

REESCRITURAS DE LAS INDEPENDENCIAS LATINOAMERICANAS EN CLAVE
FEMENINA: *DÉJAME QUE TE CUENTE* Y *JUANAMANUELA, MUCHA MUJER*

Carolina Pizarro Cortés
IDEA-USACH
pizarrocortes@gmail.com

La nueva novela histórica latinoamericana se inicia, según sostiene la crítica, impulsada por un afán revisionista del pasado que tuvo su momento cumbre en los alrededores de una efeméride: los quinientos años del supuesto encuentro entre dos mundos, el europeo y el americano. Si bien este detonante genera una nutrida cantidad de obras que conforman una constelación asociada al “descubrimiento” y la “conquista”, sus autores y autoras han incursionado también en otros periodos de la historia para reelaborar críticamente el discurso que los representa¹. Uno de estos periodos es el convulso siglo XIX.

La cercanía de los bicentenarios abrió hace ya bastante tiempo el apetito por las independencias nacionales. Es así como han aparecido en el mercado editorial una serie de obras que tienen como interés primero tal o cual proceso independentista o tal o cual Padre de la Patria. Además de los ejemplos clásicos, como *Las lanzas coloradas* de Arturo Uslar Pietri o *El general en su laberinto* garciamarquiano, podemos mencionar *¡Bernabé, Bernabé!* (1988) de Tomas Mattos, *Los amores de Simón Bolívar y Manuela Sáenz* (1991) de Víctor Von Hagen, *Doña Inés contra el olvido* (1992) de Ana Teresa Torres, *El año del laberinto* (2000) de Tatiana Lobo, *Remedios de Escalada* (2000) de Silvia Puente, y la muy reciente *1810* (2008) de Washington Cucurto. En todos estos casos, la novela establece una relación polémica con un discurso histórico estereotipado acerca de los procesos de independencia latinoamericanos, casi invariablemente marcado por el romanticismo, funcional a las necesidades de otorgar una mitología básica a estas jóvenes naciones con conciencia identitaria todavía en formación. El objetivo de este trabajo es analizar en detalle cómo opera el proceso de deconstrucción de las versiones históricas hegemónicas en las novelas *Déjame que te cuente* (1997) de la chilena Juanita Gallardo y *Juanamanuela, mucha mujer* (1980) de la argentina Martha Mercader. Antes es necesario, sin embargo, fundamentar mínimamente acerca del carácter controvertido de los relatos históricos del siglo XIX.

La historiografía decimonónica ha producido las primeras imágenes de un pasado patrio significativo para la concepción identitaria del sujeto hispanoamericano actual, ocupando para ello las herramientas estéticas e intelectuales que estuvieron a su alcance. En medio de un ambiente convulso desde el punto de vista político y en un estado todavía de organización de una precaria civilidad en las repúblicas emergentes, los relatos históricos de ese entonces privilegiaron ciertas estrategias retóricas o modos de entramado, al decir de Hayden White (61), que configuraron los pilares de las historias nacionales, presentes hasta hoy en el imaginario colectivo y en parte importante de la producción historiográfica contemporánea. Si bien en sus primeras manifestaciones estos relatos históricos dan cuenta

¹ Una detallada caracterización de este tipo de narrativa se encuentra en los trabajos de Fernando Aínsa, Fernando Moreno y Seymour Menton incluidos en la bibliografía.

de una complejidad importante y de una rica vacilación al momento de juzgar las implicancias de los procesos de independencia, su utilización posterior, como bien señala Germán Colmenares, dio origen a los relatos lisos y estereotipados que vemos repetidos hasta la saciedad en diferentes representaciones culturales². Según el estudioso colombiano, “[u]n pasado terso, despojado de los problemas implícitos de las obras seminales, aparecía truncado y presentado en la forma de un texto homogéneo, en el que no se revelaban las condiciones de su producción” (21).

La estandarización de la historia del siglo XIX se caracteriza fundamentalmente por su impronta heroica y personalista. Como señala Sergio Guerra-Vilaboy, “(...) muchas de las obras sobre el ciclo emancipador de América Latina (1790-1826) han sido escritas a partir del testimonio subjetivo de autores contemporáneos a los sucesos, con el propósito de reconstruir, de manera minuciosa y apologética, la vida de los próceres y las acciones militares (...)” (párr. 1). A esta simplificación del pasado histórico contribuyó también algo tan superficial -en apariencia- como los rasgos estilísticos que caracterizaron los discursos históricos oficiales, los que asumieron frecuentemente el aspecto de manuales didácticos: “La forma misma de los relatos históricos escolares explica su mitologización. Dotados de una trama y expresados en forma narrativa, el argumento o trama tiende de suyo a asumir una forma canónica inalterable” (Colmenares 21). De allí que podamos postular una escasa representatividad de estas versiones, por cuanto se yerguen como discursos monológicos, en términos de Bajtin (17), que además llevan una carga importante de poder sobre la cual es necesario reflexionar.

Si sumamos los elementos críticos antes expuestos, es claro que tanto la historiografía del siglo XIX como las versiones posteriores simplificadas no logran una representación satisfactoria, a estas alturas, del momento fundacional de la independencia. Prima, como diría Fernando Aínsa, la figura de mármol (30), lo que equivale a una monumentalización -en sentido negativo- del pasado. De allí que la novela contemporánea pueda ejercer esta suerte de intervención, las más de las veces con el único objetivo de poner en movimiento las interpretaciones estancadas, aquellas constitutivas del imaginario colectivo que de una u otra forma nos pesa.

Un aspecto que destaca dentro del corpus de nuevas novelas históricas sobre la Independencia atiende a un singular vacío que se produjo en el discurso histórico acerca de este tiempo. Muchas de ellas no tienen como centro exclusivo de la narración a las grandes figuras masculinas de la historia, sino que se empeñan en dibujar para el lector contemporáneo la silueta de alguna posible “Madre de la Patria”, concentrando el protagonismo en personajes femeninos, las más de las veces ausentes o solo mencionados de modo tangencial en las versiones históricas canónicas. No se trata de las madres de los ilustres, como podría pensarse en primera instancia, sino de sus mujeres, sus parejas oficiales o directamente sus amantes, las que estuvieron al lado del prócer en la intimidad de una habitación compartida, pero detrás de él en lo tocante a su vida pública. Pocas fueron, probablemente, las mujeres que de hecho participaron en las huestes conquistadoras, y de allí que su mención en la historia oficial sea escasa³. Bastante más

² Baste mencionar, en el caso de nuestro país, los episodios de la serie “Héroes”, la telenovela “Martín Rivas” y la historia de Chile en comics editada por el diario *Las últimas noticias*.

³ La Malinche e Inés Suárez son excepciones y, dicho sea de paso, se han tomado su revancha en la novela contemporánea.

nutrido tiene que haber sido, sin embargo, el número de las patriotas que contribuyeron a la independencia de sus países. ¿Por qué tan pocas pasan a la historia? Esa pareciera ser la pregunta que intenta responderse a partir de la narrativa actual.

Según Gilda Waldman, la nueva novela histórica que rescata protagonistas femeninos busca resituar a la mujer dentro del relato sobre el pasado:

Se trata de una novelística que ilumina a los personajes femeninos que habían sido condenados a la periferia de la historia, franqueando los silencios, carencias y omisiones del discurso logocéntrico, y orientada a reconstruir las huellas perdidas de las voces que perturbaban la “línea única” de la historia oficial, develando las subjetividades alternativas inadvertidas por el gran relato épico tradicional, y legitimando una mirada autónoma, distinta, sobre un mundo que antes sólo era explicado desde la mirada masculina (82).

En el caso de las novelas de las “Madres de la Patria” observamos un movimiento adicional: a la necesidad de rescatar al personaje del pseudo-anonimato histórico se suma una configuración del carácter novelesco que funciona como una explicación de su ausencia de los relatos oficiales. Una personalidad demasiado fuerte, un modo de estar en el mundo social de estas incipientes repúblicas no muy conveniente, un afán de independencia personal que, a pesar de correr al unísono con los aires emancipadores, sufre por parte de la historiografía oficial una censura: estas parecieran ser las razones de su exclusión en el caso de varias de las olvidadas por la historia. Así sucede con Rosario Puga, la pareja de O’Higgins durante las guerras de Independencia chilena y la madre de su único hijo, quien es rescatada a través de la ficción por Juanita Gallardo en la novela *Déjame que te cuente*. Algo similar ocurre en la versión de Martha Mercader sobre los alrededores de las independencias argentina y boliviana: su obra recrea la figura de Juana Manuela Gorriti, hija y sobrina de importantes personalidades que intervinieron en el proceso argentino, esposa del caudillo paceño Manuel Isidoro Belzú y, más importante aún, ella misma una destacada mujer de letras. *Juanamanuela, mucha mujer* es el título –más que sugerente- de la novela.

El interés de este trabajo es poner en diálogo ambas versiones, que adhieren en principio al amplio universo de la ficción, analizando los mecanismos textuales y la configuración de personajes que les permiten la reconstrucción de la historia. En tanto novelas, proponen una visión alternativa sobre el pasado –nuestro complejo siglo XIX- que directa u oblicuamente acaba arrojando luces sobre los hechos, sin alterarlos de modo sustancial. Logran este propósito a través de la materialidad del discurso, y de allí su carácter eminentemente literario. Seguiremos tres ejes comparativos para resumir y condensar las propuestas de ambas novelistas: la estructura narrativa, el diálogo intertextual explícito con la historia y la construcción del personaje femenino.

La estructura narrativa: en relación con el andamiaje verbal

Déjame que te cuente funciona, como bien señala el título, como una versión de la independencia chilena basada en el rumor, en lo que “se dice” por ahí e incluso en lo que “dicen que dicen que dijeron”. La frase que da nombre a la novela corresponde a un verso incompleto de un popular vals peruano, “La flor de la canela”, y nos pone en relación con

el final de la vida de Bernardo O'Higgins, quien acabó sus días exiliado en la país vecino. Este "déjame que te cuente", al estar en segunda persona, funciona además como una apelación al lector, el que es acercado a través del dialogismo implícito en la frase. La versión que "oiremos" de la historia es entonces cercana, apegada a la conversación y también al chisme. Se trata, desde el título, de un gesto literario que se aleja de lo oficial para entrar en circuitos de información alternativos.

A pesar de adherir a una forma narrativa clásica (con una voz impersonal, heterodiegética, que se focaliza internamente en los personajes), la novela incorpora como soportes dos aparentes versiones previas, en una estructura de cajas chinas. Hacia el final del relato este se revela como una narración tomada de la escritura de Demetrio O'Higgins, quien en las postrimerías de su vida habría sentido la necesidad de dejar registro de la olvidada historia de amor de sus padres: el prócer de la Independencia chilena, Bernardo O'Higgins, y su concubina Rosario Puga. Detrás de su versión se encuentran, sin embargo, los relatos de Candelaria, la vieja mama de la familia Puga, quien al comienzo de la novela es el personaje que desde Lima, más de treinta años después de ocurridos los sucesos que se narran, aparece recordando: "Apenas Candelaria dejaba caer sus huesos sobre la silla de los recuerdos, la nostalgia le arrebatava los sentidos y entonces se ponía a contar la historia. La silla (...) era una mecedora con asiento de mimbre capaz de balancearla a un ritmo de vals para que ella, sin ningún esfuerzo, desenvolviera el pasado" (9).

Más adelante se continúa haciendo referencia a este posible momento de enunciación, aparentemente contenido en el discurso de Demetrio. Por ejemplo, cuando la voz narrativa dice: "Candelaria contaba que aquel año de 1814 fue turbulento (...) "(22), enmarcando así un relato a viva voz que se transmite de forma indirecta. Candelaria "[c]s la voz oral, la memoria guardada, la que escucha y la que cuenta, la voz mítica y ancestral, no la voz documentada ni de archivos" (Larrea párr. 9); sin embargo, lo contado por ella, además de ser la fuente principal de información para la reconstrucción de la historia, queda contenido en la versión escrita. Los márgenes imprecisos de la oralidad adquieren entonces un grado mayor de consistencia.

El mecanismo de reconstrucción planteado por la novela sobrepasa la ficción de una escritura que contiene la oralidad para abrirse a un tercer nivel. Se trata de una estructura compleja, que consiste, en primer lugar, en la narración oral de Candelaria, que atesora los recuerdos –y que a su vez se ha alimentado de los diceres que pueblan todo el texto. Sobre esta base se supone que se cimienta la reconstrucción hecha por Demetrio, quien ordena en su memoria los cuentos de la mama y suma a ellos ciertos documentos encontrados años después –como las cartas de su madre-. En las últimas páginas de la novela, por último, en una suerte de quiebre entre la ficcionalidad literaria y el acto de producción escritural, interviene la voz de la propia Juanita Gallardo, quien se aventura a señalar explícitamente cuales de los episodios o personajes que aparecen en *Déjame que te cuente* son reales y cuales son producto de su imaginación novelera. En las páginas finales se intensifica la evidencia de una mediación, rompiéndose así la ilusión de transparencia⁴ que podría habernos producido la novela, ilusión que a veces provoca cierto tipo de historia y que tanto incomodaba a Roland Barthes (49). Veamos cómo la quiebra Gallardo: "Demetrio fue enterrado el veintiocho de diciembre de 1868 en el hueco que su padre dejó en el

⁴ Dejamos de creer que estamos frente a una retahíla de palabras y empezamos a "ver" lo que se nos cuenta.

cementerio de Lima. Al saberlo, lloré a mares. Ahora habla Juanita, la autora que se ha escondido tras Demetrio y Candelaria” (243).

Al proponerse a sí misma como versión en tercer grado, la novela se hace cargo de la imposibilidad de acceder directamente al hecho que se narra. María Isabel Larrea define sus procedimientos como una “[m]anipulación de la escritura”, marcada por la “conciencia metarreflexiva” (párr. 12). Quien cuenta e incluso el acto mismo de contar, se vuelven de esta forma elementos centrales para entender el modo como puede recuperarse el pasado.

Esta escritura, pareciera decirnos la novela, se basa en el discurso de la intimidad, en lo que llega a oídos de la gente que no participa de los grandes sucesos de la historia. Consecuentemente, la narración escamotea los escenarios épicos. Al estar contada desde los espacios privados, domésticos (junto al brasero, en la cocina, o en los patios de las grandes casas de adobe), las batallas y los actos heroicos son como relatos que irrumpen contados por otros. Notable en este sentido es el capítulo en el que se cuenta la dimisión de O’Higgins, hecho que se narra íntegramente desde una perspectiva indirecta. Rosario Puga no alcanza a ver, sino que escucha en la plaza las versiones imprecisas que circulan de boca en boca acerca de los sucesos. Dice la voz narrativa, remarcando la imposibilidad de acceder al pasado desde un palco y la precariedad de los materiales con los que se reconstruye: “Los rumores saltaban de un lado a otro, deformando las noticias” (222).

Si bien *Déjame que te cuente* puede ostentar, a través del tono y de la preeminencia de los episodios románticos, una inclinación hacia el formato de la novela rosa, son estos rasgos estructurales los que la alejan de una simple estilización de la historia, y ponen sobre el tapete los puntos álgidos de la discusión: cómo se escribe la historia, de qué forma se fijan para la posteridad esos que llamamos momentos fundacionales de nuestra identidad nacional, qué discursos son contenidos por los registros escritos y qué discursos, en cambio, son silenciados.

La novela de Martha Mercader, por su parte, da cuenta de la misma precariedad inherente a la constitución de la historia, pero a través de procedimientos distintos. Comienza como una narración en tercera persona, centrada en el momento en que Juana Manuela Gorriti vuelve en 1880, después de muchos años de ausencia, a radicarse en Argentina. La escritora goza de prestigio y es conocida en el ambiente intelectual bonaerense. Un joven que la recibe le sugiere, al pasar, que escriba una autobiografía, idea que a la novelista le parece absurda: “Una es novelista, una no es la novela” (13), habría contestado. Al día siguiente, sin embargo, comienza la redacción de un diario de vida, *Lo íntimo*, texto que efectivamente escribió la Juana Manuela “real” y que se publicó después de su muerte. Desde allí en adelante se despliega lo que podríamos llamar una recuperación escritural del pasado, en que se entremezclan textos reales con un marco ficcional, y que se caracteriza por diferentes momentos de la enunciación, a los que se regresa de tanto en tanto. “Ahora la escritora no escribe, aunque está pluma en mano” (33), señala en uno de estos momentos a voz narrativa anónima que construye el marco enunciativo.

La sensación que Juanamanuela tiene no es precisamente la de una continuidad, sino de un entramado de complicada urdiembre, lo que queda expresado en sus palabras: “Sólo hilos sueltos, puntos desenganchados, como una puntilla mal trabada, borradas las líneas directrices, perdido el diseño en este ir y venir de la aguja y el hilo (...)” (17). La metáfora de la costura deficiente indica la dificultad de la empresa escritural, que se asemeja siempre a una labor mal acabada. Aludiendo a otras complicaciones adicionales, bien avanzada la narración ella nos dice: “No tengo más remedio que arremangarme y

continuar. Me joroba esta vacilación entre la lírica y la épica. Quiero mirar de frente la alta epopeya y hablo de pañales y afeites; quiero expresar el soplo rumoroso de la vida y dejo oír una carga de caballería (...). Soy mixta y alternante, plural, irreductible, irredenta” (193). Es la voz de la propia escritora reflexionando acerca del oficio la que quiebra la fantasía de un discurso coherente liso y uniforme. La estructura de la novela, consecuentemente, da cuenta de esta misma fractura.

Los segmentos del diario, utilizados como soporte estructural de la recuperación de su historia de vida –y así de paso de la historia política de Argentina y Bolivia-, se intercalan de allí en adelante con una serie de documentos que se incluyen directamente –que a veces aparecen intervenidos por la situación en que se los escribe o se los lee-, o bien por curiosas notas al pie que “desficcionalizan” la novela. Entre los documentos se cuentan cartas escritas por Juanamanuela y otras en que es la destinataria. También aparecen segmentos de las novelas de Gorriti y algunas recetas de cocina del libro que escribe simultáneamente con sus memorias (*La cocina ecléctica*), en el cual Inucha, su nana, oficia de copista. A estos fragmentos se suman incluso textos menores, como recortes de diarios que registran antiguas noticias, un epitafio para su hija muerta y un programa musical.

Desde esta perspectiva, la novela se presenta como un mosaico de citas, como una reconstrucción de la historia en donde priman fundamentalmente los documentos escritos, los restos verbales –de muy diversa naturaleza, como hemos visto- que permiten desde una polifonía documental armar un gran cuadro a partir de retazos. La forma narrativa de *Boquitas pintadas* de Manuel Puig se pone aquí al servicio de una aproximación a un pasado esquivo. Desde la ficción se tienden puentes hacia la realidad, sin distinguir entre un tipo de texto u otro en la selección e inclusión de los documentos. La voz heterodiegética que da inicio al relato a veces no interviene mayormente, liberando estos registros en la página; podría decirse que su función es más que nada organizativa: se focaliza internamente en Juanamanuela o en Inucha, la nana, para construir el marco desde donde se recuerda. Será esta última la que cumpla una función desacralizadora del documento en algunos pasajes de la novela en que Juanamanuela le lee ciertas páginas de su diario, y ella, que recuerda desde otra esquina el pasado, la contradice señalándole que ha incurrido en imprecisiones o directamente en mentiras.

Podemos concluir entonces, al menos provisionalmente, que en estas dos novelas que se presentan como ficcionalizaciones de la historia lo que prima es la mediación, la existencia de un relato oral o escrito que da cuenta de una forma parcial de los hechos, lo que obliga a quien lee a hacerse consciente de la pluralidad de aristas que conforman nuestras visiones sobre lo real y, de paso, de la materialidad ineludible del registro.

El diálogo intertextual con la historia: una evaluación de la disciplina

En muchas nuevas novelas históricas son frecuentes las críticas explícitas a ciertas formas de hacer historia, que apuntan tanto hacia los aspectos metodológicos de la disciplina como hacia la historiografía. Estas dos obras no son excepción:

En *Déjame que te cuente* el problema aparece y se tematiza hacia el final de la novela, cuando Demetrio comienza a cuestionar la validez del relato que se le ha ofrecido acerca de su propia vida. Al encontrar las cartas de Rosario, su madre, surge la necesidad de escudriñar en el pasado: “Por un instante tuvo la certeza de que toda su vida había sido un

fraude; o un sueño de otros. Deseó que su padre aún estuviese vivo, para -¡por fin!- enfrentarlo y exigirle la verdad” (229). A esa verdad entendida como una versión única y definitiva, sin embargo, no hay acceso directo, porque, como le dice Benjamín Vicuña Mackenna, “[l]a historia es algo vivo: pulsa, se mueve y se reproduce” (236).

Demetrio toma conciencia de varias falencias del registro histórico. La primera de ellas tiene que ver con su necesaria subjetividad: “(...) las cosas y sucesos siempre serían vistos por seres humanos que por mucho que intentaran ser imparciales, hasta su muerte arrastraban el peso de sus propias experiencias” (236). La segunda, con la pretensión vana de construir una versión del pasado sin fisuras. Hombres y mujeres se esforzarían por dejar una imagen de sí mismos coherente, pero esta tarde o temprano entraría en crisis. Piensa Demetrio: “Algunos podían revisar esa versión, modificándola; pero los más tenían huecos en la memoria y negaban lo que sus ojos veían para aferrarse a la vieja historia, contra viento y marea, como una roca” (236). Desde esta perspectiva, en términos individuales y también colectivos, la tendencia es hacia la fosilización del pasado.

Gallardo pone en la conciencia de Demetrio su propia convicción acerca de lo histórico, que es, por lo demás, la que permite el gesto de reconstrucción a través de la novela. Cito un segmento en que habla la autora: “Sabía que [Demetrio] era uno de los pocos hombres de su época que tenían la íntima certeza de que la Historia –esa con mayúscula- como también las pequeñas historias personales, eran construcciones imaginarias” (236). De allí que sea posible y de hecho suceda que se cuenten para la posteridad versiones en donde hay personajes que lisa y llanamente desaparecen. Vicuña Mackenna le vaticina a Demetrio textualmente que su familia pasará a la historia, pero que ni él ni su madre estarán dentro del cuadro, censurados por sus condiciones de hijo natural y concubina. Conviene a la consolidación del Estado nacional otra estampa: “(...) supo que en el futuro, en el origen de la patria chilena, en vez de una revolución habría una madre y un hijo [Isabel Riquelme y Bernardo O’Higgins] confundiéndose con la Virgen y su Hijo, tal como Candelaria lo había visto en una función de títeres de una aburrida tarde de domingo” (238).

En *Juanamanuela*, mucha mujer la relación con el registro histórico es análoga. Cuando la escritora intenta plasmar en su diario el momento en que se enamora de Belzú, reflexiona de paso acerca de la construcción monolítica de la historia, adjudicándole responsabilidad al afamado Bartolomé Mitre: “La memoria puede ser de piedra. Una vez tallada, queda así para siempre, como las Historias que está publicando don Bartolo” (68). A esta tendencia inherente a la fosilización, que coincide con la imagen de la roca como representación del pasado que veíamos en *Déjame que te cuente*, se suma además la precariedad del registro, la limitación de las palabras, sobre todo cuando hay que dar cuenta de un contexto propio que no se ajusta a los moldes retóricos europeos: “Andamio de sílabas, globos de letras se entremeten y nos engañan con lo que no es. Una metáfora inglesa plagiada a un enamorado de Verona no servirá jamás para revelar algo tan inasible como un cóndor o un pico de los Andes: el amor de un paceño” (68-69).

Juanamanuela se siente limitada en el momento de tener que dar cuenta del pasado, reconoce su subjetividad, su parcialidad, su necesario “desorden”. En un momento ella se dice a sí misma: “Yo, lo que quiero (...) es poner un poco de orden en mi historia, que no es más que una humilde crónica, un montoncito de pasajes que podrían resumirse en una sola nota al pie de página de nuestra Historia, sin comillas, sin mayúsculas, sin retintín” (92). La Historia con mayúsculas, sin embargo, según ella misma constata, ha seguido claramente

otro cauce, inventando incluso lo que no ha podido pesquisar de modo fidedigno. A propósito de los avatares de la compleja política boliviana Juanamanuela comenta: “Qué sucedió esos días entre Belzú y los Ballivián será siempre tan enigmático como la conferencia de Guayaquil (...). Los libros de Historia recogen una versión de pacotilla” (235). Un comentario similar es el que surge a propósito del ataque que le cuesta la vida a Belzú. Dice la escritora que “[e]ste hecho ha sido tergiversado por casi todos los historiadores” (266). De allí que a Juanamanuela le quepa la labor de rectificar esas interpretaciones, con más vocación ficcional que histórica, de los vacíos. La restitución de una versión justa debe necesariamente echar mano de los retazos: “Reconstruyo a partir de pasquines, vecinas y mi mala memoria” (235).

Hacia el final de la novela el personaje que ha puesto en movimiento los anquilosados mecanismos de la memoria, revivificando el recuerdo a través del contacto con una serie de documentos, comienza también, por efecto del uso social que se hará de su imagen, a fosilizarse: “Juanamanuela va adquiriendo la inmovilidad de una máscara” (282). Ella, sin embargo, tiene la conciencia de que trascenderá incluso a su propia historia, la que ha escrito, pues “(...) se había convencido de que el tiempo, su tiempo, estaba tejido de ella misma, y que, aunque ese galimatías escrito con todos sus humores hechos tinta, eso que le había crecido como un hongo (¿venenoso?, ¿comestible?) fuera carcomido por el polvo y la polilla, nada se había roto ni se rompería, todo seguía y seguiría intacto, ella misma era su huella, su consecuencia y su posteridad” (284).

La voz narrativa –que ha hablado desde un presente histórico, lo que puede deducirse de sus comentarios en las notas al pie– nos informa, finalmente, acerca de la naturaleza del gesto impreso en la novela. Al no haber registro histórico fehaciente del paso de Juanamanuela por Buenos Aires en 1880, el texto completo es el relleno ficcional de un vacío. Ello, sin embargo, no es ni puede ser un inconveniente. El último párrafo de la novela es supuestamente una cita de las palabras de Juanamanuela: “Y vendrán otros (otras) con mi mismo afán novelero, para hacer conmigo lo que yo hice con Monteagudo, con Manuelita, con mi tocayo el Restaurador... un ser vivo en una ficción de palabras ajenas” (285).

La historia no alcanza a dar cuenta de todo; equivoca el camino y sustituye la complejidad de lo real por versiones lisas o directamente inverosímiles. Cae en el estereotipo y transforma a los seres humanos que la protagonizan en gatos de yeso. Eso parecieran decirnos ambas novelas.

La caracterización del personaje femenino

Llegamos aquí al último punto del recorrido. Nos detendremos en los aspectos comunes a ambas figuras, Rosario y Juanamanuela, que, por una parte, constituyen sus marcas diferenciadoras respecto de un modelo tradicional de feminidad –sobre todo decimonónica– y explican su bajo perfil histórico, y, por otra, se revelan como los “méritos” que justifican el haberlas escogido como protagonistas en las versiones literarias contemporáneas.

Déjame que te cuente comienza con una frase reveladora: “Si no se hubiese casado tan joven, Rosario habría sido la Madre de la Patria” (9). Desde el inicio de la novela, entonces, se destaca el valor de la protagonista, quien debiera haber tenido un lugar central en la historia chilena. La razón de su ausencia es clara: mujer de pasiones, ha dejado a un marido

infiel para amancebarse poco después con un general independentista, Bernardo O'Higgins, y darle un hijo. Su posición social es incómoda para ella y para el resto, tanto así que acaba quebrando su relación con el prócer. El perfil que dibuja la novela, sin embargo, destaca su arrojo y su espíritu libertario, muy alejado de las convenciones de su época.

En el caso de Juanamanuela el móvil de su vida también ha sido el amor pasional, pero con la diferencia de que ella estuvo casada formalmente con Belzú, lo que no quita, sin embargo, que como Rosario haya pasado largas temporadas en las sombras. Es más, debe enfrentar su condición de mujer "separada" una vez que se quiebra la relación con su marido y comenzar una nueva vida en Perú. El personaje se revela como una mujer fuerte e independiente, a pesar de los hechos dolorosos que marcan su vida.

Los periplos de ambas mujeres junto a los caudillos fueron también similares: las dos novelas destacan su sensación de estar en un segundo plano respecto de los importantes asuntos del gobierno y de la guerra. Ellas querían más, y de allí que sus uniones fracasaran. El corolario de esos fracasos también es el mismo: ambas buscan en otros hombres lo que los próceres no pueden darles; ambas dan cuenta de una libertad de decisión sobre su cuerpo que las transforma, en ese plano, en mujeres autónomas.

Otro elemento que las une es la inteligencia de la que dan cuenta, a lo que se suma su carácter de consejeras. El caso de Rosario es notable, en tanto ella es capaz incluso de anticiparse a las consecuencias de las decisiones de O'Higgins. Este, sin embargo, no siempre la escucha. Lo mismo sucede con Juanamanuela y Belzú, con el agravante de que ella es ilustrada y él ha recibido una precaria formación. Cuenta la escritora: "Yo había pasado la infancia en fincas con bibliotecas; él, en covachas con sebos y salitres, preparando pajuelas y luminarias para fiestas religiosas, al lado de padres analfabetos" (175). Ella es una mujer letrada, una escritora que logra ganar el reconocimiento irrestricto de sus colegas varones. Rosario, por su parte, será centro de una tertulia, animando la escasa vida cultural santiaguina de un periodo convulso e inestable.

La personalidad fuerte de ambas mujeres se complementa a nivel simbólico con el vestido. En circunstancias análogas deben huir de su tierra e iniciar una peregrinación con ribetes de exilio. Optan entonces por vestirse masculinamente: Rosario llevará un uniforme que la identifica como parte de la guardia de O'Higgins y Juanamanuela unos pantalones robados a alguno de sus hermanos. Este travestismo indica que son mujeres dispuestas a abandonar la posición estrictamente femenina para aventurarse en recorridos vitales riesgosos, como de hecho lo hicieron.

A pesar de esta tendencia a la androginia, sin embargo, se revelan también como centros de un espacio distinto, el doméstico, y en compañía indisoluble con sus nanas constituyen un lugar alternativo desde donde apreciar y juzgar el devenir de la historia. Forman parte de la periferia del poder, pero desde las sombras en donde están confinadas logran hacer sentir una influencia.

Otras son las historias del siglo XIX que se desprenden de estas novelas. Sus autoras han conjurado *ex-profeso* imágenes femeninas que permiten observar por una rendija distinta los mismos hechos de siempre. Nos permiten ver a los próceres desnudos, en una dimensión íntima, despojados de sus uniformes. Comprendemos entonces que es posible —y saludable— la humanización de nuestros relatos épicos, que podemos volver a contarnos la historia de quiénes somos y cómo llegamos a ser lo que somos hoy sin temor a enfrentarnos a la

parcialidad de los registros, a la multiplicidad de las versiones. Juanita Gallardo y Martha Mercader nos movilizan, buscan enrolarnos en su causa a través de las estructuras narrativas, desestabilizando –en distintos grados y estilos- la forma clásica del relato histórico; buscan motivarnos a un cuestionamiento de las versiones oficiales mostrándonos directamente sus falencias, y, finalmente, buscan desviar nuestra mirada hacia esos personajes siempre presentes, tan fundamentales y quizás por eso mismo “invisibles”: estas hipotéticas madres de la patria.

BIBLIOGRAFÍA

Aínsa, Fernando. “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”, *Cuadernos Americanos* 28. (1991): 9-31.

Bajtin, Mijail M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México DF: F.C.E., 1993. Impreso.

Barthes, Roland. “El discurso de la historia”. *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires: Nueva visión, 1970. 30-35.

Comenares, Germán. *Las convenciones contra la cultura*. Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Barros Arana, 2006.

Guerra Vilaboy, Sergio. “El pueblo en la independencia latinoamericana (1790-1862). Un somero inventario historiográfico. La formación del historiador 1, Morelia 1996
http://www.umich.mx/univ/publica/formacion/num11/el_pueblo.html

Larrea, María Isabel. “Heteroglosia y metaficción en *Déjame que te cuente* de Juanita Gallardo”. *Revista electrónica documentos lingüísticos y literarios*. Universidad Austral de Chile. Web. 10 oct. 2010
<http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=1256>

Menton, Seymour. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992*. México DF: F.C.E., 1993.

Moreno, Fernando. “La historia recurrente y los nuevos cronistas de Indias. (Sobre una modalidad de la novela hispanoamericana actual)”. *Acta Literaria*. Universidad de Concepción. (1992): 147-155.

Ramírez, Constanza. “Desfosilización de la memoria. Análisis de la composición estructural de la novela *Juanamanuela, mucha mujer*”. Tesis. Universidad Diego Portales, 2005.

Suárez Cruz, Clara Agustina. “El espacio femenino en la nueva novela histórica hispanoamericana: una lectura de *Juanamanuela mucha mujer* de Martha Mercader”. *Actas del segundo congreso brasilero de hispanistas*. 2002. Web. 15 oct 2010
<http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000012002000300012&lng=en&nrm=iso>

Waldman, Gilda. “Nueva novela histórica. Mujeres que escriben sobre mujeres”. Internacional del conocimiento. Web. 10 abr. 2010.
<<http://www.internacionaldelconocimiento.org/documentos/congreso2008/mesa16.pdf>>

White, Hyaden. *Metahistoria*. México DF: F.C.E., 1992.