habrá habido aquí indios, y serán ellos los que han dejado a esa chueca.
- Pero si no se oye a la gallina, parece que están los pollitos solos.

---

<sup>228</sup> Pedazo de tela gruesa acojinado que, entre la silla o albarda y el sudadero, sirve para que no se lastimen las caballerías (*DRAE*).

<sup>229</sup> Lecho o cama pobre (*DRAE*).

Y de esta suerte pasamos largo rato calculando las causas que tendría la presencia de aquellos pollitos dentro de la choza. Pero como estos aumentaban, el “pío pío” se oía por todos lados; alguien propuso ver si los podíamos coger para, cuando calmara la lluvia, buscar con que hacer fuego y asarlos, pues si había muchos y eran grandecitos valía la pena. ¡La Providencia, compadecida de nosotros, nos proporcionaba siquiera algo que cenar! A mi no me pareció bien la idea de matar a los pobres pollitos, y me levanté, resuelta a no permitirlo, al mismo tiempo que otros se levantaban y encendían cerillas. El pánico que se apoderó de nosotros al ver los pollitos de que estábamos rodeados no es para descrito: aun hoy, al recordarlo, me erizo. Con el atropello del que huye de un incendio salimos al campo, como locos, sin cuidarnos si nos metíamos en otros peligros más graves del que huíamos, si bien las picaduras de aquellas arañas peludas, que piaban como pollitos y que la más pequeña era del tamaño de un cangrejo de mar de los más grandes, aseguraban los indios que es más venenosa que la de la víbora; ellos la temen más. Ninguno de nosotros conocíamos aquellas arañas más que por referencias, y lo que menos se nos ocurrió fue encontrarlas allí, donde habíamos pensado encontrar toda clase de alimañas.

Inútil es añadir que el resto de la noche fue más que toledana,<sup>230</sup> aunque, pasado el susto, hubo tema de risa, haciendo burla del que quería asar los pollitos y de mí, que los quise poner bajo mi amparo.

---

<sup>230</sup> Noche toledana, dicese coloquialmente de la noche que se pasa sin dormir (*DRAE*).

## Cuymbajé<sup>231</sup>

No sabía su nombre, ni si le tenía; “Cuymbajé” –chiquilín– fue lo primero que se oyó llamar cuando tuvo conciencia de su ser, y “Cuymbajé” le quedó por apelativo. Tampoco sabía nada de cómo vino a este mundo; hijo de la selva, no conoció más amparo que el de los árboles ni más compañeros que los animales silvestres. Lo mismo podía haber sido el fruto de pobre y honrada pareja, que de clandestinos amores entre ricos, y que por morir sus padres, o la persona que lo ocultaba, en la soledad del campo lo dejaran abandonado; como el de trágica pasión de un gaucho, que se lo llevó con él a vivir su vida nómada y que pereció asesinado. Lo que fuera quedó en el más absoluto misterio: nadie sabía nada, y a la verdad que tampoco a nadie, ni a él mismo, le interesaba averiguarlo.

Le conocí en Santa Fe (República Argentina) durante la revolución que en el año 1893 derrocó al Gobierno de Caferata.<sup>232</sup> Hallábase en las filas revolucionarias, con el grado de capitán, a las órdenes del caudillo Elozmendi, uno de los jefes de aquella bendita revolución. Y digo bendita porque concluyó con el “fantasma correntino”. Antes de ella todo el norte de aquella provincia estaba dominado por dicho “fantasma”, que era gente de índole batalladora y bravía que, escapada de su provincia por alguna deuda con la justicia, campaba a su antojo, cometiendo toda clase de fechorías, amparada por las autoridades, con armas que el Gobierno le facilitaba, pues le convenía tenerla preparada para rechazar el siempre temido ataque en aquellos tiempos del doctor Leandro N.

---

<sup>231</sup> Publicado en *Los Lunes de El Imparcial* el 17 de agosto de 1914.

<sup>232</sup> *Sic.* Se refiere la autora a la Revolución de 1893 y el gobernador Juan Manuel Cafferata (1852-1920).

Alem,<sup>233</sup> de venerable memoria, y aunque algunos eran gauchos nobles, que no hacían más daño que el de “carnerar”,<sup>234</sup> cuando tenían necesidad, una “vaquillona”,<sup>235</sup> otros, los más, eran verdaderas fieras, que por el solo gusto de ver correr sangre lo mismo mataban la única vaca lechera que tuviera un pobre colono que lo “beneficiaban” a éste si se atrevía a lamentarse, y tras él degollaban lo que se presentara. Puestos en faena no se paraban en “chiquitas”.<sup>236</sup>

Eran “nenes” de la catadura de un tal Corazón Sotelo<sup>237</sup> –que mataron en Corrientes– que para divertirse, sin más objeto, se metía en una casa, degollaba al que primero le caía a mano, cogía la sangre, se la hacía beber al padre, al hermano, al hijo, al que hubiera, y luego le degollaba también y seguía haciendo gracias por el estilo mientras quedara un ser a quien extraer sangre, cuya vista era lo que más le entusiasmaba en el mundo. Y era caso curioso la sugestión del miedo que producía para que sus víctimas no se rebelasen. Cuando le dieron caza acababa de degollar a una familia compuesta de nueve individuos, más a los gatos, perros y cuantos animales tenían. Al preguntarle por qué hacía aquellas enormidades contestó que “de gusto no más”; de ahí no le sacaron. Pues de estos *Corazoncitos*, capitaneados por el “sin par” negro Acosta, había muchos ejemplares; y era un encanto verles con qué humildad pedían la bendición al padrino, corriendo el sombrero hacia la oreja. –Los correntinos tienen un respeto supersticioso por sus padrinos, lo mismo de bautismo que de confirmación.– Y estos “benditos” de Dios, de los que estaba plagado el norte de Santa Fe, tenían a los pobres colonos extranjeros

---

<sup>233</sup> Leandro Alem (1842-1896) político argentino fundador y líder de Unión Cívica Radical.

<sup>234</sup> Matar y descuartizar las reses, para aprovechar su carne (*DRAE*).

<sup>235</sup> Vaca de uno a dos años aún no servida (*DRAE*).

<sup>236</sup> Usar contemplaciones, pretextos, subterfugios o rodeos para esquivar o diferir, ya una medida, ya una obligación (*DRAE*).

<sup>237</sup> Cabecilla de una sanguinaria banda que actuaba en la zona de Formosa.



amedrentados de tal manera, que ocultaban a las hijas en cuevas para librarlas de brutales atropellos.

Por eso fue bendita aquella revolución, que al concluir con el “fantasma correntino” devolvió la tranquilidad a tantos honrados productores de riqueza, y la luz, la vida, a tanta inocente criatura.

“Cuymbajé” fue uno de los que ayudaron a llevar a cabo tan magna obra. Era bajito, regordete, de aspecto agradable; tendría, por entonces, unos treinta años; había emigrado de Corrientes por nada; según él, por una tontería; total, había muerto a tres, y eran siete los que le atacaron. Como mató en defensa propia, sabía que saldría bien; pero, por si acaso, no quiso dejarse enchiquerar<sup>238</sup> y se escapó a Santa Fe, cuyo Chaco, a la sazón, era seguro albergue.

– Hemos cogido a Fulano, mi capitán –le decía un soldado– ¿Qué hacemos con él?

– ¿Fulano? –miraba la lista de los monstruos y, si encontrábase entre ellos, contestaba:

– Por el momento, tocarle el violín –que significaba degollarle– luego, ya veremos.

Y como no gastaba contemplaciones, “la orquesta” no dejó de tocar mientras quedó una de aquellas fieras humanas.

Triunfante la revolución, y en el Poder el nuevo Gobierno –que por cierto solo duró veintiún días,– estuvo “Cuymbajé” alojado en mi casa, que fue cuando le traté. Gustábame oírle contar su historia; decía que él había vivido siempre “bombeando”

---

<sup>238</sup> Coloquialmente, meter a alguien en la cárcel (*DRAE*).

–acechando– a la muerte. Lo más remoto que recordaba era un día en que uno que conducía ganado le dijo: “Oye, “Cuymbajé”: ¿quieres ayudarme?” Fuése con él, y cuando entregaron el ganado le dio cinco pesos y los gastó en cerillas, que escondió en el hueco de un árbol. De esto deducía que hasta ese día era lo único que le solía hacer falta, seguramente para encender fuego con que asar las perdices, que a palos podía coger, y para calentarse.

Desde que comprendió que trabajando se ganaba dinero, y con éste se compraba lo necesario, no dejó de buscar la ocasión de que lo emplearan para arrear ganado de un sitio a otro, y, aunque no abandonó su vida nómada, fue un gaucho honrado y trabajador.

Cuando vino la Intervención Nacional y echó abajo al Gobierno radical y encarceló a los jefes de la revolución, “Cuymbajé”, siempre rebelde a dejarse encerrar, se escapó sin que se supiera más de él.

Dos años más tarde hallábame yo en el Chaco; fui una mañana a ver unas carreras de caballos, de las que se hablaba hacía días, como si tratárase de un acontecimiento extraordinario; y lo era, en efecto, por la crecida suma que se jugaba a favor de uno y otro caballo, por ser los parejeros<sup>239</sup> más famosos de la comarca y porque los habían de montar corredores venidos a propósito de Corrientes.

Aún no había aparecido el Sol en el horizonte cuando empezó a afluir la gente al sitio donde iban a verificarse las carreras. Tenían lugar en una amplia calle que nace en la orilla de río, cruza la población y muere en el monte. Todos los habitantes del territorio, entusiastas aficionados a esta clase de diversiones, acudían allí alegremente a perder quizá los ahorros de que dispusieran. Los indios también acudían atraídos por la curiosidad y por el amor al juego.

---

<sup>239</sup> Se dice del caballo de carrera y en general de todo caballo excelente y veloz (*DRAE*).

Era admirable el cuadro que ofrecía el conjunto de gentes de todas edades y condiciones, en tan maravilloso marco como le prestaba aquella exuberante naturaleza. Al lado del que montaba brioso corcel ensillado con vistosa montura mejicana, hallábase el indio sobre una osamenta que fue caballo; por montura, un pedazo de lona; por estribos, una sogá, y por hondón,<sup>240</sup> un nudo. Estos violentos contrastes era lo que precisamente lo hacía más pintoresco.

Por instantes crecía la muchedumbre, agrupábase en distintas direcciones y el sordo rumor de los primeros momentos se convirtió en una insoportable algarabía, hasta que se dio el grito de ritual “¡Cancha, cancha!”<sup>241</sup> y los espectadores, alineándose a derecha e izquierda, después de repetir “¡cancha, cancha!”<sup>242</sup>, quedaron en silencio y la calle entre dos barreras humanas. En seguida, en la raya de partida, aparecieron dos jinetes; uno llevaba un pañuelo encarnado, del que dos puntas se anudaban en la frente; caía por detrás, extendido, y las otras dos puntas se anudaban a modo de barboquejo;<sup>242</sup> estaba colocado en tal forma, que lo mismo podía ser para sujetar bien al sombrero que para ocultar la cara, pues apenas si veíanse los ojos. Después de “barezar”<sup>243</sup> un poco los caballos, a la voz de “¡ahora!” se lanzaron a toda brida. Entonces la expectación fue enorme, la carrera reñida, los dos parejeros eran buenos y los dos corredores inmejorables; pero, por último, el triunfo se lo llevó el del pañuelo colorado. Al volver, distraído por la gritería o entusiasmado por el aplauso, se quitó el sombrero para saludar, y alguien, que le conoció y que sabía que estaba reclamado por la Policía de Corrientes, gritó delatándole:

---

<sup>240</sup> Parte del estribo donde se apoya el pie (*DRAE*).

<sup>241</sup> Expresión coloquial para pedir que se abra paso (*DRAE*).

<sup>242</sup> Cinta o correa que sujeta una prenda de cabeza por debajo de la barbilla (*DRAE*).

<sup>243</sup> *Sic.* Varezar: Lanzar un caballo a toda carrera (*DRAE*).

- “¡Es Cuymbajé”, es “Cuymbajé!”

En efecto, él era; le reconocí ya en circunstancias que nada podía hacer por él; había emprendido la fuga hacia el río, seguido de la muchedumbre, que en su mayoría corría porque veía correr, pues no sabían de lo que se trataba, y por los gendarmes que, tampoco mejor enterados, le perseguían porque veían que huía. Un sargento mandó hacerle fuego; pero él, al oír la voz, dio una vuelta por debajo de la barriga del caballo, maniobra que hacen los correntinos con facilidad pasmosa, y las balas pasaron de largo.

Cuando los perseguidores llegaron a la costa, ya estaba “Cuymbajé” bien lejos de la orilla, nadando con una mano y sujetando al caballo con la otra, en aguas paraguayas.

Pasaron otros dos años sin saber nada de él; luego me dijeron que había muerto de un ataque al corazón.

¿Quién iba a sospechar que por ahí lo “bombeaba” la muerte?

## Por tierras de gauchos<sup>244</sup>

En el campo hay un “yuyito”<sup>245</sup>  
Que se llama mío-mío;<sup>246</sup>  
Acredito su verdá,  
Pero siempre desconfío<sup>247</sup>

Cantaba Rosina, la chinita<sup>248</sup> más salada de aquellos pagos,<sup>249</sup> a la puerta de su choza, mientras machacaba maíz en un enorme mortero, de un metro de alto, hecho con un pedazo de tronco de árbol ahuecado por un lado y clavado por el otro a troncos más delgados que servían de patas.

– ¿De qué desconfiás, mi china?– la dijo Juan Pedro, apoyándose en uno de los postes del alambrado que a unos dos metros de la choza la separaba del camino, al oír el último verso de la “milonga”<sup>250</sup> (cierta tonada).

– Apúntate otra, ché,<sup>251</sup> no seas “souso” –contestó ella risueña, sin soltar la maza, con la que trituraba el maíz; pero dejando de pisar y mirando al recién llegado.

---

<sup>244</sup> Publicado en *El Imparcial* el viernes 18 de septiembre de 1914.

<sup>245</sup> Según el *Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas* (1904) de Roberto Lenz, yúyo se refiere a un tipo de yerba silvestre, maleza, yerba mala (784).

<sup>246</sup> El mío-mío o romerillo es una especie de arbusto común en Sudamérica, endémica del sur de Brasil, Paraguay, Uruguay y nordeste argentino. Su nombre científico es *Baccharis coridifolia*. *Baccharis* es un nombre generico reciclado por Carl Linnaeus que proviene del griego *Bakkaris* dado en honor de Baco, dios del vino, para una planta con una raíz fragante.

<sup>247</sup> Perteneciente a la tradición oral popular de Corrientes. Recogido por Rubén Pérez Bugallo en *Cancionero Popular de Corrientes* (1999) dentro de la sección “Bromas, sátiras y picardías”. La versión de Bugallo recoge en su tercera línea “acredito tus palabras” (177) en vez de “acredito su verdá”. Alejandro Bovino Maciel.

<sup>248</sup> Entre gauchos, mujer (*DRAE*).

<sup>249</sup> Lugar, pueblo, región (*DRAE*).

<sup>250</sup> Composición musical folclórica argentina de ritmo apagado y tono nostálgico, que se ejecuta con la guitarra (*DRAE*).

<sup>251</sup> Para llamar, detener o pedir atención a alguien, o para denotar asombro o sorpresa (*DRAE*).

Los primeros rayos del sol asomaban por el horizonte iluminando las nubes, que daban la ilusión de un archipiélago dorado bañado por un mar azul resplandeciente. Los maizales, que extendíanse desde el fondo de la choza hasta más allá de donde alcanzaba la vista, cabeceaban a impulsos de la brisa matinal.

– Parecés un “mangangá”<sup>252</sup> (especie de moscardón)– exclamó Rosina, escuchando la acostumbrada declaración de Juan Pedro.

– ¿Y qué culpa tengo yo si vos te has entrao en mi tan al hondo?

– No será tanto como decís.

– Más que puñalá siciliana.

Con sus meritos y gracias, Rosina traía embobados a todos los jóvenes chacareros<sup>253</sup> de las inmediaciones; pero ella, huérfana de madre, sirviendo de tal a sus hermanitos, no hacía caso a nadie, preocupada solamente en sus quehaceres y en ayudar cuanto podía a su padre, mediero<sup>254</sup> de la chacra<sup>255</sup> en que habitaban. Juan Pedro era el que con más tenacidad la pretendía. Gaucho valiente, acostumbrado a imponer su voluntad “por la razón o la fuerza, como la moneda chilena”,<sup>256</sup> según solía decir, le enardecía, no solo la indiferencia de ella, sino también el que Hermógenes, otro de los gauchos perdonavidas, se la disputara.

– Andáte y dejáme en paz. –Y continuó Rosina su tarea, a intervalos interrumpida.

– Me caiga muerto si...

---

<sup>252</sup> Del guaraní. Insecto himenóptero de cuerpo grueso y velludo que al volar produce un característico zumbido fuerte y prolongado. Vive solitario en troncos o cañas, o gregario en nidos subterráneos (*DRAE*).

<sup>253</sup> Que trabaja en una chácara o chacra (*DRAE*); Persona fastidiosa por su continua insistencia (*DRAE*).

<sup>254</sup> Persona que va a medias en la explotación de tierras, cría de ganados u otras granjerías del campo (*DRAE*).

<sup>255</sup> Del quechua, alquería o granja (*DRAE*).

<sup>256</sup> “Por la razón o la fuerza” enseña del Escudo Nacional y lema patrio de Chile acuñado también en sus monedas desde 1818.

- Si no se te “chinga” el tiro,<sup>257</sup> ¿verdad? –le atajo ella, volviendo a suspender su trabajo.
- Pues gastás pólvora en “chimangos”.<sup>258</sup>
- ¿Vos sos “chimango”, ché?
- Bueno, lo digo porque perdés el tiempo; debés comprenderlo.
- Con esta beligerancia que se me ha declarao entre las entretelas y el pensamiento, estoy trastornao y no comprendo mas que una cosa.
- ¿Qué?
- Que sos una epidemia pal corazón.
- ¡No digás! ¡Ja, ja!
- Ya sabés que nos tenés atacaos a más de cuatro... y pa mí que alguno canta pal carnero.<sup>259</sup>
- No se muere uno por tan poco.
- De muerte natural, no; porque si no, ya habría espichao<sup>260</sup> yo hace tiempo. Es verdá que soy un cemento armao.
- ¿Pintao de frescoral?<sup>261</sup>
- ¡Pasá adelante, mi negra! El frescoral es una pintura... imune al calor, que diría el dotor, y a mí me basta una mirada tuya pa arder como si fuera un pajonal.<sup>262</sup>

---

<sup>257</sup> Fallar el tiro.

<sup>258</sup> Ave del orden de las Falconiformes, extensamente distribuida en la Argentina y en el Uruguay, de unos 40 cm. de longitud y coloración general pardo oscuro (*DRAE*); “Gastar pólvora en chimangos”: dicho popular del folklore argentino que alude a que no deben dedicarse esfuerzos a cosas que no valen la pena.

<sup>259</sup> Según *Consideraciones sobre el habla popular entreterriana: Vocablos, giros y expresiones populares en Entre Ríos* (2004) de Julio Vitor, carnero es el lugar donde se depositan los cadavers y la locución “cantar pa’l carnero” significa morir (33).

<sup>260</sup> Morir (*DRAE*).

<sup>261</sup> “Frescoral” era el nombre de una pintura destinada a impedir que las superficies de techos y paredes transmitieran al interior la temperatura exterior.

<sup>262</sup> Terreno bajo y anegadizo, cubierto de paja brava y otras especies asociadas, propias de los lugares húmedos (*DRAE*).

- Pero si sos de cemento armao...
- Pa eso de espichar; pa ti, vos los sabés, soy de alfajor,<sup>263</sup> que a na me deshago.
- ¡Che, hermano! –interrumpió Hermógenes, llegando sin ser visto ni oído previamente.– Si atropellás a un alambrao de punta tenés que deshacerte.
- ¡Qué sabés vos!
- Sé que te de hacés o que te deshacerán.
- Me parece que andás con el paso cambiao,<sup>264</sup> has errao el camino –contestó Juan Pedro con cierto aire despectivo.
- Perdoná –dijo el otro con afectada humildad.– ¿No se va por aquí a la “pulpería” del “gringo”<sup>265</sup> Nicolini?
- Derechito no más.
- Pues pa no perderme tenés que acompañarme.
- Será si quiero.
- Si no tenés miedo.
- ¡Cómo no! ¡Oigalé! ¡Ay tatita!<sup>266</sup>

Y burlándose uno de otro, despidiéndose ambos de Rosina, siguieron el camino, que conducía, efectivamente, a la “pulpería” del “gringo” Nicolini. Ella tuvo un momento de sobresalto, pues de sobra sabía que aquellas guasitas eran preludios de algo trágico; pero

---

<sup>263</sup> Golosina compuesta por dos rodajas delgadas de masa adheridas una a otra con dulce y a veces recubierta de chocolate, merengue, etc. (*DRAE*).

<sup>264</sup> “Andar con el paso cambiado”: Proceder fuera de oportunidad (Vitor 84).

<sup>265</sup> “En Entre Ríos, se llama así al italiano y en general, a la persona que habla lengua distinta de la nuestra” (Vitor 52).

<sup>266</sup> David Frye en su traducción de *Periquillo Sarmiento* de José Joaquín Fernández de Lizardi indica que “tatita” es un diminutivo de *tata* usado en vez de *padre*. La costumbre de llamar *tatita* a un niño es común en Latinoamérica.



se encogió de hombros y continuó su tarea de machacar maíz para hacer la “mazamorra”,<sup>267</sup> como queriendo ganar el tiempo perdido por la charla de Juan Pedro.

Dicha “pulpería”, o taberna “sui generis” de los campos argentinos, era lo que estaba más cerca de la casa de Rosina y donde, a pesar de la mala calidad de los artículos que allí se vendían, reuníanse todos los gauchos de unas cuantas leguas a la redonda. El “pulpero”<sup>268</sup> era un italiano que se había hecho popular porque habiendo tomado el gauchaje<sup>269</sup> su mal genio a broma, se divertían sus parroquianos haciéndole enojar. A veces, cuando habían conseguido ponerlo furioso y estrellaba un vaso, exclamando en aquella jerigonza<sup>270</sup> que suelen usar sus congéneres, que por no ser ni castellano ni italiano la pondré tal como la pronuncian, exclamaba, repito: –“¡Que Dio te mande un achidente que te venga una chigoña,<sup>271</sup> que te manche un tuyuyú!”–<sup>272</sup> que era su mayor imprecación, sacaban los facones, fingiendo enojo, y le daban un susto, perdonándole luego, a condición de que se declarase el gaucho más compadrito<sup>273</sup> de la comarca. –“Yo sono el gaucho piu compadrito que facho tute le compadranza”– Le hacían decir al pobre hombre, aun no repuesto del susto, y sirviendo, con todo el dolor de su corazón, la ronda de “grapa”<sup>274</sup> –alcohol muy malo,– con la que tenía que convidar para justificar que era buen gaucho, que sabía hacer compadradas.

---

<sup>267</sup> Maíz blanco partido que, una vez hervido, se come con leche y azúcar (Vitor 69).

<sup>268</sup> Propietario o dependiente de una pulpería (DRAE).

<sup>269</sup> Conjunto o reunión de gauchos (DRAE).

<sup>270</sup> Lenguaje de mal gusto, complicado y difícil de entender (DRAE).

<sup>271</sup> Cigüeña.

<sup>272</sup> Tuyuyú o Jabirú: Tipo de cigüeña. La más grande del hemisferio Occidental.

<sup>273</sup> Tipo popular, jactancioso, provocativo, pendenciero, afectado en sus maneras y en su vestir (DRAE).

<sup>274</sup> Aguardiente obtenido del orujo de la uva (DRAE).

Cuando llegaron Juan Pedro y Hermógenes a la “pulpería” estaban unos cuantos en una de estas bromas, y al verlos entrar dijo uno de ellos: – ¡Qué bolada!<sup>275</sup> Hermanos, venís a tiempo. A ver, ché “bachicha”,<sup>276</sup> “gringo” sucio, dos vasos más.

Pero los recién llegados no hicieron caso, y serios, ya se habían dejado de guasitas, fueron a sentarse en el rincón más apartado. Comprendiendo los otros que iban allí a ventilar alguna cuestión, no lo tomaron a desaire y se callaron.

Juan Pedro y Hermógenes hablaron largo rato en voz baja, como si no quisieran que los demás se enterasen de lo que trataban, y cuando el segundo empezó a impacientarse, el primero se levantó tranquilo, despreciativo, mientras el otro revelaba un enojo contenido.

– Espérate, che, no corrás –dijo Hermógenes, sujetando a Juan Pedro, que se disponía a salir.

– ¿Qué querés?

– Que no seas “ñandú”.<sup>277</sup>

– ¡Ay mi cielo!

– Que me contestés a lo que te he dicho, buen “mandría”.<sup>278</sup>

– ¿Querés que te mate?

– ¿Sos tan “quiebra”?<sup>279</sup>

– Voy a probártelo.

– ¡“Parada”, pura “parada”!<sup>280</sup>

---

<sup>275</sup> Ocasión propicia, situación favorable (*DRAE*).

<sup>276</sup> Término coloquial despectivo para Inmigrante italiano (*DRAE*).

<sup>277</sup> Del guaraní “ñandú”. Ave corredora americana, muy veloz, que habita las grandes llanuras, se alimenta de plantas e insectos y anida, como el avestruz, en depresiones del terreno (*DRAE*).

<sup>278</sup> Apocado, inútil y de escaso o ningún valor (*DRAE*).

<sup>279</sup> Según Fred M. Page en *De Los payadores gauchos. The Descendants of the Juglares of Old Spain in La Plata* (1897) “Ser quiebra” se refiere a ser un baladrón, un fanfarrón.

Juan Pedro se echó atrás el sombrero, dándole un papirotazo en el ala, y aunque sus ojos brillaron con resplandor siniestro, su rostro quedó sereno, y sus ademanes, para sacar el facón y envolverse el poncho en el brazo izquierdo, fueron lentos, perezosos, como el que hace una cosa maquinalmente, por la fuerza de la costumbre. Hermógenes imitó todos sus movimientos, pero se le notaba un ligero temblor nervioso que movía sus labios, y que una palidez mortal sucedía al carmín de la ira que momentos antes coloreaba su tez morena. Los espectadores, impasibles, formaron círculo, para contemplar tranquilos, como es costumbre en ellos, la escena, pues jamás aquella gente se interpone cuando dos van a pelear, y los dejan que se acuchillen a su sabor; como tampoco son capaces de denunciar al matador del propio padre, si mató lealmente, según las reglas que ellos tienen.

Preparados los dos contendientes, avanzaron ambos el pie derecho, juntándolos, y empezaron a describir círculos, con sus facones, en el aire. Hábiles los dos en el manejo de aquellos grandes cuchillos, que lo mismo les sirve para escarbarse los dientes como para matar un toro, se tiraban al pecho, al vientre, amagaban a un lado para caer sobre otro, cambiaban de posición con rapidísimos movimientos, pero siempre el acero despedía al acero. La lucha duró largo rato y vino a decidirse en el momento en que Rosina, avisada por un hermanito suyo, que había ido a comprar “yerba-mate” a la “pulpería”, quizá enviado intencionadamente, se presentaba pretendiendo evitarla, pues sobradamente comprendía que reñían por ella, y que ella, aunque involuntariamente, sería la causa de una muerte. No tuvo tiempo de llevar a efecto su propósito; en el instante que pisaba el umbral, la hoja del facón de Hermógenes saltó y éste cayó traspasado por la de su adversario, rodando a los pies de Rosina sin poder proferir una palabra. Ésta quedó

---

<sup>280</sup> Actitud o aspecto exterior con que una persona busca destacarse (*DRAE*); Solo apariencia (Vitor 91).

helada, mirando fijamente a Juan Pedro, que también se había quedado fijo en ella, como todos los circunstantes. Por un momento reinó absoluto silencio.

- ¿Qué has hecho, Juan Pedro? –exclamó al final Rosina.
- Nada, ché. ¡Ya ves con qué facilidad se canta pal carnero!...

## Un hallazgo apetitoso<sup>281</sup>

Primero de todo me voy a permitir dar una ligera lección de Geografía, para contestar a un lector, desde estas columnas, por si algún otro se encuentra con las mismas dudas. Efectivamente, la enciclopedia a que se refiere mi amable preguntante contiene los errores apuntados acerca del Chaco y algunos más. No la nombro por no molestar a su autor, pues comprendo que de estos errores otros deben ser los responsables, ya que él se habrá atendido a lo que le hayan dicho los libros consultados.

Debo hacer constar que cuanto vengo diciendo en estos artículos es vivido, los parajes que cito los he visitado, no una, centenares de veces. Curiosa y temeraria, con la imprudencia de los pocos años, el espíritu de una ardilla y una naturaleza de bronce, no había peligros ni molestias, nada que pudiera detenerme para llegar hasta donde llegara el más valiente; así que todo es fruto de observación, y mi libro de consultas es mi memoria.

\*

Geográficamente se denomina Chaco a una gran extensión de tierra perteneciente una parte a Bolivia, otra al Paraguay y otra a la Argentina. La que corresponde a ésta, que es de la que hablo, se halla dividida en dos gobernaciones, no provincias. Las provincias argentinas no están centralizadas; los territorios nacionales o gobernaciones sí; Jujuy no es capital del Chaco, como erróneamente dice la enciclopedia citada, es capital de la provincia del mismo nombre, o sea de la provincia de Jujuy, limítrofe con Bolivia, y aunque en parte linda con el Chaco nada tiene que ver con éste, pues aquella tiene su categoría de provincia autónoma en cierto modo y éste solo es un territorio nacional,

---

<sup>281</sup> Publicado en *Los Lunes de El Imparcial* el 19 de octubre de 1914.

cuyos gobernadores los nombra el Gobierno central, no son electos, como los de la provincia.

El Chaco argentino se divide, repito, en dos gobernaciones: Chaco Austral, o gobernación del Chaco, cuya capital es Resistencia, y el Chaco central, o gobernación de Formosa, cuya capital es Formosa, como he dicho en otra oportunidad. Estos territorios no han sido explorados en toda su extensión. Lindan por el Norte con el Paraguay y con Bolivia, por el Sur con la provincia de Santa Fe, por el Este con Paraguay, Brasil, Uruguay y con la provincia de Entre Ríos, y por el Oeste con las provincias de Jujuy, Salta y Santiago del Estero.

Ese río de la Plata de tres mil kilómetros de largo –que nombra la enciclopedia causante de estas mis “lucubraciones pedagógicas”– no sé en qué planeta está, pues el que conozco es ese estuario del Plata, que cita como cosa distinta, donde está el puerto de Buenos Aires. Río o estuario es el mismo y el único. Más al Norte ya es el río Paraná, y más al Sur el Océano.

El río Pilcomayo no está en la Asunción; divide al Norte el Chaco Argentino del paraguayo y boliviano; es por donde cruzaron, buscando camino hacia el Perú, los intrépidos capitanes españoles García,<sup>282</sup> Ayolas<sup>283</sup> y otros. En este río, desde hace cerca de dos siglos que el padre Patiño<sup>284</sup> inició los trabajos, se están haciendo esfuerzos inútiles para remontarlo hasta sus fuentes de origen.

El río Bermejo no se junta con el Pilcomayo; ambos desembocan en el río Paraguay, pero con el territorio de Formosa por medio. El río Bermejo y el Teuco dividen

---

<sup>282</sup> Imaginamos que Ángeles Vicente se refiere al navegante portugués Aleixo García, primer europeo en explorar el Chaco al servicio de España en 1524.

<sup>283</sup> Juan de Ayolas (1493 ó 1510-1538) explorador español y gobernador colonial de la provincial del Paraguay en 1537.

<sup>284</sup> Padre Gabriel Patiño, misionero jesuita, conocido por descubrir el Estero de Patiño en 1721 mientras exploraba el río Pilcomayo.

las dos gobernaciones del Chaco. El Teuco desemboca en el Bermejo y éste desemboca en el Paraguay, donde nace el Paraná.

Un hidrógrafo tendría qué hacer para estudiar las innumerables corrientes de agua que tiene el Chaco, que tampoco están exploradas ni su trazado determinado. Se sabe que corren, generalmente, de Oeste a Este, hasta los ríos Paraguay y Paraná. Imposible recordar todos los nombres, ni siquiera de los más conocidos, como son el Pilagá, Amores, Formosa, Monte-Lindo, Porteño, San Hilario, Dobogán, Negro, Zaldívar, Timbo-Porá, Tapenaga, Inglés, De Oro, Del Rey... todos ríos o riachos de alguna importancia... En fin, contestadas las preguntas, no quiero cansar más con informes que quizá, de mi media docena de lectores, solo le interesen a uno.

\*

Siempre me ha parecido la definición más exacta de la caña de pescar aquella que la hace terminar en la mano de un tonto. Sin embargo, como yo deseaba verlo todo, y como para una persona observadora no faltan atractivos en cualquier paraje, por mal que lo haya dotado la Naturaleza, cediendo a mi curiosidad, segura de que algún incentivo se le ofrecería, empuñando mi correspondiente caña fui a aumentar el grupo de pescadores improvisados o tontos voluntarios, que tenían su mayor disculpa en que en aquellos tiempos –hace una docena de años– por aquellas regiones se cumplía al pie de la letra el refrán: “El que quiere peces, tiene que mojarse...” Y no era por falta de gente pobre y desocupada, que muy bien hubiera podido, por ese medio, ganarse la vida, ni por falta de pesca, pues abundaba la mojarrita, el bagre, dorado, sábalo, mangurullú, pacú, zurubí, patí, palometas... también hay curbina y pejerrey, que son los más finos; pero nadie se ocupaba en pescar para vender, ni los indios, que eran los que más se dedicaban a la

pesca, y con bastante provecho. Ellos lo hacen con redes que fabrican con hilos de plantas textiles y con una especie de espinel que ponen con fijas.

\*

Con un día claro, sereno, favorecidos por una fresca brisa matinal y con envidiable buen humor, embarcamos en un bote para ir en busca de un lugar conveniente a nuestro intento. El río Paraguay, por aquella altura, en particular por su costa argentina, a excepción del sitio que ocupa la ciudad de Formosa, puede decirse que no tiene margen, porque el terreno bajo le permite extenderse más o menos, según las crecientes. Dejando atrás dicha ciudad, al pontón, o barcaza, mejor dicho, que le servía de muelle, propiedad de un señor apellidado Bibollini,<sup>285</sup> emprendimos rumbo a costa paraguaya. El parpar de dos patos y gallaretas que parecían acompañarnos tenía aquella mañana algo de burlón. El martín pescador diríase que se empeñaba en darnos envidia, demostrándonos cuán fácil le era zambullirse y surgir con un pececillo en el pico sin necesidad de más aparatos. Todos, como si comprendieran que nada podíamos hacerles con las cañas, se mostraban confiados.

Cruzado el río, hallamos sitio apropiado para nuestra pesca con caña, al lado de un huertecillo de una vieja paraguaya, que nos proporcionó hasta comodidades para instalarnos en la orilla a hacer ejercicios de paciencia. El mío no duró mucho; pronto dejé la caña para ir a charlar con la vieja. Había sido ésta testigo de la guerra del Paraguay,<sup>286</sup> conservaba una memoria admirable y se entusiasmaba contando episodios de dicha

---

<sup>285</sup> La autora puede estar refiriéndose aquí al italiano Domingo Bibollini (1849-1933), comerciante, ganadero y agente maritime y unos de los principales fundadores de Formosa.

<sup>286</sup> Conocida también como Guerra de la Triple Alianza (1864-70).



guerra. Cuando hablaba de madame Lynch,<sup>287</sup> a la que profesaba un odio terrible, se encendía de ira. Al narrarme el hecho, cuando aquella especie de Nerón “de menor cuantía” pretendió, después de la guerra, entrar en la Asunción y las paraguayas le enviaron una bandeja llena de puñales, decía la vieja, haciendo ademán de dar puñaladas, como una poseída: “Todos, todos se los hubiera yo clavado en el corazón...”

Entretenida con la paraguaya pasé largo rato, y fui a ver cómo iba la pesca cuando ya se acercaba la hora de comer y sentía apetito. La paciencia del más paciente estaba agotada, sin haber conseguido pescar ni un mal bagre. Inútil les había sido cambiar de carnaza, de anzuelos; nada, ni grandes ni chicos picaban. Me volví al lado de la vieja, pues me resultaban muy interesantes las hazañas de madame Lynch, a quien me imaginaba ver con su traje de general y encinta –tuvo muchos hijos,– y cuando más distraída y hasta olvidada de todos estaba, oí la gran algarabía que armaban mis compañeros de excursión. Fui corriendo, seguro de encontrarme con que todo el jaleo era debido a una insignificante mojarrita; pero no, me equivoqué, la cosa había sido más importante y más seria: a uno, que estaría en babilonia, al picar un pez su carnada le había arrancado de un tirón la caña de la mano, y otro, que quiso listo cogerla, se había caído al agua. Sin embargo, a pesar del percance, no se escapó la pesca; después de muchos apuros echaron a tierra un hermoso zurubí. Aquello devolvió la alegría, el entusiasmo, y dio motivo para una larga discusión. ¿Había que llevarlo como trofeo a la ciudad o había que comerlo allí mismo?

- Comerlo, comerlo asado. El zurubí tiene una carne mantecosa y asado está riquísimo.

---

<sup>287</sup> Elisa Alisa Lynch (1835-86), polémica figura y primera dama no oficial de Paraguay por su relación con el presidente Francisco Solano López.

- Como esta vieja tendrá alguna cazuela, mejor será en salsa a la marinera; el zurubí está mejor en salsa.
- Se puede hacer la mitad de un modo y la otra de otro.
- Lo que debíamos era seguir pescando, pues una vez empezado a picar, picarán más seguido.
- Si pudiéramos sacar siquiera unos bagres, guardaríamos este zurubí para llevarlo, pues éste es un pez raro; por estas alturas no abunda.
- El bagre tiene gusto a barro.

No dejó nadie de dar una opinión distinta; pero, al fin, todos estuvieron de acuerdo en que había que asarlo y comerlo en seguida. Pronto se destripó, se preparó el fuego, y mientras unos lo cuidaban, otros poníamos los manteles en el suelo para depositar en ellos las provisiones. Estimulando el apetito con una aceituna, una rodajita de salchichón, íbamos de un lado a otro, contentos, dicharacheros, con la alegría y el entusiasmo del vencedor. Pero la curiosidad hace de las suyas; yo quise ver cuántos pececillos se acabaría de tragar aquel animalote y fui a registrar los despojos. ¡Nunca tal hubiera hecho! A mi grito de sorpresa todos acudieron. El desencanto y la consternación al contemplar entre aquellos despojos un dedo pulgar de un pie humano no es para dicho...

## Oratoria indígena<sup>288</sup>

Hallábase instalada a orillas de río Teuco<sup>289</sup> una tribu de indios matacos, de los que tal vez no sería aventurado decir que, entre las diferentes tribus que habitan el Chaco argentino, son los que tienen las mejores condiciones para ser civilizados. Ladrones con astucia, bellacos como ellos solos, si no fuera por su indolencia, torpeza y cobardía, serían, a buen seguro, los más temibles. Para complemento, para que el Demonio no tenga por qué desecharlos, son tan feísimos –bajitos, gordos y mal formados, con caras de chinos, muy chatos y ojos chiquititos y alargados– que con su sola presencia le dan un susto al miedo.

Recuerdo el que me dio, que no fue chico, el primer mataco que vi. Íbamos a remontar el río Bermejo, mejor dicho, a pretender remontarlo –deseo que constituía una verdadera manía para el general Uriburu, gobernador de Formosa por entonces– y paramos en una colonia para llegar hasta una estancia donde estábamos invitados a comer el famoso asado con cuero. Mientras mis compañeros de correría contemplaban cómo las llamas lamían el interior de una vaquilla que, abierta y atravesada por el asador, parecía levantarse de manos ante la hoguera como obstáculo que quisiera saltar, andaba yo sola por el campo, juntando florecillas silvestres que entre la gramilla, trébol, porotillo, cola de zorro, canutillo, yaigue, ají-cumbarí,<sup>290</sup> y demás clases de pastos que tanto abundaban,

---

<sup>288</sup> Publicado en *Los Lunes de El Imparcial* el 22 de marzo de 1915.

<sup>289</sup> Río Teuco o Bermejo Nuevo, brazo del río Bermejo.

<sup>290</sup> Distintos tipos de flora silvestre argentina. “*Gramilla o grama* (*Panicum dactylon* y la *triticum repons*). Son dos variedades de gramíneas abundantísimas en los lugares húmedos y no faltan a orillas de los ríos y arroyos del interior de las sierras. Durante las grandes sequías y después de las fuertes heladas de invierno no hay mejor forraje que pueda mantener el ganado. La decocción de sus rizomas y tallos rastreros proporciona un medicamento diurético usado para curar las inflamaciones de las vías urinarias. *Ají cumbarí*

las había muy extrañas cuando sin saber cómo, de manos a boca, me encontré con un mataco. No estaba aun muy familiarizada con los indios, y en el primer momento lo creí uno de esos seres del astral inferior de que nos hablan los ocultistas, un monstruo fabuloso, qué se yo las cosas que cruzaron por mi imaginación hasta llegar a la realidad de que solo se trataba de un infeliz indio o india que me salía al encuentro sencillamente para pedirme que se le hiciera merced de algunos despojos de la res que habían “carneado”.<sup>291</sup> Pasado el temor, que como no grité y no llevaba encima cascabeles nadie se apercibió de mi espanto, escuché gustosa sus pretensiones y sus cuitas, por las que me enteré que era hombre, pues aparentemente lo mismo podía ser mujer. Quería obsequiar a otro mataco con los despojos y con caña, confiando así ablandarle el corazón para que rebajara el precio que le ponía por una hija: “¡Dos caballos y una escopeta al pobre indio, que no tenía un perro siquiera!” Y ¡oh poder del amor!, para enamorar a la mataca, a falta de otra cosa, se adornaba cuanto le era posible, porque no encontrando ella otro más guapo que él, le esperaría hasta que pudiera satisfacer o vencer las pretensiones de su padre. Él se creía que estaba seductor: cubría su cuerpo con una bata verde, de mujer, producto de quién sabe qué fechoría, sujeta a la cintura por un “tirador de gaucho” lleno de colgajos, luciendo por entre los jirones sus “hermosas pantorrillas”; en la maraña de pelo, apelmazada por la grasa que chorreaba sobre la pintura roja que cubría su cara,

---

(*Capsicum microcarpum*). La vaina madura y molida se usa como condimento estimulante. A las carnes compuestas con este polvo no se allegan las moscas y ni las polillas atacan el charqui seco. Puestos estos polvos en maceración en agua cocida y hervidos después tiñen de rojo el agua comunicándole sus propiedades. Colocados en una tela fina y vertida esta agua en la cuajada, amasada, antes de echarse al aro del queso, la colora de rosa, le da un sabor agradable e impide que el queso sea atacado por los insectos” De Dalmiro S. Adaro en *Industrias criollas o fitotecnias* (1918).

<sup>291</sup> Matar y descuartizar las reses, para aprovechar su carne (*DRAE*).

llevaba plumas, penachos blancos de la asperilla<sup>292</sup> y hojas... En fin, que el hombre iba realmente “irresistible”, como para matar a cualquiera de un susto.

Estaban los matacos tan tranquilos, instalados, como he dicho, a orillas del río Teuco, cuando llegó a la tribu un “lenguaraz”. En todas acostumbran a recibir a las visitas con más o menos ceremonias, aunque parece que no tienen reglas fijas, que es según por donde les da: algunas veces empiezan las chinas llorando las penas que haya podido pasar el visitante en el camino; esta vez se limitaron a ofrecer al recién llegado el cuero de honor para que se sentara, pues manifestó que tenía prisa por contar la causa que allí le llevaba.

La oratoria juega un gran papel en la política de los indios; hasta los “malones” a ella sola se suelen deber, y una “buena lengua” es apreciada sobre todas las cosas; la admiran tanto o más que el valor.

Sentados los hombres alrededor del “lenguaraz”, dio principio al “parlamento”. Empezó hablándole al cacique de sus antepasados, demostrando que conocía admirablemente su genealogía; recordó todas las hazañas realizadas por aquellos, llorando desconsoladamente cuando hablaba de alguno muerto por enfermedad.

Para el indio, la única muerte lógica y natural es en pelea; no comprende otra; las enfermedades son hechizos de brujos o espíritus malos que se meten en alguna parte del cuerpo para atormentarle. Por eso esta muerte la lloran, y por eso también se da el caso, según ellos, de que muchos, después de morir a causa de algún hechizo, vuelven a la vida; los espíritus, compadecidos unas veces y enojados otras por los lamentos de los vivos, los echan del mundo de las almas y tienen que volver a éste que han dejado.

---

<sup>292</sup> Planta herbácea, olorosa, de la familia de las Rubiáceas, con tallos nudosos que no crecen más de quince centímetros, hojas ásperas en verticilo y casi lineales, flores de color blanco azulado y fruto redondo lleno de puntas romas (*DRAE*).

Cuando ya no tuvo el “lenguaraz” nada que decir de sus visitados, ascendientes y glorias reservadas a los descendientes, habló de sí propio. Venía de los chiriguanos,<sup>293</sup> que habitaron en Santiago del Estero, y para cantar las proezas de los suyos se remontó hasta la edad legendaria de la aparición del hijo del Sol, Manco-Capac, el que con su hermana y mujer, Mama-Oello, dio comienzo a la grandeza y esplendor del poderoso Imperio incásico. Y contó cuanto por tradición sabía del gran tronco Quichua, del que los chiriguanos eran una rama, hasta que ya, entrada la noche, suspendió su relato para comer y descansar, sin decir a qué había ido y sin que nadie se lo preguntase tampoco.

Al día siguiente, con el alba, entre los pajonales<sup>294</sup> que amarilleaban, achicharrados por el sol, se vio levantarse, por diferentes sitios, unas llamas que en seguida barrieron el terreno, avanzando el incendio con carrera vertiginosa, hasta que las aguadas le detuvieron. Es uno de los procedimientos que emplean los indios para cazar, haciendo salir a los animales de sus escondites. Impacientes por escuchar de nuevo al “lenguaraz”, no se entretuvieron, conformándose con unas liebres; también cogieron algún quirquincho,<sup>295</sup> carne estimadísima entre indios y cristianos a falta de la mulita<sup>296</sup>, que es más fina; los dos pertenecen al orden de los desdentados.

Recordando lo que de generación en generación se transmitían los indios de todas las tribus, continuó el “parlamento”. Los padres recomendaban a sus hijos que no olvidaran que ellos habían nacido allí, que Dios les había dado aquellos campos; por lo tanto, eran sus legítimos dueños, y no los que fueron del otro lado del Agua Grande. Que

---

<sup>293</sup> Del quechua *chiri*, frío, y *wánu*, estiércol, denominación despectiva dada por los incas. Se dice del individuo de un pueblo amerindio de ascendencia guaraní que desde el siglo XVI habita la región del Chaco salteño (*DRAE*).

<sup>294</sup> En Argentina y Uruguay, terreno bajo y anegadizo, cubierto de paja brava y otras especies asociadas, propias de los lugares húmedos (*DRAE*).

<sup>295</sup> Del quechua “*khirkinchu*”. Tipo de armadillo

<sup>296</sup> Tipo de armadillo en Argentina.

estos eran malos, orgullosos y ladrones; que ellos los recibieron como hermanos, y que los otros no iban mas que a robarles, y no contentos con apoderarse de una tierra que no era suya, los maltrataban y despreciaban, como despreciaban y se burlaban de sus espíritus, siendo que ellos no eran mas que encarnaciones de espíritus; pero de la peor naturaleza. Que tuvieron presente que hasta robaron los huesos de sus mayores, sin miedo a la venganza del espíritu, cuyos despojos no respetaban. Luego habló de la guerra de la conquista, confundiendo unos episodios con otros y sacando siempre consecuencias a su antojo de las batallas que sostuvieron unas tribus con otras, de las que aun tenían que mantener con los indios “malones”, de los que alabó su bravura y justificó su soberbia; de las persecuciones que eran objeto y lo habían sido en todo tiempo por parte de los cristianos intrusos, en que estos llegaban hasta la infamia de vengar en las tribus mansas la muerte de algún blanco cometida por los bravos. A este propósito recordó cuando asesinaron, en el estero Patiño, el año 1882 u 83, al sabio francés Creveaux.<sup>297</sup>

Toda su narración era acompañada de cuando en cuando con sus correspondientes llantos, coreados por los oyentes. Con estas interrupciones y las necesarias para comer y descansar, paso el día, acostándose tan enterados del objeto de la visita como la noche anterior.

Cuando al tercer día cogió la palabra el “lenguaraz”, empezó deduciendo de cuanto había dicho que el Hombre Grande estaba disgustado por la tranquilidad de los indios, que eran demasiado buenos y pacientes, que así llegarían hasta temer a la muerte y que eso no era bueno, porque la muerte era necesaria para la transformación. Y para demostrarlo hizo un pintoresco relato acerca de la metamorfosis de los insectos, según

---

<sup>297</sup> *Sic.* Jules Nicolas Creveaux (1847-1882), naturalista y geógrafo francés que exploró el Chaco y el río Pilcomayo. Fue asesinado en 1882 en el Chaco boliviano en el río Pilcomayo por los indios tobas.

sus observaciones y las consecuencias que sacaba de ellas. Para él, el hombre no era más que un gusano grande en estado de ninfa; la muerte le ponía las alas, y muerto en batalla nacían en el acto al calor de la sangre derramada. Después recordó un enorme aerolito, que existe por aquellos parajes, en el campo denominado “de la bota”, diciendo que era una piedra tirada por Dios incitando a la lucha. Habló de la encarnación de una estrella que había de aparecer...

Los indios creen en la encarnación de las estrellas, y siempre tienen una, como los Reyes Magos, dispuesta a guiarles en el desierto.

Y, finalmente, cuando ya el ladino indio comprendió que había despertado en sus oyentes el vértigo bélico, concluyó diciendo a lo que iba, que era a relatar a un “gringo” que tenía cuatro corazones y a proponerles dar un “malón” en la colonia que habitaba para matarle.

Los indios creen que en el corazón reside el bien y el mal, y según su lógica, un hombre malo no puede tener un solo corazón, porque siendo fatalmente pequeño, tiene que tener tres, cuatro, cinco, según la cantidad de maldad que almacene, pues uno solo, grande, solamente lo tiene el hombre bueno.

El último y supremo argumento que puso el “lenguaraz” para conseguir su deseo fue que el hombre de los cuatro corazones tenía mucha caña. Este taimado indio, que andaba errante comerciando con sus congéneres, queriendo vengarse de un italiano “pulpero”, quizá por haberle negado caña, se valía de aquella estratagema para hacerlo sin peligro ni responsabilidad; de sobra sabía que con su elocuencia los llevaría, como los llevó, a dar aquel malón, en una colonia cerca de Resistencia, donde luego los soldados



encontraron a un italiano hecho pedazos, cosa que los indios harían, no por ensañamiento, sino por buscarle los cuatro corazones.

Pero como el cacique tenía que pedir inspiración a su espíritu bueno para contestar debidamente, se aplazó esta respuesta mientras se celebraba una fiesta en honor de la “buena lengua” del visitante.

Cuando cogió la palabra el cacique, empezó contando los más extraños y contradictorios sueños para probar que en estos le había sido anunciada la llegada del “lenguaraz”. Su buen espíritu no dejaba nunca de avisarle de las cosas importantes que le sucedían en la vida; no hacía mucho que le había advertido que su mujer se escaparía con otro, por celos de la pasión que él demostraba por una coqueta chamacoco, y así sucedió. Con este motivo narró minuciosamente sus aventuras amorosas, que también los salvajes sufren tales desazones, sosteniendo, para no ser menos, el “parlamento” otros tres días, contando nimiedades, para llegar a la conclusión de que la perspectiva de la caña abundante era el consuelo que, para sus penas, le deparaba su espíritu bueno.

Este caso no es de los más extraordinarios en la oratoria indígena si no mintió un indio cahigua que tuve de asistente, el cual me dijo que en su tribu estuvo un “lenguaraz” hablando ocho días para decir que iba de paso. Parece ser que hablan más cuando menos que decir tienen. Y juro por “Marangatú” (Todopoderoso) que nada tienen de españoles.

Extracto de *Los Lunes de El Imparcial* del 22 de marzo de 1915 en el que se recoge el relato "Oratoria indígena" de Ángeles Vicente junto a dos textos de Jacinto Benavente y Miguel de Unamuno.

# LOS LUNES DE EL

Madrid 22 de marzo de 1915

## DE SOBREMESA

Uno de los argumentos favoritos empleado por los detractores de Alemania es la transcripción de textos de autores alemanes eminentes, críticos severos de su nación.

Se cita a Schopenhauer, a Heine, a Nietzsche; pudiera citarse a muchos más. Todos ellos hablaron mal de su patria. ¿Qué debe pensarse de una nación que cuenta entre sus detractores a muchos de sus hombres más eminentes?

¿Qué debería pensarse entonces de todas las naciones y de todos los tiempos? Los grandes hombres han sido, deben serlo siempre, por razón natural, los más apasionados censores de su nación y de su tiempo. ¿Quiere decir esto que no sean buenos patriotas? Al contrario; profundícese hasta lo más hondo de su pensamiento y se hallará cómo esa inquietud descontentadiza, ese malestar quejoso, no es sino deseo de perfección, patriotismo doloroso agudizado. Porque se quiere bien, se quisiera mejor a lo que se quiere.

Si por las censuras a su patria se midiera y tasara el patriotismo de los grandes hombres, pocos pudieran librarse del dictado de malos patriotas.

Todos los grandes hombres quisieron indignación y amargura en su amor a la patria; pero pusieron amor sobre todo.

Ahora mismo, ¿no es un inglés, Bernard Shaw, quien les dice a los ingleses las más duras verdades?

¿Puede dudarse por eso de su patriotismo? No; el hombre inteligente, cuando ruega, corrige, y cuando derriba, edifica. Su crítica es siempre constructora.

Lo triste para un pueblo es cuando han de invertirse los términos, y, ante la dejadez y el pesimismo de la masa, que no cree en nada, que no espera nada, los hombres superiores se ven precisados a dejar su papel de críticos y, como el general que ve huir a la desbandada a sus soldados, pasar a la vanguardia a ser soldado para levantar con su ejemplo a los que huyen cobardes, sin fe y sin entusiasmo.

Cuando en los pueblos alienta un gran patriotismo, fervoroso, extremado, bien alienta que sus directores critiquen y moderen la inconsciencia de ese patriotismo que puede ser peligroso por ignorante y por absorbente. Será preciso decir: No, no sois los más fuertes, ni los más ricos, ni los más grandes; tenéis tales defectos, carecéis de tales buenas cualidades.

Però cuando es la masa la que empieza por entregarse vencida, negándose toda referencia, aceptando todas las humillaciones, resignada con su poquedad, hasta ufánándose con sus lacerias, como mendigo que hace su lucro de ostentárselas, entonces han

todo bondad y todo cordura, podía creer, como ustedes, en eso de la barbarie germánica?

Eso de la barbarie germánica lo dijo don Marcelino Menéndez y Pelayo al brindar en un almuerzo, al que asistían varios profesores alemanes, con motivo del centenario de Calderón, y ¡menudo recorrido le dieron las izquierdas de entonces!

¡Señor! ¡Dios mío! ¡Qué molesto es tener memoria para andar por el mundo!

Jacinto BENAVENTE

## EMPLEO DE PASIÓN

«Está usted apasionado—me dijo—y no cabe hablar con usted serenamente de esto de la guerra.» Y yo no le contradije, porque, en efecto, la guerra ha llegado a apasionarme y no hay por qué tape mis sentimientos. Dicon, ya lo sé, que pasión quita conocimiento; pero quisiera yo saber qué conocimiento que merezca ser conocido puede lograrse sin alguna pasión. ¿He de repetir una vez más aquella sentencia, inversa a la tan mentada de la escuela, de que no cabe conocer nada que no se haya antes querido?

Si, sí; hay una moda antitrónica—ya me entendéis lo que quiero decir—de execrar los que tienen sentimientos vagabundos, los impulsos, los anhelos, y nos vienen con la castidad de la mesura, y la serenidad, y la objetividad. Pero de mortirme prefiero que sea acuchillado; a no arrojado.

Però ahora se trata de otra cosa. «Parece mentira—me dijo después el censor—que haya tantos españoles que parecen interesados por eso de fuera más que se interesan por nuestras cosas de dentro.» Puede haberse retracado que eso de fuera y de dentro no es tan claro como a primera vista parece, ni mucho menos; que hay cosas que pasando fuera, lo que se dice así en el sentido geográfico o de espacio, nos tocan muy en lo íntimo, y cosas que ocurriendo acá, dentro de los límites del campo de la patria, nos caen por fuera. Es como en hombre que a la vista de un tremendo duelo de dos de sus próximos olvida su propio dolor de muelas.

«Es que aquí tenemos más que dolores de muelas», dirá el censor. ¡Bah! No ha de negarse que aquí hay dolores y miserias, como en todas partes; pero lo que hay más importante, rampomeras y modorra. No es que las cosas anden mal; es que no andan. Todo es chico, hasta la miseria.

Acaban de verificarse, por ejemplo, elecciones para cubrir vacantes en esas llamadas Diputaciones provinciales. ¿Es que eso tiene importancia alguna nacional? ¿Es que va algún español que tenga conciencia de patria, conciencia de españolidad, a distraer su atención de la tragedia de fuera para fijarla en ese ridículo asunto de dentro? El que venzan en la gran contienda europea unos u otros interesa a España más, mucho más, que el que en esas elecciones haya obtenido mayoría uno u otro partido. Es más: aquello le interesa y esto no, ni poco ni mucho. Voy más lejos, y es que creo que es perfectamente indiferente que nos gobiernen quienes nos gobiernan o quienes los hayan de suceder. Y si me agrada mucho diré que es lo mismo que no nos gobiernen nadie. Que es lo que de hecho ocurre.

¡Claro está que las elecciones les importan a los que en ellas se meten y llegan hasta gastarse unos miles de duros para darse lugar en el estancamiento...

te nada. Ni siquiera sacudirse las moscas cuando vistan. Y sabido es que el demonio, ante activismo, cuando no tiene que hacer, que es muy pocas veces, con el rabo mata moscas. Otros, en cambio, las papen.

¿Y queréis que el aislamiento aislete interior nos aparte de ver, con el corazón palpitante, la tragedia de fuera? Nuestra suerte, nuestra verdadera suerte se está abajando fuera y no dentro. Quiero decir nuestra suerte espiritual, el caso que haya de seguir el caudal de nuestras ideas. Si es que tenemos ideas flojitas, de las que corren, y riegan, y sirven de motores.

Si, ya lo sé; de vez en cuando hay hasta motines. Pero los motines mismos suelen ser ridículos, de estos. Pequeños ataques epilépticos, hijos de debilidad, que no de fuerza.

Y bien: los que tenemos un repuesto de pasión que busca salida y salida, y no nos gustan las corridas de toros, ¿con qué vamos a alimentarlo para que no nos destruya y nos resaque el corazón? ¿Vamos a cometer acaso el crimen pastoral de la serena, el celestial, el orlino que cometen esas pobres almas encendidas e ignorantes, que no encuentran ni en el ambiente ni dentro de sí, en el mundo de sus ideas, dónde jugar a la tragedia? ¿Nos vamos a arrojar de cabeza a la charca helada de nuestra política nacional, a riesgo de zamparnos aquí antes de con ella rozar de zamparnos de la soberbia de la charca y antes de acorumbarnos en ella?

Si, es muy fácil decir que las pasiones debamos reservarnos para las cosas de dentro, cuando el caso es que esas cosas de dentro no merecen que nada se ajuste por ellas. Necesita uno llevar dentro de sí un mundo entero, un mundo de imágenes, de sentimientos, de ensueños, de anhelos, para no arrojarse de todo en medio de estas pequeñas luchas interiores, de pequeñas vanidades personales, insatisfechas siempre.

«Ya ni fuerza para indignarse queda aquí—me decía un amigo a menudo—. Y yo le iba respondiendo: «¿Indignarse? ¡Y de qué! Por lo que ni indignación pueden provocar ciertas travesturas. Y los progresos de la civilización en nuestra patria hasta hacen imposible el que surja ya un gran bandido, uno que merezca pasar, envuelto en leyenda y en pliegue de cordel, a los siglos venideros. Hay quien echa de menos los tiempos de José María y de Diego Corrientes, y no será yo, naturalmente, quien se lo reproche.

«... Y aquí no ha pasado nada... Así se dice después que se difundida una travestura cualquiera. No, no es que no ha pasado nada en ese sentido en que se dice así; es que el hecho no pasa nada. Hasta lo irregular a regular; la regla no cambia más que de apariencia que la confiamos.

Y repito: cuando a la puerta de casa se me ofrece una tragedia; ¡voy a dejar de acomodarme a ella y poner con mis ojos mi corazón en la terrible escena; para encerrarme dentro de mis paredes y cumplir el pasto amargo y seco de nuestro péroro saliente casero? No puede ser.

Miguel de UNAMUNO

### CUADROS AMERICANOS

## Oratoria indígena

Hállase instalada a orillas del río Teuco una tribu de indios matacos, de los que tal vez no sería aventurado decir que, entre las diferentes tribus que habitan el Chaco argentino, son los que tienen las mejores condiciones para ser civilizados. Ladrones con

Extracto de El Imparcial del relato de Ángeles Vicente "El regreso de una batida." (Domingo, 5 de enero de 1913).

MADRID.—AÑO XLVII.—NÚM. 6.173

EL IMPARCIAL

3

DOMINGO 5 DE ENERO DE 1913

EL REGRESO DE UNA BATIDA

CUADROS AMERICANOS

En la parte norte de la ciudad de Pinar... el caballo del chico decaído, a la orilla de un... En el camino, se hizo un grupo de soldados...

El Alcaide me dijo que me quedara en el... que me quedara en el campamento... que me quedara en el campamento...

NOTAS MILITARES

La movilización austro-húngara.—Los contingentes y una mala ordenanza.

Antes de haber desparecido del horizonte... una vez que se vio a los austro-húngaros... que se vio a los austro-húngaros...

AYUNTAMIENTO

SESION ORDINARIA

Los asuntos de oficio

En segunda convocatoria celebró ayer el... Sr. Ruiz Jiménez, presidente del Consejo... Sr. Ruiz Jiménez, presidente del Consejo...

Organización del agua.— La presa de Santillana

Sobre el peligro de construcciones para... con una Sociedad la instalación de una... con una Sociedad la instalación de una...

El Sr. Taboera dice que en las condiciones que ha de hacerse la reorganización...

El Sr. Taboera dice que en las condiciones... que ha de hacerse la reorganización... que ha de hacerse la reorganización...

El Sr. Taboera dice que en las condiciones que ha de hacerse la reorganización...

El Sr. Taboera dice que en las condiciones... que ha de hacerse la reorganización... que ha de hacerse la reorganización...

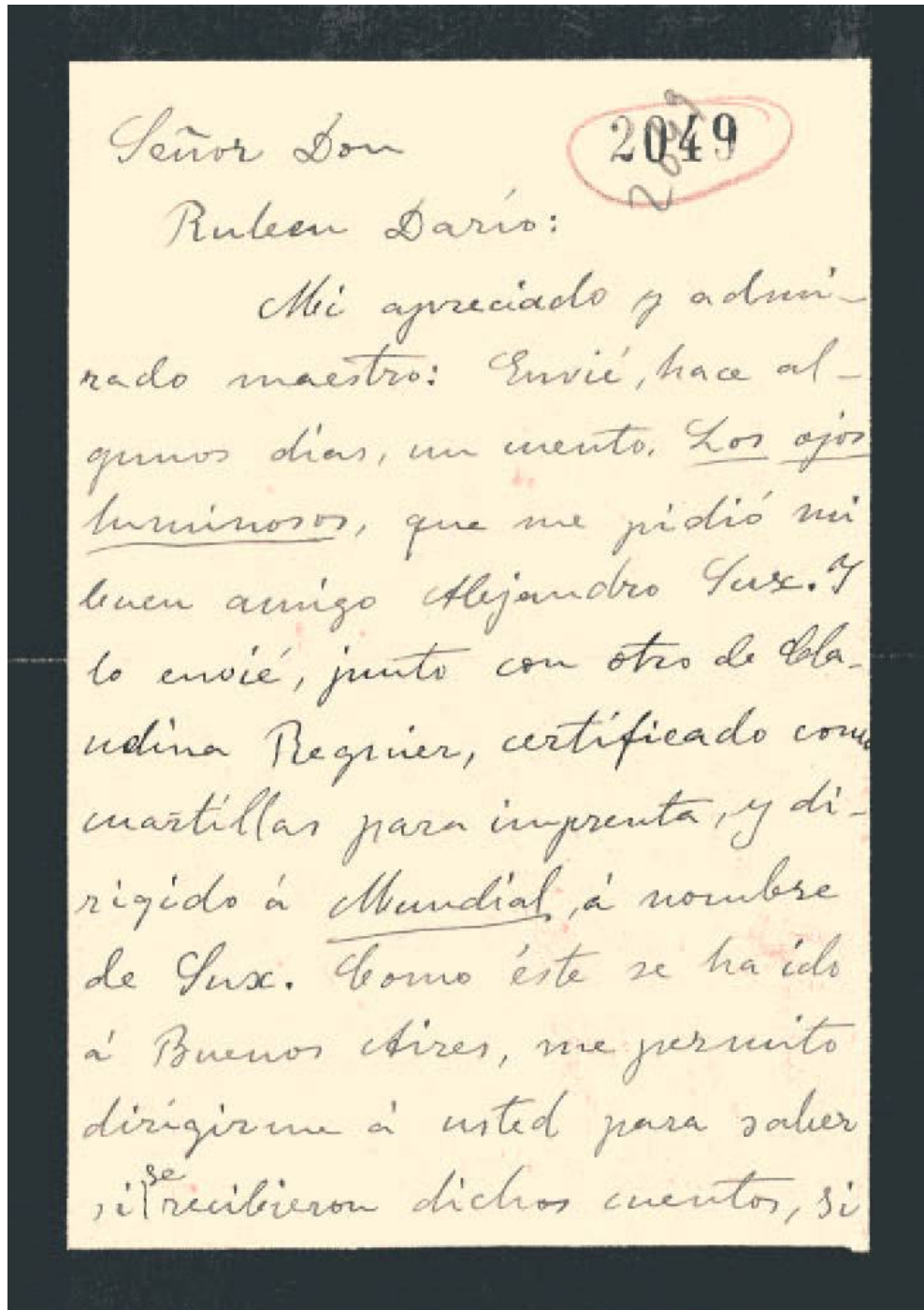
ÁNGELES VICENTE

ÁNGELES VICENTE

ÁNGELES VICENTE

Anexo 4

Copia de la carta de Ángeles Vicente a Rubén Darío (27 noviembre 1911) en la que la autora solicita información sobre el estado de publicación de su cuento "Los ojos luminosos". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.



los piensan publicar, cuanto se  
como pagan, pues confío en  
que su galantería no permiti-  
tirá dejar esta carta incom-  
testada, ¿verdad?

Aprovecho esta ocasión para  
agraciarle de usted a fin de aquí  
ga q. s. m. b.

Angeles Vicente

S/c Lista, 20.

Madrid, E. 27, 1911

2049

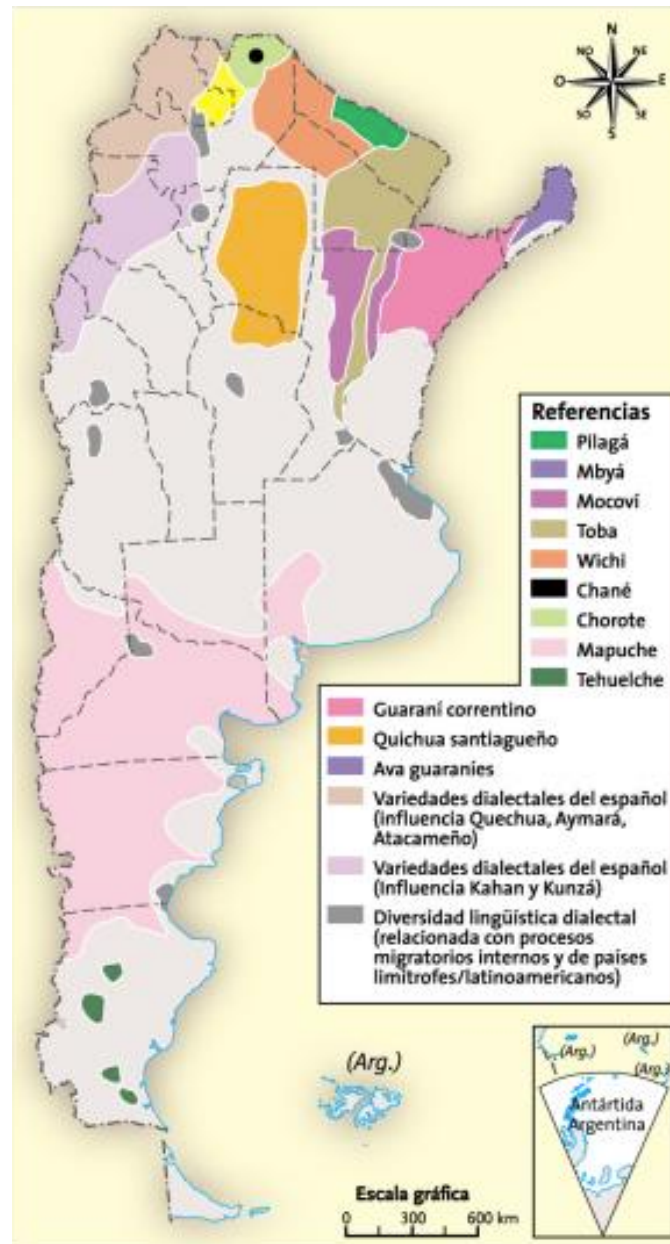
## Anexo 5

Mapa del Gran Chaco, Argentina. En el mismo se observa la zona del Chaco Central y la ciudad de Formosa así como los ríos Pilcomayo (frontera norte entre Argentina y Paraguay) y Bermejo, mencionados ambos por la autora en sus artículos. Vicente vivió en el Chaco Central, seguramente en Formosa, desde donde fácilmente podía pasar a Villa Pilar en Paraguay al cruzar el río Paraguay (frontera oriental entre Argentina y Paraguay). Mapa obtenido de *Viaje al Chaco Central* (2010) de Pablo Rey.



## Anexo 6

Mapa de etnias y lenguas indígenas en el actual territorio argentino, algunas mencionadas por Vicente, especialmente toba, pilagá y mocoví. (Obtenido de la página Web: Conectar Igualdad del Gobierno de Argentina).



Anexo 7

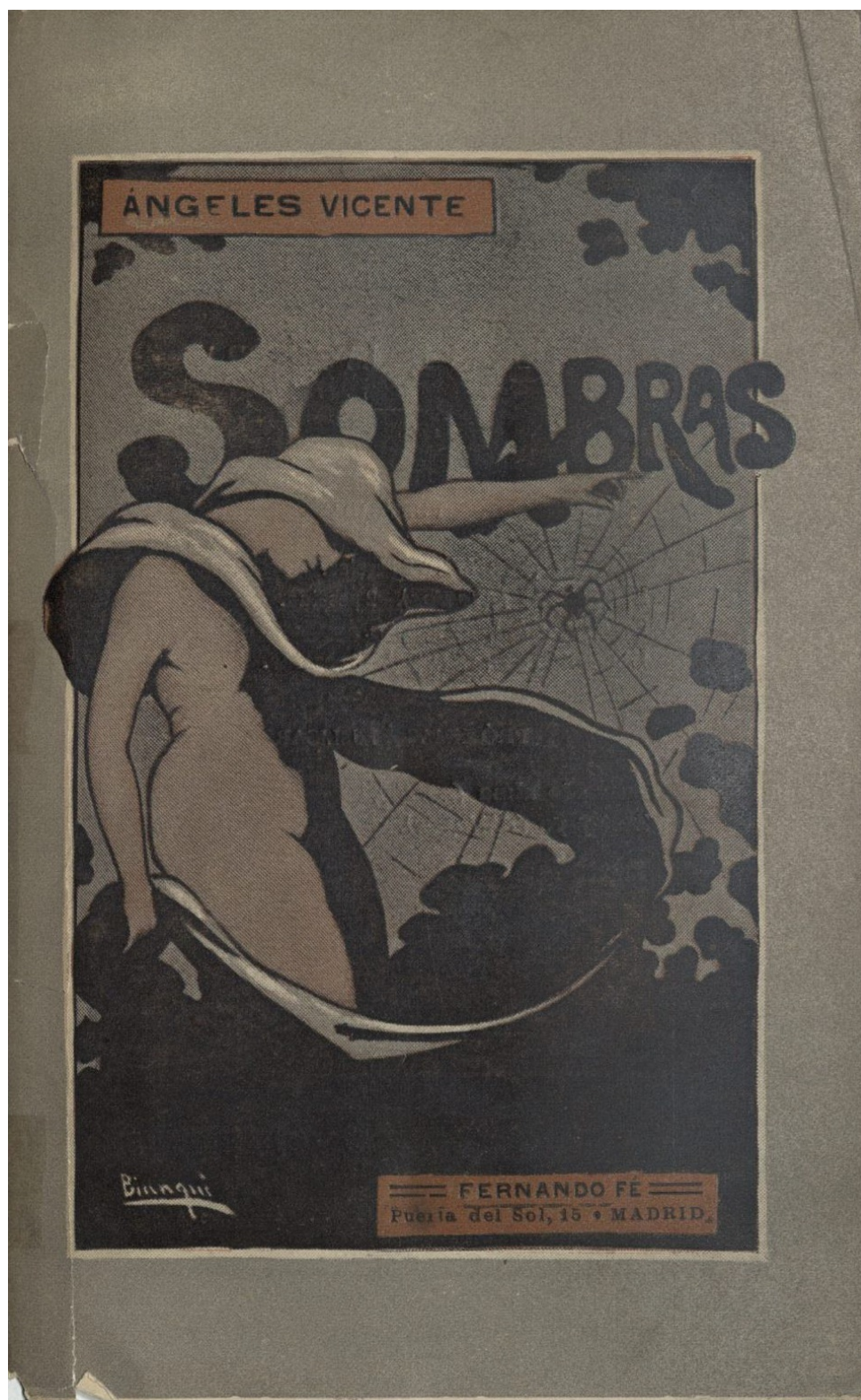
Portada original de *Zezé* (1909) del ilustrador Mario.





**Anexo 8**

Portada original de *Los buitres* (1908) del ilustrador Bianqui.



## Anexo 9

Bibliografía de las obras publicadas de Ángeles Vicente y otro material de referencia.

### Novelas

1907. *Teresilla*. Madrid: Librería de Pueyo.  
1909. *Zeze*. Madrid: Librería de Fernando Fé.

### Colecciones de cuentos cortos

1908. *Los buitres*. Madrid: Librería de Pueyo.  
1910. *Sombras. Cuentos psíquicos*. Madrid: Librería de Fernando Fé.

### Cuentos cortos y artículos publicados en prensa u otras colecciones

1906. “La sorpresa.” *La Domenica del Corriere*. Trad. Enrico Cavacchioli (Milán) (7 octubre).  
1906. “L’orologio.” *La Domenica del Corriere*. Trad. Enrico Cavacchioli (Milán) (7 octubre).  
1907. “El regalo.” *La luz roja* (16 noviembre).  
1908. “Historia de árboles.” *El Día de Madrid. Diario político neutral* (21 octubre).  
1908. “La trenza.” *Diario oficial de Avisos de Madrid* (Madrid) (11 noviembre).  
1908. “Historia de árboles.” *Diario oficial de Avisos de Madrid* (Madrid) (13 noviembre).  
1909. “Nobleza obliga.” *El Día de Madrid. Diario político neutral* (5 febrero).  
1910. Extracto *Zeze*. *Vida Socialista* (28 agosto).  
1910. “El huerto encantado” de la colección *Sombras*. *Vida Socialista* (2 octubre).  
1912. “El hipnotismo prodigioso.” *Ateneo. Revista mensual ilustrada XII* (Madrid) (junio).  
1912. “¿Lucha de almas?.” *Caras y Caretas* (Buenos Aires) (27 julio).  
1912. “Problemas del más allá.” *Excelsior* (Madrid) (12 agosto).  
1912. “Mario Roso de Luna.” *Excelsior* (Madrid) (16 agosto).  
1912. “Los que esperan al Cristo.” *Excelsior* (Madrid) (20 agosto).  
1912. “En el plano astral.” *Excelsior* (Madrid) (23 agosto).  
1912. “En el último delirio.” *El Imparcial* (Madrid) (9 octubre).  
1913. “El regreso de una batida.” *El Imparcial* (Madrid) (5 enero).  
1913. “Los ojos grises.” *Hojas Selectas* (enero).  
1913. “La risa del esqueleto.” *Hojas Selectas* (enero).  
1913. “La cura mágica.” *El Imparcial* (Madrid) (4 febrero).  
1913. “La historia de una calavera.” *España médica* (Madrid) (10 diciembre).  
1914. “Un malón.” *El Imparcial* (Madrid) (6 febrero).  
1914. “Un sábado en Formosa.” *El Imparcial* (Madrid) (15 julio).

1914. “La trenza.” *La Unión Ilustrada* (Málaga) (26 julio).  
 1914. “Los pollitos del Chaco.” *El Imparcial* (Madrid) (12 agosto).  
 1914. “Cuymbajé.” *Los Lunes de El Imparcial* (Madrid) (17 agosto).  
 1914. “Por tierras de gauchos.” *El Imparcial* (Madrid) (18 septiembre).  
 1914. “Un hallazgo apetitoso.” *Los Lunes de El Imparcial* (Madrid) (19 octubre).  
 1914. “Los indios del Chaco.” *El Imparcial* (Madrid) (30 marzo).  
 1914. “El urután.” *Los Lunes de El Imparcial* (Madrid) (14 de julio).  
 1914. “La historia de una calavera.” *El Imparcial* (Madrid) (18 noviembre).  
 1915. “La trenza.” *La Unión Ilustrada* (Málaga) (3 enero).  
 1915. “En el último delirio.” *La Unión Ilustrada* (Málaga) (17 enero).  
 1915. “Oratoria indígena.” *Los Lunes de El Imparcial* (Madrid) (22 marzo).  
 1917. Extracto de “Los indios del Chaco.” *Historia de América desde sus tiempos más remotos hasta nuestros días* de Juan Ortega Rubio.  
 1923. “Los buitres.” *Caras y Caretas* (Buenos Aires) (3 noviembre).  
 1923. “La risa de la vida.” *Caras y Caretas* (Buenos Aires) (1 diciembre).  
 1929. “La sombra que llora.” *Reflejos* (Granada) (agosto).  
 1932. “La sorpresa.” *Luz. Diario de la República* (Madrid) (21 marzo).

## Teatro

1915. Traducción junto a Luis Becerra y estreno de *La desertora* (1904) de Eugène Brieux.

## Otras obras de posible publicación

- Buscando alma*. Anunciada en la contraportada de *Zezé* (1909) bajo el epígrafe “En preparación”; Anunciada en la contraportada de *Sombras. Cuentos síquicos* (1910) bajo el epígrafe “Próximas a publicarse”.  
*Zezé y yo*. Anunciada en la contraportada de *Zezé* (1909) bajo el epígrafe “En preparación”; *Zezé y yo*. Anunciada en la contraportada de *Sombras. Cuentos síquicos* (1910) bajo el epígrafe “Próximas a publicarse”.  
 “Los ojos luminosos”. Cuento corto referido en la carta emitida a Rubén Darío (1911).  
*Los cuatro gatos*. Zarzuela estrenada en 1913 en el Teatro Cómico.

## Correspondencia

1906. Carta a Miguel de Unamuno. 20 noviembre. Milán, Italia.  
 1907. Carta a Miguel de Unamuno. 2 febrero. Milán, Italia.  
 1907. Carta a Miguel de Unamuno. 7 febrero. Milán, Italia.  
 1909. Carta a Miguel de Unamuno. 4 mayo. Cartagena, España.  
 1909. Carta a Miguel de Unamuno. 11 mayo. Cartagena, España.  
 1911. Tarjeta postal a Miguel de Unamuno. 19 marzo. Madrid, España.  
 1911. Carta a Rubén Darío. 27 octubre. Madrid, España.

1913. Carta de Alfredo Rodríguez de Aldao a Javier Pintos Fonseca en la que se hace referencia a Ángeles Vicente. 9 julio. Madrid, España.
1914. Carta a Miguel de Unamuno. 26 noviembre. Prosperidad, Madrid, España.

### Referencias a Ángeles Vicente y obra en prensa y otras colecciones

1901. “Instalación de una logia masónica.” *Caras y Caretas* (Buenos Aires) (29 junio).
1903. “Vigilantes modelo.” *Caras y Caretas* (Buenos Aires) (28 noviembre). [Ref. a esposo Cándido Elormendi].
1907. “Junín. La manifestación contra las autoridades.” *Caras y Caretas* (22 junio). [Ref. a esposo Cándido Elormendi].
1908. “Desde Archena.” *El Globo. Diario liberal de la tarde* (Madrid) (19 septiembre).
1910. “Alcalá de los Zegries.” *Heraldo de Madrid* (Madrid) (23 enero).
1910. Dedicatoria de López de Haro en *La novela del honor. Actualidades* (3 febrero).
1910. “Notas de actualidad.” *La Unión Ilustrada* (Málaga) (8 mayo).
1910. Anuncio Sombras. Referencia a estancia en Madrid. *El País*. (Madrid) (19 agosto).
1910. “Ángeles Vicente en Madrid.” de Federico González Rigabert. *La Unión Ilustrada* (Málaga) (4 septiembre).
1910. “Autores y libros” (con retrato). *Heraldo de Madrid* (25 noviembre).
1910. “Nuestra literatura en Portugal” de Orlando Marçal. *El liberal* (27 noviembre).
1911. “Filosofía barata. El caso de Doña Ángeles” de Segundo Tercero. *El Globo. Diario liberal de la tarde* (25 mayo).
1911. “Filosofía barata. El caso de Doña Ángeles” de Segundo Tercero. *El Día de Madrid. Diario político neutral* (26 mayo).
1911. Referencia de Cecilia Camps en “Instituciones y hombres. En favor de la mujer”. *Revista católica de cuestiones sociales* (Madrid) (junio).
1911. “El avance del feminismo.” *El Globo. Diario liberal de la tarde* (19 agosto).
1911. “Entre poetisas.” en *Sucesos. El País* (20 agosto).
1912. Referencia de Luciano de Taxonera. *Charla. Críticas al día* (Madrid).
1913. Dedicatoria de “Opio” de Álvaro Retana en *Cuentos propios El liberal* (24 febrero).
1913. Referencia de Luciano de Taxonera en *Luz Astral* (Casablanca).
1913. Entrevista de José de Maturana “Literatura femenina española.” *Caras y Caretas* (28 junio).
1913. “Índice del movimiento intelectual.” *Alrededor del Mundo* (Madrid) (23 noviembre).
1920. Entrada sobre la autora en *Historia de la lengua y literatura castellana. Comprendidos los autores Hispano-Americanos (Época Regional y Modernista 1888-1907)* Vol. XII. de Julio Cejador y Frauca (Madrid).
1929. Entrada sobre la autora en la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* (Madrid).

## Reseñas y publicidad de obras en prensa

1907. Anuncio *Teresilla*. *Boletín de la librería. Librería de la Vda. e hijos de Murillo*. (Madrid) (diciembre)
1908. Reseña *Teresilla*. *La correspondencia de España* (4 enero).
1908. Reseña *Teresilla*. *Nuestro Tiempo* (febrero).
1908. Anuncio *Teresilla*. *Caras y Caretas* (28 marzo).
1908. Anuncio *Teresilla* en nuevo catálogo de Librería Pueyo. *¡Alegría!* (Madrid) (6 mayo).
1908. Anuncio *Los buitres*. *Boletín de la librería. Librería de la Vda. e hijos de Murillo* (junio).
1908. Reseña *Los buitres*. *Nuevo Mundo* (13 agosto).
1908. Reseña *Los buitres*. *El liberal* (20 agosto).
1908. Reseña *Teresilla*. *La lectura. Revista de ciencias y artes*.
1909. Reseña *Los Buitres*. *Nuestro tiempo* (febrero).
1909. Reseña *Teresilla*. *El imparcial* (30 marzo).
1909. Reseña *Zeze*. *Nuestro tiempo* (diciembre).
1909. Reseña *Zeze*. *El cuento semanal* (17 diciembre).
1910. Reseña *Zeze*. *Actualidades* (3 febrero).
1910. Reseña *Zeze*. *La correspondencia de España* (28 febrero).
1910. Reseña *Zeze*. *Heraldo de Madrid* (25 marzo).
1910. Reseña *Zeze*. *El País* (30 marzo).
1910. Reseña *Zeze*. *El Liberal* (29 julio).
1910. Reseña *Zeze*. *El País* (21 agosto).
1910. Reseña *Sombras* de Adalberto Hernández Cid. *Vida Socialista* (6 noviembre).
1910. Reseña *Sombras*. *El liberal* (7 noviembre).
1910. Anuncio *Sombras*. *Blanco y negro* (20 noviembre).
1911. “Letras femeninas. Sombras.” (con retrato) *Nuevo mundo* (23 febrero).
1911. Reseña *Sombras*. *ABC* (21 junio).
1911. Reseña *Sombras*. *Mundial* (mayo)
1915. Anuncio *La desertora* en Teatro de la Zarzuela. *ABC* (14 septiembre).
1915. Anuncio *La desertora*. *El Globo. Diario liberal de la tarde* (15 septiembre).
1915. Anuncio *La desertora*. *Heraldo Militar* (15 septiembre).
1915. Reseña *La desertora*. *Heraldo de Madrid* (16 septiembre).
1915. Reseña *La desertora*. *ABC* (18 septiembre).
1915. Reseña *La desertora*. *La época* (18 septiembre).
1915. Reseña *La desertora* de Abel Amado. *El cine. Revista popular ilustrada* (25 septiembre).
1915. Anuncio *Sombras*. *España* (25 noviembre).

## Bibliografía

- Ahmed, Sara. "Feminist Futures." *A Concise Companion to Feminist Theory*. Ed. Mary Eagleton. Malden, MA: Blackwell, 2003: 236-254. Print.
- Alcalá Cortijo, Paloma, Capi Corrales Rodrigáñez y Julia López Giráldez. *Ni tontas, ni locas*. Madrid: Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología, 2009. Print.
- Álvarez Junco, José. *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001. Print.
- Angélico, Halma. *La desertora*. Madrid: Gráficas Reunidas, 1932. Print.
- "Aspecto de un vestido, según se lleva bien o mal." *La moda elegante* 6 septiembre 1910.
- Astray Reguera, Margarita. *Pasión de moro*. Los Contemporáneos 879. Madrid: Los Contemporáneos, 1925. Print.
- Azorín. *Madrid*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1952. Print.
- Barrera, Carlos. *El periodismo español en su historia*. Barcelona: Editorial Ariel, 2000.
- Blom, Philipp. *The Vertigo Years. Europe, 1900-1914*. New York: Basic Books, 2008.
- Boletín de la librería de M. Murillo* 35. Madrid: Librería de la Vda. e hijos de Murillo, 1907. Print.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. 1998. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2000. Print.
- Bowker, Paul. "Ibero-American Intersections: Constructing (Trans)National Imagineries in Spain and Latin America, 1898-1938." Dis. U of Auckland, 2009. Print.
- Buil Pueyo, Miguel Ángel. *Gregorio Pueyo (1860-1913). Librero y editor*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Estudios Madrileños, Ediciones Doce Calles, 2010. Print.
- Burgos, Carmen de. *Confesiones de artistas*. Madrid: V.H. de Sanz Calleja. 1910. Print.
- . *En la guerra (Episodios de Melilla)*. El cuento semanal 148. Madrid: El cuento semanal, 1909. Print.
- . *La tornadiza*. Los contemporáneos 772. Madrid: Los contemporáneos, 1923. Print.
- Caballero, P. *Diez años de crítica teatral (1907-1916)*. Madrid: Apostolado de la Prensa, 1916. Print.

- Camps, Cecilia. "Instituciones y hombres. En favor de la mujer." *Revista católica de cuestiones sociales*. Madrid: Junio 1911: 436-439. Print.
- Capel Martínez, Rosa María. "La apertura del horizonte cultural femenino: Fernando de Castro y los Congresos Pedagógicos del siglo XIX." *Mujer y sociedad en España, 1700-1975*. Eds. María Ángeles Durán et al. Madrid: Ministerio de Cultura e Instituto de la Mujer, 1986: 113-145. Print.
- Careaga Pérez, Gloria. Prólogo. *Historia y análisis político del lesbianismo. Liberación de una generación*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2005. Print.
- Carrasco González, Antonio. *La novela colonial hispanoafriicana: Las colonias africanas de España a través de la historia de la novela*. Madrid: SIAL Ediciones, 2000.
- Casanova, Sofía. *La mujer española en el extranjero. Conferencia dada en el Ateneo de Madrid el 9 de abril de 1910*. Madrid: Imp. Regino Velasco, 1910. Print.
- . *Sobre el Volga Helado. Narración de viajes*. Madrid: Imp. Regino Velasco, 1903.
- Castro, Cristóbal de. "Alcalá de los Zegries." *Heraldo de Madrid*. Madrid: 23 enero 1910: 1. Print.
- Cejador y Frauca, Julio. *Historia de la lengua y literatura castellana. Comprendidos los autores Hispano-Americanos. (Época Regional y Modernista 1888-1907)* Vol. XII. Madrid: Tip. de la "Revista. de arch., bibl. y museos", 1920. Print.
- Charnon-Deustch, Lou. "Exoticism and the Politics of Difference." *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*. Eds. Lou Charnon-Deutsch y Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 1995: 250-270. Print.
- . *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2000. Print.
- . "Gender and Beyond: Nineteenth-Century Spanish Women Writers." *The Cambridge Companion to the Spanish Novel: From 1600 to the Present*. Eds. Harriet Turner y Adelaida López de Martínez. Cambridge: Cambridge University Press, 2003: 122-137. Print.
- . *Hold That Pose: Visual Culture in the Late Nineteenth-Century Spanish Periodical*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2008. Print.
- . *Narratives of Desire: Nineteenth-Century Spanish Fiction by Women*. Penn State Studies in Romance Literatures. Ed. Frederick A. de Armas y Alan E. Knight. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1994. Print.

- . "Nineteenth-Century Women Writers." *The Cambridge History of Spanish Literature*. Ed. David Gies. Cambridge: Cambridge UP, 2004: 461-69. Print.
- . "When the Canon is Not (Good) Enough." *Revista de estudios hispánicos*, 27:3 (1993: Oct.): 471-480. Print.
- Cherner, Matilde. *María Magdalena*. Madrid: Viuda e hijos de J.A. García, 1881. Print.
- Cleminson, Richard M. y Teresa Fuentes Peris. "'La mala vida': Source and Focus of Degeneration, Degeneracy and Decline." *Journal of Spanish Cultural Studies*, 10:4 (2009: Dec.): 385-397. Print.
- Cruz Seoane, María y María Dolores Sáiz. *Historia del periodismo en España 3. El siglo XX: 1896-1936*. Madrid: Alianza Editorial, 1996. Print.
- Darío, Rubén. *Los raros*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952. Print.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford University Press, 1986. Print.
- Diluincis, Marianna. *Romanzi Racconti Poesie Drammi nelle edizioni del Corriere della Sera 1876-1918*. Florencia: Pirani bibliografica, 2003. Print.
- Ena Bordonada, Ángela. "Entre el espíritu y la carne: Ángeles Vicente, una espiritista en el campo de la erótica." *Bohemios, raros y olvidados*. Ed. Antonio Cruz Casado. Córdoba: Diputación de Córdoba y Ayuntamiento de Lucena, 2006: 111-148. Print.
- , "Jaque al ángel del hogar: escritoras en busca de la nueva mujer del siglo XX." *La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española. Escritura. Lectura. Textos (1001-2000)*. Ed. María José Porro. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2001: 89-111. Print.
- , ed. *Los buitres*. Murcia: Editora Regional de Murcia, 2006. Print.
- , ed. *Sombras. Cuentos psíquicos*. Madrid: Lengua de Trapo, 2007. Print.
- , ed. *Zeze*. Madrid: Lengua de Trapo, 2005. Print.
- Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* Volumen 68. Madrid: Espasa-Calpe S.A, 1929. Print.
- Enloe, Cynthia. *Bananas, Beaches and Bases: Making Feminist Sense of International Politics*. Berkley: University of California Press, 2000. Print.



- Escartín y Lartiga, E., “El triunfo de la anarquía: Los problemas del siglo XX.” *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*. Ed. Mary Nash. Madrid: Anthropos, 1983: 64-65. Print.
- Fernández Arias, Adelardo. “¿Qué hubiera usted querido ser? ¿Qué quisiera usted ser?” *Por esos mundos*. Madrid, 1 junio 1913. Print.
- Fernández, Pura. *Mujer pública y vida privada: del arte eunuco a la novela lupanaria*. Woodbridge: Tamesis Books, 2008. Print.
- Fernández de Larrinoa, Rafael. “El ocaso de la zarzuela: La zarzuela, el género chico y el cuplé (1900-1950).” *Audio clásica*. (2008: Ene.): 60-63. Print.
- Ferreres, Rafael. “Los límites del modernismo y la generación del 98.” *El modernismo*. Ed. Lily Litvak. Madrid: Taurus Ediciones, 1975: 29-49. Print.
- Flecha, Consuelo. *Las primeras universitarias en España (1872-1910)*. Madrid: Narcea, 1996. Print.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality Volume I*. 1977. Trad: Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1990. Print.
- Fuentes Peris, Teresa. “Alcoholismo, anarquismo, y degeneración en La bodega de Vicente Blasco Ibañez.” *Journal of Spanish Cultural Studies*, 10:4 (2009: Dec.): 485-503. Print.
- Gabriel, Narciso de. *Elisa y Marcela. Más allá de los hombres*. Barcelona: Contracorriente. Libros del silencio, 2010. Print.
- Gimeno Reinoso, Beatriz. *Historia y análisis político del lesbianismo. Liberación de una generación*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2005. Print.
- Gómez Aparicio, Pedro. *Historia del periodismo español*. Madrid: Editora Nacional, 1967. Print.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. Print.
- González Martín, Vicente. *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1978. Print.
- Graham, Helen. “Gender and the State: Women in the 1940s.” *Spanish Cultural Studies. An Introduction: The Struggle for Modernity*. Eds. Helen Graham y Jo Labanyi. Oxford: Oxford University Press, 1995: 182-195. Print.

- Grosz, Elizabeth. "What is Feminist Theory?" *Feminist Challenges: Social and Political Theory*. Eds. Carole Pateman y Elizabeth Gross. Sydney: Allen & Unwin, 1986: 190-205. Print.
- . "Feminism After the Death of the Author." *Space, Time and Perversion*. New York: Routledge, 1995: 9-24. Print.
- Gullón, Ricardo. *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1990. Print.
- Hernández-Cid, Adalberto. "Sombras." *Vida socialista*. Madrid: 6 nov (1910): 13. Print.
- Hooper, Kirsty. *A Stranger in my Own Land: Sofía Casanova, a Spanish Writer in the European Fin De Siecle*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2008. Print.
- Hormigón, Juan Antonio et al. *Autoras en la Historia del Teatro Español, 1500-1994*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1996. Print.
- , ed. *Directoras en la historia del teatro español, 1550-2002*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2003. Print.
- Impelluso, Lucia. *Nature and its Symbols*. Trad. Stephen Sartarelli. Los Angeles, CA: Getty Publications, 2004. Print.
- "Instalación de una logia masónica." *Caras y Caretas* 29 junio 1901: 22-23. Print.
- Irigaray, Luce. "When Our Lips Speak Together." 1977. *This Sex Which is Not One*. Trad. Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press, 1985: 205-218. Print.
- Jagoe, Catherine, Alda Blanco, y Cristina Enríquez de Salamanca. *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el Siglo XIX*. Barcelona: Icaria, 1998. Print.
- Johnson, Roberta. *Crossfire: Philosophy and the Novel in Spain, 1900-1934*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1993. Print.
- . *Gender and Nation in the Spanish Modernist Novel*. Nashville: Vanderbilt UP, 2003. Print.
- "Junín. La manifestación contra las autoridades." *Caras y Caretas* 22 junio 1907. Print.
- Kirkpatrick, Susan. *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra, 2003. Print.
- La moda elegante*. Cádiz: 1900-1913. Print.

- Labanyi, Jo. *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*. New York: Oxford University Press, 2000. Print.
- Lacalzada de Mateo, María José. *Mujeres en la masonería: antecedentes históricos entre las luces y las sombras (1868-1938)*. Premiá de Mar: Clavell, 2006. Print.
- Laqueur, Thomas. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1900. Print.
- Lebrero de Gandía, Enriqueta. *Chispas de vida*. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1924. Print.
- Litvak, Lily. *El jardín de Aláh: Temas del exotismo musulmán en España, 1880-1913*. Granada: Don Quijote, 1985. Print.
- . ed. *El modernismo*. Madrid: Taurus, 1975. Print.
- . *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: A. Bosch, 1979. Print.
- . *España 1900: Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990. Print.
- Malaguzzi, Silvia. *Food and Festing in Art*. Trad. Brian Phillips. Los Angeles, CA: Getty Publications, 2008. Print.
- Mangini González, Shirley. *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la Vanguardia*. Barcelona: Península, 2000. Print.
- Marcos de Dios, Ángel. *Epistolario portugués de Unamuno*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro Cultural Portugués, 1978. Print.
- Marina, José Antonio y María Teresa Rodríguez de Castro. *La conspiración de las lectoras*. Barcelona: Anagrama, 2009. Print.
- Martínez Moreno, Rosa María. "Construcción cultural y constricción social: Las técnicas modeladoras de la silueta femenina desde el corsé a la cirugía." *Investigaciones antropológicas sobre género: de miradas y enfoques*. Eds. Anastasia Téllez Infantes y Javier Eloy Martínez Guirao. Elche: Universidad Miguel Hernández, 2008: 11- 41. Print.
- Martínez Ruiz, José. "La cumbre." *Madrid*. Madrid: Sección de cultura. Artes gráficas municipales, 1964. Print.
- Maturana, José de. "Literatura femenina española." *Caras y Caretas* 28 junio 1913. Print.

- Mayoral, Marina. "De *Insolación* a *Dulce dueño*: notas sobre el erotismo en la obra de Emilia Pardo Bazán." *Eros literario*. Madrid: Universidad Complutense, 1989: 127-136. Print.
- Mesch, Rachel. *The Hysterical's Revenge: French Women Writers at the Fin de Siècle*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2006. Print.
- Messineo, Cristina, Gustavo F. Scarpa y Florencia Tola. *Léxico y categorización etnobiológica en grupos indígenas del Gran Chaco*. Santa Rosa: Universidad Nacional de La Pampa, 2010. Print.
- Mitchell, Juliet. "Women: The Longest Revolution." *New Left Review* 1/40 N.p., Nov-Dic 1966. Web. 09 Feb. 2014.
- Moral Vargas, Marta del. "Acción colectiva femenina republicana: Las *Damas Rojas* de Madrid (1909-1911), una breve experiencia política." *Hispania. Revista española de historia*. Vol. LXVII. N226. Madrid: Editorial CSIC, Mayo-agosto 2007. Print.
- Moya, José. *Cousins and Strangers: Spanish Immigrants in Buenos Aires, 1850-1930*. Berkeley, CA: University of California Press, 1998. Print.
- Nash, Mary. "Un/Contested Identities: Motherhood, Sex Reform and the Modernization of Gender Identity in Early Twentieth-Century Spain." *Constructing Spanish Womanhood: Female Identity in Modern Spain*. Eds. Victoria Loree Enders y Pamela Beth Radcliff. Albany: State University of New York Press, 1999: 25-49. Print.
- Nieva de la Paz, Pilar. *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936: texto y representación*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Inst. de Filología, 1993. Print.
- "Nuestra literatura en Portugal." *El liberal* 27. Madrid: Noviembre 1910: 2. Print.
- Núñez Rey, Concepción. Introducción. *La flor de la playa y otras novelas cortas*. De Carmen de Burgos. Madrid: Castalia, Instituto de la Mujer, 1989. Print.
- Ortega Rubio, Juan. *Historia de América desde sus tiempos más remotos hasta nuestros días*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1917: 384-388. Print.
- Pardo Bazán, Emilia. *Bucólica*. Madrid: Los Contemporáneos, 1918. Print.
- . *Cada uno*. Madrid: El Cuento Semanal 7. Madrid: 1907. Print.
- . Carta a Blanca de los Ríos Lampérez. 25 junio 1904. MS. Biblioteca Nacional de España, Madrid.
- . *Dulce Dueño*. Madrid: Tip. Campomanes, 1911. Print.

- . *Finafrol*. Madrid: Los Contemporáneos 15, 1909. Print.
- . *Insolación*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1981. Print.
- . *La dama joven*. Barcelona: Biblioteca Arte y Letras, 1885. Print.
- . "La mujer española". *Blanco y Negro* 818. Madrid: 5 de enero 1907. Print.
- . *Los pazos de Ulloa*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989. Print.
- Paz, Octavio. "Traducción y metáfora." *El modernismo*. Ed. Lily Litvak. Madrid: Taurus Ediciones, 1975: 97-117. Print.
- Pereira Martínez, Carlos. "A Familia Poza: un exemplo de republicanismo e librepensamento en Pontevedra." *Historia de Galiza. Anuario Brigantino* 27. A Coruña: Concello de Betanzos, 2004: 265-312. Print.
- Pereira-Muro, Carmen. *Género, nación y literatura: Emilia Pardo Bazán en la literatura gallega y española*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2013. Print.
- Pérez Galdós, Benito. *El amigo manso*. Madrid: Alianza Editorial, 1998. Print.
- . *La desheredada*. Barcelona: Planeta, 1992, Print.
- Pomés Vives, Jordi. "Diálogo Oriente-Occidente en la España de finales del siglo XIX. El primer teosofismo español (1888-1906): un movimiento religioso heterodoxo bien integrado en los movimientos sociales de su época." *Revista HMiC*. Barcelona, 2006. Print.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992. Print.
- Ramírez Gómez, Carmen. *Mujeres escritoras en la prensa andaluza del siglo XX (1900-1950)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2000. Print.
- Reyzábal, María Victoria. *Canon literario y diferencia de género en la educación*. Madrid: La muralla, 2012. Print.
- Registro Nacional de la República de Argentina*. Buenos Aires: Taller Tipográfico de la Penitenciaría Nacional, 1895-1896. Print.
- Rey, Pablo. *Viaje al Chaco Central*. Buenos Aires: Rumbo Sur, 2010. Print.
- Ríos Lampérez, Blanca de los. *Las hijas de don Juan*. Madrid: El Cuento Semanal, 1907. Print.

- . *Los diablos azules*. Madrid: Los Contemporáneos 54, 1910. Print.
- Rodríguez de Aldao, Alfredo. Carta a Javier Pintos Fonseca. 9 julio 1913. MS. Archivo Marina Pintos-Fonseca, Pontevedra, España.
- Ruiz Sánchez, José Leonardo. *Prensa y propaganda católica (1832-1965)*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de publicaciones, 2002. Print.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage, 1978. Print.
- Sánchez Aranda, José Javier. *Historia del periodismo español: desde sus orígenes hasta 1975*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1992. Print.
- Sánchez, Dolores. “Fuentes de la traducción y dinámicas discursivas de exclusión-inclusión de las mujeres en la Historia”. Claves del mundo contemporáneo. XI Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea. Universidad de Granada. 12-15 septiembre 2012. Comunicación.
- Sánchez, María Leticia. “Alice Gordon Gulick y las primeras universitarias españolas. Un centenario olvidado.” Escuela Feministas de Teología de Andalucía (EFETA) N.p., 8 marzo 2010. Web. 9 febrero 2014.
- Sánchez Llama, Iñigo. *Galería de escritoras isabelinas: La prensa periódica entre 1833 y 1895*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000. Print.
- Sánchez-Ocaña, F. “Zezé.” Rev. de *Actualidades* 3 febrero 1910. Print.
- Sánchez Suárez, María Ángeles. *Mujeres en Melilla*. Melilla-Granada: SATE-STEs, 2004.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel. *Revistas ilustradas en España. Del romanticismo a la Guerra Civil*. Gijón: Ediciones Trea, 2008. Print.
- Scott, Joan. *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Press, 1988. Print.
- Schulman, Ivan A. “Reflexiones en torno a la definición de modernismo.” *El modernismo*. Ed. Lily Litvak. Madrid: Taurus Ediciones, 1975: 65-95. Print.
- Serrano Wilson, Emilia. *América y sus mujeres*. Barcelona: Fidel Giró, 1890. Print
- Simón Palmer, María del Carmen. “Carmen de Burgos. Traductora.” Madrid: Arbor, Junio 2010: 157-168. Print.
- . *Escritoras españolas del siglo XIX: Manual Bio-Bibliográfico*. Madrid: Castalia, 1991. Print.

- . "Escritoras españolas del siglo XIX o El miedo a la marginación." Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1984: 477-490. Web. 9 feb. 2014.
- . "La ocultación de la propia personalidad en las escritoras del siglo XIX". *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1986: 91-97. Print.
- . "Mil estudios actuales sobre escritoras del siglo XX. Bibliografía." Madrid: Arbor. Número 721. Septiembre-Octubre (2006). Print
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley, CA: University of California Press, 1993. Print.
- . "Un círculo de deseo: los romances nacionales en América latina." *Araucaria Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades* 16, Diciembre de 2006: 03-22. Print.
- Spurr, David. *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration*. Durham: Duke University Press Books, 1993. Print.
- Suleiman, Susan Rubin. "(Re)writing the Body: The Politics and Poetics of Female Eroticism." *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspective*. Ed. Susan Rubin Suleiman. Harvard: Harvard UP, 1985: 7-29. Print.
- Taxonera, Luciano de. *Charla. Críticas al día*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1912. Print.
- Tomlin, Jimmy. "Receding image." *Our State*. December 2011. Print.
- Toro Ballesteros, Sara. "Esculpir en la niebla. Ocho cartas inéditas de Ángeles Vicente a Unamuno." *Journal of Hispanic Modernism* 2. 2011. Web. 14 Feb. 2014.
- Trigo, Felipe. Prólogo. *Teresilla*. Ángeles Vicente. Madrid: Librería de Pueyo, 1907. Print.
- Tsuchiya, Akiko. *Marginal Subjects: Gender and Deviance in Fin-de-Siècle Spain*. Toronto: University of Toronto Press, c2011. Print.
- Vida socialista*. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Hemeroteca Digital. Web. 26 mayo 2013.
- Vicente, Ángeles. Cartas a Miguel de Unamuno. 1906-1914. MS. Casa Museo Unamuno. Universidad de Salamanca, Salamanca.
- . "Carta a Rubén Darío." 27 octubre 1911. *Cartas de Rubén Darío. Epistolario inédito del poeta con sus amigos españoles*. Ed. Dictino Álvarez Hernández. Madrid: Taurus, 1963. 117. Print.

- . “Cuymbajé.” *Los Lunes de El Imparcial*. Madrid: 17 agosto 1914. Print.
- . “El hipnotismo prodigioso.” *Ateneo. Revista mensual ilustrada*. Tomo XII. Número VI. Junio 1912: 272-274. Print.
- . “El huerto encantado.” *Vida Socialista* 40. Madrid: 2 octubre 1910:10-12.
- . “El regalo.” *La Luz Roja*. 16 de noviembre 1907. Print.
- . “El regreso de una batida.” *El Imparcial*. Madrid: 5 enero 1913. Print.
- . “El Urután.” *Los Lunes de El Imparcial*. Madrid: 14 julio 1913. Print.
- . “En el plano astral.” *Excelsior*. Madrid: 23 agosto 1912. Print.
- . “En el último delirio.” *El Imparcial*. Madrid: 9 octubre 1912. Madrid. Print.
- . “La cura mágica.” *El Imparcial*. Madrid: 4 febrero 1913.
- . “La historia de una calavera.” *El Imparcial*. Madrid: 18 noviembre 1913. Print.
- . “La historia de una calavera.” *España médica*. Madrid: 10 diciembre 1913. Print.
- . “La risa del esqueleto.” *Hojas Selectas*. Barcelona: Enero 1913. Print.
- . “La risa de la vida.” *Caras y caretas*. Buenos Aires: 1 diciembre 1923. Print.
- . “La sombra que llora.” *Reflejos*. Granada: Agosto 1929. Print.
- . “La sorpresa.” *Luz. Diario de la República*. Madrid: 21 de marzo 1932. Print.
- . *Los buitres*. Madrid: Librería de Pueyo, 1908. Print.
- . “Los buitres.” *Caras y Caretas*. Buenos Aires: 3 noviembre 1923. Print.
- . “Los indios del Chaco.” *El Imparcial*. Madrid: 30 marzo 1913. Print.
- . “Los ojos grises.” *Hojas Selectas*. Barcelona: Enero 1913. Print.
- . “Los pollitos del Chaco.” *El Imparcial*. Madrid: 2 agosto 1914. Print.
- . “Los que esperan al Cristo.” *Excelsior* 20 de agosto 1912.
- . “¿Lucha de almas?.” *Caras y Caretas* 27 de julio 1912. Buenos Aires. Print.
- . “Mario Roso de Luna.” *Excelsior* 16 agosto 1912. Print.



- . "Oratoria indígena." *Los Lunes de El Imparcial*. Madrid: 22 marzo 1915. Print.
- . "Por tierras de gauchos." *El Imparcial*. Madrid: 18 septiembre 1914. Print.
- . "Problemas del más allá." *Excelsior* 8. 12 agosto 1912. Print.
- . *Sombras*. Madrid: Librería de Fernando Fé, 1910. Print.
- . *Teresilla*. Madrid: Librería de Pueyo, 1907. Print.
- . "Un hallazgo apetitoso." *Los Lunes de El Imparcial*. Madrid: 19 octubre 1914:
- . "Un malón." *El Imparcial*. Madrid: 6 febrero 1914.
- . "Un sábado en Formosa." *El Imparcial*. Madrid: 15 julio 1914:
- . *Zezé*. Madrid: Librería de Fernando Fé, 1909. Print.
- . *Zezé. Vida Socialista*. Número 35. Madrid: 28 agosto 1910: 7-8. Print.
- "Vigilantes modelo." *Caras y Caretas*. Buenos Aires: 28 nov. 1903. Print.
- Villares, Ramón y Javier Moreno Luzón. *Restauración y Dictadura*. Barcelona: Crítica/Marcial Pons, 2009. Print.
- Zabala, Iris M. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana): La literatura escrita por mujer en la literatura española. Desde el siglo XIX hasta la actualidad*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- "Zezé." Rev. de *Actualidades*. Madrid: 3 febrero 1910. Print.
- "Zezé." Rev. de *El Cuento Semanal*. Madrid: 7 diciembre 1909. Print.
- "Zezé." Rev. de *El Liberal*. Madrid: 29 julio 1910. Print.
- "Zezé." Rev. de *El País*. Madrid: 19 agosto 1910. Print.
- "Zezé, por Ángeles Vicente." Rev. de *Correspondencia de España* 28 febrero 1910: 6. Print.
- Zubiaurre, Maite. *Cultures of the Erotic in Spain, 1898-1939*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2012. Print.
- Zuffi, Stefano. *Love and the Erotic in Art*. Los Angeles, CA: Getty Publications, 2009. Print.