www.flacsoandes.edu.ec

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador
Departamento Antropología, Historia y Humanidades
Convocatoria 2018 - 2021 I

Tesis para obtener el título de Doctorado en Historia de los Andes

NARRACIONES NACIONALES DE MUJERES "IMPÚDICAS": ESTUDIO HISTÓRICO DE NOVELAS PRODUCIDAS POR AUTORAS ECUATORIANAS 1930-1959

Natalia Beatriz Loza Mayorga

Asesora: Ana María del Carmen Goetschel Garzón
Co-Asesor: Álvaro Alemán

Lectores: Cielo María Cristina Malong, Falconí Travez Diego Fernando, Torres Proaño Alicia Del Carmen, Herrera Mosquera Lourdes Gioconda, Courau Therese Antoinette

Quito, marzo de 2025

Dedicatoria

A Beatriz Angélica, Aurelia, Carmen, Ela Inés, Marianita y Alejita.

Índice de contenidos

Resumen **7**

Agradecimientos **8**

Introducción **10**

Capítulo 1. Discurso autoral femenino **46**

1.1. Reflexiones sobre el concepto de autoría 49

1.2. Discurso cultural hegemónico 52

1.3. Tradición literaria femenina 64

1.4. Universo simbólico maternal 78

Capítulo 2. *En la paz del campo*: escritura y moral **83**

2.1. Las mujeres Martínez Mera 86

2.2. La artista y la moral 91

2.3. Representación inmoral de las mujeres 94

2.4. Argumento 96

2.4.1. Lección de moral 98

2.4.2. "El informe. La dama ante los caballeros" 100

2.4.3. Los juicios 102

2.5. La obra 106

2.5.1. El campo 107

2.5.2. La "salvajita" y la vampiresa 111

2.5.3. Sujeto y naturaleza 117

2.6. Conclusión parcial 120

Capítulo 3. *Juventud Inmolada*: la ilegitimidad y la degeneración **122**

3.1. La autora: el silencio de los archivos también comunica 125
3.2. Autoría y denuncia 126
3.3. Argumento 131
3.3.1. Administración de poblaciones 132
3.3.2. La familia 136
3.3.3. Maternidad ilegítima 138
3.3.4. Educación: el anhelo intelectual 142
3.4. La obra 145
3.4.1. Degeneración 148
3.4.2. Ilegitimidad 151
3.4.3. Discursos de denuncia 155
3.5. Conclusiones parciales 159
Capítulo 4. *Sangre en las manos*: aborto y la condición femenina 161
4.1. La obra 162
4.2. Los márgenes de la obra 166
4.3. Maternidad en conflicto 167
4.4. Lo monstruoso 175
4.5. Criminalización de mujeres 177
4.6. Escribir sobre aborto 183
4.7. Conclusiones parciales 193
Conclusiones 194
Referencias 210

Lista de ilustraciones

Tablas

Tabla. 1.1. Criterios de comparación……..63
Tabla. 1.2. Términos encontrados……..74

Figuras

Figura 2.1. Portada de *En la paz del campo* (1940) 96
Figura 3.1. Portada de *Juventud inmolada* (1954) 127
Figura. 4.1. Portada de *Sangre en las manos* (1959).....163

Fotos

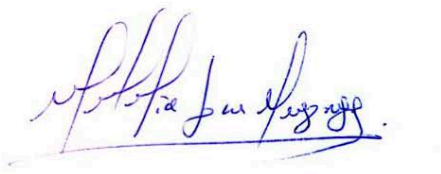
Foto 2.1. Retrato de Blanca Martínez de Tinajero…….……86
Foto 3.1. Retrato de Bertha Cando de Izurieta…….……125
Foto 4.1. Retrato de Laura Pérez de Oleas Zambrano…….…….164

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Natalia Beatríz Loza Mayorga, autora de la tesis titulada "Narraciones nacionales de mujeres impúdicas. Estudio histórico de novelas producidas por autoras ecuatorianas 1930-1959", declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de doctorado, concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, marzo del 2025.



Firma

Natalia Beatriz Loza Mayorga

Resumen

La presente investigación analiza la construcción del discurso autoral de las mujeres en la primera mitad del siglo XX en Ecuador. A partir de un estudio interdisciplinario entre historia y literatura, propongo una relectura con perspectiva de género de tres obras publicadas por mujeres durante el periodo de 1930 a 1959. Las obras (*En la paz del campo* [1940] de Blanca Martínez de Tinajero, *Juventud Inmolada* [1954] de Bertha Cando de Izurieta y *Sangre en las manos* [1959] de Laura Pérez de Oleas Zambrano) son documentos culturales donde sus autoras crean símbolos y lenguajes críticos sobre las narrativas oficiales del Estado y el campo literario de la época. A través de la discusión de los códigos morales, la maternidad y la educación, las autoras construyen un discurso literario que recupera la experiencia del cuerpo femenino frente a las narrativas patriarcales. De esta manera, las autoras proyectan su voz desde la denuncia y construyen figuras impúdicas, degeneradas y monstruosas que representan los conflictos de la experiencia de las mujeres en el campo literario durante el proyecto de modernización del Estado. La lectura de estas obras expone las jerarquías de género, literario y sexual, que atraviesan el relato cultural nacional, el cual se amplía al posicionar la voz de las mujeres. Estas obras son parte de una rica tradición literaria producida por mujeres en Ecuador desde el siglo XIX. A través del análisis de las obras se recuperan categorías del discurso crítico de las autoras que permiten entender los procesos políticos e históricos que normaron y sancionaron los cuerpos de las mujeres y su ejercicio intelectual durante la primera mitad del siglo XX.

Agradecimientos

Desde que empecé esta investigación hace seis años muchas cosas han pasado en el mundo y en mi vida. El camino estuvo lleno de muchas sorpresas gratas y también momentos desafiantes. Quiero agradecer a las personas incondicionales que me sostuvieron en todo momento durante el camino, e hicieron posible este trabajo.

Agradezco a mi familia, mis padres y hermanos. Muchas de las preguntas que guiaron esta investigación, ya nacieron en mi infancia cuando escuchaba a mi mamá hablar de su mamá y a mi papá hablar de sus abuelas. Son preguntas que nacen en mi historia familiar cuando pienso en las silenciosas luchas de mis antepasadas. Este camino lo abrieron para mí las mujeres brillantes y soñadoras de mi familia, madres solteras, mujeres trabajadoras, una abuela que no sabía leer ni escribir, y que, sin embargo, cultivaron en la palabra un legado que ha llegado hasta mí.

Mi amor a la literatura y la historia solo puede explicarse gracias a la devoción con que mi papá, sin escatimar esfuerzos, me rodeó siempre de todo tipo de libros. Y más importante aún, desde que tengo uso de razón, estuvo siempre dispuesto a escuchar todo lo que yo tenía que decir sobre ellos. Su amor sigue conmigo en cada palabra que escribo.

Agradezco a Ana María Goetschel el delicado afecto con el que me guio siempre en este camino. Su confianza y apoyo incondicional son los firmes cimientos de esta investigación. Gracias a ella por hacer suyas mis ilusiones y ayudarme a superar todos los retos de este camino.

Agradezco a Álvaro Alemán su paciencia y claridad a lo largo de un recorrido que inició durante mis estudios de pregrado. La palabra correcta y la perspectiva adecuada sólo fueron posibles gracias a sus minuciosas lecturas que me permitieron pulir esta investigación desde sus orígenes hasta la última versión.

Agradezco a Michèle Soriano por creer en este proyecto y abrirme las puertas de la Universidad Jean Jaurès. Su respaldo me permitió expandir los horizontes de esta investigación y retar mis propios límites. Muchas de estas páginas surgieron a la luz de sus generosas recomendaciones teóricas y prácticas.

Agradezco a Silvia Tinajero Valencia y Cesar Sevilla Barona, quienes me recibieron en su hogar y me permitieron conocer de primera mano el significativo legado de su familia. Su generosidad

hizo posible el acceso a documentos que iluminaron esta investigación, y además me brindaron su confianza y respaldo para el desarrollo de mi trabajo.

Investigar sobre la historia de las mujeres y escritoras en Ecuador es para mí, un reto personal y político. Frente a los archivos dispersos y fragmentarios, y las narrativas hegemónicas que suponen que no hay escritoras en nuestra historia, es imposible abordar esta tarea en soledad. En mi corazón están todas las amistades, colegas y profesoras que, en cada rincón de este camino, me brindaron su escucha, me prestaron libros, me ayudaron a seguir pistas, me mostraron el camino y me guiaron con sus atentas lecturas y lúcidos comentarios. La construcción de conocimiento es un acto colectivo, inevitablemente mediado por los afectos, por lo que agradezco a todos con quienes compartí tazas de café mientras hablábamos de la rica y sorprendente literatura de escritoras ecuatorianas.

Introducción

En uno de los pasajes de *En la paz del Campo* (1940), primera novela de Blanca Martínez de Tinajero (en adelante Blanca Martínez o Martínez), la voz narrativa reflexiona sobre los "legajos durmientes":

> En los archivos, bibliotecas y cajones está recogido el pasado espiritual. La muerte misma no destruye ese poderío de cerebros. Quedan intactos los ideales, el amor, la fe, el dolor, en esas mansas hojas amarillas. [¡] Que nadie lea indiferente ese revoltijo de ideas; aquellos legajos durmientes, en escritorios de haciendas o mesas frailunas! Que todos al abrir paquetes, con ciertas huellas polilleras, sujetas por inocentes cordeles, oliendo a pretéritas épocas, se tornen serios, y los cojan, y los abran, con el mismo respeto que se siente ante la Hostia. También la idea es divina. Nace de aquello que nos iguala a Dios (375).

En este fragmento la autora invita a cuestionar las "lecturas indiferentes" a los escritos del pasado. Ella sugiere que la palabra escrita es un testimonio del "pasado espiritual", por eso hoy tomo su novela, junto a otras de su época, como una entrada para plantear nuevas preguntas sobre la historia de las mujeres en Ecuador.

Siguiendo el planteamiento de la autora, esta novela puede ser más que un relato de ficción. En la paz del campo (1940) inaugura un conjunto de novelas creadas por ecuatorianas, que registran, a través de la escritura, los conflictos de la experiencia de las mujeres en el proyecto de modernización del Estado. En un contexto dominado por la experiencia masculina en el campo del conocimiento y la creación, el ejercicio público de la escritura para las mujeres fue más que un hecho artístico aislado, fue una experiencia crítica hacia el corazón de una sociedad patriarcal. Precisamente, Blanca Martínez enfrentó en 1939 la desaprobación de su novela, en el marco de un concurso organizado por la municipalidad de Ambato, su ciudad natal. El grupo de concejales que actuaban como jurados, fallaron en contra de la publicación de su novela por considerar, entre otras razones, que esta tenía la "finalidad de denigrar al propio país nativo y a la ambateña, haciéndola intervenir hasta en escenas impúdicas y degradantes, [y] se agrava con las circunstancias de estar escrita la novela por persona que, a la vez, es mujer, ambateña y educadora" (1960 [1940], 13). Martínez se defendió en una carta pública alegando "Sí. [soy] Mujer, pero que piensa por sí misma; que razona libremente. […] Jamás me apartaré de la senda de la realidad, que no es sino sinónimo de la verdad que miro, siento y amo" (1960 [1940], 32). La autora publicó su novela en Quito el año siguiente.

Esta obra, junto con las otras del mismo periodo, son consideradas obras menores dentro de las narrativas oficiales. Sin embargo, estas novelas exponen complejas problemáticas vinculadas a la experiencia de las mujeres como la maternidad, los hijos ilegítimos, el aborto, la educación y los prejuicios morales. Las autoras de estas obras son mujeres que, desde su formación como maestras, periodistas o cronistas, abordan las problemáticas del género a partir de una vocación social que abarca, además, una particular reflexión sobre las mujeres de clases populares. En una lectura actual, estas obras evidencian cómo el género atravesó la experiencia de la escritura de las mujeres en la primea mitad del siglo XX en Ecuador.

Desde 1940 hasta 1959 se publican ocho novelas escritas por mujeres en Ecuador. Sin embargo, existen registros desde 1930 de que la producción novelística de autoras circuló de manera inédita entre lectores particulares.[1] El periodo coincide con el proceso de modernización política del Estado, que va de la mano con el fortalecimiento de la identidad nacional basado en el arte y la cultura. Este proceso ocurre en toda Latinoamérica en la primera mitad del siglo XX a través de proyectos político-culturales donde la literatura es uno de los discursos que articula el renovado desafío identitario en el continente.

A partir de la década del cuarenta,[2] en un escenario cultural atravesado por disputas políticas, el discurso literario del realismo social se impuso gracias a la influencia del aparato crítico de las élites en ascenso de izquierda, concentradas alrededor de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (1944) (en adelante CCE). Dicho aparato crítico definió una generación de autores por el desarrollo de un lenguaje que describe la violencia de las desigualdades de raza y clase, sin embargo, su discurso artístico fue patriarcal y excluyente (Grijalva 2014; Fernández-Salvador 2014). En este contexto, surgen las primeras novelas escritas por mujeres en Ecuador,

[1] Uno de los ejemplos es el caso de *En la paz del campo* (1940), su autora envió versiones de la novela, desde 1931 hasta 1933, a Gonzalo Zaldumbide, escritor ecuatoriano, que entonces cumplía labores diplomáticas en París y Nueva York. De igual manera, existen registros de otras novelas que permanecieron inéditas, de las autoras Aurora Estrada y Ayala: *El puente* (1936) y Zoila Rendón de Mosquera: *Expiación* (1933), *El dolor de amar* (1933), *Baldón sin culpa (*1933), *El desengaño bajo una toca* (1933). También, está el caso del libro *Señorita Ecuador* (1930), un relato de viaje, publicado por Sara Chacón. Este último evidencia los diversos formatos y recursos literarios que usaron las mujeres en la narrativa como diarios, diarios de viaje y cartas, desde el siglo XIX. Se desarrolla este tema en el segundo capítulo.

[2] Para los fines de esta investigación, tomo la década del cuarenta como el momento de consolidación del realismo social en el campo cultural ecuatoriano por referencia con la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1944, espacio donde, por decirlo de alguna manera, se institucionaliza el realismo social. Sin embargo, existen manifestaciones del realismo social anteriores, a partir de la década del treinta. Por ejemplo, el libro de cuentos *Los que se van*, que es motivo de análisis en el segundo capítulo de esta tesis, se publica en 1930 y es considerado por algunos críticos el punto de inicio del realismo social como movimiento literario (Rojas 1970 [1948]).

provenientes de una tradición literaria distinta, con lenguajes característicos del ejercicio literario femenino cultivado desde el siglo XIX y relacionado al romanticismo.

Las ocho novelas escritas por mujeres y publicadas en el periodo de 1930 al 1959 en Ecuador son: *En la paz del campo* (1940), *Purificación* (1942) y *Luz en la noche* (1950) de Blanca Martínez de Tinajero, *La pena fuimos nosotras* (1953) de Mireya de Bravomalo, J*uventud inmolada* (1954) de Bertha Cando de Izurieta, *Lo que deja la tarde* (1955) de Matilde de Ortega, *Hambre rubia* (1959) de Nelly Espinoza de Orellana y *Sangre en las manos* (1959) de Laura Pérez de Oleas Zambrano. Estas obras están conectadas entre sí porque todas abordan, desde distintas entradas, los conflictos que enfrentan las mujeres en una sociedad que intenta modernizarse, pero mantiene un discurso moral conservador respecto a los roles femeninos.

Por medio de la escritura de novelas las mujeres toman la palabra públicamente para discutir su experiencia en el proyecto de refundación nacional, exponen los conflictos en las relaciones de género y negocian un lugar legítimo en el campo cultural. Las autoras de este periodo dan continuidad a un extenso legado de literatura producida por mujeres que se puede rastrear desde la colonia en las autobiografías, salones literarios, poesía, ensayos, periodismo, teatro, literatura epistolar, hasta la producción de revistas literarias que fueron plataformas de los discursos feministas a inicios del siglo XX. El discurso hegemónico ha omitido o subvalorado toda esta producción, convirtiéndola en un apéndice marginal según las jerarquías de "géneros" que atraviesan el discurso histórico y literario. Así, gran parte de la experiencia femenina, intelectual y material, fue desestimada en la construcción cultural del país.

Considerando este conjunto de obras y el contexto en el que fueron producidas, propongo analizar cómo se construye el discurso autoral de las mujeres en la primera mitad del siglo XX en Ecuador y cuáles son las categorías que utilizan para desarrollar su discurso y legitimarse como autoras frente al campo cultural hegemónico. Para responder estas preguntas planteo una relectura de tres obras escritas por autoras de este periodo y su análisis a la luz de documentos históricos complementarios.

De las ocho novelas, se seleccionaron tres, consideradas pertinentes para esta discusión. *En la paz en el campo* (1940) de Blanca Martínez de Tinajero está ambientada en Ambato a inicios de siglo, y plantea la dualidad entre el campo desde una representación romántica, y la ciudad como el centro del crecimiento urbano moderno. La autora relata la historia de Beatriz y Lola, dos mujeres de personalidades, aparentemente, opuestas pero enamoradas del mismo hombre. En este

escenario, cada una simboliza las dinámicas del campo y la ciudad, y desafían de forma distinta el código moral que rige sobre sus vidas. Más allá del planteamiento de la mujer buena y mala, la autora examina los matices y complejidades de esta relación y pone en evidencia las contradicciones del orden moral de la época, alrededor de la imagen de la mujer impúdica. Adicionalmente, la autora elabora una reflexión, a partir de la relación entre el campo y la ciudad, que resignifica el lugar de las mujeres en la naturaleza frente a los espacios urbanos de la modernidad masculina.

Juventud Inmolada (1954) de Bertha Cando de Izurieta aborda la situación de madres solteras e hijos ilegítimos. Esta obra narra la historia de Elena que viaja desde la provincia hacia Quito para estudiar y convertirse en maestra normalista. Sin embargo, su educación se trunca al quedar embarazada después de un engaño. Elena muere en el parto y deja huérfano a Carlos, su hijo ilegítimo, quien, tras el continuo desprecio de su padre se dedica a la delincuencia. La autora retrata el estigma social que condena a los hijos ilegítimos en el marco de los discursos eugenésicos que buscan incidir en el ambiente de crianza para formar ciudadanos óptimos. El ocultamiento y abandono que afrontan los niños ilegítimos y su dificultad de constituirse en "buenos ciudadanos" es una metáfora de la propia condición femenina. Así, la figura de la degeneración -física, moral y sexual- de los personajes sirve para discutir los abusos del orden masculino.

Finalmente, *Sangre en las manos* (1959), escrita por Laura Pérez de Oleas Zambrano, narra la vida de Estenia German, una cirujana obstetriz que en la clandestinidad realiza abortos en Quito en los años treinta. En el contexto de las políticas públicas establecidas por el Estado para promocionar y tecnificar la maternidad, la autora expone las problemáticas que giran alrededor del aborto. Estenia es un personaje que inicia como una inteligente y audaz universitaria, pero de a poco, se convierte en una criminal y monstruosa mujer. Al enfrentar un juicio por la muerte de una paciente, la autora pone de manifiesto, a través de Estenia, la hipocresía de la sociedad que se beneficia de sus servicios al mismo tiempo que la condena. Con este personaje, la autora plantea el desafío máximo al orden de género, una mujer que rechaza aparatosamente el rol de madre. La estética monstruosa y decadente que rodea al personaje de Estenia es también una reflexión sobre el lugar "inapropiado" de las mujeres en el campo literario.

Estas novelas son un extraordinario testimonio de la historia de las mujeres y sus discursos intelectuales. Desde un relato que, en principio, parece reproducir el rol de la mujer como madre,

cuidadora y guía del orden moral, las autoras construyen un discurso crítico al señalar públicamente las contradicciones y limitaciones de los mismos roles. Las obras exponen reflexiones y denuncias sobre las relaciones de género. Desde una estética literaria romántica y modernista, que aborda la tragedia y la decadencia, las autoras construyen un discurso que articula la experiencia femenina de su época. En el marco del proyecto de modernización de la primera mitad del siglo XX, atravesado por discursos eugenésicos que demandan a las mujeres el servicio de su cuerpo a la reproducción nacional, las autoras proponen, a través de la escritura, un sujeto femenino que problematiza la sexualidad y reclama un lugar legítimo como intelectual.
En los siguientes acápites se desarrollan las discusiones teóricas y metodológicas que acompañan el análisis.

1. Debates conceptuales e historiográficos

Desde los años setenta, el feminismo occidental ha explorado la producción literaria de las mujeres de siglos anteriores para rastrear sus voces a lo largo del tiempo y reconstruir su legado intelectual (Moi 1988). Considerando esto, es necesario plantear una lectura con perspectiva histórica y de género de la producción literaria de mujeres en Ecuador. El estudio interdisciplinario desde los debates de la historia, la literatura y los estudios de género permite un análisis integral de la experiencia de las mujeres en la escritura de acuerdo con las condiciones de su época.

La experiencia autoral de las mujeres no se reduce a su presencia o ausencia en el canon literario, siendo este, además, un discurso con sus propias limitaciones. Leer estas obras como excepciones o apéndices de los discursos hegemónicos, reproduce una mirada masculina que omite las complejidades y tradiciones de la producción literaria de mujeres. En esta línea, es necesario recuperar categorías del contexto que hagan legibles, para el presente, el lenguaje y experiencia de las autoras. Ellas dialogan con los discursos oficiales, enfocados en la modernización del Estado y sus contradicciones sobre los roles tradicionales de las mujeres. Es decir, las autoras comparten el lenguaje de su época al abordar, por ejemplo, la nación y su progreso como categoría política, no obstante, al mismo tiempo, cuestionan esta categoría al discutir aspectos públicos que inciden en la vida de las mujeres como la natalidad, los códigos morales y la educación.

A continuación, se desarrollan los conceptos utilizados para la discusión teórica en base a dos ejes. El primero una revisión sobre el contexto historiográfico de Ecuador en la primera mitad del

siglo XX y el segundo, la relación entre género y la formación de la nación en el mismo contexto histórico.

1.1.Ecuador en la primera mitad del siglo XX

Para discutir la categoría "género" en el análisis histórico, considero que el "género" y su "experiencia" no son una identidad esencial. De acuerdo con Joan Scott (2008 [1986]), la categoría "género" para el estudio histórico, es una construcción social y cultural. En línea foucaultiana, Scott plantea que el poder dentro de las relaciones de género no es vertical ni estático, está atravesado por conflictos y constelaciones desiguales construidas discursivamente (2008 [1986]). De esta manera, lo que entendemos por masculino y femenino se define de manera relacional uno respecto al otro, creando jerarquías, en base a los significados sociales e históricos asignados discursivamente para cada uno. Por lo tanto, para entender la condición de cada sujeto y visibilizar sus procesos de resistencia es necesario contextualizar su escenario (Scott 2008 [1986]).

A partir del planteamiento de Joan Scott, también utilizo el concepto "experiencia" (1991), propuesto para recuperar las voces de los sujetos que no son parte de las narrativas oficiales. La "experiencia" permite comprender la formación de identidades a través del lenguaje. De esta forma, se entiende que las identidades y el género no son caracteres esenciales, sino que parte de ellos se construyen a través de la experiencia y el lenguaje. En adelante, mis referencias sobre las categorías "género" y "experiencia", parten del planteamiento de Joan Scott (2008 [1986]; 1991). En esta línea, no solo se trata de corroborar la presencia de las autoras, o atomizar su experiencia en el campo cultural de su época, sino visibilizar las relaciones de poder que sostienen el campo cultural y los mecanismos de resistencia que ellas desarrollaron. El análisis crítico de la categoría "género" en la historia, permite entender estos significados y cómo se construyen las relaciones de género, las disputas en el ejercicio público de la escritura y su experiencia como autoras.

El punto de partida del análisis es entender la historia como el estudio de los procesos en el tiempo. De acuerdo con Norbert Elías (1939), el cambio es inherente a la sociedad y para entender los paradigmas sociales es preciso estudiar los procesos de cambio. Los paradigmas que atraviesan las experiencias de las mujeres, (como, por ejemplo, la maternidad o la moral), son construcciones discursivas y están cargadas de distintos significados a lo largo del tiempo en los discursos feministas (Scott 2008 [1986]). Considero también la perspectiva de William Sewell (2005) respecto al tiempo, el cual no sería lineal, sino heterogéneo. Por lo tanto, estos procesos

no se dan en un sentido evolutivo y lineal, con un fin único. Son procesos que tienen discontinuidades o quiebres que generan tensiones y es allí donde habita la especificidad de cada caso.

En el mismo orden, para entender la experiencia de las mujeres como autoras en un espacio temporal y geográfico determinado, utilizo los conceptos de "discurso" y "campo literario" de Pierre Bourdieu (1995 [1992]). Ambos conceptos permiten explicar el ejercicio literario desplegado sobre un escenario atravesado por relaciones de poder, en el que existen disputas por legitimidad, en el que los sujetos comparten un lenguaje común y reproducen reglas comunes. Así se entiende la literatura como un hecho social, que no se limita a la genialidad del autor, sino que responde a estructuras sociales, y por lo tanto históricas (Bourdieu 1990 [1988]).

Uso el planteamiento de Bourdieu (1995 [1992]; 1990 [1988]) para analizar el campo literario ecuatoriano y los discursos que lo atraviesan como parte constitutiva de la experiencia autoral de las mujeres. Por un lado, entiendo su trabajo como el resultado de un diálogo en el que buscan legitimarse como autoras según las reglas del campo literario, pero también como resultado de su trabajo crítico respecto a las mismas estructuras de poder que las excluyen. En ambos casos existe una serie de categorías del contexto que las autoras articulan en su discurso literario. Una de ellas es la nación, y alrededor, giran otras como la maternidad, el matrimonio, los códigos morales o la educación. En su conjunto, todas estas categorías conforman una reflexión sobre la mujer, pero también sobre la mujer letrada en este periodo.

Por su parte, la consolidación del Estado nacional es uno de los procesos históricos de mayor relevancia en América Latina. En dicho proceso, la escritura, no solo literaria, es clave en varios niveles; primero como ejercicio creador de representaciones y aspiraciones nacionales, y también, como herramienta que regula las relaciones de poder. Desde el siglo XIX la formación de los estados fue posible a través de la escritura en la producción de constituciones, manuales de comportamiento, tratados científicos sobre el territorio y las poblaciones y la sistematización del relato histórico. Según Pratt (1997), en tal contexto, la figura del sujeto político es indistinguible a la del poeta. Así, se priorizó la palabra escrita para ordenar y racionalizar las estructuras de los jóvenes estados latinoamericanos.

Benedict Anderson (2000 [1991]) explica dicho proceso a través del concepto de la "comunidad imaginada", la cual se construye a través de poesía, narraciones, leyendas, pero también de constituciones, manuales de comportamiento, periódicos y gramáticas, creados por las élites

intelectuales para regular, y crear significados emocionales que cohesionen la comunidad y formen un sentido compartido de pertenencia (Anderson 2000 [1991]). En la misma línea, Doris Sommer (1993; 2010) plantea que esta "comunidad imaginada" se funda también sobre la idea de un núcleo familiar heteronormado y patriarcal reproducido en los romances del siglo XIX como una vía simbólica para conciliar las disputas geográficas y reparar los vacíos históricos de las jóvenes naciones americanas. Por otro lado, desde un punto de vista postcolonial, Homi Bhabha (2010) explica que la nación se carga de significados culturales que vienen de las narraciones, pero, a diferencia de Anderson, la nación no solo se construye en un sentido pedagógico desde las élites. Para Bhabha también hay un proceso de "descentramiento" donde "los otros", a través de la performatividad, estos dan diversos sentidos al contenido cultural de la nación y generan espacios "entremedios" que permiten narrativas de resistencia (2010). En todo caso, siguiendo a Bhabha (2010), es necesario historizar los significados culturales de las narraciones para desmitificar el carácter predeterminado (hegemónico) de la nación.

En la primera mitad del siglo XX, toda Latinoamérica vive un proceso de reformas para modernizar los estados e intentar resolver los conflictos del antiguo régimen. Uno de los modelos que se expandieron en el continente fue el proyecto de José Vasconcelos en México, cuyos pilares fueron la difusión masiva de la educación y la cultura apuntando a una "renovación espiritual" post-revolucionaria que se convierte en el paradigma articulador del siglo XX (Grijalva 2014). Con la intención de sanar las heridas que dejan las revoluciones del cambio de siglo, la identidad nacional vuelve a tomar fuerza en las discusiones intelectuales. Como lo explican Mary L. Pratt (1997;1990) o Doris Sommer (1993; 2010), desde el siglo XIX la construcción de la identidad nacional fue uno de los principales paradigmas para los intelectuales latinoamericanos. No obstante, la diferencia que se marca en la primera mitad del siglo XX es que esta discusión se aborda desde nuevas preguntas sobre lo "popular" y lo "autóctono" (Rama 1984).

Justamente, Ángel Rama (1984) teoriza sobre la transición entre lo que él llama, la "ciudad letrada" a la "ciudad revolucionada". Se trata de un periodo de violentas transformaciones sociales que coincide con este periodo de estudio. Entrado el siglo XX, las reformas políticas se enfocan en la educación y la cultura con la finalidad de ampliar la comunidad política y buscar identidades nacionales propias. Rama (1984) lo define como el momento de la "ciudad revolucionada" cuya principal característica es la "democratización de la cultura". Los programas

de educación masiva permiten la formación de una nueva generación de intelectuales que provienen de clases medias y bajas en ascenso, quienes ingresan a los círculos letrados con una agenda "vigorosamente populista y nacionalista" que se refleja, tanto en el arte como en la política (1984). En este escenario se insertan las luchas de los movimientos feministas, clases obreras y grupos indígenas que exponen los conflictos sobre el sujeto nacional y buscan ampliar la ciudadanía.

En el periodo de 1930 a 1959, Ecuador vivió importantes cambios sociales y políticos como parte del proceso de modernización del Estado. Después de la revolución liberal en el cambio de siglo, se inicia un proceso de secularización del Estado, se amplían los espacios educativos y profesionales para las clases medias y bajas, y se extiende la esfera pública a través de instituciones y medios de comunicación (Ayala Mora 1994). No obstante, este fue un proceso inacabado que permeó muchos paradigmas del régimen anterior y acentuó la inequidad en términos sociales y económicos. La crisis de 1922, que afectó la producción exportadora de cacao, el motor económico del país en la época, se acentuó con la crisis internacional de 1929 y desencadenó un escenario de conflictos sociales y políticos en las siguientes décadas.

Al igual que en el resto del continente, los debates de este periodo abordan la construcción de la nación a través de los conflictos de clase y raza. En la región andina, el sujeto indígena y/o proletario fue el centro de la problemática en los discursos nacionales e intelectuales de la primera mitad del siglo XX.[3] En Ecuador el proyecto para modernizar el Estado y ampliar la comunidad política se consolida a partir de la década del treinta. Valeria Coronel (2016) analiza este periodo a partir del "socialismo andino" que discute la temática nacional popular. Este fue uno de los momentos de mayor fuerza intelectual de la izquierda, con debates que lograron ganancias políticas como el reconocimiento de derechos de ciudadanía, laborales y de salud para las clases populares (Coronel 2016). Paralelamente, resolver la inclusión de los indígenas como parte de la comunidad política también fue una pieza importante de la agenda del momento.

[3] Como ejemplo se encuentra la producción de autores como José Carlos Mariátegui (2010), José María Arguedas (1958) y el ecuatoriano Pío Jaramillo Alvarado (1997).

Por otro lado, también es necesario considerar la identidad afro, con sus particulares luchas históricas, en los debates sobre la identidad nacional. Considerando la preminencia que el sujeto indígena tuvo en los debates políticos de los Andes, la identidad afro parece quedar opacada en el marco de los debates sobre la raza. Sin embargo, la producción crítica sobre la historia afro en el marco cultural de la época estuvo presente a través de la producción de autores ecuatorianos negros como Adalberto Ortiz Quiñones o Nelson Estupiñán Bass quienes desarrollaron en su literatura las problemáticas de la población afro en el Ecuador. Los estudios sobre el legado literario de la experiencia afro atravesada por otras diversidades sexuales y de género, aunque no es un tema abordado en esta investigación, sí es una arista necesaria para problematizar la producción literaria de la época en futuros estudios.

Mercedes Prieto (2004; 2015) analiza la construcción de la identidad del sujeto indígena a través de los proyectos de las élites liberales.

De esta manera, las clases populares y la población indígena se convierten en el sujeto político de los debates sociales, pero también son los protagonistas del universo literario de ficción. El vínculo entre la literatura y la política es especialmente significativo en este periodo. Algunos de los escritores y artistas provienen de clases medias y su discurso aborda las contradicciones socioeconómicas del régimen liberal en el que se formaron. El campo literario no solo permea o refleja las disputas políticas, sino que adquiere un carácter político propio entre los intelectuales militantes de izquierda,[4] quienes desarrollaron un discurso literario de denuncia a través del realismo social. Por lo tanto, la reflexión intelectual de los escritores del periodo no solo tuvo una connotación estética en el arte, sino que también, se consideró que tuvo incidencia directa en la "disputa histórica por la identidad nacional" (Cueva 1986). De esta manera, los debates sobre la nación articularon, en igual medida, los movimientos políticos y culturales de la época.

Considerando este contexto, es necesario pensar la experiencia de las autoras de la época en un campo cultural que se articula a través de la disputa de la categoría "nación". En este sentido, este estudio no tiene como objetivo analizar, únicamente, el imaginario de nación que las autoras representan a través de sus textos. La finalidad es entender la experiencia autoral de las mujeres a través del uso que hacen de la categoría "nación", cómo disputan esta categoría y qué sentidos y símbolos le otorgan a través del lenguaje literario. Es decir, propongo que las autoras usan esta categoría para abordar la experiencia del sujeto femenino, y por lo tanto la "nación", como categoría intelectual, es un medio para entender su ejercicio de escritura.

1.2.El sujeto femenino nacional

Las escritoras de este estudio no son ajenas a los debates políticos del campo cultural en Ecuador. Varias obras de la época demuestran que ellas dialogan con los debates de su contexto, referentes a la construcción nacional, a través de nociones como el civismo, el progreso o la ciudadanía, enfocadas en las relaciones de género y su lugar como escritoras. Por ejemplo, Zoila Rendón de Mosquera, escritora y feminista, explica en su ensayo "Amor a la patria" (1933):

[4] Por ejemplo, en Ecuador la creación del partido socialista y el partido comunista en 1926 y 1930, respectivamente, contó con la participación de destacados escritores como Jorge Carrera Andrade, Pablo Palacio, José de la Cuadra, Enrique Terán, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert.

> Ella [la mujer] no nació para hacer de su pluma el constante trabajo, pero no por eso deja de tener inteligencia y sensibilidad, sin declinar en ningún sentido su capacidad de pensar y sentir. Y *la mujer que sobresale en estos méritos, da gloria a su patria*, y mucho más si a pesar de egoísmos y contrariedades busca la manera de perfeccionarse, cualidad que debemos adquirirla, porque entonces veremos satisfecho el más alto y *merecido ideal de hacer de nuestra patria* una de las grandes y felices (187) (cursivas añadidas).

El fragmento demuestra que las autoras discuten su lugar en la construcción nacional. Mientras los intelectuales de las narrativas hegemónicas concentran su atención en el sujeto indígena, campesino, obrero, como el articulador de la identidad nacional, las autoras abordan la condición femenina y su propia experiencia intelectual, a partir de los conflictos que el proceso de modernización genera respecto a los roles de las mujeres.[5]

El análisis de la relación entre género y nación es un campo amplio en los estudios históricos y de género en Latinoamérica. Autoras como Asunción Lavrin (1998), Nira Yuval Davis (2004), Maxine Molyneux (2003), Mary Louise Pratt (1990), Ana María Goetschel (1999;2007), Gioconda Herrera (2010), Mercedes Prieto (2004), María Emma Mannarelli (1999, 2004), entre otras, han trabajado este tema para entender la construcción de ciudadanía de las mujeres y su rol en los estados en el siglo XX. Como lo explica Yuval-Davis (2004), contrario a lo que se puede suponer, las mujeres nunca estuvieron por fuera de los proyectos nacionales. Al deconstruir por separado los conceptos de género y nación, Yuval-Davis (2004) identifica que los discursos sobre la nación producen roles de género funcionales a sus intereses. Ante la necesidad de regular la población, desde el siglo XIX en Latinoamérica, las mujeres participan activamente de los proyectos nacionales desde los roles del cuidado y la reproducción, relevantes, tanto en el espacio privado como en el público.

En el siglo XIX se reconoce el rol de las mujeres para la cohesión nacional desde su misión afectiva y conciliadora entre grupos, y guardiana del orden doméstico (Sommer 2010, Goetschel 2014). La figura del "ángel del hogar" se reprodujo en los discursos nacionales, no obstante, entrado el siglo XX las demandas de las mujeres por el reconocimiento de su participación pública, pone en tensión la relación, aparentemente opuesta, entre la razón y las emociones, correspondida entre lo masculino y femenino (Cixous y Clément 1986 [1975]). Aunque la amplia

[5] Parte de estos conflictos surgen a raíz de la relación, aparentemente opuesta, entre "sentir" y "pensar", que correspondería a los roles de lo femenino y masculino, respectivamente. Esta es una oposición que las autoras buscan "reconciliar" simbólicamente en el discurso literario. Se volverá sobre este tema más adelante.

mayoría de los discursos feministas de la primera mitad del siglo XX, reafirman los deberes de las mujeres en los espacios domésticos, también exigen derechos políticos y profesionales, lo que expone los conflictos respecto a lo que se entendió como roles femeninos naturales.

Iniciado el siglo XX, las demandas de ciudadanía para las mujeres fueron impulsadas en todo el continente por los movimientos feministas que buscaban el reconocimiento de sus derechos. Estas luchas no fueron opuestas a los roles del cuidado, por el contrario, nociones como la maternidad cívica estimularon los debates públicos sobre los deberes y derechos de las mujeres (Lavrin 1998). Esto puso en tensión la dinámica entre lo público y lo privado, entendida como una relación opuesta y excluyente. Hoy sabemos que, históricamente, esta relación no es monolítica y constante. En la práctica, el límite entre lo público y lo privado es una frontera que las mujeres negociaron, por ejemplo, a través de los roles de cuidado que se extendieron a la esfera pública (Lavrin 1998).

Por ejemplo, Gioconda Herrera (2010) explica el rol de las asociaciones católicas de mujeres y los discursos que desarrollaron desde estos espacios respecto a la nación, y sus roles en el proceso de modernización, como madres y guías morales. A partir de estos roles, se fortaleció la imagen de las mujeres como "regeneradoras de la nación", lo que les permitió ganar influencia en la esfera pública. En esta línea, las mujeres lideraron redes de trabajo y apoyo en actividades de caridad y filantropía cuando los estados no alcanzaban a cubrir las demandas de bienestar social de la población. A través de instituciones como hospitales, guarderías, orfanatos, entre otros, se articularon redes de trabajo, entre mujeres de todas las clases sociales para generar servicios de asistencia pública (Clark 2012). Al mismo tiempo, se estableció un ideal de la mujer como cuidadora, no solo del hogar sino, además, responsable del bienestar público. Según Maxine Molyneux (2003) en este escenario, las mujeres pudieron, por un lado, negociar entre las actividades públicas y privadas, y por otro, ganaron representación pública.

Otro de los puentes a través del que se extienden los roles del cuidado desde los espacios domésticos a los públicos es el magisterio.[6] En todo el continente, el rol de las maestras en la primera mitad del siglo XX fue parte de los proyectos de difusión masiva de la educación y,

[6] En la época de estudio, junto con el magisterio otras profesiones como enfermería, trabajo social y secretariado se establecieron como espacios públicos femeninos. Sin embargo, se debe precisar que las mujeres participaron del mercado laboral en espacios públicos, desde la época colonial, en diferentes oficios, como artesanas y comerciantes. Para ampliar consultar el trabajo de Kimberly Gauderman 2003. Por otro lado, el trabajo doméstico y en la agricultura o ganadería, es un tema de análisis abordado por los estudios actuales de trabajo del cuidado.

sobre todo, estableció un espacio legítimo para las mujeres en el campo del conocimiento. Un ejemplo emblemático que permite entender esta relación es el caso de la escritora Gabriela Mistral, quien además de su labor en las aulas, construyó un legado artístico e intelectual por el que ganó el reconocimiento del premio Nobel de literatura en 1945.[7]

El trabajo de Mistral estuvo estrechamente relacionado con los proyectos de cultura nacional en todo el continente. En Ecuador, parte de su influencia se conoció a través de su estrecha amistad con el crítico y escritor Benjamín Carrión, rector del proyecto cultural ecuatoriano, quien, en su libro *Santa Gabriela Mistral* (1956) "canoniza" a la escritora porque entiende su labor de maestra como un "[…] sacrificio de ser la madre de niños ajenos" (1956, 11). Ciertamente, la figura de Mistral se establece como un tropo de la maternidad pública del periodo, aún con las contradicciones implícitas en la imagen de Mistral. Según Licia Fiol Matta (2002), Mistral en realidad representa una "maternidad queer" porque encarnó una imagen masculina, no fue madre y su producción trascendió los temas de la maternidad a pesar de que durante mucho tiempo eso es lo que se rescató de su amplia obra. En todo caso, su vida ejemplifica el carácter de una época donde el magisterio es para las mujeres un espacio de desarrollo intelectual, ligado a la literatura y atravesado por los proyectos nacionales y los roles de maternidad.

La maestra como la figura de la mujer letrada en el espacio público fue parte de los discursos feministas de la época. Esto se debe al acceso de las mujeres a la educación y al ejercicio de la escritura pública. La educación de las mujeres y, a la vez, su rol como educadoras, fue un asunto en la agenda del Estado ya en el siglo XIX.[8] No obstante, a partir de la revolución liberal en los primeros años del siglo XX, la educación para las mujeres se amplía y seculariza. La separación entre el Estado y la Iglesia, aunque fue un proceso cargado de contradicciones (para algunos

[7] Considero representativo el vínculo de Gabriela Mistral con el contexto ecuatoriano por lo que su figura representó para los círculos intelectuales de ecuatorianas en la época, una relación que aún falta por explorar y que enriquecerá los estudios sobre las redes femeninas intelectuales del continente; considerando, por ejemplo, la relación con la escritora ecuatoriana Adelaida Velasco Galdós una de quienes propuso en 1939 a Mistral como candidata al Nobel de literatura. Por otro lado, existen otras figuras latinoamericanas que tuvieron influencia en las dinámicas culturales de las mujeres, por ejemplo, la maestra y escritora chilena Amanda Labarca quien visitó el país en varias ocasiones como parte de las misiones pedagógicas e intercambió correspondencia y libros con escritoras ecuatorianas como Rosa Borja de Icaza y Raquel Verdesoto.

[8] La educación de las mujeres en Ecuador es un tema que se puede rastrear desde la presidencia de Vicente Rocafuerte (1835-1839). Más adelante, durante el gobierno de Gabriel García Moreno (1860-1865; 1869-1875) en la segunda mitad del siglo XIX, se trajeron congregaciones religiosas femeninas europeas para crear escuelas católicas para mujeres. Sin embargo, la principal finalidad de esta educación fue preparar a las mujeres fundamentalmente como *ángeles del hogar*, es decir, prepararlas sobre todo para el rol de madres, esposas y cuidadoras del espacio doméstico (Goetschel 2007).

autores, inacabado, y que no debe ser interpretado como una relación binaria de poderes excluyentes) fundó el laicismo como un paradigma de la esfera pública donde las mujeres ganaron espacios.

Por supuesto el magisterio, entendido también como un campo de producción de conocimiento, no estuvo exento de jerarquías de género. Pero a pesar de dichas jerarquías, las mujeres desarrollaron una subjetividad particular como profesionales en el ámbito público que les permitió generar discursos propios. Esto lo explica Ana María Goetschel (2007) a través del concepto contra público que refiere a las plataformas que las maestras construyen en revistas de literatura y variedades, conocidas como publicaciones femeninas. La creación de dichas revistas surge en respuesta a la búsqueda de otros espacios intelectuales, más allá de las revistas institucionales del magisterio, donde la participación de las mujeres resultaba marginal. Como lo explica Goetschel (2007), al rastrear los orígenes del feminismo en Ecuador, estas publicaciones constituyen una red de reflexión intelectual propia de las mujeres y tienen un carácter de crítica y resistencia que se articula en la escritura pública.

Durante la primera mitad del siglo XX se publicaron títulos como *La mujer* (1905), *La Ondina del Guayas* (1907-1910), *El Hogar Cristiano* (1906-1909), *Flora* (1917-1920), *La Mujer Ecuatoriana* (1918-1923), *Brisas del Carchi* (1919-1921), *Arlequín* (1928), *Alas* (1934), *Iniciación* (1934-1935), *Nuevos Horizontes* (1933-1937), entre otras. Como lo señala Michael Handelsman (1978) en su estudio sobre la producción escrita de mujeres en Ecuador, estas revistas fueron espacios de "unión y solidaridad femeninas" que permitieron un momento de eclosión de la escritura pública de mujeres, e incentivó la participación de más autoras a través de anuncios, concursos literarios y redes de circulación personales (51). La intención de las publicaciones fue llegar a un público amplio, no solamente femenino, de hecho, explícitamente muchas de las publicaciones interpelan a lectores masculinos. De este modo, el ejercicio de la escritura se convirtió en una herramienta política para las mujeres en los espacios de literatura y variedades.

A pesar de la diversidad de discursos que circularon en estas publicaciones, de manera amplia, su contenido es un corpus de discusión feminista donde las mujeres pudieron escribir sobre sus intereses públicos y privados (Goetschel 2014). En el contexto de modernización del Estado, las autoras usaron estas publicaciones para plantear demandas sobre el derecho al voto, a la profesionalización, abordaron los debates sobre el divorcio, el derecho a la propiedad, su rol

como ciudadanas, madres y su rol en el campo cultural. Dichos debates se articulan en una demanda mayor: el reconocimiento de las mujeres como sujetos racionales con capacidad de desarrollarse en la esfera pública y en el campo del conocimiento.

En Ecuador en 1929 se reconoció constitucionalmente el derecho al voto de las mujeres en un proceso en el que destaca la figura de Matilde Hidalgo Navarro. En los mismos años se debatieron también derechos para las mujeres sobre el patrimonio, el divorcio y la patria potestad. Al mismo tiempo, se amplió su acceso a la educación pública. No obstante, estos hitos que resultan emblemáticos en la historia de las mujeres en Ecuador se deben contextualizar con otros datos estructurales. Por ejemplo, de acuerdo con las cifras del primer censo poblacional realizado en Ecuador en 1950 (1960), se conoce que el porcentaje de mujeres analfabetas era del 48.1 % con relación al 38.36% de los hombres.[9] Las cifras dan cuenta de un escenario donde, si bien las mujeres ganan derechos públicos, las brechas históricas de educación mantienen la desventaja para las mujeres, en detrimento de su ciudadanía.

Considerando estas cifras y la relevancia que tiene la escritura como elemento que construye ciudadanía, por un lado, y que, por otro, articula los debates de los círculos letrados, la autoría de las mujeres es un hito mayor para la narrativa histórica nacional. Las mujeres letradas que se integran al campo del conocimiento a través de la enseñanza y la escritura desarrollan un discurso intelectual que representa sus intereses y preocupaciones frente a la reconfiguración del Estado. Impulsadas por el proyecto educativo del liberalismo a inicios del siglo XX, gran parte de las mujeres que acceden al campo de las letras provienen de clases medias y bajas con acceso a la educación pública. Según Goetschel (2007) el magisterio fue una forma de movilidad social y desarrollo personal para las mujeres: "[…] para los sectores blancos de clase media, mestizos, artesanos, comerciantes, sastres y costureras, principalmente urbanos, el profesorado fue constituyéndose en un recurso de aceptación y ascenso social y, por tanto, requirió de estrategias discursivas auto valorativas" (246). En este marco, las autoras de las novelas abordan estos procesos a través del deseo de profesionalización de las mujeres de clases bajas en áreas como la enseñanza o la salud.

En resumen, la connotación de la maternidad como un rol cívico, la ampliación de la educación para las mujeres, su formación como maestras, la circulación de revistas femeninas, y en general,

[9] El total de mujeres censadas es 1.121.778, de las cuales el 48.91% son analfabetas. El total de hombres censados es de 1.092.722 de los cuales el 38.36% son analfabetos (1960).

la escritura pública, permite un momento de florecimiento intelectual y político para las mujeres. A inicios de siglo, en 1909 se llevó a cabo el Primer Congreso Católico de Señoras, una de las primeras expresiones de la organización de mujeres en la esfera pública. Según lo explica Gioconda Herrera (2010) el Congreso fue una manifestación del "activismo católico de las mujeres que disputaba los sentidos de la familia como institución social y su lugar en la vida pública" (246).[10] Más adelante, durante los años veinte se formaron organizaciones como Aurora o Rosa Luxemburgo y la Alianza Femenina Ecuatoriana (AFE) en 1939. Algunas de las impulsoras de esta última, fueron también miembros del partido liberal como Zoila Ugarte de Landívar -también fundadora de la revista *La Mujer* (1905)- del partido comunista y socialista, como Nela Martínez, Aurora Estrada y Ayala y María Angélica Idrobo.[11] Sin embargo, mientras dichas organizaciones evidencian la institucionalización de los discursos feministas en la esfera pública; al mismo tiempo, en la sociedad se mantienen paradigmas tradicionales sobre los roles de género que producen conflictos sobre la experiencia nacional para las mujeres.

Las tres escritoras de la investigación provienen de estos procesos y se formaron bajo estos paradigmas. La extensión de los roles de cuidado, del espacio privado al público, habilita la voz pública de las autoras. De esta manera, plantean un discurso de denuncia y resistencia en el que se registra la experiencia de la nación atravesada por el género. La escritura permite a las mujeres desarrollar su propia experiencia sobre la nación. Dada la centralidad de la maternidad para la construcción de ciudadanía y el lugar que ocupa en el discurso literario de las mujeres, es necesario volver sobre el sentido etimológico de la nación, que significa nacimiento o relacionado al acto de parir. De tal modo, la nación no puede, ni debe, entenderse como un concepto propio del orden masculino, exclusivo del espacio público y racional.

[10] Herrera (2010) explica que las organizaciones de mujeres de carácter religioso existían desde siglos anteriores, como una herencia de la asociatividad de la colonia alrededor de símbolos religiosos. Existen registros de organizaciones religiosas de mujeres, artesanos, jóvenes que tenían incidencia pública desde el siglo XIX. Sin embargo, a finales del siglo XIX e inicios del XX, en la coyuntura de las disputas entre los discursos liberales y conservadores y los procesos de secularización del Estado, las organizaciones religiosas de mujeres se convirtieron en un espacio de enunciación política para ellas.

[11] También se destaca el trabajo de la líder indígena Dolores Cacuango que fundó la Federación Ecuatoriana de Indios (FEI) en 1944 y junto a la educadora Luisa Gómez de la Torre impulsaron la educación bilingüe (quichua-español) a partir de 1946. De igual manera, el trabajo de la líder indígena Tránsito Amaguaña en la lucha por el reconocimiento de derechos para la población indígena en el mismo periodo. Si bien su liderazgo como mujeres es representativo para el estudio feminista, su lugar de enunciación fue la lucha indígena, por lo que el estudio histórico sobre el legado político de estas mujeres debe considerar preguntas a partir de la interseccionalidad. Este tema lo desarrolla Mercedes Prieto (2015) respecto a las mujeres quichuas del Ecuador.

Zoila Rendón de Mosquera (1933) define la nación en estos términos: "Decir Patria, equivale a decir madre, es nombrar a aquella mujer augusta, abnegada y sublime que nos llevó en su seno y la que cuando venimos al mundo, es la primera que enjuga nuestras lágrimas y pone en los labios el alimento que nos da la vida" (181) (cursivas añadidas). Siguiendo a la RAE, se entiende patria como una categoría equivalente a nación, sin embargo, en este fragmento es llamativa la contradicción de Rendón. Siendo patria, etimológicamente "el país del padre", definirla como madre, evidencia los sentidos que las autoras disputan sobre el proyecto nacional. Ellas proponen un discurso sobre la nación que desplaza al padre, y subraya su experiencia de género vinculada a la maternidad.[12]

En las novelas, las autoras desarrollan problemáticas que atraviesan al sujeto femenino en el marco de la nación. Ante las profundas contradicciones del proyecto modernizador, las autoras despliegan sus contradicciones en un sujeto femenino nacional impúdico, degenerado y monstruoso que, a través de la tragedia, cuestiona el orden patriarcal. Para lo cual el cuerpo femenino, su experiencia sexual y reproductiva, es el lugar desde el cual las autoras producen literatura y conocimiento.

Finalmente, al igual que el resto de la literatura de este periodo, la obra de las autoras incide en la narrativa histórica. Su trabajo literario evidencia los conflictos sociales, las dinámicas del campo literario, y comparte el lenguaje y los paradigmas intelectuales de su época. Por lo tanto, es necesario entender cómo se insertan las novelas de este estudio en la narrativa histórica nacional.

1.2.1. Maternidad: un lugar de enunciación

La literatura producida por mujeres registra las problemáticas que atraviesan la condición del sujeto femenino en función de su contexto. En las novelas de esta investigación el cuerpo femenino es un lugar de enunciación. La sexualidad, la maternidad, el aborto, incluso el placer femenino, son temas que las autoras de esta investigación discuten específicamente desde la experiencia del cuerpo femenino, en relación con los discursos morales, médicos y políticos de la época. Especialmente la maternidad articula la experiencia intelectual de las autoras al ser un espacio de enunciación y denuncia sobre las condiciones que viven las mujeres.

[12] Sobre este tema, Gioconda Herrera (2010) explica: "Junto con este principio de autoridad, y a pesar de su origen etimológico, las palabras "patria" y "patriotismo" también se encuentran imbricadas en una figura femenina y parecen estar conectadas íntimamente con una identidad colectiva sagrada: la nación." (260).

Se considera que las nociones sobre la maternidad cambian a lo largo del tiempo y están atravesada por diversos significados y disputas. Desde el siglo XIX la maternidad fue considerada el principal deber cívico de las mujeres. La imagen de la madre estuvo ligada a la formación de la patria, la cohesión del territorio y a los valores fraternos del Estado Nacional pensado en la lógica del orden familiar (Anderson 2000 [1991]). Según Nina Yuval-Davis (2004), de acuerdo con los discursos nacionales las mujeres tienen roles como reproductoras biológicas del linaje nacional, reproductoras de los límites de grupos étnicos y trasmisoras de la cultura nacional. Al deconstruir los conceptos de género y nación por separado, Yuval-Davis explica cómo la construcción de género responde a los intereses de los discursos nacionales de donde surge la imagen de la maternidad cívica.

Dichas nociones sobre la maternidad se mantuvieron y reafirmaron en el siglo XX en el marco de proyectos de modernización del Estado que estuvieron ligados a proyectos eugenésicos. María Emma Mannarelli (1999), explica, en el contexto peruano, los debates desde la biología y la medicina que construyen una afinidad, entendida como "natural" entre la mujer y la maternidad. Ante la necesidad de regular el tipo de población, el control del cuerpo y la vida de las mujeres se convierte en un tema de interés público. Al igual que en México a través del mestizaje (Ruiz Martínez 2001) o en el cono sur con las políticas que favorecieron la migración (Biernat 2007), en Ecuador las políticas públicas para promocionar y regular la maternidad abrieron un frente de lucha política para el feminismo (Clark 2012).

En este marco, los discursos feministas negocian el reconocimiento de derechos, presentando la maternidad como un deber cívico y público. En toda Latinoamérica, la preocupación por las condiciones sociales y económicas de las mujeres para ejercer plenamente su rol de madres fue un eje importante de los primeros discursos feministas (Yuval Davis 2004). De acuerdo con Lavrin (1998), a pesar de que el feminismo en Latinoamérica fue diverso, la preocupación por favorecer las condiciones de madres y niños fue un tema central en los movimientos feministas. Esto favoreció la participación de las mujeres en espacios públicos y posicionó las agendas feministas en los intereses de los Estados (Lavrin 1998).

Por otro lado, los valores del cuidado asociados a la maternidad se extendieron del espacio privado al público. Por ejemplo, las mujeres desarrollaron actividades de filantropía y lideraron instituciones de bienestar social en áreas que se consideraban del interés femenino, como la protección de la infancia. En los términos de Molyneux (2003), esto configura un ejercicio de

maternidad pública que empoderó a las mujeres y permitió el ejercicio público de la ciudadanía. La imagen de la mujer como madre, responsable del cuidado, no solo de su hogar, sino de su comunidad, evidencia, además, que la separación entre el espacio público y privado es una frontera fluida.

En Ecuador, entrado el siglo XX, a partir de la crisis económica y política de los años veinte, el Estado, preocupado por el crecimiento poblacional, priorizó el cuidado materno -infantil, para reconfigurar la administración de poblaciones (Prieto 2015; Clark 2001, 2012; Goetschel 2021). Uno de los temas de principal interés fue reducir los altos índices de mortalidad infantil. De acuerdo con el estudio de Carlos Andrade Marín (1929, 75) citado por Goetschel (2021), se menciona que "sobre cien defunciones, el 35,50% correspondía a niños menores de un año. Y hasta los diez años, la mortalidad infantil representaba el enorme porcentaje del 57,45 sobre el total de defunciones", siendo más graves las cifras en el caso de los niños ilegítimos, aquellos nacidos fuera del matrimonio (2020, 26). Las cifras evidencian una situación crítica sobre las condiciones de maternidad durante el embarazo, el parto y los primeros años de infancia, lo que despertó el interés del Estado.

Para corregir este escenario, se generaron políticas públicas para proteger la maternidad en el marco de un proyecto eugenésico a través del control médico, antes y después del parto, promoción de la lactancia y enseñanza de puericultura en las escuelas. Esto fue parte de un proyecto de control poblacional que puede ser entendido desde el concepto de biopolítica de Michel Foucault (2004), en el que la intervención médica en los cuerpos es parte de un proyecto político que regula la vida. En este marco, la población es entendida como "capital humano" y fuente de riqueza nacional explicado en estos términos: "El crecimiento de la población en el Ecuador, es de tal importancia, que todo esfuerzo social en este sentido será la práctica comprensión de una necesidad inaplazable" (Bastidas 1924, 51, citado por Clark 2001).

El resultado fue la regulación de la maternidad a partir de un discurso médico-científico en el marco de un proyecto eugenésico neo-lamarckiano (Clark 2012) que prioriza las condiciones sociales y ambientales de la crianza. Kim Clark (2001; 2012), explica cómo se construyó una noción de "maternidad responsable" para influenciar el comportamiento de las madres en prácticas de higiene, lactancia, e incluso en términos de afectividad y cuidado, en los que se consideraba, ellas fallaban. En la observación médica de las madres se planteó que "las principales causas sociales de la mortalidad infantil son: el egoísmo y la poca afectividad de unas

madres de familia y el pauperismo y la ignorancia de otras" (1923, 252, citado por Clark 2001,195). De esta forma, el cuerpo de las mujeres y sus prácticas fueron el centro de atención y regulaciones públicas.

En la primera mitad del siglo XX, la maternidad estuvo cargada de distintos significados, conflictos y negociaciones. Las obras de la presente investigación surgen de este contexto, en el que la maternidad cívica legitima públicamente el ejercicio de escritura de las mujeres. Sin embargo, la mirada crítica que desarrollan las autoras en sus obras respecto a la maternidad y otros aspectos del cuerpo femenino da cuenta de una experiencia contradictoria. Kandiyoti (1986), por ejemplo, explica cómo las mujeres pueden ser al mismo tiempo objetos y sujetos de los proyectos nacionales, dado que, a pesar de que "es posible alguna subversión, esta misma no elimina la subordinación" (1986, 379).

A pesar de que la maternidad fue un tema central en los discursos nacionales de la época, la experiencia femenina respecto a la maternidad no es parte de la narrativa de la historia oficial. Como se explicó, las novelas fueron leídas como producciones de exclusivo interés femenino y como guías morales. No obstante, considerando el interés público que se desarrolló por la maternidad, como un factor del progreso nacional, es indispensable poner en valor el sentido político de las novelas de este estudio, el cual, además, es bastante explícito en las tres obras. Las autoras enfatizan su denuncia sobre la "doble moral" que favorece la sexualidad masculina y la educación, condiciones que imposibilitan a las mujeres ejercer la maternidad que el Estado demanda.

Nancy Armstrong (1991) explica cómo las relaciones íntimas, familiares o amorosas tratadas en las novelas escritas por autoras inglesas del siglo XIX despliegan la construcción de la subjetividad sobre la sexualidad y el orden familiar en la sociedad moderna. El desarrollo de estos temas en la literatura habilita la modernidad como la conocemos, un orden burgués que separa lo público de lo privado y hace posible el capitalismo en los Estados modernos (1991). Por lo tanto, las narrativas planteadas desde la subjetividad de las mujeres respecto a los procesos, entendidos como domésticos, tienen un alcance político que incide en la historia.

La relación entre maternidad y escritura atraviesa las obras de esta investigación. Mientras los discursos oficiales reducen la experiencia de la ciudadanía de las mujeres a las funciones reproductivas de su cuerpo, las autoras abordan la maternidad como una experiencia cargada de conflictos por el orden sexual y moral del sistema patriarcal, que provoca el destino trágico de las

mujeres y la nación. Las autoras desarrollan sobre la categoría nación y en este orden, su producción se vincula con el relato histórico, al construir sus propios lenguajes a partir de la experiencia del cuerpo femenino, la maternidad y las luchas de las mujeres. De esta manera, siguiendo la etimología de la palabra nación, ellas generan (dan a luz), la figura de la mujer letrada, llevando la maternidad al campo de la creación intelectual, la crítica y la resistencia.

2. Crítica literaria feminista en el campo cultural ecuatoriano

La producción literaria permite entender los procesos históricos y las relaciones y jerarquías de poder de la sociedad en la que es producida, en tal medida, es necesario plantear una crítica de género al discurso literario que sostiene el campo cultural. Desde los años setenta autoras como Kate Millet (2010 [1969]), Michelle Coquillat (1982), Sandra Gilbert y Susan Gubar (1998), M. Le Dœuff (1998) desarrollan un cuerpo teórico sobre crítica literaria feminista[13] en el contexto francés y anglosajón. A partir de sus estudios surgen propuestas para entender las representaciones y las omisiones del canon occidental, respecto al género, inscritas en las estructuras culturales.

La división entre naturaleza y cultura, entendidas también como femenina y masculina respectivamente, es una de las entradas para entender y deconstruir las jerarquías de género. Sherry Ortner (1972) desde la antropología, explica que, en esta dicotomía, la simbología ubica a las imágenes femeninas por encima o por debajo de la cultura, pero no dentro de la cultura. La creación (lo cultural) es entendida como el ejercicio de una fuerza masculina, mientras la mujer (asociada a la naturaleza) es presentada como la otredad, el misterio, o lo incontenible.[14] En este orden, el hombre puede, desde la cultura, aprehender y producir las figuras de la naturaleza y de la mujer, pero no viceversa.

[13] Utilizo el término crítica literaria feminista, como una herramienta para la lectura de las obras que permite evidenciar las relaciones y jerarquías de poder en los textos literarios, siguiendo el desarrollo de las autoras citadas en el texto. Sin embargo, considerando que no es el motivo de esta investigación, no se profundiza en los debates sobre los límites y alcances de la crítica literaria feminista o los debates frente a otras propuestas como la *ginocrítica*, planteada por Elaine Showalter (1985). De todas formas, se plantea el uso de la crítica literaria feminista para entender la experiencia de las mujeres frente a los discursos literarios, evitando lecturas esencialistas o separatistas de los estudios.

[14] Se utiliza el planteamiento de Sherry Ortner (1972), siguiendo a Gilbert y Gubar (1998), sin embargo, se conoce las limitaciones que esta propuesta tiene respecto a la idea de un *universal masculino* y *la oposición entre naturaleza y cultura.* A pesar de los debates sobre esta teoría, y el replanteamiento de la propia Ortner (2001), se utiliza su propuesta considerando la pertinencia de las figuras "madre o muerte" "ángel o demonio" en los discursos literarios analizados. En la misma línea, la oposición planteada por Ortner entre *naturaleza y cultura* hace inteligibles los textos estudiados, dado que manejan un paradigma similar. Sin embargo, se considera la especificidad de cada caso.

En esta línea, la cultura se establece como una autoridad masculina del saber. En tales condiciones el acceso de las mujeres al campo del conocimiento es visto como ilegitimo y amenazador (Le Dœuff 1998). Las funciones del sexo femenino asociadas a la maternidad y el cuidado (reproducción) son planteadas como contrarias, excluyentes y menores, a la creación (producción). Dicha dualidad considera que mientras la mujer reproduce la vida, el hombre crea cultura, en una relación jerárquica que Coquillat (1982) llama poética masculina. Otras autoras como Cixous y Clément (1986 [1975]) describen la misma condición como "falogocentrismo", el discurso masculino que se legitima a sí mismo como universal y excluyente.

Gilbert y Gubar (1998) desarrollan sobre la relación simbólica entre *pen* y *penis* en la que el poder creador se sexualiza como una fuerza masculina y patriarcal.

> En la cultura patriarcal occidental, el autor del texto es un padre, un progenitor, un procreador, un patriarca estético, cuya pluma es un instrumento de poder generativo igual que su pene. Más aun el poder de su pluma, como el poder de su pene, no es solo la capacidad para generar vida, sino el poder de crear una posteridad a la cual reclama su derecho (Gilbart y Gubar 1984, 21).

Así, el autor es un padre creador y la mujer es al mismo tiempo, su creación y su hija. En dicho orden, las mujeres no pueden reconocerse a sí mismas en las representaciones como creadoras. Al ser sistemáticamente excluidas de la creación literaria, el discurso que el canon sostiene es, por defecto, masculino y reproduce el poder dominante. Esto genera un universo cultural construido desde la óptica y experiencia masculina, mientras la femenina permanece como la otredad.

Kate Millett (2010) [1969] y Elaine Showalter (1977) proponen pensar la experiencia de la mujer en la producción de significado textual en el discurso literario. Es decir, la crítica literaria tradicional no es suficiente para abarcar los significados de la experiencia femenina en la literatura. Por eso, es necesaria una lectura crítica del canon que cuestione el régimen de símbolos y significados y exhiba las falsas concepciones de lo femenino construidas en la literatura canónica, así como sus omisiones. A partir de este punto, se debe reconstruir la genealogía de la tradición literaria femenina y entender las negociaciones y estrategias de las autoras para legitimarse como sujetos a través de la escritura. Por otro lado, esto no significa categorizar la producción de mujeres como un discurso esencialista o un apéndice del canon hegemónico, sino, como lo plantea Jean Franco (1986), la crítica literaria feminista debe evidenciar las relaciones de poder presentes en el campo cultural. Para Franco, la crítica literaria debe ser capaz de reconocer la subjetividad femenina, las identidades fragmentadas y las estrategias usadas por las autoras para conectar lo personal con lo político.

Gracias al análisis del lenguaje como una manifestación cultural, la crítica literaria feminista, analiza las cargas simbólicas de los textos, las relaciones de poder que registran y sus posibles subversiones. Es decir, se entiende que los textos están inscritos en un contexto que condiciona su creación y posterior recepción. Al respecto Luce Irigaray (2007 [1974]) y Julia Kristeva (1988) analizan cómo el lenguaje se conecta con la experiencia de ser mujer. Desde el psicoanálisis se resalta la importancia de la figura de la madre en el uso de la palabra como la primera fuente del lenguaje. En este punto, el debate aborda el carácter biológico o cultural del lenguaje. Autoras como Vivero Marín (2009) privilegian el carácter cultural del mismo, distanciándose del esencialismo. En todo caso, es necesario contextualizar las condiciones de las autoras y sus obras, para comprender los sentidos de su lenguaje.

Nelly Richard (1994) plantea que la crítica al canon literario hegemónico es también una crítica a las estructuras culturales "en tanto examina los regímenes de producción y representación de los signos que escenifican las complicidades de poder entre discurso, ideología, representación e interpretación en todo aquello que circula y se intercambia como palabra, gesto e imagen" (1994, 79). En Latinoamérica, a partir de los años ochenta, la crítica literaria feminista se desarrolla como crítica cultural al ser una entrada inevitable para examinar la violencia y exclusión de los distintos regímenes políticos en la historia del continente. Autoras como Jean Franco (1986), Josefina Ludmer (1985), Beatriz Sarlo (1996), Marta Traba (1985) y Sara Castro Klarén (1989) construyen propuestas teóricas para analizar las representaciones femeninas en los discursos hegemónicos, el uso y consumo de estas por parte de los proyectos políticos y el orden de género que sostiene a los mismos. También analizan las estrategias para subvertir el orden de género en la tradición de la literatura producida por mujeres en Latinoamérica, en un contexto donde, además, cuestiones como la raza y el mestizaje articulan otros sistemas de violencia material y simbólica. Finalmente, sus estudios exponen que las escritoras latinoamericanas son agentes de cambio cultural y social, y a través de la literatura contribuyen a redefinir los valores y las estructuras de poder en la región.

Por otro lado, la crítica literaria feminista también abre la posibilidad para reexaminar los discursos literarios a través de un lente crítico sobre las representaciones sexo-genéricas. Según Eve K. Sedgwick (1998), es necesaria una relectura activa de los textos canónicos desde una perspectiva feminista y queer, para exponer y cuestionar los prejuicios que han excluido las experiencias y las perspectivas de las mujeres. Estas revisiones al canon presentan la complejidad

de las identidades sexuales y cómo estas han sido veladas, o representadas, en diferentes contextos históricos y culturales. De esta forma, la crítica literaria feminista genera un "canon femenino" alternativo, que desafía el canon dominante que ha ignorado o marginado la representación de otras experiencias y deseos por fuera del ideal blanco – heteronormativo. Sin embargo, Sedgwick, puntualiza también que, la literatura de mujeres, al igual que la literatura gay, no debe ser vista simplemente como un añadido al canon literario dominante, en este sentido, el fin de la crítica literaria feminista no es llenar, aparentes espacios vacíos, sino interactuar críticamente con el canon cultural para resaltar las tensiones y dinámicas de poder que existen en torno a la sexualidad (1998).

A la luz de estas discusiones es posible revisar el cómo se conformó el campo cultural ecuatoriano durante el periodo de estudio. Desde inicios del siglo XX se reconoce en el contexto ecuatoriano el crecimiento de la producción intelectual escrita, motivada en gran medida por las transformaciones en la estructura del poder político. El colapso del sistema económico de la clase oligárquica de la costa generó una crisis sobre la estructura de producción asentada en la exportación de cacao. El trauma de la crisis generó tensiones sociales y políticas que luego se reflejaron en la revolución juliana de 1925 y la creación de una nueva constitución política de corte socialista en 1929. Ante el fracaso del proyecto de las elites liberales, el socialismo se abre paso como discurso intelectual de clases medias en ascenso y aliadas a sectores populares. En la efervescencia de la lucha social y con un espíritu de denuncia se forman los intelectuales de la generación del treinta. Su producción literaria toma fuerza en las novelas del realismo social. Más adelante, después de la guerra por territorios contra Perú en 1941 se vive otro momento de agitación nacional que busca remedio en la cultura. El trauma nacional de la derrota bélica obligó a las elites gobernantes a la reconstitución de la comunidad política ecuatoriana. Este fue el clímax del pensamiento de refundación nacional y cultural que se venía forjando desde la década del veinte, se manifestó en la literatura de los treinta, y finalmente en la década del cuarenta se convierte en política pública a través de la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) en 1944, que se convirtió en la institución rectora y difusora del arte nacional. El entusiasmo que provocó la generación del treinta se extendió, aunque con menos fuerza, hasta la década del cincuenta (Cueva 1986).

Durante este periodo la figura del crítico y escritor Benjamín Carrión, centraliza el juicio del arte ecuatoriano. Su visión de “la patria chica pero grande en cultura” (2013), es la base de la creación

la CCE (1944) que delimita una experiencia intelectual ligada a ideologías de izquierda y a un discurso estético específico (realismo social). La institucionalización de este discurso ocurre como respuesta a otros espacios culturales como la Academia Ecuatoriana de la Lengua (1874), el Ateneo ecuatoriano (1891), La Sociedad Jurídico-Literaria (1902) o la Academia ecuatoriana de Historia (1909) que establecieron la producción intelectual en décadas anteriores. En las dinámicas de estas instituciones se aprecia las relaciones de poder y los procesos del campo cultural ecuatoriano en la primera mitad del siglo XX.

La obra de Carrión también registra la relación entre arte y sociedad en un momento de reafirmación nacionalista en el que la cultura se convierte en una expresión de riqueza patria. Las autoras Sarah Radcliffe y Sallie Westwood (1999) analizan este periodo a la luz de un proyecto de refundación nacional, en el que la Casa de la Cultura fue central para entender la reconfiguración del paradigma nacional. A través de la institución se buscó democratizar la cultura como elemento identitario y pedagógico.[15] La imagen de la institución pública como un hogar que acoge y ampara la producción cultural, tiene eco también con un orden doméstico (Casa) y sus implícitas jerarquías de género (Radcliffe y Westwood 1999) que se institucionalizan a través de la CCE.

Por otro lado, el discurso de la crítica literaria también es un terreno fértil para analizar las relaciones de poder que atraviesan el campo cultural ecuatoriano de la época. Autores como Gabriela Polit (2001), Juan Carlos Grijalva (2014), Humberto E. Robles (2001), Wilfrido H. Corral (2001), examinan los límites del legado intelectual de este periodo y la tendencia a reducirlo al realismo social. Dicho "estrabismo de la crítica" (Polit 2001) excluyó corrientes como el modernismo de inicios de siglo, las vanguardias que surgieron en los treinta o el estudio de la literatura colonial. De manera más específica, la crítica se concentra en torno a autores del XIX como Juan Montalvo, Juan León Mera y en el XX de obras como Los que se van o Huasipungo (Rojas 1970 [1948]). Se entiende que, inevitablemente el discurso crítico es por definición selectivo y excluyente. Sin embargo, en palabras de Gabriela Polit (2001) "si la crítica contribuye a legitimar o deslegitimar un canon y con ello aporta o cuestiona la institución de lo literario, del saber, y de lo que se admite y reconoce como una identidad cultural, es considerable

[15] La Ley Constitutiva de la CCE señala que su objetivo es el desenvolvimiento y expansión de la cultura nacional dentro y fuera del país a través de "la difusión amplia de los valores sustantivos del pensamiento ecuatoriano en la literatura" y la "dirección de la cultura ecuatoriana con espíritu esencialmente nacional". Ley Constitutiva de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. No. 707 (Asamblea Nacional Constituyente del Ecuador 1944)

la responsabilidad que cae sobre quienes la ejercen" (14). Es decir, considerando la incidencia política que la literatura tuvo en este periodo, es indispensable revisar otras narrativas literarias y otras experiencias intelectuales, que también disputaron subjetividades en el orden nacional, entre ellas la literatura producida por mujeres.

En Ecuador la crítica literaria tradicional de la primera mitad del siglo XX tiene una deuda respecto a la producción literaria de mujeres.[16] Especialmente en lo que respecta a la producción de novelas, el trabajo de autores como Ángel F. Rojas (1970 [1948]), Alfredo Pareja Diezcanseco (1957), Alejandro Carrión (1957), Benjamín Carrión (1958), Isaac Barrera (1960) y Edmundo Ribadeneira (1958) marca la tendencia que la crítica tuvo sobre la aparente inexistencia de autoras hasta los años setenta. A excepción de la primera novela de Blanca Martínez Mera, *En la Paz del campo* (1940), referenciada brevemente en el trabajo de Rojas (1970 [1948]) y Alejandro Carrión (1957) no existe otra mención a las obras de autoras y tampoco parece existir una preocupación sobre su notoria ausencia.[17] A partir de la publicación de *Amazonas y artistas*. *Estudio de la prosa de la mujer ecuatoriana* de Michel Handelsman en 1978 se reconoce la producción de novelas escritas mujeres de este periodo.

Otros intentos aislados de la crítica a partir de los años ochenta, por abordar la presencia de las mujeres en el campo de las letras, insisten en la falta histórica de referentes femeninos en las letras ecuatorianas, reproduciendo la idea de que no existe material producido por autoras.

[16] Las omisiones de la crítica literaria ecuatoriana también deben ser cuestionadas en términos de los estudios sobre diversidades sexuales. Al respecto, Diego Falconí Trávez (2021) explora discusiones sobre la representación de la homosexualidad en la literatura ecuatoriana y plantea lecturas críticas sobre el canon heteronormativo en diferentes momentos históricos.

[17] Alfredo Pareja Diezcanseco (1957) en su "Breve panorama de la Literatura de ficción en el Ecuador contemporáneo", en un corto acápite hacia el final de su minuciosa revisión afirma: "No ha sido pródigo el Ecuador en literatura creada por mujer. Esta la razón por la cual queda por hablar de ella en punto y aparte. Lo que pueda permanecer verdadero en la tradición dejarlo yo en el profundo lirismo místico de Catalina de Jesús María Herrera, una monjita del Siglo XVIII; y en Dolores Veintimilla de Galindo, del siglo XIX, que se quitó la vida muy joven y muy bella, por conflictos del corazón y calumnias de un fraile. En lo contemporáneo, que es lo que importa a estas notas, después de Aurelia Cordero y Aurora Estrada y Ayala, veo yo tres escritoras y nada más que tres: Matilde de Ortega, autora de una novela, *Lo que deja la tarde*, una novela de las que lo son de veras por propio derecho, por el conflicto bien conducido, por las ideas desarrolladas con certidumbre artística, por la realización en suma, que abre una riquísima posibilidad de perdurable eficacia en otros libros; Eugenia Viteri, cuyos cuentos, agrupados en el título *El anillo*, son de lo mejor que en los últimos días se ha publicado en el género, salvando obviamente a Dávila Andrade; y Piedad Larrea Borja, en la ágil crónica-ensayo" (30). Entre sus referencias, es interesante notar los vínculos institucionales de la CCE, también como el lugar de enunciación de Pareja Diezcanseco, que publica su texto en la revista Letras del Ecuador (1956) de la CCE y un año más tarde en una compilación de ensayos de la CCE. La mención de Matilde de Ortega, quien trabajó como directora de la editorial de la CCE y su novela fue la primera publicada por una mujer en la institución en 1955. De igual manera, la compilación de cuentos de Eugenia Viteri, relacionada con los cuentos del realismo social montuvio, se publicó en 1955 también en la editorial de la CCE.

Miguel Donoso Pareja (1983) dice que Ecuador "no es un país de escritoras" aunque más adelante publicó la primera antología de narradoras ecuatorianas. Por su parte, Handelsman sostiene de manera crítica que "inclusive da la impresión de que no hay escritoras ecuatorianas que merezcan considerarse junto a tales literatas como Lynch, Castellanos, Bullrich o Bombal" (1988, 1). Recién a partir de los dos mil, ante el reconocimiento internacional de una nueva generación de escritoras, los críticos nacionales consideran bajo nueva óptica el trabajo de las mujeres en la literatura.[18]

Paralelamente, las antologías de Cecilia Ansaldo (2001) Cuentan las mujeres, o de Adelaida López de Martínez y Gloria Da Cunha-Giabbai (2000) La mujer en la narrativa ecuatoriana, son esfuerzos significativos por recopilar el trabajo narrativo de autoras ecuatorianas y discutirlo dentro y fuera del país. No obstante, dichas antologías se concentran en la producción de cuentos y dejan inexplorado el campo de la novela, sobre todo en lo que respecta a la etapa anterior a los setenta. Tal horizonte desértico hacia el pasado fue explicado por Handelsamn (1978), quien afirma que anteriormente las condiciones materiales -tiempo y dinero-, para que las mujeres dediquen los periodos prolongados que se requiere para la escritura de novelas, no eran socialmente posibles. Aunque definitivamente son factores importantes, hoy la crítica literaria feminista entiende que no son los únicos y tal vez ni siquiera son los más determinantes.

La imagen que la crítica tradicional construye sobre las novelas producidas por autoras en la primera mitad del siglo XX evidencia sesgos desde una óptica patriarcal. Tanto Rojas 1970 [1948] como Carrión (1958) y Ribadeneira (1958), incluso, por momentos, Handelsman (1978), afirman que estas novelas son relatos bucólicos, costumbristas o guías morales, con un tono implícito de poco valor o relevancia. Por su parte, las autoras son explícitas en su intención de denuncia sobre violencia y abusos del orden de género, enuncian la veracidad de sus historias, con especial énfasis en las problemáticas de mujeres y niños de clases populares. Sin embargo, los autores de sus prólogos y los críticos posteriores no encuentran en las obras el carácter político, que fue el requisito de validación literaria durante la década del cuarenta y cincuenta. Al etiquetarlas como novelas costumbristas, o de interés exclusivamente femenino, la crítica las excluye de los debates culturales hegemónicos de la época. Sin embargo, las autoras mantienen

[18]Aunque también se ha mantenido el escepticismo sobre lo que se ha denominado "boom femenino" en todo el continente, interpretado, por otro lado, como un "capricho del mercado". Ver Handelsman (2005).

en sus obras un discurso crítico que atraviesa toda la estructura social y apela directamente al Estado Nacional.

Recuperar el trabajo de las escritoras de la primera mitad del siglo XX no sólo es un problema de visibilidad en el campo de las letras, y por tanto la discusión debe ir más allá del rescate de sus nombres. Es necesario un examen sobre la jerarquía de valores que sostiene el campo cultural. Cecilia Vera de Gálvez (2001) explica la falta de perspectiva de género en la crítica literaria nacional:

> Aunque durante esos años [70s] en el escenario cultural internacional, incluyendo el latinoamericano, la crítica con perspectiva de género se encontraba ya vigente, en el local, la labor de la crítica continuaba focalizando su interés, con preferencia, en la obra literaria como tal, manifestando, de cuando en cuando y tal vez de manera inconsciente, su asombro frente a la escritura poco usual de la mujer (274).

Por otro lado, la crítica feminista no solo tiene relevancia en el campo de las letras, sino sobre la estructura social en sí misma, se trata de critica cultural. De manera más específica, respecto a la literatura del treinta, si como lo manifiesta Alejandro Moreano, el realismo social permite "la fundación cultural del Ecuador" (Moreano 1980), podemos entender que la ausencia de autoras significa también, la ausencia de la experiencia femenina en los relatos nacionales.

3. Metodología: literatura como fuente histórica

Para el análisis de la literatura como fuente histórica, propongo explorar la relación entre literatura e historia. En términos de una definición desde la teoría literaria, Terry Eagleton (1998) explica que la literatura se ha intentado definir, principalmente como una obra de "imaginación", ligada a la ficción y a lo que no es literalmente real. Sin embargo, Eagleton propone que son los juicios de valor los que realmente definen a la literatura, y estos están profundamente relacionados con ideologías sociales que cambian en el tiempo, lo que significa que la definición de literatura no puede ser fija y va a estar relacionada al contexto histórico. Es decir, la literatura no es un producto aislado, sino que está atravesada, en un primer momento, por las inquietudes y valores de la época en que se produce, y en un segundo momento, está también atravesada por las inquietudes y valores de la época en que es leída. Además, y para los propósitos de esta investigación, el marco de la teoría literaria que propone Eagleton es útil para ampliar la complejidad de las lecturas propuestas para las obras. Eagleton (1998) argumenta que las obras literarias son "reescritas" por las sociedades que las leen, ya que cada época aporta su propio

entendimiento y criterios de evaluación. Por lo tanto, lo que una obra puede significar en un contexto histórico puede cambiar drásticamente en otro, afectando su relevancia y apreciación. Esto no sólo significa que son posibles y necesarias las revisiones de los discursos críticos culturales, sino que es en este marco que la crítica literaria feminista puede reformular las posibilidades de lectura e interpretación de los textos producidos en otros contextos históricos. En este marco también, se encuentra el potencial de la literatura como fuente para explorar los debates de la historia.

En términos de una discusión metodológica y teórica sobre la naturaleza de los discursos históricos y literarios, se puede explorar la frontera entre ambos discursos. Una perspectiva positivista se encargará de buscar los límites entre ambas disciplinas en base a criterios de confiabilidad -dependiendo si la narrativa es "fabricada" o "encontrada"-, y en términos epistemológicos y estéticos sobre la objetividad y organización del lenguaje respectivamente (White 1972).[19] Sin embargo, la naturaleza común de sus materiales de estudio, los textos escritos, genera una frontera flexible y rica en significados.[20] Mientras la historia sostiene la aspiración científica sobre los hechos, la literatura se relaciona a la ficción desde la universalidad y la permanencia, sin embargo, ambos disciplinas comparten el carácter del lenguaje como una manifestación cultural,[21] que es el motivo de esta investigación.

Sobre la relación entre el lenguaje y su incidencia sobre la objetividad, lejos de suponer una desventaja para la disciplina histórica, permite otro tipo de análisis, que considere justamente la experiencia de los sujetos que intervienen en el proceso de la producción y recepción de la literatura. Por lo tanto, el lenguaje permite una entrada para explorar las subjetividades que dan cuenta de una serie de elecciones hechas por el autor que responden a las condiciones de

[19] Véase Hayden White (1972). El autor explora la relación entre ambas disciplinas en base a su función epistemológica: "Lo que indica es que la representación verbal será claramente la de un 'conocedor', una versión de los hechos de alguien que los 'conoce', una versión que no es 'fabricada' (factum) o 'inventada' (fictum) sino más bien 'encontrada' o 'descubierta' en los hechos mismos (inventum)". (White 1972. 239).

[20] Ante estas fronteras interdisciplinarias es importante diferenciar otras áreas de estudio como la historia de la literatura o historiografía literaria, la sociocrítica, o sociología de la literatura. Para ampliar sobre sus diferencias, ver Francoise Perus (1994, 7-28).

[21] A partir de la lingüística estructural de Ferdinand Saussure (1916), y en adelante los estudios de semiotica y postestructuralismo, se entiende la epistemología del lenguaje no desde una función "mimética", sino "generativa". Es decir, experimentamos la realidad que vivimos no de forma separada de los sistemas de lenguaje, al contrario, la realidad que habitamos esta mediada por el lenguaje (Partner 1986). Este análisis, también entendido desde la filosofía marxista del lenguaje, explica el discurso como una co-construcción a través de la cual accedemos a la realidad y a las luchas simbólicas que se generan (1986). Más adelante, este postulado lo recoge el postmodernismo en el conocido giro lingüístico.

producción lingüística de determinado contexto histórico. Diversos autores como Walter Benjamin (1989 [1936]), Michel Foucault 1991 [1968], Pierre Bourdeau1990 [1988] analizan el lenguaje como sistema de significados con configuraciones culturales específicas que se comparten y construyen. En esta línea, las obras literarias son artefactos culturales producidos por sujetos formados en determinadas relaciones de poder que quedan registradas en los textos. En tal sentido, la experiencia del autor y su subjetividad se construye a través del lenguaje en el contexto que habita, por lo cual la autoría es un hecho situado.

Desde la historia cultural, el análisis de la literatura como documento primario es una propuesta metodológica trabajada por autores como Robert Darnton (2004) que plantea el análisis de los universos simbólicos de los textos, a través del estudio del lenguaje, más allá de su carácter fáctico. Dicha interpretación entiende el lenguaje en la línea de Raymond Williams (2001), un sistema de códigos que produce sentidos. De acuerdo con Williams (2001), el lenguaje da cuenta de formas específicas y condiciones de enunciación que producen sentidos también específicos para los habitantes del lenguaje. Dicho análisis es también compartido con la antropología simbólica. Para Geertz (2001) las imágenes, ficciones y metáforas organizan percepciones y significados, en tal medida que el verdadero objeto de representación no es la operatividad de las formas simbólicas, sino los patrones formales o modos de representación.

En la misma línea, el lenguaje como forma de representación en el discurso literario, también se relaciona con su carácter estético, el cual está vinculado al contexto social. Para Erich Auerbach (2016), la novela es un retrato de su época porque las formas estéticas son análogas a las formas sociales, que producen efectos y preceptos. Para el autor, esto hace posible que la ficción literaria también pueda cuestionar el orden social. Es decir, a través de las formas estéticas, se pueden leer los paradigmas de una época a través del orden que el autor construye desde su experiencia particular. Por lo tanto, la literatura expresa su época no tanto por lo que cuenta, sino, por cómo lo cuenta.

Para Mijaíl Bajtín (2011), la relación del orden estético de la literatura con el contexto social ocurre más allá de la objetividad del autor, dado que el lenguaje posee un carácter polifónico debido a las huellas del pasado y los rastros de otros significados que cargan las palabras. Por tal motivo, los discursos poseen un carácter dialógico porque existe una relación, consciente e inconsciente, con otros discursos contemporáneos o anteriores. Esto es lo que Bajtín (2011) llama

intertextualidad, que influye en la producción y lectura de los textos y permite leer una obra por fuera de sí misma y en relación con su medio.

A través de estas aproximaciones, se propone la relación entre historia y literatura como una relación fluida en la que ambos campos de estudio plantean construcciones lingüísticas, cargadas de significados y sentidos que dialogan con su contexto. De esta manera, es posible leer los textos literarios como archivos históricos. En esta línea, los nuevos historicismos o escuela de la representación, es una de las corrientes que desarrolla esta metodología. Siguiendo los postulados de Walter Benjamin (1989 [1936]), Louise Althuser (1975), Michel Foucault (1991 [1968] y Raymond Williams (2001), y en el marco del posestructuralismo y el giro lingüístico, los nuevos historicismos plantean que los textos literarios registran relaciones de poder, transmiten los códigos dominantes del contexto en que son producidos y finalmente, también son eventos que intervienen en la historia (Greeblatt 1987; Montrose 1998).

De acuerdo con el historicismo clásico de Ranke del siglo XIX, el discurso histórico debe ser una ciencia capaz de recoger fielmente los acontecimientos, y en tal medida es una construcción lineal y objetiva de hechos en la que no interviene ningún tipo de ideología. Esta premisa ha sido discutida en la historiografía desde la escuela de los Anales en adelante, sin embargo, los nuevos historicismos lo discuten desde la crítica literaria. Frente a la perspectiva rankeana que sostiene el uso fuentes y datos clásicos, los autores de los nuevos historicismos (Greenblatt 1991; 1987; Montrose 1987; 1998; Veeser 1987) proponen la literatura como otra fuente para rastrear procesos históricos.

Usar la literatura como fuente histórica es posible porque la narración literaria, igual que la histórica es producida por un autor que no puede abstraerse del contexto cultural en el que vive, por lo tanto, más allá de la veracidad del texto literario, es su orden estético y lingüístico el que habla de las estructuras de poder que conforman una época (Greenblatt 1987). Por su parte, Veeser (1987) explica que los límites entre la estética y la política están en proceso de constante cambio por lo que no es posible establecer categorías absolutas que las diferencien. Se trata de una relación fluida que, además, no puede entenderse por separado.

Por otro lado, Greenblatt (1987) también habla de una retórica mercantilista en tanto que la producción literaria está inscrita en procesos económicos, y por lo tanto históricos. Es decir, los placeres, angustias e intereses que transmiten los textos son mercancías socio-literarias que se crean y consumen en relación con un contexto especifico. Por lo tanto, la literatura es un

producto cultural que tiene relación con el mercado económico. Siguiendo a Bourdieu (1995 [1992]), Greenblatt (1987) sitúa la literatura en un campo conectado, económica y políticamente, con instituciones políticas y culturales de la sociedad en que es producida, las cuales regulan el campo literario y sus disputas. Procesos como la recepción, difusión, interpretación literaria solo pueden entenderse a través de la relación de actores como editoriales, academia e incluso instituciones de gobierno.

De esta forma, es imprescindible entender la figura del autor como sujeto atravesado por las relaciones de su contexto. Siguiendo a Foucault (1999), se entiende que los autores, en tanto sujetos, se forman en relaciones de poder que se reproducen (registran) a través del lenguaje en sus obras. Aunque la propuesta cuestionaría la existencia de la autonomía del autor o del genio transhistorico, se trata más bien de "discutir la concepción formalista de la literatura como un orden estético autónomo" (Montrose 1987, 35). A un nivel inconsciente, el autor construye el texto con un lenguaje cargado de representaciones sobre los constructos formales de su época que vuelven inteligible el mundo que lo rodea. Así, cada grupo social, produce ficciones que "regulan la conducta y dan sentido al mundo en el que habitan" (Greenblatt 1987, 27).

Por otro lado, los autores de los nuevos historicismos toman distancia del determinismo social. De acuerdo con Montrose (1998) es posible identificar los mecanismos de individualidad que intervienen en el proceso de creación de un texto, considerando que los mismos también se codifican dentro del mismo lenguaje del contexto. Montrose (1998) define subjetificación, a la forma en que la cultura produce subjetividades individuales que derivan en la capacidad de subversión, pero que al mismo tiempo están inscritas en un contexto cultural específico. Su planteamiento es reconocible en la propuesta de Judith Butler (1997), la paradoja de la subjetivación. En la misma línea foucaultina, ella explica cómo las posibilidades de resistencia están codificadas dentro del mismo sistema y lenguaje que produce a los sujetos. Por lo tanto, la subversión debe ser entendida en el mismo lenguaje del poder.

Algunas discusiones de los nuevos historicismos se pueden rastrear en el campo cultural ecuatoriano de los años treinta debido a la relevancia que el realismo literario tiene frente a los debates políticos. En dicho marco, el vínculo entre estética y política es un terreno fértil para la discusión histórica, y se propone abordarlo desde el análisis de novelas escritas por mujeres. Se plantea el estudio de la literatura, no como una fuente fáctica, sino como una huella del pasado que, de un modo casi etnográfico, permite reconstruir el marco discursivo, los significados,

estructuras de pensamiento y relaciones de género específicos de la primera mitad del siglo XX en Ecuador.

A continuación, se describe el uso de las novelas como fuentes primarias. En el marco de la investigación, estudiar novelas escritas por mujeres como fuente primaria permitió recuperar las voces y los discursos intelectuales de autoras ecuatorianas que no se encuentran en las fuentes oficiales. Cabe señalar que para delimitar este estudio no se consideró la producción poética de las mujeres, tan significativa en el siglo XIX y comienzos del XX. El primer desafío, entonces, fue encontrar las novelas en el trabajo de archivo. Considerando que, apenas constan brevemente en pocas antologías literarias o textos especializados, las novelas son documentos poco conocidos.[22] Fue interesante, sin embargo, encontrar algún ejemplar de las novelas en librerías quiteñas de segunda mano en secciones de oferta. La búsqueda de las obras figuró el lugar, material y simbólico que ocupa la producción literaria de mujeres de este periodo en los espacios culturales.

Una explicación de esta dificultad es el proceso de edición y publicación de las obras. Es probable que las novelas se publicaran en tirajes cortos, se comprobó que ninguna fue reeditada y, como se explica en el capítulo IV, su publicación es fruto de la gestión personal de las autoras, por lo cual, actualmente, existen pocos ejemplares.[23]

En consecuencia, una parte importante del trabajo de archivo fue rastrear y documentar las obras y su ubicación. Como parte de este ejercicio, sin contar las novelas de este estudio, se encontraron textos de ficción y narración producidos por mujeres desde la última década del siglo XIX hasta los años cincuenta del siglo XX. Se trata de obras que no han sido sistematizados antes, un corpus literario que representa una fértil tradición de escritura de autoras ecuatorianas. De igual forma, fue posible conocer el archivo familiar de la escritora Blanca Martínez de

[22] Los ejemplares de las novelas de este estudio se encuentran en el Fondo Antiguo de la biblioteca Aurelio Espinoza Polit en Cotocollao y en el Fondo Antiguo de la biblioteca Municipal Central Federico González Suárez en Quito. En la biblioteca municipal, se descubrió que varias de las novelas de este estudio forman parte de la biblioteca personal del médico y escritor Enrique Garcés (1906-1976), primer biógrafo de la escritora Marietta de Veintimilla (1858-1907), y que donó su contenido a la biblioteca municipal (no se tiene registro de la fecha de donación). Varias de las novelas contaban con las dedicatorias firmadas por las autoras a Enrique Garcés. Al momento de solicitarlas para esta investigación, algunas de las novelas eran retiradas por primera vez de los estantes.

[23] Michel Handelsman describió en 1978 que el desafío de su investigación sobre literatura producida por mujeres en Ecuador se debía a "Una gran cantidad de material se ha perdido o extraviado a causa de un sistema ineficiente de distribución de obras entre las provincias y, también, debido a las dificultades tradicionales de publicar en Ecuador, dos factores primordiales que hacen imposible un estudio completo" (1978, 13). Actualmente, a pesar de que ciertas dificultades que se mantienen, ha sido posible ampliar el corpus literario que se tenía registrado en anteriores investigaciones.

Tinajero, el cual registra el trabajo intelectual de cuatro generaciones de mujeres de su familia. Cartas, diarios, fotografías y otros documentos personales enriquecieron la investigación para comprender el contexto de la autora, sus procesos de creación y las redes de circulación de su trabajo.

Otras fuentes que acompañaron el estudio de las novelas fueron los paratextos de cada obra, es decir, prólogos, introducciones, dedicatorias que sitúan la enunciación de las obras.

Paralelamente, para triangular las lecturas de las novelas se usaron, como fuentes primarias, otras publicaciones de la época como cartas públicas, revistas, ensayos relacionados y textos de crítica literaria. Finalmente, otras fuentes que permitieron reconstruir el contexto de las obras fueron los *Códigos Civiles y Penales* de 1938, 1945, la *Ley sobre el trabajo de mujeres y protección de menores* de 1928 y el *Censo nacional* de 1950.

Las novelas fueron un lugar enriquecedor para encontrar la voz de las mujeres. Siguiendo a Ginzburg (2008), en los intersticios de sus discursos, fue posible rastrear los intereses, lenguajes y los universos simbólicos que las autoras construyen. En este sentido, para analizar las novelas desde el estudio histórico, se siguió la metodología de Natalie Zemon Davis (1995;1976) que recomienda "descifrar el lenguaje de las ausencias" para estudiar la historia de las mujeres (1995). Como es bien conocido, las fuentes tienden a ser escasas cuando se trata de la experiencia y la subjetividad de las mujeres, por tal motivo Zemon Davis propone el uso de fuentes no tradicionales (leyendas, mitos, canciones, relatos, literatura) y la exploración de los "contornos y entornos" de estos documentos para reconstruir cognitivamente la mentalidad de un contexto. De esta forma, no se trata de generar pruebas, sino posibilidades, indicios, y explorar la complejidad de la realidad en que dichos documentos son producidos.

Al discutir sobre la naturaleza de los archivos usados para esta investigación, es también necesario reflexionar sobre los alcances, pero también sus límites para explorar otras subjetividades. Los documentos usados para este estudio fueron producidos en contextos letrados, especialmente las novelas son parte de una producción de mujeres blanco – mestizas, con acceso a la educación y poseedoras de cierto capital simbólico que les permitió negociar, de alguna manera, y con mayor o menor éxito, su presencia en el campo cultural. Esto significa que la experiencia de la que dan cuenta estos archivos, por supuesto, no representa una generalidad que atraviese a todas las mujeres de la época, especialmente considerando interseccionalidades de raza y clase. El análisis de este corpus de archivos no pretender universalizar o esencializar la

experiencia de las mujeres o las luchas feministas alrededor de una única experiencia intelectual. De hecho, gracias a la inclusión de un lente interseccional sobre las diversidades sexuales (Sedgwick 1998), se reconoce en el material de estos archivos entradas para reflexionar y abrir preguntas que complejicen las lecturas sobre las representaciones de las diversidades sexo genéricas, raza y clase.

Finalmente, la lectura de las tres novelas como un conjunto, permitió encontrar lenguajes y categorías comunes. Se pudo contrastar la lectura entre las novelas, y también con otros documentos de la misma época. Para situar las problemáticas abordadas por las autoras, se trianguló la información con otros documentos.[24] Los criterios de análisis son los símbolos, lenguajes y representaciones, relacionados con los debates de su época. Esto permitió establecer categorías compartidas entre las obras y su contexto. La finalidad es entender el uso y desarrollo de estas categorías por las escritoras para construir su discurso autoral.

4. Estructura de la tesis

En la presente investigación desarrollo a través de cinco capítulos el análisis del discurso autoral de las escritoras ecuatorianas en la primera mitad del XX a través de su producción de novelas. En el Capítulo 1 se explora la tradición literaria de mujeres en Ecuador desde el siglo XIX a través de la producción de textos de narración y ficción, y otros formatos del ejercicio literario utilizados por las mujeres. Se explica, la conformación del campo cultural ecuatoriano, los debates que lo atravesaron y cómo se desarrolló el discurso autoral de las mujeres en este marco. Finalmente se señalan algunas de las categorías del discurso literario y temas que atraviesan la producción de novelas de las autoras estudiadas. Los capítulos del 2 al 4 se dedica cada uno al análisis de las novelas seleccionadas para este estudio.

En el Capítulo 2 se desarrolla sobre la obra *En la paz del campo* (1940) de la escritora Blanca Martínez de Tinajero, particularmente sobre el ejercicio de la escritura y los discursos de moral que traviesan la experiencia autoral de Martínez. En su obra se analizan los símbolos a partir de la dualidad entre campo y ciudad, y la representación de sus personajes, como elementos que articulan la crítica de la autora sobre los códigos morales, y sus respuestas a los pre-juicios sobre

[24] Fue llamativo encontrar en las novelas y sus paratextos una preocupación significativa de las autoras por reafirmar la veracidad de sus relatos. Aunque en esta investigación, no se consideró la veracidad del relato como un criterio de análisis de las obras, se reconoce que hay una disputa sobre "lo real". El carácter de denuncia de las novelas construye una compleja relación entre el lugar de enunciación de las autoras y las problemáticas del contexto que abordan. Sobre este tema se desarrolla más en el cuarto capítulo.

impudicia. El Capítulo 3 se dedica al análisis de la obra *Juventud Inmolada* (1954) de la escritora Bertha Cando de Izurieta. En el análisis se desarrolla sobre los debates de la ilegitimidad y la conformación de la familia durante la primera mitad del siglo XX. A través de la contextualización de los discursos y lenguajes de la obra en el marco eugenésico en el que fue producida, se recuperan las categorías de ilegitimidad y degeneración como símbolos de la condición autoral femenina. En el capítulo 4 se aborda la obra *Sangre en las manos* (1959) de la autora Laura Pérez de Oleas Zambrano. En el análisis se desarrolla sobre las tensiones entre la maternidad y el aborto que plantea la autora a través de la construcción de su personaje principal, una cirujana abortista. En el marco de las políticas públicas para promocionar la maternidad, y la criminalización de las mujeres, se analiza la crítica de la autora al orden de género a través de la construcción de un personaje monstruoso.

Finalmente, en el último capítulo se presentan las Conclusiones de la investigación, en base a las categorías recuperadas del discurso literario de las escritoras. Se plantea un hilo conductor a través de la experiencia autoral por medio de figuras impúdicas, degeneradas y monstruosas que explican los conflictos de las mujeres, especialmente las mujeres letradas, en el proceso de modernización del Estado de la primera mitad del siglo XX. A manera de cierre, se recogen también en este capítulo final, algunos de los temas y preguntas que quedan abiertos y permitirán ampliar la investigación de esta temática.

Capítulo 1. Discurso autoral femenino

En el presente capítulo analizo la formación del discurso autoral femenino en Ecuador en el período de 1930 a 1959. Las ocho novelas escritas por mujeres que se publican en este periodo redefinen los márgenes del relato nacional para la historia y la literatura. La ficción que construyen está estrechamente relacionada con la experiencia de las mujeres como sujetos frente al Estado en un periodo de modernización. Su lectura nos introduce en un universo de significados donde la escritura y la sexualidad son los ejes que atraviesan la narración. Es en este marco que planteo el análisis sobre la construcción del discurso autoral de las mujeres en la primera mitad del siglo XX en Ecuador. Para lo cual, se plantea una relectura del discurso literario hegemónico desde una perspectiva histórica y de género, para reconstruir las representaciones del sujeto femenino, rastrear la tradición literaria de las mujeres y entender sus estrategias para autorizarse como sujetos frente al Estado a través de la escritura.

En la primera mitad del siglo XX, la producción novelística de mujeres empieza a notarse en el campo literario ecuatoriano. Por un lado, la novela gana fuerza frente a otros registros literarios como la poesía o el cuento, y se convierte en el dispositivo literario preferido por los escritores de la época debido a lo que se entendía como una capacidad para abarcar, en su totalidad, el carácter de una cultura. En palabras de Isaac J. Barrera: “La obra más seria y trascendental en la literatura moderna de todos los países, es la novela, y a ella tendrán que referirse las próximas generaciones, hasta tanto no encuentren un mejor agente de difusión de ideas, por medio del conocimiento cultural” (Barrera 1960, 54). A partir de esta noción, los autores de la época construyeron representaciones críticas de su contexto, lo cual fue la semilla del realismo social como discurso de carácter político que disputó nuevos sentidos de la nación.

No obstante, otras escuelas de pensamiento definen la novela, en otros términos. Considerada como un registro literario propio de la intimidad y relacionada a la reflexión introspectiva, la novela se disputa en sus orígenes, la posibilidad de generar un diálogo interno donde el sujeto desarrolla consciencia de sí mismo. La modernidad (desde el renacimiento) genera un mundo centrado en el sujeto, y una consciencia individual sobre los valores y la moral que se plasma en la literatura en la forma de la novela. En esta línea, la novela permite la representación más pura de la consciencia individual y la subjetividad: “Por lo tanto, solo ahora, con la novela, la "identificación vicaria" más intensa se vuelve disponible en la literatura, ya que solo ahora la

identidad personal está suficientemente objetivada para ser subjetivamente aprehensible como tal"[25] (Watt 2000). Por otro lado, desde mediados del siglo XVIII, la idea de un discurso introspectivo en la novela fue asociado a otras nociones como el sentimentalismo, la vida privada y doméstica,[26] consideradas como ámbitos femeninos, y por lo tanto superfluos. Nancy Armstrong (1991) explica este fenómeno:

> Cuando mediado el siglo XIX las nuevas clases medias se establecían y la economía británica se había estabilizado, la novela ya era conocida como una forma femenina de escritura y el conflicto entre ficción y la tradición cortés de las letras estaba a punto de ser resuelto. […] Sin embargo, conforme la novela fue escrita en una historia literaria, el proceso de su producción desapareció. Sólo las propias novelas conservaron la lucha entre la escritura que solo más tarde llegaría a ser conocida como novela y otro tipo de ficción -en una época llamada novelas o romances- que se han relegado desde entonces a los áticos y trasteros de la historia cultural (123).

En la primera mitad del siglo XX (más específicamente a partir de 1925), la historia de la literatura del Ecuador (Proaño Arandi 2007) sitúa un momento de quiebre con el surgimiento de la novela social, acompañada de una alta carga ideológica en donde deja de ser prioridad el desarrollo de la consciencia individual, remplazada por las causas colectivas de raza y clase. En este escenario, la producción de novelas escritas por mujeres parece quedar al margen, asociadas inevitablemente al sentimentalismo y la vida privada. Sin embargo, como se explicó anteriormente, desde sus orígenes la novela condensa, precisamente, la posibilidad de un diálogo interior, íntimo y reflexivo que abarca la naturaleza del individuo. En tal medida, aunque sus temas no fueron considerados relevantes en las agendas políticas y culturales del momento, las autoras ecuatorianas de la primera mitad del siglo XX encontraron en la novela un espacio favorable para la reflexión de problemáticas propias del género femenino, consideradas entonces, como cuestiones domésticas, costumbristas o sentimentales, aunque también encarnan la crítica y la denuncia.

De esta manera, junto con la ampliación de la educación y profesionalización de las mujeres, descrita en el capítulo anterior, que permitió la creación de círculos intelectuales femeninos, la escritura de novelas es también una forma de recuperar una tradición narrativa que permite a esta

[25] El fragmento es una traducción personal. "It's therefore only now, with the novel, that the most intensely "vicarious identification" becomes avaible in literature, since it's only now that personal identity is sufficiently objectified to be subjectively apprehensible as such" (Watt 2000).

[26] Según Nancy Armstrong: "La novela tenía una reputación de mostrar no solo los entresijos internos de la vida política inglesa, sino también el comportamiento sexual de naturaleza semipornográfica. En ambos casos se consideraba una forma de escritura vulgar" (Armstrong 1991, 122).

generación de autoras disponer de las herramientas y el espacio para la reflexión intelectual en la esfera pública. En este sentido, Ma. Teresa Hernández (2007) propone que, aunque la autoría de mujeres ha sido históricamente subestimada, ellas crean una tradición literaria propia a través del uso de estrategias que les permite desafiar los modelos hegemónicos masculinos desde el propio discurso literario, esto lo retomo más adelante.

No obstante, a pesar de que en este periodo las mujeres empiezan a publicar novelas, la idea de que estuvieron ausentes de los espacios literarios es un lugar común en los estudios de la literatura y la historia del Ecuador. Michel Handelsman (1978) explica esta aparente escasez de "mujeres novelistas" debido a "los tradicionales prejuicios sociales, la falta de educación, la falta de casas editoriales, el alto costo del papel e insuficiente tiempo" (1978, 5). Ciertamente, las condiciones materiales que Handelsman expone son condiciones innegables de la escena cultural ecuatoriana de la primera mitad del siglo XX, sin embargo, parece una explicación que simplifica una problemática de género mucho más compleja. En este punto no se puede evaluar la producción literaria de mujeres en términos cuantitativos, y tampoco en términos comparativos, es decir, leer a las autoras como el anverso del discurso hegemónico masculino, lo cual sólo reproduce la idea de lo femenino como un acotado apéndice de un discurso más completo. La producción novelística de mujeres requiere su propia lectura y análisis porque ha tenido un recorrido propio, con el desarrollo de sus propios lenguajes y categorías, y es en esta particularidad donde reside su riqueza.

Alejándonos de la idea de "escasez" que rodea la producción narrativa y novelística de ecuatorianas en los relatos oficiales, es necesario decir que las novelas de este periodo no son productos aislados o excepcionales, sino que son fruto de un legado intelectual femenino exuberante y fecundo, son novelas atravesadas por las mismas inquietudes respecto a las experiencias del cuerpo femenino durante el proyecto de modernización del Estado, y en conjunto explican los paradigmas de este periodo para las mujeres. Las tres novelas seleccionadas para este análisis -*En la paz del campo* (1940), *Juventud Inmolada* (1954) y *Sangre en las manos* (1959)- tejen entre todas, un sólido argumento sobre la construcción del sujeto femenino respecto a su cuerpo y su creatividad. Así mismo, contrario a lo que expresa Handelsman (1978), estas obras no son el inicio de la tradición literaria femenina en Ecuador, son la continuación de un ejercicio narrativo que puede rastrearse desde el siglo XIX o antes. Estas obras dialogan con los

discursos culturales más relevantes de su época, y retoman las voces de madres, abuelas y figuras femeninas que conforman la genealogía intelectual femenina ecuatoriana.

Con el fin de entender cómo se construye el discurso autoral femenino, se propone analizar la relación entre las novelas del presente estudio y su contexto, a través de las representaciones de género en el discurso literario de la época.[27] En este orden, se analizan temas como la maternidad, los códigos morales y la educación, que son hilos conductores de las tres novelas y son los puntos de diálogo de las autoras con su contexto.

1.1. Reflexiones sobre el concepto de autoría

Para abordar las preguntas sobre la construcción del discurso autoral de las escritoras ecuatorianas de la primera mitad del siglo XX, y las estrategias y recursos que ellas desarrollan en sus obras, propongo la discusión del concepto de autoría desde algunas aristas. Siguiendo la premisa de historizar la literatura, parto desde el planteamiento de Terry Eagleton (1998) que explica la autoría como un concepto problemático en la literatura. Por un lado, la propia literatura no depende únicamente del autor, sino también del contexto social y cultural en el que se produce y se recibe. En este sentido, la figura del autor también puede ser vista como una construcción que varía de acuerdo con los valores del contexto histórico y de la misma forma, puede influir en cómo se percibe el texto.

Según Meri Torras (2016), la aparición de la imprenta en el siglo XV genera un quiebre en cómo se define la autoría. La mayor divulgación de los textos facilita la circulación de ideas y discursos, también se genera la responsabilidad sobre lo expresado en los textos. En tal medida, la figura del autor implica la posibilidad de la sanción y la censura. Así, la figura del autor se convierte en un mecanismo de control que asegura la rendición de cuentas por los actos discursivos. Siguiendo a Foucault, Torras (2016) argumenta que la figura del autor es fundamental para entender la relación entre el discurso y la responsabilidad moral sobre los textos. De esta forma también, surge una regulación legal de la literatura, que implica que la autoría evoluciona de la figura del mediador al propietario del texto, con las implicaciones legales que esto tiene sobre la figura de, por ejemplo, los derechos de autor.

[27] Recordando que utilizo el género como una categoría relacional, y no como un sinónimo de mujer o femenino. Es decir, como se explicó en el primer capítulo, siguiendo a Joan Scott (2008 [1986]) se busca entender cómo se constituye lo femenino y lo masculino a través de las relaciones establecidas entre ambos.

Respecto a cómo varía el reconocimiento de la autoría de las mujeres a lo largo de la historia, Torras (2016) explica, por ejemplo, que en el siglo XVII francés, el género epistolar se asocia con una práctica femenina, destacando a las mujeres como grandes epistológrafas en un contexto donde la escritura de cartas era vista como una extensión de su habilidad conversacional o una expresión de coquetería. Sin embargo, a pesar de esto, las mujeres eran consideradas meras transcriptoras sin mérito autorial, limitando su escritura a la expresión de emociones y experiencias personales, percibidas sin valor literario, minimizando su rol como autoras.

Considerando la noción de autoría, en términos de responsabilidad y propiedad sobre los textos, es necesario entender la situación de las mujeres a lo largo de la historia en su relación con los textos que producen. Se sabe que las mujeres han sido históricamente marginadas del ámbito literario, tanto como autoras como personajes, lo que significa una representación limitada de sus experiencias y voces (Eagleton 1998).

En este marco, no se puede pasar por alto, también la experiencia de otras expresiones sexuales y de género. Según Eve Sedgwick (1998) la omisión de las experiencias de mujeres en los cánones culturales se agrava cuando se trata de la experiencia de mujeres homosexuales. Esta situación representa una doble marginalidad para las autoras que se identifican con otras expresiones sexo-genéricas. Por un lado, estas escritoras enfrentan la exclusión sistemática del canon literario, que históricamente ha privilegiado las voces masculinas. Por otro lado, también enfrentan una marginalización específica por su orientación sexual, lo que implica la omisión de otras representaciones y experiencias en los discursos literarios que quedan fuera de los márgenes hegemónicos. Teniendo en cuenta que la literatura escrita por mujeres es un campo amplio y variado, Sedgwick (1998) afirma que esta producción literaria abarca la resistencia, subversión, y exploración de diferentes experiencias y subjetividades femeninas. Por lo tanto, a la vez que es una literatura que desafía las categorías tradicionales, también amplía las nociones sobre la diversidad de las experiencias femeninas.

En base a esta premisa, por supuesto, es indispensable abrir preguntas que contemplen la interseccionalidad en los campos culturales y en el ejercicio de la autoría en general, pero también cuando se refiere a la autoría de mujeres. Una lectura actual de los corpus literarios de décadas anteriores exige generar nuevas preguntas que sitúen la experiencia de las mujeres, no sólo en términos de género, sino también de raza y clase. A este respecto, existe un horizonte

abierto para profundizar en un campo que apenas esta explorado en los estudios literarios del Ecuador.[28]

En esta línea, es importante reconocer los procesos y las complejidades del ejercicio de la autoría de las mujeres a lo largo de la historia, desde sus diferentes experiencias, para enriquecer el estudio de la literatura en general. Para este fin, es importante entender cómo ellas se posicionan frente a los discursos hegemónicos e identificar sus estrategias. Según Hernández (2016) a lo largo de la historia las autoras han desafiado las imágenes tradicionales impuestas por la literatura masculina, usando narrativas con un carácter ético y estético, que pueden ser paródicas, ambiguas y realistas.

Por ejemplo, Hernandez (2016) explica que la relación entre los personajes femeninos y masculinos en la narrativa se describe como compleja y a menudo marcada por tensiones y conflictos. Las autoras tienden a desjerarquizar estas relaciones, presentando personajes que no se enfrentan de manera directa, sino que interactúan en un espacio donde se exploran sus dualidades, contradicciones y reconfiguran las dinámicas de poder y deseo. Hernández (2016) también recupera el planteamiento de Mary Ellman (1968), respecto al poder de la risa como una herramienta subversiva en la crítica feminista, que contrasta con la "crítica rabiosa" desarrollada por Kate Millett (303). La ironía y el humor desafían y socavan la autoridad masculina en la literatura al ofrecer una forma de resistencia y crítica a los modelos patriarcales. Menciono estos dos ejemplos del trabajo de Hernández (2016) porque son estrategias que se identifican en la obra de las autoras de este estudio, especialmente el uso de la ironía a través de imágenes histriónicas y personajes que revierten el orden de los roles de género establecidos en los discursos de arte.

Por otro lado, al hablar de autoría, es inevitable revisar el planteamiento de Michel Foucault (2010 [1976]), quien cuestiona la idea tradicional del autor como una figura que posee una autoridad única y original sobre un texto. En su lugar, Foucault introduce el concepto de "función autor", sugiriendo que el autor no es simplemente una persona, sino una función del discurso para facilitar la clasificación y circulación de los textos. De esta manera, siguiendo a Barthes, Foucault

[28] Aunque esta investigación no profundiza de manera puntual en este tema, en la última parte del proceso se ha incluido una mirada transversal sobre la interseccionalidad que permitió identificar ciertos silencios y omisiones en el estudio de la literatura producida por mujeres de este periodo. De manera más específica, el lente de la interseccionalidad ayudó a identificar aspectos de la representación sobre raza, clase y diversidades sexuales presentes en el material estudiado, que tienen el potencial de complejizar el análisis de la producción del periodo y que espero poder ampliar más adelante en futuras investigaciones.

desarrolla sobre la “muerte del autor” y sugiere que la identidad del autor está sobrevalorada por lo que resulta infructuoso buscar las intenciones del autor para entender un texto. Según Foucault, es más útil analizar el "juego del lenguaje" y cómo un texto opera dentro de un contexto social e histórico más amplio.

Sin embargo, frente al planteamiento de Foucault, que desafía la noción tradicional del autor como creador único y dueño de sus textos, proponiendo en su lugar que la autoría es una función que opera dentro de sistemas de discurso y poder, es preciso preguntarse también cómo afecta esta noción a las autoras. En su trabajo, Faucault (2010 [1976]) no discute de manera específica la situación de las mujeres frente a la autoría, aunque su trabajo sin duda ha servido como punto de partida para los debates de la crítica literaria feminista que surgen a partir de los años setenta en Francia y el norte anglosajón, que discuten el concepto de autoría desde una perspectiva de género.

De todas formas, es necesario contextualizar los procesos por los que la autoría se construye dependiendo de los paradigmas históricos. En el caso de las autoras de la primera mitad del siglo XX en Ecuador, ellas están en un momento de construcción de su voz autoral. Para enunciar su autoría ellas experimentan y negocian con diferentes recursos y estrategias. Sin embargo, no se debe perder de vista la influencia de la materialidad de su experiencia de género en el ejercicio de la escritura. Es decir, no se puede obviar que temas como la sexualidad, la maternidad, el aborto y la violencia atraviesan y articulan su escritura.

1.2.Discurso cultural hegemónico

Comprender cómo se construye el discurso autoral femenino, requiere reconocer también la existencia de un discurso autoral dominante. Como lo explica Sedgwick (2016), se requiere una relectura activa de los textos canónicos desde perspectivas feministas y queer, para exponer y cuestionar las estructuras que excluyen las experiencias autorales de las mujeres. Sin tratar de reducirlo a un binarismo, la posibilidad de una experiencia femenina en el ejercicio de la escritura responde a la existencia de un discurso masculino excluyente. Desde los años setenta, la crítica feminista -desde la academia anglosajona y francesa- ha demostrado cómo el discurso literario occidental se construye sobre una estructura cultural patriarcal que asume la experiencia masculina como universal, y la femenina como alteridad. En términos simbólicos, mientras lo masculino representa la fuerza creadora, lo femenino representa la pasividad. “El autor del texto

es un padre, un progenitor, un procreador, un patriarca estético cuya pluma es un instrumento de poder generativo igual que su pene" (Gilbert y Gubar 1998, 21). La mujer es entonces, -al igual que Eva, Minerva, Sofía o Galatea- una creación que nace del hombre, de su cuerpo o su ingenio. Las representaciones construidas de las mujeres en la cultura, como veremos en este análisis, generan conflictos en las autoras porque su presencia en la literatura es sólo admitida cómo musas (sujetos pasivos, objetos eróticos o audiencias) y no como creadoras. Dicho orden cultural se sostiene, no sólo en la exclusión de las mujeres como autoras, sino también en las representaciones que de ellas se registran en el discurso literario donde la creatividad resulta para ellas casi una enfermedad, una condición de deformidad para la mujer.

Simbólicamente, la representación que se construye sobre las mujeres explica también el orden y las jerarquías de género, no solo en el campo literario sino, también en toda la estructura sociocultural. Por este motivo, el análisis de las representaciones femeninas en el discurso hegemónico de la época permite comprender cómo se configuraba el campo literario para las mujeres. En Ecuador, dicho campo literario permea las problemáticas de un proyecto de modernización que arrastra sus propias contradicciones. Todo lo cual se registra en una amplia, aunque dispersa, producción literaria.

Desde una mirada actual es inevitable, al pensar en la década del treinta y en las décadas siguientes, considerar la influencia del realismo social en el campo literario. El realismo surge en Europa a mediados del siglo XIX como respuesta a las transformaciones económicas de las urbes y en oposición al romanticismo. Es un discurso atravesado por la militancia política y la búsqueda de la verdad. En este orden, el realismo desarrolla un carácter masculino, opuesto a la "feminidad" del romanticismo preocupado por el mundo de los afectos y la intimidad.

La expansión internacional del socialismo, a través de la influencia de la revolución rusa y mexicana, llegó a Ecuador como una inspiración política frente a los frustrados paradigmas liberales y el colapso de arcaicas estructuras sociales de siglos anteriores. Así, la propiedad de la tierra, la explotación de los indígenas y la clase obrera pauperizada en la migración del campo y el crecimiento de las ciudades son problemáticas que tienen eco en los discursos de izquierda. Las luchas sociales se convierten en el hito intelectual sobre el que se edifican los discursos culturales de este periodo. Sin embargo, la centralidad del realismo social y su aparente hegemonía en el discurso nacional es una construcción posterior que se establece a partir de la CCE, que fue la institución rectora del prestigio literario en la época por medio de su sistema

editorial y aparato crítico. El realismo literario, como un discurso dominante, es una convención establecida en décadas posteriores, especialmente en los años setenta.

Mientras tanto, como lo demuestra la crítica literaria más reciente, es necesario ampliar el espectro de las lecturas para reconocer los alcances de otros movimientos literarios alrededor de todo el país -que también fueron importantes en la época- como el modernismo, y el romanticismo, posiblemente géneros dominantes a nivel de preferencias literarias en la mayoría de la población. En palabras de Gabriela Polit (2001), hace falta "[…] Mirar dónde no se ha mirado, leer la producción que, a causa del estrabismo crítico (cualquiera sea su origen), no ha estado incluida en el canon continental por cierta falta de representatividad y fue poco considerada al interior del país por motivos políticos o por simple negligencia" (22). [29]

Por su parte, las escritoras de este periodo provienen de una tradición cultural distinta. Estuvieron formadas en otros espacios intelectuales como el magisterio, las revistas de literatura y variedades, e incluso la filantropía o el trabajo social, una serie de actividades que, en la época, resultan partes integrales de la labor femenina intelectual y pública. De esta manera, construyen un discurso particular que debe ser entendido a partir de sus propias categorías, y sería un error reducirlo a una nota a pie de página de la historia literaria. Considerando la amplitud del campo literario de la época, y los documentos que rodean a las novelas, es probable que los referentes e interlocutores literarios de las autoras, no sean precisamente los escritores que hoy reconocemos como los más destacados del realismo social.

En todo caso, interesa entender el verdadero alcance y los límites del realismo social, en la medida en que se lo ha constituido como el discurso intelectual sobre el que se funda el proyecto nacional a partir de los años treinta. En principio, el espíritu disruptivo de este movimiento es una respuesta al modernismo que estuvo vigente durante el cambio de siglo. El contraste entre ambos movimientos se explica en términos políticos y estéticos. La crítica considera que a partir del realismo social la literatura deja de ser un discurso exclusivo de las élites ilustradas y registra la experiencia de las clases desposeídas, antes ausentes en la narrativa nacional. A su vez, la consolidación de la novela en el realismo, frente a la producción modernista, permite el

[29] Sobre este tema, es oportuno revisar el trabajo de Humberto E. Robles (2001) sobre las vanguardias en Ecuador hasta los años treinta y de Wilfrido H. Corral (2001) sobre la literatura que aborda las dinámicas urbanas (Pablo Palacio y Humberto Salvador) en los años treinta. El trabajo de ambos autores pone luz sobre otros discursos literarios que quedaron opacados en la primera mitad del siglo XX y pone en valor su incidencia en el campo cultural.

despliegue de una reflexión crítica sobre los conflictos de indios, montuvios, obreros y la cuestión del mestizaje. Especialmente, a través del indigenismo, se cultiva un discurso de corte antropológico que fue característico del realismo ecuatoriano para la crítica internacional.[30] En este marco, la novela, y especialmente la novela social,[31] se establece como el único paradigma cultural capaz de capturar el espíritu nacional. Benjamín Carrión la define en estas palabras "La novela […] es actualmente la forma más ancha y a la vez más penetrante y compleja de expresarse totalmente un pueblo en una época. El pueblo que hace novela, que llega a la novela, al relato, a la expresión literaria en general, es porque tiene algo que decir de sí mismo" (2012 [1950], 329). Esta noción totalizante de la novela tiene un carácter de veracidad, colectivo y político que la convierte para la crítica en un documento que trasciende la ficción literaria. Así surge una estética cruda y violenta que la crítica considera como "propia" a diferencia del modernismo, entendido como una "imitación" del lenguaje artístico europeo. En palabras de Carrión:

> Las influencias espirituales de Europa ya no llegaran hasta nosotros como una moda, como un figurín. Ya no seríamos unos campesinos del trópico, unos indios de ingenuos […] metidos a la imitación de los vicios refinados, a cantar cisnes, princesas, trianones o camellos que nunca habíamos visto ni que jamás podían entrar, sinceramente, dentro de nuestro profundo acervo emocional. Hoy, seremos hombres a quienes duele o alegre el hombre. El hombre de todas las latitudes y todos los climas, pero el hombre desnudo de convenciones, sin más riquezas que las esencias humanas (2012, 199).

El énfasis final de Carrión en el "hombre" -más allá de la condición "humanística" del término-, es también un eco sobre los nuevos personajes en la literatura del realismo que connota la

[30] El realismo ecuatoriano logra un lenguaje estético indigenista y campesino que seduce internacionalmente. Rojas 1970 [1948] explica las copiosas ediciones que se imprimían en el extranjero en base a la "curiosidad por conocer de cerca esos extraños escritores revolucionarios, cuyo naturalismo parece estrafalario y truculento" (172). También, considerando los delgados límites entre lo antropológico y folclórico, se trata de una cuestión crítica que según Gabriela Polit (2001) ya es inútil intentar resolverla.

[31] Otro apunte interesante sobre la *novela social* es el carácter colectivo que cobra. Por un lado, al enunciarse desde una entidad de país o pueblo, cabe pensar sobre el rol del autor que, se desplaza para favorecer una voz masiva. Benjamín Carrión (2012) afirma al respecto: "[La novela] es obra grande que, aunque realizada por un solo hombre, supera lo estrictamente individual, para entrar en los más amplios dominios de lo colectivo, de lo social. La novela se escribe cuando un pueblo tiene que decir algo. […] [El pueblo] se retrata a sí mismo, se cuenta, se describe, por la obra de un hijo esencial y profundo de ese pueblo" (200). Por otro lado, Rojas (1970 [1948]) señala cómo "Al ocuparse del hombre-masa, como actor, se ha descuidado la creación y fijación del héroe singular. Vemos moverse al tipo, a la clase, a la casta: el indio, el cholo, el montuvio, el empleado público, el gamonal, el cura, el maestro de escuela, el esbirro, el gringo, en un invariable papel de víctimas o victimarios. Los de arriba y los de abajo. Explotadores y explotados" (221).

masculinidad, pero, además, un tipo de masculinidad muy específica. La figura del escritor autóctono, comprometido políticamente y que registra la realidad de su pueblo, contrasta notoriamente con la figura afeminada -también homosexual-, enfermiza y por tanto "degenerada" de los escritores modernistas de la generación anterior a quienes Carrión describe como "Verlaines enfermos de incomprensión, habitantes de torres de marfil inconfesables, de las que sólo se salía para la mendicidad, el hospital, o la escapada final por las puertas de la droga heroica" (2012, 198). Lo cual expone las implícitas relaciones de género que atraviesan este pensamiento y la división sexual del trabajo literario en base a valores que, a través del lenguaje y los discursos, jerarquizan el orden de género literario y sexual. Siguiendo a Eve Sedgwick (1998) sobre la necesidad de visibilizar las jerarquías heteronormativas en la literatura, la cita de Carrión revela precisamente el lenguaje que sostiene el orden heteronormativo en base, no sólo a la sanción de otras expresiones sexo-genéricas, sino, sobre todo, en base a la construcción de un tipo de masculinidad basada en la violencia hacia las diferencias.

Finalmente, hay otra diferencia implícita en el carácter del ejercicio literario en ambos movimientos. Por un lado, la figura del escritor del modernismo, que Ángel F. Rojas (1970 [1948]) también describe cómo solitario y perteneciente a cenáculos cerrados, contrasta con la figura de los escritores del realismo quienes "han salido de la torre de marfil para bajar a la política y abanderarse de la lucha de las clases trabajadoras" (173). Entonces, tenemos la imagen de una escritura centrada en el individuo frente a otra preocupada por las masas, capaz de recoger el sentir nacional, como también lo explica Carrión. Sin embargo, esta preocupación política por lo colectivo medró precisamente el carácter intimista, introspectivo de la novela, la posibilidad de una reflexión sobre el diálogo interno. Rojas describe esto como una de las limitaciones de la novela del realismo social: "[Al] tratar como tema al indio y al montuvio, con un sentido de hombre-masa que no de individuo […] la novela como obra de arte preocupa menos [en el periodo]" (220)

Sin embargo, por las condiciones sociohistóricas de este movimiento, la crítica entiende el realismo social como un nuevo momento fundacional, no solo cultural, sino histórico, por las implicaciones políticas que representa. Para Alejandro Moreano "fue a partir de los treinta cuando los pueblos, independientemente de sus burguesías, ingresaron en el escenario de la historia universal para afirmar el derecho de América a vivir su propia vida y crear su propia cultura" (1980). De esta manera, la crítica de la época, y también la posterior, establece que en

este momento nace el pensamiento nacional -Moreano dirá también "libre y soberano"-. Mientras los alcances de la novela del realismo social son bien conocidos, desde sus limitaciones también se puede abrir horizontes de discusión sobre otras producciones de la misma época, como las novelas escritas por mujeres.

Al mismo tiempo, al leer las obras del realismo social desde el presente, tampoco se puede obviar la carga simbólica. Por este motivo traigo a colación la obra Los que se van, como un ejercicio para deconstruir el imaginario de la época y entender ciertas construcciones de género, no tan implícitas, que marcaron el movimiento.

Los que se van, es un libro de 24 cuentos publicado en 1930 y escrito por Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert. Para críticos como Cueva (1986) o Carrión (1979 [1951]) esta obra marca el inicio de un nuevo momento en la literatura nacional ecuatoriana.[32] Como uno de los ejemplos más ricos del realismo social ecuatoriano, la obra rompe los esquemas de la literatura del siglo XIX al abordar la desigualdad social, generar un lenguaje que trata la violencia y registra la voz de sujetos subalternos.

Cuando en 1951 Benjamín Carrión escribe el prólogo para la primera edición de Los que se van bajo la editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), él describe que su primera impresión al leer este libro veinte años antes, fue que "finalmente existe una obra literaria que captura el espíritu nacional ecuatoriano" (2012 [1951], 234). Según Carrión, este "espíritu nacional" está contenido en el lenguaje del realismo social que él define con adjetivos como: "fálico", "másculo" y "viril" (2012 [1951], 234). Para Carrión, esta obra expresa un valor de autenticidad nacional, en tanto plasma la crudeza de la masculinidad montuvia.

En efecto, Los que se van, permite toda una reflexión sobre la masculinidad que se amplía a gran parte de la producción del realismo social de la época. Lo que Carrión llama el lenguaje "viril" y "fálico" es un lenguaje que se sostiene sobre la expresión verbal de la libido masculina. La efervescencia del lenguaje sexual masculino fue algo que llamó la atención sobre la estética del realismo social. El crítico peruano Luis Alberto Sánchez comenta, en una cita recuperada por Carrión, sobre la novela ecuatoriana de la época "En esta hay menos intimismo, más exterioridad. Además, la mujer juega un papel, sin duda, principal. La mujer y la lujuria, […] Salvo en Jorge

[32] *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza, *Los Sangurimas* (1934) José de la Cuadra, *Las cruces sobre el agua* (1946) de Joaquín Gallegos, son novelas que ejemplifican también las condiciones estéticas y políticas del realismo social.

Icaza […] los demás escritores ecuatorianos viven obsedidos por el sexo" (Citado por Carrión 2012, 351). En respuesta, Benjamín Carrión afirma:

> La irreverencia sexual, la desnudez sexual, la no elusión sexual de los novelistas ecuatorianos contemporáneos, en su período inicial, es uno de los aspectos más interesantes de su rebeldía, de su espíritu revolucionario en su etapa infantil; un aspecto del extremismo propio de los neófitos de toda nueva religión. Pero aspecto adjetivo, en suma, como el de la mala palabra (352).

Más adelante continua "¿Obsedidos por el sexo? No, precisamente. Poseídos más bien de una especie de infantil matonería, de cercana -y desorientada- influencia revolucionaria, que se resuelve en afrontar la expresión de lo sexual; la morosa -y superficial- descripción de lo sexual" (352). En todo caso, el lenguaje "viril", expresado en la cruda, casi animal, sexualidad y las malas palabras -otro aspecto que Carrión defendía-,[33] evidencian un discurso literario basado en una experiencia masculina muy específica, que omite otro tipo de masculinidades y expresiones sexo-genéricas. En este caso, como señala Sánchez, la figura de la mujer es relevante, pero sólo para articular la experiencia sexual masculina y heteronormativa.

Los personajes de *Los que se van* se enfrentan a la desgracia, castración y muerte por culpa de personajes femeninos, que son representados con figuras grotescas, y formas animales y salvajes de su cuerpo. De esta manera, se representa una masculinidad que ve en lo femenino una fuerza perversa. Los personajes masculinos responden con violencia verbal y física, violaciones sexuales y muerte.[34] Simbólicamente, en la obra cabe una lectura sobre un tipo de masculinidad basada en la violencia hacia lo femenino.

---

[33] Dice Carrión (2012), en su prólogo para *Los que se van*: "el encuentro triunfal con la mala palabra, con el crudo decir popular, sin eufemismos, ni iniciales pudibundas, ni puntos suspensivos después de las famosas iniciales. Todo eso salpimentadas -como si fueran comas- de una cantidad apreciable de carajos y pendejos, orondos, impávidos, desvergonzados que, de inmediato, como los desnudos de museo o los angelitos fálicos de los púlpitos barrocos, nos gritaban su inocencia" (234).

[34] Cito dos ejemplos del libro de cuentos *Los que se van* (2002 [1930]). En "El cholo de la atacosa" de Demetrio Aguilera Malta, cuando el protagonista, Nemesio Melgar viola a "la atacosa" la escena es descrita por la voz narradora como un acto "sagrado e inefable":
"-Me gustás negra…Me gustás…
La chola lo miró:
-Me hincas bestia…No, no quiero.
Ululaba el viento pendenciero i gritón. […] El enroscamiento de las carnes agitadas tenía algo de sagrado e inefable". (2002 [1930], 31).
En "Juan der Diablo", cuento de Enrique Gil Gilbert. Juan, el protagonista, enfrenta a Eudosia después de un desengaño:
"-¿Te acuerdas de esas noches en Guayaquir? Me fregaste y ahorita me las bas a pagar…Alzó el machete.
-No...Pol Dió…Ju…
Le partió el cráneo. Ella habló con un gemido último:

El contexto de los protagonistas de los relatos es importante. Son personajes que reaccionan a escenarios de profundas desigualdades sociales y a un sistema económico de explotación y pobreza. No obstante, la denuncia social de estos textos evoca solamente la experiencia masculina.[35] Se trata de una masculinidad amenazada e impotente–quizás precisamente por la imposibilidad de cumplir el ideal blanco patriarcal heteronormativo en un sistema de explotación económica que oprime también a los hombres de distintas clases y razas-, que genera una cadena de violencia física y simbólica hacia los personajes femeninos.

Sin embargo, estas representaciones, reflejan también la agenda política de la matriz cultural que se construía a través de la CCE y se traducía en el deseo de una hegemonía cultural de izquierda. El valor viril que Carrión encuentra en este libro es un claro ejemplo de una noción falogocentrista que reduce la esencia nacional a la experiencia masculina violenta y utiliza representaciones femeninas en el rango de ángel o demonio sin abordar sus complejidades. Por supuesto, esto no es particular del pensamiento de Carrión, ni del realismo social, más bien responde a complejas estructuras culturales que asignan símbolos y valores a los géneros y atraviesan todo el arte.

Ejemplos similares se pueden encontrar en otras obras ecuatorianas representativas. Por ejemplo, Jorge O. Andrade (2007) describe cómo en las novelas del siglo XIX, hasta inicios del XX, los personajes femeninos son representados en los extremos de la santidad y la prostitución con desenlaces que apelan a la degeneración simbólica y material del cuerpo femenino.

Uno de estos personajes emblemáticos es Rosaura de *La emancipada* (1992 [1863])[36] de Miguel Riofrío, la primera novela publicada en Ecuador. Rosaura transita de la santidad del encierro y el espacio doméstico en que la mantiene su padre, hasta la muerte en la casa de prostitución donde termina después de abandonar a su padre, marido y cura –los tres al mismo tiempo frente al altar-

-¿Ju…án…pol que…matas?
¡Pobrecita!
La cabeza partida. Sangrante, con los sesos salidos. En la cara una mueca de espanto. La miró. La miró tanto que sufrió un mareo de muerte. Y se quedó dormido." (2002 [1930], 74).

[35] Una posible excepción (dentro de la tendencia del realismo de la época) puede ser la novela *Baldomera* (1938) de Alfredo Pareja Díez-Canseco, que relata las peripecias de una madre negra, en un contexto de pobreza e injusticia policial. Finalmente, Baldomera se sacrifica por su hijo y se entrega a la policía siendo inocente, otra forma de inmolación. Es probable que una lectura con perspectiva de género ilumine otras reflexiones sobre esta novela más allá de la rústica representación de la maternidad y la sexualidad negra.

[36] Otras lecturas sobre esta obra se encuentran en el trabajo de Rosemarie Terán Najas (2010) "*La emancipada*: las primeras letras y las mujeres en el ecuador decimonónico". Terán desarrolla, a través de la novela, sobre los cambios en la educación de las mujeres durante la primera mitad del periodo republicano. Además, metodológicamente, la autora desarrolla sobre el estudio de la novela como una "fuente no convencional" para el estudio histórico.

representando la renuncia a la trinidad de la estructura patriarcal. La novela expone los excesos de la educación y la cultura conservadoras sobre las mujeres y familias, de las cuales Rosaura busca emanciparse. Por otro lado, según Andrade (2007) la liberación de la protagonista sirve como ejemplo aleccionador de la decadencia física y moral que representa Rosaura una vez que renuncia a la autoridad patriarcal (Andrade 2007). La muerte de Rosaura es representada de forma grotesca, con eventos poco claros en el límite del suicidio, por bañarse irresponsablemente en el río mientras estaba ebria y con fiebre. La escena final de la novela describe su cuerpo muerto, desmembrado y podrido, cuando el hombre que la buscaba "se encontró con el espectáculo de los peones que estaban recogiendo en el ataúd trozos de carne humana engangrenada. Allí estaba exangüe y despedazado el corazón que había hecho palpitar a tantos corazones" (1992 [1863]). Un desenlace que expone el destino de las mujeres "emancipadas".

Otro ejemplo de la representación del cuerpo femenino asociado a la degeneración se encuentra en Huasipungo (1934) de Jorge Icaza, novela emblemática del realismo social, ambientada en la realidad de las comunidades indígenas. La descripción del cuerpo violado y enfermo de la Cunshi está asociada a la podredumbre de la carne con que son alimentados todos los indígenas, pero que, sin embargo, repercute en la muerte de la mujer, representada en el cuerpo amortajado de la Cunshi rodeado por los lamentos de su esposo, uno de los fragmentos más celebrados de la obra. En este caso, es posible una lectura que asocia la degeneración física también a la raza.

Gilbert y Gubar (1998) abordan las representaciones sobre la muerte de las mujeres en el arte, un tema interpretado como un símbolo de la pasividad femenina. Las autoras citan a Edgar Allan Poe: "La muerte de una mujer hermosa es sin lugar a dudas el tema más poético del mundo" palabras que explican la visión occidental masculina que usa como motivo artístico la muerte de la mujer (Gilbert y Gubar 1998, 40). Más aún, se reconoce un discurso machista, cuando dichas muertes tienen un fin aleccionador para preservar las jerarquías de género. De esta manera se configura un proceso de evicción de las mujeres en el campo del arte, de manera simbólica en las representaciones que se construyen, pero también de manera material en los sesgos de las instituciones y discursos de crítica literaria.

Por su parte, la crítica literaria, en tanto discurso regulador del arte, define criterios y valores que atraviesan el campo literario y sostienen jerarquías de género. De acuerdo con Bourdieu (1995 [1992]; 1990 [1988]) el campo se establece con reglas, instituciones y discursos que lo legitiman,

lo cual genera relaciones de poder. En el campo literario de la primera mitad del siglo XX en Ecuador el discurso del realismo social legitima los intereses políticos de izquierda en un contexto de reubicación del poder político. Dichas disputas se pueden rastrear en los criterios de valor, comprometidos con las ideologías de izquierda, que establecen también jerarquías de género en el trabajo literario. Los autores del realismo social reafirman el simbolismo de la violencia sexual masculina, con representaciones de la mujer como monstruo u enfermedad, que benefician un orden moral patriarcal.

La crítica literaria en Ecuador, como un discurso normativo, se puede rastrear desde el siglo XIX, son discursos que defienden y sostienen las jerarquías de género y un orden patriarcal. En esta línea, el trabajo de Juan León Mera (1893) ejemplifica la forma cómo los discursos formales de la literatura están atravesados por nociones patriarcales. En su trabajo "Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana" cuando Mera habla de Dolores Veintimilla, dice:

> No es aventurado presumir también que la lectura no fue de lo más selecto, y sin duda cayeron en manos de la joven libros de aquellos que por desgracia abundan en América, insustanciales y corruptores en el fondo, defectuosos y abominables por la forma. ¡Cuán perniciosas a la moral y a las letras son esas novelas románticas, con que cierta novísima escuela francesa riega las semillas del socialismo y la corrupción por todas partes. […] Las mujeres, de suyo más sensibles, son las que abrazan más ciegamente el partido de las novelas y de los versos cortados a la moda del día, y, por supuesto, son las que más pierden. […] Más bien quisiéramos ver una víbora en el seno de una joven, que no en sus manos un libro corruptor (1893, 253).

Según Diego Falconí Trávez (2011) la lectura que Mera hace sobre la obra de Veintimilla es otro modo de "normar" a las mujeres:

> Pareciese que esta obra, más que crítica literaria fuese un documento normativo de la nación que intentaba delinear el perfil de la mujer ecuatoriana. En segundo lugar, la escritora romántica no aparece en el fragmento. Veintimilla es utilizada en tanto que pretexto, puesto que es una autora que se nombra pero que permanece a la sombra, como si se buscase disminuir su presencia en el imaginario nacional a partir de su sustitución por otras mujeres históricas que aparecen de modo más efectivo en el texto (299).

Siguiendo este planteamiento, para Falconí Trávez (2011) se trata de un ejemplo de disimulación en el que Mera no desaparece a Veintimilla, sin embargo, al mismo tiempo, la esconde y la cubre de otras figuras literarias femeninas.

En efecto, Mera habla muy poco de su obra, y al discutir detalles de la vida de Veintimilla genera una entrada para hablar de la calidad moral de las mujeres en general.[37]

En todo caso, a pesar de su mirada tutelar, también es necesario señalar el particular interés de Mera en la escritura de mujeres. A diferencia de otros intelectuales de su época, Mera abordó este tema, y señaló explícitamente la falta de escritoras y lo necesarias que eran para el progreso de la sociedad:

> El ingenio no escasea en las mujeres ecuatorianas, y siempre se le halla junto con la sensibilidad, la dulzura de carácter y otras prendas del corazón que las constituyen un verdadero tesoro de nuestra sociedad. Pero ¿por qué no brillan, como deben, en las regiones de la inteligencia? ¿Por qué no dan muestras de que piensan y sienten, y tienen facultades para pintar la naturaleza y fuerzas para disputar al hombre las coronas y los lauros apolíneos? ¿Por qué enmudecen? ¿Por qué se esconden? ¡Ah! Es porque no se las comprende, ni se las educa, ni se las estimula. Somos todavía semibárbaros en nuestro porte con respecto á las mujeres: las miramos como inferiores nuestras, á lo más como compañeras de nuestra vida material y objetos destinados al placer y al servicio interior de nuestras casas (1893).

Indudablemente, en este fragmento Mera lleva su reflexión sobre el talento creativo de las mujeres y su incidencia en la cultura nacional, mucho más lejos de lo que otros escritores de su época si quiera consideraron. Además, existen registros en *La Revista Ecuatoriana* (1889) del apoyo público que Mera expresó sobre la obra literaria de su prima Cornelia Martínez, quien publicó también en la misma revista hacia finales del siglo XIX. Esta manifestación pública de respaldo, junto con el legado artístico y literario de sus hijas Rosario y Eugenia Mera, demuestran que este escritor apoyó materialmente el trabajo de las mujeres en las letras. De este legado familiar, donde floreció el talento literario de tantas mujeres, también proviene Blanca Martínez Mera, autora analizada en esta tesis.

[37] Otra lectura al respecto es la que propone Juan Carlos Grijalva (2010), que plantea el uso de una voz ventrílocua y travesti, como método de censura, en las lecturas de Juan León Mera y Juan Montalvo sobre la literatura escrita por mujeres.

Sin embargo, a pesar del ejemplo anterior, es innegable que sesgos morales permearon los discursos de crítica literaria y construyeron una división sexual del trabajo en el campo del arte. Un ejemplo se encuentra en las representaciones de escritoras y escritores en las publicaciones institucionales de la CCE durante la década de los cincuenta. En base al análisis de la revista Letras del Ecuador, principal publicación de la CCE en este periodo, existió un patrón en los discursos institucionales y en la crítica para referirse a las escritoras como "santa", "madre" y "musa", en contraposición con la figura del "intelectual" masculino. Mientras lo masculino corresponde a la creación y la lucha social, los roles femeninos se asocian a actividades como la inspiración, la preservación o el cuidado que apelan a un carácter de pasividad (Loza 2015). Estos roles idealizados son parte de una simbología que sostiene las jerarquías de género no sólo en cuanto a la representación, sino al ejercicio de la escritura en sí.

Considerando el escenario político y cultural del treinta al cincuenta y nueve en Ecuador, identifico una serie de relaciones que se construyen en oposición. En el siguiente cuadro se explica la relación entre las distintas categorías que atraviesan el campo cultural y cómo cada una corresponde a un valor masculino o femenino.

Tabla. 1.1. Criterios de comparación

Realismo	Modernismo (otros)
Novela	Poesía
Autenticidad	Imitación (copia)
Compromiso político	"Torre de Marfil"
Intelectual	Santa/Madre/Musa
↓	↓
Masculino	Femenino

Elaborado por la autora.

Esta construcción de criterios no sólo hace referencia a hombres o mujeres, sino más bien a un tipo de masculinidad específica que busca legitimidad en el campo cultural. En un momento de reestructuración política, los intelectuales del realismo social intentan establecer una nueva élite cultural, para lo cual se reconocen como fundadores de una "auténtica" experiencia nacional, machista y excluyente.

No obstante, es necesario reconocer el alcance de estos discursos en su contexto. Por un lado, el movimiento del realismo social, la visión de Carrión y la CCE, y por otro, lo que décadas después se estableció como canon nacional. En tal medida, a pesar de la ruptura que representó este movimiento en su época, el alcance fundacional de estos discursos debe ser revisado y cuestionado. La crítica literaria y los proyectos culturales han sido construidos desde una lógica masculina, y se sostienen sobre jerarquías de género con implicaciones de valor moral que generan procesos de evicción de las mujeres en el campo de las artes.

Cuando las mujeres se acercan a la literatura, como lectoras y autoras, deben identificarse a sí mismas en estos discursos, en un sistema cultural que las considera alteridad, asignándoles roles pasivos como objetos de arte y no sujetos de arte. El discurso literario hegemónico impuesto sobre la primera mitad del siglo XX es un discurso estético patriarcal que requiere la pasividad de las mujeres o sanciona su transgresión. Lo cual alimenta el relato histórico y los imaginarios de género usados para regular el rol de los sujetos.

Frente a este escenario, la producción literaria de mujeres explica su experiencia en el ejercicio literario, especialmente en un momento de modernización nacional. Mientras la producción literaria hegemónica reproduce un sistema de valores patriarcal, paralelamente, las autoras componen sus propias representaciones sobre las relaciones de género, críticas con la autoridad masculina, y construyen un universo simbólico en el que se despliega la experiencia femenina, a través de otros lugares de enunciación, literarios y geográficos, como el romanticismo y campos culturales fuera de Quito, ubicados en provincias.

1.3.Tradición literaria femenina

Contrario a lo que los discursos hegemónicos sugieren, la producción literaria de mujeres en Ecuador cuenta con una fecunda tradición que desdice los estereotipos de pasividad o inexistencia. Entender la escritura como un hecho históricamente situado permite ampliar la perspectiva sobre el verdadero alcance de su producción literaria, y también otras posibilidades de significados en sus discursos. Las autoras generan un lenguaje propio para hablar de problemáticas que viven las mujeres. Desde distintos lugares las tres autoras abordan en sus novelas temas comunes como los privilegios sociales y sexuales de los hombres; los códigos morales que sancionan -real o simbólicamente- a las mujeres y los conflictos en el orden familiar. De esta manera construyen una narrativa sobre el cuerpo de la mujer, más allá del deber ser

femenino, al exponer maternidades conflictivas, y las falencias de la educación y de los códigos morales.

Las autoras construyen en sus obras universos simbólicos que se caracterizan por la ausencia de una figura patriarcal, donde las mujeres son jefas de familia, o tienen autonomía desde temprana edad. Las tres obras cuestionan el sistema educativo y proponen la educación sexual como protección frente a los abusos. Estos temas contrastan notablemente con el discurso hegemónico de la época donde las mujeres desarrollan roles pasivos. Adicionalmente, la construcción de ficciones sobre la vida privada, los espacios domésticos o la configuración del orden familiar en realidad es un acto profundamente político. De acuerdo con Armstrong (1991) las narraciones sobre estos temas exponen la base misma del orden social y económico de los estados modernos.

El ingreso de las mujeres como autoras al campo literario significó una serie de cuestionamientos a la matriz cultural, y si bien no logró acortar las brechas de desigualdad –materiales y simbólicas-, generó estrategias e imágenes que debaten el orden simbólico masculino. De esta forma es posible construir una genealogía del pensamiento femenino que se conecta con personajes, tradiciones y símbolos de la historia ecuatoriana, y de la historia universal.

En este marco, utilizo el concepto de genealogía desarrollado Michel Foucault (2004 [1979]), propuesto como una entrada para la interpretación del pasado en base a la exploración de procesos históricos que producen conocimientos y los actores que participan. En esta línea, no considero un origen único o esencial de la tradición literaria de mujeres en Ecuador, sino la reconstrucción de su procedencia a través de los conflictos, contradicciones y luchas que han atravesado el ejercicio de escritura de las mujeres. De igual manera, el propósito es situar históricamente la emergencia de dicha tradición considerando las relaciones de poder específicas que las atraviesan.[38]

Las autoras desarrollan categorías y símbolos en sus novelas que permiten rastrear su universo intelectual y exponen una sensibilidad artística y pensamiento propio. Por ejemplo, las autoras utilizan imágenes de la mitología y la historia clásica, un recurso intertextual con el mundo grecolatino, del que rescatan los modelos de las mujeres en las artes a través de las imágenes, relatos y figuras. La mitología clásica grecolatina fue un recurso utilizado en los discursos,

[38] Para Natalie Zemon Davis (1995) se trata de "tejer el hilo para mostrar los posibles nexos, poniendo como interprete nuestra subjetividad, es hacer genealogía femenina" (34).

escritos y visuales, del sufragismo, los juegos florales, las revistas femeninas, en general los espacios de cultura asociados a la feminidad. Las autoras recuperan el vocabulario artístico de la mitología, encuentran figuras que sirven como referentes de su experiencia y legitiman sus roles en el campo de las artes.

Aunque la mitología clásica es un discurso masculino que registra los intereses de un orden patriarcal, también es un discurso revisitado por autoras feministas que lo retoman para discutir sus jerarquías y construir otros símbolos en torno a sus figuras. Al respecto, la figura de Antígona,[39] es significativa para la reinterpretación desde el feminismo. Traigo a discusión esta figura porque brinda herramientas de significación que resuenan con los temas tratados por las autoras del periodo. Antígona es un personaje caleidoscópico que ofrece varias lecturas, pero quiero centrar la atención sobre el rol de la genealogía femenina en su historia. De acuerdo con la tragedia de Sófocles, Antígona -hija de Edipo y de Yocasta- desobedece a su tío Creonte –el tirano de la polis- al decidir enterrar el cuerpo de su hermano Polinices que debe permanecer insepulto como castigo por traición. En su rol de sacerdotisa, ella realiza la ceremonia fúnebre para honrar el alma de su hermano muerto y con su acto, contrapone la ley divina a la ley del hombre. Ella sabe que tal acto significa su propia inmolación, como en efecto ocurre, cuando asume su "delito" es condenada a muerte por orden de su tío, pero ella se suicida. Para Hegel[40], Antígona es la hermana perfecta, amante y devota que sacrifica su vida por atender la sepultura de su hermano.

Sin embargo, Luce Irigaray nos conduce a otra lectura en la que Antígona no defiende el orden familiar en su sentido patriarcal, sino desde su línea materna que sería el orden natural del universo. Para Irigaray (2007 [1974]), Antígona es una mujer rebelde y desafiante que rompe la ley del padre y de la polis al incumplir la orden de su tío. Al realizar el rito para honrar el alma de su hermano, lo que prevalece es la línea materna de su estirpe, Antígona da prioridad a su hermano de madre, con el que compartió matriz. Antígona dice: "Si un esposo se muere, otro podría tener, y un hijo de otro hombre si hubiera perdido uno, pero cuando el padre y la madre están ocultos en el Hades no podría jamás nacer un hermano" (Citado en Irigaray (1974) 111). A

[39] Para el presente análisis se usa la publicación de Antígona traducida por Aurelio Esponisa Polit (1955).
[40] A la par, en diálogo con Hegel, Lacan también construye una interpretación de la tragedia de Antígona que corrobora el carácter familiar de su sacrificio y la enuncia como heroína de la trama.

diferencia de Eteocles, Polinices, es su único hermano de madre. De esta manera, Antígona defiende y honra una genealogía materna, amenazada ante el orden del patriarcado que se impone de modo arbitrario y represivo en la figura de su tío Creonte.

De acuerdo con otras autoras como Julia Kristeva (1988), al respaldar a su hermano, Antígona salva también el deseo de su madre y actúa ella misma como su propia madre. Para Judith Butler (2001), por otro lado, Antígona se apropia de la palabra y la acción política de Creonte para hablar y actuar desde una ley divina superior a la del hombre, se apropia de cierta virilidad representada en la palabra, que va más allá de su rechazo a vivir como una madre o esposa, sino al ser una posible "sustituta de su hermano y continuadora en el acto de rebeldía familiar" (85). Mientras la lectura hegemónica la representa simplemente como la hermana, para las autoras feministas, Antígona es la compañera, la mujer en medio de conflictos sobre su deber y su género, que se inmola luchando contra la ley patriarcal.

Diversas lecturas amplían el alcance del mito, pero sobre todo iluminan la experiencia de las mujeres. Antígona permite pensar el orden de género en la representación simbólica y cultural de las narrativas hegemónicas y problematizar los roles de género. La lectura de Irigaray (2007 [1974]) señala el objetivo de salvar la genealogía femenina y con ella, la cultura femenina. Se trata de una lectura que expone la experiencia de las mujeres frente a sí mismas y sin intermediarios. Por lo tanto, la re/construcción de una genealogía femenina/feminista recupera las figuras femeninas en las narrativas hegemónicas. Utilizo la figura de Antígona para desarrollar preguntas sobre la representación y la simbología de los roles de las mujeres y reconstruir una tradición de pensamiento femenino a través de las novelas escritas por mujeres ecuatorianas en la primera mitad del siglo XX. Estos son textos creados por mujeres, inspirados en su experiencia de las problemáticas derivadas de las jerarquías de género, por lo tanto, en ellos se puede rastrear una parte de la cultura femenina.

La literatura es un material privilegiado para reconstruir genealogías porque es un espacio en el que las autoras desarrollan un lenguaje propio, una estética y una sensibilidad en base a su experiencia en las relaciones de poder que las atraviesan. Por medio de la palabra, las autoras evocan el acto rebelde de Antígona, no solo por alzar su voz ante la polis y cuestionar la ley del hombre (una ley patriarcal), sino porque con el lenguaje rescatan el legado de la madre. De

acuerdo con Irigaray (2007 [1974]), la primera palabra es de la madre, hay un vínculo entre el lenguaje y el cuerpo de la madre que constituye la subjetividad.

Por otro lado, Gilbert y Gubar (1998), siguiendo el postulado de Harold Bloom, que propone estructuras freudianas para el análisis de las genealogías literarias, es decir el hombre se convierte en poeta al "matar" a su padre poético, exponen siguiendo la lógica edípica, la dificultad de las escritoras para identificarse con sus antecesoras (madres) intelectuales, a quienes desconocen. Gilbert y Gubar plantean la "ansiedad hacia la influencia"[41]como un concepto que explica esta dificultad:

> De hecho, como apuntamos en nuestra exposición sobre la metáfora de la paternidad literaria, el paradigma de Bloom sobre la relación histórica consecutiva entre los artistas literarios es la relación de padre e hijo, de forma específica, la relación tal y como lo definió Freud. Así pues, Bloom explica que un "poeta fuerte" debe entablar una guerra heroica con su "precursor" porque, comprometido como está en una lucha épica literaria, un hombre solo puede convertirse en poeta invalidando de algún modo a su padre poético (Gilbert y Gubar 1998, 61).

Ante la escasez de "precursoras", y a diferencia del poeta, la escritora no encuentra una madre a la que matar, y para ella, matar al padre resulta una opción anómala en la lógica edípica. Gilbert y Gubar (1998), explican, entonces, los conflictos de la autoría femenina, en lo que denominan la "ansiedad hacia la autoría" representada en la búsqueda de una madre (precursora) intelectual.

> La soledad de la artista, sus sentimientos de enajenación de los predecesores masculinos, emparejada con su necesidad de precursoras y sucesoras hermanadas, su sentido urgente de necesitar un público femenino, junto con su miedo al antagonismo de los lectores masculinos, su timidez condicionada por la cultura ante la autodramatización, su temor a la autoridad patriarcal del arte, su ansiedad ante la impropiedad de la invención femenina, todos estos fenómenos de

[41] Sobre este término, existen algunas críticas que consideran sus limitaciones debido al planteamiento esencialista de la identidad femenina, como inmutable y general. Por ejemplo, para Castro Klarén (1989) el problema de la autoría no es exclusivo de las mujeres, sino de todos los escritores marginales, es decir, de todos los escritores latinoamericanos. En esta línea, la "ansiedad" de las autoras latinoamericanas se trata de un conflicto doble, por ser mujeres y ser mestizas. Siguiendo a Irigaray y Kristeva, Castro Klarén (1989) se opone a la búsqueda de una identidad en base a las categorías masculinas, por el contrario, se trata de "la subversión de los sistemas masculinos de representación que hemos heredado" (Castro Klarén 1989, 37).
Para esta investigación, se usa de la propuesta de Gilbert y Gubar (1998) respecto a la *ansiedad hacia la autoría*, considerando la centralidad de los conflictos sobre los linajes de la maternidad y la paternidad que se desarrollan en los textos analizados y que atraviesan la experiencia de autoría de las mujeres. Sin embargo, se considera también el planteamiento de Luce Irigaray (2007) sobre la construcción de la identidad a partir del lenguaje, y especialmente el lenguaje de la madre.

> "inferiorización" marcan la lucha de la escritora por la autodefinición y diferencian sus esfuerzos de creación propia de los de su igual masculino (64).

La soledad de la artista, que explican Gilbert y Gubar, es también la soledad de Antígona que ha perdido su linaje materno. En ambos casos, en la palabra reside la posibilidad de re-construir linajes propios, su "matrilineado literario" (66). La figura simbólica de la madre representa el legado y la tradición de una cultura femenina que abriga un amplio y diverso ejercicio intelectual.

En un escenario donde la experiencia masculina es asumida como el paradigma universal de la cultura, la crítica ha interpretado erróneamente el trabajo de las mujeres como intentos de imitar a los hombres, o en los casos donde se reconoce cierto valor, son presentadas como excepciones que confirman la norma. Con lo cual, de una o de otra forma, parece que el trabajo literario de las mujeres es una manifestación aislada en la cultura hegemónica, un apéndice excepcional y disgregado de un todo mayor (y masculino). En Ecuador esta idea se ha alimentado desde la crítica literaria y la historia de la literatura por la incapacidad de reconocer y valorar el material producido por mujeres en siglos anteriores, que se ha asumido como inexistente, en su época poco relevante, y en la actualidad poco feminista.

Sin embargo, la realidad es que en Ecuador existe una rica tradición de literatura producida por mujeres, que tiene sus propias características, y da cuenta de un amplio universo simbólico de representaciones, formas y resistencias. Si partimos desde la segunda mitad del siglo XIX, la participación pública de las mujeres en la literatura se puede rastrear en la tradición de salones literarios[42] y más adelante hacia final de siglo XIX e inicios del XX en los juegos florales donde las mujeres participan activamente. Sobre este tema, Álvaro Alemán (2023) explica: "El Teatro Sucre fungió como espacio que hizo posible, a partir de la expresión artística de medios mixtos

[42] Álvaro Alemán (2023) detalla algunos de los salones literarios conocidos desde el siglo XIX: "Existían, desde el temprano período republicano, agrupaciones informales letradas femeninas en la forma de salones. Empezando por el salón de Manuela Cañizares, modelado sobre los salones españoles y franceses y convertido en espacio de oposición al poder monárquico y pasando por el salón de la primera novelista ecuatoriana, Cornelia Martínez, autora de *Paulina: impresiones y recuerdos* (1889) y anfitriona del salón literario ecuatoriano más importante del siglo XIX, el de La Liria, hacienda de los Martínez Holguín que frecuentaba asiduamente Juan León Mera. A principios del siglo XX encontramos el salón de Carmen Rosa Sánchez, compartido con Rosa Blanca Destruge, la primera hija de Modesto Sánchez, guayaquileño gerente de la sucursal del Banco Comercial y Agrícola en Quito a principios de siglo y poeta, la segunda hija del administrador del telégrafo en la capital y conocido masón" (11).
Por otro lado, Torras (2016, 14) explica que en los salones literarios, que provienen de una tradición francesa desde el siglo XVII, las mujeres (*salonnières*) ejercieron una notable influencia en el ámbito cultural y literario de la época, a pesar de que, como mujeres, no podían participar directamente de la estructura "académica", su autoridad en los salones les permitió determinar y promover la admisión de ciertos individuos, lo cual refleja su nivel de influencia.

de los juegos florales, junto a la concurrencia de una audiencia expresamente universitaria, vislumbrar, tal vez fugazmente, la constatación pública de la autoría artística femenina en el Quito de los años veinte" (1).

En la última década del siglo XIX, la circulación de textos narrativos escritos por mujeres empieza a ser notoria en revistas literarias ecuatorianas.[43] Cornelia Martínez, Flor Dolores, Eugenia Mera de Navarro, Rosario Mera de Martínez, Mercedes G. de Moscoso y Zoila Ugarte de Landívar son algunas de las autoras que publican breves novelas por entregas, relatos de viaje, traducciones, los cuales son los primeros impulsos de las mujeres por abordar la narrativa como un medio público de expresión creativa. Cabe mencionar que otras novelas recuperadas del siglo XIX fueron también publicadas por entregas como era habitual en la época para llegar a un público lector que iba en crecimiento. De acuerdo con Cesar Carrión (2020), "La novela misma era en esos años un género y concepto literario que apenas se encontraba en gestación en toda Latinoamérica" (14), y ante la falta de un marco claro para definir la novela -no solo la producida por mujeres- en este periodo se debe considerar "ineludiblemente una narrativa de ficción igual de dubitativa, precaria, incluso experimental" (14). En todo caso, para situar la producción de estas autoras de finales del siglo XIX, es necesario considerarlas como parte de un campo literario y corpus narrativo más amplio que se encontraba en formación.

Más adelante, con el cambio de siglo, y las transformaciones sociales, económicas y políticas, la aparición de revistas femeninas fue un espacio editorial abierto para la creación literaria de las mujeres; un espacio, en principio, más amplio, dado que era un espacio "propio" que nacía de la iniciativa de las propias autoras. Estas revistas especializadas para un público femenino son un paradigma para el estudio del discurso ecuatoriano. De acuerdo con Ana María Goetschel (2007) "[…] grupos de escritoras, dentro de los cuales ocuparon un lugar destacado las maestras, [inician] la publicación de revistas en las que defendieron principios de equidad y de mejoramiento de la condición de la mujer. Estas revistas constituyeron un medio de relación

[43] Se conocen las siguientes obras de prosa escritas por mujeres a partir de la última década del siglo XIX: *Paulina* (1889) de Cornelia Martínez, *Los Zapatos de Boda* (1905) y *Doble Sacrificio* (1905) de Mercedes Gonzáles de Moscoso, *¡Pobre María!* (1905), *Viaje en Diligencia* (1905) y *Cuento de Navidad* de María Natalia Vaca. *Rita. La loca* (1905) de Josefina Veintimilla, *Sor Lorenza* (1905) de Antonia Mosquera A., y *El Naranjo* (1936) de Cornelia (Seudónimo). Libros de cuentos: *Gleba* (1952) de Mary Coryle, *El anillo* (1955) de Eugenia Viteri. Novelas inéditas: *El puente* (1936) de Aurora Estrada y Ayala, *Leyendas Idígenas* (1952) de Eugenia Tinajero Martínez, *El rostro del silencio* (1973) Laura Pérez de Oleas Zambrano. Esta producción de narrativa puede ampliarse si se consideran otros géneros como reseñas biográficas, recopilaciones de leyendas y tradiciones, diarios y diarios de viaje.

solidaria y de unidad entre mujeres" (261). Así, ellas buscaban "abrir espacios de comunicación que hiciesen posible tanto el trabajo de la imaginación (cursivas añadidas) como la búsqueda de la equidad. Estás revistas literarias estuvieron orientadas a desarrollar el gusto por la literatura, pero también a una forma de pensar y un nuevo sentido ético" (262).

Las revistas literarias fueron valiosos espacios editoriales que permitieron la construcción de redes de apoyo intelectual y una primera comunidad de mujeres reunida alrededor de la escritura pública. Si bien, las revistas de este periodo no contaron con la solvencia económica para publicar más allá de pocos números, sin duda fueron un ejercicio literario para cultivar discursos públicos que les permitió proyectarse como mujeres de letras. En la revista Iniciación: Revista femenil de cultura (1934), Blanca Martínez Mera aborda en estos términos el reto editorial:

> Comprendemos que no hay nada que ayude tanto a la lucha contra la ignorancia, como la prensa, y por eso hemos acometido esta tarea, indudablemente superior a nuestras fuerzas; pero preferimos sucumbir en la lucha, antes que morir de inacción. Acobardadas por nuestra insuficiencia, pero animadas por lo santo de nuestra causa, abrimos la primera página de esta Revista con un cordial saludo para la mujer, a quien está dedicada, y otro muy respetuoso a la prensa (1934, 1).

Desde el título de la revista (Iniciación: Revista femenil de cultura), existe el deseo de marcar un punto de partida sobre la "cultura femenina", se trata de un concepto que se está definiendo en ese momento. En la misma revista, Alicia Jaramillo R., presenta el feminismo como una idea asociada a lo específico del conocimiento de las mujeres: "[…] el verdadero feminismo: cultivo de las cualidades propiamente femeninas, desarrollo consciente y apropiado de sus aptitudes; correcta y firme aplicación de sus conocimientos [de las mujeres]; aprecio y valorización de su emotividad" (1934, 6). Esta noción de feminismo, asociada a la cultura, también la recupera Martínez. En la presentación del primer número de la revista, evoca la figura de Ariadna -figura de la mitología griega asociada al tejido, una práctica femenina- para hablar de la cultura de la mujer: "Nuevas Ariadnas, enamoradas de un ideal, la cultura de la mujer, queremos ofrendar a este Ideal, nuestros desvelos y nuestro entusiasmo, y así laborar por el feminismo; por esa doctrina justa y lógica […]" (1934, 1).

Los textos producidos por mujeres representan el desarrollo de un lenguaje propio, un universo de experiencias y afectos de mujeres que surgen a través del lenguaje. A partir de una estética romántica y modernista, se construye colectivamente una noción sobre la sensibilidad, la emotividad, la conciencia femenina y sus afectos. A partir de allí se puede rastrear una genealogía

intelectual de mujeres que se conectan, dialogan y generan espacios públicos de discusión, una rica dinámica que puede ser entendida en palabras de Goetschel (2007) como una "comunidad de afectos" (261). Por ejemplo, en las revistas feministas de inicios del siglo XX, las editoras invitan a otras mujeres a escribir, se publican intercambios de correspondencia entra amigas sobre temas de interés público, se dedican unas a otras, poemas, elegías, comentarios que ensalzan el valor de la obra y persona de las autoras, referencian sus obras, retroalimentan sus trabajos, con lo cual crean un complejo diálogo entre una red de mujeres, cargados de símbolos y afectos compartidos. En este espacio puramente femenino, donde ellas escriben, participan y crean sus propias representaciones, se construye un universo propio que toma forma en el lenguaje.

Al mismo tiempo, frente a un discurso hegemónico que reproduce la ausencia de una tradición intelectual femenina, las mujeres re-construyen sus propias referencias y genealogías como una estrategia para situarse a sí mismas y esbozar un árbol/matriz en el cual situarse. En esta línea, Mary Louise Pratt (2000), siguiendo las palabras de Victoria Ocampo, describe el discurso hegemónico cultural del siglo XIX como un "monólogo masculino" al que las autoras latinoamericanas de la época "interrumpen" con textos "que abordan las discusiones sobre el deber ser de la mujer desde perspectivas eclécticas, con relación a las ideologías patriarcales de género" (2000, 76). A estos textos producidos por autoras del siglo XIX, heterogéneos pero que giran alrededor del registro del ensayo, Pratt los llama "ensayo de género". Se trata de textos producidos por mujeres después del periodo de las independencias que, "están enfocados al estatuto de las mujeres en la sociedad. Es una literatura contestataria que se propone 'interrumpir el monólogo masculino' -por decirlo en palabras de Victoria Ocampo- o al menos confrontar la pretensión masculina de monopolizar la cultura, la historia y la autoridad intelectual" (2000, 76).

De acuerdo con Pratt (2000) las autoras de este tipo de producción son "agentes de la historia" porque intervienen en el registro cultural de la historia nacional. Considero que gran parte de la escritura de autoras ecuatorianas de este periodo, en revistas y otros registros, debe ser leída bajo el modelo de "ensayo de género" descrito por Pratt (2000). La obra de las autoras se relaciona con la reconstrucción de una historia de mujeres, que llena esos vacíos que la historia nacional -o el "monólogo masculino"- da por sentados. Esta labor sin duda se relaciona también con la idea de una cultura femenina, en el sentido de reconocer los aportes y el legado de las mujeres. Varias autoras de este periodo se dedicaron con más especificidad a este tema y lograron significativas reflexiones sobre el lugar de las mujeres en la historia y la cultura nacional. Quiero señalar el

trabajo de dos autoras, Zoila Ugarte de Landívar (1934) y Morayma Ofir (1949). Zoila Ugarte, periodista y feminista, publicó en el primer número de la revista Alas (1934) un artículo titulado "La mujer Quiteña", en donde revisa la figura de varias mujeres, desde antes de la época colonial hasta su contemporaneidad. Sobre su cometido, Ugarte afirma:

> Querer plasmar en este "estudio" *la evolución de la mujer ecuatoriana* durante los cuatro siglos que han transcurrido, es tarea por demás ardua y compleja, para quien no tiene sino acopio de buena voluntad y *grandes deseos por el mejoramiento de su sexo y de mucha gloria para las mujeres que se han distinguido en su patria*, ya como intelectuales, ya también como patricias, demostrando que el alma de Castilla, unida a la Aborigen, dieron el mejor testimonio de grandeza espiritual (cursivas añadidas) (1934, 33).

Por otro lado, Morayma Ofir, maestra y feminista, publicó en 1949 un libro en el que revisa la labor intelectual de las mujeres ecuatorianas. La obra titulada G*alería del Espíritu: Mujeres de mi patria* (1949), recoge las biografías y retratos de 48 mujeres destacadas en la cultura ecuatorianas, desde el antiguo régimen hasta el momento de la publicación. El sugerente título de esta obra evoca un imaginario sobre la sensibilidad femenina y la historia nacional, en palabras de la autora, ella se propone "salvar los nombres y la obra de las más destacadas Mujeres ecuatorianas, de la condenación inexorable de la sombra y del tiempo" (291).

A pesar de los quince años de diferencia entre una publicación y otra, la idea de un espíritu femenino asociado al trabajo cultural e intelectual de la mujer es algo que resuena. Las dos autoras plantean en sus escritos el deseo de ampliar y continuar este trabajo, publicar otros tomos, sin embargo, no lo consiguen. Morayma Ofir, muere un año después de haber publicado su libro. En todo caso, este tipo de obras son un esfuerzo por crear una historia de mujeres, y rescatar su legado cultural. El rol de la escritura en este proceso es central, de acuerdo con Ward (2004), la recopilación (registrar en la escritura el conocimiento oral) de mitos y leyendas, es una actividad literaria que las mujeres desarrollaron en el siglo XIX y primera mitad del XX en Latinoamérica y debe ser leído como parte del relato histórico.[44]

[44] Otro ejemplo a este respecto, es la obra de la autora Laura Pérez de Oleas Zambrano. Se trata del libro *Historias, Leyendas y Tradiciones ecuatorianas* (1962), una recopilación de leyendas nacionales que la autora recuperó a través de las narraciones de su abuela. Este libro recibió un galardón de la Municipalidad de Quito.

Es decir, las autoras de este periodo tienen una preocupación por el pasado, por la historia nacional, y por el lugar que las mujeres ocupan en dicho relato, porque es una manera de preguntarse por su propio lugar en el campo cultural y en la memoria nacional.

Por otro lado, una revisión de los textos publicados por mujeres desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX permite apreciar una serie de palabras y términos que circulan constantemente en la época, están presentes en distintas revistas, espacios, textos y conforman un lenguaje propio. Expresan preocupaciones que, podemos entender son comunes, y representan el pensamiento de las mujeres letradas de la época. Tomo estos términos como categorías que circulan alrededor del ejercicio creativo de las mujeres, con los que ellas describen su propia experiencia en la escritura y la literatura.

Tabla. 1.2. Términos encontrados

Términos	**Fuente**	**Año**
Afectos	*Revista Alas*	1934
Confraternidad	*Revista Alas*	1934
Equidad, belleza y razón	*Revista Alas*	1934
Conocimiento espiritual	*Revista La mujer*	1905
Ingenio y Sentimiento	*Revista La mujer*	1905
Fantasía creadora	*Revista La mujer*	1905
Pasado Espiritual	*En la paz del campo* (Novela)	1940
Autora: madre espiritual	*En la paz del campo* (Novela)	1940
Entendimiento espiritual	*Juventud Inmolada* (Novela)	1954
Inventiva mágica	*Sangre en las manos* (Novela)	1959

Elaborado por la autora en base a información sistematizada del trabajo de archivo.

La idea de una especie de razón (raciocinio) espiritual al que las autoras apelan continuamente desde distintos espacios, e incluso en un rango amplio de tiempo, permite entender la idea de una

experiencia intelectual propia. La noción de lo espiritual ligado a la razón y creación da cuenta de una relación que no es excluyente ni contrapuesta. Para las autoras, la experiencia afectiva, emocional, está ligada a los fundamentos de la razón. Así, plantean la noción de lo espiritual, desde la sensibilidad, los afectos y emociones, que se asocian a lo femenino, y que no es excluyente del ámbito racional.[45]

Con el desarrollo de este discurso las escritoras se posicionan frente a un campo cultural -que saben es masculino- y que les interesa explorar. La idea del campo cultural hegemónico como un lugar cerrado al que ellas, como mujeres, no tienen acceso se evidencia en algunos textos: el editorial del primer número de la revista *Alas* (1934) se titula "¿Se puede compañeros?", una pregunta provocativa y directa, sobre el tono e intención de las autoras de la publicación: Zoila Ugarte de Landivar, Victoria Vásconez Cuvi, María Angélica Idrobo, Rosaura Emelia Galarza H. Abren la publicación con estas líneas: "¿Se puede Compañeros? / Venimos a vosotros, pedimos sitio entre vosotros" (1934, 1).

Por otro lado, un poema escrito por Mary Corylé (María Cordero y León), titulado "Elegía a la Maestra" y dedicado a María Angélica Idrobo y Zoila Ugarte dice sobre la maestra:

> Tú que has vertido el raudal de la sabiduría /
> En la redoma pequeña y hermosa de las mentes juveniles. /
> Tú, maestra que bien puedes exigir en nuestro Ecuador, /
> el *Patriarcado de las Letras* / (cursivas añadidas, mayúsculas de la autora)
> Bendita seas (Archivo familia Hidrobo. Citado por Goetschel 2007, 275).

La idea de un "Patriarcado de las letras" como un espacio cerrado al que las mujeres ingresan, cortésmente, pero con decisión, da cuenta de un proceso en el que las mujeres exigen explícitamente un lugar en el campo literario. La riqueza de este momento es el lenguaje que desarrollan, el universo de experiencias que representan, que da cuenta de un universo simbólico

[45] Este énfasis sobre una noción espiritual que esta presente en los documentos, así como no intenta ser un opuesto de lo racional, tampoco excluye las preocupaciones de las autoras sobre la condición material de los cuerpos de las mujeres. Como en el resto del continente, los discursos feministas de inicios de siglo XX en Ecuador también se desarrollaron sobre debates y cuestionamientos respecto a la centralidad del cuerpo femenino en los proyectos de modernización del Estado (Clark 2010). Justamente, el planteamiento de las tres autoras, que son el motivo de esta investigación, ejemplifica cómo su discurso literario se desarrolla a través de las potentes metáforas del cuerpo femenino ligado al placer sexual, el aborto, la maternidad obligatoria, y, sobre todo, la fortísima violencia (material y simbólica) que recae sobre los cuerpos de las mujeres en el marco del sistema patriarcal.

compartido, una serie de experiencias propias que definen el ejercicio literario de las mujeres de esta época. Al mismo tiempo, este lenguaje también forma parte de la cultura y genealogía femeninas, que considera la razón espiritual, como una categoría propia del pensamiento ecuatoriano de este periodo.

En lo que respecta al estudio de las tres novelas propuestas para esta investigación, propongo que existen algunos temas que evidencian la intención de las autoras por reconstruir una genealogía de la tradición literaria de mujeres en Ecuador. Es decir, siguiendo a Foucault (2004 [1979]), propongo que las autoras rastrean símbolos y figuras que representan la producción de conocimiento y conectan con sus luchas. No se trata de la búsqueda de un origen esencial y único, sino de la exploración de un pasado que no es lineal, y resuena con los discursos de su época.

En este sentido, las autoras de este periodo buscan conectarse con el pasado a través de figuras simbólicas que evocan en sus textos de manera literal o figurativa. Por ejemplo, Blanca Martínez de Tinajero, en su novela *En la paz del campo* (1940) evoca a Juan Montalvo y Juan León Mera cuando describe la ciudad en la que ambienta su historia: "Ficoa con sus frondas y los senderillos por donde deambuló Montalvo…Luego Atocha, refugio del Cantor de "*Cumandá*", presentáronsele con la belleza de distancia" (24). Como nieta de Juan León Mera, referenciar la obra de su abuelo es tal vez, una manera de posicionarse a sí misma y a su obra de cara al público lector, es una manera de "saludar" a los intelectuales de su tierra. Sin embargo, tanto en su familia, materna como paterna, la presencia de mujeres que se dedicaron a las artes es amplia y diversa. Se trata de mujeres dedicadas a la escritura, música y pintura desde el siglo XIX, y que mantuvieron en su familia un legado intelectual que perduró hasta finales del siglo XX a través de cuatro generaciones. Desarrollo más sobre este tema en el siguiente capítulo.

Blanca Martínez de Tinajero, recupera el rico legado femenino construyendo para Beatriz, su protagonista, una estirpe igualmente significativa. Beatriz recibe como prenda una joya heredada de Manuela Sáenz, un personaje histórico de la independencia nacional que es particularmente complejo. La figura de Sáenz, rodeada todavía, en la época en la que se publicó la novela de Martínez, por un halo de desprestigio moral y político, resulta una curiosa antepasada para Beatriz -quien encarna la bondad y la pureza-, pero se puede presumir la intención de recuperar la imagen de Sáenz a través de la narración. La conexión con Beatriz se da a través de cartas

inéditas de Manuela Sáenz que guarda su familia y un collar de perlas, un legado particularmente femenino. La madre de Beatriz le explica el origen del collar en estos términos: "Pertenecieron a tu abuela paterna. Las había comprado a un canónigo, quien dizque aseguraba que pertenecieron a doña Manuela Sáenz. En uno de los apuros de dinero del Libertador, las empeñó. Luego se fue al Perú, y no volvió a acordarse del aderezo" (247).

De esta manera la autora también conecta a Beatriz con una estirpe de mujeres relevantes para la historia nacional. Por otro lado, a través de la ficción, Martínez construye para Manuela Sáenz un simbólico legado a través de sus joyas. Al ligar a Beatriz con la épica nacional, Martínez sitúa estratégicamente su narración y el lugar de la mujer en la historia nacional. Otro ejemplo relevante es el personaje de la madre de Beatriz, llamada Rosaura. Desde una lectura actual, Rosaura inevitablemente lleva al lector a la protagonista de *La Emancipada* (1863) de Miguel Riofrío, la mujer que muere trágicamente después de huir de un matrimonio pactado. En este caso, simbólicamente, a través del nombre, Rosaura es recuperada como una matriarca fuerte con un desenlace distinto. Viuda, dueña de tierras y luchando por el bienestar de sus hijos, la Rosaura de Blanca Martínez es una mujer que no muere castigada, sino que prevalece y triunfa en su "emancipación". Como parte del intertexto de la obra, en una lectura actual es inevitable conectar a los dos personajes, con lo cual Beatriz se posiciona en un árbol genealógico simbólico de la narrativa nacional, siendo la heredera de un rico legado femenino.

En las otras novelas de la presente investigación también se puede rastrear este ejercicio autoral de construir genealogías femeninas. Laura Pérez de Oleas Zambrano y Bertha Cando de Izurieta, recuperan cada una, a través de sus novelas, la experiencia de otras mujeres de su medio. Pérez se inspira en la historia real de la cirujana abortista Carmela Granja y sus clientas para construir el perfil de su protagonista Estenia German, a quien sitúa en un ambiente quiteño reconstruido veinte años después de los hechos que ella narra. Cando por su parte, apoya la denuncia de su historia sobre los problemas que afrontan madres e hijos ilegítimos, afirmando que conoce en la vida "real" al protagonista. Para subrayar su denuncia presenta la novela en estos términos: "Esta es una historia real, emotiva, sucedida en el medio en el cual vivimos" (1954, 4). De esta manera las autoras construyen su propio imaginario, evocando figuras femeninas y problemáticas inspiradas en su contexto. La intención de construir referentes y recuperar figuras de su medio es una manifestación de la cultura femenina letrada que se materializa a través de la escritura.

1.4.Universo simbólico maternal

En este acápite desarrollaré sobre los universos maternales que las tres autoras construyen en sus obras. A pesar de que las tres novelas se escriben y publican a lo largo de un periodo de treinta años (1931-1959), las autoras comparten sus preocupaciones sobre la maternidad y las problemáticas que la rodean en su contexto histórico, como la educación de las mujeres y los códigos morales. Si bien los recursos de estilo y forma son diferentes, al igual que las entradas y escenarios para abordar cada historia, existe un gran símbolo que coincide: un universo maternal. Sin embargo, se trata de una maternidad dolorosa y atravesada por conflictos. Considerando la importancia de la maternidad en las obras, propongo una lectura donde la maternidad es una metáfora de la autoría. Mientras las escritoras abordan experiencias impúdicas, degeneradas y monstruosas de la maternidad y el ser femenino, en la misma forma estas son categorías que explican su experiencia como autoras en un contexto en el que la literatura producida por mujeres también resulta conflictiva.

Por ejemplo, la escritora y feminista, Zoila Rendón (1933) dice sobre las mujeres que se dedican a la literatura: "Las que se dedican a esta materia, necesitan tener verdadera vocación, y sentir dentro de sí algo divino que les impele a arrostrar ese cúmulo de tempestades que caerán encima de ellas, al recorrer el camino del calvario, a cuya cima no entrarán sino su crucifixión" (Rendón 1933, 159). La figura del "calvario" utilizada por Rendón, es la misma figura usada por Cando y Pérez para referir a la maternidad. En este sentido, se plantea un paralelismo entre la maternidad y la escritura, como dos espacios cargados de conflictos para las mujeres. Por otro lado, la madre y la escritora comparten también la capacidad de generar (dar a luz) sujetos y discursos en el marco de la modernización del Estado. No sólo se trata de los hijos (ciudadanos), sino también de generar la figura de la mujer letrada.

En las tres obras, las autoras desarrollan símbolos y figuras sobre la maternidad. Por ejemplo, encontramos escenarios donde la ausencia de figuras patriarcales o varones jefes de familia es la condición natural del hogar. En dicho contexto, las viudas, solteras, o madres solteras toman el centro de la acción. La trama de las novelas avanza bajo la condición de la existencia de mujeres -que por distintas circunstancias- están solas y deben tomar sus propias decisiones. Esto posibilita el desarrollo de personajes femeninos fuertes, autónomos y que generan una red de protección

femenina. No obstante, algunos de estos personajes representan también la monstruosidad en un sistema social que castiga la autonomía de las mujeres.

En la novela *En la paz del campo*, Blanca Martínez Mera desarrolla en Rosaura, la madre de su protagonista, el personaje de una mujer enérgica. Después de enviudar, con tres hijos a su cargo, Rosaura asume el liderazgo de su familia. Su esmero maternal se aprecia en el cuidado de Beatriz, su última hija. Para cuidar la salud de Beatriz, quien enferma recién nacida, Rosaura deja Quito y se traslada con toda su familia al campo en Ambato, una decisión difícil que la enfrenta a sus peores temores: "Aterrada, ante la idea de perderla, su madre (Rosaura) resolvió radicarse en Ambato, de clima agradable y sano. Era capaz de cualquier sacrificio por su hijita: que apenas pesaba veinticinco libras; pálida, ojeruda; sin ganas de jugar" (68).

En la trama, Rosaura salva la vida de su hija en repetidas ocasiones. En los primeros años de su vida, llevándola al campo para revitalizarla, pero este es sólo el inicio de un pacto de Rosaura con la naturaleza para proteger a su hija Beatriz de los peligros de una sociedad enferma/viciada.

> […] de las frondas, prados y hasta de la lejanía parecía desprenderse hálito vital…Fortalecería a Beatriz? ¿La libraría de la muerte? Esta idea aumentó la fe de la señora. Y entre ella, prometió a ese campo, como si fuese a una persona, amarlo y vivir allí siempre. Como si en verdad hubiese escuchado su promesa, presentósele bello, atrayante, mientras su hija se manchaba la cara y los brazos con el zumo de las flores. […] La vida había estado esperándola en esa quinta. Insensiblemente fue adueñándose de la frágil niñita. Aumentó en peso; su carne lívida y floja, se tornó rosada y compacta. […] La gratitud hacia esa tierra aumentó en doña Rosaura. ¡Bien le ayudó a conservar a su hija! Viviría allí por siempre… (71).

La naturaleza ayuda a Rosaura a salvar a su hija Beatriz, primero de su enfermedad cuando es niña y más tarde, la salva simbólicamente, de un mal matrimonio. Mientras sus dos hijos mayores se encargan del negocio agrícola fuera de casa, Rosaura administra su patrimonio y familia desde el hogar. Debido a la ausencia de los hombres que trabajan largas temporadas en el campo, la casa es presentada como un espacio femenino, de libertad (y seguridad) para madre e hija en el centro de la trama.

De igual forma en esta novela existen otros personajes como Lola, quien también proviene de un hogar formado por tres mujeres solas. Su madre anciana, también viuda, pero enferma y su hermana menor comprometida. Como hija mayor, Lola asume el cuidado de su madre y hermana.

Su hogar también es representado como un espacio de libertad femenina (al igual que el de Beatriz, ambos son espacios dedicados a la música, la pintura, la lectura y la costura). Aunque Lola tiene interés en casarse, su deseo mayor es ser madre. La presencia de otros personajes femeninos que orbitan la trama como Panchita, descrita como una "vieja beata", también son mujeres solas que transitan de ciudad a ciudad con cierta autonomía. Los hermanos de Beatriz, el cura del pueblo, pero especialmente, Juan el pretendiente de Lola y Beatriz, son desarrollados por la autora con igual complejidad -de hecho, Juan puede ser el protagonista de la novela-, sin embargo, son personajes que no logran sus objetivos bajo las condiciones de un universo simbólico donde las mujeres tienen la autonomía para decidir por sí mismas y se protegen unas a otras.

Juventud Inmolada (1954) de Bertha Cando de Izurieta, nos presenta una trama distinta, aunque también atravesada por la maternidad. En la primera parte de la novela, la autora nos sitúa en Saquisilí, un pequeño pueblo en la sierra del Ecuador, donde Elena es una niña que destaca en sus estudios escolares. Su madre María, una joven viuda, decide seguir las recomendaciones de la maestra de la escuela, y se traslada con su hija a Quito para que ella pueda estudiar en el Normal. Hasta este punto la influencia de la maestra es destacable en la vida de las dos mujeres, María "quería que su hija fuese el reflejo de la profesora del lugar". En el momento del viaje, la madre se enfrenta a la decisión de abandonar la seguridad de su pueblo para enfrentarse sola a lo desconocido que les esperaba en la capital: "con un esfuerzo sobrehumano se resignó a seguir adelante, como quien va a prepararse para librar una dura lucha de vida o muerte; es así como olvidando sus temores siguió adelante en sus ideales" (1954, 28). Igual que en *En la paz del campo*, afrentarse al miedo y abandonar el entorno conocido por la promesa de bienestar de la hija, se repite.

Siguiendo la trama, luego se conoce el sacrificio de la madre viuda en la capital que debe trabajar como lavandera para sostener los estudios de su hija. Elena, a pesar de su buen desempeño escolar, ve truncada su carrera al quedar embarazada de un joven que la abandona. Este hecho, desencadena la muerte de Elena. Al quedarse sola, se siente "[…]vencida y culpable. ¡¡¡Culpable también de su hijo que, desde ya, ni siquiera venía con ese aporte moral de tener un nombre!!!" (1954, 66). En adelante la historia nos narra las desventuras de Carlos, el niño huérfano, que al no tener el amor de una madre y ser constantemente rechazado por su padre, termina como ladrón y mendigo en las calles de Quito. A través de sus infortunios, Carlos permanece desde su niñez en

constante búsqueda de su madre. Él no sabe el nombre de ella, si está viva o muerta, o dónde buscarla. Desde su temprana infancia, hasta su juventud al final, cuando él termina abandonándose a la vida de las calles, se pregunta por su madre sin obtener respuesta.

En este escenario, parece que el acto más cruel de su padre no es sólo el abandono en el que lo mantiene, sino negarse hasta al final a darle alguna referencia o consuelo sobre su madre. Al reencontrarse con su padre después de muchos años, Carlos lo enfrenta: "¡Usted si no es mi padre, le exijo me diga dónde está mi mamá! ¡Le exijo me diga dónde está! ¡Su nombre, si quiera, su nombre! ¡Por favor, dónde está! ¡Quiero ir a ella!...¡Dios mío, dónde estará mi madre!" (1954, 132). Aunque la historia aborda el reconocimiento del padre (la legitimidad), su apellido, su manutención, su protección, el motivo real del personaje de Carlos es la búsqueda de su madre.

En esta estructura, Carlos, en tanto hijo ilegitimo, delincuente, un ciudadano "atrofiado", un sujeto "degenerado", representa una figura femenina simbólica -dado que no alcanza a ser un hombre/ciudadano completo- que busca a su madre permanentemente y no la encuentra. Es el reflejo de una sociedad que borra a las mujeres y su legado. Buscar a la madre, la ascendencia materna, es también buscar las referencias de las mujeres que nos antecedieron.

Esta obra nos presenta un universo simbólico maternal conflictivo. Ante la ausencia de una figura paterna, si bien María puede decidir sobre la educación de su hija y migrar, por otro lado, el embarazo de Elena siendo madre soltera, frustra sus estudios y desencadena la muerte de las mujeres. La situación de ambas, de clase trabajadora, migrantes del campo, en busca de educación, se representa en un escenario donde la autonomía de las mujeres es problemática. La madre viuda y la madre soltera son dos caras de una misma moneda, en el que las mujeres y su descendencia se inmolan en una sociedad patriarcal.

Finalmente, *Sangre en las manos* (1959) de Laura Pérez de Oleas Zambrano, narra también una historia que se desarrolla en un universo simbólico maternal. En esta obra, este universo regido por la desobediencia femenina es presentado como un oscuro y complejo escenario alrededor de una cirujana abortista. Nuevamente, la historia inicia en un núcleo familiar conformado solamente por madre e hija. Estenia German es una joven universitaria en Quito y vive con su madre lavandera. Al igual que en la obra anterior, los personajes son mujeres solas que persiguen la educación de una hija. En este caso, los talentos de Estenia en cirugía y obstetricia, sumados a

su audacia y ambición -no solo económica, sino de reconocimiento profesional-, determinan una fructífera carrera ilícita como cirujana abortista.

La autora narra la historia de Estenia, alternada con la historia de sus clientas, enfrentadas todas a diversos escenarios de maternidad no deseada. Pérez problematiza la maternidad construyendo un universo ambiguo donde reina y triunfa una mujer al filo de la monstruosidad, que rechaza la maternidad a varios niveles, primero a través de los abortos que realiza a sus clientas, pero también a través de un aborto de su hijo varón que se realiza a sí misma. Por otro lado, más adelante, Estenia tiene que ver morir a su hija de tres años y a su propia madre, ambas de manera trágica, de esta forma se presenta la ruptura del linaje materno, ascendente y descendente.

La historia de Estenia aborda los conflictos de la maternidad no deseada en una sociedad que criminaliza a las mujeres, y en la que, a pesar de todo, Estenia triunfa. En este caso, el despliegue histriónico del personaje de Estenia, opaca a los personajes masculinos, que de todas maneras se encuentran ausentes, o tienen un carácter apático (o cobarde), por lo que no destacan.

En las tres obras se aprecia la construcción de escenarios donde las mujeres, de una u otra forma, tienen autonomía y desarrollan personajes femeninos fuertes y audaces, que incluso triunfan en su cometido. Por otro lado, las diferentes representaciones de la maternidad son centrales en las historias, y no responden a las representaciones clásicas hegemónicas ligadas a la pasividad o debilidad asociadas a las mujeres. Todos los personajes que son madres mantienen una lucha por sus objetivos que resalta el carácter fuerte y activo de mujeres. Además, lejos del estereotipo de la maternidad hegemónica, las representaciones de la maternidad en estas novelas son problemáticas y complejas.

Aunque estas obras no profundizan sobre otras experiencias de mujeres, por ejemplo, mujeres racializadas o de diversidades sexuales, por lo cual tampoco es correcto generalizar su alcance, sí es cierto que las tres obras presentan una crítica al orden patriarcal, y proponen simbólicamente un discurso de resistencia al crear genealogías femeninas. Las figuras de la madre son centrales en los desenlaces, como también lo son las relaciones entre madres e hijas. Las reflexiones abordan los sacrificios de las madres por sus hijas, los legados que transmiten, las rupturas, la desaparición, hasta la propia muerte/inmolación.

Capítulo 2. *En la paz del campo*: escritura y moral

En la paz del campo (1940) de Blanca Martínez de Tinajero inaugura en Ecuador un conjunto de novelas escritas por mujeres que refleja n las inquietudes y problemáticas de una generación de autoras en la construcción de sus propios discursos literarios. La autora tuvo una formación liberal, ejerció en el magisterio, la diplomacia, y su obra literaria abordó abiertamente las preocupaciones feministas de su época. En esta novela Martínez propone una reflexión sobre los códigos morales de la época y cómo afectan a las mujeres. Esta reflexión se da a dos niveles, primero a través del escenario que construye en su ficción, y segundo en la defensa de su obra después de los cuestionamientos que recibe al tratar de publicarla. De esta manera, tanto la novela, las críticas que recibe, y la defensa que desarrolla la autora, evidencian los discursos que están en juego alrededor de las mujeres como autoras.

La discusión sobre la doble moral es un tema transversal en todas las novelas escritas por mujeres en este periodo. Para las autoras de la época la moral fue una preocupación prioritaria como una cuestión de desigualdad social, pero también como un factor que influía en su propia construcción como mujeres de letras. El ejercicio de la escritura pública enfrenta a las autoras a códigos morales en donde su voz y experiencia debe negociarse, o cuando menos, justificarse. En el presente capítulo expongo una reflexión sobre los alcances de la cuestión moral en la construcción del discurso autoral de las mujeres en Ecuador en la primera mitad del siglo XX. Para lo cual propongo una relectura de la obra de Martínez para entender cuáles son las negociaciones y estrategias utilizadas por la autora, en la novela y sus paratextos, para cuestionar la doble moral de la época. Frente a un sistema de valores que privilegia la experiencia sexual y artística de los hombres, en detrimento de la experiencia de las mujeres, Martínez recrea una égloga, en donde las mujeres encuentran paz y protección en el carácter salvaje y prístino del campo.

Esta novela fue escrita entre 1930 y 1933, lleva el prólogo de Gonzalo Zaldumbide y tiene una sola edición. La historia está ambientada en Ambato y sus alrededores, Atocha, en la fincha familiar de la autora. El ambiente pastoril es el escenario de un triángulo amoroso que no logra resolverse. Los personajes representan una reflexión sobre la dualidad entre el campo y la ciudad y los códigos morales de la época. Debido a las transgresiones de los personajes femeninos, el contenido de la novela y la autora fueron censurados por las autoridades de Ambato -ciudad natal

de la autora-, quienes rechazaron su participación en el concurso literario convocado en 1938 para promover el "prestigio" de la ciudad.[46]

En la carta de la comisión del concejo cantonal de Ambato, enviada a la autora el 10 de agosto de 1939, después de que ella hiciera un reclamo público por el rechazo de su obra en dicho concurso, los firmantes establecen sobre esta novela: "Esta finalidad de denigrar al propio país nativo y a la ambateña, haciéndola intervenir hasta en escenas impúdicas y degradantes, se agrava con las circunstancias de estar escrita la novela por persona que, a la vez, es mujer, ambateña y educadora" (13). Los argumentos para rechazar la obra apelan a la representación de la figura femenina, en torno a la sexualidad y el ejercicio de la autoría, elementos atravesados por un discurso moral específico para las mujeres. Finalmente, Martínez logra publicar su novela en Quito en la editorial del Ministerio de Educación en 1940, con su gestión personal.

La publicación de esta novela ilumina un momento importante en la participación de las mujeres en el escenario de las letras. En la paz del campo puede ser considerada la primera novela –en los términos modernos- publicada por una mujer en Ecuador. Sin embargo, detrás existe un complejo campo literario propio de las mujeres que se construyó desde el siglo XIX, y del cual Martínez recibe notables influencias en su círculo familiar. Ya entrado el siglo XX, mientras el Estado considera ampliar la comunidad política con la integración de sujetos subalternos durante los proyectos liberales (Prieto 2004), el sistema de valores patriarcal que se mantiene en la sociedad ecuatoriana genera contradicciones respecto a los roles de las mujeres también en el campo intelectual.

En este escenario el estudio de la literatura permite una entrada privilegiada para entender las dinámicas sociales que rodean a las mujeres y autoras en este contexto histórico.

Metodológicamente, planteo que existe una relación entre la obra y el contexto en el que fue producida en base al lenguaje que comparten (Benjamin 1989 [1936]). En esta línea, es posible entender la obra como un discurso producido por sujetos formados en relaciones de poder que quedan registradas en la novela y sus paratextos (Bourdieu 1992). De esta manera la experiencia de la autora se vuelve relevante porque su subjetividad se construye también a través de la ficción que crea.

[46] En 1938 el consejo cantonal de la ciudad designa una comisión entre sus miembros, para evaluar y seleccionar obras literarias que "verse[n] sobre Ambato, sus hijos ilustres o sobre cualquier otro asunto de suyo importante, [que] debe redundar, en definitiva, por su fondo y por su forma, en honor y prestigio de Ambato" (Martínez 1960, 13).

En este caso, la experiencia de la autora respecto a las discusiones sobre la moral, el rol y la representación de las mujeres son centrales para entender su propuesta. Considerando la moral como un discurso sobre el orden de los cuerpos, el cual resulta diferente para hombres y mujeres, configura los espacios públicos y privados, y los roles en cada uno (Amorós 1985). Blanca Martínez construye un universo simbólico distinto al hegemónico, que pone en evidencia la doble moral y la discute. Además, desarrolla un argumento que se enmarca en los debates sobre el pensamiento de Jean Jaques Rousseau (1985) y Carol Pateman (1995), a través de las representaciones del campo, la ciudad y la educación sobre la moral.

De esta manera, la publicación de *En la paz del campo* (1940), abre preguntas sobre las disputas de las mujeres por su representación y participación en el campo intelectual. Avanzado el siglo XX en Ecuador, después del reconocimiento de derechos y la ampliación de la participación en espacios públicos para las mujeres ¿Cómo influyen los discursos de moral en la construcción del discurso autoral de las mujeres?

Para responder esta pregunta, examino la formación de la autora y después planteo una reflexión sobre su novela En la paz del campo (1940) desde tres ángulos. Primero, las críticas que recibió la obra a través de las cartas del consejo municipal que sancionó su publicación. A continuación, planteo una reflexión sobre la defensa de la autora a través de artículos y cartas publicados en la prensa de la época y finalmente propongo un análisis simbólico sobre la representación de escenarios y personajes en la novela. La autora desarrolla las figuras del campo y la ciudad como una dualidad que se corresponde también al estado natural y el estado social del ser humano, en respuesta a la ley del hombre (moral), la autora propone la figura de la “salvajita”. A través de estas entradas se puede seguir también las propias negociaciones de Martínez para construir su voz autoral.

2.1. Las mujeres Martínez Mera

Foto 2.1. Retrato de Blanca Martínez de Tinajero

Nota: Blanca Martínez de Tinajero (1897-1976).

Fuente: Imagen libre de derechos tomada de internet.

Blanca Martínez de Tinajero nació en 1897 en el seno de dos emblemáticas familias de la ciudad de Ambato, los Martínez y los Mera, referentes de los espacios intelectuales de la época. Su padre fue Luis A. Martínez, un prolífico intelectual que se desarrolló como escritor, político y pintor. Su obra pictórica se destaca por la producción de paisajes y la reflexión sobre la naturaleza, mientras que, en su obra literaria, la novela *A la costa* (1904) es considerada precursora del realismo (Rojas 1970 [1948]). Por otra parte, su madre fue Rosario Mera, una mujer ilustrada que escribió y participó del campo literario de la época, se sabe que ella se encargó de la transcripción de las novelas de su esposo y fue secretaria de su padre, Juan León Mera Martínez,[47] posiblemente el escritor ecuatoriano más representativo del siglo XIX. El matrimonio de los

[47] Juan León Mera Martínez fue autor del Himno nacional en 1865 y de la novela *Cumandá* (1879), que junto con *La Emancipada* (1863) de Miguel Riofrío, es considerada la novela fundacional del Ecuador.

padres de Blanca afianza una doble herencia intelectual para la autora. Ambas familias participan de un periodo de ilustración, ligada a las ciencias y las artes en la segunda mitad del siglo XIX. En medio de las disputas entre el liberalismo y el conservadurismo que se fraguaba en el último cuarto del siglo XIX, los Mera y los Martínez desarrollaron un particular espíritu cultural por el que sobresalieron entre las élites letradas del país. Afincados en las afueras de Ambato en el centro de la sierra ecuatoriana, estas familias convirtieron sus propiedades de Atocha y La Liria en un reconocido escenario de la cultura nacional. Todos sus miembros (tías, tíos y abuelos de la autora) se destacaron en el campo de las artes, las ciencias y la política. Esto sugiere un vasto ambiente cultural en el que se formó Blanca y que se traduce en un valioso capital cultural que le permitió incursionar en las artes y la literatura desde temprana edad. Gonzalo Zaldumbide, en el prólogo de la obra, describe el ambiente familiar de la autora: "Se ha criado en un poético retiro, en un ambiente de letras y arte. Su padre, su abuelo, sus tíos han creado o mantenido una tradición de cultura clásica que ella ha respirado como aura vivificante desde su niñez. Una ingénita vocación le trae pues, invenciblemente a este solaz habitual" (9).

La infancia y juventud de Blanca Martínez estuvieron marcadas por la temprana muerte de su madre en 1906 y de su padre en 1909. Al quedar huérfana a muy corta edad, ella y su hermano menor (Edmundo Martínez) se criaron con la familia materna, en Atocha, la propiedad de los Mera. La autora recibió su primera instrucción por parte de su madre y en una institución de la ciudad, más adelante a los trece años ingresó como interna en el colegio religioso de señoritas La Inmaculada en Quito, del que se retiró después de un año (1912-1913) sin poder adaptarse al ambiente. En 1914, también ingresa al conservatorio de música, por sus reconocidos talentos como cantante, sin embargo, este será un paso breve debido a las inquietudes de su familia por su carrera pública como artista. En adelante su instrucción continua a cargo de su familia, donde desarrolló un pensamiento liberal y crítico.

Respecto a su legado familiar, es inevitable considerar las dos figuras de su padre Luis A Martínez Holguín y su abuelo materno Juan León Mera Martínez, dos autores canónicos de las letras ecuatorianas, quienes sin duda fueron un referente para Blanca. Ella los cita en su obra, colabora con la difusión de su legado, y de manera eventual, también apela a sus nombres como una forma de legitimar su propio trabajo intelectual. Al mismo tiempo, los discursos de su época siempre la vinculan a estas figuras paternas, por lo que es posible asumir que, fue vista/leída como una hija, una menor de edad en el campo literario. Más allá de la metáfora de la lucha

edípica en cuanto a la "ansiedad de la influencia", planteada por Bloom (2011) y retomada por Gilbert y Gubar (1998), en este caso no se puede reducir las influencias de la autora al deseo de imitar o superar al padre y abuelo, sino al código de lectura de quienes no la pudieron ver, en su época, más allá de su relación filial con los dos escritores.

En todo caso, como lo explican Gilbert y Gubar (1998), la idea de una lucha edípica resulta inconveniente cuando, a diferencia de los varones que deben matar al padre (poeta, modelo antecesor), las mujeres no tienen una tradición qué seguir de acuerdo con el orden de su rol de género. En ese caso, ¿qué les corresponde a las mujeres si no hay madres (otras autoras) a quiénes reemplazar? En este sentido, el caso de Blanca Martínez es particularmente ilustrativo, porque su familia no sólo tuvo célebres escritores, sino también y de manera mucho más próxima para Blanca, tuvo diversas y notables mujeres dedicadas a las artes y las letras.

Si bien, las cartas que intercambió con su padre en la infancia muestran una relación cercana y afectuosa; al quedar huérfana a los doce años, Blanca crece sin la influencia directa de su padre y abuelo, quien, por otro lado, ya había muerto en 1894 sin que ella lo haya conocido personalmente. Por lo que, aunque ambas figuras fueron referenciales, se intuye que lo fueron desde la memoria.[48] Mientras tanto, en el día a día y de manera más cercana, la influencia de sus tías sin duda tuvo un peso más directo. Hacia el final del prólogo de *En la paz del campo* (1940), el escritor Gonzalo Zaldumbide recrea una particular escena del ambiente doméstico de Atocha en el que se imagina a la autora: "También la niña de ojos asombrados, día a día ha ido aprendiendo a mirar el mundo sin velos […]. Visita todas las tardes a unas viejas tías, y sentada en el rescoldo del pasado, las oye atenta y sonriente, mientras sus cabezas níveas sobredóranse al reflejo de su juventud" (10). La imagen que Zaldumbide reproduce, como visitante de Atocha y la Liria, es el de un hogareño ambiente femenino, una estampa que representa el aprendizaje que Blanca recibió de sus tías, todas mujeres ilustradas.

Tanto los Martínez como los Mera dedicaron esmero a la educación de las mujeres, cultivando un espacio donde varias de ellas se destacaron en la música, la pintura y la escritura. Por ejemplo, a través de cartas públicas se conocen, las inquietudes de Adelaida Holguín Naranjo, abuela de Blanca, quien en 1878 manifiesta junto a otras mujeres ambateñas "La mujer tiene sus deberes, así como sus más íntimos gozos, en la esfera doméstica. Más no por eso se la debe tener por

[48] Morayma Ofir Carvajal lo expresa en estos términos "Quien ha nacido en Ambato y holgado en sus huertos, háse familiarizado con la *invisible y patriarcal presencia de Mera*, con ese espíritu de nerviosas aristas de Luis A. Martínez […]". (cursivas añadidas) (Ofir Carvajal 1949, 100).

extraña al movimiento social y á las cosas que interesan á la religión, la patria y la misma familia, de la cual es eje y centro principal" (2014 [1878], 43). Continuando con la línea familiar, Cornelia Martínez Holguin (1863-1936), tía por parte de su padre, publicó novelas cortas y traducciones del francés desde 1889 en la Revista Ecuatoriana y fue una reconocida cantante lírica; Eugenia Mera Iturralde (1887-1934), tía por parte de madre, y quien desempeñó un rol materno en la vida de Blanca, escribió cuentos y fue una reconocida pintora de paisajes; y su propia madre, Rosario Mera Iturralde, también escribió cuentos. Aunque el trabajo publicado que se conoce de estas mujeres en la actualidad resulta acotado, los documentos sugieren que tuvieron una abundante práctica literaria y artística. Si se considera otros formatos y espacios de la vida literaria de la época, ligados a la intimidad propia del espacio doméstico, se entiende que estas mujeres dedicaron su vocación literaria a la escritura de cartas, diarios y álbumes que, aunque no se conserven, fueron los soportes utilizados por mujeres en la época. Finalmente, esta línea familiar continua a través de Blanca, en su hija Eugenia Tinajero Martínez (1922-2009), quien también se dedicó a la pintura, publicó un libro de leyendas, escribió novelas -inéditas-, relatos de viajes y, con especial atención sobre su herencia intelectual, compuso un archivo familiar con escritos públicos y privados de su madre y sus antecesoras.

El particular escenario que privilegió esta inusitada prosperidad artística de mujeres para la época (finales del siglo XIX e inicios del XX) se encuentra en Atocha y La Liria. Gracias a las dinámicas más íntimas entre círculos de amistades que frecuentaban el lugar y las relaciones con redes intelectuales del país, se adivina un fructífero espacio para las artes. En esta línea, es preciso señalar que las cuatro generaciones de mujeres ponen a Atocha y La Liria en el centro de sus creaciones literarias y pictóricas. Ya sea a través de dedicatorias, referencias, representaciones, o como el lugar desde donde firman su trabajo, todas las autoras encuentran en este punto geográfico, retirado y campestre, un amigable lugar de enunciación. El caso más evidente es el de Blanca, que convierte a Atocha en el escenario de su novela y lo revela como un edénico espacio de protección para su protagonista.

Blanca Martínez tuvo una significativa influencia femenina en su carrera, que vino por parte de sus tías y abuelas, y que luego, transmitió a su hija. Lo cual delinea una genealogía femenina, no solo en términos consanguíneos, sino sobre todo en términos de un sistema de creación cultural que reproduce y transmite sentidos y categorías.

Por otro lado, aparte de su legado familiar, Blanca Martínez también cultivó su carrera intelectual a través del magisterio, que fue en la época uno de los espacios que habilitó el desarrollo de los discursos feministas. Blanca fue maestra de las materias de Historia Antigua, Ética y Cívica en el colegio de varones Nacional Bolívar en Ambato en 1935, más adelante fue rectora del Instituto Normal Manuela Cañizares en Quito en 1937 y fue también profesora del Colegio Fernández Madrid, también en Quito, en 1943, todas instituciones representativas de la educación pública. Su rol como maestra es crucial para entender su obra literaria. Su crítica a la educación conservadora que recibían las mujeres en la época atraviesa su obra literaria, por ejemplo, la autora expresa en la Revista Iniciación: "La enseñanza actual no modela mujeres; dibuja perfiles, siluetas de mujer. Sombras que van deslizándose insensiblemente hasta el No Ser. Y como tales, no dejarán huellas" (Martínez 1934, 1). Su visión crítica de la educación, especialmente de las mujeres, explica cómo, en lugar de ampliar su "espíritu" se lo reduce para obedecer normas sociales ciegamente. Esta premisa se hará más tangible en su novela. Al igual que otras escritoras y feministas de este periodo, su labor como maestra fue un compromiso con las causas sociales de su época, especialmente aquellas ligadas a la situación de las mujeres y los niños. Ser maestra fue entendido también como un trabajo de servicio y compromiso social en el marco de un precario Estado benefactor, lo cual amplió los discursos públicos de las mujeres (Goetschel 2007).

Finalmente, a lo largo de su vida Blanca Martínez también desempeñó cargos públicos, al principio en la beneficencia, como presidenta de la Cruz Roja en Ambato. Más adelante, el presidente José María Velazco Ibarra la nombró Vicecónsul del Ecuador en Boston, Estados Unidos, y luego directora de Educación de Tungurahua. También fue adjunta cultural en la embajada de Madrid en España, y en su ciudad fue miembro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo de Tungurahua y directora del centro cultural La Casa de Montalvo.

Como escritora, Blanca Martínez dirigió la revista literaria *Iniciación* (1934), subtitulada "revista femenil de cultura", junto a Abigail Naranjo Fernández. Esta revista tuvo ocho números y circuló en Ambato, estuvo dedicada a la literatura, a la difusión de la cultura femenina, las labores públicas de las mujeres de la ciudad, desde una propuesta editorial abiertamente feminista. Después de publicar su primera novela *En la paz del campo* (1940), Blanca también publicó otras novelas como *Purificación* (1942), y *Luz en la noche* (1950), todas publicadas en Quito. Sus novelas presentan una reflexión crítica sobre los discursos de moral de la época y el lugar de las

mujeres. Hasta 1953, Blanca fue la única mujer que publicó novelas en formato moderno en Ecuador.

2.2. La artista y la moral

La preocupación por los códigos morales de la época y sus efectos limitantes en la vida de las mujeres, especialmente en el campo artístico, es un tema que atraviesa la obra de Blanca Martínez. Es posible entender que parte de su propia experiencia estuvo marcada por los límites y desafíos que suponían para una mujer de la época construir una voz pública como artista. Ya antes de las críticas que recibe por su obra *En la paz del campo*, la autora enfrenta estos desafíos en otras áreas de su vida desde muy temprana edad. Estas situaciones permiten entender los sentidos negativos que rodean la figura de una mujer dedicada a las artes.

Para Blanca Martínez, la construcción de su voz autoral no inicia en el campo de las letras, sino, justamente en la música. Al igual que su tía Cornelia Martínez, Blanca heredó un talento especial para el canto lírico por el que destacó, sin embargo, su carrera se truncó.

Blanca Martínez, ingresó al Conservatorio Nacional de Música donde estudió piano y canto. Los reparos que su familia respecto a una carrera como cantante se aprecian en un relato del autor Gerardo Nicola (2006) quien narra lo ocurrido cuando Blanca se presentó con diecisiete años al examen de canto de ópera en el Teatro Sucre:

> Su presencia de joven alta con un cuerpo muy bien estructurado, una belleza en su físico, sus ojos grandes y vivos y un ruiseñor en su garganta dan como resultado la sugestión de todo el público. El general Leonidas Plaza Gutiérrez que a la sazón era presidente de la República, ha asistido al acto a escucharla. Su entusiasmo y admiración por la voz de Blanca hacen que le ofrezca una beca para que vaya a perfeccionar su arte en Europa. Pero para ese momento ya se escuchaban las amenazas de guerra y, por sobre ellos los parientes Mera consideraron que si iba a perfeccionar su arte, se dedicaría a él por completo. Que entonces comenzaría a *rodar por el mundo*. En el interior del hogar se comentaba que *las artistas eran unas perdidas*. Entonces se determinó que *esa vida no era la adecuada para una señorita pudorosa* como lo era Blanca Martínez Mera (cursivas añadidas) (2006, 23).

El relato apunta hacia la imposibilidad para una mujer, entre tener una vida artística y mantener una condición de honor al mismo tiempo, dos aspectos que parecen mutuamente excluyentes en los discursos de la época. Este episodio generó frustración en Blanca, quien más adelante, en 1950, escribiría al respecto en su diario:

> Probablemente mis familiares maternos quisieron a todo trance ahogar mi decidida vocación de cantante alejándome del Conservatorio. […]Según lo que he podido averiguar o mejor dicho intuir, por ciertos detalles que en la actualidad se presentan con mucha claridad, no les gustó que siguiese mis estudios de canto en primer lugar de *miedo de que llegase a ser artista*, en segundo lugar de *miedo también de que se me enamorase alguien*…O puede también que haya tenido admiradores sin que yo jamás me diese cuenta. Y quisieron de todas maneras, repito *destruir mi vocación* apoyada por mi maestro señor Trueba y otros notables Profesores. […]el profundo desengaño que me dieron al no comprenderme, pesadumbre que no he podido borrar pese al tiempo ni a la misma razón. No hay peor cosa que interrumpir por necedad o temor ridículo las aficiones de los hijos (cursivas añadidas) (1950).

Definitivamente, la autora, en una retrospectiva sobre su vida, está preocupada por esta imposibilidad. Respecto a la música, si bien no pudo continuar con el canto, su pasión musical permea su obra. En *En la paz del campo*, sus personajes están marcados por una sensibilidad musical que es central para la historia. Sus dos personajes femeninos, tocan el piano y definen su carácter respecto al tipo de música que tocan.[49]

Sin embargo, la honorabilidad femenina tampoco está a salvo fuera de las bambalinas de los escenarios. Al margen de su faceta como cantante, las preocupaciones de que sus inquietudes artísticas atenten su honor y el de su familia será un tema que también perseguirá a Blanca en el campo de las letras, aún en los retirados escritorios de Atocha.

En la paz del campo fue escrita en 1931, pero no se publicó hasta 1940.[50] En su única edición aparece acompañada con una carta, a manera de prólogo, del escritor Gonzalo Zaldumbide, quien fue un amigo de su familia y con quien Blanca mantuvo una cercana relación intelectual. Entre 1931 y 1933 la autora envío tres manuscritos de esta novela a Zaldumbide mientras fue embajador de Ecuador en Francia y Estados Unidos, para ser leídos y comentados por él. Este intercambio sugiere una estrecha relación de colaboración que evidencia otras redes intelectuales y hacia dónde apuntaba el interés literario de Blanca, enfocada hacia un discurso literario romántico y clásico como el de Zaldumbide. Por ejemplo, su diálogo tiene eco también con la novela *Égloga trágica* (1958) publicada por Zaldumbide por entregas entre 1910 a 1954, y

[49] Mientras Beatriz, la protagonista, toca las sonatas de "Beethoven", el Claro de Luna (168) o la Canción de Primavera de "Mendelsshon", Lola, por otra parte, prefiere pasillos "del maestro Canelos", tangos y valses. De esta manera, la música marca la diferencia entre ambas personalidades.

[50] Un fragmento de esta novela aparece con el mismo título, en junio de 1934, en el No. 3 de la Revista *Iniciación*, editada también por la autora. El fragmento lleva la siguiente dedicatoria: "Lo dedico a la memoria de mi abuelo materno don Juan León Mera" (1934, 5).

finalmente compilada en 1958. Esta novela retrata de igual manera la ensoñación del campo en un momento de quiebre con la modernidad urbana, y es parte del romanticismo literario que quedó opacado (deslegitimado) por la institucionalidad del realismo social de los años cuarenta. Su prólogo en la obra de Blanca, por otro lado, funciona como un acto de presentación y bienvenida al campo de las letras, que brinda legitimación a la autora en su primera publicación: "Bienvenida será esta escritora, a la que cabe anunciar llamándola como a Moratín 'No indigna sucesora de nombre ilustre'" (Zaldumbide 1940). La respetable figura de Zaldumbide en el campo literario, funciona como la de un padrino, que es mentor y al mismo tiempo tutela a la autora, ya que sus observaciones no escapan de cuestiones morales.

En el prólogo de *En la paz del campo*, Zaldumbide hace referencia a otra obra de Blanca, hasta entonces inédita, su primera novela titulada *Heroísmo por amor*, escrita cuando ella tenía diecisiete años:

> En su primer manuscrito se entreveía, bajo la profusión novicia del estilo, de algo enmarañada y olvidadiza sintaxis, una gracia inhábil, -tanto mas graciosa,- de primeriza. Pero se había dejado arrastrar por la fosca atracción del melodrama, por el falso patetismo de lo extraordinario. Habíale intrigado […] que ni aun bajo el negro sudario de una sotana un cura se había curado de ser hombre. Y tantas fealdades había entrevisto, que hasta chocaba que intentase retratarlas con manos tan puras (8).

Zaldumbide apunta la incompatibilidad de "las manos tan puras" de la entonces joven autora con el tema elegido -el romance de un sacerdote-. Esto evidencia un discurso moral que repercute en el juicio con que es leída la obra y, además, cierto juicio sobre la integridad de la autora. Sin embargo, a pesar del cuestionamiento sobre la pertinencia del tema que resultaba impropio en la época, e incluso sobre su habilidad para abordarlo, Blanca retoma más adelante este manuscrito y, con una mirada más madura, lo publica en 1942 con el título de *Purificación*, su segunda novela. Alejandro Andrade Coello dice de esta novela: "Atrevido el argumento, pero propio de la caduca naturaleza" (1942).

Las ideas sobre el honor de la mujer irrumpen cuando la autora proyecta una voz como una expresión pública de arte, ya sea como cantante o como escritora. Dichos juicios morales, y los que vendrán después, explican el incomodo/inadecuado lugar que ocupan las mujeres en el campo artístico, el cual, al ser parte de la esfera pública, requiere tutela para ellas. A su vez, la vigilancia moral de las mujeres, en este caso, de las autoras, evidencia los límites del concepto de ciudadanía. En el caso de Blanca Martínez, el símbolo más pernicioso de la autoridad patriarcal

no está en la influencia de su padre o abuelo como referencias obligadas que la acompañan, sino en el discurso moral que vigila y sanciona su obra.

2.3. Representación inmoral de las mujeres

En la paz del campo es una novela de costumbres, ambientada en la ciudad de Ambato y sus alrededores, durante los años veinte del siglo anterior. Aunque el relato gira entorno de la vida familiar en el campo, existen otros elementos que permiten diferentes niveles de lectura. La primera entrada es la historia de amor que guía la trama y el retrato de costumbres campestres y domésticas. Pero, también existe una compleja representación de la naturaleza y la moral en diálogo con el pensamiento de Jean-Jacques Rousseau. En la obra de Martínez, el campo es una categoría cargada de simbolismos y central para la historia. Igual de significativa es la construcción y desarrollo de los personajes, a partir de la cual también es posible otras lecturas. Para la presente investigación, desarrollo una reflexión sobre la moral y los juicios que enfrentan las mujeres, así como su representación, cuestiones que fueron el motivo de las críticas que la obra recibió en su primer intento de publicación.

Las pocas lecturas que existen sobre esta obra mantienen la mirada en la historia de amor y costumbres que se encuentra en primer plano, sin poner atención en otros aspectos del texto, o considerar su valor como parte de un cuerpo más amplio de textos escritos por mujeres. La escasa atención que se brindó a las obras de mujeres ha mantenido un árido campo de estudio de sus obras. El interés desde los estudios académicos para recuperar su legado, a partir de los años setenta y ochenta, apenas han permitido estudios antológicos (recopilatorios) para registrarlas, pero no para proponer debates más amplios sobre el alcance de sus obras. [51] Por lo que esta novela permanece como una obra menor, con algunas breves referencias en la historia de la literatura, mencionada principalmente por ser la primera novela publicada por una mujer en Ecuador.

[51] Una notable excepción es la obra de la autora Morayma Ofir Carvajal, quien en su *Galería del Espíritu* (1949), registra detalladamente la obra de mujeres ecuatorianas y respecto a esta novela dice: “Su diestro relato ora es superabundante en la etopeya, como sorprendente es su estilo en la descripción del paisaje […] ella ha sabido pintar, la condición humana de los hombres, con el mismo color y las mismas resquebrajaduras de la arcilla” (101). El esfuerzo de Morayma Ofir es uno de los primeros por recuperar el legado cultural de las ecuatorianas, por lo que tampoco profundiza mucho más en sus lecturas y se centra sobre todo en registrar el trabajo, aun así, su lectura de la obra resulta mucho más curiosa y reveladora sobre la construcción de la voz autoral femenina porque Morayma lo comparte como mujer y contemporánea.

Por ejemplo, Michel Handelsman (1978) se aleja de la lectura, hasta entonces oficial, de la literatura producida por mujeres y propone una revisión crítica sobre un amplio cuerpo de textos. Sin embargo, respecto a *En la paz del campo* (1940), mantiene una lectura que no considera su complejidad. Descrita como una novela "de la escuela costumbrista y criollista" (7), para Handelsman no tiene un argumento crítico ni feminista (7). Por otro lado, Ángel F. Rojas [1948] (1970), en su revisión de la novela ecuatoriana, comenta "se advierte cuánta facilidad tiene B. M. para escribir y qué habilidad innata posee para mantener suspenso al lector. La trama no puede estar mejor hilvanada (218)". Pero, junto con otras similares,[52] son "nada más que novelas, […] una obra de arte pura y simplemente" (127), refiriéndose a que no tienen argumento político, por que la intención es "simplemente contarnos una historia ficticia interesante" (129). En la misma línea, está la crítica de Isaac J. Barrera, quien comentó la obra al año siguiente de su publicación en una columna editorial: "[En la obra] lo preponderante es lo anecdótico adornado con la pintura del medio. Los caracteres no son buscados con ningún empeño; los individuos tienen vida novelesca y difícilmente se les podría situar en lo real" (1941). Finalmente, Barrera rescata "la donosura de las tintas que emplea [B.M.] para pintar la naturaleza".

El desinterés sobre esta novela posiblemente radica en que ha sido leída a la luz de otros paradigmas del mismo periodo como el realismo social, por lo que, en comparación, su relevancia política, aparentemente, palidece. Los autores, anteriormente citados, coinciden, en diferentes periodos, que la obra no discute la realidad y en consecuencia no es política o, en lecturas más recientes, no es feminista. Esta posibilidad ya fue planteada en 1939, por el escritor Alejandro Coello, antes de su publicación, durante la polémica con el comité del municipio de Ambato. En una columna editorial de *El Comercio,* Coello (1939) recupera un comentario escuchado sobre la novela: "grande, sencilla, sin pretensiones de izquierdismo ni defensas del proletariado, pues no es de *avanzada* y por este motivo fue repudiada por los enemigos de la literatura sana" (cursivas añadidas) (1939). El artículo de Coello es parte, junto con otros documentos, del archivo personal de la autora, quien guardó publicaciones de la época sobre su obra, por lo que, es posible suponer que ella conocía el alcance de las disputas ideológicas en el campo literario, sobre todo, las tocantes a su obra respecto al impacto (deslegitimador) que generó el realismo social sobre otros géneros literarios.

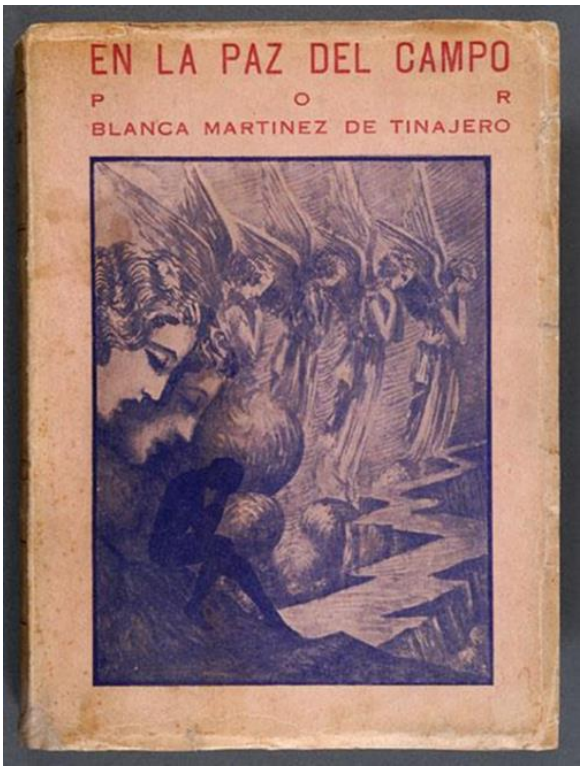
[52] Las otras obras a las que Rojas (1970 [1948]) hace mención en esta categoría son *El camino de las landas* de Gustavo Váscones Hurtado, *Elba* de Pedro Jijón y *Rosas de invierno* de Gustavo Lemos. Todas romances de época.

Al no considerar los aspectos íntimos y familiares como cuestiones políticas, incluso las formas estéticas como formas políticas, según lo explica Auerbach (2016), se asumió que no hay un carácter crítico en la obra de Martínez. Sin embargo, la posición desde la cual Blanca Martínez crea su relato, como mujer que se presenta en el campo literario, ciertamente patriarcal (e ideologizado), hace que esta obra tenga un innegable carácter político y feminista, desarrollado con otra estética y otro lenguaje.

2.4. Argumento

En la paz del campo (1940), narra una historia ambientada en Atocha, en las afueras de Ambato, en un ambiente provinciano y burgués. El argumento de la historia es un triángulo amoroso en dónde el conflicto se desarrolla en la imposibilidad de alcanzar el amor esperado por parte de todos sus personajes. La voz narradora es omnisciente y, gracias a una estética clásica y romántica, construye abundantes descripciones del paisaje, la naturaleza y las emociones de los personajes.

Figura 2.1. Portada de *En la paz del campo* (1940)



Fuente: foto del archivo realizada por la autora de la investigación.

La historia inicia con la noticia que recibe Juan Gonzáles por parte de su médico, quien le diagnostica "reumatismo temporal", razón por la que le recomienda abandonar Quito y viajar a un lugar con mejor clima, específicamente Ambato. Juan Gonzáles es un hombre soltero de la élite quiteña, tiene cuarenta y cinco años, no tiene otro vínculo familiar, y aunque se caracteriza por ser mujeriego, se encuentra en la búsqueda de un amor superior, espiritual: "Paz ansiaban sus ojos, cansados de mirar formas mujeriles; paz anhelaban sus manos, sus pies, todo su cuerpo; y paz también para su alma, loca a veces por el camino de la vida. Quería vivir, amar y morir en paz" (265). Siguiendo el consejo médico, Juan se traslada a vivir una temporada en Ambato, se instala en un hotel en el centro y se contacta con amigos de su época de estudiante quienes lo introducen al ambiente social de la ciudad.

A través de sus amistades, Juan conoce a Lola Vega, una mujer soltera en sus cuarentas, que cuida de su anciana madre inválida junto a su hermana menor, quien está a punto de casarse. Deseosa de ser madre y formar un hogar, Lola busca un amor que corresponda sus deseos: "Su ansia por […]saberse esposa, para luego sentir prendida al seno una boca pequeñita y tibia" (188). Cuando Juan la conoce, se encuentra rápidamente cautivado por sus "exuberantes formas" y su sensual carisma, y aunque por momentos la considera una mujer "banal y vulgar", no se resiste a conquistarla. Lola por su parte, se enamora de Juan al sentir que su admiración es correspondida. Ambos inician un apasionado juego de seducción, en el que Lola se entrega sexualmente a Juan, suponiendo que van a casarse.

Al mismo tiempo, mientras seduce a Lola, Juan también conoce a Beatriz Jiménez, hija de una distinguida familia que vive en una finca en Atocha, en las afueras de Ambato. Beatriz tiene veinte años, y aunque nació en Quito, ha vivido desde su primera infancia en Atocha junto a su madre y hermanos. Aislada del ambiente urbano, Beatriz posee un carácter tierno e inocente que también cautiva a Juan, quien finalmente encuentra en ella el "amor puro y espiritual" que buscaba. Poco a poco Beatriz se siente cautivada por el sutil galanteo de Juan y se enamora. La familia de Beatriz, al principio, no consiente la relación ante las inquietudes que les produce Juan, sin embargo, ceden ante los tiernos deseos de Beatriz, y finalmente la pareja se compromete en matrimonio.

Cuando Lola se entera del compromiso, descubre el engaño de Juan. Aunque al final Juan intenta, arrepentido, alejarse de Lola para salvar su compromiso con Beatriz, Lola trata de recuperarlo. Tras una serie de ardides que generan un escándalo público en Ambato, Lola, vengativa y herida,

escribe una carta a Beatriz donde le confiesa su romance con Juan y le envía como pruebas cartas y fotos firmadas. Beatriz y su familia, ofendidos por la "deshonra" del engaño de Juan, terminan el compromiso, y no permiten que Juan vuelva a verla. Los intentos de Juan por recuperar a Beatriz resultan inútiles y finalmente debe resignarse a perder a ambas mujeres.

La novela está dividida en tres partes, que, a su vez, tienen eco con el triángulo que conforman los tres personajes principales. En la primera parte se presenta a cada personaje y sus motivaciones, en la segunda parte se fragua la relación de Juan y Beatriz, en lo que podría ser el final feliz esperado con su compromiso matrimonial. Sin embargo, en la tercera parte el desenlace alcanza la venganza de Lola con lo cual el compromiso se rompe.

2.4.1. Lección de moral

En 1938 Blanca Martínez presenta esta novela en el concurso literario convocado por el Municipio de Ambato. La finalidad del concurso es promover el prestigio de la ciudad y apoyar a autores cuya obra "verse sobre Ambato, sus hijos ilustres o sobre cualquier otro asunto de suyo importante, [la obra] debe redundar, en definitiva, por su fondo y por su forma, en honor y prestigio de Ambato" (1960, 13). En este marco, el comité evaluador,[53] rechaza la obra sin notificarle a la autora.

Posteriormente, ante el reclamo de la autora, el comité explica le en una carta, que no enviaron una notificación escrita sobre su decisión porque:

> Al hacerse público en la respectiva sesión municipal, habría producido consecuencias nada gratas para Ud.; los miembros de la comisión, amigos y apreciadores de Ud., en el noble empeño de evitarle toda molestia, y sinceramente convencidos de que le hacíamos un inestimable bien, un positivo servicio, servicio de caballeros; resolvieron no elevar el informe y optar por encargar a uno de los compañeros que, privadamente, pero con toda franqueza, expusiera a Ud. el criterio unánime de la comisión, a fin de que si Ud. lo tenía a bien, recogiera su novela. […] Posteriormente, lo que fue materia de dicho encargo, había confirmado a su esposo, Sr. Tinajero, en Baños (9).

Una vez enterada de que su obra ha sido rechazada por razones referentes al contenido moral, la autora escribe una carta titulada A los puritanos: pequeña lección de moral, la cual se publica en

[53] Conformado por los señores concejales: Carlos B. Sevilla, A. Enrique Sánchez L., Victor M. Garcés, Reinaldo Miño y Dr. Ernesto Miño. Es preciso señalar que, a pesar de las críticas planteadas por este comité -no especializado en literatura-, a lo largo de su vida, la autora contó con un sólido reconocimiento y apoyo de importantes figuras literarias como Gonzalo Zaldumbide y Alejandro Andrade Coello -quienes prologaron sus obras-.

El Comercio en Quito el 31 de julio de 1939. En esta primera carta, la autora cuestiona "LA FALSA MORAL" (mayúsculas de la autora) con que se juzga su obra y desarrolla un argumento en contra de la censura apelando a un argumento religioso:

> Quien posee, aun cuando en mínima parte, la herencia del Señor, vierte su alma en la materia, en el color, en la armonía y con más abundancia en la palabra. Y cuanta más libertad y sinceridad haya en la ESCRITURA, el autor más se acerca a lo Supremo. Por esto el pudor mal entendido es despreciable; no es sino el velo con el que quieren cubrir el rencor por la vida plena, aquella presentida, pero que jamás pudieron descubrir, probablemente por la miseria del alma. […] Sabed que Jesús no condenó a los que eran francos (mayúsculas de la autora) (4).

En estos términos la autora demuestra que su obra refleja una verdad natural, y que ocultar dicha verdad es el verdadero acto de inmoralidad.

Adicionalmente, mientras el comité busca la discreción para, supuestamente, proteger a la autora del escándalo, la carta de Blanca hace explicito y público el problema sobre la moral, abriendo un debate sobre este término. Es decir, plantea una disputa al respecto. Por un lado, están los juicios del comité y lo que ellos califican como una falta a la moral, y por otro, está el argumento de la autora quien define en sus propios términos la moral. Para ella, "la mayor inmoralidad es no conocer la vida. Y desconocerla, cubriéndola con hipocresía y prejuicio atraen al mal en el lugar del bien" (3). Al ocultar la complejidad humana: "La ignorancia de lo que es la Humanidad, los impulsa a imaginar solo *blanduras, noblezas y rectitudes* (¿cómo entenderán algunos la rectitud?) Alejando a la verdad, que a veces siendo *áspera y desnuda y hasta cruda*, es inocencia y luz" (cursivas de la autora) (3). De esta forma, frente a un discurso que oculta lo que se considera reprobable, la autora hace lo contrario.

De manera contundente, la autora define en sus propios términos lo que es la moral: "La moral única sabe pensar y comprender ampliamente, sin temor a herir conciencias, amistades, al pensamiento y la pasión; es psicóloga e intuye el mal en su raíz misma, y luego ayuda, cura y salva. La moral consciente es dulzura, es lástima, es amparo, es justicia" (5). Según la autora es necesario conocer la realidad para evitar o sanar lo que se puede considerar dañino, pero nunca ocultarlo.

Su reflexión sobre la moral se da en el marco de un debate más amplio en un momento en el que los roles de las mujeres están cambiando, al igual que los límites entre lo público y privado. La moral, en tanto un orden que permite distinguir el bien del mal, también permea nociones

religiosas e incide, de manera distinta, sobre los cuerpos de hombres y mujeres. Para las feministas (ilustradas?) de este periodo en Latinoamérica, en el marco de proyectos eugenésicos que también discutían sobre la "calidad" de los ciudadanos, la discusión sobre la moral fue una manera de autorizar su voz en medios públicos para abogar por el bienestar de mujeres y niños. Por otro lado, la idea de la "superioridad moral" de la mujer también fue un factor que habilitó estos discursos. (Lavrin 1998; Mannareli 1999). En Ecuador, otras feministas como Zoila Rendón de Mosquera (1933;1948) produjeron extensa literatura sobre los alcances y límites de los discursos morales.

La primera carta de Blanca Martínez evidencia el esfuerzo de llevar el debate al espacio público. Cuando el comité evita dejar por escrito un informe, como un gesto de "cortesía", evitándole a la autora "consecuencias nada gratas", posicionan esta discusión en el ámbito privado que se supone el espacio femenino. Sin embargo, en respuesta, la autora lleva la discusión a un periódico de la capital, como otra transgresión al espacio público letrado.

2.4.2. "El informe. La dama ante los caballeros"

En respuesta a esta primera carta pública, los miembros del comité le dirigen una respuesta firmada el 10 de agosto de 1939, con la autorización de publicarla.[54] En esta misiva presentan un informe que explica los antecedentes del concurso, la lectura que han hecho de la novela y siete puntos donde detallan el criterio con el que juzgaron la obra y los motivos por los que la rechazaron. En este sentido afirman:

> Señora, su novela no puede ni debe ser publicada, ya por consideración a Ambato, ya por consideración a Ud.: por Ambato, porque la novela denigra a esta ciudad, e infama a sus mujeres; por Ud., porque sería desdecir de su ilustre abolengo, de rango de dama ambateña, de su alto papel de escritora y de su delicada misión de educadora (15).

Al subrayar su género, su procedencia y profesión, se evidencia en qué medida, todas estas categorías influyeron al momento de leer la obra, y son presentadas como un agravante en la discusión.

[54] En el siguiente fragmento se puede apreciar el tono de la carta enviada por el comité: "[…] Ud., con una superioridad y altivez dignas de mejor causa, considerándose víctima de clamorosa injusticia, estima nuestro criterio como lo más descabellado, absurdo e inmoral que ha podido caber en mente humana, y se produce en los más groseros y ofensivos epítetos que, estamos lejos, muy lejos de merecerlos" (1939, 9).

La postura del comité es dejar a la novela fuera de concurso, en consideración de dos motivos. Primero que la autora no necesita apoyo económico para publicar la obra, y segundo, que la novela presenta una mala imagen de las ambateñas a causa de la representación del personaje de Lola: "En la novela que examinamos, se hace figurar en Lola, a la señorita ambateña, como ignorante, impúdica, escandalosa, calumniadora, etc. como el tipo general […]" (13), y concluyen: "Novela en la cual, a la mujer ambateña se la presenta como mujer corrompida, haciéndole intervenir en escenas lúbricas y escandalosas de amor desenfrenado y anormal; no es, no puede ser un canto al amor, un himno a la vida, menos una lección de educación moral, como Ud. pretende" (16).

A pesar de que existen otros cuestionamientos sobre la obra, la principal preocupación del comité se centra en el contenido inmoral sobre el proceder de los personajes de la novela. Al mismo tiempo, dicha preocupación se extiende hacia la propia autora y se expresa en el carácter "impúdico" de la obra que determinan los miembros del jurado. De acuerdo con su definición, impudicia refiere la "falta de vergüenza y moral". Una lectura posible, es entender esta falta como la expresión pública de una mujer que pierde la vergüenza y se expresa públicamente. Efectivamente, la autora tomará la moral como la categoría que discute en sus cartas.

En su primera carta, Blanca Martínez no discute la moral desde una retórica de la sexualidad o el género, sino más bien a través de la religión. Por el contrario, el comité utiliza permanente un discurso que alude a la condición sexual de la autora, haciendo explicita la inconveniencia de su condición de mujer en el ejercicio de la escritura. La imagen de dicha situación se representa en el título del apartado: "El informe. La dama ante los caballeros", en la cual se figura una especie de tribunal al que ella se enfrenta por su condición de mujer. En este escenario, las críticas sobre la virtud del personaje (Lola) se transfieren a la autora:

> Quien ha leído a Barbusse en L'enfer, a Blasco Ibañez en Mare Nostrum, a Felipe Trigo en Murió de un beso, sin querer recordar descripciones de autores pornográficos, ve la naturalidad de las descripciones. Pero estos hombres, sin duda han vivido esas escenas, las han visto, y por eso son naturales sus expresiones. Pero la autora de la novela, dentro de la pureza del ambiente moral de su juventud y la pureza del amor de su hogar, se ha visto obligada a suponer las relaciones que cree que son la máxima expresión del amor natural, No existe, pues, ni la naturalidad en el hecho sexual de una mujer que difícilmente deja desbordar su libido después de guardar cuidadosamente la virginidad por treinta años, y porque no es posible tomarse como generalización humana el tipo histérico de la aristócrata ambateña (Posiblemente en referencia al personaje de Lola) (18).

Este es un fragmento muy particular porque la acusación que se cierne es que la obra de Blanca Martínez no puede ser buena, en función de que no es real. Y no es real porque el comité asume sobre la autora, "haci[éndole] un inestimable bien, un positivo servicio, servicio de caballeros" (14), que ella no tiene ninguna experiencia respecto al carácter sexual que ha construido para su personaje. Así, debido a su obra, la autora ve comprometida su integridad, la cual es discutida públicamente por un grupo de "caballeros", que encuentran tensiones entre la experiencia personal de la autora, su integridad y su ejercicio literario. De esta forma el comité des-autoriza a Blanca -resta valor a su autoría- en un gesto de condescendencia y tutelaje. En 1939, cuando el concejo municipal discute su obra, la autora tiene cuarenta y dos años, y una sólida carrera pública como maestra e intelectual.

2.4.3. Los juicios

Finalmente, en respuesta al informe del comité, la autora escribe su segunda carta titulada "Contestación a una crítica", firmada el 20 de octubre de 1939. En esta, la autora defiende su obra, explica la trama y responde a las observaciones del comité. Blanca Martínez usa algunos recursos para argumentar su defensa, algunos de los cuales pueden ser interpretados desde el planteamiento de Ludmer (1985), en tanto no renuncia a su lugar de subalterna -intrusa en el campo de las letras-, sino que lo resignifica. El principal -uno de los más recurrentes en casos similares-, es el uso de la modestia. Más de una vez la autora reconoce su falta de experiencia, por ejemplo, expresa: "[…] mi novela (tímida e incierta, *deficiente*, pues aun cuando me será siempre querida, no dejaré de reconocer sus faltas)" (cursivas de la autora) (26). Sin embargo, también lleva la discusión en un tono más firme cuando manifiesta: "no me envalentoné con apoyos ni tuve la cobardía de esconderme bajo un seudónimo" (21), con énfasis en la seguridad de su autoría como un acto público.

Por otro lado, considerando que, en la carta anterior, el comité hace referencia a su procedencia familiar, la autora apela también a la figura de su padre y compara su situación:

> Mi padre al escribir '*A la Costa'* no tuvo rubor de nombrar a Quito. Y Mariana, quiteña, se entregó a Luciano por amor y luego a un fraile, para más tarde entregarse por hambre a quien la solicitaba. Además, en esas páginas se descubren los vicios y las pequeñeces de una sociedad, igual en todas partes…Nadie ha condenado '*A la Costa'*, prologada por Calle, ni los mismos críticos quiteños (25).

Esta comparación ayuda a la autora a evidenciar el doble criterio usado para leer obra. A diferencia de su padre, como mujer ella debe responder a otro código moral en su obra. La autora también cita una serie de ejemplos similares en la literatura universal y en la literatura ecuatoriana, que respaldan su argumento de que los personajes, pueden (y deben) retratar los aspectos humanos buenos y malos, sin que afecte cómo se lee la obra.

Por último, Blanca hace énfasis en defender el genio creador más allá de las diferencias de género, afirma al inicio: "Los escritores de novelas […] se desligan de su yo y crean personajes con almas diferentes a la propia" (21), a pesar de esto, debido al énfasis de la crítica sobre su integridad como mujer, al final la autora retoma -quizás innecesariamente- el argumento sobre "su virtud". En dicho escenario, debe defender al mismo tiempo su integridad y su ingenio, nuevamente, en un esfuerzo de que ambos no sean excluyentes:

> Efectivamente: 'la pureza del ambiente moral de mi juventud y la pureza del amor de mi hogar' me han obligado a imaginar las relaciones que he creído la máxima expresión del amor natural. Estoy de acuerdo. Jamás, por más que hubiera conocido el mundo, […] ha permitido que yo piense y sienta y obre como hombre. […] Como mujer, valiéndome de lo que he oído conversar, de mi intuición y de mi razón e imaginación he forjado escenas, que, aun cuando no completamente exactas, porque no las he vivido, ni soy repito varón, manifiestan que en la realidad hay actos parecidos y peores […] (34).

Parece que al final, la autora se rinde ante el comportamiento pudoroso que se le exige a una mujer, y termina defendiendo "su honor", sin embargo, de una manera más amplia, su esfuerzo por defender su obra es mucho más significativo. En sus dos cartas públicas, la autora demuestra la firmeza de su posición. Su novela se publicó el año siguiente, en 1940 en la Imprenta del Ministerio de Educación gracias a su gestión personal.[55] En el mismo año, se publicaron las dos últimas cartas de la presente discusión en un folleto titulado *Contestación a una crítica* (1940). Después, en 1960 el mismo folleto se volvió a publicar, esta vez con las tres cartas de la presente discusión, incluida "A los puritanos", que no apareció en la primera edición de 1940.[56] La publicación de las cartas confirma el interés de Blanca por llevar esta discusión a la esfera

[55] En su archivo personal se encuentran las cartas que Blanca Martínez recibió de su media hermana Luisa Martínez (hija natural de su padre), sobre el seguimiento de la publicación de su novela en Quito, a lo largo de un año. Al igual que Blanca, Luisa fue maestra en Quito, y ella gestionó de manera personal el proceso para la publicación del libro gracias a sus contactos en el Ministerio de Educación. Las cartas referencian la escasez de papel que llegaba del exterior, y la larga lista de espera en la imprenta.

[56] En ambas publicaciones, la autora incluyó también otra carta de respaldo a su obra firmada por R. Romero y Cordero.

pública, en un acto sin precedentes para las autoras ecuatorianas hasta entonces, por proponer abiertamente un debate sobre la autoría de las mujeres.

Leer la novela a la luz de estas cartas, amplía las posibilidades de interpretación sobre la obra y sobre el ejercicio de escritura para las mujeres. Lo más relevante a considerar es el escenario que se crea para la autora a raíz de la novela, un escenario litigante en el que ella se enfrenta a un juicio público frente a un tribunal de hombres que dirimen, no sólo sobre la calidad de la obra, sino sobre la calidad y virtud de la autora. La imagen de un tribunal público en el que las mujeres son juzgadas es una imagen que está presente en todas las obras de este estudio.

Juventud Inmolada (1953) de Bertha Cando de Izurieta recupera una historia "real" sobre los "pre-juicios" que enfrenta una madre soltera, y la mancilla que hereda su hijo nacido fuera del matrimonio. Los artificios legales del padre por desconocer al hijo giran en torno a la sanción moral que debe pagar el hijo en un centro de retención para menores. Por otro lado, *Sangre en las manos* (1959) de Laura Pérez de Oleas Zambrano está inspirada en el juicio contra la cirujana abortista Carmela Granja en 1930. En su obra la autora recupera la opinión pública frente a un hecho que se convierte en un escándalo social, y el proceso legal que enfrenta la cirujana.[57] En el transcurso evidencia los límites y alcances del sistema legal y penitenciario, permeado por los discursos morales cuando se juzga a una mujer.

Al igual que Blanca Martínez, que encuentra su integridad moral en tela de duda frente a un tribunal de hombres, todas las obras muestran, desde diferentes ángulos, a una mujer (o figura femenina) que ha transgredido el orden patriarcal, resulta sospechosa y debe ser juzgada públicamente y sancionada. De por medio esta su cuerpo, su sexualidad y su mente que son evaluados, en conjunto, como una amenaza para el orden moral.

Blanca Martínez tiene la certeza de estar siendo juzgada a través de Lola -su personaje-, y apela a imágenes de escenarios semejantes. Por ejemplo, en su primera carta referencia al caso bíblico de María Magdalena: "Acordaos que Jesús, al sentir sus pies bañados por las lágrimas de la

[57] El juicio que enfrenta Carmela Granja y en el que se inspira Laura Pérez de Oleas Zambrano, tiene también una referencia en la historia clásica grecolatina. Se trata del juicio llevado contra Agnódice, partera ateniense conocida como la primera ginecóloga. Su historia es referida en la fábula 174 de Higinio. Se trata de una mujer que se disfraza de hombre para estudiar y ejercer la medicina. Las mujeres parturientas perdieron el interés de hacerse atender con los médicos hombres, prefiriendo la atención de Agnódice que les revelaba su verdadero sexo. Los médicos acusaron a Agnódice, pensando que era un hombre, de seducir a las mujeres. Durante el juicio ella reveló que era una mujer y la condenaron a muerte. Según Higinio, las mujeres de la ciudad la defendieron públicamente por lo que ella se salvó. De por medio hay discusiones sobre la posibilidad de que Agnódice realizara abortos. El juicio de Agnódice tiene lugares comunes con el juicio de Friné y también, simbólicamente se acerca mucho a la figura de Estenia German que usurpa un lugar masculino. Sobre este tema desarrollo más en el capítulo V.

Magdalena le dijo: 'No llores, mujer: tus pecados te son perdonados porque has amado mucho'" (1940, 5). Pero más contundente es su referencia al juicio de Friné, sobre el episodio de la historia clásica en el que la sacerdotisa de Afrodita se enfrenta desnuda a un tribunal de hombres:

> Lola ilusionada por el nuevo amor, sabiéndose dueña de un maravilloso cuerpo se mira desnuda en el espejo de su cuarto. Sus formas van diseñándose acabadas y puras, como aquellas de Friné inmortalizada por Gerom y descrita por Montalvo. La bella griega se salvó, tan sólo, porque sus jueces, que amaban y respetaban lo perfecto, sobre todas las cosas, la vieron palpitante, suave, divina, con reflejos que harían palidecer a Venus. La admiraron sin malicia y la absolvieron, porque crimen les habría parecido a ellos si la hubiesen condenado. Ellos sabían comprender y sentir el arte, es decir la belleza, y jamás la hicieron piedra de escándalo, ni mucho menos tachaban de 'IMPÚDICAS' a sus manifestaciones (mayúsculas de la autora) (1940, 26).

La autora retoma a una figura del discurso clásico grecolatino, un recurso recurrente en la literatura producida por mujeres en el periodo, y presenta un ejemplo para defender a Lola. Con estas referencias, construye un discurso que recupera precedentes de juicios contra las mujeres, en los que, además, ellas son absueltas (María Magdalena y Friné). Las tres autoras muestran preocupación por la situación de la mujer como una sospechosa ante el orden moral y denuncian esta situación. Las novelas presentan situaciones donde la mujer irrumpe en un espacio masculino, la esfera pública (la universidad, la ciudad, el campo literario), al igual que Friné ingresan a un espacio masculino, el Areópago (la polis) y allí son juzgadas ante el Consejo del Areópago. Expuestas en este espacio, su cuerpo es un símbolo de su falta y son examinadas "desnudas" por quebrantar la ley de los hombres. Friné es absuelta, pero es una excepción. La preocupación por el juicio público es algo que resuena en el contexto de las autoras, de su experiencia como mujeres en la sociedad ecuatoriana de la época, y así evidencian la veracidad de su experiencia desde testimonios, procesos legales, cartas, en un meticuloso ejercicio por constatar la realidad que denuncian. Ellas recuperan el tema y a través de la literatura, lo llevan al espacio público -se exponen desnudas en el Areópago- y evidencian la injusticia de una sociedad que juzga y condena a las mujeres.

Pérez y Cando señalan explícitamente en su narrativa las falencias del sistema judicial y sus instituciones (juzgados, cárceles de mujeres, correccionales juveniles), que, dominadas por el interés de un orden masculino, benefician al hombre, protegen su irresponsabilidad mientras condenan a mujeres y niños, quienes se inmolan. Sin embargo, el juicio público también es una

metáfora que traspasa el sistema legal y referencia una realidad más amplia en la esfera pública, los "pre-juicios" que abundan en los usos sociales y los discursos cotidianos.

El caso de Blanca Martínez, entre las tres autoras del estudio, representa la condena más palpable. Más allá de los personajes y sus historias en cada una de las novelas, es ella, como autora, quien enfrenta la condena. Es una sentencia que encuentra la falta moral en el ejercicio de la escritura, sobre este tema existen precedentes históricos como la poeta Sor Juana Inés de la Cruz. En el contexto ecuatoriano, es tristemente célebre el caso de la poeta Dolores de Veintimilla, quien murió en 1857 bajo causas extrañas, después ser duramente criticada por el obispo y autoridades de la ciudad de Cuenca, por escribir una octavilla en contra de la ejecución del indígena Tiburcio Lucero. Su reclamo, materializado a través de un escrito público, generó polémica, también a través de cartas públicas y periódicos, en las que su integridad y cordura fueron cuestionadas abiertamente. Su labor como escritora fue sancionado con el escarnio público. Históricamente la figura de Dolores de Veintimilla también ha sido motivo de reflexiones sobre la inconveniencia de que las mujeres participen en la literatura.[58]

Estas novelas recogen la experiencia de las mujeres respecto a las sanciones públicas que reciben. La mujer que escribe es sospechosa, la que escribe sobre sexo es sospechosa, la que va a la universidad es sospechosa, la que hace abortos o aborta es sospechosa, la que no aborta y es mala madre o madre soltera, también es sospechosa. Al ser juzgadas, hay un veredicto: son impúdicas, son degeneradas, son monstruosas, su opción es inmolarse. El centro de todos estos escenarios es el cuerpo de la mujer expuesto en los espacios masculinos. Las autoras señalan el cuerpo femenino como el espacio donde se concentran los discursos de moral. Con su escritura, las autoras exponen y denuncian estas situaciones que aquejan a las mujeres.

2.5. La obra

La preocupación por los códigos morales y cómo afectan a las mujeres es un tema que está presente en la novela de Blanca Martínez. La representación que la autora construye sobre el paisaje y los personajes revela una crítica a los discursos de la época. Aunque es una obra

[58] Juan León Mera, al hablar de Dolores Veintimilla en su revisión de literatura ecuatoriana, manifiesta la inconveniencia de que las mujeres lean "novelitas francesas" que debilitan su espíritu (1893). María Helena Barrera (2015) realiza un estudio histórico sobre la vida y obra de Dolores Veintimilla en el que recupera su figura y analiza cómo su muerte y su legado fueron manipulados de acuerdo con el interés del discurso patriarcal (2015). De igual forma, el trabajo de Diego Falconí Trávez (2011) también plantea una aproximación distinta sobre la figura de Dolores Veintimilla en base a la revisión de los textos de crítica literaria de su época.

bucólica, hay una carga de significados respecto al campo y sus relaciones que pueden tener discusiones más amplias respecto a las relaciones humanas, la estética y la formación de discursos culturales. Blanca desarrolla un relato de amor inspirado en el campo, pero como se revisó en sus cartas, las representaciones en su novela fueron motivo de debate y tuvieron impacto en la esfera pública, por lo tanto, es posible una lectura crítica sobre su contenido. En este marco, desarrollo un análisis sobre la representación del campo y los personajes en la obra y otras propuestas de lectura sobre estos temas.

2.5.1. El campo

Desde el siglo XIX la relación entre sujeto y naturaleza fue un elemento que determinó la formación de una subjetividad intelectual nacional a través de las representaciones científicas, pictóricas y literarias del territorio que construyeron una "narrativa de la naturaleza" (Kennedy Troya 2015; Cañizares-Esguerra 2006). Dichas representaciones estuvieron enmarcadas en procesos sociales en los que los sujetos habitan políticamente el paisaje (Kennedy Troya 2015; Pratt 1997). Aunque Blanca Martínez escribe y publica su obra ya en el siglo XX, su formación como intelectual viene de una tradición familiar forjada en el XIX y especialmente interesada en la representación de la naturaleza, a través de la literatura y la pintura.[59] La autora creció rodeada de la producción paisajística (pintura y fotografía paisajística, andinismo) de su padre, tíos y tías por lo que posiblemente desarrolló una alta sensibilidad e interés por el tema. El motivo central de su novela es justamente el campo, retratado como un escenario edénico de paz en el que, existe, además, una reflexión sobre los discursos morales.

Desde el título de la novela, la autora evoca un espacio bucólico que contrarresta con el ambiente de los centros urbanos en crecimiento a inicios del siglo XX. La novela está ambientada principalmente en las afueras de Ambato, en Atocha, la finca familiar de la autora donde ella creció y escribió esta obra. Los afectos de la autora por este lugar, y su centralidad en la obra, se evidencian desde la dedicatoria: "A mi Atocha, que ha sabido guiarme con la paz de su río y de

[59]Alexandra Kenedy Troya (2015) analiza la representación del territorio en las novelas de Juan León Mera y Luis A Martínez, abuelo y padre de la autora. En *Cumandá*, encontramos la transito de la sierra al oriente, y la representación del oriente como la zona de barbarie a civilizar. Por otro lado, en *A la Costa*, se muestra el tránsito de la sierra a la costa que se convierte en el centro económico en el contexto del proceso liberal en el que las elites conservadoras de la sierra pierden poder. En ambos hay una representación estética y política del territorio. Kennedy explica que existe "una relación expresa entre Cultura y Natura, en donde el pintor- escritor (Luis A. Martínez) nos obliga no solo a mirar, leer, aprender y deleitar, sino a tomar partido, a ser activamente políticos, modernos agricultores, ciudadanos inmiscuidos en los destinos del país" (68). La autora propone, además, la existencia de un discurso sobre la tradición intelectual en el territorio construido por las familias ilustradas del siglo XIX.

sus árboles, y el misterioso encanto de sus cumbres y quebradas" (5). Blanca construye en Atocha el hogar para su protagonista Beatriz, sobre este escenario desarrolla un lenguaje vibrante que captura (enmarca) la belleza natural, junto con las emociones de los personajes, en extensas y densas descripciones de los paisajes. La representación del campo que Blanca propone es, por un lado, un contraste frente a las dinámicas urbanas, y por otro, es un espacio sanador. Ambas son cuestiones que tienen eco con el pensamiento de Rousseau y las explicaré hacia el final del presente análisis.

En principio, la autora propone una marcada dualidad entre el campo y la ciudad. Contrario a los discursos del siglo XIX que proyectan en la naturaleza la barbarie, mientras la ciudad representa la civilización, para Blanca el campo es el verdadero lugar de paz y virtud. Según Raymond Williams (2001) la relación entre el campo y la ciudad es la producción de una escenografía construida simbólicamente desde un imaginario cultural específico y en base a la experiencia. Para Williams (2001) el paisaje no es una construcción material en sí misma, sino que existe a través de un observador. De esta manera la representación de los paisajes permite entender la construcción de la subjetividad, ligada al ejercicio de la mirada y la experiencia. La representación del campo propuesta por Blanca, esa mediada por su experiencia como mujer, y allí radica su singularidad frente a los discursos del siglo XIX.

Esta representación también está enmarcada en un proceso más amplio de modernización que se dio a inicios del siglo XX, durante el proyecto liberal, en el que los centros urbanos crecen, debido a la migración del campo. En el caso de la provincia de Tungurahua, según los datos del del primer censo nacional (1950), la población de la zona rural es de 63.843 habitantes mientras que en la zona urbana de Ambato se contabilizan 124.099 habitantes. La diferencia muestra los procesos de crecimiento en las zonas urbanas, como un eco de los discursos de modernización y progreso ligados a servicios de saneamiento, salud, transporte, educación y trabajo que representa la ciudad, mientras el campo es asociado al retraso y la pobreza (Kingman 2006). Sin embargo, en las ciudades crecen los barrios marginales, que concentran la pobreza, alimentados por la migración del campo.

Respecto a Ambato, una ciudad de provincia, los discursos de progreso urbano y la romanización del campo están presentes en igual medida. En el libro *En Elogio de Ambato* (1926), el escritor ambateño Augusto Arias habla de la ciudad en estos términos:

> Esta fecundidad natural y privilegiada de Ambato contribuirá a que mañana florezcan en la provincia risueña todas las ramas de la industria y la agricultura ensaye con provecho evidente todas sus modernas conquistas en el terreno feraz en donde se alzan ahora el oro del trigo y la austeridad del eucalipto. […] Dentro de un marco florecido, ha de alzarse la ciudad moderna que surge ahora mismo en la grandiosidad de sus edificios y sonríe en la gracia estética de sus chalets. Pero quizá la diestra novedosa que transforma las ciudades, respete sitios amados que deben guardar algo siquiera de su primitiva forma para mantener en el alma de los ambateños el culto al recuerdo (86).

Según Arias Ambato es una "Arcadia", en referencia al mundo pastoril clásico, sin embargo, la apuesta por el progreso industrial y agrícola cobra mayor relevancia en los discursos de esta época.[60]

Blanca Martínez propone una visión opuesta. Sus personajes escapan de las urbes que representan la enfermedad y el peligro. La novela inicia con el diagnóstico de "reumatismo temporal" que recibe Juan, junto a la recomendación médica de dejar Quito y radicarse una temporada en Ambato. Sin embargo, su enfermedad no solo se refiere al cuerpo, sino, sobre todo, al espíritu. Al instalarse en Ambato, él supone "Acaso allí descansaría de tanta mentira…Necesitaba gentes sinceras, otro horizonte, silencio…" (24). Juan describe la ciudad como: "cercana, de aspecto juvenil, alegre en su pequeñez, la ciudadcita provinciana: orgullosa de su barrio de Miraflores, abundante en chalets, huertos, jardines, ceñida de barrios apacibles, entre los que asomaban arboles nostálgicos de espacios" (117). Más adelante, cuando le preguntan por qué no quiere volver a Quito, él responde "[…] la paz del campo es lo que necesito ahora…Estoy cansado, como no tienes idea, de la vida en la ciudad; cansado de la sociedad y de tanta mentira (362). De esta manera, las oposiciones que presenta Juan generan una imagen de la ciudad como el espacio de la enfermedad física y moral. En principio, parece que el ambiente tranquilo de Ambato tiene un efecto favorecedor en su salud porque el malestar físico no se vuelve a mencionar; sin embargo, su verdadero padecimiento es espiritual y no encontrará cura. Pero aún en Ambato, la ciudad de provincia también tiene símbolos de corrupción. Por ejemplo, el hotel donde se hospeda Juan se presenta como el escenario del libertinaje. A su llegada, el

[60] Revisar la guía *La provincia de Ambato en 1928* (1928), una "obra de propaganda seccional compuesta parcialmente por distinguidos escritores ambateños" que promociona las características socioeconómicas de la ciudad: "Todavía Ambato mantiene aquel gran prestigio industrial, que tan justamente supieron indicar viajeros europeos del tiempo mismo de la colonia" (191) y se detalla un índice con las industrias crecientes de la ciudad: "la de tejidos de lana y algodón; la industria vinícola -hoy en pleno desarrollo-; la cerámica; la talabartería artística; la de frutas conservadas; la de bombonería, en gran escala; la de confección de ropas para la exportación; y la editorial" (191).

dueño le advierte que "A los huéspedes solteros se les entrega una llave de la puerta falsa…Aquí se vive en la mayor libertad, señor González. Es un hotel honorable…Pero…-y sonrió picarescamente" (29). Mediante este ardid, que representa un pacto entre hombres, más adelante Lola podrá acudir al llamado de Juan y presentarse a sus encuentros sexuales. El hotel es también el lugar donde Lola, una vez que descubre el engaño de Juan, protagoniza un escándalo público en el que ella le reclama descontrolada "[…] mientras los dueños del hotel procuraban volver a la calma a Lola, quien, perdida casi la razón, a gritos, ponderaba de su amor. De lo mucho que la había querido Juan. Y aseguró que le pertenecía, y que nadie más que ella debía ser su esposa" (397). Dichas escenas de desborde emocional y sexual que Lola protagoniza en el hotel son el motivo de la preocupación y los chismes de los vecinos en la ciudad, tanto en la ficción, como en la vida real, con las repercusiones que se conocen sobre la autora.

El hotel es un lugar especialmente siniestro para la experiencia de Lola, porque es el lugar donde ella se "pierde", figurativa y literalmente. Al igual que en el modelo de la novela gótica femenina, explicado por Gilbert y Gubar (1998), el hotel funciona como una construcción opresiva y grande que atormenta al personaje femenino y en el que pierde su identidad ante fuerzas incontrolables y cósmicas. Se trata de una figuración del patriarcado en la forma del hotel, donde las mujeres entran a escondidas y se pierden en su interior.

La ciudad presentada como el espacio de enfermedad y perdición, coincide también con el argumento de las otras dos novelas del presente estudio. Tanto en Juventud Inmolada como en Sangre en las manos, las protagonistas son jóvenes mujeres que llegan a Quito, desde pequeñas ciudades o pueblos de provincia en busca de educación, en el primer caso para estudiar en el Normal y en el segundo para estudiar medicina en la universidad. En ambos casos, al llegar a la ciudad, las mujeres quedan expuestas a la pobreza, solas, sin redes de apoyo y perecen alrededor de hombres que aprovechan su desprotección. Así, también para las otras autoras de este estudio, la ciudad representa para sus personajes femeninos (de todas las clases sociales) la enfermedad, la muerte y la degeneración.[61]

[61] En *Juventud Inmolada*: "Sola en la Capital, sin las normas de Saquisilí, estaba abandonada a sus propias resoluciones. Patricio, diferente a su posición económica, no podía ser un aliado. Si la pobreza de María y Elena eran parte integrante de su vida, sin otro recurso de riqueza que el sol dorado de Saquisilí y los campos verdes que quedaron muy lejos, la alegre añoranza de las tierras llenas de ricas cosechas; ¡eso sí que era un tesoro!, el tesoro vital de Saquisilí del que también estaban alejadas" (Cando 1954, 39)

En este sentido, la otra cara de la dualidad que construye Blanca Martínez es el campo como un espacio edénico y sanador. Al igual que Juan, quien llega a Ambato por prescripción médica, también lo hace Beatriz. Al ser diagnosticada en su infancia con una enfermedad, su madre Rosaura -quien es viuda- decide dejar Quito e instalarse con sus hijos en Ambato, para así salvar la vida de su última hija: "A los tres años escapó de morir con fiebre gástrica. La dejó tan débil, que los médicos aconsejaron llevarla al campo: -Necesita su niña aire, sol y completa libertad; de lo contrario no respondemos de su vida. […] Aterrada, ante la idea de perderla, su madre resolvió radicarse en Ambato" (68).

Contrario a lo que le ocurre a Juan, la curación de Beatriz es absoluta, física y espiritualmente. Pasado el tiempo, su madre reflexiona sobre los efectos del campo en su hija: "Viéndola gorda, sana y bonita, sentía crecer la gratitud por aquella tierra, que además de salvar a su hija, había formado su alma: suave, comprensiva, y también con algunos defectillos; pero tan leves, que en lugar de disminuir su encanto, lo aumentaban" (76).

De esta manera Blanca Martínez construye un escenario de pureza y sanación en el campo, como una respuesta a las dinámicas nocivas que representan la urbe. En tal medida, esta representación del campo, bucólica y pastoril también tiene un sentido crítico. En las décadas de los treinta y cuarenta, con el auge del realismo social, el campo es una categoría que se politiza en la literatura para denunciar los sistemas de trabajo agrícola y la distribución de la tierra. Desde otra estética distinta, el campo en la obra de Blanca Martínez también está cargado de una crítica, que atañe a la experiencia de las mujeres, frente a los procesos sociales de modernización urbana.

2.5.2. La "salvajita" y la vampiresa

Respecto a la construcción de los personajes, uno de los temas más llamativos es la dualidad que forman Beatriz y Lola, como la mujer buena y la mujer mala. Esta es una figura habitual en la representación de la imagen femenina, en los extremos de la santidad y la prostitución, el ángel y el demonio, una figura propia de la tradición literaria masculina del siglo XIX. De acuerdo con Gilbart y Gubar (1984), las escritoras pueden reproducir esta figura porque ese el modelo en que se identifican a sí mismas en los discursos literarios canónicos. En Ecuador, Jorge O. Andrade (2007) analiza esta dualidad en las obras literarias fundacionales del siglo XIX e inicios del XX en Ecuador, y explica cómo la figura de la mujer-demonio y sus trágicos desenlaces sirven en la literatura como un modelo aleccionador que reafirma el tipo ideal de la mujer ligada a la santidad.

En principio, Blanca Martínez no escapa de esta dualidad y presenta a Beatriz y Lola bajo esta misma lógica, sin embargo, es una dualidad mucho más compleja.

El rotundo contraste entre ambos personajes femeninos es parte de la propuesta de la autora, quien, en la segunda carta al comité, indica: "[Sobre Lola] le dí un espíritu vulgar, pequeño y vengativo, concediéndole, en cambio, un cuerpo magnifico. Además, ella representa la materialidad y Beatriz el alma, el amor puro" (22). En la misma lógica de la dualidad entre campo y ciudad, Beatriz y Lola se corresponden también, cada una, a la paz y la corrupción respectivamente. En dicho orden, Beatriz vive retirada en el campo, en el hogar de su familia en Atocha y representa la inocencia y la pureza; mientras, Lola vive en la zona urbana de Ambato y encarna la lujuria y la banalidad.

Ambas tienen un efecto diferente en Juan. Por un lado, Beatriz es una explicita referencia a la obra de Dante. Cuando la conoce, Juan piensa "¡Así se llamó la amada por el Dante!" (65). Igual que en la Divina Comedia, ella encarna todas las virtudes y a través de ella, Juan conoce un espacio de prístino sosiego (Atocha) por el cual desea redimirse. Por otro lado, Lola, mujer carnal e irreflexiva desata las pasiones de Juan, quien es consciente de lo que cada una le inspira: "[…] pensó en el contraste que conformaría [Beatriz] con Lola. Tenerlas a las dos, y sentir sensaciones distintas: ardor con la hermosa ciudadana, sosiego con la ingenua campesina" (216). Enfrentado a esta situación, al inicio Juan es incapaz de decidirse entre el amor de cada una.

Cuando Juan comparte con Beatriz y su familia, el amor de ella y el ambiente campestre que la rodea, conmueven su espíritu. Se siente guiado por un amor noble que parece la cura para su alma atormentada. El efecto que Beatriz produce en Juan es posible gracias a su espíritu inocente y "salvaje". Cuando el hermano mayor nota que Beatriz empieza a enamorarse de Juan piensa: "Ya es tiempo de que Beatriz deje de ser una *salvajita* […] Hay necesidad de que vaya conociendo el mundo" (cursivas añadidas) (23). Criada al margen de los círculos sociales de Ambato, Beatriz desarrolla una personalidad completamente ingenua. Su hermano mayor se pregunta: "No sería mejor hacerle saber de la vida? ¿No se le estará haciendo un mal, dejándola ignorar? […] Mujer ya, pero criatura en espíritu" (81). Sin embargo, su falta de conocimiento la hace también una mujer libre, respecto a los códigos sociales.

El carácter salvaje y libre Beatriz se expresa en su personalidad, pero también a través de su cuerpo. Beatriz se baña desnuda en el río, corre descalza por la tierra, recorre sola largas caminatas por las montañas y disfruta treparse a los árboles. En una ocasión Juan le pregunta por

su afición a trepar árboles y ella responde: "Sí, me gusta…Dicen que ya no es edad de hacerlo. Pero me horroriza ser como las de Ambato, tan serias, con miedo terrible de caminar, con terror del sol, si creen que ya las mata…Me gusta la libertad…por eso es que me encanta vivir aquí" (277). De este modo la figura de Beatriz está ligada estrechamente a la naturaleza, y rechaza los códigos y prácticas de la urbanidad.

Por otro lado, su personalidad también resulta transgresora. Su madre se lamenta de que la hija hable mucho, sea inoportuna y exprese abiertamente su interés por Juan. El párroco la reprende por leer novelas inconvenientes, y en general dedica mucho tiempo a la cavilación solitaria descuidando las tareas domésticas que le asigna su madre. Por lo que, si bien, Beatriz representa la pureza y la bondad, su figura no es el modelo de feminidad tradicional. Por ejemplo, los manuales de urbanidad fueron una herramienta educativa y civilizatoria para disciplinar los cuerpos. Según Goetschel (2007) estos manuales contribuyen a crear un régimen físico que busca la "decencia, moderación y delicadeza" para las mujeres (2007, 62), características que no representan totalmente a Beatriz.

Por su parte, Lola estudió en un colegio de monjas y es representada como una sensual y sofisticada mujer que domina las formas sociales. Cuando Lola asiste al baile de gala de la ciudad se aprecia que: "Ninguna le aventajaba en arreglo! Decididamente era espléndida. […] De todas, acaso Lola, fue la más perfecta" (249). Mientras Beatriz se mueve en el mismo escenario con torpeza, Lola se desenvuelve con soltura porque es consciente de su belleza y sabe manejar el efecto que genera en la gente. Pero su personaje, además, está cargado de una energía sexual desbordante.

A pesar de que, para el comité, la escena más problemática es aquella en que Lola se presenta desnuda (cubierta sólo por una capa) en la habitación del hotel de Juan recreando una fantasía de él, existe otro momento más revelador sobre el placer sexual femenino, en una escena donde la masturbación queda sugerida. Mientras Lola yace sola en su habitación recuerda los encuentros con Juan:

> […] Un escalofrío la recorrió; y luego, el deseo de sentirse entre los brazos de Juan, fue tan fuerte, que pensó iba a morir; sus labios resecos y entreabiertos creían estar unidos a los de él; las manos ansiaban encadenarlo; todo su cuerpo convulso palpitaba. Jadeante se retorció dos o tres veces. Quieta ya, con una vaguedad estúpida y cerrada a los ojos permaneció ahíta de placer, hasta que el frío la obligó a levantarse. Cansada, se acercó al peinador (182).

Esta escena es sumamente poderosa porque, aunque el amado está en su mente, físicamente el placer sexual de Lola no depende de Juan ni de su mirada, es decir, el falo pierde su centralidad. El placer se centra en la propia experiencia del cuerpo femenino. Lo que Luce Irigaray (2007 [1974]) describe como una posibilidad auténtica de ser mujer que no esté en relación, complemento o falta, del hombre.

Además de su sensual vanidad, las pasiones desbordantes se expresan a través de otras imágenes que Lola encarna con furor y violencia. Hacia el final de la trama, enterada de la traición, Lola confronta a Juan en la habitación del hotel, y pierde el control:

> Hablaba sin parar, ahogándose a veces, con la mirada extraviada. El rostro se le empurpuró; y un momento hubo que guardó silencio acezando fuertemente; y sus dientes que castañeteaban mordieron rabiosamente uno de sus brazos. La sangre no tardó en correr, y ella mostrándosela a Juan, exclamó ronca:
> -Ojalá se me fuera toda! Y acercó la herida a la boca, y sintiendo el sabor de la sangre, continuó:
> -La sangre de la otra, no debe ser tan rica. -Rápidamente se acercó a Juan y, estrechándolo con ambos brazos, y luego de besarlo largamente, unió la herida a la boca de él, mientras le apretaba la cabeza contra el pecho. Luego, impetuosa, lo besó las manos, y volvió a pegar sus labios en los de él, que sintió en el cuello el correr pegajoso y tibio de la sangre, al mismo tiempo que percibía pungente, como nunca, el perfume de violetas. Luego aquellas formas, apenas cubiertas con una tenue combinación blanca, le parecieron de una suavidad tan extraordinaria, que se imaginó sentirlas por primera vez. Juan, entonces, se desunió, poniéndose de pie, del labio inferior le corría también sangre.
> Lola, notándolo, soltó una carcajada, y exclamó:
> -Tu sangre es fría! …es que no tienes corazón. – Y un sollozo hondo y desgarrador, se le escapó: palideció intensamente, con la frente cubierta de sudor y, cerró los ojos, apoyando la cabeza en el respaldo del diván.

Estas imágenes de sangre y pasión remiten a la figura de una vampiresa. Inundada de sensualidad y malicia, herida por la traición y llena de cólera, Lola transmuta en un ser vampírico, hace que Juan beba su sangre, y bebe la sangre de él. Otros elementos acompañan esta figura, por ejemplo, ella decide cubrir los espejos de su casa para no contemplar su propia tristeza después del abandono de Juan. Presa de este estado, decide vengarse revelándole la verdad a Beatriz.

Como se vio en las cartas dirigidas al comité, el comportamiento de Lola ofende a las autoridades de Ambato. A su vez, para defender el honor de las ambateñas, el comité referencia un fragmento de "La reina de los cármenes", un ensayo titulado *En Elogio a Ambato* de Augusto Arias (1926), quien presenta a la mujer ambateña como "un riquísimo tesoro de virtud" (19), ella se mantiene contemplativa ante los cambios de la modernidad: "El vértigo de este siglo de shimy y de victrolas baratas, no ha rozado su frente que puede acariciar un sueño sereno, con algún perfume de égloga" (20). Mas adelante afirma:

> […] el licor sedante de su ternura severa de madre, de su compasivo amor de hermanita, de su cariño intacto de novia…Guardadora de antiguas devociones en su conciencia se ha afirmado la raíz consecuente y noble de la casa que conservó, sin la profanación de absurdas liberalidades, la tradición de su gentil recato, de su moralidad católica sin extremos fanatistas, de su cariño hacia el hogar fortalecido por la savia del honor e iluminado por una lámpara votiva: el amor de verdad (20).

Esta representación de la mujer ambateña apela a una moral conservadora y católica, de recato y domesticidad. Ni Lola, ni Beatriz representan este modelo de feminidad. En principio, Blanca Martínez reproduce la clásica dualidad entre la mujer buena del campo y la mujer mala de la ciudad, pero su representación resulta mucho más compleja a través de las figuras de la "salvajita" y la vampiresa. Blanca Martínez revierte en sus dos personajes femeninos el régimen de control del cuerpo, la libertad o la modestia, como indicadores de virtud femenina. Sus personajes plantean una crítica a las normas sociales de la ciudad (la polis) y transgreden la disciplina de los cuerpos femeninos, de acuerdo con los códigos morales que benefician un orden masculino.

Finalmente, aunque en esta dualidad, Lola se distinga como la mujer mala, la autora la justifica e incluso la redime. Frente a las críticas del comité por los actos de Lola, calificados como "impúdicos y deshonestos" (28), Blanca desarrolla una reflexión sobre los motivos de Lola, una mujer enamorada y deseosa de ser madre: "Qué amargo y doloroso debe ser para una mujer, que por amor se entregó en alma y cuerpo y en una edad que los psicólogos afirman que se aviva el instinto maternal […] que el amado, el único, porque para las mujeres también hay el único se haya alejado para siempre por amor a otra" (27). Además, de esta manera, la autora dirige la atención también al engaño de Juan.

En la novela se explica cómo Juan es el origen de la corrupción de Lola. Él no solo incita su pasión, sino que además alimenta un amor que no es correspondido, indeciso engaña a las dos mujeres y después trata de deshacerse de Lola. En tal medida, Juan es quien encarna la doble moral de la sociedad y es el motivo de la crítica en la obra de Blanca Martínez.

Dicha crítica se aprecia también en algunos pasajes de la novela, en los que la voz narrativa toma partido, a favor de Lola:

> Ella no tenía la culpa de ignorar. La tuvo el medio ambiente. El prejuicio. Ese temor ridículo y malsano de sus padres, que temieron perderla si la ponían en otro colegio que en el de monjas. Todo encubierto, haciendo crimen de lo más sencillo. Imaginándose que mirar un desnudo era falta imperdonable. Cegando su razón, enturbiando la verdad. Los padres de Lola, fueron como la mayoría. Siempre preocupados de la cuestión sexual. Ocultando la natural y eterna atracción, comenzaba bajo las frondas paradisiacas. No supieron encauzar su vida. Y ese amor necio la condenó (392).

De acuerdo con este fragmento, es la sociedad la que esta corrompida y los códigos morales agravan la situación, ocultando, lo que, según la autora, es natural. Este es un planteamiento crítico y feminista que aboga por otra educación para las mujeres. En la misma línea, en su última carta al comité, la autora explica sobre los errores que se comente en la educación de las mujeres:

> Errores que transforman a la mujer en un ente sin iniciativas, temeroso, débil con su alma sin alas, sin poder pensar por sí misma, considerada inferior, incapaz de atraer a la libertad consciente, convertida sobre todo cuando se ha desarrollado el conocimiento de las leyes inmutables y eternas, en la hembra a la que se la conquista, para luego olvidarla cuando el cuerpo ha pagado su tributo (1940, 31).

Con estos términos, la autora evidencia que detrás del personaje de Lola hay una reflexión sobre el lugar de la mujer en la sociedad y las condiciones de su educación. Adicionalmente, la redención de Lola también se da en términos simbólicos. En la literatura producida desde los discursos patriarcales, un personaje como Lola es sancionado por transgredir la ley, su destino será la muerte física o simbólica, como una figura aleccionadora (Gilbert y Gubar 1984; Andrade 2007). Sin embargo, Blanca Martínez no condena a Lola, ni a ningún otro personaje femenino, con la muerte u otro símbolo de decadencia. Después de ejecutar su venganza, Lola abandona Ambato escapando del escándalo público y, en la misma transición que todos sus personajes, se

refugia en el campo. Se retira una temporada a Baños, otro lugar conocido por sus naturales características sanadoras para el cuerpo y el espíritu.

2.5.3. Sujeto y naturaleza

Finalmente, otra reflexión que acompaña el argumento de la obra se enmarca en el pensamiento de Rousseau (1985). La premisa central de la historia, la dualidad entre el carácter natural de la vida que se abriga en el campo frente a los códigos sociales de la urbe, apela a las figuras propuestas por Rousseau, el hombre natural y el hombre social. La dualidad desarrollada por Blanca Martínez en su novela coincide con las figuras de Rousseau. La lectura rousseauniana de esta obra ya es propuesta por Gonzalo Zaldumbide en el prólogo de esta.

Zaldumbide referencia a Rousseau (1985), y retoma la dualidad del campo y la ciudad como el estado natural y el estado en sociedad respectivamente. Sin embargo, para Zaldumbide no existe el estado natural de libertad y bondad, él discrepa sobre el pensamiento de Rousseau en estos términos:

> La paz del campo no es sino un espejismo de la ciudad. La inocencia de la vida rústica es la primera y la última de nuestras nostalgias poéticas, exacerbadas al contactor leproso de la muchedumbre. Nuestro insomnio urbano tiene urgencias inapaciguables e inventa sueños sedantes: campo, soledad, olvido. Pero por lo menos, la ciudad no da tiempo, dispersa, evapora los fermentos que la soledad incuba y a fuego lento o violento hace por fin estallar. El hombre ni silvestre es bueno. El "*buen salvaje*" en una de las tantas ingenuidades perversas del histérico ginebrino. Dejado al natural el animal humano más tiene de lo primero que de lo segundo. Y el campo entrega al hombre a sí mismo. *La moral está en los ojos que nos miran*, en el espejo en que nos miramos. […] Más, ¿a qué tanto pesimismo tratándose de una joven soñadora? (cursivas añadidas) (1).

Según Zaldumbide, la sociedad no corrompe al hombre, al contrario, con sus normas (la moral) lo vigila y controla. Finalmente, como la lectura de Zaldumbide apunta a que no existe paz en el campo (el estado natural), supone que la obra de Martínez va en la misma línea y la encuentra pesimista. Zaldumbide omite todo el argumento que la autora construye sobre el campo como un lugar edénico y sanador.

Posiblemente, esto ocurre porque Zaldumbide sólo considera la experiencia de Juan, en quien encuentra el "héroe" de la obra. Al ser Juan el héroe, Zaldumbide describe a Beatriz como "el haz de ensueños y de frescura que él (Juan) deshace y no puede rehacer. Insensiblemente, con su

delicada tenacidad de enredadera, ella lo invade, lo cubre y no bien comienza a enflorar abrazada al tronco de sus anhelos, alguien le corta la raíz el dulce y tan confiado frenesí" (8). En esta descripción Beatriz es representada como un elemento más de la naturaleza, es una "enredadera" que invade a Juan, el verdadero sujeto de la historia. Beatriz sólo existe en referencia a Juan, para el beneficio de su historia, Zaldumbide nada dice sobre las motivaciones de Beatriz y a Lola ni si quiera la nombra. Centrado en la figura de Juan, Zaldumbide sabe que su desenlace es trágico, el único desenlace trágico de la historia.

Después de enterarse del compromiso de Juan con Beatriz, Lola cumple su venganza y, huyendo de la insidia pública, se retira a Baños, donde espera recuperarse. Desesperadamente Juan intenta recuperar a Beatriz, quien por un momento parece querer perdonarlo, pero finalmente no lo hace. Beatriz lo rechaza y se queda con su familia en Atocha. En la última escena del libro, Juan es retratado en un barco rumbo a Francia: "Y vio su vida más triste que la más triste noche, jamás iluminada por los ojos de Beatriz…" (486), al mismo tiempo recuerda un fragmento de la última carta de Lola con el que reflexiona sobre la paz, que: "Es algo así como la niebla que, sutil e impalpable nos envuelve: más, si intentamos cogerla, encontramos solo vacío" (486). Tal como lo reconoce Zaldumbide, al final el campo no logra sanar las heridas espirituales que Juan tuvo desde el inicio, al contrario, se siente más atormentado, ahora por el recuerdo de las dos mujeres a quienes engañó. Con este oscuro final, Zaldumbide se pregunta por el pesimismo de la autora.

Efectivamente, según el argumento de Blanca Martínez, la paz del campo no alcanza a llenar el vacío espiritual de Juan. Pero, lo que Zaldumbide no considera es la experiencia de Beatriz, quien sí encuentra paz en el campo, no sólo durante su infancia cuando se cura de su enfermedad, sino también hacia el final. Después de que el engaño se conoce, cuando Juan intenta recuperarla, le pide a Beatriz escapar con él. Beatriz enamorada, aunque ya conoce el engaño, duda y en un arrebato abandona su casa a la madrugada para reunirse con él, pero en mitad de camino, al contemplar la naturaleza, se detiene.

> El campo, con su río, su aire y sus árboles, la paz salvaje que emanaba la contuvieron sin que Beatriz se diese cuenta. […] Esos seres quietos ayudaron a la madre a conservar a su hija, así como le ayudaron a defenderla de la muerte. Beatriz les pertenecía. […] Ese espíritu de ellos estaba impreso en Beatriz (448).

Beatriz regresa arrepentida a su hogar, donde junto a su madre sanará su dolor por el amor perdido. Esta escena hace referencia al pacto que la madre de Beatriz tiene con la naturaleza para salvarla y protegerla, desde que era niña. En este caso, Beatriz se salva de un mal matrimonio y de perder a su madre y familia.

Blanca Martínez coincide con Zaldumbide, "el hombre ni silvestre es bueno" (Zaldumbide 1940, 1); sin embargo, mientras no es posible "el buen salvaje", sí lo es la "salvajita". Beatriz es la figura que encarna todos los principios del estado natural de Rousseau (1985), posee sentimientos puros, es bondadosa, independiente y feliz, y lo es porque está en relación directa con la naturaleza, alejada de los prejuicios sociales. En la misma línea, al otro lado del espectro, es la sociedad (patriarcal) quien corrompe a Lola, el tipo de educación que recibe. Este es el marco de su reflexión sobre la moral y su enseñanza. Para la autora, la moral es algo natural del ser humano y las reglas de la sociedad alteran ese espíritu natural, en su carta al comité explica:

> LA MORAL no consiste en enseñar rutinariamente normas de vida, ahogando la razón del niño. […] Esta forma es inadecuada, porque no se hace otra cosa que destruir y hasta matar lo más perfecto del hombre: la personalidad. Apenas el niño abre los ojos a la vida posee ya las semillas de lo que será más tarde. Entre ellas las que le proporcionarán los propios conceptos del Bien y del Mal (mayúsculas de la autora) (1940, 32).

Al igual que en el *Emiliano* de Rousseau (1985), Blanca Martínez cree que la enseñanza no debe alterar la naturaleza del ser humano, sino cultivar su liberad natural.

Sin embargo, aunque hasta aquí, su argumento es rousseauniano, la interpretación correcta a la obra de Martínez, en realidad se ajusta más a la de Carol Pateman (1995). Tal como como ocurre en la lectura de Zaldumbide sobre Beatriz, Rousseau (1985) también considera que la experiencia de las mujeres está limitada a ser un soporte de la de los hombres. Pateman explica que, las mujeres no son consideradas sujetos plenos en el contrato social, el cual es un pacto entre hombres, que se sostiene sobre el intercambio de mujeres -como el de Juan con el dueño del hotel-, mientras el rol de ellas se dirime a través del contrato sexual en la forma de matrimonio.

Para Blanca Martínez las reglas del contrato social tampoco resultan convenientes, incluso para los hombres. Desde esta perspectiva, Juan es un personaje escrito con cierta ironía. En principio Juan se muestra como un soltero galante, adinerado, carismático y culto, pero en el fondo es un hombre que se siente frágil y avejentado, que no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en

su vida, débil de carácter y víctima de sus instintos, resulta más bien una sátira de la masculinidad hegemónica. A causa de este comportamiento, no hay matrimonio posible para Juan en el universo de Blanca Martínez.

Mientras en la literatura fundacional latinoamericana del siglo XIX, los matrimonios y la familia representan la unidad nacional y la reproducción de la patria (Sommer 2010), en ninguna de las novelas de este estudio las autoras conciben matrimonios efectivos. Los códigos morales que benefician a los hombres hacen imposible los matrimonios y la reproducción legítima, con lo cual, todas las autoras recrean la ruptura del contrato sexual. En el caso de la obra de Blanca Martínez, la imposibilidad del matrimonio es la tragedia que marca el final de Juan, y es la única señal del pesimismo que reconoce Zaldumbide.

2.6. Conclusión parcial

A manera de cierre, retomo la categoría de impudicia que se desarrolla en las cartas que acompañan la publicación de esta novela. Aunque el quiebre del orden moral, parece recaer sólo en Lola, la "vampiresa" que se entrega a la pasión sexual, en realidad está presente también en Beatriz, la joven "salvajita" que, por ejemplo, desobedece al cura del pueblo al leer novelas prohibidas. Es decir, Blanca Martínez cuestiona un orden moral masculino que atraviesa la cuestión sexual, pero también la cuestión intelectual/o espiritual, una crítica, presente en toda su obra, a lo que ella denomina "educación monjil". La autora evidencia que el prejuicio sobre la impudicia no se refiere sólo al comportamiento sexual de las mujeres, sino también a su aspecto intelectual. De esta forma, no sólo Lola resulta "impúdica" por su sexualidad como lo explican los miembros del consejo en su carta para la autora (1940), sino también Beatriz resulta "impúdica" por su carácter, que escapa de las convenciones sociales patriarcales. En cualquier caso, la representación de la impudicia, esta "falta de pudor y vergüenza" también recaen sobre la autora, quien irrumpe en el campo cultural masculino sin máscaras (seudónimos) ni vergüenza.

Retomando la idea de la autoría entendida como la responsabilidad sobre el texto, Martínez efectivamente se hace cargo públicamente de su texto frente a las críticas y sanciones simbólicas que recibe. Mientras el consejo de su ciudad le asegura tratar el tema con "la discreción que merece la dama" (1940), Martínez se posiciona abiertamente en defensa de su trabajo y publica no solo su novela, sino también las cartas de crítica y sus respuestas.

El término “impudicia” que denota la falta de pudor y moral, está presente también en el resto de las obras de este estudio, todas las autoras enfrentan a sus personajes femeninos a situaciones trágicas donde la falta de moral les condena material o simbólicamente. En este sentido, uso la categoría de impudicia como entrada para estudiar, las transgresiones a las narrativas hegemónicas, ya sea a través de las representaciones que se construyen en las obras, como en las herramientas lingüísticas y formatos que también usan las autoras. Este análisis continúa en los siguientes capítulos.

Capítulo 3. *Juventud Inmolada*: la ilegitimidad y la degeneración

Juventud Inmolada es la novela publicada por la autora Bertha Cando Bautista de Izurieta (en adelante Bertha Cando) en 1954. La obra discute la problemática de los niños nacidos fuera de matrimonio, conocidos entonces como "hijos naturales" o "ilegítimos". Alrededor de este tema, giran otros como la educación de las mujeres, la conformación de la familia, la patria potestad y los códigos morales que forman parte de la narración. Por otro lado, en tanto a su forma, la novela refleja el esfuerzo de la autora para proyectar su voz a la esfera pública.

Cando discute la categoría "ilegitimidad" en referencia a la calidad de la filiación dentro de la familia, entre padres e hijos. Esta fue una categoría jurídica, que se mantuvo como rezago de la estructura social, estamental y jerarquizada, de siglos anteriores. En las décadas del treinta y el cuarenta, durante el proceso de modernización en Ecuador, se discutió la ampliación de derechos de los hijos nacidos fuera de matrimonio y la posibilidad de las madres solteras para criar solas a sus hijos en los casos en que el padre estuviera ausente. A su vez, esto obligó a reconfigurar la noción de la familia nuclear como célula del Estado. Al respecto, se desarrollaron discursos jurídicos, médicos y de la opinión pública que debatieron las implicaciones negativas de la categoría "ilegitimidad" para madres, hijos y el Estado que pervivieron como rezagos del antiguo régimen. Paralelamente, los discursos eugenésicos relacionaron la "ilegitimidad" a la degeneración de las aptitudes físicas y morales de la población. Aunque jurídicamente, se trató de otorgar más derechos y protección a los hijos nacidos fuera del matrimonio, el "honor" y la "vergüenza", como temas que definían las relaciones sociales, se mantuvieron vigentes en los discursos públicos y la vida cotidiana.

Bertha Cando sitúa su narración en este contexto. A través del argumento de su novela, la autora discute las responsabilidades del Estado y los varones, sobre la existencia y abandono de los niños ilegítimos y el sacrificio, físico y simbólico, de las madres solteras. En este marco se considera la "ilegitimidad" como el lugar de enunciación de la autora frente al campo cultural.

La novela narra la historia de Elena, una niña de campo, estudiante talentosa en la escuela de su comunidad. A pesar de los esfuerzos de su madre viuda para que Elena continúe los estudios en Quito, su destino se trunca al enamorarse de Patricio, un joven que la abandona al quedar embarazada. Elena muere poco tiempo después del parto. Su hijo Carlos queda huérfano y carga la "mancilla moral" de su madre, por lo que su padre y la sociedad lo rechazan. Abandonado, sin

contar con el afecto y reconocimiento del padre, Carlos sigue un camino de degeneración marcado por la delincuencia, la enfermedad y la muerte.

Al igual que las otras obras de este estudio, esta novela expone los desafíos que enfrentan las mujeres durante el proceso de modernización del Estado, a través de las tensiones generadas entre las reformas sociales y las supervivencias del antiguo régimen. Al respecto, Cando desarrolla los conflictos de la condición femenina, especialmente la situación de las mujeres que transgreden los códigos morales en el ejercicio de la maternidad. La voz narrativa plantea, de manera explícita, una denuncia sobre la condena que reciben madres e hijos, fuera de la institución del matrimonio.

Para Cando, la gravedad de la historia que narra radica en su veracidad. En la presentación de la obra, la autora afirma que la historia ha "sucedid[o] en el medio en el cual vivimos" y "es más amarga al saber que el protagonista de esta obra vive aún CERCADO POR SU PROPIO DESTINO; no es grandiosa, pero es enormemente humana" (mayúsculas de la autora) (7). La autora legitima la denuncia de su obra usando la realidad de su contexto como fuente del discurso literario que construye. Al igual que en las otras obras, la relación entre el discurso autoral y el contexto es una entrada de análisis para interpretar los lugares de enunciación de las autoras.

Los personajes de Cando están ambientados principalmente en Quito en la primera mitad del siglo XX, son seres marginados por la sociedad, condenados injustamente a causa de faltas morales. La autora construye un escenario en el que, las instituciones del Estado destinadas a su protección los desamparan e impiden su rehabilitación.

Durante el proyecto de modernización en Ecuador, las políticas de administración de poblaciones trataron la maternidad como un tema de salud pública, lo que habilitó la participación de las mujeres alrededor de este tema en las esferas públicas (Clark 2001). De esta manera, las escritoras del periodo construyen su voz autoral abordando temas ligados a la maternidad, propios de la experiencia de las mujeres; sin embargo, relatan maternidades conflictivas que transgreden el deber ser femenino. Así, desarrollan lenguajes literarios disruptivos a partir de las experiencias ilegitimas del cuerpo femenino.

Cando discute la maternidad fuera del matrimonio, se trata de una maternidad en condiciones adversas, marcada por la muerte y la tragedia. En la misma línea, la autora denuncia la irresponsabilidad de los padres a través del personaje de Patricio, que representa al *Pater*, la autoridad patriarcal de los varones y del Estado. Para la autora, la irresponsabilidad de los padres

impide que se consolide la familia nuclear, biparental, favorecida por las leyes del Estado y los discursos médicos.

El problema de las madres y niños ilegítimos fue un tema de interés prioritario en los discursos feministas de la época. Otras autoras como Zoila Rendón de Mosquera (1933; 1948) y Zoila Ugarte de Landívar (2015) abordaron esta problemática social, a través del ensayo, exigiendo mayor protección para madres e hijos y denunciando los códigos morales que los condenaban. A partir de estos discursos de denuncia en las agendas feministas, se estableció un lugar de enunciación en el que las mujeres desarrollaron un lenguaje literario propio. *Juventud Inmolada* es parte de esta producción de autoras feministas de la época, preocupadas por las condiciones sociales de mujeres y niños.

En este marco, establezco una relación entre los conflictos de la maternidad con los conflictos de la autoría para las mujeres. Desde la literatura, las autoras de este periodo abordan la maternidad, pero lo hacen desde una mirada crítica y de denuncia que registra las problemáticas de la condición femenina. Bertha Cando desarrolla la tragedia como una figura literaria que explica la experiencia de las mujeres en la maternidad y en la escritura. Propongo que la categoría "ilegitimidad" permite interpretar el ejercicio de escritura de las mujeres durante la primera mitad del siglo XX en Ecuador. Al igual que las madres e hijos ilegítimos, la experiencia de las mujeres en la literatura también está marcada por los ocultamientos y sanciones del discurso hegemónico masculino.

Planteo una relectura de esta novela, como un documento cultural, que explica la formación del discurso autoral de las mujeres en la primera mitad del siglo XX en Ecuador. Utilizo las categorías de "degeneración" e "ilegitimidad", que fueron parte del lenguaje sobre la eugenesia que circularon en discursos médicos y jurídicos, y que, simbólicamente, también permiten explicar la condición femenina e interpretar la experiencia de las mujeres en el campo de la maternidad y la autoría. Para desarrollar el análisis utilizo como fuentes primarias las publicaciones *Los niños sin hogar* (1936) de Neptalí Zúñiga, *La mujer en el hogar y la sociedad* (1933) de Zoila Rendón de Mosquera, el primer *Censo Nacional* de 1950 y publicaciones de la prensa de la época. Leer la novela de Cando, a la luz de las fuentes mencionadas, permite recuperar los debates con los que la autora dialoga y contextualizar las categorías que desarrolla en su discurso literario.

3.1. La autora: el silencio de los archivos también comunica

Foto 3.1. Retrato de Bertha Cando de Izurieta

Nota: Bertha Cando de Izurieta (1917-1978).
Fuente: G.A.D. Municipal de Latacunga.

Los datos biográficos que existen actualmente sobre Bertha Cando Bautista de Izurieta, autora de *Juventud Inmolada*, son escasos. A pesar de la investigación, la información resultante es acotada en comparación con el caso de las otras autoras de este estudio, de quiénes se cuenta con datos biográficos y además ciertos archivos personales o registros familiares que dan cuenta de su trabajo en las letras. Sin embargo, las escasas huellas de Bertha Cando, por otro lado, son un testimonio de los procesos por los que se pierde el legado de las mujeres en la historia, no es que este legado no exista, sino que no se consideran criterios de valor para su conservación. De cualquier manera, la investigación de archivo sobre su vida y obra abren reflexiones sobre la conservación de archivos y documentos referentes al trabajo cultural de las mujeres.

Bertha Cando de Izurieta nació en Saquisilí, cerca de Latacunga en la sierra centro del Ecuador, ciudad donde residió. Fue maestra en el colegio normal de señoritas Manuela Cañizares en Quito. También se le reconoce una carrera periodística y política. Fue concejala y la primer mujer

presidenta del Municipio de Saquisilí en representación del partido socialista en 1962, también fue periodista y fundadora del diario *El Cotopaxi*, que circuló en Latacunga entre 1959 y 1960. Ella fue también fundadora y propietaria de la imprenta y editorial "Minerva", donde se imprimió su periódico y su novela.

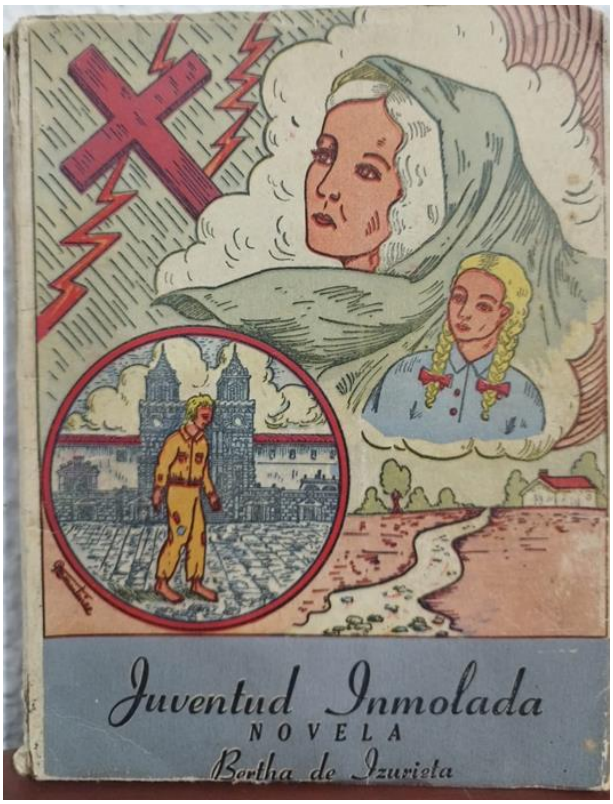
Aunque los archivos del periódico que fundó son fragmentarios, se encuentran pocos números en la biblioteca Aurelio Espinoza Polit en Quito. Lamentablemente, no se conocen otros trabajos de la autora. Sin embargo, con los documentos que se disponen sobre ella, especialmente el registro de su novela, se puede entender sus significativos esfuerzos para publicar y construir una carrera en el campo de las letras. Desde una ciudad de provincia y quizás al margen de los círculos intelectuales hegemónicos, sin provenir de las elites letradas del país y con sus propios esfuerzos económicos, esta autora logró publicar una novela, un proyecto que para muchas otras autoras contemporáneas suyas, fue imposible. La cantidad de referencias que se conocen sobre novelas inéditas da cuenta del deseo de las autoras ecuatorianas de la época por escribir, sin que el proceso culmine en la publicación de la obra.

En este sentido, es importante primero, poner en valor los documentos y archivos que dan cuenta de la experiencia cultural de las mujeres. Segundo, es necesario una reflexión sobre cómo estos archivos, por momentos fragmentados, incompletos, extraviados, expresan el lugar de las mujeres en la memoria y las narrativas del país.

3.2. Autoría y denuncia

Juventud Inmolada se publicó el 4 de septiembre de 1954 en Quito, en la editorial Minerva, propiedad del esposo de la autora, Gustavo Izurieta Obando. Al igual que la diosa romana que inspira el nombre de la editorial, Minerva, diosa de la sabiduría y consejera de gobernantes, Bertha Cando también reclama, en su obra, el buen juicio para los hombres. Hasta el momento es la única novela conocida de la autora.

Figura 3.1. Portada de *Juventud inmolada* (1954)



Fuente: foto del archivo realizada por la autora de la investigación.

Bertha Cando participó del mundo editorial y lo recrea en parte de su obra. A lo largo de la historia, Carlos, el protagonista, encuentra varias oportunidades para trabajar en el oficio tipográfico, mientras se encuentra en el reformatorio para menores y posteriormente cuando una pareja lo recibe para trabajar como obrero en una imprenta familiar. En ambos casos se trata de oportunidades para rehabilitarse. La voz narrativa describe los talleres de impresión como un "pedestal de redención" (143) refiriendo la nobleza del oficio en el que Carlos encuentra refugio temporal. Por otro lado, la "dignidad" que Cando otorga al trabajo del obrero de imprenta, recuerda a la obra de Darnton (2004) y las disputas sobre los símbolos que atraviesan el campo de trabajo de las editoriales, como escenarios donde se dirimen relaciones de poder.

La publicación del periódico y la novela, posiblemente son el resultado de la gestión económica de la autora en la imprenta de su familia. Aunque no existen datos al respecto, esta situación sugiere un corto tiraje y explicaría la limitada circulación de la obra, de la que no se encuentran registros de su época. La investigación de Michael Handelsman (1978) es la primera que referencia esta obra, y señala el "feminismo subyacente" en ella, debido a que la autora "recuerda

a las mujeres de los peligros perpetuos que son inherentes en una sociedad dominada por los hombres" (21).

Según Ángel Rama (1984), la imprenta jugó un papel importante en la expansión de los discursos públicos y la construcción de la "ciudad letrada" desde el siglo XIX. Posteriormente, la democratización de la "ciudad letrada" permite las revoluciones culturales de la primera mitad del siglo XX en Latinoamérica. El caso de Bertha Cando, igual que el de Blanca Martínez Mera descrito en el capítulo anterior, evidencian parte de las dinámicas editoriales de la época en el campo cultural en crecimiento. Las autoras gestionan su publicación, con recursos y esfuerzos personales, a partir de iniciativas propias para abrirse espacios por sí mismas.[62] La incidencia de las dinámicas del campo editorial, en la publicación y circulación de la literatura producida por mujeres, es un tema de estudio que debe ampliarse.

Como parte de la iniciativa personal para publicar, cabe señalar que *Juventud Inmolada* no tiene prólogo. A diferencia de las otras obras del periodo escritas por mujeres, no existe la figura del prologuista como un intermediario que presenta a la autora y legitima la obra. En este sentido, la novela representa en sí misma la figura de la ilegitimidad, huérfana sin el reconocimiento de la autoridad patriarcal del campo literario. La obra inicia con dos textos que preceden la historia. El primero, una corta declaración firmada por la autora, en la que presenta el tema de su obra: "¿Qué hacer con los hijos nacidos al acaso?" (7). El segundo texto, titulado "Introducción", es un breve ensayo en el que también la autora, sitúa al lector en el contexto de la discusión y subraya los puntos más relevantes de la historia: los riesgos que enfrentan las mujeres y sus hijos, sin guía y educación apropiada.

---

[62] El estudio sobre la industria editorial ecuatoriana de este periodo es un tema con sus propias complejidades. Ángel F. Rojas (1970 [1948]) señala "Todavía no hay sitio para el escritor profesional. América hispana no lee en proporción a su población: es un mercado pobre para el libro. Y hay algo más: los derechos sobre la propiedad literaria no están suficientemente protegidos" (172). Rojas considera que las condiciones de un mercado editorial precario afectaron la circulación de libros dentro del país. Esta situación se agrava en el caso de aquellos producidos por mujeres. Según Michel Handelsman (1978) la autoría de las mujeres no se desarrolló en la época, en parte, debido a "la falta de casas editoriales, el alto costo del papel" (5). Existe un consenso sobre las limitaciones del mercado editorial interno, que repercuten en el alcance y desarrollo de la literatura, más adelante, Handelsman (2005) describe el oficio literario en estos términos "[…] escribir en el Ecuador sigue considerándose heroico, sino quijotesco y, como se ha de imaginar, ha sido especialmente adverso para toda mujer que ha tratado de incorporarse al mundo literario" (2005). De este modo, son habituales los "tirajes reducidos, libros perdidos en bodegas húmedas, y una distribución de libros principalmente a cargo de los mismos autores" (2005). En este sentido, el proyecto editorial de la CCE intentó remediar la problemática en la década de los cuarenta para fortalecer la circulación de la literatura nacional, fuera y dentro del país, a partir de una política editorial consistente, por lo menos en los primeros años de la institución. Aunque no muchas autoras de ficción fueron publicadas por la CCE en este periodo, destaco las novelas *Sangre en las manos* (1959) de Laura Pérez de Oleas Zambrano y *Lo que deja la tarde* (1955) de Matilde de Ortega que fueron editadas por la institución.

En ambos textos, es la autora la que presenta la obra al público lector. Por otro lado, interpela a los lectores y manifiesta su deseo de ver a "madres y maestras, unificadas en torno a un aspecto social importante, ahorrando lágrimas y exterminio en la vida de mujeres jóvenes inmoladas por el amor desorientado y fugaz" (11). En igual medida, interpela a los hombres, quienes "también debería[n] pensar en su responsabilidad; […]absteniéndose de cometer casos criminales, como son los de los niños expósitos" (12). De esta forma, la autora traza una guía para la lectura, enfatizando sus objetivos y señalando una posición para el lector.

La discusión que propone Cando, respecto al peligro que corren las mujeres en un ambiente que privilegia la sexualidad masculina, es parte de un discurso más amplio en el que participan otras autoras y feministas de la época. Al igual que en el resto de Latinoamérica, durante la primera mitad del siglo XX, la preocupación por las condiciones de maternidad fue un tema central en los discursos feministas (Lavrin 1998). En Ecuador las feministas demandaron al Estado leyes para proteger a las mujeres del peligro de los varones "seductores". Zoila Rendón de Mosquera (1933) y Zoila Ugarte de Landívar (2015) alegaron a favor de la protección de mujeres "seducidas", obreras, madres solteras y niñas en prostitución. Por ejemplo, Rendón afirma:

> Si tan sabias fueron las Legislaturas […], para proteger a la mujer casada ¿no sería de pedir a nuestros futuros legisladores garantías para la mujer soltera, para la niña seducida? Leyes severas para el seductor o al menos que las ya dictadas se pongan en vigencia, para no dejar en la impunidad como sucede a diario (1933, 212).

Para Rendón, era importante "fundar casas de beneficencia, donde esas criaturas seducidas encuentren abrigo a su desgracia, trabajo a su indigente condición […] No hay escuelas profesionales donde se enseñe y ampare a la mujer para librarla de los seductores" (213). El lenguaje usado por Rendón ilustra una figura del peligro "seductor" que acecha a las mujeres, especialmente a las de clases populares.

Estas demandas feministas se manifestaron principalmente a través de la prensa, mediante ensayos y cartas públicas (Goetschel 2014). Sin embargo, de a poco, la literatura fue otro espacio usado por las mujeres para denunciar estas problemáticas. A diferencia de la obra de Blanca Martínez Mera, en donde el planteamiento crítico de la autora se lee a través de símbolos y representaciones, la obra de Cando lo expone explícitamente desde el inicio, y la voz narrativa lo reitera a lo largo de la obra, para que el lector no pierda de vista los peligros que acechan a las mujeres. Por ejemplo, en este fragmento, la voz narrativa advierte del peligro que se cierne sobre

la protagonista al conocer al joven del que se enamora: "alcanza […] a ver entre ellos a uno en especial, Patricio Medina, el que estaba *destinado a cegar la vida de Elena*" (cursivas añadidas) (38).

Las novelas escritas por mujeres que empiezan a circular en la época desarrollan temáticas críticas sobre los códigos morales y advierten de sus peligros a las mujeres. Por ejemplo, un año antes de la publicación de *Juventud Inmolada*, se publicó, también en Quito, la novela *La pena fuimos nosotras* (1953) de Mireya Bravomalo, que presenta la misma problemática: las condiciones de vulnerabilidad de las mujeres en una sociedad que permite la irresponsabilidad de los hombres. De manera llamativa, en esta obra la protagonista narra la historia en primera persona. Bravomalo coincide en la denuncia de los discursos de "doble moral" y demanda educación para proteger a las mujeres. En la misma línea, *Sangre en las manos* (1959), de Laura Pérez de Oleas Zambrano, también expone una contundente denuncia sobre el aborto y los códigos morales que lo propician. G. H. Mata (1959), el prologuista de la obra califica esta última como una "obra moralizadora. […] que instruye ya que, del horror de las intrusiones operatorias encubiertas, brota una lección admonitiva" (1959, 20).

Sin embargo, a pesar de que, en las obras mencionadas se lee una aspiración de enseñanza, -por ejemplo, Cando afirma en la introducción: "De ahí la obligación de madres y maestras de unirse ante este común para formar hogares sólidos y dichosos" (1954, 12)-, es probable que etiquetarlas como guías de moral limite su carácter de denuncia. *Juventud Inmolada*, junto con las demás del periodo, son novelas que surgen en un momento incierto, de transición en el campo literario femenino, en el que no es posible definirlas completamente. Las autoras están formando su voz literaria, para lo cual ocupan recursos y lenguajes diversos, uno de ellos, la retórica de enseñanza, que proviene de la tradición del magisterio con el que las autoras estaban familiarizadas y era parte de su formación como mujeres letradas. En el caso de las tres obras de la investigación, el tono pedagógico o aleccionador[63] que desarrollan las autoras les permite construir una voz narrativa con la autoridad de la "guía moral", que se dirige a un público, interpela directamente a

[63] Algunos ejemplos, además de la voz narrativa en las obras, se puede observar en el caso de Blanca Martínez Mera, la primera carta pública que escribe en defensa de su novela, que se titula "Lección de moral" (1940 [1939]). Laura Pérez de Oleas Zambrano, incluye al final de su novela un apartado titulado "Coro admonitivo" (1959). De igual manera, la "Introducción" de Juventud Inmolada de Bertha Cando (1954). Los tres textos desarrollan una reflexión sobre los códigos morales que afectan a las mujeres, complementan la lectura de las novelas de cada autora, reafirman su discurso autoral y la posición que defienden. Es interesante el desarrollo de estos paratextos, alrededor de las novelas, como recursos que refuerzan la voz de las autoras.

los lectores y plantea denuncias (y soluciones). En este sentido, además de la denuncia sobre las condiciones de ilegitimidad que viven madres e hijos, *Juventud Inmolada* representa la voluntad de la autora para proyectar su voz en el campo cultural.

3.3. Argumento

Al inicio del libro, Bertha Cando describe su novela en estos términos:

> La historia de un niño crecido en el anonimato, desempañando una lección aprendida de una sola vez hasta llegar a la impotencia de una rehabilitación moral, una lección amarga en la cual aprenderemos a conducirnos mejor; con un sentido de responsabilidad que es fundamental dentro de la sociedad en la cual vivimos (Cando 1954, 7).

En este fragmento, la autora explica el alcance que tiene esta historia en el espacio público. Para la autora, los problemas del amor, considerados del orden íntimo, afectan socialmente: "el fracaso de un amor hiere los sentimientos de quien se siente débil para retener al ser amado, siendo una cadena infinita de desesperanza y abandono" (10). La "cadena infinita de desesperanza" refiere el abandono, primero de la mujer, luego la madre y posteriormente los hijos -en la misma secuencia que ocurre a los personajes de la novela-, que finalmente repercute en el bienestar de la sociedad. *Juventud Inmolada* es una novela corta de seis capítulos, con voz narradora omnisciente. La historia atraviesa tres generaciones, inicia en un pequeño pueblo del campo, en Saquisilí, en la provincia de Cotopaxi. Allí, María, una joven viuda, se enfrenta a la difícil decisión de migrar a Quito con su única hija Elena. Aunque María se encuentra muy temerosa de abandonar su pueblo para vivir en la desconocida ciudad, finalmente se anima a hacerlo, motivada por el sueño que tiene para su hija. Siguiendo las recomendaciones de la maestra del pueblo, María sabe que Elena es una niña inteligente que puede tener un mejor futuro si estudia en un colegio Normal en Quito. Al llegar a la ciudad, se instalan en un barrio popular donde María consigue trabajo como lavandera, mientras Elena se dedica a sus estudios. Pasado el tiempo, cuando es adolescente, Elena conoce a Patricio, un joven estudiante de colegio militar y juntos se enamoran. Sin embargo, la joven pareja se separa porque Patricio debe ir al ejército. Al volver después de un año, los sentimientos de Patricio han cambiado. Desesperada por recuperarlo, Elena se entrega a él, que la abandona cuando se entera del embarazo. A partir de entonces la vida de ambas mujeres cambia. Entre la angustia y la enfermedad primero muere María y luego Elena, al poco tiempo de dar a luz.

El hijo de Elena, Carlos, sobrevive a su madre y se cría escondido y entre maltratos en la casa de la familia paterna. Por su condición de hijo ilegítimo, Carlos no tiene el afecto de su padre quien finalmente lo abandona a los trece años en una institución correccional para menores. En ese ambiente, Carlos se mezcla con delincuentes que ejercen mala influencia en él. Cuando logra escapar del lugar, Carlos crece en las calles en mendicidad y delinquiendo, poco a poco, se corrompe física y moralmente. Aunque encuentra en su camino algunas oportunidades para "redimirse", el permanente rechazo de su padre y la frustración por no conocer nada de su madre, lo hunden en una espiral de deterioro de la que no logra escapar.

La historia se configura como una tragedia. Inicia con la mimesis que apela a la identificación con el héroe, anunciada por la autora en la presentación de la novela, luego, la historia está marcada por lucha del héroe, Elena y Carlos, que enfrentan un destino doloroso inevitable, y finalmente el desenlace fatal con la muerte, física o social, que funciona como el sacrificio que engrandece al héroe. Precisamente, la figura de inmolación, usada por la autora, es el motivo de la tragedia en los términos clásicos, al ser el acto de purificación (catarsis) de las pasiones, mediante la conmiseración y el temor que inspira el desenlace fatídico del héroe. Adicionalmente, la voz narrativa funciona a manera de coro, que advierte todo el tiempo al lector sobre el destino fatal de los personajes. De esta forma, Cando desarrolla la tragedia como la figura narrativa que explica la experiencia femenina en el contexto de la época.

3.3.1. Administración de poblaciones

Para interpretar la novela, es preciso situarla en el contexto de la primera mitad del siglo XX en Ecuador, a partir de la década del treinta, durante los proyectos liberales para la modernización del Estado. Durante este periodo, la administración de poblaciones fue una de las prioridades de la agenda política debido a la necesidad de ampliar la influencia del Estado sobre los ciudadanos y el territorio. (Prieto 2015; Clark 2012). Más adelante, en 1941 después de la guerra perdida contra Perú, la disminución de territorio nacional motivó al Estado a desarrollar políticas públicas para la regulación y control de la población y la geografía, que fueron considerados elementos de "riqueza y poder nacional" (Clark 2001).

La derrota bélica del 41 fue un momento especialmente crítico para el Estado y activó una serie de discursos públicos sobre la refundación nacional para mitigar las heridas que la guerra ocasionó en el orgullo nacional (Radcliff y Westwood 1999). En este marco, fue aún más importante fortalecer al Estado a través de la efectiva regulación de la población y vigorizar el

sentido de pertenencia, por medio de un discurso cívico y de progreso nacional, que se articuló también en el campo cultural.

En esta línea, la cuestión eugenésica fue central para que el Estado incida sobre la cantidad y características deseadas en la población. De acuerdo con Kim Clark (2001), los proyectos eugenésicos de este periodo tuvieron una tendencia neo-lamarckiana, que llegó al país con los médicos ecuatorianos que se especializaron en Francia a inicios de siglo XX. En Europa la comunidad médico-científica debatía sobre las condiciones que determinan el crecimiento y las aptitudes de la población, de acuerdo con condiciones genético- hereditarias o socio ambientales. La corriente neo-lamarckiana estableció que el ambiente social de crianza de los niños tenía mayor influencia que la herencia genética (en términos biológicos y de raza). Por lo tanto, los aspectos sociales que rodeaban al niño y la madre desde la concepción se volvieron relevantes para la salud pública (Turda y Gillette 2014).

Siguiendo la corriente neo-lamarkiana, el Estado ecuatoriano puso especial interés en el rol de las mujeres como madres, y promovió políticas públicas higienistas, enfocadas en la educación de las mujeres, la puericultura y la asistencia médica antes y después del parto. Según Kim Clark (2012), la preocupación de las clases gobernantes se centró en la mortalidad infantil y materna, debido a la sensación de despoblación, aunque en la realidad esto no fuera un riesgo real. De este modo, el Estado promovió la maternidad para aumentar la "cantidad y calidad" de la población, enfocándose en la formación de un tipo de ciudadano óptimo según los discursos cívicos y de progreso. De acuerdo con Emma Chilig (2017), se consideró que los niños ilegítimos, criados fuera de ambientes familiares favorables y sin el cuidado de una maternidad apropiada, resultaban "seres débiles" física y moralmente, aumentando el riesgo de terminar en instituciones públicas, vicios y delincuencia.

Por estas razones, en los discursos públicos aumentó la atención sobre la educación de mujeres y su protección social, como factores que incidían en el progreso nacional. Como en el resto de Latinoamérica, la maternidad fue considerada un deber cívico para las mujeres, con connotaciones sobre la modernización y progreso del Estado (Mannarelli 1999). En Ecuador, Zoila Rendón (1933) afirma "La mujer es el pedestal sobre el que se alza el monumento de las naciones. Mujer bien educada, dará hijos que más tarde serán la prosperidad de la patria" (68). Sin embargo, esto también generó conflictos sobre las condiciones sociales de la maternidad y el cuerpo y comportamiento de las mujeres cuando no se cumplía con la maternidad en los términos

considerados óptimos para la formación de buenos ciudadanos (Mannarelli 1999; Clark 2001;2012; Goetschel 2021).

Este es el escenario en el que Bertha Cando escribe y publica su novela. La autora recupera las preocupaciones públicas sobre la maternidad y la formación de ciudadanos para el progreso nacional. Para la autora, la protección de los niños representa "marcha[r] por caminos seguros hacia una meta de prosperidad, que toda Nación reclama a sus hombres: ser provechosos para Ella y para sí mismos" (96). Así, reafirma la importancia de la maternidad en la esfera pública. Sin embargo, para Cando, como para el resto de las autoras del periodo, la maternidad, aunque loable, está cargada de conflictos. De por medio existen problemas sobre la educación de las mujeres, los códigos morales que benefician a los hombres y el rol del Estado. Para comprender la problemática que recrea la autora al respecto, tomo como punto de partida el nacimiento de Carlos, un punto de quiebre en la trama.

Al inicio de la novela, la autora presenta la imagen de los servicios médicos, especialmente los del parto, con un contraste entre el sistema médico que representa la modernidad y las prácticas tradicionales de Saquisilí, el pueblo natal de María y Elena:

> No existían médicos ni ginecólogos, la naturaleza pródiga en estos casos dotaba a ciertos habitantes de Saquisilí para que atendieran las enfermedades de todos sus coterráneos, […] para el advenimiento de un nuevo ser la naturaleza grandiosa, enormemente sabia, había dotado a mujeres que lo hacían a la perfección. Podían no estar de acuerdo con los cánones de los grandes centros de salud, pero eran las que ayudaban al advenimiento de aquellos seres que dentro de Saquisilí venían a ser nuevos habitantes de esta población triste y abandonada a su propio destino (16).

Aunque la voz narrativa señala el abandono del Estado, al no garantizar servicios básicos como salud, y tampoco educación (razón por la que Elena sale de Saquisilí), por otro lado, señala la acción de las parteras: "dotad[as] mujeres que lo hacían a la perfección". Sin embargo, cuando llega el momento de dar a luz, Elena se enfrenta a otro escenario. Después de la muerte de su madre, Elena se encuentra sola en Quito y para el parto: "tuvo que dirigirse a la maternidad cuando sintió que se aproximaba el advenimiento de su tierno hijo…" (65).

El parto en la maternidad (hospital) resuena con los cambios promovidos por el Estado, entre ellos la creación de instituciones de asistencia social como hospitales, orfanatos, casas cuna, que funcionaban en conjunto con iniciativas de beneficencia (Clark 2012). La maternidad Isidro Ayora en Quito fue reinaugurada con una nueva estructura en marzo de 1951 y contaba con

equipos, tecnología y profesionales especializados en obstetricia de acuerdo con los últimos avances médicos de la época. Esto significó que, de a poco, los partos dejaron de atenderse con parteras en los domicilios. Sobre la pérdida de vigencia de la atención de obstetrices y parteras durante el periodo, desarrollaré en el siguiente capítulo.

Para Cando, la asistencia médico-científica durante el parto representa un conflicto. Por un lado, en la línea del Estado de bienestar de la época, es un símbolo de progreso y protección (estatal, contraria al "abandono"), pero, por otro lado, no evita la muerte de la madre o el hijo. Después de dar a luz, Elena regresa a su casa, donde muere, enferma a causa de la culpa y la soledad: "[…] la desaparición de su madre; día a día iba sintiéndose vencida y culpable. ¡¡¡Culpable también de su hijo, que desde ya, ni siquiera venía con ese aporte moral de tener un nombre!!!, y muchas veces en sus noches de insomnio pedía a Dios terminara su existencia, se hallaba postrada de soledad y tristeza" (66).

Según el argumento que propone la autora, no son suficientes las políticas públicas, como la atención médica moderna, para garantizar las buenas condiciones de la madre y el niño. El embarazo de Elena descrito como un "calvario" (63) es un periodo doloroso y vergonzante para ella. Por su parte, respecto a Carlos, aunque nace sano, las condiciones adversas de su entorno determinan su fatídico destino.

Para la autora, el afecto y cuidado del entorno familiar son irremplazables e inciden sobre la formación de los ciudadanos y el bienestar público. En este caso, la orfandad, la falta de los afectos y el estigma moral condenan a Carlos a su deterioro físico y moral.

En el escenario propuesto se distinguen tres aspectos sociales con los que la autora dialoga: la importancia de la familia, la maternidad ilegítima y la educación de las mujeres. La autora trata estos temas a partir de categorías de la época que explican la experiencia de las mujeres.

Los tres aspectos están presentes en todas las novelas de este estudio, sin embargo, a diferencia de las otras autoras, para tratarlos, Cando interpela directamente al Estado. La autora desarrolla un lenguaje en el que expone las problemáticas en términos de la gestión pública, posiciona al lector y busca generar un impacto emotivo y político:

> Hemos de confesar sinceramente que los gobiernos nunca han mirado como problema principal, dentro de la elaboración de sus programas a desarrollarse, hallamos siempre las mismas asignaciones presupuestarias, sin ningún apoyo para este problema social que merezca el aplauso sincero, hay pocas palabras que, aunque duras, hablen de esta realidad (96).

Por medio de la voz narrativa, la autora desarrolla una argumentación crítica que interpela al Estado y sus prácticas sobre las acciones dirigidas a la protección de los niños ilegítimos y sus madres en el contexto de los discursos eugenésicos.

3.3.2. La familia

De acuerdo con el escenario que construye Bertha Cando, la familia es fundamental para proporcionar un ambiente adecuado de crianza para los niños. Sin embargo, la autora también señala los conflictos (económicos, sociales, de género) que atraviesan la figura de la familia nuclear en la época. Durante el proyecto liberal, se intentó regular la familia, como célula del Estado. En esta línea, se promovieron acciones a través del primer censo nacional poblacional en 1950, con el uso de sistemas estadísticos modernos implementados en toda Latinoamérica por programas de las Naciones Unidas. Mediante el Censo, el Estado definió categorías para regular y cuantificar a la población y la distribución social, con lo que se estableció un modelo de familia y de maternidad normativo. De acuerdo con Mercedes Prieto (2015) la definición de categorías como el jefe de familia, el estado civil de sus miembros o la omisión de los hijos ilegítimos, explica el deseo de favorecer un modelo tradicional de familia bajo la lógica patriarcal.

En su obra, Cando subraya la importancia de la familia, sin embargo, expone los motivos por los cuales, ésta no se establece. Su historia ilumina la complejidad de los entornos sociales y las omisiones del Estado, fuera de los modelos ideales de maternidad y familia, es decir, el lugar problemático que ocupan Elena y su hijo Carlos en la sociedad. La autora llama la atención sobre la condena social que recae en los dos personajes: “la sociedad mira sobre el hombro a estos seres que nacieron en desgracia, sin que ellos lo hayan pedido; es la lepra social perseguida, aislada, sin pensar que estamos obligados a ayudarlos por el bien colectivo si queremos una reivindicación social práctica” (96). De este modo, Cando enfatiza, primero, la responsabilidad de la sociedad sobre los “seres que nacieron en desgracia” y segundo, recupera la imagen de la enfermedad física como enfermedad social. Referencia la “lepra social”, una enfermedad contagiosa, símbolo de impureza que afecta al “bien colectivo”.

La importancia de la familia se evidencia en algunos momentos de la obra. Por ejemplo, Cando compara la realidad de las hijas que Patricio, nacidas dentro de matrimonio, un hogar “rodeado de dicha y felicidad”, con la situación de Carlos: “Las hijas de Patricio le miraban, con respeto y admiración para un jefe de familia que mira el bienestar de los suyos, pero nunca habían de imaginarse que otro ser, al igual que ellas, con los mismos derechos, se hallaba deambulando

calles y plazas…" (138). Mientras las hijas de Patricio son "mimadas y estiradas", Carlos deambula enfermo por las calles:

> Carlos formaba uno de ellos [mendigos], halló su mundo en esta ciudad; libre, dueño de sí mismo, deambulando por las calles, pidiendo un pedazo de pan para su organismo minado ya por la anemia, el crecimiento físico de Carlos, restaron vigor a su cuerpo, nadie deseaba ayudarle, habiendo olvidado las lecciones de sus compañeros, quería vivir extendiendo su mano, para hallar algo que mitigara su hambre, pero a todo aquel que pedía, le daba una respuesta negativa… (104).

En este fragmento la autora muestra el deterioro físico y moral de Carlos. Abandonado en la calle, a medida que su cuerpo enflaquece y enferma, su ánimo y carácter también se debilitan. Por otro lado, la comparación entre Carlos y las hijas de Patricio, dibuja la diferencia entre los hijos legítimos e ilegítimos, que se mantuvo desde el Código Civil de 1860,[64] como herencia de un orden estamental, hasta los años cuarenta cuando se eliminan las diferencias en el Código Civil de 1945. Sin embargo, como lo explica Chávez (2019), en los discursos cotidianos se mantuvo dicha diferenciación hasta los años setenta. La novela de Cando muestra la fuerza que tuvieron estos discursos respecto a la calidad moral de los sujetos.

En otro momento, cuando Carlos es expulsado del hogar paterno y es ingresado a una escuela correccional de menores, la voz narrativa reflexiona sobre la naturaleza de estas instituciones y subraya la necesidad de que tengan un ambiente de afecto familiar. Se explica: "Estas casas de reeducación deberían ser en sí un hogar, exactamente en el sentido de la palabra, hallarse saturados de un ambiente familiar, ligados por un sentimiento afectivo, donde todos sean considerados integrantes" (95). Al no contar con estas condiciones de protección, la escuela correccional es descrita como un lugar de "degeneración", donde, sin el afecto familiar, los niños se deterioran.

De esta manera, la autora explica el efecto que tiene el ambiente social en los niños, comparando diferentes espacios sociales como la familia, las calles o las correccionales para menores. Su

[64] Categorización de los hijos según el primer Código Civil de 1860. Artículos 31 y 32. Tomado de Estefanía Chávez (2019).
Hijos Legítimos
•Los concebidos durante el matrimonio verdadero o putativo
•Los legitimados por el matrimonio de sus padres posterior a la concepción
Hijos ilegítimos
•Hijos naturales. Se llaman naturales, los hijos nacidos de padres que, al tiempo de la concepción o del nacimiento, podían casarse legítimamente sin necesidad de dispensa.
•Hijos de dañado ayuntamiento: Se llaman de dañado ayuntamiento, los adulterinos, incestuosos y sacrílegos.
•Simplemente ilegítimos. Los que no son reconocidos como naturales, ni provienen de dañado ayuntamiento, se llaman simplemente ilegítimos.

argumento hace eco de los discursos eugenésicos al referir las aptitudes físicas y morales de los niños de acuerdo con el respectivo ambiente social de crianza. Por otro lado, la autora utiliza imágenes y metáforas de enfermedades físicas que reflejan malestar social o espiritual.
También la autora explica los obstáculos que impiden la conformación de un buen ambiente familiar apropiado, se trata de la falta de educación de las niñas y mujeres y del desinterés de los hombres.

> La consecuencia de un amor intenso, cuando se halla alejado de la responsabilidad del hombre, que es el eje material del Universo, tiene necesariamente que llegar a procedimientos que desdicen de la fuerza directriz de sentirse autores y responsables de sus propios actos realizados con plena consciencia y con la clara visión de sus prácticas, siendo la mujer absolutamente sentimental, produce como resultado un ambiente afectivo intenso, sin reservas, poniendo en cada resolución de sus actos la vida misma, por esto las mujeres necesitamos de esta mano guiadora que nos muestre[n] entendernos claramente, encaminadas hacia una finalidad de seguridad en nuestros sentimientos, rodeadas de una fortaleza práctica en la que exista el apoyo espiritual y la confianza en ellos…(81).

Con esta observación, Cando expone un escenario en el que el matrimonio y la familia son inviables, mientras los hombres no asuman su responsabilidad en la procreación y las mujeres no tengan una guía y educación sobre sus emociones. Igual que en el resto de las novelas de este estudio, Cando coincide en que los códigos morales que privilegian a los hombres junto con la falta de educación crean un medio hostil para las mujeres, en donde el matrimonio y la reproducción legítima no son posibles.

3.3.3. Maternidad ilegítima

Planteo la maternidad como una categoría que articula las discusiones sobre el orden de género y la familia desde la subjetividad femenina en el discurso literario de las autoras del periodo. Este es un tema amplio que abarca la condición sexual de la mujer, pero también su educación y su rol en la sociedad como ciudadana. Según Yuval Davis (2004), en los proyectos nacionalistas los roles de las mujeres se asocian a la reproducción de la patria en términos biológicos y culturales. Por este motivo, la maternidad articula la experiencia de las mujeres en el espacio público. Sin embargo, de acuerdo con los discursos de la época, la maternidad también está rodeada de varios sentidos. Por un lado, es un rol que habilita a las mujeres como ciudadanas, pero, por otro lado, cuando se da fuera de las condiciones planteadas por el Estado, genera conflictos y sanciones.

Así, las madres solteras, o ilícitas, representaron un complejo problema dentro del proyecto liberal respecto al manejo de la población. La imagen de la madre soltera está asociada a la negligencia, la pobreza, las enfermedades y la muerte. De acuerdo con el estudio de Neptalí Zúñiga (1936), las madres solteras, están relacionadas también a altos riesgos de infanticidios y abortos:

> La madre con la divisa de ilegítima trabaja hasta el último día de gestación, su situación económica le impone. La madre con la divisa de ilegítima quiere ocultar su crimen ante la sociedad y ante la religión y es cuando se convierte en infanticida. Antes de que el niño venga a la vida encuentra la muerte, determinada por los prejuicios sociales y religiosos (195).

Para Zúñiga, la situación de las madres solteras se agrava debido a los prejuicios sociales y religiosos, su estado de gestación es considerado un "crimen" y tiene consecuencias sobre la salud de los niños: "Pobre mujer […] anquilosadas sus energías, por el desgaste del hijo, va a la Maternidad, único refugio para su desventura y dulce pecado. La pobreza de la madre influye en el desenvolvimiento biológico del niño que viene ya con debilidad congénita" (200). Ante los riesgos de muerte y enfermedad, "los niños sin hogar", los niños ilegítimos y las madres solteras fueron considerados un público prioritario dentro las políticas públicas; sin embargo, el peso de los códigos morales, que permearon los discursos legales y científicos, generó un enfoque criminalizador hacia las mujeres. Sobre este tema, profundizaré en el siguiente capítulo respecto a los debates del aborto.

Cando toma posición sobre la "maternidad ilegítima" o "maternidad prescrita", aquella que ocurre fuera del matrimonio, a través del caso de su personaje Elena. La situación de Elena como madre soltera, se agrava por su precaria condición económica y la ausencia de una red de apoyo. No obstante, en el contexto de la época, considerando la importancia que tiene el "honor" sobre la regulación de relaciones sociales, el mayor problema es el estigma que Elena carga. Elena es portadora de una mancilla moral irreversible, que la condena a ella y a su hijo. Durante su embarazo, después de ser abandonada por Patricio, Elena vive la gestación como un momento de angustia y soledad:

> En el abandono más cruel, más desesperante aun que su propia miseria, se encontraba sola, aterrada, al advertir el advenimiento de un nuevo ser, responsable de una nueva vida; sin una mano caritativa quien le extendiera en estos momentos supremos, está condenada a vivir en silencio su desvío. Luchando desesperadamente para que su madre no alcanzara a comprender la

> angustiosa situación por la que atravesaba, optó por no regresar más a seguir el último curso de Ciencias de la Educación (61).

Al poco tiempo, fallece su madre agravando la situación de Elena. Tiempo después del parto, Elena también fallece y deja a su hijo en una situación de mayor vulnerabilidad. Al igual que otras autoras y feministas de la época en Ecuador, quienes comparten estas preocupaciones, Cando expone la situación extremadamente crítica que viven las madres ilegítimas. La gravedad de la experiencia se representa en el texto a través de símbolos de muerte y dolor, y un tono narrativo que transmite angustia y desesperación. Cando afirma: "¡Nadie podía ayudar a Elena! ¡Nadie podía adentrarse en su corazón!" (51) más adelante añade: "¡Estaba vencida!" (52). Fuera de la ficción, otras autoras abordan la maternidad ilegitima, sus causas y posibles soluciones. La vulnerabilidad de mujeres y niños fue una de las prioridades de la agenda feminista en la primera mitad del siglo XX. Por ejemplo, Zoila Rendón de Mosquera desarrolló un extenso trabajo de estudio y denuncia sobre este tema. En 1933 publicó *La mujer en el Hogar y la Sociedad*, un ensayo crítico donde explica las problemáticas que viven las mujeres, especialmente las de clases más pobres, madres solteras, en condiciones de desamparo. Una de sus observaciones dice:

> Así pues, la mujer que en un momento de debilidad y de pasión, olvida su deber y abandona la virtud, queda condenada, injustamente, a la soledad y al desprecio, a las reconvenciones y su potencia moral en la balanza de la justicia, y comprenda que una mujer, madre y sin honor, necesita del apoyo y protección del que le encaminó a ese desgraciado fin. Por esto debemos tener en cuenta cuan sabias son las leyes que rigen en los Estados Unidos de Norte América, donde una mujer madre, aunque no sea legitima, es amparada y protegida por la ley (1933, 161).

Otro ejemplo es el artículo "Honras falsas" en la Columna *Plumadas* de Zoila Ugarte de Landívar (2015), publicada en *La Prensa* (1911), la autora explica:

> Aquí con esa inopia nuestra, con esos perjuicios rancios, que nos gobiernan como leyes, aunque sean irracionales e injustos, vilipendiamos a la madre que no puede a g r e g a r á su nombre el del padre de su hijo, y la enloquecemos con las facetas de relumbrón de la palabra *honra*, hasta precipitarla en el crimen por conservar tal *honradez*.
>
> […] Ya que no podemos impedir el nacimiento de los niños que los legisladores con falta absoluta de sindéresis han bautizado con el nombre de hijos naturales, pues impidamos que los maten sus madres, tolerando que los críen sin abandonarlas por ello. ¡La maternidad siempre es augusta! (énfasis y cursivas de la autora) (286).

Debido a la centralidad de la maternidad en los discursos públicos de las mujeres, estos fueron denominados posteriormente, parte de un feminismo maternal o también, feminismo mariano, este último por las referencias a la Virgen María, también relacionada al rol materno. Ciertamente, las autoras de este periodo están preocupadas por la maternidad. Para Gioconda Herrera (2010) durante el siglo XIX y la primera parte del XX en Ecuador, la maternidad y la familia fueron un lugar de enunciación pública para las mujeres en un momento en que hubo "un fuerte vínculo entre el patriarcado doméstico y público" (260). Siguiendo a Herrera (2010), es considerable el peso del discurso religioso para articular, a través de la maternidad, un rol "dignificante" ("augusto") para las mujeres en el centro de los procesos nacionales, especialmente en un escenario social atravesado por los intereses de facciones conservadoras y liberales.

En una lectura actual, es posible que la literatura (y demás discursos públicos) producida por mujeres en la época, parezcan no cuestionar los roles del cuidado asignados a las mujeres; sin embargo, se trata de un tema más complejo. Handelsman (1978) afirma "pese a que la mujer aparentemente ha aceptado la maternidad y el ideal **marianista**, las escritoras han defendido sin embargo muchas ideas feministas, revelando su *rechazamiento a las desigualdades e injusticias* que tradicionalmente han oprimido a los sectores femeninos" (negritas del autor, cursivas añadidas) (98). Como lo explica Handelsman, el discurso autoral de las mujeres expresa las "desigualdades e injusticias", no obstante, la etiqueta de "marianista" o "materna" parece generar incomodidad en el autor,[65] como algo que sólo se "acepta" y que no implica crítica o resistencia. En términos de los procesos históricos, la maternidad significó en el periodo, desde distintos espacios (político, religioso, educativo, filantrópico), una posibilidad de "activismo" para las mujeres (Herrera 2010; Lavrin 1998). Como lo evidencia el trabajo de las escritoras de la época, los sentidos sobre la maternidad son diversos. De manera significativa, las autoras abordan las contradicciones del rol materno y ponen en valor la experiencia femenina ligada a su cuerpo. Siguiendo el planteamiento de Irigaray (2007 [1974]), la maternidad es un tema propio del cuerpo y la experiencia femenina, por lo tanto, cuando las autoras lo usan es posible entender un lugar de

[65] Al respecto, existen debates sobre los significados y el uso del concepto feminismo maternal y mariano, especialmente considerando la historia y el contexto latinoamericano. Para ampliar sobre este tema, revisar el trabajo de Norma Fuller (1995) y Marisa Navarro (2002).

enunciación autentico. Así, construyen, a través de la literatura, discursos críticos, universos conflictivos y dolorosos que reflejan la experiencia femenina en la sociedad.

Para Cando, como para el resto de las autoras, abordar la maternidad es una manera de autorizar su voz en el espacio público. No obstante, al desarrollar sobre la maternidad ilegítima, como una problemática pública que incide en el bienestar de la nación, es también una manera de cuestionar los códigos morales en el orden de género. Y, sobre todo, hacerlo a través de la literatura, les permite desarrollar su subjetividad. Por lo tanto, la obra de Cando permite pensar otros alcances sobre la maternidad en los discursos públicos.

3.3.4. Educación: el anhelo intelectual

La educación es otro tema central para Cando y va más allá de la instrucción básica. En principio, la autora presenta su obra como un medio de educación para educadores, la autora afirma en la introducción: "[…] de ahí la necesidad de que colegios secundarios y madres se unifiquen en torno a este importante problema, para conducirlas por el trayecto real y efectivo de encontrar libre de errores al hombre" (11). La autora coincide con los discursos feministas de la época que consideran la educación como un medio para reducir la vulnerabilidad de las mujeres, especialmente, cree que la educación debería incluir una formación sobre la sexualidad y también los afectos. La trama de Elena está acompañada de apuntes sobre la falta de una guía y sobre su ingenuidad en temas afectivos y sexuales, lo cual la convierten en una "presa fácil". Por ejemplo, la autora explica: "En esta edad, el problema del amor se vuelve lleno de desconsuelo, es una perenne interrogación sobre el ser a quien se ama y cuando estas niñas no hallan la persona de su confianza, empiezan a surgir senderos desconocidos hasta entonces" (42)

En la misma línea, aparte de Elena, otros personajes como Lola de *En la paz del campo* (1940), o Gracia en *Sangre en las manos* (1959) representan, desde diversos ángulos, el riesgo (incluso de muerte) que corre la mujer que se entrega ingenuamente por amor sin conocer "la malicia" de las pasiones. En la obra Blanca Martínez, la voz narrativa describe el lamento de Lola "por su ignorancia":

> Los padres de Lola, fueron como la mayoría, Siempre preocupados de la cuestión sexual. Ocultando la natural y eterna atracción […]. No supieron encauzar su vida. Y ese amor necio la condenó. Cuándo se explicará sin velos el por qué de tantas cosas? […] Y Lola, víctima de pobres mentalidades, agobiadas por leyes absurdas, se preguntó:
>
> -Por qué mis padres no me habrían educado de otra manera? […]

> Por primera vez sintió pesar por su vaciedad espiritual. Tuvo sed de saber, de improviso, todo lo que sabía Juan, para igualarse a él…
> Y no poderlo, porqué pasó el tiempo.
> Y Lola lloró por su ignorancia (Martínez 1940, 392).

Por su parte, en la obra de Laura Pérez, la voz narrativa señala sobre el mismo tema:

> La niña debe ser educada y preparada a que no sea fácil presa del hombre. Con sentimientos de honestidad y recato inculcados en el hogar y en la escuela, con el ejemplo y la teoría, poniendo en sus almas cimientos de verdadera virtud que no deben confundirse con la gazmoñería. Se le debe formar de tal manera que no necesite del hombre para las necesidades de la vida (1959, 21).

A pesar de que, la educación secular se expande durante el periodo, las autoras sugieren que los discursos religiosos permean la educación de las mujeres. Blanca Martínez refiere su crítica a la "educación monjil" y Bertha Cando a la "educación confesional". De acuerdo con Ana María Goetschel (2007), el tema de la educación sexual fue considerado una necesidad dentro del programa de educación laica, relacionado a la cuestión biopolítica y de puericultura, sin embargo, fue un tema delicado porque se consideró que conducía a "la pérdida de la inocencia" (104). En todo caso, se trata de un proceso de transición en el modelo educativo en el que sobreviven preocupaciones por los códigos morales. En las tres obras, la voz narrativa acota la historia con reflexiones sobre la necesidad de reformar la educación de las mujeres en el aspecto de la sexualidad.

Por otro lado, Cando también aborda la educación de las mujeres a través de la figura de la maestra rural, una labor descrita como "un apostolado de sacrificio, abnegación económica y espiritual" (19). Esta figura, como ya se vio en el capítulo anterior, es muy significativa para las escritoras y feministas de este periodo. Por ejemplo, la imagen de Gabriela Mistral es inevitable en el contexto de la época, su figura se asoció a la mística intelectual que rodea a la maestra.[66] Según Ana María Goetschel (2007), el magisterio y la educación de las mujeres fue visto como un "recurso de independencia económica y posibilidad de una vida digna" (153). También explica

[66] La voz narrativa en *Juventud Inmolada* (1954) explica: "[…] Ser maestras, entraña en sí ser depositarias de una esencia vital en manos de quien va a modelarlo, tiene que ser bajo una mirada acogedora, cariñosa para un resultado eficiente de una labor compleja; una buena maestra no acepta discriminación de riquezas; un mismo afecto, una misma preocupación las ampara por igual; *la maestra debe considerarse como el báculo moral para aquellas niñas hoy, mujeres mañana, habidas de conocer los complejos problemas del convivir humano"* (Cursivas añadidas*)* (Cando 1954, 41)

la formación de las maestras como un "factor importante del desenvolvimiento intelectual y del trabajo de la mujer, como un aspecto que le posibilite mayor autonomía y bienestar, aunque dentro de los límites de su condición de género" (2007, 253).

De esta manera, ser maestra fue una forma de desarrollo personal y un medio de movilidad social. Para las mujeres de la época fue una importante opción profesional, que amplió la participación de las mujeres en las esferas públicas y está relacionada a la noción de intelectualidad "propia" del carácter femenino según las nociones de la época.

En la obra de Cando, la figura de la maestra representa, aún con sacrificios, una opción profesional para mujeres de origen humilde. María desea que su hija Elena estudie en el Normal para que sea la profesora del pueblo. Inspirada en la imagen de la profesora de Saquisilí, quien le recomienda llevarla a Quito para que pueda seguir estudiando, María decide tomar una drástica decisión. Tiene mucho temor de irse sola con su hija a Quito, dejar Saquisilí es descrito como "un suicidio lento" (24) para María. Sin embargo, lo hace para cumplir su sueño: que su hija sea una "intelectual".

> Demostrábase por momentos satisfecha de dar comienzo a sus propósitos, orgullosa de que siendo una mujer podría llegar a *hacer de su hija el exponente intelectual de su terruño*. Comprendía que una educación mejor, un adelanto *intelectual*, era un paso más para salir de aquella vida desesperante y miserable […] quería que su hija fuese el reflejo de la profesora del lugar (cursivas añadidas) (26).

Al final, esto no ocurre, y efectivamente irse de Saquisilí termina siendo un suicidio para ambas, tal como lo conjura María al inicio. Adicionalmente, el sueño de María, de que su hija sea una "intelectual" es aún más significativo porque ella es una mujer analfabeta que "solamente tenía corazón para su hija, sin la instrucción necesaria que pudiera hacer luz en sus problemas" (35). Se puede entender el afán de crecimiento "profesional", "intelectual" que se transmite también, a través de la línea genealógica femenina, de madre a hija. El deseo de María es que, al convertirse en maestra, las condiciones de vida de su hija mejoren. La connotación que las tres autoras le dan a la relación madre-hija es significativa de diferentes maneras, sin embargo, en la novela de Bertha Cando, esta relación es particularmente llamativa pues representa el anhelo de construir un legado intelectual de la madre para la hija. La voz narrativa indica: "María […] estaba convencida de su misión frente a su hija" (25) en referencia al deseo de educarla. Sin embargo, el legado y la misión de María, simbólicamente, se pierde con la muerte de las dos mujeres y la descendencia ilegítima que representa Carlos.

Es interesante el uso que hace Bertha Cando del término "intelectual", en lugar de maestra, u otros términos relacionados a la labor de las mujeres de letras, para referirse a los estudios y a la profesión de Elena. Se entiende que el deseo de María para su hija no es solamente la profesión, sino todo lo que ella representa para las mujeres, en términos de respetabilidad y autoridad, que se referencian en la figura de la maestra del pueblo.

Lastimosamente, Elena no termina su formación a causa de su embarazo. La maestra de Elena, "[…] dedicada a la salvación de intelectos, relegados a la muerte por desamparo" (18), advierte con anticipación esta pérdida. Cando explica el proceso en el que, de a poco, Elena pierde interés en sus estudios, distraída desde el momento en que se enamora de Patricio:

> Elena tenía la despreocupación de un corazón enamorado, cada día se le veía alejarse de sus obligaciones escolares; abandonada, sola, sin un recurso espiritual en quien apoyarse para olvidar el camino abierto prematuramente en su corazón, era una tragedia que se cernía lentamente sobre ella. ¡Nadie podía ayudar a Elena! ¡Nadie podía adentrarse en su corazón! (51).

La autora advierte la tragedia que se avecina, ante un amor fugaz que distrae a Elena. En este escenario, el "amor inconsciente" representa una amenaza para el desarrollo y bienestar de las mujeres. Cando anuncia al lector sobre el anhelo intelectual que no se cumplirá para Elena y María: "¡Qué lejos estaba para aquellas pobres mujeres, que acariciaban este afán de superación, sin comprender que ese día no iba a llegar!" (36).

En el contexto de la autora, el anhelo intelectual de las mujeres que no llega a cumplirse sugiere también una reflexión sobre la autoría. A partir de su lugar de enunciación, la autora comparte con sus personajes el deseo de construir un legado intelectual para las mujeres. Las exclamaciones y advertencias fatalistas de la voz narrativa sobre este tema transmiten un mensaje de desaliento, frente al campo cultural hegemónico que no reconoce la experiencia intelectual de las mujeres.

3.4. La obra

La historia de Cando se desarrolla alrededor de dos categorías, la degeneración y la ilegitimidad. Ambas son condiciones sociales que afectan a Carlos, de las cuales no puede escapar y se dan en relación con su padre. Antes de desarrollar cada una, analizo el personaje de Patricio, que representa la figura del *Pater* familias del orden romano patriarcal sobre el que se erige la

organización social occidental. Patricio, como el *Pater*, es quien tiene la autoridad legal sobre los miembros de su familia y representa la jerarquía masculina y la ley del padre.
Cando establece en el personaje de Patricio una crítica a los privilegios de la masculinidad y el orden patriarcal. Es un personaje que encarna la irresponsabilidad del padre ausente y articula la denuncia de la autora. Esta situación, igualmente se repite en las otras obras del estudio. Las autoras formulan críticas simbólicas o explícitas a través de ciertos personajes masculinos que son el motivo de la perdición o tragedia de los personajes femeninos. La principal denuncia de las autoras apunta a los privilegios sexuales de los varones sobre las mujeres y el abandono de los hijos. Para Bertha Cando, estos temas son igual de importantes como las responsabilidades morales de las mujeres. Cando y Pérez plantean, además, la educación de los hombres respecto a estas problemáticas. Según Cando "el hombre también debería pensar en su responsabilidad […] absteniéndose de cometer casos criminales" (11). Por su parte, Laura Pérez en *Sangre en las manos* (1959) afirma:

> El muchacho desde los bancos del aula necesita saber que la circunstancia que le hizo nacer macho no le da derecho a hacer canalladas. La sociedad no hace alto a sus deslices amorosos; pero esto no le autoriza a abandonar a una mujer que va a ser madre. Ni a ser inhumano y desnaturalizado con quién se le entregó amorosa, y con el hijo que emergió de su sangre. No se imagine que sólo la hembra debe llevar las consecuencias de un acto que lo hicieron en común. No es ella sola la responsable. Sufre, a veces, del engaño y la perfidia de un hombre que la posee con palabras de miel y promesas que jamás llegaron a cumplirse (Pérez, 1959: 20).

Al proponerlo como un tema educativo en las aulas, ambas autoras llevan esta cuestión a la esfera pública, como una crítica al sistema educativo. María Emma Mannarelli (2004) explica que en este período el movimiento feminista en la región demanda la responsabilidad de los hombres y buscan su reforma a través de la educación. Mientras el Estado concentra sus esfuerzos en los roles de las mujeres alrededor de la maternidad, las feministas, sin dejar lo anterior de lado, también señalan la responsabilidad de los hombres en la conformación de la familia y los hijos. En su obra, Cando discute el rol del padre en la vida de Carlos, un rol que determina su ilegitimidad y degeneración. La figura de Patricio permite una interpretación sobre la institución de la patria potestad, a través del reconocimiento de los hijos por parte del padre. De esta forma, Patricio representa la autoridad patriarcal del Estado. Al inicio, cuando conoce a Elena, Patricio es descrito como un joven bueno, quien tenía "la pureza de su amor y pensaba hacerla su esposa"

(56), y aunque pertenece a una clase social diferente, ese no es un impedimento para su amor. Sin embargo, todo cambia cuando se va un año al ejército. Por su parte, Elena, después de esperarlo ansiosamente, temerosa de perderlo, al notar el cambio en los sentimientos de Patricio, "se entrega" sexualmente para demostrarle su amor.

> En esta confusión sentimental se entregaba a Patricio Medina, justamente cuando en él ya no había ese recuerdo de antaño, donde cultivó este amor poniendo por testigos sus propios sentimientos, cuando ya no concebía que Elena podía ser su esposa, dada su miseria económica […] ¡¡¡Cuando había aprendido maliciosamente que *la hombría se fragua en la inmolación moral de mujeres* sinceras!!! ¡¡¡Cuando erróneamente estaba convencido que la que llevara su nombre debía ser una representativa!!!, aunque no llenara sus aspiraciones…; había visto tantas cosas que pueden resolverse fácilmente, cuando hay dinero, aunque aquellas estuvieran en el cieno; ahora Patricio estaba solamente atado a sus instintos brutales, alejados de la razón; había concebido normas de vida que sinceramente daban repulsión, en estos momentos cuando más debía huir de él, Elena como recompensa a sus instintos brutales, se inmolaba para siempre… (cursivas añadidas) (60).

El cambio que se da en las emociones de Patricio se explica en lo que ha visto y aprendido mientras estuvo en el ejército. La representación de su transformación en el ejército es llamativa, considerando que el Estado usó el servicio militar como un medio de formación de ciudadanía para los hombres, un tipo de instrucción pública y de inserción social para las clases bajas. Sin embargo, la autora conecta la milicia con el aprendizaje pernicioso de Patricio y el afloro de sus "instintos brutales" que lo transforman en una amenaza para Elena, quien también se degenera en el proceso.[67]

Se puede interpretar la milicia como una institución que representa al Estado y produce un tipo de masculinidad que favorece las jerarquías de género. La transformación de Patricio en el ejército afirma el orden patriarcal del Estado. Desde entonces la relación de Patricio con Elena cambia y se desencadena un patrón de abandono para Carlos.

[67] A pesar de que Elena es originaria de Saquisilí, una parroquia de la sierra con alta población indígena, Bertha Cando construye su personaje con un discurso de belleza clásico (blanco), dice sobre Elena: "[…] su radiante belleza dentro de sus pocos años, pusieron de inmediato orgullosos a todos los saquisilenses. […] era una alegría al corazón mirar aquellos ojos verdes, su tez rosada y sus cabellos dorados" (17). Se puede interpretar que esta belleza clásica es un reflejo de su carácter espiritual puro, el cual se destruye después del embarazo no deseado: "Ahora Elena ya no era la personificación de la belleza, ahora era nada más que un fragmento de su vida…" (66). De este modo, también la belleza física es un reflejo de la moral. Por otro lado, se podrían hacer lecturas desde la interseccionalidad, para evaluar los discursos de raza y moral durante este periodo. Al respecto se puede revisar el trabajo de Mercedes Prieto (2015).

A lo largo de la obra, Patricio abandona a Carlos en tres momentos. Primero, cuando Elena queda embarazada. Segundo, cuando Patricio expulsa de su hogar a Carlos y lo interna en un centro correccional de menores, y finalmente en la última parte de la novela, cuando Carlos, años más tarde, acude a su padre buscando apoyo y este lo rechaza por tercera vez y última vez. Para la autora, el amor del padre podría redimir a Carlos, pero al no obtenerlo, finalmente se entrega a la vida de delincuencia en las calles. En el último encuentro con su padre, Carlos piensa: "[…] jamás había pensado que el encuentro de su padre antes que ser una salvación moral de su propio hijo, se convirtió en el tónico vigorizante para acelerar la vida de vagabundo y delincuente, abandonado a su propio destino…" (144). Finalmente, el repetido rechazo de Patricio hacia Carlos determina su condición de ilegitimidad y degeneración.

3.4.1. Degeneración

La degeneración es un término utilizado en los discursos eugenésicos de la época que indica el deterioro de la persona, en referencia etimológica a "hacer de peor género", respecto a la calidad moral y física de los ciudadanos. Según Neptalí Zúñiga (1936), de acuerdo con los discursos médicos y psicológicos de entonces, la degeneración social, asociada a los niños sin hogar, está determinada por aspectos como los vicios, la delincuencia, la enfermedad, la falta de higiene y "costumbres perniciosas". El autor explica: "[…] los hijos quedan abandonados a sí mismos y a las funestas influencias de la calle. Empieza el crecimiento en el arroyo del vicio y el descuido. El hambre, las necesidades y la libertad les conduce fatalmente a ciertos delitos: hurtos, agresividad, ataques al pudor" (127). Como esta, otras publicaciones de la época también demandan al Estado leyes y políticas que eviten estos problemas, en la educación, las familias y la salud.

Por su parte, el uso que hace Bertha Cando del término "degeneración" resuena con los discursos eugenésicos de la época, pero a la luz de su significado, son posibles otras lecturas adicionales. En el escenario que la autora construye, la degeneración representa también la condición femenina. Desde los planteamientos de Aristóteles las mujeres son presentadas como hombres incompletos, posteriormente el psicoanálisis retoma esta noción y propone que las mujeres son sujetos castrados. Irigaray (2007 [1974]) discute este planteamiento, de la mujer como el anverso del hombre, u hombre averiado, que necesita definirse, en relación o falta del hombre, considerado como el sujeto universal. En esta línea, si el hombre es el sujeto universal, la degeneración de este, su "peor género" es la mujer. Lo de-generado, el no género habla de un

sujeto que no alcanza a ser totalmente hombre en los términos establecidos por la sociedad. En este lugar entran todas las formas de masculinidad no normativas, y también las mujeres.

Para Cando la degeneración representa el deterioro moral y físico de Carlos, por el que no puede convertirse en un buen hombre, un buen ciudadano. Si bien el deterioro de Carlos es un largo proceso que inicia el momento en que muere su madre y queda huérfano, para la autora hay un momento de quiebre del cual Carlos ya no puede volver. Se trata del momento en que ingresa a la correccional de menores:

> ¡Ingresaban manos limpias e inocentes, para luego convertirse en manos criminales, llenas de vicio y degeneración…sin un afecto que le redima, sin un ambiente purificador, *huérfano de amor materno*, al amparo del cual se han hecho vidas famosas, sembrando de nombres ilustres la historia. Carlos se iba a convertir en *un ser degenerado e inconforme*! (cursivas añadidas) (86).

La autora describe cómo en este lugar, Carlos está expuesto a vicios y malas prácticas, sobre todo, prácticas sexuales nocivas:

> [Vicios] que permitidos, ayudados, la irresponsabilidad absoluta de los que cuidan la seguridad y el orden han ayudado a hacer de ellos presas de las más *inimaginables degeneraciones*, encuentran *caminos inconformes con el orden natural*, usando desde las prácticas solitarias sexuales, hasta *la inversión misma*. Los que no han sido anormales desde su nacimiento, son *degeneraciones adquiridas* que a la final se convierten en la materia purulenta más contagiosa (cursivas añadidas) (121).

En su camino de degeneración, Carlos se "contagia" con vicios, delincuencia, malos hábitos, y, además, Cando deja sugeridas, prácticas sexuales "inversas", "abominables degeneraciones" (94) que señalan el lugar de la homosexualidad en los discursos de la época. De esta manera, Carlos figura un ser de-generado, un hombre defectuoso, que, como tal, representa lo femenino. Como hijo ilegítimo y delincuente, Carlos comparte condición con las mujeres por no ser un hombre completo ni un ciudadano pleno.

La autora denuncia la injusta situación de Carlos, al señalar cómo la sociedad, condena a estos sujetos considerados "defectuosos". Respecto a la condición de las mujeres en este escenario, la degeneración permite entender su condición como autoras. Se trata de un ser fallido que no alcanza la condición plena de sujeto, de hombre, para tener voz propia y la capacidad de generar, dar [a] luz, un producto literario. Según Irigaray (2007 [1974]) con este discurso y lenguaje se construyen todos los grandes relatos de la humanidad (ciencia, cultura, historia, etc.) en los que las mujeres no aparecen o aparecen como seres pasivos, malos o débiles.

Por otro lado, junto a la degeneración, está la figura de la regeneración. Según Cando la regeneración (redención, rehabilitación) de sujetos como Carlos, es posible. Esto va de la mano con los principios neo-lamarkianos del proyecto eugenésico en el que, si las condiciones sociales tienen incidencia sobre el deterioro de la persona, también lo tienen sobre su recuperación. Cando explica el estado inocente y puro de Carlos, que de a poco se corrompe porque la sociedad le condena. Para la autora se trata de rescatar la inocencia de Carlos, para lo cual es necesario el afecto familiar. Sin embargo, la regeneración no ocurre porque tienen mayor peso los códigos morales que lo condenan. Uno de los ejemplos que utiliza la autora es la correccional de menores.

> El plan de reeducación de esta escuela sujeta a miserables presupuestos, no permite encauzar al niño dentro de métodos o sistemas de regeneración, creando un ambiente afectivo para ponerle en senderos propios de la convivencia social. La delincuencia infantil crece a momentos, constituyendo un serio peligro. Las casas de reeducación no pueden concebirse como tales, si no están destinadas a brindar el calor de un hogar, si no se practica un sistema de vida familiar donde deberían sentir los niños dentro de su encierro (94).

No obstante, en un escenario donde la regeneración no es posible, a causa de las falencias del Estado y la irresponsabilidad de los padres, entonces la opción es inmolarse. La inmolación como el sacrificio público, una ceremonia de purificación, representa la redención del espíritu sobre la carne. Se interpreta que, para Cando la "juventud inmolada" son las personas como Elena y Carlos, que sacrifican su vida públicamente "se abandonan a la muerte", sabiendo que es la única forma de redención social. Por ejemplo, el sacrificio de Elena es descrito como la purga de un pecado: "Al cabo de pocos meses más, *pagaba con su propia vida* la desorientación de sus propósitos, la culpabilidad de sus actos. Elena era una víctima más del desenfreno de bajas pasiones de Patricio…¡¡pobre mujer!!, paga bien caro su pecado de amar" (cursivas añadidas) (67).

De esta manera, la figura de la inmolación es una forma de exponer la falta de opciones para mujeres y niños ilegítimos. Para Cando, la idea del "sacrificio" de las mujeres se asocia a su sensibilidad: "la mujer -más corazón que alma- la que deja en cada acto de su vida, sensibilidad, ternura, afecto, la que siempre está lista a sacrificar su vida misma" (10). En la misma línea, G. H. Mata (1959), en el prólogo de *Sangre en las manos*, menciona que la autora (Laura Pérez) lleva "un corazón cuya órbita sensible padece las *inmolaciones* de todas las mujeres: la aristócrata, la burguesa, la madre ilícita proletaria, la más propicia víctima" (cursivas añadidas) (20), refiriendo la amplitud de un problema que afecta a todo el género. La "inmolación", "el

sacrificio", el "suicidio lento", el "calvario" son las figuras que los autores del periodo, Bertha Cando y Laura Pérez usan para referir la experiencia de las madres ilegítimas. Son figuras que hablan de la tragedia y la muerte, pero también de la pureza y redención del espíritu.

Sin embargo, si bien existen estas oscuras figuras en su relato, Cando también explica al inicio de su obra, su propósito referente a la felicidad de las mujeres: "Las mujeres de mi tierra, sensibles, donde siempre hablan con el corazón, deberían conocer el camino seguro y verdadero que les ha de conducir a *la felicidad indispensable dentro del convivir humano*" (Cursivas añadidas) (1954, 10). Parte de la tragedia que construye la autora, es que dicha felicidad resulta inalcanzable para las mujeres.

3.4.2. Ilegitimidad

La problemática principal de la obra de Cando es la ilegitimidad de los niños nacidos fuera de matrimonio. Como se explicó, de acuerdo con los intereses del Estado, los niños ilegítimos representan un problema en tanto son una amenaza para la calidad y cantidad de la población. Según las estadísticas médicas, la ilegitimidad fue un agravante en la mortalidad infantil. De acuerdo con el estudio de Neptalí Zúñiga (1936) el análisis estadístico de nacimientos en el Ecuador desde 1901 hasta 1934 demuestra que:

> En 34 años se han inscrito 1.630.569 nacimientos legítimos, 801.933 ilegítimos. Los ilegítimos representan al 33% sobre el total de nacimientos: 2.432.499. En el mismo tiempo han muerto 489.178 es decir más del 60%. Caso de sorpresa social ya que los estudios de Estadística Universal anotan sólo un 10% para las defunciones ilegítimas (Zúñiga 1936, 204).

Zúñiga también explica el estigma social que arrastra el niño frente a la sanción moral: "El niño ilegitimo representa un elemento social carente de valor humano. Con el estigma en la frente. El estigma de la deshonra y del deshonor lo proscriben del concierto social y junto el niño es proscrita la madre. Van a constituirse en parias de nuestra incipiente organización democrática" (1936, 200). Esta descripción advierte la situación de Carlos en la novela, al poseer un estigma moral indeleble heredado de su madre.

Etimológicamente, ilegitimidad refiere estar "fuera de la ley", en la época el término fue utilizado para referir a los hijos nacidos fuera del matrimonio y no reconocidos por sus padres. Según Estefanía Chávez (2019), durante el periodo de 1934 hasta 1946, el Estado amplió los derechos de los hijos ilegítimos considerando que "en el marco de un proceso de modernización en el que las repúblicas latinoamericanas habían reconocido que un orden social moderno dependía de la

posibilidad de integración social. En este contexto no cabía mantener criterios estigmatizantes pues estos no contribuían a generar esta idea de una sociedad integrada" (2019, 56).

De esta manera, en el Código Civil de 1945, según el artículo 142, el Estado reconoce que los hijos ilegítimos tienen los mismos derechos que los hijos nacidos dentro del matrimonio.[68] Sobre este tema, la evolución de los Códigos Civiles hasta 1950, cuando ya no se hizo distinción entre hijos legítimos, ilegítimos o naturales, muestra el proceso que atravesaron las leyes para registrar los cambios sobre esta categoría. Sin embargo, en los discursos públicos y en la vida cotidiana, el proceso de cambio fue mucho más lento. En los usos sociales se mantuvo el estigma por el "honor", lo que generó conflictos con los discursos médicos e higienistas de la época que buscaban eliminar esta categoría (Molyneux 2003, 48).

A través de la novela, la autora explica los conflictos alrededor de la condición de ilegitimidad. Después de la muerte de su madre, unas vecinas llevan a Carlos a la casa de la familia de Patricio. A pesar de que sus abuelos paternos interceden para que Patricio le reconozca con su apellido, en la práctica, Carlos nunca es aceptado completamente como un hijo a causa de su origen. Por un lado, su condición ilegítima ocasiona la muerte de su linaje materno, madre y abuela mueren por la culpa del deshonor. Por su parte, la familia paterna tiene el poder de "legitimar" a Carlos con un nombre, cosa que no puede hacer la madre. La condición de las mujeres de la casa, la madre y esposa de Patricio, para aceptar al niño en el hogar es otorgarle el apellido: "[…] solamente por un sentido de humanidad, como bien repetía su madre, fue aceptado, pero debía ser legitimado por Patricio para poder integrar como un miembro más de los Medina" (69). En este escenario, es el hombre quien tiene la capacidad de generar (dar a luz) al hijo al darle el nombre. Sin nombre y sin padre, el niño está fuera de la ley y corre peligro ante la degeneración.

A su vez, esto significa que sólo el padre puede limpiar la mancilla moral que Carlos arrastra por el "desvío de su madre". Sin embargo, si tal mancilla no se limpia, ésta afecta a otras mujeres de la familia paterna. Cuando Patricio se casa con Sara, ella considera que la existencia de Carlos es

[68] Art. 142 de la Constitución de 1945.- El Estado protege a la familia, al matrimonio y a la maternidad. El matrimonio se fundamenta en el principio de igualdad de derechos de ambos cónyuges. Podrá disolverse por mutuo consentimiento o a petición de uno de ellos, por las causas y en la forma que la ley determine.
Los hijos ilegítimos tienen los mismos derechos que los legítimos, en cuanto la crianza, educación y herencia. La ley reglamentará todo lo referente a la filiación y sus derechos, y a la investigación de la paternidad. Al inscribir los nacimientos, no podrá exigirse declaración alguna sobre la calidad de la filiación. Establécese el patrimonio familiar inalienable e inembargable, cuya cuantía y demás condiciones serán reguladas por la ley. Se garantizan la defensa de la salud física, mental y moral de la infancia y derechos del niño a la educación y a la vida del hogar. El Estado creará para los menores que carezcan de protección familiar o económica, condiciones adecuadas para su desarrollo.

una amenaza para su honor de "buena mujer": "Para Sara era molesto tener en su casa a un ser que iba a constituir el apéndice de honor de una mujer BIEN CASADA" (mayúsculas de la autora) (71). De esta manera se aprecia que la mancilla moral contamina a otras mujeres.

A causa del "deshonor" de su madre, Carlos vive en malas condiciones en el hogar paterno: "Sara, al igual que su marido, le imponían castigos salvajes, privándole de cierto alimento o encerrándole en su habitación, llenos de la más vil de las venganzas y desprecio, pregonando siempre que no son hijos los que nacen sin las normas debidas, bajo las leyes civiles, hijos de mujeres fáciles…" (80). Su situación no mejora, incluso después de ser reconocido, porque el peso de la falta moral sigue siendo relevante en el ambiente familiar.

Por otro lado, la importancia del nombre explica la constitución del sujeto, el nombre representa la identidad individual y su condición como ciudadano, con un lugar legítimo en la familia y en el Estado. Sin embargo, Carlos no alcanza su condición de pleno sujeto. Patricio determina que él no pertenece a su familia. En medio de una pelea, Patricio responde: "aquí ERES NADIE" (mayúsculas de la autora) (85).

Esta situación de "no ser" se recrudece cuando su padre le cambia el nombre. Debido a los continuos maltratos, Carlos intenta escapar varias veces de casa y Sara cansada, convence a Patricio de deshacerse de él:

> Sara una vez más había impuesto su voluntad; Patricio estaba decidido a llevarle al Reformatorio de Menores, bajo una acusación, mezcla de cinismo y mala fe consiguiendo del Ministerio de Previsión Social una autorización para internarle a Carlos, expresando que se trataba de un sirviente con malas costumbres, siendo necesario este encierro para que pudiera observar mejor conducta en lo posterior, acomodando un nombre ficticio para su propio hijo (86).

Para internarlo, Patricio niega que Carlos es su hijo, miente al afirmar que es un sirviente. Fuera de su hogar, en el espacio público, Patricio tiene el poder de quitarle el nombre y la identidad a su hijo, al renunciar a él lo degenera. Cando habla del "anonimato en el cual había crecido [Carlos], aislado de sus seres más queridos a causa de un sociedad cruel e hipócrita" (116). Así, la relación que la autora plantea entre la ilegitimidad y el anonimato gira en torno a la autoridad el padre y el estigma moral.

En el Censo poblacional de 1950, se pregunta a los encuestados sobre la relación familiar de las personas censadas en cada grupo familiar. Las categorías contabilizadas son: "jefes de familia", "cónyuges", "hijos", "otros parientes", "huéspedes" y "sirvientes". No existe la categoría de hijo ilegitimo o natural, de este modo el Estado reproduce el estigma social que oculta la ilegitimidad,

a pesar de que era un vínculo familiar que, de acuerdo con otros discursos de la época, abundaba en la cotidianeidad. Es decir, lo hijos ilegítimos no tienen un lugar reconocido por el Estado dentro del orden familiar. De acuerdo con Prieto (2015), el interés del Estado por normar a las familias, a través del censo, opacó las relaciones con otros familiares que también vivían en la unidad familiar. La figura de hijos ilegítimos pudo ser camuflada bajo la categoría de "otros parientes" o "sirvientes" (Prieto 2015). Por otro lado, Kim Clark (2001) explica la condición de los hijos ilegítimos a través de la circulación informal de los niños entre familias por medio de figuras como sirvientes, "criados" o "ahijados". Categorías imprecisas, a veces sin el reconocimiento de responsabilidades legales sobre los niños, que revelan la condición liminal que ocupaban en las familias y la sociedad.

En la novela, Cando describe las condiciones en las que Carlos vive "escondido" en el hogar de su padre:

> [Se dispuso] una pieza interior aislada de las demás, para que sirviera como dormitorio del pequeño Carlos. Esta era carente de luz, ventilación, iba a servir como castigo a su nacimiento indeseado. […] De aquí en adelante esta habitación había de constituir el único lugar autorizado para Carlos, las demás estaban prohibidas de poder entrar (74).

De esta manera, el lugar que ocupa Carlos en la casa de Patricio es un lugar oculto y sin contacto. Como hijo ilegitimo, Carlos vive escondido, al margen de la familia y expuesto a malos tratos. Al igual que lo representa el Censo, simbólicamente, los hijos ilegítimos ocupan un lugar oculto y silencioso en la estructura familiar y en la sociedad.

La reflexión de Cando es que los hijos fuera del matrimonio son ciudadanos que la patria (también el *Pater*) pierde. Mientras el Estado oscurece la situación de estos niños, tratados como un problema vergonzoso y privado, el cual debe esconderse, Cando, al igual que otras escritoras, los ponen a la luz de la esfera pública en las discusiones que plantean.

Finalmente, sugiero la condición de ilegitimidad a través de la novela en sí misma. Utilizando la ilegitimidad como una metáfora de la paternidad literaria, es posible entender esta obra que surge al margen del campo literario hegemónico, en condición de orfandad. De-generada en el sentido de que no tiene género literario determinado. Se trata de una obra que expone las condiciones sociales de marginalidad y recupera la voz (alza la voz) de la población vulnerable, sin embargo, no es la novela realista, "viril" y "fálica" que describe Benjamín Carrión (2012 [1951]) cuando habla del realismo social. Adicionalmente, a diferencia de las otras obras de este estudio, esta no tiene un prólogo. No tiene la figura de un escritor reconocido que, a través del prólogo, legitime a

la obra. Simbólicamente, es una obra huérfana. Sin embargo, su valor está en el potencial de representar el alegato de la ilegitimidad a varios niveles.

3.4.3. Discursos de denuncia

Juventud Inmolada, presenta un discurso de denuncia y político, que interpela a sus lectores sobre una problemática social. Al igual que otras novelas escritas por mujeres en el periodo, posiciona las preocupaciones de las mujeres en el espacio público. En el marco de la administración de poblaciones, mientras circulan discursos sobre los roles de las mujeres y la crianza de los hijos, la autora desarrolla sobre los conflictos de la formación de la familia y los afectos, y los presenta como problemáticas sociales, que inciden sobre el bienestar de la sociedad. De esta manera la autora posiciona los intereses de las mujeres, considerados como propios del espacio doméstico, y la intimidad, Cando los posiciona como un problema social.

En la introducción la autora reflexiona sobre el "AMOR" (mayúsculas de la autora), sobre las "aspiraciones afectivas" de las mujeres y las condiciones de vulnerabilidad que existen en situaciones donde las mujeres aman sin ser correspondidas. Para Cando, esto acarrea hogares disfuncionales, niños abandonados que fracasan como ciudadanos y el deterioro de la sociedad misma. La autora dice:

> Esta palabra, en las almas sensibles, exige que llegue a ellas íntegra, serena, como bendición bienhechora, que produzca alegría de vivir; pero cuando no hay este entendimiento espiritual, produce desaliento y lágrimas y confusión de sentimientos; estas almas atormentadas en sus aspiraciones afectivas buscan refugio en seres que también hayan fracaso en él, que arrimándose confiadamente hagan frente a este problema, reconquistando la confianza y la fe perdida en el AMOR. Pero cuando a más de turbar los sentimientos ha burlado en sus aspiraciones llegan a postrarse de dolor, inmolándose para siempre, recorriendo bajos caminos de angustia, desesperación, inconformidad, hallando solamente vicio y degeneración, desorientando el deseo de vivir para un futuro mejor (10).

Para Cando, el amor es un problema social. Como se desarrolló en acápites anteriores, la autora advierte el peligro que significa para las mujeres (y la sociedad) un amor no correspondido, cuando no hay "el entendimiento espiritual" y se "burla sus aspiraciones" desencadena "dolor, inmolándose para siempre". Además, esto representa un riesgo para la sociedad y el progreso de país.

Al tratar un tema social, las novelas del estudio, (especialmente *Juventud Inmolada* y *Sangre en las manos*) desarrollan un discurso político, un discurso crítico y de denuncia. En el caso de *Juventud Inmolada*, si bien los personajes desarrollan un dialogo interno, y existe un discurso introspectivo, al mismo tiempo, la voz narrativa genera más sonoridad, interviene en la narración con fragmentos tipo ensayo, y desarrolla argumentos para posicionar la lectura. En parte se explica, por una retórica pedagógica con el que las autoras estaban familiarizadas, como se explicó anteriormente. De esta forma, las autoras legitiman sus argumentos en la medida que hablan de su contexto.

En la época hay una disputa sobre el realismo, en el discurso literario. Las autoras del estudio tienen una posición al respecto. Bertha Cando, en *Juventud Inmolada*, plantea la denuncia de su discurso a partir del contexto de su realidad. La autora explica al inicio de su obra que "Esta es una historia real, emotiva, sucedida en el medio en el cual vivimos; comprendida por todos los que se engrandecen con el amor filial, y es más amarga al saber que el protagonista de esta obra vive aún CERCADO POR SU PROPIO DESTINO; no es grandiosa, peo es enormemente humana" (mayúsculas de la autora) (1). Abordar la problemática de su contexto habilita a la autora a interpelar al Estado y la sociedad por el "sentido de responsabilidad que es fundamental dentro de la sociedad en la cual vivimos" (1).

Laura Pérez (1959), de igual manera, en el proemio que antecede a su novela, presenta a los personajes de su obra: "Cinco mujeres. Cinco vientres. Cinco vidas que no son ficción" (33). G. H. Mata (1959) plantea sobre la validez de su discurso literario den la autora, en el prólogo de la obra, afirma: "La señora Pérez de Oleas Zambrano recela que este relato de cinco vidas de mujeres no pueda denominarse novela, porque, según el cepo de la bisoja preceptiva literaria, no deleita, no instruye, moraliza *ni es obra de ficción*" (cursivas añadidas) (11). Para G.H. Mata (1959) este resulta un "Temor infundado, ya que la catalogación, en última instancia, la da el autor y no las reglas literarias […]" (11). Para G.H. Mata la obra es "una denuncia ceñida, conforme la auténtica misión del genuino escritor, […] dar orientación a las mujeres que se han extirpado el deber y el derecho de ser tales" (11). En este caso, al igual que Cando, la denuncia es el lugar de enunciación del discurso literario.

Por otro lado, en el caso de Blanca Martínez Mera, una de las críticas que recibió su novela *En la paz del campo* (1940), por parte del comité que juzgó la obra en el Consejo Municipal, fue que la autora no podía escribir sobre lo que no había vivido: "Pero la autora de la novela, dentro de la

pureza del ambiente moral de su juventud y la pureza del amor de su hogar, *se ha visto obligada a suponer* las relaciones que cree que son la máxima expresión del amor natural" (cursivas añadidas) (1940, 18). La respuesta que Martínez desarrolla sobre este argumento se discutió en el capítulo anterior. Sin embargo, se encuentra la misma observación en el discurso de otras autoras. Zoila Rendón de Mosquera en la presentación de su libro *La Mujer en el Hogar y la sociedad* (1933) afirma sobre el mismo tema: "Un escritor compatriota, nos dice: *para escribir bien se necesita haber vivido lo que se escribe*. Sin intentar ponerme al nivel del escritor erudito diré: que también *para escribir, vale mucho observar*" (cursivas añadidas) (1933, 9). Al igual que Martínez, Rendón argumenta la imaginación, la observación como el lugar desde el que construyen su discurso literario. Parte de la problemática en este caso, como ocurre con Martínez es que, ante la dificultad de la crítica para separar el texto de la autora (Ferré 2004), el juicio moral sobre los temas que relatan es asociado directamente a las autoras, por lo que en su caso, Martínez prefiere tomar distancia de la situación que narra.

En el caso de Bertha Cando y Laura Pérez, el discurso literario en sus novelas es transparentemente político y de denuncia. Las autoras abordan problemáticas sociales de su contexto, registran procesos históricos (los conflictos de la modernización en la primera mitad del siglo XX) y plantean denuncias sobre sujetos vulnerables (mujeres, madres solteras, hijos ilegítimos) en un sistema de género que privilegia la experiencia masculina. Sus denuncias, sobre las injusticias producidas por las jerarquías de género, son un tema que atraviesa su experiencia como mujeres.

Como se discutió en el segundo capítulo, durante el mismo periodo, el realismo social desarrolló un discurso literario político y de denuncia, establecido sobre la experiencia de un tipo de masculinidad específica. Una de las críticas, posteriormente desarrolladas sobre el movimiento, es el carácter ventrílocuo del realismo social, considerando que los autores hablan por otros sujetos (indios, montubios, cholos) a partir de representaciones exóticas (folkloricas) (Polit 2001; Fernández Salvador 2014). En la época, Mary Corylé (María Ramona Cordero y León), plantea una crítica sobre el carácter artificial del realismo social. En la introducción de su libro de relatos titulado *Gleba* (1952), la autora señala:

> Hay que confesarlo hidalgamente: todos los patrones y autoridades civiles y religiosas juntas no han depredado al indio, al cholo y al montubio como sus flamantes novelistas o redentores; claro, como que estos los conocen sólo de oídas y jamás fueron en pos de eso que es el *tema* de sus

> libros, los mismos que, mientras más truculentos y falsos, mejor mercado hallarán entre los necios que los leen.
>
> Seis meses o un año, a lo sumo, de restarle dos horas al sueño, repantigado en la cómoda silla giratoria del escritorio; trescientes sesenta y cinco cajetillas de cigarrillos chester -para alejar de sí el olorcillo del potaje que se prepara-; un escritor burgués que prologue el libro; y …ya está. Qué más se quieren los muñecos de él?: se les hace la merced de *retratarlos* y, aunque en nada se parezcan al original…la obrita ha de producir… (cursivas de la autora) (7).

Además de su crítica sobre la falsedad ("truculentos y falsos"), sugerida, sobre los autores del realismo social, Mary Corylé dibuja una imagen significativa del autor, un varón aislado y cómodo en su escritorio, y que busca alejarse de las dinámicas domésticas de la casa ("el olorcillo del potaje que se prepara"). Así, la autora plantea una crítica sobre las dinámicas del trabajo intelectual y doméstico, atravesadas por jerarquías de género. Su fragmento transmite una imagen de la masculinidad literaria del realismo social, ajena de la realidad de indios y mujeres. Por su parte, al igual que las otras autoras del estudio, Mary Corylé subraya su lugar de enunciación ligado a la realidad del contexto que recrea en su literatura:

> Más, ninguno de ellos se ha tomado el trabajo de conocer, siquiera físicamente, a sus *víctimas*; menos de ir hacia ellas y quedarse a la vera de su vida un año, dos, diez, a fin de palpar con el tacto espiritual y con el tacto material sus virtudes…su vicios…sus tragedias…sus goces….: que de todo hay en sus campos […].
>
> Toda una juventud pasada junto a ellos -como hija de abogado de indios y cholos-. Luego, hermana de cura de parroquias montañesas, y, con él, adentrándonos, paso a paso, en sus chozas, -del indio- cerradas para el blanco, y en sus corazones, más cerrados aún (cursivas de la autora) (8).

El texto de Mary Corylé refleja la disputa que existe sobre el tema de lo real y la denuncia en la literatura, y cómo las jerarquías de género atraviesan este debate. De acuerdo con el estudio, las autoras legitiman su discurso autoral a partir del conocimiento las problemáticas sociales que denuncian. Bertha Cando y Laura Pérez resaltan en la presentación de sus obras el carácter real de sus personajes. Cando afirma conocer al protagonista de su relato.

Sin embargo, a pesar de que desarrollan la denuncia y un lenguaje que también aborda la crudeza (especialmente las sanciones sobre las mujeres), el discurso de las autoras es distinto al realismo social hegemónico, que representa una masculinidad efervescente y violenta, con la que las autoras no pueden identificarse ni vincularse de ninguna forma. Precisamente, las autoras

denuncian los abusos de esta masculinidad. Tampoco sería correcto establecer el discurso autoral de las escritoras, como una alteridad o un apéndice del realismo social hegemónico. Las autoras de este periodo no están en dialogo con el realismo social. Ellas tienen sus lenguajes y categorías, que se fundamentan en una tradición propia, desde el romanticismo, y recursos como la historia y mitología clásica, la sensibilidad espiritual que son estilos y categorías que están presentes en la producción literaria de las mujeres desde el siglo XIX. Por otro lado, la forma de su discurso literario representa las contradicciones y conflictos del proceso de modernización del Estado. Así, las autoras toman recursos de diferentes corrientes y se enuncian desde lugares ambiguos, degenerados, impúdicos y monstruosos, que reflejan la inestabilidad (ansiedad) de las mujeres frente al Estado.

El discurso de las autoras tiende hacia la denuncia a través de medios indirectos, por ejemplo, en las novelas de Cando y Pérez, se aprecia un lenguaje pedagógico (femenino conversacional), por un lado, pero también un lenguaje histriónico, por otro. En el caso del lenguaje desarrollado por Cando, es destacable el tono fatalista, en el marco del género de la tragedia. La autora utiliza recursos en la forma y tipografía que acompañan la figura de la inmolación, el motivo de su texto. Por ejemplo, el uso de palabras con todas las letras en mayúsculas, las letras separadas de una misma palabra, expresiones y frases con varios signos de admiración son formas que transmiten dolor, y sugieren una manera de gritar, alzar la voz. De esta manera, ante la inmolación, la voz narrativa y la voz de los personajes transmite desesperación y angustia.

3.5. Conclusiones parciales

En esta obra, encontramos una voz narrativa que por momentos se quiebra, escapa de la ficción y a través de recursos ensayísticos, discute las responsabilidades del Estado y los varones, sobre el abandono de los niños ilegítimos y el sacrificio, físico y simbólico, de las mujeres y las madres solteras.

Juventud Inmolada es la única novela de este estudio que no tiene el prólogo de un escritor reconocido que actúe como intermediario para presentar a la autora y legitimar la obra. Como resultado de la auto publicación, esta obra representa en sí misma la figura de la ilegitimidad, huérfana sin el reconocimiento de la autoridad patriarcal del campo literario. Por otro lado, el uso contingente de variados recursos literarios, el ensayo, una retórica de enseñanza que proviene de la práctica del magisterio, la denuncia, todo esto un el marco de un coro de tragedia clásica

denota el esfuerzo de la autora por usar los lenguajes que tiene a su alcance en un momento. Esto evidencia cómo la voz autoral está en proceso de formación, experimenta y juega. En este sentido la novela es también degenerada, al carecer de un género definido en el registro literario.

Esta es una voz que a nivel de formato desarrolla un tono fatalista, en la línea de la tragedia clásica con la potente imagen de la inmolación que queda representada, por ejemplo, en el uso de palabras con todas las letras en mayúsculas, exclamaciones y frases con varios signos de admiración que transmiten dolor, y sugieren una manera de gritar a quien no quiere escuchar.

La figura de la inmolación expone las fatales condiciones y la falta de opciones que el proyecto modernizador presenta para las mujeres en cuanto a sus exigencias reproductivas, sus roles de crianza mientras se sostienen códigos morales machistas. De esta forma, la "inmolación", "el sacrificio", el "suicidio lento", el "calvario" justamente, son figuras usadas por las autoras Cando y Pérez para retratar la angustia de la experiencia femenina frente a la maternidad, pero también en el campo de las letras.

Capítulo 4. *Sangre en las manos*: aborto y la condición femenina

El rol de las mujeres en el relato de la historia nacional de la primera mitad del siglo XX en Latinoamérica está ligado a la maternidad. El campo literario, dominado por un discurso masculino, reproduce este rol para las mujeres en aparente contradicción con su capacidad creativa. Sin embargo, la producción literaria de las autoras ecuatorianas de la época plantea los conflictos de la maternidad y la mujer letrada en el contexto de modernización del Estado. *Sangre en las manos* (1959), novela de Laura Pérez de Oleas Zambrano (en adelante Laura Pérez) aborda la maternidad como elemento determinante de la condición femenina, así como las disputas alrededor del aborto y la criminalización de las mujeres. Sobre esta base propongo que la escritura y publicación de esta novela son un acto político donde el aborto es una metáfora creativa.

El argumento potente y a la vez ambiguo, sobre el deber patriótico de las madres en esta novela, resuena en el marco del proyecto liberal que entendió el crecimiento de la población como eje central del progreso nacional. En la época, los proyectos eugenésicos pusieron el cuerpo de las mujeres y su condición reproductiva a la luz del interés público. Los discursos médicos, políticos y religiosos difundidos en toda la región, hicieron hincapié en la prioridad de que las mujeres se desempeñen como madres -biológicas o simbólicas- para el desarrollo de las naciones.

En Ecuador este tema es desarrollado por autoras como Kim Clark (2012), Ana María Goetschel (2021), Mercedes Prieto (2015), Soledad Varea (2008; 2018) entre otras. A partir del análisis crítico de los discursos médicos, políticos y de la opinión pública que presentan estos estudios, se evidencia que en la primera mitad del siglo XX la discusión de la maternidad fue un tema de amplio interés político. Estos estudios demuestran también que la maternidad y el aborto son temas centrales para entender la condición histórica de las mujeres. Introducir esta novela en la discusión amplía el debate sobre la condición femenina con un registro documental que expone la reflexión intelectual desde la experiencia de las mujeres respecto a la maternidad y al aborto.

A partir de una relectura de *Sangre en las Manos* (1959) se propone que la autora utiliza la denuncia del aborto como una entrada para discutir la condición femenina en la esfera pública. A través de la protagonista Estenia Germán, una obstetriz abortista, la autora desarrolla las disputas sobre la criminalización de las mujeres en torno a la maternidad, los códigos morales, y la violencia de la intervención social y médica en el cuerpo femenino. El planteamiento de la novela

es una defensa de la maternidad cívica; sin embargo, lo significativo es la creación de un personaje complejo como Estenia Germán a través del que se pone en evidencia, de manera crítica, una estructura de relaciones de género nociva para las mujeres. Además, simbólicamente ella representa la transgresión total de la maternidad cívica. La mujer que aborta, o causa abortos, rompe la noción más "sagrada" de la madre, resulta perversa y monstruosa frente al discurso hegemónico oficial y representa los conflictos de la maternidad obligatoria.

En el presente capítulo analizo los debates y conflictos sobre la maternidad y el aborto en la primera mitad del siglo XX, y a continuación desarrollo sobre el discurso literario de la autora y las transgresiones del personaje de Estenia German que representa la figura de la monstruosidad. Los archivos principales que utilizo son la novela *Sangre en las manos* (1959) de Laura Pérez de Oleas Zambrano, el ensayo *Los niños sin Hogar* (1936) de Neptalí Zúñiga y los ensayos de Zoila Rendón (1933;1948). A través de estos documentos se reconstruye los discursos sobre la maternidad y el aborto y los códigos morales que los atraviesan. La finalidad es situar en el marco de estos discursos la obra de Pérez y los símbolos que construye a través de su personaje principal.

4.1. La obra

Sangre en las manos (1959) está inspirada en la historia real de una obstetriz enjuiciada por la muerte de una paciente durante un aborto en Quito en 1938. La novela fue publicada por la editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1959, al borde de los años sesenta que representan un cambio de paradigma sobre la sexualidad femenina en el mundo occidental; sin embargo, su historia y escritura nos remiten a un contexto de veinte años atrás.[69] Siguiendo la tradición del teatro clásico, esta novela se presenta como un conjunto de escenas, antecedidas por un Proemio donde se presenta a todos los personajes y al final, se cierra con un Coro Admonitivo donde la voz narrativa advierte al público (lector) sobre la tragedia y la inmolación de las madres.

[69] El prólogo de la novela escrito por G. Humberto Mata está firmado el 18 de marzo de 1956. Esto significa que la obra circuló en una red de lectura personal antes de su publicación. Lo mismo ocurre en el caso de la novela *En la paz del campo* (1940) de Blanca Martínez, analizada en el capítulo 3. Esto permite abrir preguntas sobre el tiempo prolongado de publicación de las obras escritas por mujeres.

Figura. 4.1. Portada de *Sangre en las manos* (1959)

Fuente: foto del archivo realizada por la autora de la investigación.

Esta obra comparte las preocupaciones sobre la maternidad, los códigos morales y la educación de las mujeres con las otras obras de este estudio. De igual manera, desarrolla un discurso crítico y de denuncia sobre el orden de género de la época y cómo afecta a las mujeres. Al igual que Bertha Cando, Laura Pérez también utiliza un lenguaje que apela a la nación y, con mayor énfasis, los deberes de las mujeres sobre la "maternidad cívica". No obstante, lo particular de *Sangre en las Manos* (1959), en el conjunto de novelas de la época es que, al abordar el aborto, es la única que reconstruye la faceta más adversa de la maternidad y lo hace con un lenguaje que apela a lo grotesco.

Foto 4.1. Retrato de Laura Pérez de Oleas Zambrano

Nota: Laura Pérez de Oleas Zambrano (1904-1975).
Fuente: Vistazo (1969).

Laura Pérez de Oleas Zambrano, autora de la novela, nació en 1904 en Quito. Al quedarse tempranamente huérfana de madre, fue educada como interna en el colegio de monjas La Inmaculada donde recibió formación en piano y pintura.[70] Su familia estuvo relacionada con el partido socialista. Su obra literaria está conectada con las tradiciones de la literatura oral. Su libro *Leyendas y tradiciones del Ecuador* (1962) es su trabajo más conocido. Por esta obra, la autora recibió un reconocimiento del Municipio de Quito. Bajo el pseudónimo de Dña. Manuelita, también publicó parte de sus leyendas en columnas periódicas. Además, escribió guiones para radionovelas y poesía. Probablemente a través de su interés en las leyendas de la ciudad, Laura Pérez conoce sobre la historia de Carmela Granja, la obstetriz que inspira su novela.

[70] Tomado de entrevista realizada por Álvaro Alemán (2015) a Sonia Cobos, sobrina nieta de la autora. En el mismo colegio estudió durante un año la autora Blanca Martínez Mera.

Carmen Amelia Granja Jaramillo (en adelante Carmela Granja) fue un reconocido personaje en Quito en la década de los años treinta debido a su fama criminal como cirujana abortista.[71] Carmela Granja nació en Ambato en 1897. Se matriculó en la carrera de obstetricia de la Universidad Central en Quito el 5 de octubre de 1919 a los veintidós años. Aunque siguió cuatro años de formación, según los archivos, no se conoce si se graduó.[72] En 1938 Granja, fue sentenciada a cuatro años de prisión por la muerte de su paciente Rosa Delia Acuatías, quien murió a causa de un aborto. Este fue uno de varios juicios contra Granja, conocida también por burlar la ley gracias a corruptos arreglos de sus clientes para permitir que ella siga ejerciendo (Goetschel 2021).

Laura Pérez escribe su obra en base a esta historia y construye a su protagonista Estenia German. Ella es un personaje contradictorio e histriónico que cuestiona abiertamente el deber ser maternal de las mujeres. Su arco inicia como una universitaria "inquieta, vivaracha y desenvuelta" (1959, 46) y termina como una siniestra criminal en la práctica clandestina de abortos. Estenia German y cada una de sus pacientes, son representaciones que se mueven al filo de la maternidad no deseada -o prescrita según el discurso hegemónico-. De esta manera, Pérez construye una figura monstruosa que desafía la maternidad y sus significados. Se trata de una figura monstruosa, que al igual que en el lenguaje literario de la decadencia, representa un monstruo moral, un sujeto perturbado, que con su comportamiento atenta contra el orden social.

La relación entre Laura Pérez como autora de la novela, Carmela Granja como la obstetriz que inspira la novela y Estenia German como la protagonista de la misma, forma una triada de mujeres, sugerente en la medida que cada una responde de forma distinta al ideal de la maternidad como deber cívico. El ejercicio de escritura de Pérez conecta a las dos figuras, por lo que existe un vínculo a través del lenguaje y en el discurso que establece una relación entre las tres.

Aunque el motivo de este capítulo no es la comparación bajo el criterio de veracidad, entre el discurso literario construido por Pérez y el juicio contra Carmela Granja en el que se inspiró, son

[71] Ana María Goetschel (2021) en su estudio sobre el aborto en Ecuador, rastrea a este personaje y la identifica entre las *estampas* de la ciudad y otras manifestaciones culturales de la época, lo que indica que se trataba de un personaje que era parte del imaginario público de la ciudad. Por otro lado, esto evidencia que el aborto y sus imágenes son un tema que circulaba, posiblemente desde el tabú, pero evidencia la vigencia que tenía el tema.

[72] Registro no. 45, pág. 42 del libro no. 6 de Matrículas de la F. de Medicina, Farmacia, Odontología, Obstetricia, 13 octubre 1912 - 18 junio 1930. Archivo de la Universidad Central.

significativas las diferencias entre las representaciones que crea Pérez sobre la cirujana y las que se aprecian en el juicio. Pérez desarrolla en su protagonista un personaje ficcional monstruoso que dista de la figura de Carmela Granja registrada en los testimonios del juicio. Al respecto, el estudio de Ana María Goetschel (2021) analiza el juicio contra Carmela Granja y matiza su figura como una mujer situada en medio de intereses de terceras personas (médicos y abogados). Además, recupera las dudas sobre su culpabilidad en la muerte de la paciente, que circularon en otros relatos de la época. En contraste, la figura histriónica que desarrolla Pérez en su protagonista Estenia German, amplía las interpretaciones sobre la construcción del discurso autoral, al utilizar la figura de la monstruosidad para representar los conflictos de la condición femenina.

4.2. Los márgenes de la obra

Uno de los detalles que se perciben en la compleja construcción del formato de esta novela es la cantidad de epígrafes que la autora usa. Se trata de frases que Pérez despliega a lo largo de su obra al inicio de cada escena (capítulo). Ella toma fragmentos del *Emiliano* de Rousseau, de *La edad de la razón* de Sartre y las máximas de La Rochefoucauld. Los tres autores evidencian una clara influencia del pensamiento francés, presente también en la obra de Martínez Mera, una influencia aceptada en el siglo XIX ecuatoriano, pero atípica, sin embargo, en el contexto hegemónico de la primera mitad del XX. Aunque cada uno de estos autores representa un paradigma diferente, el hilo conductor que guía la selección de Pérez gira sobre las reflexiones de la moral. Esta evidencia reafirma la preocupación de las autoras ecuatorianas de esta generación por reflexionar sobre esta categoría y usarla como una entrada para discutir la experiencia de las mujeres en el proyecto nacional.

Estos paratextos conforman un diálogo por fuera de la obra. Abren la posibilidad de explorar en la novela, a la luz de estas otras obras citadas, las implicaciones, por ejemplo, sobre los debates respecto a la educación pasiva (o no) de las mujeres o; incluso, más interesante aún, las distancias y cercanías de esta novela con la obra de Sartre. La novela citada de este último autor también gira alrededor del aborto. En los cincuenta Sartre discute las implicaciones morales de las libertades del sujeto. Sin embargo, su protagonista es un hombre quien debe lidiar con las decisiones de su pareja mujer. El contraste de estas representaciones es muy llamativo y puede

ser enriquecedor para entender las influencias de la autora, pero, sobre todo, las contestaciones que ella desarrolla frente al discurso masculino.

Esta lectura comparativa no es abordada en este capítulo, sin embargo, queda señalada como una propuesta para futuras indagaciones. Del mismo modo, otro texto que rodea a la obra y que puede generar otro tipo de discusiones, con otras metodologías, es el documento del juicio que se llevó a cabo contra Carmela Granja en Quito en 1938. Este es un valioso documento donde se registra los testimonios de la obstetriz y todos los involucrados que sirvieron como inspiración para los personajes de Pérez. No obstante, para este estudio no se usó el juicio porque metodológicamente para evitar que la lectura se reduzca a la simple comparación fáctica y la corroboración de los hechos, cuando lo que Pérez hace es un ejercicio mucho más complejo de ficcionar la realidad a través del desarrollo de símbolos e imágenes que expresan las ansiedades de la problemática sobre la maternidad.

De todas formas, se mencionan estos textos y paratextos como parte del cuerpo documental que rodea a esta novela.

4.3. Maternidad en conflicto

Una de las entradas para entender el rol de la maternidad durante la primera mitad del siglo XX en Ecuador, es la beneficencia que fue una de las prácticas desarrolladas por mujeres y fue entendida como un deber cívico para ellas, según los imaginarios de la época. Durante las primeras décadas del siglo XX las mujeres lideraron iniciativas públicas para la formación de instituciones médicas y de bienestar social como la Junta de beneficencia en Guayaquil creada en 1904, la Casa cuna, orfanatos, la Gota de leche, entre otros centros pensados para la protección de la población más vulnerable. Estas instituciones estuvieron lideradas y administradas por una compleja red laboral de mujeres de distintas clases sociales, incluidas congregaciones religiosas femeninas (Clark 2001). Especialmente las mujeres de clases altas estuvieron involucradas en estos proyectos porque las acciones de beneficencia fueron consideradas un deber cívico para ellas. Por ejemplo, Zoila Rendón de Mosquera (1948), una de las feministas de este periodo, manifiesta la necesidad de educar a las mujeres de clases altas para que cumplan con estas funciones, en un escenario donde el Estado no alcanza a garantizar protección social:

> Las conclusiones a estos delicados problemas sociales, deben ser: educar y culturizar a la mujer en todas las clases sociales, y digo en todas, no porque no estén algunas, sino porque hay que educar

> en las pudientes el sentimiento de humanidad, para que cumplan con el deber de ayudar a la clase desvalida, apoyando al Estado, multiplicando estos asilos, ya que no es posible que sólo aquél se preocupe de ello, faltando los medios indispensables que pueda suministrar la clase acomodada (1948).

Los centros de beneficencia fueron instituciones donde el cuidado y la maternidad habilitaron la autoridad y autonomía de las mujeres en la esfera pública (Clark 2001).

Por ejemplo, Zoila Rendón demandó ante el Estado la necesidad de educación e igualdad ante la ley para las mujeres, aduciendo precisamente su rol como madres y su responsabilidad en la crianza de los hijos:

> Lo más hermoso i lo más grande ella (la madre) puede ser, más aún si acopia conocimientos superiores. Si es paciente y económica hará la ventura del hogar; si su corazón elige esposo y llega a ser madre, la ternura se desbordará de su pecho i lo sujetará al pie de la cuna del niño para espiar sus menores gestos, despertando en ella un anhelo más: el de ser ilustrada, para asimismo ilustrar a sus hijos (1948, 2282).

De esta manera el feminismo se legitima en las esferas públicas, debido, en parte, a su defensa de la maternidad como un proyecto cívico.

Los valores de la maternidad, también se extendieron hacia algunas profesiones públicas consideradas aptas para las mujeres. Su ingreso al magisterio, al campo de salud como enfermeras, obstetrices, o trabajadoras sociales, fue una importante ganancia respecto a los derechos de la educación y trabajo remunerado en el marco del proyecto liberal. Aunque estos espacios profesionales no estuvieron exentos de jerarquías de poder en las relaciones de género, fueron otra forma en que los roles de la maternidad se entendieron como una vocación pública de las mujeres.

Milagros Villarreal (2020) por ejemplo, describe, el tipo de formación que recibían las mujeres en la escuela de enfermería creada en 1942. Las enfermeras eran educadas con estrictos códigos disciplinarios e incluso, religiosos, que apelaban a las "virtudes femeninas" de solidaridad, sacrificio y servicio. De la misma forma, Marta Moscoso (2003) describe que la labor educativa de las maestras fue entendida como: […]una prolongación de la función materna y del hogar, y por ello era fácilmente realizable por mujeres, dadas las cualidades maternales propias de su naturaleza (295). Esto evidencia que en el proyecto liberal la identidad materna y sus valores se reproduce en la formación de las mujeres, incluso en las profesiones del espacio público.

En este escenario, las nociones sobre la maternidad, por un lado, empoderan a las mujeres, pero por otro, generan conflictos con los intereses del Estado. El momento en que las mujeres se convierten en el objetivo de las regulaciones médicas y sociales, también se genera un discurso que las hace sospechosas y eventualmente las criminaliza. En algunos de los archivos médicos ellas son descritas como "negligentes", "groseras" o "desnaturalizadas". Por ejemplo, las nodrizas son referidas como "mercenarias" cuando los niños mueren bajo su cuidado, o se menciona la "leche mercenaria" juzgando la calidad moral de las nodrizas, al considerar que estas dejaban de alimentar a sus propios hijos en beneficio de una paga (Clark 2001,188). La crítica a la falta de afecto materno no solo recayó en las mujeres de clases trabajadoras que debían separarse de sus hijos durante la jornada laboral, sino también en las mujeres de clases medias y altas de quienes se pensaba que no daban de lactar a sus hijos o delegaban su cuidado, por vanidad y por "la frivolidad de estar fuera de casa" (Zúñiga 1936).

Así, se espera que las mujeres prioricen el cuidado de sus hijos en el hogar, y no hacerlo conlleva una sanción moral. Por ejemplo, Zúñiga describe distintos escenarios que alejan a las mujeres de su rol materno: "El brillo metálico en las mujeres colocadas a la penumbra de la miseria, en aquellas que viven en la pobreza y [otras] que quieren seguir el movimiento del siglo femenino, en las que el egoísmo marca el derrotero y que no tienen noción de responsabilidad individual ni social, tiene su efecto positivo" (Zúñiga 1936 196). En este fragmento, Zúñiga refiere el "movimiento del siglo femenino", en referencia al feminismo, como un problema para el orden social. Es claro que la situación económica era una variable determinante para que las madres puedan atender bien a sus hijos, sin embargo, los discursos pusieron especial atención en el comportamiento materno como la principal variable del cuidado infantil, enfocándose en temas como la educación, la higiene y la moral de las mujeres. Este discurso, legitimó la idea de que las mujeres requerían la guía y supervisión médica, que de a poco, se convierte en exclusivamente masculina.

Es decir, la tecnificación de la maternidad -referida como "el cultivo de niños"- fue entendida como un proyecto de desarrollo y progreso técnico de la nación para generar buenos ciudadanos (Clark 2012; Chilig 2018). Así, el Estado estableció políticas públicas para favorecer la maternidad como la enseñanza de puericultura en las escuelas de niñas, la promoción de la lactancia durante los primeros meses de vida, la supervisión médica prenatal, y la difusión de los saberes científicos de la maternidad. También se tomaron medidas institucionales como la

creación de la Sección pre-natal, natal y de protección infantil de la Dirección General de Sanidad en 1935. Más adelante en 1951 se inauguró la nueva maternidad con la asistencia de un proyecto de cooperación internacional americana. Todas estas medidas tenían por finalidad que las mujeres estuvieran guiadas antes y después del parto por médicos especializados.

De esta manera el trabajo de las mujeres fue considerado incompatible con la maternidad y representó conflictos. Villarreal (2020) señala, por ejemplo, que las enfermeras eran en mayoría solteras, porque una vez que se casaban o quedaban embarazadas, se esperaba que prioricen su rol dentro del hogar. Sin embargo, la situación económica y la inestabilidad familiar, obligaba a muchas mujeres de clases bajas a trabajar para sustentar sus familias. Para regular estas situaciones, en 1928 se aprobó la Ley sobre el trabajo de mujeres y menores de protección a la maternidad. Esta ley considera periodos de descanso en las semanas anteriores y posteriores al parto, periodos de lactancia y regulación del trabajo de menores. Sin embargo, se consideró que favorecer la situación laboral de las mujeres las alejaba de su propósito como madres en detrimento de la salud del niño.

Por ejemplo, Zoila Rendón señala la necesidad de que la mujer embarazada se mantenga en el hogar: "La mujer puede elevarse a las esferas públicas i sociales, hasta cuando no sienta el primer movimiento del hijo en sus extrañas. Esta sensación hasta entonces desconocida i su mismo desarrollo fisiológico, le harán, únicamente, pensar en su hogar" (1948, 2282). Estos argumentos evidencian los debates de la época y los conflictos que generaba la maternidad, incluso para el feminismo, en el escenario de modernización del Estado.

La influencia del discurso médico y moral sobre las mujeres genera una noción de maternidad cívica que protege a las mujeres en tanto son las reproductoras de ciudadanos. Pero al mismo tiempo constituye un discurso que convierte la maternidad en obligatoria y condiciona la ciudadanía de las mujeres a los valores del cuidado, entendidos como parte del carácter femenino, y criminalizando cualquier incumplimiento a dichos valores. En este escenario, se debe considerar las limitaciones de la maternidad como un rol cívico por su condición obligatoria.

La noción obligatoria de la maternidad se produce en este contexto debido a que el uso de anticonceptivos es limitado o sancionado. Por otro lado, existe un factor cultural que se puede rastrear en el pensamiento cristiano occidental y que considera a la mujer exclusivamente desde función reproductiva. Este paradigma permea otros discursos, por ejemplo, en Ecuador la imagen

de la madre, asociada a la sacralidad y lo sublime, fue parte, en igual medida, del discurso conservador y liberal desde el siglo XIX (Moscoso 2003, 303).

En base a los discursos de puericultura que se difundieron en las escuelas de niñas y señoritas, se entendió la maternidad como un conjunto de valores y virtudes "propias de la naturaleza femenina", por lo tanto, su incumplimiento significó el incumpliendo del principal rol femenino. Así, el discurso hegemónico establece una imagen de "mala mujer" cuando ella no cumplía los roles de esposa y madre, "benéficos para la familia y la sociedad" (Moscoso 2003, 294). Lo contradictorio en este punto es que, al mismo tiempo, la maternidad es algo que debe enseñarse a las mujeres. Clark (2001) señala sobre el instinto maternal: "Se asumió que era algo que las mujeres solo podían desarrollar por sus propios hijos, y que requería de la enseñanza científica de un médico" (195). Si la maternidad es concebida como una práctica que debe ser mediada por la enseñanza -además masculina a través de la puericultura y la vigilancia médica- se contrapone con la noción de que es propia de la condición femenina. Por lo tanto, lo que subyace es el control del cuerpo femenino. En las nociones de "mala" mujer, ajenas a la maternidad y percibidas como anómalas, existen otras posibilidades analíticas que pueden ser abarcadas desde la creación literaria y el aborto, ambas prácticas contrarias al rol femenino.

Si bien hay negociaciones desde la maternidad, espacios públicos y derechos que las mujeres ganan, al mismo tiempo, la ciudadanía de las mujeres está condicionada por su función materna. Clark (2001) menciona que "el cumplimiento de los deberes maternos en higiene doméstica, educación y especialmente lactancia fue considerado equivalente a cumplir con los deberes de la ciudadanía femenina misma" (188).

En el marco de un proyecto de modernización, la condición de la mujer como individuo se pierde al fundirse con la del hijo como un solo cuerpo/ser ante las regulaciones del Estado (Chilig 2018). De este modo, la condición femenina, ligada a la maternidad obligatoria, biológica o simbólica, resulta una identidad constreñida para la mujer. Por ejemplo, Zoila Ugarte de Landivar, feminista de la época, manifiesta en 1905 que "Es demasiado cruel que los egoístas quieran hacer de la mujer un simple biberón humano y nada más humillante, que el destinarla al papel de hembra inconsciente" (2006, 74). El fragmento demuestra que los discursos feministas desde inicios del siglo XX también podían ser críticos respecto a la maternidad y muestra los conflictos que representa para las mujeres.

En este escenario, el aborto representa, en la obra de Pérez, una condición femenina diferente, que rechaza la maternidad. En un medio donde la maternidad es el carácter natural y sagrado de la mujer, la única manera de formular una condición femenina distinta es desde la figura de la monstruosidad. A través de su obra, Pérez discute, e incluso cuestiona, la maternidad obligatoria y la identidad de las mujeres asociada exclusivamente a la reproducción. Por otro lado, hacerlo desde el ejercicio literario, conecta la creación literaria con otras expresiones de la identidad femenina a través de la escritura.

En la novela, Pérez aborda la maternidad de tres maneras. Primero dialoga con los debates de su época, reafirmando el discurso de la maternidad como deber cívico para las mujeres. Segundo, construye una noción propia de la maternidad que pone en evidencia la desaparición del individuo/sujeto mujer que al fundirse con el hijo se convierte en un sacrificio público. Y tercero, al nombrar y describir el aborto construye un imaginario perverso sobre una condición femenina monstruosa, que rechaza la maternidad obligatoria.

Al igual que en otros campos públicos, también en la literatura las mujeres se legitiman a través de su rol como madres o protectoras de la maternidad. En este caso, la autora comparte y reproduce los discursos de su medio, al utilizar un lenguaje cargado de símbolos patrios y religiosos que apelan al progreso de la nación y establecen la maternidad como un deber cívico para las mujeres. La autora cierra su novela con un Coro Admonitivo, un pasaje aleccionador en el que expresa su visión sobre la maternidad:

> Fecundidad. Maternidad: señoras del mundo, salvación de las naciones, fuerza de los ejércitos, progreso; adelanto científico, industrial, comercial y agrario. Creadoras de hombres, de cerebros, de brazos. Las columnas motorizadas, los aviones y las maquinarias de nuestro siglo, también necesitan de hombres: brazos que las construyan e impriman energía; cerebros que las inventen y las dirijan.
>
> Pueblo indefenso y de retaguardia será el que registre en su "debe" y "haber" de ciudadanos, que su riqueza va mermando. Que él "debe" alcanza a mayores cifras que el "haber" de vidas. Que no tiene un ahorro de sana juventud, de sangre dinámica para cuando llegue la hora de un desangre patrio. Odiando a la Fecundidad hay que amar a la Esclavitud. Los "no nacidos" nos hacen falta para no ser un día impotentes ante el innúmero invasor… (Pérez de Oleas Zambrano 1959, 423)

El lenguaje apasionado y vehemente con el que advierte a las mujeres sobre su rol cívico como madres, no deja espacio a dudas sobre el rol materno que deben cumplir las mujeres. Por otro lado, Pérez utiliza el lenguaje de los discursos eugenésicos de la época. Señala la despoblación como una amenaza para la patria en términos bélicos y de esclavitud, la idea de fecundidad y riqueza, entendidas en términos contables sobre las vidas humanas –"debe" y "haber"-, y la noción de industrialización y progreso ligada también a un proceso de tecnificación y ciencia sobre la vida. De este modo, la autora presenta la maternidad como la misión de producir ciudadanos, y donde los hijos son el fin último de las mujeres. Finalmente, la autora cierra este fragmento haciendo referencia a la falta que hacen los "no nacidos" para defender la patria.

En principio, es claro que la autora condena el aborto. Las lecturas de la obra confirman esta visión y la asocian a una guía moral. G. H. Mata (1959), el prologuista de la novela señala que la autora "emprende [una] cruzada de rescate social" (21) al denunciar los actos ilícitos. Michel Handelsman (1978) afirma sobre la obra "En vez de recalcar la necesidad de legalizar el aborto, lo cual les daría a las mujeres más control sobre sus propios cuerpos, la novela está dirigida contra la inmoralidad y la sordidez de los abortos en Quito" (24). Por otro lado, la lectura de Soledad Varea (2008) también encuentra un discurso maternalista y moral en la obra, debido a la preocupación sobre la "pérdida de buenas costumbres" (2008). Varea señala que la autora (Pérez) plantea tensiones sobre la maternidad, pero no profundiza en ellas. Estas lecturas se mantienen en el marco de los códigos morales y, especialmente la de Handelsman (1978) y Varea (2008), no consideran el contexto de la autora para discurrir las posibilidades de abordar el tema del aborto desde otro lenguaje u otro marco discursivo. En todo caso, se trata de una obra más compleja, y que va más allá del "mensaje moralizador".

El conflicto que presenta la obra alrededor de la maternidad y el aborto es complejo. Para establecer su defensa de la maternidad como un deber cívico, la autora desarrolla a lo largo de su novela, una descripción detallada que rodea a las condiciones del aborto. A través de la historia de cinco mujeres, y de la propia cirujana abortista que protagoniza la obra, la autora describe las problemáticas de pobreza, manipulación, engaños, ignorancia, también vanidad y lujuria, por las que las mujeres llegan al aborto. La descripción de cada uno de estos escenarios da cuenta de que las condiciones sociales de la maternidad, no se dan de acuerdo con los discursos hegemónicos, es decir, bajo la protección familiar, estabilidad económica, salud e higiene. En la práctica, tales condiciones no siempre son posibles para las mujeres.

A lo largo de toda la novela, la maternidad no es presentada como una imagen gozosa para la mujer. Todo lo contrario. Es una experiencia que requiere el sacrificio de la propia vida de la mujer, simbólicamente representada con la muerte material (biológica) o social de la madre. La imagen de la muerte de las madres es constante en la novela. Incluso la propia madre de la protagonista muere durante el juicio de su hija, mientras escucha la sentencia de su hija. "La noticia [de] que su madre había fallecido en el Hospital "Eugenio Espejo", a consecuencia de un colapso cardiaco sobrevenido por la fuerte emoción sufrida en la Sala de Justicia, dejó petrificada a la German. Ya no pensó en sí misma, para pensar solo en el dolor inmenso que mató a la pobre vieja" (1959, 290). A pesar de que en las tres obras de este estudio, la relación madre-hija es significativa y representa la construcción del legado femenino, en la obra Bertha Cando y Laura Pérez, la figura de las madres que mueren es recurrente y se debe a la imposibilidad de cumplir el rol materno en los términos que la sociedad lo exige. En el caso de Pérez, la muerte de la primera hija Estenia y luego la muerte de su madre, representa la ruptura del linaje materno, ascendente y descendente. Esto refuerza su carácter degenerado, en el sentido de no generar vida.

Por otro lado, la figura de la madre que muere, también se encuentra en las pacientes de Estenia. Varios de los personajes que deciden abortar mueren en la sala de operaciones en un ambiente de clandestinidad y negligencia médica, o por el contrario, si sobreviven, deciden suicidarse rendidas ante la culpa. Pero las que no abortan, no tienen un destino mejor. La muerte social, ante el estigma que cae sobre madres e hijos ilegítimos, también representa otro tipo de muerte. En otro fragmento del Coro Admonitivo, la autora presenta estas imágenes:

> Salve, mujeres fecundas. Salve, madres. Salve, madre ilegitima… Tú doliente Calvario se transfigurará en llamaradas de Tabor, cuando los besos de tu hijo borren de tu frente las rojas gotas qué brotaron de los pinchos de la dolorosa corona, qué incrustó en tus sienes una sociedad que no puede distinguir el vicio de la tragedia purificadora. No estás señera en tu martirio. En la tarde tu crucifixión tienes a tu vera en el Calvario al hijo de tu dolor (426).

Apelando a la imaginería cristiana, la autora construye una metáfora donde la madre toma el lugar de Cristo martirizado y la maternidad se convierte en el "Calvario" en el que ella e hijo perecen ante la "tragedia purificadora". Al igual que en *Juventud Inmolada* (1954), y como se explicó en su análisis, la imagen de la ilegitimidad simboliza sacrificio y muerte. En los casos de embarazos fuera del matrimonio o en otro escenario adverso, la mejor posibilidad para la mujer

es resignarse al martirio, en espera de una recompensa divina. Esto evidencia una maternidad donde se sacrifica, física y simbólicamente, a la mujer en favor de los hijos.

Incluso la maternidad como símbolo de fecundidad, en los términos lícitos que propone el Estado, es presentada de forma dolorosa y atormentada: "Mujeres del mundo: de vuestras entrañas destrozadas, de vuestros vientres martirizados y deformados; de vuestros pezones abiertos manará la savia que henchirá de fortaleza a vuestra Patria" (425). El énfasis en el dolor y sufrimiento del cuerpo es presentado como un sacrificio carnal a la patria. A lo largo de toda la novela estas descripciones y referencias al cuerpo femenino destrozado, incluso cuando no hay aborto, sugieren la imagen de una maternidad intensamente dolorosa al que la mujer debe resignarse.

El argumento de la voz narrativa, que Pérez construye, también manifiesta que la vida del hijo está por encima de la vida de la madre. No solo en términos biológicos, sino también sociales: "Pero si el error fue consumado y la engañifa tan bien hecha que engarfió el corazón de la confiada, entonces ponga en la pira del holocausto su propia felicidad y envíe en las volutas del humo del sacrificio, su amor milagrero y martirizante al hijo que emergió de la aventura" (425). Lo significativo, en este fragmento es que, para la autora, el amor de la madre no deja de ser "martirizante". Toda la descripción de la maternidad como un tema angustioso y tormentoso pone en evidencia la gravedad de la maternidad obligatoria para las mujeres. Ellas pierden su condición de individuos y su valor social se legitima en la medida en que puede tener hijos sanos y fuertes bajo las regulaciones del Estado. Y ya sea que en el proceso el hijo llegue a nacer o no, la mujer atraviesa un sacrificio material y social que puede llegar a la muerte biológica o simbólica.

Para llegar a esta descripción de la maternidad, la autora atraviesa por el desarrollo de su personaje protagonista que representa la cara opuesta de la maternidad y sus valores. El universo simbólico que construye en torno al aborto representa la transgresión a la maternidad como un rol obligatorio.

4.4. Lo monstruoso

Otras lecturas más recientes abordan la complejidad de la obra de Laura Pérez. Álvaro Alemán (2008; 2017), y Emilia Aguilar (2017) discuten cada uno, sobre los recursos literarios utilizados por la autora para abordar la complejidad del tema. Aguilar (2017) plantea el desarrollo de un

discurso ecfrástico a través de la referencia de imágenes pictóricas en la narración. De esta forma, el uso de ciertas imágenes religiosas permite a Pérez una crítica a los discursos religiosos y a la vez "protegerse" a sí misma de las posibles críticas.

Por otro lado, Álvaro Alemán (2017) analiza la obra de Pérez a partir del discurso del gótico andino, y propone que, por medio de la simbología de la tradición gótica, la autora desarrolla en Estenia Germán un personaje "monstruoso", que representa el carácter liminal de la obra: "Estenia Germán se constituye así como un ser imposible, elaborado a partir de perspectivas contradictorias: el psicologismo, el naturalismo determinista, la caricatura, el análisis social" (2017, 251). Tomo de esta propuesta, la figura de monstruosidad de la protagonista para el desarrollo del análisis.

Estenia German representa lo inadmisible, inconcebible, escandaloso, los elementos morales transgresores, la naturaleza salvaje, por momentos sobrenatural, que alterna la imagen de la bruja y la *femme fatale*, son características del registro decadente. La naturaleza oscura, impulsiva de Estenia, perfila una mujer soltera que no es objeto de deseo, sino que ella es el sujeto deseante, una mujer que roba los instrumentos de autoridad masculina de la medicina se convierte en un monstruo moral que desafía el orden hegemónico. Como mujer rechaza su papel de esposa, criadora y madre; y, como la *femme fatale*, la monstruosidad está en las prácticas sexuales y criminales que propicia. Por ejemplo, cuando llevan presa a Estenia, la multitud le grita: "¡Criminal! ¡Prostituta! ¡Come niños!" (39). Adjetivos que expresan el carácter de sus crímenes morales.

La idea de monstruosidad también rebasa la obra. Según Gilbert y Gubar al hablar de las escritoras inglesas victorianas, el desarrollo de personajes monstruos, locas o brujas escenifica la propia ira de las autoras y sus impulsos subversivos, lo que les permitió dramatizar su división interna: su deseo de aceptar y a la vez de rechazar las restricciones de la "sociedad patriarcal". Es en este marco en el que debemos entender la discusión sobre la maternidad y el aborto que propone Pérez. En principio, por supuesto, la autora condena el aborto. Sin embargo, la complejidad que presenta en su simbolismo y composición, la ambigüedad por momentos casi esquizofrénica, frente al lúcido discurso de la cirujana que defiende el aborto, abre la posibilidad de otras lecturas indirectas que evidencian, por un lado, la denuncia de un sistema machista, pero también las propias ansiedades y angustias de la autora, atravesada por las contradicciones de su género. En este sentido, la monstruosidad de Estenia también representa la monstruosidad de una

novela decadente al filo de los años sesenta, irrumpiendo en el campo cultural masculino del realismo social en plena CCE, donde fue publicada fuera de la agenda ideológica de la institución.

4.5. Criminalización de mujeres

Con la preocupación sobre la mortalidad infantil y la promoción de la natalidad, el Estado desarrolló discursos de sospecha y criminalización[73] hacia parteras, obstetrices y madres, respecto a prácticas abortivas. Esto deslegitimó el trabajo de las obstetrices, tituladas o no, y favoreció la atención de la maternidad por los médicos. Laura Pérez toma elementos de este discurso para construir el personaje de Estenia German, la protagonista de su obra, inspirada en Carmela Granja.

La sospecha que se expandió sobre obstetrices y madres, habilitó la discusión sobre la condición femenina en el espacio público. Desde los discursos de la medicina, la religión y las leyes, se discutió y definió la maternidad como un deber femenino inaplazable. Mientras el Estado busca regular científicamente la maternidad, la autonomía de las mujeres sobre sus cuerpos es percibida como una amenaza pública. En tal sentido, rechazar la maternidad atenta al orden establecido.

En el resto de América Latina las parteras y obstetrices fueron sujetos claves para acompañar el embarazo y el parto. Lizzel Quiroz (2012) por ejemplo, reconstruye la formación de las parteras en el Perú desde el siglo XVIII y explica cómo el acompañamiento en el parto fue un espacio femenino, donde las prácticas y saberes de las parteras fue además una forma de resistencia frente a los médicos hasta el siglo XIX. (Quiroz 2012). En Ecuador, el cuidado del embarazo y el parto también fue entendido como un rol femenino. En el siglo XIX, cuando se creó en Ecuador la primera escuela de obstetricia para mujeres en 1839, fue Cipriana Dueñas de Casaneuve traída desde Perú por el presidente Juan José Flores, la encargada de instruir mujeres para que atiendan los partos. Más adelante, en 1891 Juana Miranda fue una de las precursoras de la creación de la primera maternidad en Quito, pensado como un lugar donde las mujeres pobres puedan dar a luz. En su rol como obstetra y maestra de la rama, Miranda fue también una de las primeras mujeres en dictar clases en la Universidad Central (Landazuri Camacho 2004). Esta profesión dejó de ser

[73] En el marco de estos discursos se desarrolla sobre la *criminalización* de las mujeres, en tanto se refiere a las faltas contra la ley. En el capítulo 3 se desarrolló sobre la condena social que reciben las mujeres a través de los prejuicios y los códigos morales. En este caso, a través de la sanción judicial sobre el aborto, se trata de una figura criminal en tanto transgrede la ley, aunque esto omite la condena social a través los códigos morales.

un campo femenino entrado el siglo XX. De acuerdo con Kim Clark (2012), el cambio se debió a la fusión de la escuela de obstetricia que pasó a ser parte de la facultad de medicina en la Universidad Central. En su lugar se creó la escuela de enfermeras en 1942.

Parte del proceso se justificó con un discurso que criminalizó a las mujeres respecto a sus roles maternos. Las mujeres son sospechosas por su "instinto materno rudimentario" (Clark 2001) que requería el acompañamiento técnico de un médico, y también son sospechosas en sus roles profesionales. Kim Clark (2001) cita las palabras de un médico, anterior alumno en la maternidad de Quito, preocupado por el ejercicio de las obstetrices:

> La mayor parte de los abortos criminales, completos o incompletos, venidos a nuestra Maternidad, han sido llevados a cabo por parteras tituladas y sin título, para quienes, el mejor negocio, es la práctica del aborto criminal. Por todos estos motivos, soy del parecer, que se cierre las puertas de la Universidad para toda mujer que elija el estudio para obstetriz... (Domínguez 1931, 228, citado en Clark 2001).

Por otro lado, en oficios del Servicio de Epidemiología enviados en 1929 a las boticas de la ciudad de Quito se manifiesta "La prohibición absoluta de despachar recetas suscritas por obstetrices, que contengan ruda, sabina, artemisia, azafrán, cornezuelo de centeno y otras sustancias semejantes conocidas como remedios abortivos".[74] En un segundo oficio que reitera esta orden, se incluye un comunicado que sugiere la jerarquía que se establece entre médicos y parteras, tituladas o no:

> Les está absolutamente prohibido recibir y despachar recetas firmadas por las parteras o comadronas, aún cuando tengan título, el cual no les da otro derecho que asistir a las enfermas en el momento que requieren sus servicios. Inútil advertirles que la alegación por parte de aquellas, de que necesitan recetas de urgencia por complicaciones que pueden presentarse durante el parto, es improcedente, puesto que en todos estos casos deben acudir a los facultativos, quienes prescribirán los medicamentos que sean necesarios.[75]

Los médicos, y la institucionalidad sanitaria, no fueron los únicos preocupados por el ejercicio de las obstetrices. Personas de otros sectores de la sociedad, como la Iglesia, también se manifestaron al respecto. En otro trabajo se cita este comentario del Arzobispo de Quito Carlos

[74] Museo y archivo de la medicina. Fondos de Sanidad y Epidemiología. Servicio interno 1929. Oficio fechado el 23 de abril de 1929
[75] Museo y archivo de la medicina. Fondos de Sanidad y Epidemiología. Servicio interno 1929. Oficio fechado el 23 de abril de 1929

María de la Torre, que denuncia en 1937 sobre lugares sospechosos: "donde mujeres criminales a quienes debería perseguir sin tregua la justicia, hacen pingüe negocio y rápidamente se enriquecen, desembarazando a numerosas clientes del hijo que les palpitaba en el seno y que en vano, con cada latido, les pedía compasión y piedad" (De la Torre 1937, 26, citado en Goetschel 2021, 15). Llama la atención que en estos tres fragmentos sean solo las obstetrices, las sospechosas de realizar abortos y no los médicos que también atendían los mismos casos. El debate sugiere que, favorecer la atención médica masculina no se trató únicamente de que los médicos estuvieran mejor preparados para atender a las mujeres en el parto, sino que, además, el argumento se sostiene sobre la desconfianza generalizada en las mujeres.

La transición que se da a raíz del discurso criminalizador hacia las obstetrices en la atención del embarazo y el parto, para dar paso a la supervisión médica masculina, también se aprecia en la obra de Laura Pérez. En el universo que la autora construye, estas disputas quedan registradas en el desenlace del personaje de Sabina Ocaña. Al igual que la protagonista, Sabina es una estudiante de provincia que llega con su madre a Quito a estudiar Obstetricia en la Universidad Central. A diferencia de Estenia, Sabina logra terminar sus estudios y graduarse como obstetriz.

> Sabina sí terminó sus estudios de Obstetricia. Se graduó brillantemente. Puso un rótulo llamativo en su ventana. […] SABINA OCAÑA/Profesora Obstetriz graduada en La Universidad de Quito. Atiende partos de día y de noche. […]. Pero los vecinos pasaban sin mirar la tabla. […] Y cuando a una mujer pobre le llegaba la hora del alumbramiento las llevaban a la Maternidad. […] Está visto que Sabina no tenía suerte. La gente rica tampoco la buscaba. Los parteros empezaban a ponerse de moda en Quito. Los maridos celosos se iban "civilizando" y el médico, para este caso, no les inspiraba el temor que a los abuelitos. Las nobles matronas también iban perdiendo el "miedo" y el "pudor". Todo en provecho de los excelentes médicos quiteños (Comillas y mayúsculas de la autora) (85).

Este fragmento evidencia el cambio de paradigma respecto a la atención en el parto. Producto del discurso médico sobre los procedimientos técnicos como una muestra de progreso, se subraya el proceso en que los maridos se iban "civilizando". Es decir, la atención médica fue vista como un símbolo de modernidad, civilización y moda. La aparición de instituciones como la Maternidad, y el cambio de mentalidades sobre el pudor de las mujeres que perdieron el miedo para dejarse atender por médicos, evidencia todo un proceso en el que el oficio de las parteras pierde vigencia.

En el desarrollo de la novela este proceso es palpable en la trayectoria de Sabina, a pesar de haberse graduado exitosamente, no consigue clientas. Empobrecida, viaja a Guayaquil siguiendo la recomendación de un médico amigo de la Universidad, para trabajar como enfermera -un paso que la autora describe como "fracaso profesional" (86). Finalmente, en Guayaquil Sabina muere de fiebre amarilla, un desenlace que G. Humberto Mata describe en el prólogo de esta manera: "[Sabina] muere sin que su graduación de Profesora de Obstetriz ni para espanta monas le sirviera" (1959, 16). El recorrido de este personaje representa la desaparición de la profesión de obstetrices.[76]

Al respecto, la titulación de las parteras merece otra revisión. Al parecer, estar tituladas no les garantizaba estar exentas de la desconfianza pública. En términos de formación y titulación, un estudio estadístico de Milagros Villarreal (2020) determina que en el periodo de 1919 a 1950 del total de estudiantes mujeres inscritas en la facultad de medicina de la Universidad Central, solo el 12.8% (76 alumnas) son las estudiantes de obstetricia. La mayoría, mientras el 64.9% de estudiantes mujeres estaban inscritas en la escuela de enfermería. Las cifras corroboran la escasa titulación de mujeres en la rama de obstetricia durante el periodo. Es probable que el ejercicio de las obstetrices se encuentra en una zona gris, en el límite de la legalidad, donde la falta de pruebas, su condición de "empíricas" en muchos casos y la permanente sospecha pública, provoca que sus servicios "pasen de moda" por un lado, y se criminalicen por otro.

A pesar de que, en la novela, Sabina muere en la pobreza y sin poder vivir de su profesión, los documentos sugieren un imaginario público de la época donde las obstetrices están relacionadas con nociones de "negocio/riqueza", prostitución e inmoralidad. Por ejemplo, en un reportaje de la revista *Vistazo* (1969) sobre Carmela Granja, se subraya su fortuna valorada en 10 millones de sucres, que dejó a sus cuatro sobrinos herederos. La descripción de "cajones de joyas", negocios "de alterne", diversas propiedades en Quito como casas y haciendas son enumeradas como pruebas del negocio lucrativo e ilegal de Granja. Estos elementos son desarrollados por Pérez para construir la figura criminal de su protagonista.

[76] El contraste de Sabina y Estenia permite otra lectura de la situación. Por un lado, Estenia se enriquece realizando abortos. Por otro lado, las parteras al quedarse sin trabajo por ser remplazadas por los médicos están obligadas a dedicarse a las actividades ilícitas relacionadas a su profesión, como el aborto. Se trata de mujeres de clases medias o bajas que sin el ejercicio de su profesión se encuentran en la pobreza. Así, se puede suponer que los médicos, al quitarles el trabajo, las obligan a realizar a abortos como actividad clandestina para subsistir.

De acuerdo con el Código penal de 1938, el aborto no será punible si es que es realizado por un médico y con consentimiento de la madre en caso de darse para salvar la vida de la madre, o en caso de que el embarazo sea fruto de una violación a una mujer sin plenas facultades mentales. Además, se considera un atenuante en la sanción, si el aborto se realiza para "ocultar la deshonra" de la madre.[77] En la reconstrucción que Ana María Goetschel realiza de los debates legales sobre el aborto en la primera mitad del siglo XX, señala sobre el desarrollo de este código: "[…] en la legislación de la primera mitad del siglo XX no existen grandes variaciones, con la excepción del Código de l938, cuando se introduce el aborto terapéutico y eugenésico. Sin embargo, es de enfatizar que en la década del cuarenta del siglo XX ya se introdujo la discusión sobre la no punibilidad del aborto en casos de violación" (2021, 40).

De acuerdo con Goetschel (2021), en la primera mitad del siglo XX, el aborto estaba bien extendido en Quito. Su práctica era habitual mientras se daba en el espacio privado, y podía ser considerado un tema de la intimidad familiar. A pesar del malestar que suscita en la opinión pública, no siempre era posible la sanción legal por la inexistencia de pruebas para juzgar a los involucrados, a excepción de los casos en los que morían pacientes. El énfasis de su sanción coincide que el cambio de paradigma "civilizador" en el marco del proyecto de modernización.[78]

Las nociones sobre el aborto en este contexto son diversas y están relacionadas con otros temas como la prostitución, la ilegitimidad de los hijos, las enfermedades venéreas, la delincuencia, el alcoholismo. Problemáticas relacionadas a la salud pública y a la degeneración de la raza. De este modo, existe un consenso en el discurso hegemónico, sobre el aborto como un problema que afecta al bienestar nacional y que para evitarlo es necesario regular a las mujeres, sus prácticas maternas y profesionales.

[77] En el artículo 423 se especifican las dos causales cuando el aborto no será punible: 1.- Si se ha hecho para evitar un peligro para la vida o salud de la madre, y si este peligro no puede ser evitado por otros medios. 2° Si el embarazo proviene de una violación o estupro cometido sobre una mujer idiota o demente. En este caso, el consentimiento de su representante legal deberá ser requerido para el aborto.

[78] Mercedes Prieto (2015) desarrolla sobre el aborto en la población indígena en los años sesenta, momento en que el Estado introduce prácticas biomédicas en la atención de la población indígena. La autora reseña algunas de las prácticas abortivas: "El aborto (intencional) se realizaba mediante el uso de vomitivos para arrojar al feto. Se trataba de una bebida llamada "agua para abortar" que se conseguía en Angochagua. Era proporcionada por una indígena que cobraba entre ochenta y cien sucres más obsequios, y que entregaba dos dosis: una contra el primer pago y otra 15 días después. También se hacían masajes en el vientre para destruir a la criatura, pero cuando el embarazo era ya de dos o tres meses. Rubio Orbe (1956, 350) también registra formas de aborto por maltrato a las mujeres en Punyaro" (2015, 195). Se puede analizar las diferencias y similitud de las prácticas abortivas en ambientes urbanos y rurales, destaco la figura de la mujer -no profesional- que tiene los conocimientos para interrumpir el embarazo, y cobra por eso. La figura de la partera abortista está presente en otros contextos.

Los cambios de la modernidad generaron preocupación sobre los roles de las mujeres. Los discursos feministas, el divorcio, los nuevos artefactos culturales como el cine difundieron una imagen de la mujer moderna situada fuera del hogar, que se percibió como una amenaza a las funciones maternas. Por ejemplo, en este fragmento citado por Goetschel, se habla de una "crisis de la maternidad":

> Las ideas paganas, la sed de placeres, los matrimonios mal entendidos también han traído una crisis de la maternidad. Solamente se ha aceptado el goce del matrimonio sin aceptar las responsabilidades. La moda, el cine, los compromisos sociales demandan que la mujer se despreocupe de su hogar. El niño, antes esperado con ansia, se ha convertido en un estorbo. La ciencia, la medicina y la cirugía han hecho avances para anular al hijo en ciernes o para matarlo cuando está camino a la vida…Hay clínicas en este mundo pecador y hay médicos y comadronas sin conciencia, que diagnostican el embarazo y aconsejan el aborto e indican la clínica en la que con una sencilla operación se librarán del hijo... (Ecuador Franciscano, Año IV, junio 1944, No. 40, 176, citado en Goetschel 2021, 21).

De acuerdo con el fragmento, el orden familiar y la maternidad son un tema de salud pública. Alrededor de este tema, circulan otros como la secularización del Estado, el divorcio civil y, la formación movimientos feministas.

Sin embargo, otros discursos reconocen que las condiciones desfavorables que obligan a las mujeres a descuidar sus roles maternos se originan en el abuso de los códigos morales, que favorecen la irresponsabilidad de los hombres. Además de la denuncia del aborto, la autora expone una dura crítica sobre las condiciones que rodean la maternidad de las mujeres. Pérez desarrolla en el diálogo de sus personajes argumentos que defienden el aborto, en respuesta a las condiciones adversas que enfrentan las madres solteras. En este sentido, Estenia German es un personaje lúcido que defiende su labor en estos términos:

> La humanidad siempre ha cerrado los ojos ante cierta clase de delitos que se cometen en nombre de toda una comunidad, de un gobierno o de un grupo, porque en realidad es muy cierto aquello que: "Dios ayuda a los buenos cuando son más que los malos" o viceversa. Pero abre tamaños ojazos de escándalo y aplica el rigor de su ley cuando una desgraciada mujer que fue tal vez burlada por un hombre, se arranca de las entrañas unas membranitas que todavía no tienen importancia, evitando así positivas desgracias que acarrearía esta concepción (1959, 99).

De esta forma Pérez desarrolla un lenguaje ambiguo con el que logra que un personaje, intencionalmente grotesco, como Estenia, exponga un discurso lógico y asertivo en defensa el aborto, aún en contradicción con el argumento general de la autora. Sin embargo, también existen otros momentos de la novela, donde lejos de la voz del personaje, es la misma voz narrativa la que reflexiona sobre la necesidad del aborto: "Comprendemos la necesidad del aborto. Es hasta un deber en determinados casos morales y en otros que la medicina señala como necesarios para la vida o salud de la madre. Lo que se debe condenar es el abuso" (209). Estos momentos son un quiebre en la narrativa, primero porque contradicen el mensaje general, y segundo porque también quiebran el formato narrativo. Este es una estrategia común en las tres novelas, la narración de los hechos es interrumpida por una reflexión o comentario de la voz narrativa, a manera de ensayo que, dependiendo el caso, puede ser igual de extenso que la descripción de una escena.

En este escenario, donde la condición femenina está ligada a la maternidad, entendida como un deber cívico obligatorio para las mujeres, el aborto es una falta que atenta el bienestar público y requiere sanciones que criminalizan a las mujeres. Es el escenario en el que se produce el juicio contra Carmela Granja, obstetriz no titulada, por la muerte de su paciente Rosa Delia Acuatías. La lectura de Goetschel (2021) sobre este juicio es que se trata de un acto de "vindicta pública". A pesar de que el aborto era una práctica habitual en los espacios privados -no por eso bien vista-, la atención pública que provoca el juicio marca un punto de quiebre en donde el aborto requiere sanciones judiciales ejemplarizadoras.

4.6. Escribir sobre aborto

La polémica que genera el juicio contra Carmela Granja, descrita como "reina del hampa quiteña", inspiran a Laura Pérez la trama de su novela. A pesar de su indiscutible denuncia contra el aborto, *Sangre en las manos* (1959) presenta una discusión más compleja sobre la condición femenina. La obra concluye con una defensa de la maternidad cívica, pero en el camino, la autora discute sobre la criminalización de las mujeres, construye un universo donde la maternidad es dolorosa y las mujeres la rechazan. Inspirada en Carmela Granja, la autora construye un personaje monstruoso: Estenia German, el personaje que representa la faceta más escabrosa de la condición femenina.

Los debates referidos coinciden en que las mujeres deben abocarse a su función materna, en el mejor escenario, dentro del matrimonio y el cuidado doméstico.[79] Kim Clark recupera una cita en la que se afirma: "la sociedad, el mundo puede vivir y marchar a las conquistas del progreso sin mujeres científicas, sin médicas, sin consejeras de Estado, sin escritoras, sin jurisconsultas... pero no puede vivir sin madres" (Delgado Capéans 1923, 6, citado en Clark 2001, 190). Si, como indica el fragmento, las mujeres en el campo del conocimiento no son indispensables para el progreso nacional y sólo lo son en la maternidad, una mujer que escribe sobre el aborto, y enuncia su voz autoral a partir de este, representa una transgresión a los discursos hegemónicos.

Si bien, el contenido de la novela condena el aborto, y la autora se suscribe al discurso hegemónico de la maternidad como un deber cívico para el progreso nacional, su escritura habilita reflexiones sobre la complejidad del discurso autoral femenino. Una posibilidad es entender el rol de Laura Pérez como una doble agente, ella reproduce el discurso hegemónico, que condena el aborto pero, al mismo tiempo, lo transgrede al discutir la maternidad con símbolos y lenguajes que evocan el sufrimiento de las mujeres. Tal lectura se basa en la paradoja de la subjetivación de Judith Butler (1997) que, siguiendo a Foucault (1999), explica cómo las posibilidades de resistencia están codificadas en el mismo sistema de poder que produce a los sujetos. Es decir, como los sujetos no están fuera del poder, la única forma de transgredirlo es usando los mismos medios y lenguajes que el poder reproduce.

De esta manera, Pérez genera un discurso que reproduce el deber femenino de la maternidad, pero al mismo tiempo, construye la representación opuesta a través del personaje de Estenia German. La cirujana simboliza el extremo opuesto del ideal femenino materno: la abortista criminal. En este escenario, la vehemente defensa de la maternidad que desarrolla la autora solo es posible en la medida en que desarrolla un discurso igual de vehemente sobre la cara más oscura de la maternidad: la mujer que no es madre, que no da vida, sino que la quita.

Estenia German es un personaje que rompe la imagen de la maternidad cívica en varios niveles, su personalidad audaz, su ambición profesional, su defensa del aborto y su perfil criminal. Pérez

[79] La idea de que la mujer debe estar en el espacio doméstico es defendida por algunas de las feministas. Por ejemplo, Adelaida Velasco Galdós (1914), defiende esta postura y afirma, sobre el lugar de la mujer en los comicios populares: "No se diga jamás a una mujer, que su puesto está en los comicios populares. Desde el hogar puede triunfar: *he ahí su lugar, he ahí su santuario*" (cursivas de la autora) (1914). Esto muestra la diversidad y los conflictos que atraviesan los discursos feministas de la época, enfrentados a un proyecto de modernización, en el que, sin embargo, se trata de conservar el espacio doméstico como el espacio de autoridad femenina.

construye su personaje con varios y complejos detalles sobre su figura y personalidad desde la juventud hasta la adultez. Vemos, en el recorrido, la transformación de una estudiante universitaria inteligente y talentosa que, de a poco, se convierte en una mujer viciada y criminal.

Desde el inicio de la historia, Pérez construye una imagen de German, opuesta a los valores pasivos de la feminidad. Su carácter fuerte y osado contrarresta, por ejemplo, con la imagen de su compañera de estudios Sabina. En este fragmento, Sabina reclama a Estenia:

> -¡Qué gracia! Tu desde niña fuiste audaz; nunca has tenido miedo a nadie ni a nada; pero yo soy muy cobarde y cuando tengo una pena no hago más que llorar y llorar…
> -¿Y qué sacas con eso? El mundo es de los audaces -dijo Estenia German estirando el cuerpo y apoyando las manos en las caderas.
> -Así es; pero cada uno nace con su carácter.
> -Sí. Por eso hay víctimas y verdugos. Yo no soy tan tonta para ser de las primeras (1959, 48).

De acuerdo con el fragmento, Estenia no está dispuesta a ser una "víctima", su carácter "audaz" la empuja el bando de los "verdugos". Las descripciones del personaje referencian constantemente su racionalidad e inteligencia, es una mujer que no se deja llevar por sus emociones. Cuando enfrenta un problema Pérez la describe así: "Sus grandes y bonitos ojos se han enturbiado de pena o colera, que de todo hay en sus rebeldes pupilas. Pero ella no se deja abatir fácilmente. En su cerebro es siempre pronta la solución a un conflicto" (1959, 50). La imagen femenina de dulzura y belleza –"los grandes y bonitos ojos"- contrarrestan con la racionalidad masculina - "su cerebro"-. Esta dualidad se aprecia mejor en un comentario que los vecinos hacen sobre la inteligencia de las "estudiantes universitarias" -Estenia y Sabina-: "¡Qué ricas chiquillas con cabeza de hombre!" (1959, 58). A medida que transcurre la historia, esta dualidad en Estenia se profundiza y va hacia los extremos. Veinticinco años más tarde, cuando Estenia declara en el juzgado, la voz narradora la describe así: "Nadie diría que esta mujer con voz tan dulce era una obsesa y audaz destructora de vidas en gestación" (1959, 288). Nuevamente, la imagen de la "mujer con voz tan dulce" contrasta con la "obsesa y audaz destructora de vidas".

La inteligencia e interés profesional de Estenia son características que destacan en su personalidad. Pérez la dota de un talento superior y natural, por lo que Estenia es más hábil, incluso, que sus profesores. Al comentar sobre las lecciones aprendidas para interrumpir el embarazo, Estenia le dice a Sabina:

> -Yo no las necesito. Ya me doy perfecta cuenta qué es lo que hay que hacer. ¡Qué lindo! Al fin puedo ensayarme. Oye: se me ha ocurrido una manera mucho mejor y más rápida que la que nos explicó el profesor. No sé si él no nos dijo por egoísmo o por ignorancia; pero a mí se me ocurre algo soberbio, fenomenal, que no puede fallar (1959, 48).

De esta forma, Estenia expresa su ambición profesional. Cuando se da cuenta que puede ganar dinero con el aborto, piensa: "Tendré, entonces, con qué comprar *libros y vestidos* y terminaré mi carrera sin *tantos sacrificios como ahora cuesto a mi madre*…" (cursivas añadidas) (1959, 50). A pesar de su origen humilde, al inicio su ambición no es lucrativa, sino profesional y de conocimiento.

En otro momento, cuando Estenia practica su primer aborto en su amiga Sabina, ambas deben ocultarse, durante el procedimiento y la recuperación, en una casa conocida por ser prostíbulo. Cuando Estenia piensa en el riesgo de que la vean entrar y salir del lugar afirma: "Los de la tienda me van a creer una nueva "cliente" de esta casa; pero no me importa. Soy una mártir de la ciencia: ofrendo mi honra a su servicio" (1959, 61). Siguiendo con las imágenes de sacrificio e inmolación utilizadas por las autoras de este periodo, Pérez desarrolla una curiosa figura donde la mujer ofrenda su honor a la ciencia. Estenia sabe que, para ejercer su profesión, debe sacrificar su honra, y lo hace sin dudarlo. Por un lado, se aprecia uno de los conflictos de la condición femenina en la época, elegir entre la profesión y el deber ser femenino ideal, planteados como dos aspectos excluyentes mutuamente. Simbólicamente, debe elegir entre el conocimiento o su honra. Por otro lado, en el escenario descrito por la autora, cuando Estenia elige el conocimiento, elige también la criminalidad, termina oculta, realizando un aborto en un prostíbulo, el peor escenario posible para una mujer según los discursos hegemónicos de la época.

Posteriormente, el tránsito hacia la criminalidad se acentúa en el personaje de Estenia. Según el argumento, esto ocurre debido a la demanda de la clientela. La vocación original de la protagonista por la práctica médica permanece entre la corrupción que le rodea. En una de las acusaciones, Estenia se defiende con estas palabras:

> ¡Si yo pudiera hablar! Entonces verían que no soy yo la que debe causar espanto. Medio Quito me ha ocupado en toda clase de suciedades. Ellos me quitaron, con su charla y con su dinero, la repugnancia que sentí al principio. *Lo único que siempre me gustó fue operar. Hubiese querido ser médico para hacerlo*. Igual que lo que pasa con la lujuria cuando se inscribe en matrimonios sucesivos en el Registro Civil (cursivas añadidas) (Pérez 1959, 12).

De este modo, Estenia explica las jerarquías de género en el campo médico y en el campo del conocimiento. La descomposición del personaje es la respuesta a un medio en el que no hay espacio legítimo para la mujer que tiene ambición profesional y que, por tanto, transgrede el ideal femenino.

Las relaciones sociales que rodean a Estenia German son las que dan sentido a su práctica como cirujana abortista. Es decir, según el argumento, para Laura Pérez, "la doble moral", "el estigma social" son el origen del verdadero problema. La crítica que la autora plantea no se dirige hacia la cirujana, incluso por momentos parece justificarla. Estenia no inicia siendo una mala mujer, la sociedad la corrompe. La verdadera crítica de Pérez se dirige hacia las condiciones sociales que hacen posible el ejercicio ilícito de Estenia.

En la línea de su crítica a las condiciones morales, Pérez desarrolla un argumento en el que Estenia salva a las mujeres con su labor, sin hacer distinción de ningún tipo entre ellas: "Igual ansiedad y ahogo sienten la virgen y la ramera: ambas lloran cuando aman. En el fondo de todas las virtudes y pasiones hallamos siempre a la mujer con su ardiente corazón, aunque la vida ponga en algunas, simientes corrompidas que producen abundante fruto" (1959, 115). De a poco, el discurso de Estenia se convierte en un alegato donde el aborto es una cuestión de género y permite "burlar" la estructura patriarcal. Al inicio de su carrera, Estenia piensa en su futuro practicando abortos: "Se imaginaba, desde entonces, *enjugando lágrimas de mujeres; burlando la venganza de los maridos; engañando novios, padres y hermanos*…Y ella en una vida de holganza y placeres. ¡Qué bello porvenir!" (cursivas añadidas) (1959 49).

El alegato de Estenia por el aborto va más allá del dinero. Por un lado, se la presenta como un personaje que se beneficia económicamente de los vicios: "Ahora tiene varios negocios, que son como las ramas de un árbol. El tronco principal es el aborto y de allí nacen: una mancebía, una casa de préstamos usurarios y un pequeño restaurant y bar ocultos donde van los estudiantes con sus queridas. Pasadas las doce de la noche se transforma en un garito" (1959, 110). No obstante, a pesar de que el aborto es un negocio lucrativo, por otro lado, Estenia reivindica su labor como una misión, casi benéfica. Cuando un cliente -a nombre de una mujer- negocia el precio por sus servicios ella reafirma el precio de sus honorarios: "-Muy justo, sí, señor-dijo. Si alguna diferencia encuentro en las mujeres es que unas son pobres y otras ricas. Esta puede y aquella no puede pagar un alto honorario. Por eso *la rica tiene que dar por su hermana la pobre, a quien*

muchas veces yo atiendo gratis" (cursivas añadidas) (1959, 100). Con esta afirmación Estenia resalta el alcance altruista de su ejercicio en un escenario de ayuda entre mujeres de distintas clases sociales, y su "justo" honorario.[80]

En cierto punto de la trama, los matices del personaje de Estenia se convierten en un argumento completamente salvífico a favor del aborto:

> Pero bajo el disfraz de bienhechora de sus semejantes. O, tal vez, en su torcida moral, creía de buena fe que no eran criminales sus operaciones. Porque evitaban desgracias positivas a las familias que, gracias a su "habilidad", podían conservar su prestigio y felicidad. Se ufanaba de haber *salvado* de una venganza de parte de un marido burlado, a más de una esposa infiel. Y *sinceramente se creía la salvadora de la mujer quiteña* (cursivas añadidas) (1959 115).

En el fragmento se aprecia un sutil juego de posición de la voz narradora, que cambia de postura. Al principio, la labor de Estenia se trata de un "disfraz de bienhechora" pero al final, la voz narradora le otorga al personaje la duda de la genuina sinceridad sobre su labor a favor de las mujeres. La figura del "disfraz" funciona como una metáfora. De cierta manera, Estenia es el "disfraz" que protege a la voz narradora, y con el que la autora se cubre para tratar el aborto, e incluso plantearlo como algo "salvífico".

En otro fragmento, que describe la "gran obra redentora" de Estenia, la voz narradora se distancia y se acerca a la posición del personaje: "Desde entonces principia su 'apostolado' a favor de la mujer quiteña; pero de la frágil y criminal que necesite de su auxilio. Estaba puesto el cimiento de su gran obra 'redentora'" (1959, 83). En este caso, la voz narradora utiliza comillas para tomar distancia de la voz del personaje. Álvaro Alemán (2017) explica el uso de las comillas como un recurso literario de Laura Pérez:

> El titubeo entre estas orientaciones se observa con claridad en el uso (una constante en toda la obra) de comillas. Pérez de Oleas Zambrano se ve obligada a emplear la ironía que requiere hacerse visible, unas marcas públicas de escarnio. Se trata así de una suerte de actuación, a nivel ortográfico que atenúa para la autora, su propia vulnerabilidad al abordar la temática del aborto (2017, 250).

[80] En otra ocasión un cliente le reclama: "-Pero también ha de estar usted contenta del crecido honorario" y ella responde orgullosa, defendiendo su trabajo: "-Claro. ¿por qué voy a negarlo? La felicidad está en que nuestro trabajo sea bien remunerado. Esto da alientos y hasta perece que despierta nuestra inteligencia que se esmera por perfeccionar aquello que es causa de nuestro bienestar" (1959, 103).

El uso de este tipo de recursos, como la ironía, demuestra la complejidad del discurso autoral de Pérez, ante la necesidad de distanciarse de su protagonista.

No obstante, a pesar de todos sus matices, Estenia finalmente transmuta en un personaje perverso y monstruoso. Su imagen profundamente maligna se funda en símbolos de descomposición física y moral. Nombro tres ejemplos al respecto. Primero la imagen que la autora construye del hogar y clínica de Estenia German. Esta es representada como "la casa del crimen" que contiene en su interior todo el vicio y muerte que la cirujana genera. Este símbolo se materializa en la evidencian que encuentra la policía cuando registra su casa buscando pruebas para el juicio. Se describe un oscuro pozo escondido:

> Los pesquisas practicaron un orificio a nivel del pavimento. Rompiendo unos ladrillos pudieron introducir un brazo y sacar su contenido: *osamentas de niños de pocos meses de gestación, mezclados con huesos de las gallinas* servidas en la dieta de las enfermas. Ampolletas vacías de inyecciones de aceite alcanforado, ergotina, quinoformo, pituitrina, etc. Envases de laminarias, preservativos de goma. Todo en gran cantidad, como que los pecados capitales reinaban allí a sus anchas. Este pozo o tubo tenía una longitud tal que en él cabía, perfectamente, de pie, un hombre (cursivas añadidas) (1959, 289).

La profundidad y contenido del pozo sugieren un ambiente macabro que no distingue entre los desechos humanos, "osamentas de niños" y animales, "huesos de gallinas". Esta imagen resulta grotesca porque apela a la muerte, y a la degeneración como especie.

Un segundo símbolo es la imagen de Estenia sentada sobre un trono de matrices sangrantes y calaveras de niños. Esta imagen se repite dos veces en la obra, al inicio y al final de la novela. En ambas ocasiones aparece para reafirmar el triunfo de Estenia. Al final de la historia, Estenia aparece, en medio de una fiesta, imbuida de orgullo al haber burlado la ley:

> La carcajada de triunfo de Estenia Germán resonó en el espacio. La partera se alzó retadora en medio de esta orgía en que se festejaba la quiebra de la Justicia y tomando una copa de vino en su mano temblona de ebriedad, gritó: -[…] Esta copa que bebo no es de vino…¿Lo veís? No solamente tengo sangre en las manos…La tengo en los labios…en todo mi ser…en toda mi alma…¡Libre!...¡Libre!...Juro que las calaveras de niños seguirán hacinándose en mi Solio hecho de matrices sangrantes e infantes degollados (1959, 421).

Este es uno de los momentos más histriónicos del personaje. Estenia es representada como un ser totalmente perverso, se dirige a una audiencia, brinda por la muerte con sangre, rodeada de vicios

-la “orgía”, la “ebriedad”- y celebra la libertad. Y su juramento asemeja un acto de comunión con el cáliz de sangre de sus víctimas que se une a su “cuerpo” y a su “alma”.

El tercer símbolo es la escena en que Estenia se realiza a sí misma un aborto. En su juventud Estenia se enamora de Fernández, un estudiante de medicina chileno. Cuando queda embarazada él le pide que aborte como condición para seguir con la relación. Aunque ella “se indignó, lloró y suplicó” (1959, 90) terminó accediendo. Pero como no confía en nadie, Estenia decide operarse a sí misma con su pareja como asistente. Para esto prepara “[…] un gran espejo que llega al suelo. [este] Fue puesto a buena luz. Tres sillas junto al espejo y junto a él todo lo necesario para la operación” (1959, 91). Durante la operación el médico se queda sorprendido: “Ignoraba que la German estuviese en tan alto grado de perfección en eta operación. Se le apareció como una maga de la obstetricia. […] Esta fuerte dualidad. Esta voluntad y energía que obraban en ella que le hacían “poder” lo que “quería” eran tan estupendas que dejaban absorto a Fernández” (1959, 91). Finalmente, cuanto termina la operación, Estenia tiene otro momento histriónico. Pide ver el balde con los restos de la operación y sobre el balde se arrepiente dolorida por el hijo muerto al mismo tiempo que se enorgullece por su habilidad operatoria:

> -¡Ay, mi hijito!...De gana lo maté…Tan lindo que hubiera sido. Con tus ojos de cielo y tu pelo rubio. Bien me dijeron que tu eras un demonio por dentro. Que tu cara engaña. Obligarme a destruir esta criaturita…Aquí esta una manito…Ve este pie tan chiquitito y bien formado. ¡Un varón!...¡Qué lástima!...¿Por qué fui tan bruta, Dios mío? Aunque te vayas debí dejarlo nacer porque así conservaba algo tuyo que no se iría…Esta es la cabecita…¡Ay!...Qué redondita y pelada…
>
> Se queda un momento en muda contemplación la partera; enjuga su llanto y ya casi serena comenta:
>
> -¡Qué soberbia operación! Si a mí misma me parece mentira que haya podido operarme viéndome en el espejo. Como todo se ve al revés…
>
> Y nuevamente el lloro:
>
> -¡Ay, la carita!...Tan bonita desde ahora. Qué belleza hubiera sido después…Tú tienes la culpa. ¡Eres un malvado!...
>
> -Calla, loca, que estás apurando mi paciencia. Con tu querer te lo arrancaste. Tu gozas cuando destruyes. Me dí cuenta viendo con que fruición te vaciabas las entrañas (1959, 93).

En esta escena la autora demuestra la fuerza y resistencia física de Estenia, su experticia y dominio de la cirugía, pero sobre todo, resuena el vaivén entre la maternidad, que ella finalmente

rechaza, y su vanidad profesional. En términos de G. Humberto Mata (1959) en el prólogo, esta es la única parte de la obra que a él no le convence por lo irreal y exagerada: “Para mí, esto es muy extraño, por más pinzas especiales que se hubiera inventado la Germán. Quizás es la única falla de la autora que, con esta inusitada autoperación, intentó demostrar hasta dónde llegaba la pericia quirúrgica de esta mujer bruja” (1959, 16). El comentario es iluminador porque muestra las lecturas de la obra. Mata percibe en Estenia German un sujeto abominable. Dice sobre la autora: “Mérito es éste de quien, a base de un espíritu preclaro, ha producido una criatura insuperable en su horror y repugnancia” (1959, 12). Más allá de la veracidad de la escena, el problema que encuentra Mata en su lectura, es la posibilidad de que una mujer se realice a sí misma un aborto y todavía pueda vanagloriarse de su habilidad profesional.

Por otro lado, la referencia de Mata a las “pinzas especiales” también es importante. Este es un símbolo que funciona a varios niveles. Cuando Estenia decide realizar su primer aborto para ayudar a su amiga Sabina, ella debe conseguir las pinzas y otras herramientas para la operación. Estenia narra cómo manda a construir bajo su propio diseño las pinzas, con joyas de plata robada a su madre.

> Quiero que él (un viejo platero de la Ronda) me fabrique unas pinzas, según mi invención, y para que no sospeche le diré que son unos ganchos para hacer tejidos de lana. Ya verás como el viejo lo cree. Lo demás tenemos que comprar. Lo más caro es el "especulum", pero un compañero lojano que es pícaro, pero callado, y, además me hace la corte, seguro que me lo presta; le he de decir que es para hacer una curación y me lo ha de dar sin recelo (comillas de la autora) (50).

La descripción sobre el instrumental que usa Estenia para los abortos es significativo. Al inicio no los posee y debe conseguirlos. De por medio está su ingenio como cirujana, que diseña su propio material y también su ingenio de malhechora que engaña y roba.

Por otro lado, el "especulum" que, la autora destaca entre comillas, es otra herramienta en posesión de un hombre a quien ella debe pedir prestado para iniciarse como cirujana. En términos materiales, el especulum es un instrumento reflectante que sirve para dar luz y mirar el cuello del útero, su reflejo permite observar el interior de la matriz. Dicho espejo, esencial en la ginecología, representa el poder médico que ella toma clandestinamente de un hombre para ejercer su profesión.

Finalmente, cuando Estenia se opera a sí misma, las pinzas y el especulum, que Mata referencia como "especiales", son las que le permiten mirar en su interior. El especulum, como símbolo, resuena con el planteamiento de Luce Irigaray (2007 [1974]). Irigaray describe el especulum como una metáfora del espejo curvo que refleja la propia imagen, distinto a la dualidad del espejo plano, donde la mujer se mira como la imagen alterna del hombre. Para Irigaray la mujer se define como alterna del hombre, sino a partir de sí misma, y de la propia experiencia de su cuerpo. El especulum, es la herramienta que ilumina el cuerpo de la mujer y Estenia lo usa para mirarse a sí misma. Tal como Irigaray propone, en esta escena el especulum de Estenia permite que la mirada del hombre quede por fuera -el médico que no se anima a operarla- y sobresale la experiencia y la mirada de la mujer sobre su cuerpo.

La imagen de Estenia, resulta monstruosa porque es una mujer que representa todo lo opuesto del ideal femenino en el discurso hegemónico, Estenia plantea sorprendida: “Si a mí misma me parece mentira que haya podido operarme viéndome en el espejo. Como todo se ve al revés…” (93). Lo que sugiere un universo donde se revierte el poder. Al abortar sola frente al espejo con sus propios instrumentos Estenia despliega su mirada sobre su propio cuerpo, un acto de autonomía donde no interviene la mirada masculina, por lo que resulta una escena grotesca desde la óptica masculina. Estenia lleva símbolos contrarios a la maternidad descrita en los discursos políticos, médicos y religiosos. Sentada en un trono de niños muertos, es una mujer que no es madre, y por lo tanto no es mujer. G. H. Mata, el primer lector masculino que posa la mirada sobre Estenia, la presenta en el prólogo como una: “submujer” (1959, 17).

Para concluir, cabe señalar que crear un personaje como Estenia German es el resultado de una crítica a la condición de la mujer como individuo más allá de la maternidad. En este sentido, una cirujana, igual que una escritora, se enfrenta a un mismo discurso hegemónico profundamente sospechoso de las mujeres y que concibe incompatible el rol de la madre y la mujer en los espacios públicos del conocimiento. Todas las contradicciones y matices con las que Pérez construye a su personaje evidencian el conflicto entre la mujer inteligente y la mujer buena. Para Estenia, ser la más hábil en su campo, al final resulta su perdición.

Al mismo tiempo, Estenia, representa la ansiedad de la maternidad idealizada, obligatoria, totalizadora, que exige de la mujer su dolorosa inmolación -física o social-. Hay una ansiedad ante la maternidad que resulta constreñidora como única opción de identidad y de ciudadanía

para las mujeres. Fruto de esta ansiedad, Estenia encarna la monstruosidad máxima en tanto no es una mujer, es una "submujer" por romper estrepitosamente el molde de la madre. El estudio del personaje de Estenia Germán en el discurso literario nacional permite entender la formación del sujeto femenino moderno en Ecuador, a travesado por conflictos y contradicciones.

4.7.Conclusiones parciales

La obra de Laura Pérez es una pieza compleja de la literatura nacional. En el conjunto de las tres obras de este estudio, esta es la novela que más lejos lleva la representación simbólica de las preocupaciones y ansiedades de las mujeres en medio del proyecto de modernización nacional. La maternidad obligatoria, las aspiraciones profesionales de las mujeres, los prejuicios morales y la criminalización alrededor de los tres primeros aspectos, son elementos que componen una sofisticada representación de las contradicciones que enfrentaban las mujeres en la época.

No obstante, una de las riquezas de la novela, también es la vigencia de su discusión. Sesenta y cinco años después de su publicación, las principales problemáticas que la autora desarrolla alrededor de la maternidad y el aborto, sus reflexiones sobre la sexualidad de las mujeres, e incluso, las sanciones morales alrededor de un embarazo no deseado siguen siendo absolutamente vigentes en las actuales discusiones sobre los derechos reproductivos de las mujeres en Ecuador. En todo caso, esta obra evidencia que la reflexión de las mujeres por sus derechos sexuales y reproductivos, por condiciones de maternidad más justas y responsables son temas que atraviesan la historia nacional. Lejos de ser, temáticas contingentes, la sexualidad de las mujeres, es un elemento articulador de la subjetividad y la experiencia de las mujeres en los proyectos nacionales y en el campo cultural.

Conclusiones

En el periodo de 1940 a 1959 se publicaron en Ecuador ocho novelas escritas por mujeres. El conjunto de obras representa un momento de exploración de las autoras en el campo literario a través de la novela y la discusión de problemáticas propias de la experiencia de las mujeres. Por medio del estudio de tres obras de este periodo (*En la paz del campo* (1940) de Blanca Martínez, *Juventud Inmolada* (1954) de Bertha Cando y *Sangre en las Manos* (1959) de Laura Pérez de Oleas Zambrano) se analizó la formación del discurso autoral femenino en Ecuador.

El análisis de las obras cubre un periodo de estudio desde 1930 hasta 1959, durante el que se escribieron y publicaron las novelas. En el mismo periodo, Ecuador atravesó un proceso de modernización del Estado enfocado en la ampliación de la comunidad política a través del ejercicio de ciudadanía y la formación (renovación) de instituciones públicas. En 1941, cuando Ecuador perdió la guerra contra Perú en 1941, el Estado incrementó sus esfuerzos para fortalecer sus estructuras. En este marco, se identifican dos preocupaciones del Estado relevantes para la investigación, la administración de la población y el fortalecimiento de la cultura nacional, ambas consideradas factores de riqueza y progreso para el país.

En el primer caso, se desarrollaron políticas públicas eugenésicas, de corte neo-lamarkiano, para la promoción de la maternidad y la disminución de la mortalidad materno-infantil. De esta forma, las mujeres fueron el objetivo de programas médicos e higienistas dirigidos a formar ciudadanos óptimos, en términos físicos y morales, convirtiendo a la maternidad en un asunto de salud pública. Desde inicios del siglo XX, la maternidad fue un tema central de los discursos feministas en Latinoamérica. De igual manera en Ecuador, la maternidad permitió a las mujeres desarrollar un discurso público preocupado por las condiciones de vida de mujeres y niños. Así, lo que Maxine Molineaux (2003) llama “maternidad cívica” fue una forma de ejercer ciudadanía para las mujeres y plantear demandas al Estado.

En el segundo caso, el fortalecimiento de la cultura nacional encontró espacio en las heridas al orgullo nacional que dejó la guerra y la perdida de territorio después de 1941. En este marco, el proyecto cultural de “la patria chica, pero grande en cultura” de Benjamín Carrión (2013) condujo estas preocupaciones hacia la institucionalización pública de la cultura a través de la fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1944. En la matriz cultural que se formó alrededor de la CCE, se desarrolló un discurso que, atravesado por ideologías de izquierda,

privilegió al realismo social sobre otros movimientos literarios del país. El realismo social, enfocado en las desigualdades de raza y clase, articuló la experiencia intelectual de un tipo de masculinidad dominante que deslegitimó otras expresiones literarias, entre ellas, la novela producida por autoras.

En este contexto se publican las tres novelas del presente estudio. Aunque en su época fueron consideradas obras menores, estas novelas son piezas clave para entender la formación del discurso autoral de las mujeres en Ecuador. Las obras deben ser leídas fuera de la matriz cultural hegemónica de su época, centrada en la experiencia masculina. Estas obras son parte de una rica tradición literaria producida por las mujeres en Ecuador desde el siglo XIX, que tiene su propia estética y lenguajes.

Para el estudio de las obras se consideró las problemáticas que abordan las autoras, sus lugares de enunciación y las estrategias para legitimar su voz autoral. Las tres autoras abordan temáticas similares sobre la experiencia de las mujeres durante el proyecto de modernización del Estado Nacional en la primera mitad del siglo XX. Las autoras hablan sobre los códigos morales, la maternidad, el aborto y la educación, a través de figuras impúdicas, degeneradas o monstruosas que representan los conflictos de la experiencia de las mujeres en el campo literario y en la sociedad. De esta forma, se recuperó el discurso crítico y de denuncia sobre las jerarquías de género, literario y sexual, que atraviesan el relato cultural nacional.

Traer al presente los discursos de las mujeres de la primera mitad del siglo XX permitió reconstruir la tradición literaria de mujeres en Ecuador y las categorías que las autoras usaron para hablar de su experiencia intelectual. El análisis de las novelas también permitió generar nuevas perspectivas sobre el legado cultural de las mujeres y el desarrollo de los discursos feministas en Ecuador.

A partir de un marco metodológico interdisciplinario entre la historia y la literatura, se analizó las novelas como documentos culturales que hablan del contexto en el que fueron producidas. Proponer nuevas lecturas sobre las novelas permitió renovar las preguntas sobre la historia de las mujeres en Ecuador, especialmente sobre la construcción de su discurso autoral en la literatura. A partir de los nuevos historicismos y los estudios de género, se analizaron las obras como fuentes primarias para el estudio histórico. Junto con las obras, se analizaron otros documentos como cartas, prólogos, periódicos, y publicaciones de la época.

Analizar las novelas para el estudio histórico permitió el acceso a los discursos de mujeres plasmados en la literatura, y que difícilmente se encuentran en otros registros documentales. Las novelas exponen las estructuras culturales de la época, exponen el diálogo de las autoras con los paradigmas de su contexto y finalmente registran las estrategias materiales y simbólicas que las autoras usaron para construir su discurso autoral en el campo literario.

A través de la literatura, las mujeres construyeron un espacio cultural propio, con sus propias dinámicas y lenguajes. Este fue un espacio de enunciación en el que construyeron sus categorías para abordar problemáticas de su género. Así, el análisis de las obras, leídas en conjunto, permitió recuperar la experiencia de las mujeres respecto a temas como las políticas eugenésicas, la ampliación de la educación y la profesionalización, y especialmente su voz autoral.

Por otro lado, a partir de la crítica literaria feminista fue posible estudiar los límites y los alcances del discurso cultural hegemónico en relación con la experiencia de las autoras. De esta manera, ha sido posible reconstruir la tradición literaria de las mujeres en Ecuador, para revertir su proceso de evicción del campo de las artes.

La escritura de mujeres en Ecuador

Al analizar la literatura escrita por mujeres en Ecuador en la primera mitad del siglo XX, especialmente las novelas, el primer desafío fue superar la idea de la invisibilidad, ausencia o marginalidad de las mujeres en el campo cultural. A partir de una primera mirada desde el presente, al campo cultural de la época es fácil diagnosticar su "falta de mujeres". Sin embargo, aunque en parte es cierto, esa sigue siendo una mirada que simplifica la experiencia intelectual de las mujeres, interpretada a la luz de los términos y condiciones del discurso masculino. Según Luce Irigaray (2007 [1974]) este tipo de lecturas son "proyecciones de los hombres en o sobre el misterio que para ellos sigue siendo la mujer, un misterio que no quieren considerar y respetar como tal: es decir como señal de pertenencia a otra identidad, a otro mundo, otra cultura que no es la suya, que nuestra tradición occidental ha reprimido, olvidándola de hecho" (2007, 132) Es decir, plantear la ausencia de las mujeres en el campo cultural, reproduce una lectura condescendiente, que no considera la experiencia intelectual de las mujeres de acuerdo a sus propias dinámicas, lenguajes y categorías.

Lo cierto es que, en Ecuador desde el siglo XIX -y pueden ampliarse estudios para siglos anteriores-, existe una tradición cultural y literaria propia de las mujeres. Por supuesto, es una

tradición cultivada fuera de los espacios públicos hegemónicos, dominados por la experiencia masculina, sin embargo, no por eso es menos relevante. En el siglo XIX las tertulias, los juegos florales, los álbumes, diarios y cartas fueron algunos de los espacios y formatos que las mujeres usaron para desarrollar su creatividad y talento literario. Entrado el siglo XX, el magisterio, el trabajo social, la beneficencia y el periodismo -en revistas de literatura y variedades- fueron también espacios de enunciación intelectual considerados propios de las mujeres, en los que ellas desarrollaron lenguajes y demandas específicas sobre su experiencia. A partir del trabajo en estos espacios, las mujeres generaron los discursos feministas de la primera mitad del siglo XX.

A pesar de que la escritura desarrolló los espacios públicos femeninos, la producción de novelas fue un ejercicio que desafió las condiciones del campo cultural ecuatoriano. La publicación de la primera novela de este periodo, *En la paz del Campo* (1940) de Blanca Martínez Mera, expone los problemas que enfrentan las autoras al momento de publicar novelas, especialmente sobre los códigos morales conservadores que sancionan la experiencia de las mujeres. Sin embargo, existe el registro de otras obras publicadas por entregas en revistas literarias, otras novelas inéditas u otros formatos literarios como diarios de viajes, relatos o leyendas que dan cuenta de un nutrido ejercicio literario narrativo de mujeres desde la última década del siglo XIX hasta la década del cincuenta.

Toda esta producción literaria indica los límites de los discursos literarios hegemónicos, incapaces de reconocer la experiencia intelectual de las mujeres como una experiencia legítima y relevante. Al respecto, es indispensable considerar los vacíos del canon, no sólo sobre la producción literaria de mujeres, sino sobre las diversas expresiones literarias que quedan fuera de él. Es preciso considerar el canon como un discurso construido retroactivamente, atravesado por intereses, y que no alcanza a representar la complejidad del escenario cultural. Considerando esto, leer a las autoras como un apéndice en los márgenes del discurso dominante, limita la riqueza de sus propuestas literarias.

El periodo entre 1930 hasta 1959, con la publicación de las ocho novelas escritas por mujeres, representa un momento en el que las mujeres exploran el campo literario dominante, lo que Mary Corilé llamó entonces, el ingreso de las mujeres al "patriarcado de las letras". Mientras los discursos literarios se institucionalizan alrededor del grupo de intelectuales en la CCE, con la carga simbólica del discurso "fálico" y "viril" descrito en los términos de Carrión al hablar del

realismo social, las autoras de este periodo se legitiman a través de otros discursos y lenguajes, "autorizados" para las mujeres, por ejemplo, la maternidad o una retórica pedagógica.

Desde finales del siglo XIX las escritoras desarrollaron estéticas y lenguajes propios para abordar y expresar su experiencia, la que no buscaba ser definida en los términos masculinos. Por ejemplo, el término "espiritual" y lo relacionado al espíritu fue cultivado por las autoras para expresar lo relativo a la razón de las mujeres, a su sensibilidad artística y cultural y su ejercicio literario, recuperando un concepto de la época asociado con la feminidad. La noción de lo "espiritual" vino de una tradición femenina ilustrada del siglo XIX, sin embargo, circuló durante la primera mitad del siglo XX en todo tipo de publicaciones producidas por mujeres, lo que explica cómo se convirtió en una categoría amplia que expresa la especificidad de la experiencia intelectual de las mujeres.

De esta forma, las autoras de este periodo deben ser leídas a partir de sus propias categorías, por un lado, y también de manera conjunta, por otro, para superar la idea de que cada una es una excepción o se encuentra aislada en la práctica literaria. Las autoras no deben ser leídas como un apéndice del discurso dominante, entendido como neutro o universal pero que, en la práctica, sólo representa un tipo específico de experiencia masculina.

Finalmente, leer estas novelas a la luz de preguntas sobre la historia de las mujeres en Ecuador permitió reconstruir su diálogo con los paradigmas de su época y recuperar sus argumentos críticos y de denuncia. Al respecto, es indispensable situar las preocupaciones de las autoras y sus estrategias de acuerdo con su contexto. Aunque se pueden rastrear luchas feministas contemporáneas en estas obras, sobre todo en lo relativo a los derechos reproductivos de las mujeres, es necesario leerlas en el contexto de las luchas de su época y con los lenguajes y recursos también de su época. Sólo de esta manera se puede entender el alcance de las denuncias y resistencias que las autoras proponen.

Al leerlas en conjunto, se pudo apreciar tres temas/preocupaciones centrales que coinciden en las obras de este periodo. Las autoras abordan desde distintos escenarios problemáticas sobre la maternidad, los códigos morales y la educación.

Maternidad

La maternidad fue uno de los hilos conductores del discurso autoral femenino de este periodo. Desde inicios del siglo XX la maternidad fue un tema central en los discursos públicos de las

mujeres porque estuvo ligado a las funciones de su cuerpo, pero fue, además, un tema que permitió el reconocimiento de derechos. En Latinoamérica la ciudadanía femenina estuvo ligada a la "maternidad cívica" (Molineaux 2003), porque las mujeres fueron vistas como las reproductoras, materiales y simbólicas, de los linajes nacionales (Yuval Davis 2004). De esta forma, las condiciones de la maternidad fueron expuestas como una de las prioridades en las agendas feministas en el continente para proteger la vida de mujeres y niños (Lavrin 1998). En Ecuador, Kim Clark (2012) ha analizado cómo la maternidad se convirtió en un tema de salud pública para el Estado y qué impacto tuvo esto en la vida de las mujeres.

Según Asunción Lavrin (1998) debido a las políticas de administración de poblaciones que se aplicaron en todo el continente, la maternidad fue un argumento del feminismo, que fue posteriormente denominado "feminismo maternal". Los límites y alcances de esta denominación pueden ser revisados, sin embargo, es indudable que la maternidad fue un tema que, en la primera mitad del siglo XX, motivó la participación de las mujeres en los espacios públicos y fue un lugar de enunciación. En Ecuador, existe una importante tradición de feministas preocupadas por la maternidad, como Zoila Rendón de Mosquera (1928; 1933; 1948), que desarrolló un discurso público de denuncia sobre las condiciones críticas de mujeres y niños, y demandó protección y reconocimiento de derechos para mujeres alrededor de este tema.

Dos de las novelas del presente estudio, *Juventud Inmolada* (1954) y *Sangre en las manos* (1959), abordan la maternidad como el motivo central de su argumento. Las autoras proponen escenarios donde la maternidad resulta conflictiva debido a los códigos morales. Abordan la maternidad ilegitima (fuera del matrimonio), el abandono de los hijos y el aborto. En las dos novelas, la maternidad es presentada como un escenario en el que las mujeres se sacrifican. En el contexto de los proyectos eugenésicos de la primera mitad del siglo XX en Ecuador, con la preocupación del Estado por la (re)producción de ciudadanos óptimos, tanto los hijos ilegítimos como los abortos, fueron motivo de sanción, legal y social, para las mujeres. Frente a la figura de la familia como el núcleo social del Estado, las autoras presentan otros modelos de familia y demandan las responsabilidades de los varones sobre los hijos.

La maternidad es un lugar de enunciación legítimo para las mujeres que toman la palabra en los espacios públicos. Las tres autoras desarrollan diferentes escenarios sobre la maternidad, pero plantean un discurso crítico y de denuncia sobre las condiciones de una sociedad patriarcal que

juzga y sanciona a las mujeres cuando incumplen con las figuras ideales de los roles de género. Sobre este escenario, las autoras construyen figuras de la maternidad dolorosas, de sacrificio y muerte.

Por otro lado, abordar la maternidad también es un motivo para reconstruir los linajes femeninos, crear universos maternales donde los personajes femeninos son autónomos y desafiantes respecto a las normas patriarcales. En este contexto, la maternidad puede ser entendida como una metáfora de la creación literaria de las mujeres, una maternidad literaria que también es conflictiva y dolorosa en un campo cultural dominado por la experiencia intelectual masculina.

Moral

El segundo gran tema, o hilo conductor, de la literatura producida por mujeres del periodo, es la moral. Este fue un tema complejo de delimitar y de analizar debido a la amplitud del concepto, sin embargo, hay puntos de referencia en las obras que sirven para aterrizar el tema en discusiones específicas sobre el cuerpo de las mujeres. En este caso, se trata de la moral como un código que regula y sanciona las acciones de las mujeres. Siguiendo los lineamientos de Kate Millet (2010) [1969] se trata de un conjunto de reglas que asignan un valor político diferente al cuerpo de las mujeres y de los hombres en los espacios públicos y privados. Es decir, las autoras proponen en los tres casos una discusión crítica sobre lo que se puede denominar también "doble moral" que sanciona las acciones de las mujeres mientras beneficia o privilegia las acciones de los hombres en los mismos casos. Las autoras abordan este tema, también con otros términos como "hipocresía", "prejuicios", "estigmas", "mancilla", que expresan un orden de valores sobre la sospecha y sanción de las mujeres.

En el marco del proyecto de modernización del Estado, los roles de las mujeres en los espacios públicos se ampliaron y se transformaron a partir de su educación, y profesionalización. Sin embargo, estos cambios generaron contradicciones con los sistemas de valores conservadores, sobre creencias religiosas y usos sociales, que aún articulaban la sociedad. Las autoras de este periodo señalan estas contradicciones específicamente respecto a la diferencia de género. De igual manera, los discursos feministas de inicio de siglo en Ecuador abordaron la moral (prejuicios y estigmas) como una de las condiciones que limitaban el desarrollo de las mujeres, expresándolo también como un factor que influía negativamente en el progreso del país.

Las tres autoras de este estudio abordan la moral como un tema determinante en sus obras. Lo hacen a través de la figura de la mujer juzgada socialmente a causa de motivos ligados a su cuerpo. Se trata del escenario de un juicio, simbólico o legal, pero siempre público, en donde las mujeres son evaluadas, respecto a faltas asociadas a sus cuerpos y en donde reciben una sanción pública. La figura del juicio va de la mano con la idea del "pre-juicio" social que evidencia el orden patriarcal en el que las mujeres son permanentemente sospechosas y deben ser vigiladas, en un marco de tutela que genera restricciones.

Las tres obras exponen personajes femeninos (Lola, Carlos y Estenia) que se enfrentan a prejuicios o juicios por faltas morales referentes al placer sexual femenino, la maternidad ilegítima o el aborto. En los tres casos, las autoras intervienen en el relato, a través de la voz narrativa, con argumentos explícitos a manera de ensayo en los que explican, justifican o redimen a sus personajes. Las tres autoras coinciden que la culpa no es de estos personajes, se trata de "víctimas" de una "sociedad hipócrita" que se beneficia de ellas, y las condena injustamente sin educarlas, perdonarlas, o rehabilitarlas.

Los planteamientos sobre la moral se presentan a través del universo simbólico que las autoras construyen, sin embargo, las autoras también formulan denuncias explicitas, incluso dirigidas a interlocutores definidos, como instituciones del Estado en el caso de *Juventud Inmolada* (1954) cuando la autora habla del sistema de rehabilitación para menores. Las obras son críticas con los códigos morales que representan el orden patriarcal, exponen los privilegios sexuales y la irresponsabilidad de los hombres en detrimento de las mujeres. Las tres autoras construyen personajes masculinos (Juan, Patricio, Gaspar) que, de distintas formas representan el abuso del orden masculino sobre las mujeres, siguiendo el modelo de engaño y abandono. En esta línea, Patricio en *Juventud Inmolada*, representa la faceta más oscura del orden patriarcal, el *Pater Familias* que, desde la legitimidad de su autoridad, como hombre y padre, "se aprovecha", engaña y abandona a Elena y a su descendencia bastarda, condenándolos al sufrimiento y la muerte.

Por un lado, la recurrencia de la figura del hombre que engaña y luego abandona, protegido por una sociedad que lo exime mientras condena a la mujer, explica una problemática social común de la realidad latinoamericana. Pero, por otro lado, esta figura es la crítica simbólica al orden patriarcal. Las autoras explican a través de esta figura, la experiencia femenina en una sociedad

que abandona y condena a las mujeres. En este sentido es revelador el caso de Blanca Martínez Mera, autora de *En la paz del campo* (1940). En su caso, las faltas morales del personaje, Lola, se trasladan a la autora. Las críticas sobre la obra, calificada como "impúdica" por un comité evaluador, discuten también la calidad moral de la autora. Por su parte, Blanca Martínez reflexionó críticamente, en sus novelas, ensayos y diarios, sobre la moral y los efectos que tenía en la vida de las mujeres, especialmente en la educación y la cultura.

Las discusiones en las tres novelas respecto a los códigos morales expresan un lugar de enunciación explícitamente crítico. Para las autoras, las problemáticas sociales respecto a la maternidad permiten la reflexión sobre la experiencia sexual e intelectual de las mujeres. El caso de Martínez evidencia cómo el campo cultural está atravesado por códigos morales, y es un escenario donde la mujer es sospechosa, es juzgada y debe ser tutelada. Sin duda, la escritura de novelas representó para las autoras un desafío a los códigos morales del campo cultural, pero ellas encontraron lugares de enunciación, a través de la maternidad y la educación, para discutir estos códigos morales.

Educación

De la mano con el tema de la moral, se encuentra la problemática de la educación. Las tres autoras proponen la educación como un medio para superar las diferencias e injusticias producidas por los códigos morales. Durante la primera mitad del siglo XX, los proyectos de modernización de los Estados en Latinoamérica consideraron la educación de la población como un aspecto prioritario para el progreso. Por ejemplo, el proyecto de José Vasconcelos en México fue un modelo que inspiró procesos similares en otros países del continente para fortalecer y difundir la instrucción pública. En Ecuador, a partir de la revolución liberal, la instrucción y profesionalización de las mujeres se amplió, especialmente en el campo del magisterio y la salud, con el objetivo de formar personal capacitado en estas áreas, esto a su vez fortaleció los discursos feministas de la época (Ana María Goetschel 2007; Kim Clark 2012; y Milagros Villarreal 2020).

Las autoras abordan en las novelas el paradigma de la educación a través de diferentes escenarios. *Juventud Inmolada* y en *Sangre en las manos*, representa cada una, la aspiración profesional, por un lado, en el magisterio como profesoras normalistas, y por otro, en la universidad como personal médico. Elena y Estenia, respectivamente en cada novela, son mujeres de estratos populares, que buscan la educación como un medio de movilidad social y desarrollo

personal. Ambos personajes son inteligentes y talentosas, sin embargo, no logran su objetivo, o lo logran ilícitamente, a causa de otros obstáculos. Embarazos no deseados, parejas irresponsables, el estigma social dificultan la consecución de sus objetivos. Elena, embarazada abandona el Normal, después muere y Estenia se convierte en una cirujana abortista fortalecida por la hipocresía social.

Ante estos escenarios, las tres autoras exponen la necesidad de otro tipo de educación, tanto para hombres como para mujeres. Las tres coinciden en una crítica a lo que Blanca Martínez llamó "educación monjil". Se trata de un tipo de educación basada en los códigos morales patriarcales que exponen a las mujeres a una situación de vulnerabilidad frente a los privilegios sexuales de los hombres. En respuesta, las autoras demandan la necesidad de una educación en términos afectivos y sexuales, para proteger con conocimiento a las mujeres y responsabilizar a los varones.

Finalmente, las autoras también abordan en sus historias un conjunto de prácticas y conocimientos propios de las mujeres. Por ejemplo, Blanca Martínez reflexiona sobre la "cultura femenina". Las autoras destacan espacios y prácticas que, en el contexto de la época, son considerados propios del conocimiento y la sensibilidad femenina. Se trata de profesiones relacionadas a la enseñanza o la salud, pero también en el ejercicio de las artes, como la música, la pintura o la literatura. En este sentido, la escritura articula el lenguaje de la cultura femenina que se registra en las novelas, inspiradas en la experiencia de las mujeres.

Figuras del discurso autoral femenino

Las autoras del periodo construyen su discurso autoral a partir de discusiones sobre maternidad, moral y educación, que son lugares de enunciación para legitimar su voz. El análisis de las obras demuestra que las autoras desarrollan un lenguaje propio con figuras y categorías que explican la experiencia intelectual de las mujeres.

Las autoras construyen en sus obras un universo simbólico sobre la reflexión de los conflictos de las mujeres. Se trata de una reflexión que no se encuentra en los relatos oficiales, dominados por la experiencia masculina. De esta forma las autoras desarrollan un discurso crítico y de denuncia que expone los abusos del orden patriarcal y reivindica a las mujeres. Las autoras utilizan un lenguaje que apela a la nación, al civismo, al progreso como una manera de situar a las mujeres en los procesos de modernización del Estado. Al desarrollar un discurso de denuncia y exponer

las problemáticas de las mujeres como temas de interés público (la maternidad, la educación, la moral), las autoras plantean sus discursos frente a las narrativas oficiales y el campo cultural.

Analizar las novelas situadas en su contexto ha permitido reconstruir un discurso "sin intermediarios" sobre la experiencia femenina que expone las preocupaciones de mujeres sobre problemáticas sociales y configura categorías y lenguajes propios. De esta forma, es posible ampliar el estudio histórico y cultural para pensar otras experiencias en la historia de la nación desde la literatura.

Las autoras recuperan figuras de la mitología clásica, desarrollan una estética modernista y romántica en las que encuentran recursos afines a su experiencia y que les permiten expresar las problemáticas de su género. En la búsqueda de referencias de la "cultura femenina", las autoras cultivaron imágenes diversas provenientes del acervo ilustrado de la época. Para construir su lenguaje no utilizaron las referencias del discurso literario dominante, en el que la experiencia de las mujeres no tiene cabida. En este sentido, las autoras utilizan lugares autorizados para las mujeres como la maternidad o la educación. Sin embargo, plantean críticas. Desarrollan formas ambiguas, que apelan al conflicto, y tienen lecturas complejas. Después del análisis de las obras, se determinan tres figuras que expresan los conflictos y la crítica al orden patriarcal: se trata de figuras impúdicas, degeneradas o monstruosas que coinciden en las tres novelas.
En la paz del campo (1940) de Blanca Martínez Mera representa un escenario en el que campo y ciudad son una dualidad contrapuesta, figurada también en los personajes de Beatriz y Lola. Mientras la ciudad mantiene los códigos morales del orden patriarcal, el campo representa paz y refugio para las mujeres que escapan de dicho orden. Ambos personajes femeninos incumplen la moral del orden patriarcal, Beatriz porque es una "salvajita" que rechaza la civilidad de la urbe, y Lola porque se entrega a su amante. Lola fue considerada un personaje impúdico debido a su sexualidad exuberante, sin embargo, Martínez explica que Lola es el resultado de la "sociedad hipócrita". Sin tener formas legitimas para expresar su deseo o reclamar el engaño de su amante, Lola se convierte en una vampiresa, su sensualidad y dolor explota en el clímax de una escena violenta en la que, tras autolesionarse, obliga a su amante a beber su sangre.

Juventud Inmolada (1954) de Bertha Cando habla de los hijos ilegítimos y representa un escenario en el que el orden patriarcal protege la irresponsabilidad de los hombres que abandonan a sus hijos. La "mancilla" de Elena como madre soltera es legada a su hijo ilegítimo Carlos que,

ante el abandono de su padre, poco a poco se "degenera" física y moralmente en un recorrido por instituciones de rehabilitación, hospitales y finalmente la delincuencia y la calle. Rechazado por su padre, sin nombre legítimo y sin conocer nada de su madre, Carlos no alcanza a convertirse en un "buen hombre". Esto es una metáfora de la condición femenina rechazada, ilegítima y degenerada, en el orden patriarcal.

Sangre en las manos (1959) de Laura Pérez de Oleas Zambrano, representa un oscuro escenario en el que la maternidad se contrapone al aborto. Ante embarazos no deseados, fuera de matrimonio, las mujeres se enfrentan a la muerte en la práctica de los abortos clandestinos. Estenia German, la cirujana abortista que los realiza, es representada como una "submujer", una mujer deformada por el vicio y la maldad y que, sin embargo, triunfa en una sociedad que se beneficia de sus servicios. Estenia es monstruosa, es astuta, ambiciosa, capaz de operarse a sí misma, y en la escena final brinda con una copa llena de la sangre de los úteros operados.

En los tres escenarios, la impudicia, la degeneración y la monstruosidad son la respuesta de personajes femeninos que no caben en el orden patriarcal, rechazan sus normas, son condenados y representan la ansiedad de no tener una voz legitima. Estas figuras expresan las contradicciones y los conflictos de un orden patriarcal que sanciona y condena a las mujeres. En este escenario, las autoras expresan, por un lado, la imposibilidad del deber ser femenino ideal, y por otro, la imposibilidad del matrimonio y la reproducción legítimos. La maternidad dolorosa, conflictiva, ilícita es el centro de las tramas, expresando las contradicciones de la experiencia femenina, reprimida e impotente.

Mientras en el siglo XIX, la literatura latinoamericana expresa el deseo de unificar la nación alrededor del romance y la familia, las autoras de este periodo en Ecuador demuestran en sus obras que, en el orden patriarcal, no es posible el matrimonio y la reproducción de la nación. Las autoras configuran escenarios donde las madres mueren, mujeres e hijos enfrentan la decadencia física y moral, y finalmente se sacrifican, se inmolan. Las autoras hablan de una sociedad en el que las mujeres "se pierden". Al resistirse al orden patriarcal surgen figuras impúdicas, degeneradas o monstruosas. Finalmente, estas son metáforas de la literatura femenina en Ecuador, obras impúdicas, que atentan a la moral, degeneradas, sin género sexual o literario, o monstruosas que incumplen las reglas del orden dominante.

Leer estas obras desde el presente permite entender la formación del discurso autoral femenino en el siglo XX, primero como continuación de una tradición literaria ilegítima, al estar fuera del orden masculino, pero que resulta enriquecedora para pensar los procesos históricos de las mujeres. Estas obras aportan en las discusiones actuales sobre el feminismo en Ecuador y Latinoamérica, al discutir temas como el reconocimiento de derechos sexuales, la defensa de la maternidad deseada, la educación de las mujeres y el lugar que tienen en la producción de conocimiento. Todos son temas vigentes que provienen de una tradición de pensamiento desarrollada por mujeres a través de sus propias categorías.

Reflexiones finales

Una manera de actualizar las lecturas sobre los corpus literarios de décadas anteriores exige generar nuevas preguntas que sitúen la experiencia de las mujeres, no sólo en términos de género, sino también de raza, clase y diversidades sexuales. A pesar de que muchas de las categorías que articulan los debates actuales respecto a estas temáticas, no son propias del contexto histórico de las autoras, es posible, además necesario, abrir preguntas que permitan explorar estos temas en las obras, a la luz de los paradigmas de su contexto original. A este respecto, existe un horizonte abierto para profundizar en un campo que apenas esta explorado en los estudios literarios del Ecuador respecto a producción de autoras. Presento aquí algunas breves reflexiones que quedan planteadas para seguir profundizando sobre el estudio de estas novelas.

- **Raza**

Aunque, en principio parece no haber una preocupación explicita y especifica en las novelas o en el trabajo de estas autoras en general, por abordar el problema de la raza o la cuestión indígena, tan en boga en la época, creo que esto depende del tipo de preguntas con las que uno se acerca al texto. La aparente ausencia, también puede significar otro tipo de estrategias.

Por ejemplo, en la novela de Martínez, *En la paz del campo* (1940) llama la atención la construcción de Beatriz, la hija de una familia blanca, definida, sin embargo, como una "salvajita" que está conectada con la naturaleza. Resulta inevitable considerar el paradigma del "buen salvaje" que la autora usa, para pensar en las mujeres indígenas también representadas en la literatura canónica de la época, como otro tipo de salvajes, también en un momento en el que el campo representa una cuestión absolutamente política que refiere a la temática indígena. Finalmente, Martínez en una de sus cartas públicas sobre su novela, reflexiona sobre la

construcción de sus personajes y respecto a Beatriz, ella expresa que, si recreaba a Beatriz en una campesina o indígena, los jurados no se habrían escandalizado tanto (1940, 21).

En la novela *Juventud Inmolada* (1954) de Cando, María y su madre son habitantes de Saquisili, una comunidad de población indígena; sin embargo, María es profusamente descrita como una niña blanca, rubia de ojos verdes, que pierde las cualidades de su belleza física a medida que se deteriora su relación con Patricio. La construcción de este personaje, puede estar ligada a las representaciones de inicios de siglo de los indígenas bajo un lenguaje iconográfico de la mitología clásica.

O, finalmente, en *Sangre en las manos* (1959) de Pérez, la india ayudante de Estenia German, una niña indígena recogida por la cirujana después de perder a su propia hija, cría a la "indiecita" como su hija y asistente y al final es la única que la acompaña en su destino. En esta relación se puede pensar en las dinámicas de adopción que explica Clark para la época. La circulación de niños indígenas, especialmente las mujeres, como "criadas" para el servicio doméstico era algo habitual que desplegaba consideraciones morales. Sin embargo, en este caso, la ayudante de Estenia es finalmente, la heredera de su conocimiento y negocio.

En estas representaciones, por un lado, existe un ideal de feminidad nacional que conecta la belleza física clásica, que se relaciona con la calidad moral de la mujer, en un marco del proyecto eugenésico nacional que está muy presente en el discurso de las autoras. Ellas están atravesadas por este paradigma, sin embargo, las contradicciones que ellas mismas generan en este modelo se desbordan en las representaciones que ellas recrean.

Por otro lado, es posible que, su aparente omisión del tema indígena, también sea una manera de tomar distancia, estratégica o no, sobre lo que ya se iba convirtiendo en la temática por excelencia del canon masculino politizado en el realismo social. Hay una cuestión respecto a lo autóctono, al "auténtico espíritu nacional" que expresa Carrión. Mientras los autores de la época hablan de una experiencia indígena que resulta ventrílocua al dar voz al sujeto indígena, las autoras, por otro lado, hablan desde su propia subjetividad de género.

Las autoras de este estudio no se identifican con la experiencia de las poblaciones indígenas, no pretenden hacerlo, no exploran explícitamente esa problemática, sino que se expresan sobre algo que les resulta mucho más inmediato: su experiencia de género. En este sentido, su literatura da mucha más centralidad a las categorías del género antes que a las categorías de raza. Por

supuesto, no deja de ser una cuestión problemática sus sesgos y omisiones, a pesar de que también reflexionan al respecto, sobre todo en lo que respecta a las condiciones sociales de las mujeres indígenas.

- **Clase**

Una de las cuestiones a resaltar en las obras de estas autoras es que se visibiliza y discute la realidad de mujeres de clases bajas, clases trabajadoras y populares quienes, ellas y sus hijos son los que más sufren el estigma y las consecuencias de las sanciones morales, la falta de educación y la criminalización.

Por otro lado, las novelas de Cando y Pérez retratan un paradigma de la época que es el acceso a la educación pública de las mujeres como un medio de movilidad social. En un momento donde la educación se amplía para clases populares, estas historias retratan las hazañas de mujeres, madres con sus hijas, para viajar desde las provincias a estudiar en la capital, la una para ser maestra y la otra médica. El normal Manuela Cañizares y la Universidad Central son escenarios de estas novelas. Sin embargo, la educación de los personajes se frustra por las condiciones de género. En todo caso, es un retrato de ese esfuerzo de las mujeres de clases populares por educarse y sus luchas frente a las condiciones de género.

Tampoco hay que perder de vista, que las tres obras tienen una intención explicita de proponer denuncias sobre las condiciones de género, y las autoras presentan estas denuncias con las particularidades según raza y clase. Por ejemplo, en *Sangre en las manos* (1959) de Laura Pérez, la voz narrativa explica cómo el aborto es una problemática de la que no se escapan, "ni la pobre, ni la india, al igual que la *madame* rica" (cursivas de la autora). Pérez retrata muy bien, cómo este problema afecta a las mujeres de todas las clases sociales y además retrata las diferentes condiciones en que sus clientas, ricas y pobres, se acercan a la mesa operatoria. Unas pueden hacerlo con más discreción que las otras, con más ayuda que las otras, pero el personaje de Estenia deja claro que "frente al bisturí todas las matrices son iguales".

Con esta reflexión, se aprecia, cómo las condiciones materiales del cuerpo de las mujeres atraviesan las clases sociales.

- **Diversidades sexuales**

Sedgwick (1998) explica que se deben entender los textos literarios y las obras de arte como lugares de tensión en los que la visibilidad de la homosexualidad se maneja de manera ambigua o codificada. A menudo, se usa la opacidad o el simbolismo como formas de articular experiencias homosexuales en un contexto cultural que no permite la representación abierta de estos temas. En ese caso, lo interesante es poder mantener preguntas abiertas que exploren otras expresiones y experiencias de deseo y erotismo que pueden estar por fuera del lenguaje heteronormativo y además, fuera del lente de los lectores de la época. Respecto al material revisado en las novelas de este estudio, es claro que las autoras desafían explícita y simbólicamente normas patriarcales. Sin embargo, respecto a las normas heterosexuales, es posible que se pueda explorar ciertas narrativas alternativas que reflejan la diversidad de experiencias femeninas. Una de estas alternativas, siguiendo a Sedgwick (1998), es iluminar las relaciones entre mujeres, no solo las relaciones sexuales o románticas, sino también amistades intensas, que son minimizadas, omitidas o mal interpretadas en la crítica literaria tradicional. En este sentido, las novelas de este estudio presentan varias entradas para explorar los matices y complejidades de estas relaciones más allá del sesgo heteronormativo. Por ejemplo, en *Sangre en las manos* (1959) la cómplice amistad entre Estenia y su amiga Sabina, a quien ella debe esconder y proteger del acecho masculino.

Fuera de las novelas, en general, la producción literaria de mujeres de la época registra diversas expresiones de afectos femeninos como, por ejemplo, los poemas, cartas públicas o semblanzas especialmente dedicadas a otras mujeres. Estas expresiones, tal vez trivializadas bajo el sesgo del ojo masculino, constituyen sin duda un lenguaje que expresa una sensibilidad de afectos femeninos que desplaza el simbolismo de la centralidad fálica y da cuenta de otras experiencias afectivas entre mujeres. En todo caso, esto evidencia que existen diversas entradas para profundizar sobre otras expresiones fuera del sesgo heteronormativo.

Referencias

Aguilar, Emilia. 2017. “El discurso ecfrástico como estrategia literaria. Sangre en las manos de la autora Laura Pérez de Oleas Zambrano”. En *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana* LXIII (27): 257-265.

Aguilera Malta, Demetrio, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert. 2002 [1930]. *Los que se van*. Barcelona: Biblioteca de la Literatura Universal.

Alemán, Álvaro. 2008. “Una sociedad que no puede distinguir el vicio de la tragedia purificadora: la literatura ecuatoriana del infanticidio y del aborto”. *LiberArte*. 3.1.

Alemán, Álvaro. 2017. “Una muestra del gótico andino. Sangre en las manos de Laura Pérez de Oleas Zambrano”. En *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana* LXIII (27): 247-265.

Alemán, Álvaro. 2023. “‘El inquieto afán de la vida que se presiente o se recuerda’ Quito 1919-1928: mujeres universitarias, juegos florales y cuadros vivientes”. En *Irruptoras. Mujeres en la Universidad Central del Ecuador. 1921-2021*. Quito: Editorial Universitaria.

Althusser, Louis. 1975. *Escritos.* Barcelona: Editorial LAIA.

Amorós, Celia, 1985. "Notas para una ética feminista". En *Hacia una crítica de la Razón Patriarcal*, 107-131. Madrid: Anthropos Editorial del Hombre.

Anderson, Benedict. 2000 [1991]. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London: Verso.

Andrade, Jorge O. 2007. “Entre la santidad y la prostitución: la mujer en la novela ecuatoriana del siglo XIX y XX”. *Íconos* 28: 35-45.

Ansaldo, Cecilia. 2001. *Cuentan las mujeres: Antología de narradoras ecuatorianas*. Quito: Editorial Ecuador F.B.T.

Arguedas, José María. 1958. *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada S.A.

Arias, Augusto. 1926. *En elogio de Ambato*. Ambato: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo provincial de Tungurahua.

Armstrong, Nancy. 1991. *Deseo y ficción doméstica: una historia política de la novela*. Madrid: Cátedra.

Auerbach, Erich. 2016. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Ciudad de México, FCE.

Ayala Mora, Enrique. 1994. *Historia de la revolución liberal ecuatoriana*. Quito: Corporación Editora Nacional.

Bajtín, Mijail. 2011. *Las fronteras del discurso.* Buenos Aires: Las Cuarenta.

Barrera, Isaac. 1960. *Historia de la literatura ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Barrera, Isaac. 1941. “Nuevas publicaciones”. Archivo Blanca Martínez Mera.

Barrera-Argawal, María Helena. 2015. *Dolores Veintimilla. Más allá de los mitos*. Quito: Academia Nacional de Historia del Ecuador.

Benjamin, Walter. 1989. [1936]. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos Interrumpidos I,* 9-50. Buenos Aires: Taurus.

Bhabha, Homi. 2010. *Nación y narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintinuno.

Biernat, Carolina. 2007. *¿Buenos o útiles? La política inmigratoria del peronismo*. Buenos Aires: Biblos.

Bloom, Harold. 2011. *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, Pierre. 1990 [1988]. *Sociología y cultura.* Trad. M. Pou. México: Grijalbo.

Bourdieu, Pierre. 1995. [1992]. *Las Reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario.* Barcelona: Libergraf, S.L.

Bravomalo, Mireya. 1953. *La pena fuimos nosotras*. Guayaquil: Imprenta municipal.

Butler, Judith. 1997. “Introduction”. En T*he Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, 1-30. Standford, CA: Standford University Press.

Butler, Judith. 2001. *El grito de Antígona* (1a ed). Barcelona: El Roure.

Cando de Izurieta, Bertha. 1954. *Juventud inmolada*. Quito: Editorial Minerva.

Cañizares-Esguerra, Jorge. 2006. *Nature, Empire, and Nation. Explorations of the History of Science in the Iberian World*. Stanford: Stanford University Press.

Carrión, Alejandro. 1957. “La novela”. En *Ensayos. Trece años de cultura nacional*: agosto 1944-1957, 120 -135. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Carrión, Benjamín. 2013. “Después de la derrota: sobre la vocación nacional”. Ed. Femando Tinajero. En *Benjamín Carrión y la "cultura nacional"*, 78-102. Quito: Ministerio de Coordinación de la Política y Gobiernos Autónomos Descentralizados.

Carrión, Benjamín. 1956. *Santa Gabriela Mistral*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Carrión, Benjamín. 2012 [1950]. “Ubicación de la Novela”. En *Ensayos escogidos*, editado por CCE, 45-60. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Carrión, Benjamín. 2012 [1950]. “Tuércele el cuello al cisne”. En *Ensayos escogidos*, editado por CCE, 198-199. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Carrión, Benjamín. 2012 [1950]. “La propia casa”. En *Ensayos escogidos*, editado por CCE, 200-203. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Carrión, Benjamín. 2012 [1950]. “Falta de hondura psicológica.” En *Ensayos escogidos*, editado por CCE, 350-366. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Carrión, Benjamín. 2012 [1951]. “Los que vinieron”. En *Ensayos escogidos,* editado por CCE, 233-236. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito.

Carrión, Benjamín. 1958. *El nuevo relato ecuatoriano: Crítica y antología*. 2da Edición. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Carrión, Cesar Eduardo. 2020. *Las máscaras de la patria. La novela ecuatoriana como relato del surgimiento de la nación (1855-1893).* Quito: La Caracola Editores. Universidad Andina Simón Bolívar.

Castro Klarén, Sara. 1989. *Escritura, transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana*. México: Premià.

Chávez, Daniela Estefanía. 2019. "El caso de Satya Bicknell Rothon: tensiones y disputas alrededor del reconocimiento cultural de las familias diversas". Tesis de maestría. FLACSO Ecuador.

Chilig, Enma. 2017. "'Los seres débiles son la causa de la decadencia de las naciones'. Control y protección de la infancia en el marco de la institucionalización de la higiene en Quito entre 1914 -1937". Tesis. PUCE.

Cixous, Helene and Clément, Catherine. 1986 [1975]. *The Newly Born Woman.* University of Minnesota Press.

Clark, Kim A. 2012. *Gender, state, and medicine in highland Ecuador. Modernizing women, Modernizing the state, 1895-1950*. University of Pittsburgh Press.

Clark, Kim A. 2001. "Género, raza y nación: La protección a la infancia en el Ecuador (1910 - 1945)". En *Antología de Estudios de Género.* Comp. Por Gioconda Herrera Mosquera. Flacso Ecuador: Quito.

Coquillat, Michelle. 1982. *La Poétique du mâle*. Paris: Idées/Gallimard.

Coronel, Valeria. 2016. "La revolución gloriosa: una relectura desde la estrategia de la hegemonía de la izquierda de entreguerras". En *La Gloriosa: la revolución que no fue.* Quito: Corporación Editora Nacional: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Corral, Wilfrido H. 2001. "Humberto Salvador y Pablo Palacio: política literaria y psicoanálisis en la Sudamérica de los treinta". *Antología. Crítica literaria ecuatoriana. Hacia un nuevo siglo.* Comp. Gabriela Polit. FLACSO Ecuador.

Corylé, Mary (María Ramona Cordero y León). 1952. *Gleba.* Editorial Amazonas: Cuenca.

Cueva, Agustín. 1986. "Literatura y sociedad en Ecuador: 1920-1960". En *Lecturas y rupturas. Diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador*. Quito: Planeta.

Darnton, Robert. 2004. *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa.* México, D.F. : Fondo de Cultura Económica.

De la Cuadra, José. 1934. *Los Sangurimas. Novela montubia ecuatoriana*. Madrid: Cenit.

Donoso Pareja Miguel. 1997. Editor. *Antología de narradoras ecuatorianas*. Quito: Libresa.

Donoso Pareja, Miguel. 1983. "La mujer en la narrativa ecuatoriana". *Revista de Hoy*. 10 de Julio de 1984: 4.

Eagleton, Terry. 1998 [1988]. *Una Introducción a la Teoría Literaria*. Fondo de Cultura Económica.

Elías, Norbert. 1939. *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*.

Espinoza de Orellana, Nelly. 1959. *Hambre Rubia*. Costa- Amic. México DF.

Falconí Trávez, Diego. 2011. “Dolores Veintimilla: la construcción literaria del género y la nación en el albor de la independencia ecuatoriana” En *Castilla. Estudios de Literatura*, 2 (2011): 295-309.

Falconí Trávez, Diego. 2021. “La heteromaricageneidad contradictoria como herramienta crítica cuy(r) en las literaturas andinas”. En *Revista interdisciplinaria de estudios de género de El Colegio de México,* 7, e587. Epub 13 de septiembre de 2021.https://doi.org/10.24201/reg.v7i1.587

Fernández-Salvador, Carmen. 2014. “Benjamín Carrión y las políticas culturales de la primera mitad del siglo XX: de las colecciones privadas a la esfera pública”. En *De Atahuallpa a Cuauhtémoc: los nacionalesmos culturales de Benjamín Carrión y José Vasconcelos*. Ed. Juan Carlos Grijalva y Michael Handelsman.- Pittsburgh : Museo de la Ciudad de Quito. Fundación Museos de la Ciudad, Ecuador: Instituto Cultural de México, Francia: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, EEUU.

Ferré, Rosario. 2004. “La cocina de la escritura” en *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. Compilado por John Skirius. México: FCE.

Fiol-Matta, Licia. 2002. *A Queer Mother for the Nation: The State and Gabriela Mistral.* University of Minnesota Press.

Foucault, Michel. 2010. *¿Qué es un autor?* Trad. de Silvio Mattoni. Córdoba: Ediciones Literales.

Foucault, Michel. 1999. *Estrategias de poder.* Traducción al castellano por Fernando Álvarez Uría y Julia Varela. Argentina: Ediciones Paidós Ibérica S.A. Volumen II.

Foucault, Michel. 1991 [1968]. *Las Palabras y Las Cosas*. Ed. Siglo XXi; 21ª. ed. México.

Foucault, Michel. 2004. *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Colegio de Francia 1979*. Paris, Gallimard.

Foucault, Michel. 2004 [1979]. *Nietzsche, la Genealogía, la Historia*. Versión castellana de José Vázquez Pérez. Quinta Edición. Valencia-España: Pre-Textos Ediciones.

Franco, Jean. 1986. “Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana.” En *Revista Hispanoamérica.* Año XV. No. 45. Pp. 31-43.

Fuller, Norma, "En torno a la polaridad marianismo-machisrno", Luz Gabriela Arango, et. al. *Genero e Identidad*. TM Edit, Bogotá, 1995

Gallegos, Joaquín. 1946. *Las cruces sobre el Agua*. Quito. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Gauderman, Kimberly. 2003. *Women's lives in colonial Quito: Gender, Law, and Economy in Spanish America.* Austin, Texas: University of Texas Press.

Geertz, Clifford. 2001. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2001.

Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. 1998. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid. Ediciones Cátedra.

Ginzburg, Carlo. 2008. *Mitos, emblemas, indicios: morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.

Greenblatt, Stephen. 1991. *Marvelous possessions: the wonder of the new world*. Chicago: The University of Chicago Press.

Greenblatt, Stephen. 1987. "Towards the poetic of culture" En *The new Historicism*. Editado por Harold Aram Veeser. New York: Routledge.

Goetschel, Ana María. 2006. *Orígenes del Feminismo en Ecuador*. Ed. Ana María Goetschel. Quito: Flacso Ecuador.

Goetschel, Ana María. 2007. "Maestras y esferas públicas". En *Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas.* Quito: Abya Yala.

Goetschel, Ana María. 1999. *Mujeres e Imaginarios. Quito en los inicios de la modernidad*. Quito: Abya Yala.

Goetschel, Ana María. 2014. *Cartas Públicas de Mujeres Ecuatorianas*. Antología. Quito: Flacso Ecuador.

Goetschel, Ana María. 2021. *Historias de rebelión y castigo. El aborto en Ecuador en la primera mitad del siglo XX*. Flacso Ecuador- Planned Parenthood Global.

Grijalva, Juan Carlos. 2014. "Introducción: Vasconcelos/Carrión, una democratización cultural restringida". En *De Atahuallpa a Cuauhtémoc: los nacionalesmos culturales de Benjamín Carrión y José Vasconcelos*. Ed. Juan Carlos Grijalva y Michael Handelsman.- Pittsburgh : Museo de la Ciudad de Quito. Fundación Museos de la Ciudad, Ecuador: Instituto Cultural de México, Francia: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, EEUU.

Grijalva, Juan Carlos. 2010. "El discurso romántico-masculino sobre la virtud femenina: ventriloquismo travesti, censura literaria y violencia donjuanesca en Montalvo y Mera". En *Kipus. Revista Andina de Letras*. No. 27. Quito.

Handelsman, Michael. 1978. *Amazonas y artistas. Estudio de la prosa de la mujer ecuatoriana.* Quito: Colección letras del Ecuador.

Handelsman, Michael. 2005. "Las mujeres también cuentan en el Ecuador: reflexiones sobre tres antologías recientes de narradoras ecuatorianas y el lugar que éstas ocupan en el imaginario nacional". En *Revista Iberoamericana.* Vol. LXXI. No. 210: 165-174.

Handelsman, Michael. 1988. "En busca de una mujer nueva: rebelión y resistencia en Yo vendo unos ojos negros de Alicia Yánez Cossío". *Revista Iberoamericana.*

Hernández, Ma. Teresa. 2007. "Razones de una crisis" En *¿Literatura feminista o narrativa femenina? Variedades y divergencias españolas.*

Herrera, Gioconda. 2010. "El congreso católico de mujeres de 1909 y la regeneración de la nación" En *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*. Coordinadoras. Valeria Coronel y Mercedes Prieto. Flacso Ecuador: Quito.

Holguín Naranjo, Adelaida. 2014 [1878]. "La voz del deber de unas mujeres católicas". En *Cartas Públicas de Mujeres Ecuatorianas.* Antología. Ana María Goetschel. Quito: Flacso Ecuador.

Icaza, Jorge. 1934, *Huasipungo*. Quito: Imprenta Nacional *La provincia de Ambato en 1928*. 1928. Guía turística comercial.

Irigaray, Luce. 2007 [1974]. *El espéculo de la otra mujer*. Madrid. Ediciones Akal S.a.

Jaramillo Alvarado, Pío. 1997. *El indio ecuatoriano: contribución al estudio de la sociología indo-americana*. Quito: Corporación Editora Nacional.

Kandiyoti, Deniz, 1986. *La mujer en los sistemas de producción rural: problemáticas y políticas.* Barcelona: UNESCO.

Kennedy-Troya, Alexandra. 2015. *Elites y la nación en obras. Visualidades y arquitectura del Ecuador 1840-1930.* Cuenca: Universidad de Cuenca.

Kingman Garcés, Eduardo. 2006. *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940: higienismo, ornato y policía.* Quito: FLACSO Ecuador: Universitat Rovira i Virgili.

Kristeva, Julia. 1988 [1987]. *El lenguaje ese desconocido: Introducción a la lingüística*. Madrid. Editorial Fundamentos.

Landazuri Camacho, Mariana. 2004. *Juana Miranda, fundadora de la Maternidad de Quito.* Colección Biografías Ecuatorianas, 1. Quito: Banco Central del Ecuador.

Lavrin Lincoln, Asunción. 1998. *Women, feminism, and social change in argentina, chile, and uruguay, 1890-1940*. University of Nebraska Press.

Le Dœuff, M. 1998. *Le sexe du savoir*. Aubier: Paris.

López de Martínez, Adelaida y Glora Da Cunha-Giabbbai (Editoras). 2000. *Narradoras ecuatorianas de hoy*. San Juan: Editorial de la universidad de Puerto Rico.

Loza, Natalia. 2015. "Para ser poet(is)a tienes que haberte muerto: Estudio de la producción literaria de mujeres en la década de los cincuenta en la Casa de la Cultura Ecuatoriana". Tesis de Maestría. FLACSO. Quito-Ecuador.

Ludmer, Josefina. 1985. "Tretas del débil". En *La sartén por el mango*. Editado por Patricia Elena González y Eliana Ortega. Río Piedras-Puerto Rico: Ediciones Huracán. 47-54.

Mannarelli, María Emma. 1999. "El programa cultural del cambio de siglo: maternidad y naturaleza femenina". En *Limpias y Modernas. Género, higiene y cultura en la Lima del novecientos*. 69-114. Lima: Flora Tristán.

Mannarelli, María Emma. 2004. "La escritura, el espacio público y la experiencia femenina". En *Jerarquías en Jaque. Estudios de Género en el área andina.* Editado por Norma Fuller. Lima: Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú.

Mariátegui, José Carlos. 2010. *La tarea americana.* Buenos Aires: Prometeo Libros: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).

Martínez, Luis A. 1904. *A la costa*. Guayaquil. Publicaciones Educativas Ariel.

Martínez de Tinajero, Blanca. 1940. *En la paz del campo*. Quito: Imprenta del Ministerio de Educación.

Martínez de Tinajero, Blanca. 1940. *Contestación a una crítica.* Ambato: Imprenta de educación.

Martínez de Tinajero, Blanca. 1942. *Purificación.* Editorial Atenas: Ambato.

Martínez de Tinajero, Blanca. 1950. *Luz en la noche*. Imprenta de educación primaria: Ambato.

Martínez de Tinajero, Blanca. 1960. *Contestación a una crítica*. Ambato: Editorial Atenas.

Mata, G. Humberto. 1959. "Prólogo. Impresiones de un lector". *Sangre en las manos*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Mera, Juan León. 1891 [1879]. *Cumandá o un drama entre salvajes*. Madrid: Librería de Fernando Fé.

Mera, Juan León. 1893. "Doña Dolores Veintimilla de Galindo. La educación de la mujer entre nosotros". En *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana. Desde su época más remota hasta nuestros días*. 249-263. Barcelona, Imprenta y Litografía de José Cunill Sala.

Millet, Kate. 2010 [1969]. *Política Sexual.* Madrid: Ediciones Cátedra.

Moi, Toril. 1988. *Teoría literaria feminista*. Traducción de Amaia Bárcena. Lavel: Madrid.

Molyneux, Maxine. 2003. "Género y ciudadanía en América Latina: aspectos históricos y contemporáneos". En *Movimientos de mujeres en América Latina*. Estudio teórico comparado. Madrid: Cátedra.

Montrose, James. 1987. "Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture" En *The new Historicism,* editado por Harold Aram Veeser. New York: Routledge.

Montrose, James. 1998. "New Historicism". En *Redrawing the boundaries: The transformation of English and American Literary Studies,* editado por Stephen Greenblatt y G. Gunn, 392-418. New York: MLA.

Moreano, Alejandro. 1980. "Benjamín Carrión: el desarrollo de la crisis del pensamiento democrático nacional". En *Argumentos. Revista cultural de la Universidad central del Ecuador,* n.°1, 27.

Moscoso, Marta. 2003. "El papel de las mujeres en la educación familiar en Ecuador. inicios del siglo XX". En Familia y educación en Iberoamérica, editado por Pilar Gonzalbo Aizpuru. El Colegio de México.

Navarro, Masisa. 2002. "Against Marianismo". En *Genders Place, Feminist Anthropologies in Latin America,* editado por Rosario Montoya. EE.UU: Palgrave Macmillan.

Nicola, Gerardo. 2006. *Los Hijos de Don Luis A. Martínez*. Ambato: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo de Tungurahua.

Ofir Carvajal, Morayma. 1949. *Galería del Espíritu. Mujeres de mi Patria*. Quito: Editorial Fray Jodoco Ricke.

Ortega, Matilde de. 1955. *Lo que deja la tarde*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Ortner, Sherry. 1972. "Is Female to Male as Nature is to Culture?. Feminist Studies, I(2)". En *Woman, Culture and Society,* editado por Michelle Rosaldo y Louise Lamphere, 5-31. Stanford: Standford University Press.

Ortner, Sherry. 2001. "Entonces, ¿Es la mujer al hombre lo que la naturaleza a la cultura?" *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*. https://www.redalyc.org/pdf/623/62310103.pdf

Pateman, Carole. 1995. *El contrato sexual*. Barcelona, España: Anthropos.

Pareja Diezcanseco, Alfredo. 1957. "Breve panorama de la literatura de ficción en el Ecuador contemporáneo" En *Ensayos. Trece años de cultura nacional: agosto 1944-1957*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Partner, Nancy F. 1986. “Making Up Lost Time: Writing on the Writing of History”. *Speculum.* 61 (1): 90-117. Chicago: The University of Chicago Press.

Pérez de Oleas, Laura. 1959. *Sangre en las manos*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Pérez de Oleas, Laura. 1962. *Historias-leyendas y tradiciones ecuatorianas*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Perus, Francoise. 1994. *Historia y Literatura.* México, DF.: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

Polit, Gabriela. 2001. “Introducción”. En *Antología. Crítica literaria ecuatoriana. Hacia un nuevo siglo*, compilado por, Gabriela Polit. Quito: FLACSO Ecuador.

Pratt, Mary Louise. 1997. *Ojos imperiales: literatura: literatura de viajes y transculturación*, 268-316. Buenos Aires: Universidad de Quilmes.

Pratt, Mary Louise. 1990. “Women, Literature and National Brotherhood” En *Women, Culture and Politics in Latin America, Seminar on Feminism and Culture in Latin America*, 48-73. Berkeley: University of California Press.

Pratt, Mary Louise. 2000. “‘No me interrumpas’: las mujeres y el ensayo latinoamericano”. *Debate Feminista*, 21. https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2000.21.260

Prieto, Mercedes. 2004. *Liberalismo y temor: imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial 1895 -1950*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador: Abya-Yala.

Prieto, Mercedes. 2015. “El estado ecuatoriano a mediados del s. XX: el censo, la población y la familia indígena.” En *European Review of Latin American and Caribbean Studies* 99: 29-46.

Prieto, Mercedes. 2015. *Estado y colonialidad Mujeres y familias quichuas de la Sierra del Ecuador, 1925-1975*. Quito: Flacso Ecuador.

Primer censo nacional de población del Ecuador 1950: Resumen de características. 1960. Ministerio de Economía. Quito: Dirección general de estadísticas y censos.

Proaño Arandi, Francisco. 2007. “La narrativa en el periodo” En *Historias de las literaturas del Ecuador. Literatura de la República 1925-1960,* tomo V, coordinado por Jorge Dávila Vázquez. Quito: Universidad Andina Simón Bolivar.

Quiroz, Lissell. 2012. "From the Traditional Midwife to the Female Obstetrician. Birth and Pinnacle of the Profession of Licensed Midwifery in 19th Century Peru". *Dynamis* 32 (2): 415. Granada.

Radcliffe, Sarah y Sallie Westwood. 1999. *Remaking the Nation. Place, Identity and Politics in Latin America*. New York: Routledge.

Rama, Ángel. 1984. *La ciudad Letrada.* Santiago: Tajamar Editores.

Rendón de Mosquera, Zoila. 1948. *La Mujer en los diversos Organismos Humanos*. Quito: Imprenta Nacional.

Rendón de Mosquera, Zoila. 1933. *La Mujer en el Hogar y en la Sociedad*. Quito: Imprenta Nacional.

Rendón de Mosquera, Zoila. 1928. *La Aurora* No. 139. Guayaquil, septiembre de 1928, 2282-2283.

Ribadeneira, Edmundo. 1958. *La Moderna Novela ecuatoriana*. Quito: Editorial Universitaria.

Richard, Nelly. 1994. "¿Tiene sexo la escritura?" *Debate Feminista 9* (marzo): 127-139.

Robles, Humberto E. 2001. "La noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción y trayectoria (1918-1934)". En *Antología. Crítica literaria ecuatoriana. Hacia un nuevo siglo*, compilado por Gabriela Polit. Quito: FLACSO Ecuador.

Riofrío, Miguel. 1992 [1863]. *La emancipada*. Quito: Libresa.

Rojas, Ángel F. 1970 [1948]. *La novela ecuatoriana*. Quito: Ariel.

Rousseau, Jean-Jacques. 1985. *Del Contrato Social: discurso sobre las ciencias y las artes. Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. Traducción de Andebeng-Abeu Alingue. Madrid: Alianza.

Ruiz Martínez, Apen. 2001. "La india bonita: nación, raza y género en el México revolucionario" En *Debate Feminista* 24 (octubre 1). https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2001.24.663

Sarlo, Beatriz. 1996. *Instantáneas: medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Ariel: Buenos Aires.

Scott, Joan. 2008 [1986]. "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En *Género e historia.* México: FCE-UNAM.

Scott, Joan. 1991. "Experiencia". *Critical Inquiry.* 17. Traducción de Moises Silva. http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/laventan/Ventana13/ventana13-2.pdf

Sedwick, Eve K.1998. *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones Tempestad.

Sófocles. 1955. *Antígona.* Traducción de Aurelio Espinosa Polit. Cotocollao: Editorial Clásica.

Sewell, William. 2005. *Logics of History: Social Theory and Social Transformation*. Chicago: University of Chicago Press.

Showalter, Elaine. 1977. *A literature of their own.* Princenton University Press.

Showalter, Elain.1985. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. New York: Pantheon Books.

Sommer, Doris. 1993. *Ficciones Fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Sommer, Doris. 2010. "Un romance irresistible: las ficciones fundacionales de América Latina". En *Nación y narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, 99-134. Buenos Aires: Siglo XXI.

Terán, Rosemarie. 2010. "La emancipada: las primeras letras y las mujeres en el Ecuador decimonónico". *Ediciones Universidad de Salamanca*, 35-55.

Terán, Rosemarie. 2014. “La escolarización de la vida: el esfuerzo de construcción de la modernidad educativa en el Ecuador (1821-1921)”. Tesis Doctoral en Historia de la Educación, UNED.

Traba, Marta. 1985. “Hipótesis sobre una escritura diferente” En *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Puerto Rico: Huracán

Torras Francés, Meri. 2016. “Sin derecho a la literatura. Autentificaciones sin firma (o el caso de la epistológrafa que jamás pudo ser autora)”. En *A medio camino. Intertextos entre la literatura y el derecho*, editado por Diego Falconí Trávez. Valencia: Tirant Humanidades.

Turda Marius y Aaron Gillette. 2014. *Latin Eugenics in Comparative Perspective*. London: Bloomsbury.

Ugarte de Landívar, Zoila. 1934. “La mujer quiteña”. En *Alas.* No. 1.

Ugarte de Landivar, Zoila. 2006. “Nuestro ideal”. En *Orígenes del Feminismo,* editado por Ana María Goetschel. Quito: FLACSO Ecuador.

Ugarte de Landívar, Zoila. 2015. *La escritora Pensamiento y Obra. Compilación 1893-1948. Artículos sobre la mujer 1893-1905*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Varea, Soledad. 2008. “Entre la clandestinidad y la liberación: representaciones del aborto en la ciudad de Quito”. En *Estudios sobre la sexualidad en América Latina,* editado por Kathya Araujo y Mercedes Prieto. Quito: FLACSO.

Varea, Soledad. 2018. *El aborto en Ecuador: sentimientos y ensamblajes*. Quito: FLACSO Ecuador.

Veeser, Harold Aram. 1987. “Introduction”. En *The new Historicism,* editado por Harold Aram Veeser. New York: Routledge.

Velasco Galdós, Adelaida. 1914. *El Hogar Cristiano.* 81.

Vera de Gálvez, Cecilia. 2001. “Las narradoras y sus textos ante la crítica: una doble mirada.” En *Historia de las literaturas del Ecuador.* Volumen II Período 1960-2000. Primera parte. Corporación Editora Nacional. Universidad Andina Simón Bolivar. Quito.

Villarreal, Milagros. 2020. *La Escuela Nacional de Enfermeras entre 1942 y 1970: Una historia sobre las dinámicas de control social*. Quito: UASB.

Vivero Marín, Cándida Elizabeth. 2009. “El género en la teoría literaria”. *GénEros. Revista de Investigación y divulgación sobre los estudios de géner*o 4: 67-74.

Ward, Thomas. 2004. “Perú y Ecuador”. En *La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas,* editado por Gloria da Cunha. Buenos Aires: Corregidor.

Watt, Ian. 2000. “From The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding”. En *A critical anthology. Theory of the Novel. A historical approach,* editado por Michael Mackeon. Johns Hopkins University Press.

White, Hayden. 2003. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós.

White, Hayden (2011). “La estructura de la narrativa histórica” En *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría, 1957 – 2007*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

White, Hayden. 1972. *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Fondo Económica de Cultura.

Williams, Raymond. 2001. *Cultura y sociedad: 1780-1950 de Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva Visión SAIC.

Williams, Raymond. 2001. *El campo y la ciudad.* Buenos Aires: Ediciones Paidós.

Yuval-Davis, Nira. 2004. *Género y Nación.* Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.

Zaldumbide, Gonzalo. 1940. "A manera de prólogo". *En la paz del campo*. Blanca Martínez de Tinajero. Quito: Imprenta del Ministerio de Educación.

Zaldumbide, Gonzalo. 1958. *Égloga trágica*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

Zemon-Davis, Natalie. 1976. "Women's History in Transition: The European Case". *Feminist Studies* 3 (3/4): 83-103.

Zemon Davis, Natalie. 1995. *Mujeres de los márgenes. Tres vidas del siglo XVII*. Universitat de Valéncia. Instituto de la Mujer: Ediciones Cátedra.

Zúñiga, Neptalí. 1936. *Los niños sin Hogar*. Quito: Imprenta de la Universidad Central.

Archivos y fondos consultados

Archivo Biblioteca Aurelio Espinosa Polit (Archivo A.E.P.)

Archivo Histórico del Ministerio de Cultura (A.H.M.C.)

Archivo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (Archivo C.C.E.)

Archivo familiar de Blanca Martínez de Tinajero. Ambato.

Archivo General de la Universidad Central (A.G.U.C.), Quito, Ecuador

Museo Nacional de Medicina "Eduardo Estrella" (M.A.M.), Quito, Ecuador. Fondo de Sanidad y Epidemiología.

Revistas

La mujer (1905). Archivo Biblioteca Aurelio Espinosa Polit (Archivo A.E.P.)

Alas (1934). Archivo Biblioteca Aurelio Espinosa Polit (Archivo A.E.P.)

Iniciación (1934-1935). Archivo Biblioteca Aurelio Espinosa Polit (Archivo A.E.P.)

Revista Ecuatoriana (1889). Archivo Biblioteca Aurelio Espinosa Polit (Archivo A.E.P.)

Vistazo (1969). Archivo Biblioteca Aurelio Espinosa Polit (Archivo A.E.P.)

Entrevistas

Entrevista a Sonia Cobos. Entrevistador Álvaro Alemán. Guayaquil, 2015.

Fuentes primarias no impresas

Correspondencia de Blanca Martínez de Tinajero con su hermana María Luisa Martínez. 1930-1940. Archivo familiar de Blanca Martínez de Tinajero. Ambato.

Diario y álbum de recortes de Blanca Martínez de Tinajero. 1960. Archivo familiar de Blanca Martínez de Tinajero. Ambato.

Documentos legales y públicos

Código Civil de la República del Ecuador 1860.

Código Civil de la República del Ecuador 1945.

Código Penal de la República del Ecuador 1938. Quito: Talleres Gráficos de Educación.

Congreso Nacional del Ecuador. Código de Menores. Quito: Imprenta del Ministerio de Gobierno. 1938.

Congreso Nacional del Ecuador. "Ley Orgánica de Hogares de Protección Social". Registro Oficial (15), noviembre de 1937.

Congreso Nacional del Ecuador. "Ley sobre trabajo de mujeres y menores y de protección a la maternidad". Registro Oficial, de octubre de 1928.

Ley Constitutiva de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. No. 707. Asamblea Nacional Constituyente del Ecuador, 1944.