

SERIE 
Magister
VOLUMEN 70

*Dolores
Veintimilla
de Galindo*
*poesía y subjetividad
femenina en el
siglo XIX*

Renata Loza



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



ABYA
YALA



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

Dolores Veintimilla de Galindo
Poesía y subjetividad femenina en el siglo XIX

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 70

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR

Toledo N22-80 • Teléfonos: (593-2) 322 8031, 322 8032 • Fax: (593-2) 322 8426
Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador
E-mail: uasb@uasb.edu.ec • <http://www.uasb.edu.ec>

EDICIONES ABYA-YALA

Av. 12 de Octubre 1430 y Wilson • Teléfonos: (593-2) 256 2633, 250 6247
Fax: (593-2) 250 6255 • Apartado postal: 17-12-719 • Quito, Ecuador
E-mail: editorial@abyayala.org

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL

Roca E9-59 y Tamayo • Teléfonos: (593-2) 255 4358, 255 4558
Fax: ext. 12 • Apartado postal: 17-12-886 • Quito, Ecuador
E-mail: cen@accessinter.net

Renata Loza

Dolores Veintimilla de Galindo
Poesía y subjetividad femenina en el siglo XIX



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



ABYA
YALA



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

Quito, 2006

Dolores Veintimilla de Galindo
Poesía y subjetividad femenina en el siglo XIX
Renata Loza

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 70

Primera edición:
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Ediciones Abya-Yala
Corporación Editora Nacional
Quito, noviembre 2006

Coordinación editorial:
Quinche Ortiz Crespo
Diseño gráfico y armado:
Jorge Ortega Jiménez
Impresión:
Impresiones Digitales Abya-Yala,
Isabel La Católica 381, Quito

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
ISBN-10: 9978-19-130-5
ISBN-13: 978-9978-19-130-9

Ediciones Abya-Yala
ISBN-10: 9978-22-640-0
ISBN-13: 978-9978-22-640-7

Corporación Editora Nacional
ISBN-10: 9978-84-423-6
ISBN-13: 978-9978-84-423-6

Derechos de autor:
Inscripción: 025485
Depósito legal: 003505

Título original: *Dolores Veintimilla de Galindo o el ángel de la rebeldía: la construcción de la subjetividad femenina*
Tesis para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura
Programa de Maestría en Estudios de la Cultura,
mención en Literatura Hispanoamericana, 2003
Autora: *Renata Mercedes Loza Montero*. (Correo e.: renataloza@yahoo.com)
Tutor: *Fernando Balseca*
Código bibliográfico del Centro de Información: T-0198

Contenido

Reconocimientos / 9

Introducción / 11

Capítulo I

La construcción de la subjetividad femenina: una mirada desde la teoría feminista y la crítica literaria / 15

1. Crítica literaria y teoría feminista: un lugar de encuentros y desencuentros / 15
2. Conectando crítica literaria con teoría feminista en América Latina / 16
3. Características de una crítica literaria feminista / 19
4. Funciones de la crítica literaria feminista / 21

Capítulo II

El proceso de construcción nacional y la creación de imaginarios en la poesía de Dolores Veintimilla de Galindo / 25

1. Una mirada al contexto socio-histórico del Ecuador de la época / 25
2. Sociedad y cultura en el Ecuador de principios del siglo XIX: la mirada de Dolores de Veintimilla / 28
3. La mujer, ¿un sujeto histórico en el siglo XIX? / 31
4. Dolores Veintimilla de Galindo: la mujer que nace con la nación / 36
5. Espacio público y espacio privado: las veladas literarias, la frontera ambigua / 38
6. La emboscada de la igualdad: Dolores Veintimilla y el flujo heterogéneo de la diversidad / 43

Capítulo III

¿Cómo escribe Dolores Veintimilla? La poesía y la construcción del sujeto femenino / 51

1. Introducción: contexto literario de la poesía de Dolores Veintimilla / 51

2. Dolores Veintimilla o la escritora ilustrada: aparición y difusión de un nuevo sujeto discursivo / **64**
3. Las máscaras de la mujer: construcción de imágenes femeninas / **73**

Capítulo IV

¿Existe la escritura femenina? La perspectiva de Dolores Veintimilla / 97

1. Introducción: el debate actual / **97**
2. El texto femenino: una escritura diferente / **98**
3. ¿Lenguaje mítico, lenguaje femenino, lenguaje propio? / **101**
4. La escritura de Dolores Veintimilla: ¿la locura, el delirio, la zozobra, la amargura? / **103**

Conclusiones / **109**

Bibliografía / **113**

Universidad Andina Simón Bolívar / **119**

Últimos títulos de la Serie Magíster / **120**

*El presente trabajo quiero dedicarlo a tres personas
que llenan mi vida de alegría y amor:*

*A mis hijos Ana Belén y Bernardo José,
que han sabido ser mi inspiración y mi luz, y que con
sus comentarios de niños llenaron mi trabajo de vitalidad y le
brindaron chispas de alegría cuando más me hacía falta.*

*A mi esposo Gustavo,
que ha sabido apoyarme con amor y comprensión
y cuyos consejos han sido una guía
para desarrollar un trabajo más organizado.*

*A los tres, gracias por su paciencia,
por su cariño, por creer en mí.*

Reconocimientos

Deseo agradecer a mi maestro y amigo Fernando Balseca, por la paciencia que ha tenido para leer mi trabajo y guiarme de la mejor manera. Sus pertinentes comentarios, su incentivo y sus correcciones han sido muy valiosas para el desarrollo de la presente investigación.

Introducción

El presente trabajo se ha inspirado en el deseo ardiente que despertó en mí la lectura de la «Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz» escrita por la célebre Sor Juana Inés. La autora de esta carta abrió un horizonte y sembró en mí la necesidad de indagar en el fenómeno de la escritura femenina. Los disimulos, deseos, escondites y silencios de Sor Juana que impregnan su «Respuesta» me han hecho mirar dentro de mí misma en busca de mis propios deseos y escondites y me ha llevado a la pregunta que todas y todos los interesados en el tema se la hacen: ¿existe la escritura femenina?

Lo cierto es que la respuesta a esta pregunta sigue siendo el centro del debate entre feministas y críticas literarias, pues inscribiéndola o no con ese nombre hay algo en la escritura de mujeres que recorre las letras en una especie de andamiaje ambiguo e inestable, pero que ha permitido el surgimiento de un lenguaje innovador y transgresor, que ha removido y remueve los cimientos del sistema patriarcal dominante.

Si bien Sor Juana se impone como el antecedente clave de esta búsqueda en la escritura femenina, el siglo XIX se transforma aquí en el lugar de la transgresión femenina por excelencia, pues es ahí donde empiezan a aparecer las letradas buscando negociar con un orden masculino, un espacio en el ámbito de las letras, dejando así un legado literario intenso que denota no solo la inserción de algunas de ellas a este lugar hegemónico, sino que esconden detrás del verso y la novela una infinidad de experiencias propias que conforman su subjetividad y su modo de ir construyendo su identidad.

Mi interés inicial me fue llevando a analizar la obra de Dolores Veintimilla de Galindo, poeta ecuatoriana del siglo XIX, con el propósito de determinar cómo la literatura le permitió a ésta construir a partir de su marca de género, un sujeto femenino en oposición o diferente al orden patriarcal al cual ella perteneció. Esto a su vez me permitió visualizar el siglo XIX ecuatoriano bajo una óptica diferente. El análisis se centró así, en hacer un diálogo entre la poesía de Dolores Veintimilla y diversas propuestas metodológicas actuales, que funcionaron como un vehículo para llegar a la raíz de la escritura de la poeta. Por tanto la hipótesis central de esta investigación es la de proponer

que la escritura femenina del siglo XIX, el texto femenino, en su estrecha vinculación con la experiencia de género, ha permitido la construcción de una subjetividad que ha sido reprimida y silenciada en detrimento del desarrollo de una experiencia propia para la mujer.

En este sentido la investigación tuvo su punto de partida en un breve análisis que conecta la crítica literaria con la teoría feminista, como la base metodológica que guía la investigación. Este diálogo de encuentros y desencuentros entre ambas categorías permitieron obtener las herramientas necesarias para analizar la escritura de Dolores Veintimilla y buscar las raíces del complejo proceso de construcción de la subjetividad de la mujer, como ya se señaló anteriormente. Entran a dialogar, entonces, autoras como Helena Araujo, Nelly Richard, Lucía Guerra, Beatriz Sarlo, Josefina Ludmer, Marta Traba, Francine Masiello, entre otras teóricas y críticas literarias feministas, que han venido desarrollando estudios e investigaciones respecto de este tópico y que permiten hacer una relectura actual del siglo XIX, rescatando distintas posiciones y confrontándolas. En este primer capítulo se delimitan también las características y funciones de una crítica literaria feminista.

En el segundo capítulo ya entra en escena plenamente Dolores Veintimilla, y si Sor Juana me dejó dudas e inquietudes, la musa quiteña –la Safo ecuatoriana, como tradicionalmente la llaman– ha sembrado en mí más interrogantes sobre el fenómeno de la escritura femenina, simbolizada en las huellas de tristeza, dolor y frustración recogidas en sus poemas. La poeta nació en Quito en 1829 y su trágica muerte, su suicidio, ha sido uno de los acontecimientos por el que más se la conoce. La obra poética es muy corta, apenas una docena de poemas y unos dos o tres escritos en prosa, que fueron por primera vez recopilados por Celiano Monge en 1908. Su incursión en las letras ecuatorianas es mencionada brevemente en las historias literarias tradicionales y en éstas se la califica siempre como precursora de un naciente romanticismo.

De ahí que este capítulo parta de un breve análisis del contexto socio-histórico de la época que permite ubicar a la poeta dentro de la sociedad en que le correspondió vivir. Si bien mucho de los datos sobre la vida personal y cotidiana de la autora casi no existen, se debe mencionar el libro *Dolores Veintimilla asesinada* de Gonzalo Humberto Mata, una recopilación de tres tomos con datos desde la infancia hasta los últimos días de la poeta. Este detallado trabajo sobre Dolores Veintimilla tuvo como objetivo demostrar que el suicidio de Dolores fue provocado por la presión de la sociedad cuencana de la época y particularmente de fray Vicente Solano, notable polemista cuencana del siglo XIX. Mata ha sido criticado por algunos autores ecuatorianos que consideran que su libro está lleno de lecturas fatigosas que más son una espe-

cie de diatriba contra el espíritu de la ciudad de Cuenca.¹ En cierta medida esta obra ficcionaliza la vida de la poeta, pero hace un rescate de elementos de la vida cotidiana, social y política de la época que permiten obtener algunos datos interesantes para el análisis, tales como nombres de revistas y periódicos del siglo XIX donde se publicaron algunos de los poemas de la poeta, así como información sobre la vida personal de la autora, su círculo de amistades, familia etc. En ese sentido es que se hará uso del libro de Mata.

En el mismo capítulo se analiza a la mujer del siglo XIX, y en particular el caso de Dolores Veintimilla, como sujeto histórico, y se mira la relación entre espacio público y privado considerando las tertulias literarias como una de las estrategias de resistencia y oposición frente a un orden que ha excluido a la mujer de su participación en el ámbito público.

El capítulo tres entra de lleno a la temática escritura femenina y particularmente a la obra de Dolores Veintimilla. Es así como, haciendo uso de las herramientas metodológicas del primer capítulo, se analiza y confronta varios aspectos: en primer lugar se empieza con una revisión sobre el contexto literario donde se ubica tradicionalmente a Dolores, el romanticismo, y se problematiza su inscripción a este género. Para esto se contrasta las opiniones y propuestas de varios autores como Octavio Paz, Enrique Anderson Imbert, Nelson Osorio entre otros, respecto al romanticismo en América Latina y en el Ecuador, buscando establecer en que medida la autora, si bien se la encuadra en una poética romántica, utiliza este género como un medio para dejar traslucir metáforas escondidas en su obra poética, que revelan pistas sobre como ella va construyendo su propia subjetividad.

Luego se plantea el apareamiento de la escritora ilustrada en el siglo XIX y, a modo de hipótesis, se señala que el romanticismo como género literario se identifica con el espacio del ámbito privado, asociado a lo femenino, permitiendo el surgimiento de un sujeto femenino en el ámbito de las letras, siendo este último un lugar público y estrictamente masculino. Enseguida se analiza la creación de imaginarios femeninos en el siglo XIX que han contribuido a desarrollar un proceso de subjetividad del deber-ser en la mujer y que se ha interiorizado en el comportamiento de la misma. Esto se realiza haciendo una especie de réplica y contrarréplica entre obras poéticas escritas por hombres letrados contemporáneos a Dolores y contrastándolos, luego, con la obra en sí de la poeta. En el último acápite de este capítulo, se enfoca la cuestión de la escritura femenina, a través de la poesía de Dolores Veintimilla y su conexión con el proceso de construcción de su propia subjetividad. El acto de escribir se visualiza aquí como esa toma de conciencia individual de la poeta,

1. Antonio Lloret, *Antología de la poesía cuencana*, t. 2, *Época del romanticismo*, Cuenca, Editorial Amazonas, 1982, p. 101.

es decir del modo en que ella es hablada e inventada a través de su producción literaria. Finalmente, el último capítulo recoge las conclusiones a las que se ha llegado con la presente investigación, a través de un breve recorrido de los tres principales capítulos.

Para la presente investigación se han utilizado fuentes primarias que corresponden a los textos que han recogido las publicaciones de Dolores Veintimilla, puesto que su obra no fue publicada por la autora, a excepción de su hoja volante «Necrología». Es así como se han utilizado la prensa periódica y revistas literarias del siglo XIX, donde se han publicado las producciones literarias de la poeta, así como artículos escritos sobre ella en esas mismas fuentes. También se incluye la bibliografía de textos contemporáneos divididos en fuentes principales y secundarias.

Las principales limitaciones se dieron en cuanto a obtener la obra poética de la autora por ser corta, y debido a que al comparar las versiones recogidas se dieron en algunos casos cambios y modificaciones entre una y otra. Parece ser que la obra de la autora en algunos poemas fue modificada por quienes tuvieron acceso a su trabajo e incluso realizaron correcciones gramaticales. Se siguió el criterio de respetar la selección poética y la ortografía de Celiano Monge, quien en 1908 recopiló la mayor parte de la obra poética de Dolores Veintimilla. Esta versión es la más nombrada y utilizada por los diversos autores que han escrito sobre la poeta o que hicieron un análisis de su vida y obra. El trabajo de todos modos ha sido una investigación enriquecedora que, por la limitación de tiempo, no ha podido extenderse un poco más como me gustaría. De todos modos queda sembrada la semilla de la escritura de Dolores como una apertura a futuras investigaciones.

CAPÍTULO I

La construcción de la subjetividad femenina: una mirada desde la teoría feminista y la crítica literaria

El presente capítulo busca abordar la compleja relación entre la crítica literaria y la teoría feminista como base para analizar el proceso de construcción de la subjetividad femenina a través de la literatura en el siglo XIX.

El vasto corpus ensayístico que pone en relación estos dos tópicos es extenso y está basado en una perspectiva interdisciplinaria y comparada que abarca campos como la psicología, la sociología, la antropología, la literatura, la historia, los estudios culturales, etc. Esta riqueza material y teórica, si bien vuelve al análisis más complejo, permite a su vez fortalecerlo debido a los componentes heterogéneos que entran en juego.

Se hará entonces un breve recorrido que analice las características y funciones que puede tener la crítica literaria feminista para fortalecer un proceso de formación de una conciencia diferenciada en la producción literaria de la región. Este recorrido a través de la escritura femenina, plantea la necesidad de observar no solo los factores sociohistóricos como determinantes de esa escritura, sino las estrategias que la mujer ha tenido y tiene para reelaborar códigos y técnicas literarias, que les permite fijar en ellos la especificidad de su visión de mundo.

Dentro de este contexto, el mirar en el pasado, específicamente en el siglo XIX, permite realizar una valoración de mujeres escritoras como Dolores Veintimilla, a quienes el sistema patriarcal les ha negado su posición como sujetos pensantes y escriturales y de ese modo redimensionar su obra desde una perspectiva actual que la rescate del silencio al que ha sido sometida.

1. CRÍTICA LITERARIA Y TEORÍA FEMINISTA: UN LUGAR DE ENCUENTROS Y DESENCUENTROS

La teoría feminista y la crítica literaria se han convertido en un espacio de encuentros y desencuentros donde la escritura de la mujer, se entiende como una especie de enigma a resolver para encontrar las raíces de un complicado, debatido y manipulado proceso de constitución del sujeto femenino.

Es así como los diversos estudios empíricos y teóricos del feminismo, han tratado de constituir un cuerpo descriptivo de conocimiento sobre la mujer y su posición universal respecto al hombre, que como lo señala Sara Castro, tienen como propósito erradicar el sexismo en los niveles ideológico y práctico de la experiencia, con el consiguiente acceso al poder por parte de la mujer. Pero la autora determina que el problema con el feminismo está en el ámbito de la conceptualización y análisis, que se ha quedado atrapado en una serie de oposiciones como estética femenina / estética masculina, escritor / escritora etc., que plantean la cuestión de la identidad de modo inadecuado.¹

Si se conecta estos estudios con los trabajos de crítica literaria, surge el debate en torno a la cuestión de si existe o no una escritura de mujer. Aparecen conceptos como la imaginación femenina y se trata de mirar los textos escritos por mujeres como una categoría en el análisis y descripción del sujeto femenino. Sara Castro visualiza esto como un peligro, puesto que se establece un tipo de identidad fija relacionada con la mujer, fuera del contexto cultural, entendida como categoría universal de análisis (S. Castro, 1985: 31). Esto puede generar un tipo de crítica literaria que relacione las diferencias entre los distintos roles tradicionales tanto femeninos como masculinos, con las diferencias en la escritura. No se puede negar, como lo señala Sara Castro, que hay una especie de *continuum* imaginativo, tales como ciertos patrones, temas o problemas que se dan de generación en generación, pero la idea es buscar de que manera ese fenómeno socio literario es analíticamente diferente de fenómenos similares en la tradición masculina, evitando generalizaciones sobre la escritura de mujeres (S. Castro, 1985: 36-37).

Se piensa entonces en una crítica literaria feminista, que haga una lectura textual, capaz de dismantelar las ficciones del orden patriarcal y que permita ver la escritura como una voluntad a la vez constructiva y destructiva; una posibilidad de crecimiento y cambio, una especie de conocimiento subversivo.

2. CONECTANDO CRÍTICA LITERARIA CON TEORÍA FEMINISTA EN AMÉRICA LATINA

La reflexión sobre una historia del pensamiento crítico literario en América Latina ha llevado a un significativo número de autores a desarrollar una serie de ideas y propuestas que partan desde una perspectiva propia, y que

1. Sara Castro-Klarén, «La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina», en Patricia González y Eliana Ortega, eds., *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, República Dominicana, 1985, p. 30.

permitan una re-lectura de la tradición literaria de la región, sin excluir aquellas miradas del *otro* que buscan insertar su diferencia mediante una continua y compleja negociación, de modo de reflejar la hibridez cultural propia de la región latinoamericana.

A través del tiempo esta crítica se ha ido perfilando con una serie de instrumentales cada vez más autogestionadores y es así como, desde Martí a Ángel Rama, esta trayectoria crítica no solo intenta dar cuenta de la especificidad de nuestras sociedades, sino del propio instrumental con el que se intenta aprehender esa particularidad. Esto ha implicado desarrollar una autoconciencia de un «nosotros», que deje de ser ese «otro» reprimido y diferido por un sistema colonizador, que ha abarcado durante siglos la historia de Latinoamérica. Esto es lo que Kemy Oyarzún define como «una actividad no solo reflexiva, sino autorreflexiva»,² que permite que la crítica literaria de la región se transforme en una crítica autónoma, que deje de depender de parámetros exógenos para ser analizada y comprendida.

Esta trayectoria hacia esa autonomía crítica ha sido y sigue siendo una tarea difícil para los latinoamericanos y latinoamericanas, quienes han sufrido en carne propia el encuentro de dos mundos, donde la lógica occidental ha establecido su experiencia como la única válida y ha considerado que toda experiencia diversa a la suya, en términos de etnia, clase o género sexual deviene de un continente tradicionalmente asociado a lo oscuro, lo parcial, lo subjetivo e impreciso. Pensar entonces en la mujer escritora del siglo XIX, como Dolores Veintimilla implica ubicarla dentro de esos parámetros doblemente marginales, por su calidad de latinoamericana y por su condición de mujer. La misma crítica literaria hecha por mujeres ha sufrido esa misma devaluación y es importante encontrar la raíz de ésta en los engranajes de un imaginario occidental homogéneo y excluyente que ha sido la sombra constante de las actividades intelectuales y artísticas discursivas en general.

Las palabras de Nelson Osorio respecto de la crítica literaria latinoamericana, podrían aplicarse a la situación de la mujer escritora y de aquellas que realizan crítica literaria, en el sentido de que no se trata de una búsqueda de legitimidad frente a «otro», que sea asumida de manera pasiva, sino más bien e establecer el locus de enunciación de su reflexión crítica desde el sistema cultural latinoamericano al que pertenece, y generar así una perspectiva propia.³

2. Kemy Oyarzún, «Literatura heterogénea y dialogismo genérico sexual», en José A. Mazzotti y Juan Cevallos Aguilar, comps., *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*, Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas, 1996, p. 81.
3. Nelson Osorio, «Para una historia crítica literaria en nuestra América», en *Literatura y lingüística*, Valparaíso, 1997, p. 159.

Esto implica un proceso no solo de conocimiento e identificación cultural de la región, sino un auto-conocimiento e identificación cultural. La crítica literaria por tanto debe tratar de encontrar la raíz de una conciencia diferenciada del ser latinoamericano, que de cuenta de la diversidad de voces que la componen, y en esa medida determinar el papel que ha tenido y tiene la mujer en este espacio crítico. La reflexión crítica se vuelve entonces un constante enfrentamiento que se da dentro de un proceso de construcción y de-construcción de ideas. En este sentido, la producción literaria de mujeres latinoamericanas contribuye enormemente en la formación de esa conciencia diferenciada, pues su posición de marginalidad, la transforma en un eficaz medio de expresión de la heterogeneidad latinoamericana.

Nelson Osorio señala que por más de cinco siglos la realidad cultural de América Latina ha sido valorada, estudiada y organizada en función de parámetros exógenos (N. Osorio, 1997: 158). No por esto se debe dejar de hacer uso de aquellos parámetros teóricos que, como dice Nelly Richard, deben ser absorbidos por los críticos y críticas de la región en la medida que éstos sirven para transformar la realidad, abriendo los signos que la formulan a nuevas combinaciones interpretativas capaces de deshacer y rehacer esos trayectos conceptuales.⁴ En suma hay una propuesta de transculturar ese material teórico, desordenarlo y reinventarlo de modo de conocer mejor nuestra propia realidad cultural.

Ubicadas en este contexto, algunas teóricas feministas han venido desarrollando trabajos que buscan establecer un locus de enunciación, desde donde la experiencia femenina tenga la posibilidad de teorizar y construir ese sujeto femenino que asume una posición frente al espacio crítico literario latinoamericano. Es así como han surgido los aportes creativos de escritoras como Clarice Lispector, Rosario Castellanos, Elena Garro, Diamela Eltit, Rosario Ferré y Luisa Valenzuela, así como en el terreno propiamente crítico se cuenta con la obra de Beatriz Sarlo, Josefina Ludmer, Lucía Guerra, Marta Traba, Nelly Richard, entre otras. Éstas, y otras más que no han sido nombradas, vienen haciendo una especie de relectura general de Latinoamérica y particularmente de la escritura de la mujer, a pesar de que todavía los aportes de las escritoras latinoamericanas permanecen subestimados dentro de la lógica patriarcal.

En este sentido, la crítica literaria, como una práctica cultural conectada con la teoría feminista, debe desarticular las categorías de género masculino y femenino que han venido siendo manipuladas por la *cultura oficial* para establecer relaciones de poder en detrimento de lo femenino como minorita-

4. Nelly Richard, «Feminismo, experiencia y representación», en *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, Nos. 176-177, Santiago de Chile, 1996, p. 734.

rio, y cuestionar así la ideología de un sujeto hegemónico, impuesto en la representación de lo masculino (N. Richard, 1996: 735). Es entonces donde entran a funcionar categorías como identidad, diferencia, representación y experiencia, que dejan visualizar el conflicto y la crisis de las diferentes representaciones de autoridad que, bajo el supuesto de neutralidad, imponen un discurso central y una identidad masculina, que se reproduce en las distintas prácticas cotidianas.

La producción cultural de «Nuestra América», parafraseando a Martí, está plagada de una variedad de voces y sistemas estético-ideológicos conflictivos, donde las prácticas culturales dejan ver las pugnas sociales entre clases, etnias y géneros sexuales, así como de luchas semióticas y semánticas, es decir, textos en pugna consigo mismos. Es en este espacio heterogéneo y plural de la literatura latinoamericana, donde la crítica feminista da cabida a sus diferentes proyectos metodológicos que, como lo señala Helena Araujo, sirven para re-interpretar, revisar y reajustar los instrumentos y procesos de la crítica literaria tradicional.⁵

3. CARACTERÍSTICAS DE UNA CRÍTICA LITERARIA FEMINISTA

La mujer, particularmente la escritora latinoamericana, se encuentra atrapada en la frontera de lo que Eliana Ortega llama el *afuera / adentro*, una especie de ubicación doble y tensa porque el compromiso teórico con la diversidad, que es lo que representa el mundo femenino, implica estar en los actos cotidianos, así como en una relación constante con las instituciones de poder, generalmente de forma marginal.⁶ Gayatri Spivak genera dos interrogantes respecto de esta posición de la mujer de estar fuera y dentro al mismo tiempo de las instituciones de poder y dice: «¿quedamos mejor ubicadas para poder percibir más nítidamente cómo y cuánto hemos resistido, y percibir el cómo se lee esta resistencia?»⁷ (Spivak, cit. por Ortega, 1996: 21).

Estas deben ser las preguntas que recorran el análisis de la obra literaria de Dolores Veintimilla para saber si esta posición de estar y no estar ha permitido el afloramiento de procesos subjetivos, que permitan entender de

5. Helena Araujo, *La Scherezada criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1989, p. 25.
6. Eliana Ortega, *Lo que se hereda no se hurta*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1996, pp. 20-21.
7. Gayatri Spivak, citado por Eliana Ortega, *ibidem*, p. 21.

mejor manera su escritura. Bajo este esquema se pueden tratar de ubicar algunas características comunes a la crítica literaria feminista, rescatadas de varios ensayos producidos por escritoras y ensayistas de la región.

En primer término se puede hablar de resistencia o de oposición como términos que acompañan esa producción crítico literaria, donde al estar en ese dentro / fuera del que habla Ortega, le genera la posibilidad de resistir y oponerse al orden dominante. Especialmente al analizar los textos de escritoras del siglo XIX, como Dolores de Veintimilla, se ve una clara huella de un tipo de resistencia ambigua, frente a un orden masculino, que se da a través de procesos de negociación con el mismo. Esto le permite entrar en ese ámbito, y a la vez desestabilizarlo sutilmente. Es como estar con un pie dentro y otro fuera del territorio del sistema patriarcal. En este sentido es importante ir estableciendo cómo y cuándo se produce esa resistencia dentro de un orden social determinado, y cómo se lee esa resistencia desde la actualidad. No se debe convertir las categorías de resistencia y marginalidad en estereotipos femeninos, sino deben ser vistos como instrumentos que ayudan a develar la heterogeneidad y las diferencias en tanto escritura y producción artística, como parte del rescate de una expresión propia.

Otra característica de la crítica literaria femenina, es la búsqueda en el pasado, como un mecanismo de entender las diferencias. Esto implica hurgar en los textos literarios y ver sus condiciones de producción. El siglo XIX, por tanto, en este estudio es el pasado al que se debe mirar con el propósito de comprender que éste es parte de lo que se es, y ese reconocimiento de lo anterior permite rescatar el trabajo de escritoras como Dolores Veintimilla, que han permanecido en el olvido o relegadas de los cánones oficiales, así como también el de aquellas que han sido consideradas como *grandes excepciones* en la literatura, debido a su difusión y conocimiento bajo los parámetros oficiales. Esta mirada al pasado permite reconstruir las piezas de ese gran enigma en el que se ha convertido el signo mujer dentro de la sociedad, e invita a reflexionar sobre la condición femenina que, aunque no ampliamente reconocida, ha logrado insertarse en el circuito de la escritura masculina.

En tercer lugar surge como parte de la crítica literaria lo que Daniela Bellessi denomina una genealogía necesaria sobre la mujer en general y la escritora en particular, mediante la cual éstas pueden mirarse en una galería de mujeres. La autora dice «antes de pasar a la universalidad del género humano, es necesario tener rostro en el espejo».⁸ Un rostro que refleje lo que han sido las mujeres, de poder conocerse en la historia y situarse en tanto escritoras, mirando en ellas a sus antecesoras. Dolores Veintimilla es entonces uno de los espejos donde debe mirarse la crítica literaria feminista actual como un

8. Daniela Bellessi, «Retrato de una dama», en *Diario de poesía*, Buenos Aires, 1993, p. 3.

modo de reconocer el camino trazado por quienes de alguna forma han contribuido a un cambio cultural en favor de la expresión de la mujer.

La crítica literaria feminista, por tanto, entiende el pasado como una preparación para el futuro, en la cual esta genealogía abarca diferentes tiempos y lugares, donde el crítico o la crítica literaria adquieren un carácter de genealogista, basándose en el término de Foucault, es decir, de pasar por la historia como por los laberintos subterráneos donde se reconstruye y modifica la misma.

Es interesante la propuesta de Elena Aguila, que sugiere ver la crítica literaria y su conexión con el feminismo como un medio para que las mujeres se autoperciban como sujetos y actúen como tales al interior del espacio político, social y cultural, a través de articular una memoria colectiva que señale los lugares en que éstas han estado, las prácticas de las que se han ocupado y las relaciones que han establecido⁹ (Aguila, cit. por Ortega, 1996: 28). En este contexto, la crítica literaria feminista pretende visualizar cómo la escritura desarrollada por mujeres, el *texto femenino*, se vincula con la experiencia de género, para cuestionar desde los bordes no solo el paradigma dominante de lo masculino sino también al feminismo internacional que hegemoniza los conocimientos teóricos y ubica a las mujeres de la región dentro de una supuesta identidad propia, pero que se adapta fácilmente al circuito internacional.

4. FUNCIONES DE LA CRÍTICA LITERARIA FEMINISTA

En primer lugar, la crítica literaria feminista no debe asumir como naturales ciertas categorías de identidad como mujer, escritura, feminidad, que están inscritas en lo que Nelly Richard denomina *literatura de mujeres*, la cual está subordinada al canon tradicional de la cultura dominante. Más bien esta crítica debe tener como función el deconstruir esas categorías, revertirlas y cuestionar la ideología patriarcal dominante (N. Richard, 1996: 739).

Las funciones, entonces, de la crítica literaria feminista serían las de insertarse en el espacio hegemónico cultural, donde el lenguaje y la escritura llevan la marca de subordinación a paradigmas socio-masculinos, y que imprimen una serie de reglas que establecen un modelo de representación donde lo femenino es considerado inferior y secundario. Una vez que se inserta en ese espacio, la crítica literaria feminista puede denunciar esas imposiciones y estimular dentro de la creación literaria de mujeres un modelo valorati-

9. Elena Aguila, citado por Eliana Ortega, *Lo que se hereda no se hurta*, p. 28.

vo del *ser mujer* como experiencia diferencial y propia (N. Richard, 1996: 740).

Nelly Richard encuadra esto en la idea de que los textos literarios deben ser *perturbadores*, es decir que rompan las reglas de una cultura oficial y desestabilicen las identidades preestablecidas. El lector se involucra así con la experiencia de la significación como transcurso y producción de signos (N. Richard, 1996: 743). La crítica literaria feminista latinoamericana, vista desde esta perspectiva, es entonces una herramienta para desequilibrar y cuestionar la representación sexual y cultural que utiliza el discurso hegemónico, dónde por un lado se libera de prejuicios sexuales, y por otro rompe con las dependencias culturales.

Este planteamiento de Richard de romper con el sistema de identidad impuesto por la cultura dominante, donde la palabra, o sea el texto, sean fuentes de nuevas identidades, permite el surgimiento de un sujeto escritural que no se clasifica ni por ser femenino ni masculino, sino por ser diferente.¹⁰ Esta narrativa hace de la lectura un mecanismo activo que estimula al lector a realizar una crítica del sentido, y que interpreta de otra manera las diferentes subjetividades que se dan en el escenario cultural. Ahora bien, trasladar esta óptica al siglo XIX resulta un tanto ambigua puesto que bajo el sistema jerárquico bajo el que funcionaba la sociedad, ser mujer era ser diferencia, pero una diferencia en negativo, en oscuro. De todos modos es importante considerar la propuesta de Richard de hacer una crítica del sentido de la subjetividad de esa época, para develar la diversidad escondida en un sistema supuestamente homogéneo.

La crítica literaria feminista también tiene como función ir construyendo un espacio donde el signo mujer, desde las diferencias mismas entre las mujeres, desde las diferencias en cada una de ellas y, desde las diferencias que se tiene con los hombres, interpele y dialogue, de modo de exacerbar las mismas y de hacer aflorar las ambigüedades, los conflictos y las paradojas. Esto implica una especie de articulación de éstas para ir encontrando puntos de encuentro y desencuentro a las que se somete la pluralidad de voces presentes en los diferentes discursos.

Desde la perspectiva de la mujer, la crítica literaria debe cumplir una triple función: redimir lo devaluado, compartir el terreno que se ha reservado exclusivamente a los hombres y trascender las oposiciones. Se plantea así el problema de las relaciones entre textos femeninos e intertextualidad cultural, lo cual lleva a plantear una nueva interrogante: ¿No será necesario reconstruir la historia literaria de América Latina, donde se integre la pa-

10. Nelly Richard, *Masculino / femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago, Francisco Zegers Editor, 1993, p. 42.

labra de las escritoras latinoamericanas, y que dé una nueva perspectiva a la crítica literaria de la región, plasmada ya de por sí de una heterogeneidad etnocultural?

Diferentes mujeres y ensayistas en la región coinciden en que escribir crítica literaria implica poner las obras en relación, es decir, leerlas en su compleja relación textual, social, histórica, filosófica y estética, con textos anteriores y contemporáneos, y con otros discursos culturales, pero sobre todo interesa la relación del texto con el lector. Este planteamiento de la relación escritor o crítico con el lector común se da en un campo de análisis que no se tratará aquí pero que debe quedar mencionado como una inquietud a ser profundizada.

Helena Araujo, por su parte, considera que la crítica literaria feminista debe analizar los contenidos simbólicos o míticos de los textos escritos por mujeres, la periodización histórica, el vivir subconsciente de las narradoras y enfocarse en categorías como la identidad y la representación, para comprender mejor por qué estos textos están llenos de lo que tradicionalmente la crítica literaria llama sobreentendidos, silencios, blancos, etc. (H. Araujo, 1989: 26-27). Esta postura será tomada en cuenta al analizar la escritura de Dolores Veintimilla.

Por consiguiente, la crítica literaria feminista que proviene de América Latina debe hacerse leyendo y releendo los textos fundacionales de la región, a los ensayistas y escritores que se revierten a los orígenes de lo latinoamericano, a las figuras de esas mujeres excepcionales que han pasado a la historia y de aquellas que aún permanecen silenciadas, para asumir así la diversidad, el mestizaje y la hibridez desde nuestra propia localidad, desde nuestros propios ritmos, tiempos y sensibilidades. Estas lecturas y relecturas del pasado se convierten, como dice Sara Castro-Klarén en un gesto de *erosión / confrontación* a través del cual, las escritoras de la región escriben tramas de rica intertextualidad, e incorporan una serie de códigos y aperturas, transformando su producción en una escritura indagatoria (S. Castro-Klarén, 1985: 174).

La crítica literaria feminista debe preguntarse por el qué dicen las mujeres, qué desconocen o descalifican, qué se omite, o qué se silencia, qué se arrincona en el olvido, sin hacer diferencias. Esta crítica debe ser un proceso de constante reflexión, de apertura y revisión continua, de crítica del presente y del pasado y de diálogo sin límite previsto. Desde mirada crítica se intentará acercarse a la obra de Dolores Veintimilla, para encontrar en su acto de escribir, un valor paradigmático de resistencia y autorreflexión ante la hegemonía ya sea histórica o actual.

CAPÍTULO II

El proceso de construcción nacional y la creación de imaginarios en la poesía de Dolores Veintimilla de Galindo

El presente capítulo tiene como objetivo hacer una reflexión sobre el contexto socio histórico en que se desarrolló la poeta Dolores Veintimilla de modo de comprender el papel de la mujer como sujeto histórico en el siglo XIX y la ambigua posición que hay entre el ámbito público y privado.

1. UNA MIRADA AL CONTEXTO SOCIO-HISTÓRICO DEL ECUADOR DE LA ÉPOCA

La poeta ecuatoriana Dolores Veintimilla de Galindo nació en Quito en el año de 1829 y muere en Cuenca en 1857. En el período en que vivió la poeta, se dieron una serie de acontecimientos que marcaron los inicios del período republicano ecuatoriano y que pretenden ser analizados brevemente, a la luz de ciertos detalles de la vida cotidiana de la poeta.

En 1830 el Ecuador se había embarcado en un proceso autoconsciente de formación nacional después de independizarse de la Gran Colombia, donde las identidades nacionales emergieron a lo largo de los siguientes cien años, como producto de una constante pugna entre grupos regionales, subnacionales y locales. En este escenario de consolidación de un proyecto nacional se generó una serie de contradicciones que emergieron a la superficie de la vida social. Por un lado estaba el Estado con su proyecto homogeneizador, buscando delimitar sus territorios e imponer la autoridad de una ley central, con el fin de someter a las particularidades en pugna. Por otro, estaban las luchas internas que dentro del proceso de reorganización política produjo fragmentaciones que deshacían el proyecto de consolidación de un sujeto nacional.

Las élites criollas quienes tomaron a cargo la dirección de la nueva nación, buscaron afirmar la democracia y las formas representativas tratando de superar todos los elementos heterogéneos que resultaban de la sumatoria de individuos y grupos desiguales bajo una misma y única totalidad. Para cumplir con este objetivo, estas élites establecieron una serie de imposiciones en

los espacios administrativo, jurídico, económico, político y social y convirtieron al Estado en un organismo legitimador de los poderes terratenientes regionales.¹

Érika Silva señala que estas élites gobernantes sustentaron su ideología terrateniente en dos vertientes: la del racismo y el elitismo por un lado, y por otro, la concepción tradicional de la autoridad. Éstas son una especie de continuidad de un orden moral e intelectual instaurado desde la época colonial (E. Silva, 1990: 20-21). El racismo fijaba la desigualdad de los individuos, arguyendo por medio del sistema político e ideológico, la «superioridad de una raza» para gobernar y mandar sobre una supuesta «raza inferior». Consecuentemente con esa conciencia, heredada de España, los núcleos terratenientes criollos establecieron el acceso a la acción y comprensión de la política como deber y derecho privativos de quienes pertenecían a la «raza superior»: los blancos. Éstos negaron así toda participación a «los otros», las grandes masas de la población, las cuales fueron excluidas de la vida nacional durante la primera parte del período republicano temprano. Esta realidad se plasmó en el sistema jurídico, en el sistema electoral, en las formas de dominación política, la coerción ideológica, etcétera.

El elitismo, como correlato del racismo, restringía el acceso a la acción y comprensión de la política a quienes tuvieran «cultura». Esto implicaba, según Érika Silva, que quienes pertenecían a esa raza privilegiada eran partícipes de una misma comunidad cultural, que reconocía en la imposición de la lengua castellana, la religión católica y las costumbres y hábitos occidentales, los símbolos de una supuesta superioridad. Este sistema racista y elitista de la sociedad del siglo XIX, no incluye en su análisis otro factor de marginación y jerarquización que fue la cuestión de género. La mujer que vivió en ese siglo llevó una relación de subordinación respecto al hombre, independientemente de la clase social a la que pertenecía.

En el ámbito económico, también el Estado ecuatoriano al igual que otros países de la región, no surgió de la desintegración total del sistema colonial, sino que en mucho fue su prolongación. Según Rafael Quintero esta fase se caracterizó por la constitución de un Estado terrateniente, de tipo agrario, basado en la consolidación del latifundio, el cual estaba sustentado en el concertaje y en una clase terrateniente con capacidad estatal y donde prevalecía la fragmentación regional.²

1. Érika Silva, «Estado, iglesia e ideología en el siglo XIX», en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 8: *Época republicana II. Perspectiva general del siglo XIX*, Quito, Corporación Editora Nacional / Grijalbo, 1990, p. 13.
2. Rafael Quintero y Érika Silva, *Ecuador una nación en ciernes*, tomo I, Quito, Editorial Universitaria, 2001, p. 52.

De todos modos las nuevas naciones latinoamericanas, y por ende el Ecuador, empezaban a redefinir sus relaciones con las potencias europeas en términos comerciales y financieros buscando una mayor vinculación con el capitalismo mundial, lo cual confluó en nuevas relaciones de dependencia. Esto va a generar pugnas entre los distintos grupos terratenientes, separados en conservadores en la Sierra y liberales en la Costa, respecto del manejo económico y político del país.

La vida política de este período podría ser descrita como de mucha inestabilidad, con mayores tendencias conservadoras, marcada por fuertes ambiciones del militarismo criollo y gobiernos represivos, en pugna con las ideas liberales que ya empezaban a echar raíces. En este período aparecen figuras como la de Juan José Flores, primer presidente del Ecuador, Vicente Rocafuerte, José Joaquín de Olmedo, Vicente Ramón Roca, José María Urvina, hasta llegar a 1860 al período garciano, donde su figura central fue Gabriel García Moreno.

Érika Silva señala que en el plano político, el proceso de regionalización existente ya en la colonia y agudizado en la Gran Colombia, se profundizó en los primeros treinta años de vida independiente en el Ecuador. En las principales regiones del país, en ese entonces la Sierra y la Costa, se dio una verdadera fragmentación, parcelación y diseminación del poder político, a través de la estructura de haciendas, donde las relaciones eran jerarquizadas y superpuestas, configurándose así poderes netamente regionales (E. Silva, 1990: 13). Bien entrada la época republicana, las regiones de la Sierra y la Costa, basadas en las tres principales ciudades: Quito, Cuenca y Guayaquil, tenían culturas claramente diferenciadas y un alto grado de autonomía política y económica.

Por otro lado, las disputas fronterizas con Colombia y Perú a mediados del siglo XIX revelaban el hecho que el centro de la nación no era firme, no existía un poder central fuerte y se ponía en evidencia que el Estado no era capaz de proteger las condiciones de producción de la nación. En muchas ocasiones se solicitó la intervención militar de potencias extranjeras de modo de resolver disputas internas, mientras los terratenientes mantenían ejércitos privados. Esta crisis llegó a su punto máximo en 1859 cuando cinco gobiernos regionales aseguraban, cada uno por su parte, representar a la «nación» (R. Quintero, 2001: 34). La amenaza de una invasión peruana unió los poderes regionales de Quito, Cuenca y Guayaquil y llevaron a cabo algunas reformas nacionales tendientes a efectivizar el proceso de construcción de la nación ecuatoriana.

En el contexto antes descrito, se desarrolló la infancia y juventud de la poeta quiteña Dolores Veintimilla. Sus padres, José Veintimilla y Jerónima Carrión pertenecieron a familias aristócratas y, vivieron de cerca los aconte-

cimientos políticos y sociales de los primeros treinta años de vida republicana del Ecuador. Humberto Mata menciona en su libro *Dolores Veintimilla asesinada*, que en ese período los bandos políticos en pugna, divididos entre conservadores y liberales, buscaban que los hombres de la aristocracia se unieran a uno de los dos bandos. Según el autor, el padre de Dolores fue varias veces requerido a incorporarse a uno de esos grupos pero él prefirió no vincularse en la política de ese entonces.³ El autor también hace referencia a que muchos conocidos de la familia de la poeta, formaban parte de la sociedad de corte liberal, denominada «El Quiteño Libre», creada en 1833 como principal grupo opositor al gobierno de Juan José Flores, entre los cuales menciona a Pedro Moncayo, Roberto y Manuel Ascásubi, Luis Saa, Ramón Ignacio Borja, Manuel Ontaneda, entre otros (H. Mata, 1976: 51).

Como se puede ir intuyendo, Dolores y su familia, vivieron una época de convulsiones políticas, que tenían al país en una suerte de estado de inestabilidad. Su vida personal y sus dotes literarias fueron desarrollándose en este clima de incertidumbre frente a una nación que empezaba a forjarse.

2. SOCIEDAD Y CULTURA EN EL ECUADOR DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX: LA MIRADA DE DOLORES VEINTIMILLA

La vida de la poeta se inserta entonces en un espacio de construcción nacional, que diseñó un nuevo entramado cultural y una nueva red simbólica, dirigida básicamente a los grupos sociales ilustrados y urbanos, para la creación del imaginario de la comunidad nacional. Este imaginario supuso la delimitación territorial y el diseño de símbolos emblemáticos donde se pudiera reconocer la patria, la escritura de una historiografía que rescatara un pasado glorioso y heroico para magnificar el Estado, y la creación de un tipo de ciudadano que se moldeara de acuerdo a los principios del progreso y la civilización. Las élites que llevaban a cargo este proceso se sumergieron en un estado contradictorio puesto que se siguió conservando los antiguos parámetros coloniales, que imponían rígidas jerarquizaciones sociales en el ámbito de clase social, raza y género.

Este nuevo entramado cultural se sustentó como lo señala Érika Silva, en una ideología que tenía como base dos aparatos: uno de tipo ideológico y otro de tipo represivo, representado el primero por la Iglesia y el segundo por

3. Humberto G. Mata, *Dolores Veintimilla asesinada*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, p. 39.

las fuerzas públicas estatales. El aparato represivo que se forjó durante la guerra de la Independencia, tuvo un carácter débil y se instauró en el contexto de una clase terrateniente fraccionada entre las regiones de la Sierra y la Costa, con poco interés de constituir un aparato represivo nacional. Por tanto la institución armada jugó un papel de «mediación funcional» entre la pugna de las fracciones terratenientes y representó los intereses del grupo político que ocupaba el poder. Esto se cristalizó mediante formas de dominación política como el caudillismo (E. Silva, 1990: 26-29).

En estas circunstancias, la Iglesia se transformó en el verdadero aparato represivo e ideológico convirtiéndose en una institución poderosa en el siglo XIX ecuatoriano y que solo se desestructuró con la Revolución Liberal. Silva destaca que en el período 1830-1875 la Iglesia tenía dominio tanto por ser parte de una fracción terrateniente, por su participación en el sistema político, así como por su manejo del ámbito ideológico. El control ideológico abarcaba las instituciones estatales hasta la vida cotidiana, y es así que la Iglesia tomó a su cargo el sistema escolar, la censura de prensa y lectura, la educación secundaria, hasta la universidad. En sus manos estaban las cofradías artesanales, los oficios religiosos, las publicaciones, las imprentas, las bibliotecas, todos esos medios para difundir el tradicionalismo ideológico en que se sustentaba el orden estatal (E. Silva, 1990: 30).

La Iglesia de corte conservador y tradicionalista, buscaba desafiar e impedir que se difundan las crecientes ideas de la burguesía en ascenso, las cuales tomaban auge a través de sus logias masónicas, sus periódicos, y asociaciones. El discurso religioso hasta finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, revelaba el clima moral católico predominante y su ardorosa lucha contra lo que se denominó «las malas lecturas» y «la liberalización de las costumbres», es decir todo aquello que iba más allá de la instrucción religiosa. Este discurso se profundizó en la vida familiar y particularmente en la subjetividad femenina, por ser la mujer el centro y puntal del desarrollo moral de la familia. En un boletín eclesiástico de la época se manifiesta:

Nunca han sido más nocivas y fatales que ahora cuando sin obstáculo alguno se venden libros, folletos, y estampas abiertamente inmorales y obscenas como si los poderes públicos, lejos de contener más bien quisieran favorecer la propaganda de la impiedad, de la herejía y de las sectas.⁴

Ana María Goetschel afirma en su estudio *Mujeres e imaginarios. Quito a inicios de la modernidad*, que en documentos diocesanos se alertaba a los

4. *Boletín Eclesiástico*, No. 13, julio de 1916, citado por Ana María Goetschel, *Mujeres e imaginario. Quito en los inicios de la modernidad*, Quito, Abya-Yala, 1999, p. 15.

padres de familia sobre el peligro de las publicaciones prohibidas por la santa Sede Apostólica. La lista de estos libros era muy grande y abarcaban desde Lutero y Calvino, pasando por todos los filósofos heterodoxos del siglo XVIII como Voltaire, Rousseau, Diderot, los libros de racionalistas modernos como Descartes y otros autores como Kant, Hegel, Nietzsche, etcétera (A. Goetschel, 1999: 16). La Iglesia entonces se convirtió en una institución centralizada en todo el país, que impuso la religión católica como la religión oficial y se convirtió en un aparato de cohesión ideológica del Estado latifundista y un gran centro de poder. Enrique Ayala señala que las pugnas regionales entre las élites de la Sierra (conservadores o godos) y la Costa (liberales o burgueses) hizo que la Iglesia, en su búsqueda de mantener un sistema tradicional de poder, se identificará particularmente con el primer grupo y ejerciera un gran peso en las ciudades de Quito y Cuenca.⁵

En el ámbito cotidiano, Ximena Sosa y Cecilia Durán señalan que la familia aristócrata era el núcleo central sobre el que giraba la sociedad. El padre y esposo a la cabeza del hogar se dedicaba exclusivamente a actividades destinadas a brindar la subsistencia física y económica de la familia, mientras que la esposa y madre se dedicaba a las tareas domésticas, a las prácticas religiosas y a la ayuda al prójimo. Las mujeres de ese entonces como madres eran personas muy condescendientes, de tal manera que, en ocasiones, convertían a sus hijos en personas viciosas y llenas de orgullo.⁶ Los hijos varones tenían una vida cómoda, podían acceder a estudiar alguna profesión en la universidad, o aprender de algún negocio en compañía de sus padres. Tenían la posibilidad de salir a reuniones fuera de casa y hablar de política. Las hijas mujeres por su parte tenían una vida similar a la de sus madres. No accedían a la educación universitaria y en ocasiones tenían profesores particulares, especialmente de idiomas. Se dedicaban básicamente a tareas como la costura, el bordado o a tocar algún instrumento, principalmente el piano. No se les permitía salir solas a la calle, siempre lo hacían en compañía de sus padres o sirvientes y tenían en su vida tres alternativas: casarse, quedarse solteras, o tomar los hábitos religiosos (X. Sosa y C. Durán, 1990: 164).

Este era el ambiente en que se desarrolló la poeta Dolores Veintimilla, donde se puede apreciar que la mujer estaba ubicada en una condición de sumisión, e inferioridad respecto al hombre. El peso de la Iglesia en el ámbito ideológico reforzaba esta condición en la mujer, lo cual convierte a este espa-

5. Enrique Ayala Mora, *Historia de la revolución liberal ecuatoriana*, Quito, Corporación Editora Nacional / TEHIS, 1994, p. 40.

6. Ximena Sosa y Cecilia Durán, «Familia, ciudad y vida cotidiana en el siglo XIX», en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 8: *Época republicana II. Perspectiva general del siglo XIX*, p. 164.

cio en no propicio para el desarrollo de escritoras como Dolores Veintimilla. La pregunta entonces es: ¿cómo logra la poeta desarrollar su talento artístico, en ese tipo de sociedad?

Algunos indicios de esta respuesta parecen estar en su escrito en prosa «Recuerdos», en él que la poeta menciona su particular experiencia familiar y un acceso excepcional a una educación, que era un privilegio para la mujer de esa época:

En 1847 tenía 17 años cumplidos, Hasta esa edad mis días habían corrido llenos de placeres y brillantes ilusiones. Con la mirada fija en un porvenir risueño y encantador, encontraba bajo mis plantas una senda cubierta de flores, y sobre mi cabeza un cielo tachonado de estrellas.

Era feliz! y pensaba que nunca se agostarían esas flores ni se apagarían esos astros!!...

Adorada de mi familia, especialmente de mi madre había llegado á ser el jefe de la casa; en todo se consultaba mi voluntad; todo cedía al más pequeño de mis deseos; era completamente dichosa bajo la sombra del hogar doméstico, y en cuanto á mi vida social, nada me quedaba por pedir á la fortuna.⁷

Voluntad y deseo propio, ser como el jefe de la familia, pone de manifiesto Dolores Veintimilla en este escrito, y realiza así el rescate del espacio doméstico tan venido a menos en la sociedad de su época. Es desde ahí que ella asume el rol asignado generalmente al padre como jefe de familia, y donde ya devela una especie de autoridad para irse insertando en ese espacio masculino, donde la mujer no tenía acceso. Su vida familiar tan particular y la privilegiada educación a la que accedió son los instrumentos que le van a permitir a Dolores rescatarse como sujeto histórico, y entrar en un diálogo con el espacio público como se verá a continuación.

3. LA MUJER, ¿UN SUJETO HISTÓRICO EN EL SIGLO XIX?

Los estudios historiográficos tradicionales han excluido de sus análisis a la mujer. Para ser vista como sujeto histórico, ésta ha requerido de la elaboración de una teoría que la califique y legitime como sujeto de estudio. María Consuelo Figueroa señala que el influjo ejercido por la historiografía decimonónica de raigambre positivista ha resultado al respecto fundamental, puesto

7. Dolores Veintimilla, «Recuerdos», citada por Celiano Monge, *Dolores Veintimilla de Galindo. Producciones literarias*, Quito, Casa Editorial Proaño y Delgado, 1908, p. 17.

que situó el centro de atención en el mundo público político, en tanto era allí donde se manifestaban las grandes transformaciones tendientes a alcanzar estadios de evolución conducentes al tan anhelado progreso, que actuó como paradigma modelador del siglo XIX.⁸

No es de extrañarse entonces que en ese siglo, se estructure una cosmovisión excluyente en torno a los géneros dada por la tajante separación de las esferas de acción según los sexos, de donde se desprende que el ámbito externo y público correspondía a la racionalidad y era monopolio masculino, en tanto que el mundo privado del hogar, relacionado con el afecto, perteneció exclusivamente a las mujeres. Por tanto, las grandes transformaciones en los espacios públicos, fueron realizadas por hombres, generalmente de raza blanca, pertenecientes a una élite dominante, y considerados como los sujetos históricos por excelencia.

Las mujeres, recluidas en los mundos íntimos y privados, quedaron fuera de los análisis historiográficos, pues carecían de voz y corporalidad en el ámbito público. La categoría de sujetos históricos, según Lorena Godoy, se sustentó en el siglo XIX, bajo la existencia de diferentes grados de conciencia en la construcción del devenir histórico, siendo así que quienes manifestaban una mayor reflexión y capacidad de discernimiento, accedían a esa categoría. Entre estos se encontraban los hombres de las élites aristocráticas, los héroes nacionales, y los letrados de la época.⁹

A luz de lo antes citado, surgen algunas interrogantes: ¿cuál ha sido el papel desempeñado por las mujeres en el mundo público del siglo XIX?, ¿fueron éstas un sujeto histórico? A primera vista se diría que, salvo muy pocas excepciones, la mujer del siglo XIX no participó del ámbito público y su restricción al ámbito privado parecería desestimar la función que tuvo en la sociedad de la época. A esto cabe añadir, como lo señala María Consuelo Figueroa, la diversidad de sujetos femeninos, dadas las clases sociales, etnias, momentos históricos o diversas situaciones culturales, que complican este análisis y lo ubican en un lugar de propósitos e intereses heterogéneos (M. C. Figueroa, 2001: 92).

La mujer, dice Lucía Guerra, «atrapada en los cercos del corazón, quedó fuera del imperio de la razón», se la postula como símbolo de imperfección, inferioridad, e inconciencia, condiciones que según el pensamiento es-

8. María Consuelo Figueroa, «¿Han sido las mujeres protagonistas en la historia? Reflexiones sobre su condición de sujetos históricos», en *Revista de humanidades y traducción. Cuadernos Universitarios Pérez Rosales*, vol. 1, No. 3, Santiago de Chile, 2001, p. 92.

9. Lorena Godoy, *et al. Disciplina y desacato. Construcción de identidad en Chile, siglos XIX y XX*, Santiago, 1995, citado por María Consuelo Figueroa, «¿Han sido las mujeres protagonistas en la historia?...», p. 93.

colástico la excluyen de toda actividad intelectual.¹⁰ Este distanciamiento entre la razón y la vida emocional, responde a una masculinización del pensamiento y devela cómo en el siglo XVIII, si bien se sientan las bases de un nuevo sistema democrático, la mujer se sitúa en un desfase entre los parámetros puramente hipotéticos e ideológicos de ese sistema de supuesta igualdad y libertad, frente a las condiciones históricas y concretas de la misma.

Guerra señala que autores como Rousseau, Diderot, Montesquieu, al referirse a la mujer se desplazan en terrenos contradictorios, puesto que proponen discursos cívicos que fomentan la igualdad de los individuos pero colocan a la mujer en una situación estática, prisionera de su propio cuerpo y en el papel de madre y esposa. Esta concepción se trasladó a las ideologías decimonónicas, que conservaron los conceptos escolásticos de lo femenino como complemento secundario y privado de toda participación activa en el devenir histórico, e incapaz de mantener una conducta constante. Este fue uno de los factores básicos para excluirla de la categoría de ciudadanía, por tanto de la participación nacional y del accionar histórico (L. Guerra, 1994: 59).

En la misma línea que Lucía Guerra, Mary Louise Pratt indaga en el discurso cívico político del siglo XIX, encontrando que la mujer fue asumida dentro de éste con algunas de las características ya mencionadas: inconstante, falta de razón, incapaz para el pensamiento abstracto, inclinada más al emocionalismo, al particularismo y al infantilismo. Esto según Pratt puso en marcha una polarización de los géneros en las ideologías sexuales decimonónicas, dando así el monopolio político a los hombres.¹¹

Por su parte, Benedict Anderson define a la nación como una comunidad política imaginada, vista como una especie de componente ficticio, de artefacto cultural donde las diversas subjetividades individuales y colectivas generan prácticas discursivas que encarnan ese concepto de nación. La comunidad imaginada de Anderson, entonces se concibe bajo la idea de un «compañerismo» profundo y horizontal, independientemente de las desigualdades que ahí se generen.¹² Deconstruyendo ese concepto de Anderson, Mary Louise Pratt hace una crítica del mismo al señalar que esa relación fraternal entre iguales, que por medio de la ciudadanía dota a los individuos de agencia histórica, es en realidad un compañerismo desde las élites masculinas, que niega

10. Lucía Guerra, *La mujer fragmentada: historias de un signo*, Bogotá, Ediciones Casa de las Américas / Colcultura, 1994, p. 58.

11. Mary Louise Pratt, «Género y ciudadanía: las mujeres en diálogo con la nación», en Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo y María Julia Daroqui, eds., *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1994, p. 264.

12. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, pp. 22-25.

ese espacio a las mujeres, las cuales se inscriben en otros espacios fuera de la ciudadanía y fuera de la historia. (M. L. Pratt, 1994: 265)

Lo interesante, como se verá en un acápite posterior, es cómo escritoras como Dolores Veintimilla, que tuvieron acceso a un ámbito público como era el de las letras en el siglo XIX, se insertan en éste, e irrumpen en esa relación fraternal entre iguales, en ese discurso cívico, buscando modelar su propia ciudadanía cultural. Pret señala que en el contexto republicano, la mujer busca por medio de la escritura, lo que le ha sido negado: su estatus político, económico, cultural y material (M. L. Pret, 1994: 266).

Si bien los principios igualitarios de un sistema republicano esconden las enormes diferencias individuales y buscan asentarse en homogeneidades ficticias, selectivas y excluyentes, a nivel del discurso ofrecieron a la mujer la posibilidad de incluirse, aunque de manera ambigua, en la categoría de ciudadanía, provocando inestabilidad en el poder patriarcal. Este esquema masculino de naturaleza humana, concibe un Estado y una sociedad donde las diferencias, como dice Pratt, eran vistas como una amenaza al cuerpo social y en ese sentido la mujer siempre resultaba ser esa diferencia, ese «otro amenazante» (M. L. Pratt, 1994: 267). El orden social de la época se construyó en ciudadanos y no-ciudadanos, donde los primeros gozaban de todos los privilegios y se encontraban formados por hombres, de raza blanca que pertenecían a una élite criolla. Desde ese punto de vista masculino y privilegiado no existían diferencias ni desequilibrios y se hablaba de libertades individuales, comerciales y domésticas. En esos espacios los sujetos subalternos, los no-ciudadanos, se veían relacionados con los primeros en términos de explotación, por tanto no se daban condiciones justas. Esta es la máscara del sistema republicano que se trataba de imponer.

Radcliffe y Westwood, señalan que la categoría de género está presente en la manera como se configura la comunidad nacional y en los discursos que la han fomentado. Se crean así relaciones verticales de poder donde lo masculino de raza blanca y de élite se impone a lo femenino en el orden social y donde los cuerpos sexualizados de hombres y mujeres están sujetos a la creación de conductas y representaciones nacionalizadas, que dan lugar a distintas identidades nacionales.¹³ El rescatar esas identidades puede ser vista como una de las funciones de la crítica literaria feminista.

Los vínculos entre nación y género muchas veces han sido ignorados por el nacionalismo, a pesar de ser una categoría central para diferenciar a los ciudadanos dentro de la comunidad nacional. Bajo esta perspectiva del olvido, la mujer deja de tener un espacio en el ámbito público al igual que otros

13. Sarah Radcliffe y Sallie Westwood, *Rehaciendo la nación. Lugar, identidad y política en América Latina*, Quito, Editorial Universitaria, 2001, p. 205.

grupos como los indígenas, negros y mestizos. Se establecen así relaciones ciudadanas marcadas no sólo por la cuestión de género, sino también por cuestiones de raza y clase.

El control masculino sobre las mujeres en el siglo XIX se ejerció mediante varios medios públicos que incluían normas y prácticas institucionalizadas. Por ejemplo, en el ámbito privado las mujeres debían proporcionar a sus esposos e hijos los valores espirituales y una guía moral que diera estabilidad y mayor dimensión a la esfera pública. Radcliffe y Westwood afirman que las categorías de masculinidad y feminidad nacional no se dan solo en el ámbito simbólico y discursivo, sino que se plasman en los cuerpos y las subjetividades personificadas en los ciudadanos (S. Radcliffe y S. Westwood, 2001: 215). Es así como en el siglo XIX se ejercía un control especialmente sobre el cuerpo femenino, a través de un fuerte disciplinamiento y represión sobre el mismo. Esto recreó una imagen de mujer con ciertos atributos estereotipados como el sufrimiento y el amor materno que las coloca como seres dependientes en lugar de soberanas y que ocupan una posición al margen de la nación. El tema del imaginario femenino y su relación con la poesía de Dolores Veintimilla se trata más a profundidad en el capítulo tres.

Es importante recalcar que ya sea que la mujer sea vista como un ser débil e incapaz de rebelarse contra las opresiones que sobre ella recaen, o bien se la conciba como un ser altamente consciente de su papel histórico, determinado por su lucha contra el sistema patriarcal, hay el peligro de que ese orden las clasifique de ese modo, estereotipándolas en rígidos modelos que limitan una comprensión más cabal de la complejidad del mundo femenino y conjuntamente con ello del masculino. La idea es ir de-construyendo esos mismos esquemas de una manera más conflictiva, indagando dentro de éstos, acercándose a sus índices textuales de resistencia y a la memoria de rebeliones contra estructuras de dominio que incumben el territorio físico al igual que el simbólico.

Esto permite una mejor comprensión de cómo hombres y mujeres en el siglo XIX pudieron imaginarse a ellos mismos como parte de la comunidad nacional, creando identidades propias que tipificaron roles y lugares en la sociedad de la época, para cada uno de estos grupos. Las personificaciones y cualidades masculinas llevaron a los hombres a ser parte activa de la formación nacional, mientras que las mujeres fueron marginadas de manera ambigua de la comunidad nacional debilitándolas política y socialmente y ofreciendo pocas posibilidades de reimaginarse y reubicarse en el contexto nacional.

Se da paso a la obra poética de Dolores Veintimilla, para enfrentarla con el entramado cultural de la comunidad nacional y entender su proceso de construcción como sujeto histórico, en este espacio pagado de ambigüedades.

4. DOLORES VEINTIMILLA DE GALINDO: LA MUJER QUE NACE CON LA NACIÓN

Mary Louise Pratt afirma que para muchas mujeres del siglo XIX en América Latina, de todas las clases y sectores sociales, la negociación de ese estatus político, económico, cultural y material que antes se mencionó, se expresó principalmente desde ámbitos académicos y literarios, pero eran pocas las que tenían acceso a la esfera de la escritura y casi siempre pertenecían a las élites criollas (M. L. Pratt, 1994: 265). De ahí han quedado algunos legados de mujeres de la época que atestiguan su lucha por la ciudadanía.

Esta negociación se la llevó a cabo a través de una estrategia de igualamiento con el sexo opuesto; es decir, las escritoras ingresaban al espacio público ocupado tradicionalmente por hombres y trataban de destacarse en actividades por ellos desempeñadas. A éstas se les designó como «mujeres notables», las cuales eran vistas como seres con atributos excepcionales, y que igualmente fueron rechazadas por ciertos grupos de la sociedad. En estos casos solo se las ha considerado en su particularidad, sin dar cuenta real de las situaciones y características que envolvían a las mujeres de la época.

No obstante, en ese devenir histórico dominado por estrictas estructuras de poder, el escritor o la escritora, generalmente perteneciente a la raza blanca y a los sectores privilegiados de la sociedad latinoamericana, ha sido —como dice Lucía Guerra— un elemento desestabilizador, un individuo que, en el proceso de búsqueda de su propia identidad, ha incursionado en los espacios marginales transgrediendo los límites impuestos a un lenguaje y cultura oficial que aspiran a imponer la ilusión de la homogeneidad.¹⁴

El contexto histórico en que le tocó vivir a Dolores Veintimilla, estuvo marcado por el nacimiento y construcción del Estado ecuatoriano, bajo un proceso inestable donde la autonomía, la identidad y la descolonización cultural eran las principales preocupaciones de las élites criollas. Dolores nace en 1829 y el Estado ecuatoriano nace como tal en 1830, y surge así un llamado de atención del lugar que ella como mujer ocupa en ese proceso de construcción nacional. La mujer, ubicada en las fronteras de las ideologías nacionalistas, «con un pie dentro y otro fuera» —como dice Mary Louise Pratt— es símbolo de una parte de la diversidad de formaciones sociales que conformaron el territorio nacional y que estaban actuando sobre la supuesta «fraternidad,

14. Lucía Guerra, «Pluralidad cultural y voces de la otredad en la novela latinoamericana», en José Antonio Mazzotti y Juan Cevallos Aguilar, eds., *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*, Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas, 1996, p. 260.

soberanía y autonomía» que el orden masculino proponía como ideal. (M. L. Pratt, 1994: 52-54) Este nacimiento conjunto de la poeta y la nación lleva a pensar que en ese proceso inseguro, de búsqueda de una identidad propia como nación, una mujer como Dolores representa ese sujeto que da voz a una parte de la heterogeneidad, que es lo opuesto al orden ficticio que se busca crear, que es esa otra cara de la moneda la cual pretende ser silenciada, en nombre de una supuesta homogeneidad.

Dolores Veintimilla puede entonces situarse como la poeta que «nace con la nación». Esta frase tiene un doble sentido. Por un lado, está la búsqueda de autonomía como individuo que es parte de un Estado que se está formando y busca establecer una identidad propia y, por otro lado, como mujer excluida por su género de ese imaginario nacional, del cual pretende ser parte. Nacer con la nación pudo ser para la mujer del siglo XIX, establecer desafíos, contrahegemonías y formaciones alternativas dentro de un espacio de constante negociación y fuerza, que se intuyen sutilmente en producciones literarias como la de Dolores Veintimilla.

Estos ataques, desafíos y formaciones alternativas –como dice Pratt– fueron parte fundamental de las naciones Estado que salieron de un proceso descolonizador, como es el caso de Ecuador y los otros países de la región. Por lo que la respuesta de la mujer frente a la nación en el siglo XIX fue entonces un espacio de gritos silenciosos, de aceptación de las reglas, pero con un interés oculto de reversión y transgresión de los parámetros establecidos.

El nuevo ciudadano o sujeto nacional en el Ecuador se configuró, entonces, dentro de ese proyecto moral y pedagógico al que se refiere Beatriz González, cuyo objetivo era educar en el respeto, en la cortesía, las buenas costumbres y en el *buen decir*. En ese sentido hombres y mujeres tenían un rol que cumplir en la sociedad y eran modelados conforme a ciertos parámetros y reglas que les permitían funcionar de acuerdo al nuevo estilo urbano de vida. Este estilo era considerado como el emblema de la «soñada civilización».¹⁵

Las distancias y diferencias creadas entre las clases terratenientes regionales y los distintos grupos subalternos a través de la pertenencia o no a la categoría de ciudadano en el escenario nacional, fue uno de los elementos que sirvió para impedir el apareamiento de la mujer como sujeto histórico. Este concepto de ciudadanía constituyó un sistema de privilegio y selección, y por tanto de exclusión, bajo el cual se establecieron rígidas condiciones para ser

15. Beatriz González Stephan, «Modernización y disciplinamiento, la formación del ciudadano: del espacio público y privado», en Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo y María Julia Daroqui, eds., *Esplendores y Miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, pp. 432-434.

parte del mismo. Enrique Ayala señala que elementos como tener una determinada edad, situación civil, saber leer y escribir, la posesión de un mínimo de propiedad, así como poseer una renta fija en un monto determinado, eran considerados como requisitos básicos para acceder a la categoría de ciudadanía. Estos impedimentos excluyeron a la mayoría de la población que se enfrentó a un proceso de ausencia de ciudadanía y carencia de lealtad o consenso hacia el sistema político establecido (E. Ayala Mora, 1994: 80-181). La mujer, por estar recluida en el ámbito doméstico, no tenía acceso a casi ninguno de esos elementos, y su adscripción al espacio doméstico limitaba aún más su participación en el ámbito nacional.

Si entonces la mujer estaba limitada al espacio del hogar, ¿cómo Dolores Veintimilla en su papel de mujer se sitúa frente al espacio público? ¿cuál es su respuesta frente a la nación? Entran en juego entonces las estrategias que le permiten a Dolores situarse como un sujeto histórico en una especie de juego entre el espacio público y el privado, como se verá a continuación.

5. ESPACIO PÚBLICO Y ESPACIO PRIVADO: LAS VELADAS LITERARIAS, LA FRONTERA AMBIGUA

Susana Aguinaga señala que el interés de Dolores Veintimilla por las letras y sus dotes para crear poesía fueron desarrollándose en ella desde muy pequeña. Perteneció a una familia aristócrata que le brindó una educación esmerada, algo poco común para la mujer ecuatoriana de la época.¹⁶ De igual manera, Humberto Mata señala que Dolores creció en un ambiente propicio para fomentar sus dotes de escritora, puesto que en la casa de sus padres se llevaban a cabo veladas literarias, donde la familia de la poeta se reunía en el comedor, a modo de sobremesa, a compartir la lectura de diversos libros. Mata también afirma que Dolores tuvo desde pequeña acceso a la biblioteca de su padre, la cual estaba constituida por una variedad de libros. Esto sedujo a la poeta (H. Mata, 1976: 35-37).

En los albores de época republicana, las casas de las familias de las élites, especialmente en Quito, se abrían para las tertulias, donde la mujer aparece como la figura de la inspiración para los artistas. Cabe aquí señalar lo que comenta Isaac Barrera al respecto:

16. Susana Aguinaga, «La lírica romántica», en Diego Araujo Sánchez, coord., *Historia de las literaturas del Ecuador*, vol. 3, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2002, p. 103.

La casa del habitante ciudadano no fue un huerto cerrado, sino campo de selección a la lque concurrían parientes y amigos que accedían a ella por merecimientos y por respetabilidad de conducta. Y en las reuniones la mujer desempeñaba una función principal, era la que manejaba el clavicordio o la vihuela [...]. La mujer desempeñó en las tertulias un papel delicado de inspiradora para los artistas o de animadora para los políticos. Las mujeres estuvieron acompañando siempre a los padres y maridos en las decisiones más trascendentales.¹⁷

Se está frente a un espacio donde se entrecruzan las fronteras de dos ámbitos: el público y el privado. Las veladas literarias se convirtieron en un lugar de discusión de diversos acontecimientos políticos del país, intercalando éstas con la lectura de poesía, la música y el arte y generalmente dirigidas por hombres. Pocas mujeres se inmiscuían en esas reuniones, y si participaban de éstas, su papel estaba destinado, como dice Barrera, a la cuestión de ser objetos de inspiración y situarse como acompañantes del hombre.

Dolores dio a conocer sus dotes artísticas en este medio. Humberto Mata señala que su esposo Sixto Galindo gustaba de que Dolores presidiera en ocasiones estas tertulias, donde ella empezó a ser más conocida y apreciada por quienes asistían a las mismas, debido a los conocimientos intelectuales y literarios que poseía y por sus opiniones sobre asuntos públicos.¹⁸ De todos modos su aparición en estas reuniones no le convierte en una figura central sino en una especie de sombra tras la presencia de su esposo, pero que causaba asombro y admiración, o tal vez un poco de recelo frente a la figura de una mujer que invadía un espacio masculino.

Se entra entonces a pisar un espacio de hibridez, donde lo público y privado llegan a mezclarse, donde los asuntos de política, la lectura de poesía y la música se intercalan para conectar sensibilidad con raciocinio, intimidad con aspectos externos. En esta frontera ambigua y borrosa entre estar dentro de lo doméstico y lo público a la vez es donde la poeta va a empezar a dejar oír su voz, donde vierte un comentario y donde surge su poesía.

Francesca Denegri señala que se está frente a una especie de falsa demarcación entre la esfera privada, concebida como sagrada y femenina, y la esfera pública, vista como profana y masculina. Estos espacios o veladas literarias presentan una esfera doméstica no inmune a los acontecimientos históricos, políticos y sociales como se pretendía que fuese.¹⁹ Por tanto ubicaban a

17. Isaac Barrera, *Historia de la literatura del Ecuador. Siglo XIX*, vol. III, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1954, p. 124.

18. Humberto Mata, *Dolores Veintimilla asesinada*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1977, p. 57.

19. Francesca Denegri, *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas*

la mujer en una posición de ambigüedad, pues su lugar en el hogar como sitio natural de neutralidad, paz y remanso, se ve invadido por el espacio de la violencia política y social de la nación, que era lo público.

La voz de mujer, entonces, silenciada por una historia oficial se hace escuchar entre las grietas, entre los rincones que dejaban las veladas, como espacio de expresión, como espacio de escritura. La mujer en estas reuniones sigue usando la máscara del cumplimiento de sus deberes del hogar, pero deja entrever con su participación, su necesidad de explorar desde un punto de vista diferente, esa historia nacional contada por hombres y de la cual estaba excluida. De todos modos para una escritora como Dolores esto no era fácil de lograr. Su estrategia estuvo enmarcada, como se verá en el capítulo III, en la apropiación del armazón romántico convencional, que le permitió hacer uso de un lenguaje que no fuese extraño al círculo en que se movía.

Las veladas literarias se convierten entonces en una práctica deconstruccionista, que le permite a la poeta deshacer los límites estáticos y finitos entre las dos categorías, masculino y femenino, en particular en el contexto de lo político contra lo apolítico. Es por esto importante hacer un recorrido por el ambiente literario en que se desarrolló la obra de Dolores Veintimilla.

Según Juan León Mera, en 1838, en la ciudad de Quito, se fundó la Sociedad Filantrópica-Literaria, donde se formaron personajes como Gabriel García Moreno, Miguel Riofrío y Julio Zaldumbide.²⁰ Diego Araujo por su parte señala que después de la transformación del 6 de marzo de 1845, movimiento éste de afirmación nacionalista y de oposición al militarismo extranjero, representado por el gobierno de Juan José Flores, se manifestaron los primeros signos del pensamiento romántico y surgen figuras como Juan Montalvo, Juan León Mera, Julio Zaldumbide y Numa Pompilio Llona.²¹ Según Mata la Sociedad Filantrópica Literaria que menciona Mera, surge de este movimiento de marzo de 1845. (H. Mata, 1977: 113)

La pregunta es ¿formó Dolores Veintimilla parte de esta sociedad literaria? Posiblemente no, lo único que se sabe es que la mujer estaba impedida de participar de este tipo de formaciones académicas, debido, a que como dice Mata, eran consideradas «cosas de hombres» (H. Mata, 1977: 110) Lo que sí se conoce es que su trayectoria literaria estuvo muy vinculada a su participación en las tertulias o veladas y al casarse, Dolores continua con ese mismo interés.

en el Perú, Lima. Instituto de Estudios Peruanos / Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, 1996, p. 85.

20. Citado en Humberto Mata, *Dolores Veintimilla asesinada*, 1977, pp. 109-110.

21. Diego Araujo, «El romanticismo en Ecuador e Hispanoamérica», en Diego Araujo Sánchez, coord., *Historia de las literaturas del Ecuador*, vol. 3, p. 66.

Dolores viaja a Guayaquil con su esposo e hijo, y es aquí donde la poeta parece tener una cierta flexibilidad para acercarse al ámbito literario, debido a que esta era un tipo de sociedad menos conservadora y donde empezaba a emerger una naciente burguesía apegada más a ideas de corte liberal. Antonio Lloret señala que Dolores establece aquí una estrecha amistad con el escritor Vicente Piedrahita, quien según el autor, la guía en algunas de sus producciones poéticas y la encauza en el romanticismo entonces en boga.²²

Humberto Mata, por su parte, señala que en Guayaquil, Dolores tuvo mayor acceso para hacer circular algunas de sus producciones poéticas entre sus amistades y es así como menciona que sus poemas «A Carmen» y «A la misma amiga» así como su producción «Quejas», llegaron a ser conocidas por Ricardo Palma, quien las recibió de manos de la amiga de Dolores, a quién se supone dedicó los dos poemas antes mencionados. (H. Mata, 1977: 43-148) No hay certeza del nombre de esta amiga, Mata menciona algunos, pero sin asegurar nada. Lo que sí es cierto, es que Ricardo Palma²³ tuvo acceso a estos poemas y los publicó en su revista *Cachivaches* bajo el título «Dolores Veintimilla. Apuntes de mi cartera» en 1900.²⁴

Posteriormente, Dolores se trasladó a la ciudad de Cuenca, donde la poeta residió desde 1854 hasta su muerte en 1857. En el transcurso de su estadía en esta ciudad, su esposo partió a Centroamérica, dejando solos a Dolores y su hijo. La voz poética de Dolores Veintimilla se hace escuchar entonces, en la conservadora y tradicional sociedad cuencana. Es en este espacio que ella desarrolló la mayor parte de su obra poética, entrando en contacto con la llamada Sociedad de Aprendizaje Literario, formada por un selecto grupo de hombres de letras que la admitieron como socia. Antonio Lloret señala que en esa época, se editaban algunos periódicos como *La Escoba*, de fray Vicente Solano y *Orden y Libertad* de Pío Bravo, en los cuales se respiraba un aire intelectual y de periodismo combatiente y polémico (A. Lloret, 1982: 92).

Su inserción en ese espacio fue vista como un suceso particular; si bien fue bien recibida en ese círculo por su habilidad poética, su manera personal de ser, incluso su belleza física, la convirtieron en centro de atracción, y estuvo sujeta a comentarios maliciosos de quienes no veían bien que una mujer se dedique a las letras, por lo que fue acusada de ser una libertina (A. Lloret, 1982: 92-95). Dolores es vista por los intelectuales de la época como esa especie de mujer excepcional, dotada de una capacidad intelectual propia de los

22. Antonio Lloret, *Antología de la poesía cuencana*, p. 92.

23. Cabe mencionar que se ha encontrado que algunos de los poemas de Dolores que fueron publicados por otros autores, como el caso de Palma, fueron modificados, ya sea que se cambió palabras usadas en el poema, o se hizo correcciones gramaticales. Esto denota la manipulación de la obra de la autora.

24. En Humberto Mata, *Dolores Veintimilla asesinada*, 1977, pp. 144-146.

hombres, un tipo de objeto raro, que despierta admiración, aprecio y un cierto recelo, pues su gusto por la literatura y su creatividad poética, rompía con los esquemas del estereotipo femenino de la época.

Dolores Veintimilla, entonces, se vincula con los hombres cultos del medio cuencano y convierte el salón de su casa en el espacio de enriquecedoras tertulias literarias donde se reunían poetas y escritores del lugar como Tomás Rendón, Luis Cordero, Miguel Ángel Corral, Antonio Marchán, y periodistas como Vicente Solano, Mariano Cueva, Benigno Malo, Pío Bravo, Vicente Salazar entre otros. También contó con la presencia de visitantes extranjeros como el poeta chileno Guillermo Blest Gana. Cecilia Ansaldo, afirma que Dolores Veintimilla fundó lo que se conoce como la primera Academia del Azuay, y menciona como miembros a los intelectuales antes mencionados.²⁵ De igual manera, Ricardo Márquez, señala en un artículo del diario *El Tiempo*, de la ciudad de Cuenca, correspondiente al mes noviembre de 1964, que el primer álbum literario ecuatoriano fue iniciado por Dolores Veintimilla de Galindo, quién en las tertulias realizadas en su casa, pedía a los poetas y escritores visitantes que escribieran piezas literarias para conservarlas como recuerdo de la visita hecha por estos personajes a la casa de la poeta.²⁶

¿No es la participación en ese espacio literario, generalmente ocupado por hombres, dónde la poeta empieza a develar de manera sutil su estrategia de resistencia frente a un orden patriarcal? La literatura –como dice Francesca Denegri– puede ser considerada como un ejercicio al margen de la política y las intrigas contemporáneas, que a través de las veladas literarias constituyó un medio de incorporación de la mujer a dicha actividad (F. Denegri, 1998: 39). Aunque las veladas se realizaban al margen del accionar político, estos espacios se abrían a temas de interés nacional, y la voz de la poeta, aunque no una voz oficial, tenía un espacio de representación frente a la nación. Las veladas de Dolores Veintimilla también pueden ser vistas como el espacio de encuentro de ambos sexos, en forma más libre, donde lo masculino y femenino se interconectan de manera más fluida, sin la rigidez que existe en el espacio público respecto de esa relación.

Afirmando lo señalado por Francesca Denegri, los salones literarios implicaron un entrelazamiento de opuestos binarios, una conexión entre el mundo de lo alto con el mundo de lo bajo, dándose así una fusión heterodoxa entre elementos usualmente vistos como incompatibles. (F. Denegri, 1996:

25. Cecilia Ansaldo, «Dolores Veintimilla de Galindo», en *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (DELAL)*, t. III, Caracas, Biblioteca Ayacucho / Monte Ávila, 1998, p. 4896.

26. Ricardo Márquez, «El primer álbum literario ecuatoriano: iniciado por Dolores Veintimilla de Galindo», en diario *El Tiempo*, Cuenca, 3 de noviembre de 1964, p. 18.

121) La mezcla de actividades artísticas como la música, la lectura y recitación de poemas, con la discusión de temas políticos, convierten a las veladas en un espacio en donde el lenguaje privado usado dentro del hogar, y el lenguaje público del discurso académico son hablados y experimentados en conjunto.

Las veladas o tertulias literarias se constituyeron así, en espacios donde mujeres como Dolores Veintimilla lograron desafiar valores familiares y domésticos de la élite de su época sin destruirlos o rechazarlos, sino más bien buscando reforzarlos como un medio para alcanzar una posición en la vida intelectual. La familia, es vista desde estas reuniones, como el núcleo de la sociedad y su conexión con el ámbito público, revierte sutilmente la idea de que lo doméstico es apolítico. También la participación y dirección por parte de Dolores de estas veladas fue una manera de socavar los valores patriarcales de la élite ecuatoriana del siglo XIX.

Denegri refiere una idea importante para este análisis, que si bien la mujer no está capacitada en ese sistema patriarcal para hablar usando el lenguaje de la ciencia y la filosofía, el lenguaje de la razón, las mujeres hablan de reformas políticas y sociales en las veladas, desde su propia perspectiva personal y no académica (F. Denegri, 1996: 123) Las condiciones que regulan este espacio de las veladas o tertulias literarias les permite a mujeres como Dolores hablar desde su propio territorio de una manera menos problemática que si lo hacen desde un terreno exclusivamente masculino.

6. LA EMBOSCADA DE LA IGUALDAD: DOLORES VEINTIMILLA Y EL FLUJO HETEROGÉNEO DE LA DIVERSIDAD

Lucía Guerra señala que, en el transcurso del siglo XIX, las mujeres buscaron insertarse en una lucha política que fomentara parámetros de igualdad frente al orden masculino dominante. Las ideas del liberalismo, y posteriormente el socialismo, abrieron el campo para que muchas escritoras promulgasen el acceso de la mujer a la educación, al voto, y a condiciones equitativas de trabajo. Esto implicó para las mujeres una especie de toma de poder pero que no cuestionaba para nada el concepto mismo de la construcción patriarcal (L. Guerra, 1994: 141).

Estrategias como la búsqueda de igualdad tratando de demostrar que la mujer posee las mismas capacidades intelectuales que el hombre y la utilización de la autoridad masculina para legitimar su propio discurso, si bien son importantes, representan dice Guerra, una especie de fiel creencia por parte de

las mismas mujeres, en esos rasgos de identidad creados por el patriarcado y atribuidos a la mujer de la época (L. Guerra, 1994: 141). Hay entonces una especie de identidad adscrita no cuestionada y asumida por la mujer, que refuerza los estereotipos de lo femenino e influye profundamente en los procesos de construcción de la subjetividad femenina.

Si bien lo expuesto por Lucía Guerra es real, es importante mirar el momento histórico que se vivía entonces y la rígida estructuración de roles designados para los hombres y las mujeres. La pregunta entonces es: ¿tenía la mujer del siglo XIX alguna otra posibilidad? Se está frente a una visión jerarquizada de los roles masculinos y femeninos, bajo lo que Lucía Guerra denomina «la emboscada de la igualdad y de la homogeneidad» en que se desarrolló la sociedad del siglo XIX (L. Guerra, 1994: 137). Es decir, las condiciones igualitarias bajo las que se formaban los sujetos nacionales estaban basadas en un sistema de exclusión de grupos como el de las mujeres, que pone de relevancia la desigualdad fundamentada en una sociedad y un sistema legal, manejado básicamente por hombres. La emboscada está en que las metas de la igualdad conllevaron a la mujer a hacer eco e internalizar los sistemas diseñados por la cultura patriarcal, pero que de alguna manera pueden ser revertidos de modo de enfrentar esa meta narrativa patriarcal.

En 1854, la poeta ya radicada en la ciudad de Cuenca, continuó su vida literaria y de escritora a pesar de los rumores y chismes que corrían, al saber de una mujer dedicada a las letras y que realizaba reuniones literarias en su hogar. Al respecto Isaac Barrera señala:

Dolores siguió, como en los demás lugares que había residido, cultivando la amistad de los literatos, principalmente, con lo que, en sociedades llenas de preocupaciones, como las del Ecuador en aquellos tiempos, la maledicencia encontraba fácil acomodo a toda clase de suspicacias. Reuniones de hombres en casa de una mujer hermosa, de una forastera, debieron ser la comidilla de los desocupados y motivo de la murmuración de las familias pacatas y recogidas que tomarían a descoco ese compañerismo literario desacostumbrado. Además, mujer que provenía de la Capital de la República, con hábitos de independencia en sus relaciones de amistad, debió encontrar un comprensible rechazo de parte de las demás mujeres acostumbradas a considerar la vida de sociedad de diferente modo.²⁷

Su pasión por las letras y su deber-ser como madre y esposa ejemplar, esa especie de ángel del hogar, se encontraba en debate en el interior de Dolores. La sociedad cuencana de entonces, la criticaba y rechazaba, considerando que estas actividades no eran propias de una mujer, y en cierta forma se es-

27. Isaac Barrera, *Historia de la literatura del Ecuador. Siglo XIX*, p. 129.

taba enfrentando indirectamente al ideal que planteaba el orden masculino para ella.

Las acusaciones no se hicieron esperar, y el abandono de su esposo, la colocó en una posición más débil todavía frente a la crítica y a los rumores maliciosos. Antonio Lloret señala que Dolores tuvo que enfrentar una serie de rencillas con la dueña de la casa que arrendaba la poeta. Esta señora, Josefa Ordóñez, corrió rumores por todo el barrio en contra de Dolores, buscando desprestigiarla y acusándola de ser una mujer libertina (A. Lloret, 1982: 103). Al respecto Mata señala que Josefa Ordóñez vigilaba todas las actividades que la poeta realizaba y llegó a echarla de la casa, colocando todas sus pertenencias en la calle.²⁸

Ahora bien, si Dolores Veintimilla parecía haber roto con la imagen de ángel del hogar, por dedicarse a las letras, ¿qué ocurrió cuando decidió traspasar más abiertamente la frontera o los límites impuestos a la mujer de la época? En abril de 1857, Dolores Veintimilla publicó una hoja volante denominada «Necrología» donde se opone a la pena de muerte y sale en defensa del indígena Tiburcio Lucero, acusado de parricidio y condenado a muerte por los tribunales de justicia del Azuay. Este escrito en prosa circuló por la ciudad de Cuenca y tuvo consecuencias funestas para la poeta. A través de esa hoja volante, Dolores Veintimilla hizo explícita su denuncia frente a un sistema socialmente injusto, donde saca a relucir la condición marginal del indígena en la sociedad de la época.

Lo interesante de este escrito, es que Dolores indirectamente entrecruza la posición de marginalidad de un desplazado social como es Tiburcio Lucero y su condición marginal de mujer en la sociedad. Dolores dice:

No es sobre la tumba de un grande, no sobre la de un poderoso, no sobre la de un aristócrata, que derramo mis lágrimas. No! Las vierto sobre la de un hombre, sobre la de un esposo, sobre la de un padre de cinco hijos, que no tenía para éstos más patrimonio que el trabajo de sus brazos.²⁹

El comienzo de esta nota pone en evidencia el deseo de la autora de dirigir un mensaje entre líneas a las élites, a las clases dirigentes de la nación: los aristócratas y los demócratas, sobre las condiciones de un hombre, que sometido a la justicia, acaba de morir. Resalta las jerarquizaciones sociales que separan en este caso al aristócrata del indígena, y revierte el papel subalterno

28. Humberto G. Mata, *Dolores Veintimilla asesinada*, Cuenca, Editorial Biblioteca Cenit, 1968, pp. 134-137.

29. Dolores Veintimilla, «Necrología», citado por Isaac Barrera, *Historia de la literatura del Ecuador. Siglo XIX*, p. 130.

del indígena al mirarlo como esposo, padre, sustento del hogar. La autora rescata estos roles asignados al hombre en la sociedad, para rescatar al indio de su condición de marginalidad y colocarlo frente al poderoso. La autora estratégicamente se apoya en los valores tradicionales, asumiendo la figura del padre, del esposo, para exacerbar el conflicto de clase: grandes vs. chicos, aristócratas vs. indios, dominador vs. dominados etc. Dolores continúa diciendo:

Cuando la voz del Todo Poderoso manda a uno de nuestros semejantes pasar a la mansión de los muertos, lo vemos desaparecer de entre nosotros con sentimiento es verdad, pero sin murmurar. Y sus amigos y deudos calman la vehemencia de su dolor con el religioso pensamiento de que es el Creador quien lo ha mandado, y que sus derechos sobre la vida de los hombres son incontestables.

Más no es lo mismo cuando vemos por la voluntad de uno o un puñado de nuestros semejantes, que ningún derecho tienen sobre nuestra existencia, arrancar del seno de la sociedad y de los brazos de una familia amada a un individuo para inmolarlo sobre el altar de una ley bárbara. ¡Ay! Entonces la humanidad entera no puede menos que rebelarse contra esa ley, y mirar petrificada de dolor su ejecución.³⁰

En estos párrafos se hace clara una denuncia frente al sistema jurídico que impone la pena de muerte, considerada como una ley bárbara. Bajo el espíritu del romanticismo y de las doctrinas de influencia social que estaban en boga en esa época, Dolores está defendiendo el derecho a la vida, pero no de alguien perteneciente a su clase social sino más bien de alguien que se adscribe a un grupo social excluido y sometido a todo tipo de injusticias y sufrimientos. Esto parecería remitir a que Dolores en su condición de mujer y de inferior frente al orden masculino y patriarcal, inferior en rango al del aristócrata y demócrata que le niega ese espacio a la mujer en el ámbito público, busca aliarse a través de este reclamo con el indígena en su condición de paria, de subalterno y marginal. Hay una especie de identificación entre la situación de la mujer y la del indígena, una alianza en busca de humanidad. Este individuo indio es aquí presentado como símbolo de una humanidad entera en busca de condiciones más justas.

¿No será esta búsqueda igualitaria, menos bárbara y más humana, su propia búsqueda? Dolores continúa diciendo:

La vida que de suyo es un constante dolor: la vida que de suyo es la defecación continua de las más caras afecciones del corazón: la vida que de suyo es la desaparición sucesiva de todas nuestras esperanzas: la vida, en fin, que es

30. *Ibidem*, p. 130.

una cadena más o menos larga de infortunios, cuyos pesados eslabones son vueltos aún más pesados por las preocupaciones sociales.³¹

Dolores expresa una especie de situación caracterizada por la carencia, la ausencia, que en el indígena como en ella se expresa en la falta de condiciones igualitarias, la falta de una ciudadanía que los reconozca como parte de esa sociedad, de una presencia y de una voz que están siendo silenciadas por un orden que no le interesa darles esa voz, que prefiere mantenerlos en su condición de marginales. Aquí esta una de las claves de la subjetividad de Dolores, que se refleja también en sus poemas, y es la idea de que nada le alcanza, todo le hace falta para poder ser. Hay una carencia social que se traduce en desequilibrio personal. Se descubre como ser en falta, y este descubrimiento lo hace desde un lugar de enunciación femenino.

El discurso de Dolores en su «Necrología» pone en evidencia una especie de lenguaje afectivo entre la mujer criolla y el indio, entre la madre y un desposeído. Es decir una asociación entre el sentimiento maternal que intuitivamente desarrolla un vínculo afectivo vertical con ese otro que es el indígena. Un vínculo que se expresa en ternura, sufrimiento y solidaridad. Como dice Francesca Denegri, esta relación es una especie de maternidad espiritual, la cual se traduce como «el don de hacer renacer al oprimido y redimir al pecador» (F. Denegri, 1996: 188). Esta parece ser una estrategia interesante al proyectar los valores de una moral católica en busca de rescatar al oprimido, que no sólo es el indígena, sino ella en su condición de mujer excluida. También es interesante percibir cómo compara la ley de Dios con las leyes de los hombres respecto de la muerte. Desde el discurso religioso trata de hacer ver que es Dios quien tiene los derechos sobre la vida de los hombres y no el hombre como tal.

Si bien se está frente a una denuncia social arraigada bajo parámetros de compasión y pena por quien ha sido sujeto de una injusticia social, ¿no es este escrito de Dolores Veintimilla, un espacio desestabilizador y transgresor de los límites impuestos por un lenguaje y una cultura oficial? ¿no es una especie de lugar para dar voz a un sujeto subordinado a una sociedad jerárquica e injusta? Parecería que la poeta, en su alianza con otro grupo marginal como es el del indio, se apropia de esa estrategia de Sor Juana Inés de la Cruz, de decir que habla de alguien que no es ella, pero que, al hacerlo, está hablando sobre ella misma.

Finalmente Dolores termina su «Necrología» abogando por que una «generación más civilizada» elimine la pena de muerte y sitúa al indígena como parte de una «clase perseguida»:

31. *Ibidem*, p. 131.

Que allí tu cuerpo descansa en paz, pobre fracción de una clase perseguida; en tanto que tu espíritu, mirado por los ángeles como su igual, disfrute de la herencia divina que el padre común te tenía preparada. Ruega en ella al Gran Todo, que pronto una generación más civilizada y humanitaria que la actual, venga a borrar del código de la patria de tus antepasados la pena de muerte.³²

Su apelación al indígena entonces le permite a ella como mujer reconocer las faltas y carencias que ambos tienen como clases marginalizadas. Surge una conciencia de ser mujer en un sistema que la oprime y va en busca de aliados, que le apoyen en su proceso de resistencia. La escritura de Dolores es desde esta perspectiva una escritura de la resistencia.

En el contexto social que vivía Dolores, su «Necrología» fue un desafío para la conservadora sociedad cuencana y significó un reto para su vida, pues ella siempre estuvo muy abierta a distintos horizontes culturales y libre de prejuicios. Todo esto agudizó aún más el clima opresor y asfixiante, que sobre ella aplicaron los miembros de la sociedad. Esta hoja suelta causó conmoción en la ciudad y desató una ola de críticas, a las que la poetisa contestó: «Me ha hecho reír la bulla que ha causado aquí mi pobre papel, por ser escrito de una mujer, es decir de un semi-animal que es lo que piensan que somos».³³

Su respuesta frente a la crítica suscitada por su «Necrología» es también una denuncia sobre la condición de inferioridad que tiene la mujer en la sociedad ecuatoriana de su época. Ese estado de semi-animal como ella dice, que se usa para describir a la mujer de la época, es el reflejo de la situación de inferioridad en que se encontraban las mujeres. Pero al asumir esta posición de inferior, Dolores podría inscribirse en lo que Ludmer denomina las tretas del débil, pues es asumiendo su posición de inferior que contesta a un poder superior y desde ahí lo rechaza y lo combate; no dice que lo rechaza pero de hecho lo hace.³⁴ Esta combinación de acatamiento y resistencia era ya una estrategia que venía siendo manejada desde mucho antes por mujeres como Sor Juana Inés de la Cruz, que buscaban su propia identidad y su establecimiento como otro sujeto del saber distinto y diferenciado.

La mujer en un contexto social de marginación, replegada en espacios como el hogar y asumiendo actitudes estereotipadas de sumisión y abnega-

32. *Ibidem*, p. 131.

33. Dolores Veintimilla, citada por Hernán Rodríguez Castelo, «Dolores Veintimilla de Galindo (1829-1857)», en Hernán Rodríguez Castelo, edit., *Poetas románticos*, No. 9, Quito, Clásicos Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, s.f., p. 21.

34. Josefina Ludmer, «Las tretas del débil», en Patricia Elena González y Eliana Ortega, eds., *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1985, p. 53.

ción, tuvo poco espacio para reimaginarse y crear su propia identidad desde su vida interior, frente a un colectivo que fomentaba subjetividades que exiliaban a la mujer del cuerpo social.³⁵ Es entonces en la escritura y particularmente en la poesía, que Dolores Veintimilla buscó una especie de reivindicación social y denuncia respecto al sexismo. La escritura, por tanto, se convierte en espacio de transgresión y defensa contra la opresión y donde se escucha la voz del silencio, de la resistencia, de la rebeldía y del acatamiento, en definitiva la voz de la diferencia.

Helena Araujo señala que en el siglo XIX las mujeres buscaron, a través del desarrollo de ideologías liberales igualitarias, la apertura en el espacio nacional, pero tuvieron que contrarrestar el peso de la censura social y muchas veces aliarse al poder masculino para desde ahí reimaginarse en el mismo.³⁶ Este es el caso de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), la peruana Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909), y la misma Dolores Veintimilla (1829-1857) (H. Araujo, 1989: 37). Pratt señala que la escritura de autoras como las antes mencionadas, permiten resituar el sujeto poético y replantear los discursos cívicos y sexuales de su época, dando forma a lo que se denomina su propia ciudadanía cultural (M. L. Pratt, 1995: 265).

Es entonces importante ver que, a través de la escritura, muchas mujeres en el siglo XIX atacaban y resistían el estrechamiento de la acción social femenina, lo cual es clave para entender las dinámicas sociales básicas de ese siglo. La mujer entra entonces, como dice Pratt, en diálogo con la vasta ensayística masculina a través de su posicionamiento desde las letras, respecto de temas como la identidad y la ciudadanía (M. L. Pratt, 1995: 273).

Es aquí en el presente, dónde el trabajo de Dolores Veintimilla permite el surgimiento de nuevas inquietudes y dilemas respecto a la mujer frente al imaginario nacional y su posición como sujeto histórico. La categoría de género entra como un elemento central para entender los procesos de formación de las naciones y visualizar que ese orden homogéneo e ideal es solo una ficción, que oculta la multiplicidad de voces que conforman las distintas identidades en la comunidad nacional. Desde ese lugar, escribir para la mujer del siglo XIX, fue un modo de ofrecer una visión propia de la realidad, asumiendo una posición frente a los otros.

35. Luis Miguel Glave, «Letras de mujer: Juana Manuela Gorriti y la imaginación nacional andina, siglo XIX», en *Historias*, No. 34, México D.F., 1995, p. 132.

36. Helena Araujo, *La Scherazada criolla...*, p. 37.

CAPÍTULO III

¿Cómo escribe Dolores Veintimilla? La poesía y la construcción del sujeto femenino

El presente capítulo tiene como propósito analizar el fenómeno de la subjetividad femenina a través de varios elementos. En primer lugar se analiza el contexto literario donde se desarrolló la poeta Dolores Veintimilla, tratando de encontrar en el discurso romántico un elemento que permita entender la aparición de un nuevo sujeto discursivo: la letrada del siglo XIX. Posteriormente se analiza la construcción de imágenes femeninas, a través de la literatura, entablando un diálogo entre la obra de algunos poetas y escritores contemporáneos a Dolores Veintimilla y su obra poética. Esto permitirá ir encontrando las claves para entender el proceso de construcción del sujeto femenino.

1. INTRODUCCIÓN: CONTEXTO LITERARIO DE LA POESÍA DE DOLORES VEINTIMILLA

Para entender de mejor manera el proceso de construcción de la subjetividad a través de la obra poética de Dolores Veintimilla, resulta esclarecedor dar una mirada a los acontecimientos que en el ámbito literario influyeron en el pensamiento latinoamericano y particularmente ecuatoriano a inicios del siglo XIX, de modo de poder hacer una relectura de la obra de la poeta quiteña, desde la mirada actual y rescatarla del pasado.

La producción poética de Dolores Veintimilla de Galindo ha sido ubicada tradicionalmente como romántica por parte de quienes desarrollan crítica literaria en el Ecuador. Ha sido catalogada como la precursora del romanticismo en el país, abriendo así un capítulo en la historia literaria del mismo.¹

Adentrándose un poco más en las diversas clasificaciones a las que ha sido sometida su obra poética, hay una coincidencia entre la mayoría de críticos en clasificarla como una poeta romántica, pero también estos criterios presentan ciertas divergencias en cuanto a la periodización, características, y es-

1. Hernán Rodríguez Castelo, «Dolores Veintimilla de Galindo (1829-1857)», p. 22.

quemadas de clasificación, los cuales serán brevemente señalados dentro del análisis de lo que se considera el romanticismo en la región y en el Ecuador.

Antes de centrarse en la poeta como tal, cabe situar a la región latinoamericana frente a lo que fue el pensamiento romántico europeo, su asimilación, recepción y su transformación al llegar a América.

Romanticismo en Hispanoamérica

El romanticismo en la región ha conllevado desde siempre una aura de confusión y complejidad particularmente en el plano artístico y literario. Las ideas venidas de Europa hacia el continente americano durante este siglo se conjugaron de manera particular en varios campos del saber creando así un sistema heterogéneo y difícil de definir, por lo que se han dado contradicciones al intentar caracterizar ese movimiento. Como bien lo señala Mirta Yáñez, este intento ha sido «el calvario y la plaga de los críticos» que se han propuesto su estudio, pero del cual nadie ha resistido la tentación de hacerlo.²

Alrededor de las diversas facetas y tendencias de esta etapa literaria, muy acentuada en textos y análisis, se han generado una serie de lugares comunes respecto al romanticismo, que si bien son fundamentales para entenderlo, es importante deconstruirlos para comprender mejor el proceso de hibridez que acompañó a este movimiento en América. Entre estos lugares comunes se suele considerar al romanticismo europeo y también al latinoamericano como reflejo de una actitud y de una respuesta –consciente o no– ante determinado momento histórico que fue el ascenso burgués. Por otro lado, el siglo XIX comúnmente ha sido categorizado como romántico, tal es así que en el caso de la región americana, en la literatura por ejemplo, el paisaje andino como el tropical, o la selva y la pampa y los protagonistas que formaban parte de él, resultaron empapados de un romanticismo al parecer obvio. Así también, en el plano histórico se romantizó el pasado prehispánico, la vida colonial, las guerras de la Independencia y por supuesto todo el siglo XIX.

Federico Álvarez Arregui destaca que hasta el neoclasicismo americano acabó siendo, en razón de sus relaciones con la independencia, una época cargada de anticipaciones románticas.³ Estos parámetros se han mantenido y en definitiva América Latina ha sido asumida universalmente como romántica.

2. Mirta Yáñez, *La narrativa del romanticismo en Latinoamérica*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1989, p. 9.

3. Federico Álvarez Arregui, «Romanticismo», en *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (DELAL)*, t. 3, p. 4197.

Si bien no se pueden dejar a un lado todas aquellas temáticas propias del pensamiento romántico que inundaron el ambiente intelectual del siglo XIX americano, tales como la presencia de amores desgraciados, desazones y dudas vitales, pesimismo, fracaso personal ante la sociedad, el dolor, la muerte, la naturaleza, el paisaje, entre tantos otros, es importante ir situando ciertos acontecimientos que dificultan la categorización de este siglo como estrictamente romántico. Como bien lo señala Nelson Osorio, el estudio de la producción literaria de América Latina, tradicionalmente ha sido explicado y comprendido a partir del paradigma del proceso europeo, particularmente el de Europa occidental.⁴

Así es como se aplica y sitúa a la producción literaria de la región en diferentes periodizaciones como neoclasicismo, romanticismo, realismo, naturalismo y la separación por *escuelas*, como el parnaso, el simbolismo, el decadentismo, etc., como una especie de epifenómeno de las manifestaciones artísticas que se originan en los grandes centros metropolitanos. Esto no significa, como dice el autor, desconocer o negar la influencia que han ejercido en nuestro continente las culturas de otras naciones, especialmente la europea, sino más bien implica poner énfasis en las condiciones particulares donde surge y se desenvuelve el proceso de la producción literaria hispanoamericana (N. Osorio, 2000: 16).

Es importante entonces hacer un análisis de las condiciones históricas en que se producen los textos literarios, de modo de entender, en su dimensión metafórica, la relación del hombre o de la mujer con la realidad social de la época y de su comunidad cultural. Se pretende entonces, problematizar el romanticismo en la región latinoamericana con el fin de ver la producción literaria de este período como una expresión de valores e ideales del siglo XIX y establecer las condiciones reales en que dicha producción se manifestó.

En primer lugar se debe tomar en cuenta el fenómeno de la independencia americana de España, con todos los cambios en la condición histórica de la región que esto supuso. Este fenómeno se fortaleció y se contagió de una serie de acontecimientos que ocurrieron en el mundo, como el apareamiento de una nueva clase, la «burguesía», favorecida por la Revolución Industrial, la independencia de los Estados Unidos en 1776 y la revolución francesa en 1789. Estos acontecimientos produjeron grandes transformaciones a fines del siglo XVIII y permitieron la consolidación de la Época Moderna (N. Osorio, 2000: 19).

Las reformas ilustradas que se dieron en Europa fueron la base que propició las ideas libertarias en las antiguas colonias españolas, sembrando

4. Nelson Osorio, *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, Cuadernos de América sin nombre, No. 1, 2000, p. 16.

una nueva conciencia crítica. Ésta impuso como objetivo el progreso a través de la instauración de una sociedad de corte capitalista, de modo de insertar a la región en un camino autónomo, supuestamente libre de las ataduras coloniales.

Según Federico Álvarez Arregui, esto provocó el surgimiento de una *intelligentzia americana*, llamados también emancipadores mentales, que se habían nutrido de las ideas progresistas y liberales de Rousseau (F. Álvarez, 1998: 4197). Pero cabe señalar que las ideas de este pensador se fueron transformando en la región de acuerdo a la realidad continental que, tanto en el plano práctico como espiritual, configuraba el nacimiento de la identidad americana. Javier Sasso señala que el período emancipatorio se nutrió de las ideas de la ilustración y la época de consolidación de los aparatos nacionales del Estado se vio influenciada por la presencia y predominio del positivismo. En medio de estas dos corrientes –dice Sasso– hay una etapa decisiva, que en el afán de postular nuevas sociedades y profundizar la ruptura iniciada con la independencia, se vio inundada por ideas del pensamiento romántico europeo.⁵

Cabe preguntarse, entonces, ¿no será el romanticismo latinoamericano una especie de catalizador que hace surgir la identidad americana como parte de esa búsqueda de autonomía de lo colonial? Resulta por tanto arbitrario hablar de etapas neoclásicas o románticas propiamente dichas en América Latina puesto que se está frente a una especie de *collage* de ideas y pensamientos que inundaron la región en busca de fortalecer una identidad intelectual y en donde se creó, una especie de injerto literario que expresaba los anhelos liberales. Hay un tránsito entre lo clásico y lo romántico, donde se hace uso de aquellos elementos que puedan servir para sentar las bases de una conciencia criolla diferenciada, de una voz que se identificara con lo americano.

La producción literaria e intelectual de la etapa de emancipación se configuró entonces alrededor de este proyecto revolucionario que buscaba romper relaciones con España y que estuvo a cargo de los criollos ilustrados quienes –como dice Osorio– «poseían una cultura filosófica y literaria» (N. Osorio, 2000: 21). La literatura no tuvo autonomía sino más bien estuvo al servicio de la difusión de las nuevas ideas de progreso y libertad. Esta no fue una expresión individual y subjetiva, sino más bien se dio como una expresión del proyecto americano emancipador, liberador y contestatario que comprometió el conjunto de la vida social. Se convirtió entonces en un medio para la difusión de las nuevas ideas, de formación de conciencias críticas y libres, y un medio para «ilustrar» a los ciudadanos que debían prepararse para

5. Javier Sasso, «Romanticismo y política en América Latina: una reconsideración», en Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo y María Julia Daroqui, eds., *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, p. 76.

el ejercicio de la libertad que se buscaba conquistar. Tradicionalmente esta literatura es la que se enmarca en el llamado esquema neoclásico. Conforme se desarrolla la presente investigación se irá enfocando como se inserta el sujeto femenino letrado en este nuevo espacio crítico que se estaba gestando.

Para 1830, a excepción de Cuba y Puerto Rico, el proceso de la independencia de América estaba terminado y con él surge una etapa de luchas caudillistas, guerras internas y pugnas por el poder, que buscaban la consolidación de naciones independientes. En este proceso las oligarquías criollas buscaban afianzar su poder pero bajo un régimen anárquico, puesto que no existía una tradición de administración y gobierno. Jean Franco caracteriza esta etapa como inestable, donde las naciones tratan de constituirse en entidades autónomas tomando como base las artificiales divisiones políticas administrativas heredadas de la colonia.⁶

Este proyecto de constitución y estabilización nacional abarca, según Yáñez, desde 1830 hasta 1880 y se puede encontrar dos momentos: uno caracterizado como ya se dijo por guerras civiles, luchas caudillistas, anarquía y desgobierno; el otro corresponde a mediados de siglo, cuando ya empiezan a estabilizarse las sociedades bajo el control de las oligarquías y en el ámbito económico los sectores de poder en su afán por insertarse a la economía capitalista mundial, favorecen una economía agro exportadora pero dependiente del comercio exterior, particularmente con potencias más poderosas en este caso Estados Unidos e Inglaterra. Es decir se está frente a una relativa independencia política y una creciente dependencia económica con las nuevas potencias (M. Yáñez, 1989: 10).

La vida intelectual se ve entonces marcada por las ideas liberales en lo político y las ideas del romanticismo en lo artístico y literario, lo que trae consigo un flujo de heterogeneidad ideológica en la que se desarrollaba la producción literaria de la época. El letrado, usando el término de Ángel Rama, sigue estableciendo un vínculo entre la vida pública y la acción política. El tema de la aparición del sujeto discursivo en tanto género sexual se analiza en este capítulo en un acápite distinto.

La pregunta que surge es: ¿cómo se da la adscripción de los intelectuales de la región, en este período de consolidación nacional, a las ideas del romanticismo europeo? Tradicionalmente la historiografía literaria considera que el romanticismo latinoamericano, si es que así se lo puede categorizar, tuvo su más fuerte influencia del romanticismo francés. A continuación se presentarán algunas de las ideas que diferentes autores tienen respecto de esta categorización.

6. Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Editorial Ariel, 1975, p. 54.

Susana Aguinaga señala que el pensamiento romántico significó para Europa y América cambios y rupturas que adquirieron matices distintos; fue una especie de revolución que sacudió los diferentes órdenes ya sea político, social, religioso y estético.⁷ En América este pensamiento caló con más fuerza en el aspecto estético y literario, que fue dejando su huella en la obra de muchos autores del siglo XIX. La autora dice que a fines de la Colonia, influenciada por el gongorismo y por la cultura neoclásica –influencia esta no tan vigorosa–, aparece en América una literatura que busca reflejar la presencia de la naturaleza y los aspectos de cada zona, una especie de romanticismo americano propio, que tuvo un impulso con la influencia del romanticismo europeo, principalmente el proveniente de España, Francia e Inglaterra (S. Aguinaga, 2002: 96). Se está frente a la propuesta de un romanticismo americano que se gestaba desde aquí y se entrecruzaba con el europeo, dando así un producto romántico donde surge una complacencia por describir lo americano, como sentimiento de esa conciencia diferenciada antes señalada.

Nelson Osorio señala que si bien los primeros decenios de formación de los estados nacionales se articulan generalmente al romanticismo, este movimiento tiene características disímiles del romanticismo europeo. La diferencia radicaría, en primer lugar, en que en la región latinoamericana el hombre de letras mantiene su vinculación con la vida política y, en segundo lugar, que en América a diferencia de Europa, no hubo una tradición clásica que enfrentar ni modelos que romper y el impulso libertario del romanticismo hispanoamericano fue más inaugural que ruptural poniendo su acento en la cuestión de la identificación nacional y los valores propios (N. Osorio, 2000: 41). Así es como surgen obras literarias románticas antes que en España, como es el caso de *Jicotencal* (1826) y *Elvira o la novia del Plata* (1832) de Esteban Echeverría, como una especie de antecesoras del romanticismo en América. Luego vendrá la obra *La cautiva* (1837) donde la temática nacional, la incorporación del paisaje de la pampa y el enfrentamiento entre indios y criollos se convierten en centro de la obra (N. Osorio, 2000: 42).

Osorio conecta entonces los elementos románticos con el interés por lo nacional y por esa nueva realidad que se despliega en las nacientes naciones de América. Hay una necesidad de conocer, comprender y organizar la sociedad civil, que está vinculada con las prácticas literarias.

Octavio Paz señala que el romanticismo europeo fue «un movimiento literario, pero asimismo fue una moral, una erótica y una política. Si no fue una religión fue algo más que una estética y una filosofía: una manera de pensar, sentir, enamorarse, combatir, viajar. Una manera de vivir y una manera de

7. Susana Aguinaga, «La lírica romántica», p. 76.

morir».⁸ Este movimiento que nace en Inglaterra y Alemania en el siglo XVIII, como reacción contra el neoclasicismo francés y contra los efectos revolucionarios de las ideas ilustradas, buscaba reivindicar la concepción cristiana medieval de la vida, la subjetivación mitificadora de la naturaleza y el pueblo y los valores originarios del arte. Éste se expandió rápidamente por Europa y llegó después a América. Representó una especie de crisis espiritual, constituyéndose así en una de las variantes más importantes en la historia de la mentalidad occidental.

De igual manera Paz señala que en Francia hubo una literatura romántica, un estilo, una ideología, unos gestos románticos, pero no hubo realmente un espíritu romántico sino hasta la segunda mitad del siglo XIX. Según el autor, este movimiento fue una rebelión contra la tradición poética francesa del Renacimiento, mientras que el romanticismo inglés y alemán fue un redescubrimiento de las tradiciones poéticas nacionales. El romanticismo español, dice Paz, fue «epidémico y declamatorio, patriótico y sentimental: una imitación de los modelos franceses, ellos mismos ampulosos y derivados del romanticismo inglés y alemán» (O. Paz, 1986: 93).

Al igual que en España, Paz habla de un romanticismo tardío y pobre en Hispanoamérica, debido a que si se considera al romanticismo como un movimiento reaccionario contra la ilustración, una especie de producto contradictorio de la misma, en España y América no hubo ilustración pues en ese momento quedaron al margen del desarrollo capitalista. En el caso de España, ésta desde el siglo XVIII, quedó encerrada en sí misma, una especie de aislamiento, donde no hubo ni razón crítica ni revolución burguesa (O. Paz, 1986: 117-123). En Hispanoamérica este romanticismo fue aún más pobre que el español, una especie de reflejo de un reflejo, pero donde sobresale el movimiento independentista inspirado en la revolución francesa y la revolución de los Estados Unidos y que coincidió con la decadencia de la metrópoli española. Esto, según Paz, solo implicó que Hispanoamérica siguiera manteniendo su situación de vieja colonia pero ya no bajo el mando de España. Se convierte por consiguiente en el reino de la máscara, el imperio y la mentira donde no se realizó ninguna transformación de la sociedad (O. Paz, 1986: 117-126).

Federico Álvarez Arregui señala que el movimiento romántico europeo surgió como un movimiento ideológico-estético, inicialmente en Alemania. En Inglaterra y Francia el movimiento romántico encontró eco en los poetas lakistas tales como Coleridge, Wordsworth, Southey y en los escritores de la restauración como Chateaubriand, Mdme.de Stael, de Maistre. Según el au-

8. Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Bogotá, Editorial Seix Barral, 1986, p. 91.

tor este primer romanticismo europeo no influyó de manera consistente en América puesto que en los años en que dicho movimiento alcanzó importancia en Europa (1800-1825), en el nuevo continente en cambio predominaba el pensamiento liberal ilustrado. Aún más los liberales en la emancipación americana vieron con desconfianza la preeminencia romántica en la constitución reaccionaria de Europa tras el Congreso de Viena (1814) y rechazaron su influjo en América (F. Álvarez, 1998: 4198).

Mirta Yáñez señala que el romanticismo francés estuvo acompañado del proceso político del cual fue liberalizándose. Así surgen figuras conservadoras como Chateaubriand y Víctor Hugo, para pasar luego a una etapa más liberal donde aparecen autores como George Sand, Lamartine, Musset y Dumas. En Inglaterra, dice la autora, esta nueva faceta del romanticismo se expresa en el radicalismo de Shelly o de un Byron. Esta nueva faceta del romanticismo europeo sí encontró acogida en América recién independiente y tradicionalmente se menciona que estas ideas llegaron a América de la mano de Esteban Echeverría en 1830, y se van expandiendo en toda la región. Ahora bien esta penetración del romanticismo en el continente americano coincide con su crisis en Europa, lo que produjo que esa recepción romántica americana fuera parcial y conflictiva (M. Yáñez, 1984: 25-26).

Rodolfo Agoglia señala que, en la región latinoamericana, el pensamiento romántico se dio como mezcla de las dos generaciones europeas que abarcan desde 1760-1835, siendo principalmente dominante la generación romántica argentina representada por Echeverría, Gutiérrez, Alberdi, Sarmiento, entre otros. Pero señala que en los otros países latinoamericanos, como puede ser el caso del Ecuador, todas esas ideas llegaron con mayor lentitud, y se hace difícil trazar una distinción precisa entre las dos direcciones del romanticismo europeo.⁹

Considerando las perspectivas antes propuestas cabe hacer algunas consideraciones. A partir de 1824 con el inicio de una etapa de desconcierto institucional y luchas civiles en América, la élite intelectual de corte liberal asimiló diversas corrientes ideológicas europeas en un intento de cristalizar los proyectos nacionales para evitar la crisis. Esta adecuación de ideas importadas, en su carácter heterogéneo y plural es lo que da originalidad al pensamiento y al arte americanos decimonónicos. Se debe considerar entonces que las supuestas polémicas del romanticismo en América son una muestra que, desde su inicio, el romanticismo fue recibido con gusto en algunos aspectos pero con rechazo en muchos otros. Javier Sasso enfoca claramente esta pro-

9. Rodolfo Agoglia, «Estudio introductorio», en *Pensamiento romántico ecuatoriano*, Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, vol. 5, Quito, Banco Central del Ecuador / Corporación Editora Nacional, 1980, p. 38.

blemática al señalar que es un poco simplista la adscripción de los autores del siglo XIX, a solo el ámbito ilustrado o solo romántico; lo que se trata es de entender en qué medida esos rasgos románticos y su presencia en la poesía y la narrativa latinoamericana expresan, no su totalidad, sino solo una parte del pensamiento latinoamericano de esa época (J. Sasso, 1984: 83).

De acuerdo a Federico Álvarez, las cumbres de la literatura latinoamericana, lo más significativo y universal del siglo XIX, no fue ni romántico ni clásico y es en este grupo que encontramos grandes autores como José María Heredia, Félix Varela, José Antonio Saco, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Cirilo Villaverde, José Martí, Manuel Eduardo de Gorostiza, Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento, José Hernández, Alberto Blest Gana, Ricardo Palma, Jorge Isaacs, Juan Montalvo, entre otros. A éstos, Álvarez los ha denominado como eclécticos (F. Álvarez, 1998: 4201).

Se puede entonces hablar de una conciencia romántica heterogénea en la región latinoamericana que como afirma Javier Sasso se moviliza de un neofeudalismo a un republicanismo militante, del comunitarismo a la exaltación del individuo, de la mística al progreso como su rechazo frontal, que hace pensar en la idea de reconsiderar al romanticismo en la región como un escenario homogéneo comparable a los moldes europeos (J. Sasso, 1984: 85). En este sentido el rebuscar en el material disperso y desconocido como son aquellas obras literarias hechas por mujeres, permite establecer el papel de la literatura en el conjunto de la vida social, así como las variaciones en la comprensión del hecho literario. La heterogeneidad que presenta el movimiento romántico en América puede ser vista como el lugar propicio para que la escritura de mujeres en el siglo XIX, tenga un espacio, como parte de esa diversidad.

Es así como se plantea como hipótesis la opción de mirar la obra literaria de Dolores Veintimilla como un aspecto de esa heterogeneidad que abarca las letras del siglo XIX ecuatoriano, en el sentido de entender que su apego al esquema romántico fue una estrategia más de enfrentamiento a un orden patriarcal opresor, un lugar donde poder situar la producción femenina y construir su propia subjetividad. A continuación se adentra en el período romántico ecuatoriano para ir problematizando la concepción tradicional de ver a Dolores Veintimilla como una precursora del romanticismo en el Ecuador.

Romanticismo en el Ecuador: ¿cómo se clasifica Dolores Veintimilla?

La crítica literaria tradicional ha clasificado la obra de Dolores Veintimilla como romántica, de conformidad a ciertas periodizaciones, características y esquemas de clasificación.

Ernesto Proaño menciona tres etapas del romanticismo en el Ecuador, entre las que consta una de maduración romántica, que abarca de 1859-1880, la cual recibe la influencia de la corriente española, particularmente de Núñez de Arce, Espronceda, y Zorrilla; se encuentra aquí una actitud emotivo-intelectual de duda, pesimismo, melancolía, nostalgia y donde los temas son el amor, la muerte, el dolor, la naturaleza, el paisaje, el desencanto, lo nacional, lo heroico, y el más allá. Aquí el autor destaca a figuras como Dolores Veintimilla, Numa Pompilio Llona, Julio Zaldumbide, Rafael Carvajal, Miguel Riofrío, Vicente Piedrahita, Miguel A. Corral y Juan León Mera. Sus poemas, según el autor, son un canto melancólico a su paisaje natal, a la soledad, a la mujer, a las flores, la tarde, y el campo, en una especie de fusión del yo con la naturaleza. Tópicos como los símbolos patrios y la patria se tratan más de manera formal y con fría actitud emotiva.

Otra etapa señalada por el autor es la de expansión romántica donde la temática central es la religiosa sobre todo mariana y eucarística. Según el autor, existe exuberante fecundidad estrófica con una falta de síntesis e insistencia en el realismo. Los representantes de esta etapa son Crespo Toral, Miguel Moreno, Honorato Vásquez, Luis Cordero y Rafael Arízaga. Por último hace referencia a una etapa que denomina neoclásica porque según el autor se ve un trabajo literario alejado del subjetivismo acongojado del romanticismo inicial y se prefiere la placidez tierna de la emoción y el equilibrio formal, basándose en moldes clásicos. Aquí sobresalen nombres como Luis F. Borja, Quintiliano Sánchez, Nicolás Augusto González, Ángel Polibio Chaves, Juan Abel Echeverría y Celiano Monge.¹⁰

Por su parte, Hernán Rodríguez Castelo señala que la poesía romántica en el Ecuador abarca a los autores nacidos entre 1830 y 1845, de acuerdo al método generacional de la historia para ordenar los estudios literarios americanos. El autor explica que usa este criterio para poder agrupar gentes tan disímiles entre sí como Zaldumbide y Llona, Cordero y Mera, Riofrío, Corral, Piedrahita y Castro, quienes además de sus diferencias individuales presentan también en su trayectoria etapas marcadas y diversas. Esta generación romántica tiene su antecedente en la poesía de Dolores Veintimilla quien abre ese capítulo de las letras ecuatorianas, pues nace en 1829 (H. Rodríguez Castelo, s.f.: 9-10).

El autor también señala que la poesía romántica ecuatoriana, se desarrolló en tres direcciones: una intimista, otra nacionalista y una tercera de tipo social. La primera es donde transcurre casi todo el romanticismo poético ecuatoriano; en la línea nacionalista resalta el afán por crear algo nacional y

10. Ernesto Proaño, *Galería de lírica, ensayo y relato*, Cuenca, 1969, pp. 23-24.

propio y destaca a Miguel Riofrío con su *Nina, la leyenda quichua* (1822), y *La virgen del Sol* de Juan León Mera, así como los poemas quichuas de Luis Cordero. Este amor a lo nacional se traduce en la búsqueda de un pasado incásico y prehispánico como parte del gusto por lo pasado, lo legendario y lo maravilloso. En la línea social, se encuentra algunos escritos de Dolores Veintimilla, especialmente su «Necrología» que conllevó trágicas consecuencias para ella (H. Rodríguez Castelo, s.f.: 9-15).

Este fervor romántico se empieza a extinguir, según el autor en 1857 y la poesía ecuatoriana retoma los rumbos neoclásicos iniciados con Olmedo. Este cambio se dio bajo el gobierno de García Moreno, quien dirigió el aparato educativo bajo una estricta y austera disciplina. Por tanto ese aire conventual y la represión como formas de control político e ideológico, ejercieron una influencia importante en el romanticismo de ese entonces. Finalmente Castelo señala que el romanticismo ecuatoriano es un romanticismo truncado puesto que esa línea intimista que dominó la poesía no tiene nada de lo «abisal demoníaco o irracional» del romanticismo alemán; es más bien una vuelta a la naturaleza, en forma amorosa y doliente, sin calar nunca en lo oscuro y sombrío (H. Rodríguez Castelo, s.f.: 15-16).

En 1868 Juan León Mera publicó su *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana*, que fue un texto decisivo y muy influyente en la educación literaria de una generación ya formada bajo los preceptos románticos. El romanticismo ecuatoriano y el hispanoamericano, según el autor, se caracterizaron por su falta de originalidad y una carencia de personalidad de los poetas, quienes utilizaban los modelos románticos europeos, en un tipo de imitación sin firmeza y vigor, que más quedaba como una simple copia.¹¹ El texto de Mera, como crítica literaria, se enmarcó en un momento particular de la literatura ecuatoriana que buscaba el rescate de la influencia neoclásica, dentro de un ámbito de profundo americanismo. Su texto recorre desde la poesía quechua, la poesía colonial, un estudio sobre Olmedo y analiza a Dolores Veintimilla, entrando así a la generación romántica.

Sobre la poeta, Mera centra su crítica en torno al descuido y falta de educación de la mujer en el medio en que vivió Dolores Veintimilla. Su poesía es vista como fogosa y sensible pero oscurecida por una mal dirigida educación literaria. Atribuye su trabajo más a un esfuerzo de su inspiración.¹² Es interesante, como se verá posteriormente, el análisis que Mera hace del papel

11. Juan León Mera, *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana* [1868], vol. 1, Guayaquil, Ariel, Clásicos Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, No. 23, s.f., p. 9.

12. Juan León Mera, «Dolores Veintimilla. La educación de la mujer entre nosotros», en Xavier Michelena, coord., *Antología esencial*, vol. II, Quito, Banco Central del Ecuador / Abya-Yala, 1994, p. 105.

de la mujer y su caracterización en la construcción de la poeta como sujeto femenino del siglo XIX.

Isaac Barrera, por su parte, señala que el Nuevo Mundo ha sido romántico en todo tiempo, donde la tristeza fue una actitud asumida ante la vida, impuesta por la naturaleza y que es de ese espíritu romántico que Dolores Veintimilla recibió sus primeras influencias, puesto que los libros del romanticismo europeo, particularmente las novelas, eran de uso generalizado en el círculo de familias de élite a la que perteneció la escritora.¹³

Antonio Lloret Bastidas señala que el Ecuador del siglo XIX está cargado de romanticismo desde sus inicios republicanos. Olmedo, a pesar de ser considerado por muchos críticos un fiel representante del clasicismo, es clasificado como «prerromántico patriótico», lo que se evidencia, según él, en su «Canto a la victoria de Junín» de 1825. El autor, basándose en criterios generacionales, también habla de una generación romántica que abarca los nacidos entre 1815 y 1884, influida por lo que él llama «una moda romántica».¹⁴ Ese fervor romántico al que hace alusión Lloret llegó a su apogeo en 1865, donde ya aparece el gobierno garciano y que finaliza en 1875 con el tiranicidio ejecutado por unos jóvenes románticos montalvinos que defendían ese romanticismo histórico, literario, político social y cultural (A. Lloret, 1982: 38). También cataloga a Dolores Veintimilla como romántica, rescatando su protagonismo en las famosas tertulias literarias de la época las cuales, según el autor, fueron el motivo de murmuraciones en contra de la poeta (A. Lloret, 1982: 92).

Jorge Carrera Andrade hace referencia a que en las letras del Ecuador se dio lo que él llama un intermedio romántico, empapado de una especie de inconformidad con el ambiente que se vivía. Ahí es donde ubica la poesía de Dolores Veintimilla de Galindo. Todo esto según el autor es producido por el inestable ambiente político y social que vivía el Ecuador de la época.¹⁵

Como se mencionó en el capítulo anterior, Diego Araujo hace referencia a que en el Ecuador el romanticismo en el plano literario es tardío, considerando a la revolución del 6 de marzo de 1845 –movimiento de afirmación nacionalista en oposición al llamado militarismo extranjero representado por Flores– como una fecha en la que se manifiestan por primera vez signos del pensamiento romántico. De todos modos, como ya lo han hecho otros críticos, advierte que se pueden apreciar ciertas huellas románticas en el pensamiento literario nacional, en poetas de corte neoclásico como es el caso de Olmedo.

13. Isaac Barrera, *Historia de la literatura del Ecuador. Siglo XXI*, p. 123.

14. Antonio Lloret, *Antología de la poesía cuencana*, pp. 36-37.

15. Jorge Carrera Andrade, *Galería de místicos y de insurgentes. La vida intelectual del Ecuador durante cuatro siglos (1555-1955)*, Quito, Centro de Publicaciones, 1989, p. 135.

El autor señala que el romanticismo ecuatoriano no fue un romanticismo social, sino solo en el caso de Dolores Veintimilla, donde se refleja el repudio del individuo a la sociedad.¹⁶

Finalmente, otros autores interesados en la obra de la poeta quiteña la han clasificado igualmente como romántica, calificada por algunos de ellos como «Safo ecuatoriana». Esta comparación entre Dolores y la poeta griega parece tener relación por ser las dos aristócratas, mujeres dedicadas a la poesía, particularmente a esa lírica de tipo personal, y por la trágica muerte de ambas al suicidarse.

Su obra literaria ha formado parte de algunas antologías poéticas de la época como la de Vicente Emilio Molestina, con su *Lira ecuatoriana* (1866), Juan Abel Echeverría con *Nueva lira ecuatoriana* (1879), Celiano Monge en su *Dolores Veintimilla de Galindo. Producciones literarias* (1908), siendo esta última una de las más conocidas y la de más fácil acceso.

Estas clasificaciones y diversas opiniones se dirigen a comprender el proceso creador de la literatura y lo que éste implica para una mujer, en el sentido de cómo va construyendo su subjetividad, que le dé la clave de su personalidad, de su vida interior en relación permanente con su ser social y su instinto colectivo. El romanticismo hispanoamericano y por tanto el ecuatoriano, es en sí un momento donde fluye la heterogeneidad, donde se mezclan varios elementos, por lo que la escritura femenina va a encontrar una especie de apertura, aunque ambigua, para hacer oír su voz dentro del ámbito literario. Sus alternativas como se verá a continuación navegan entre la negociación y la resistencia al orden masculino que se le impone como superior.

Helena Araujo señala que a partir de la comprensión de la subjetividad femenina enmarcada dentro de ese destino de sumisión, exclusión y represión al que ha sido sometida por un orden patriarcal dominante, se va hallando el camino hacia su lenguaje (H. Araujo, 1989: 18). Pero ¿qué tipo de lenguaje es éste?, ¿es tal vez un lenguaje dependiente del lenguaje masculino?, ¿se puede hablar de una escritura propiamente femenina? Estas interrogantes y otras más son las que se pretenden responder a continuación, que como dicen Suzanne Horrery y Jeanne Socquet:

La mujer busca aflorar en un ejército encabezado por lo dueños del poder, de la palabra, de la historia, y que han supuesto que «quienes no dicen nada» realmente no tienen nada que decir y entre los que «no dicen nada» naturalmente están y han estado las mujeres.¹⁷

16. Diego Araujo, «El romanticismo en el Ecuador e Hispanoamérica», pp. 66-69.

17. Zuzanne Horer y Jeanne Socquet, *La Création Etouffée*, Paris, Ed. Femmes et Mouvement, 1973, p. 13, citado por Helena Araujo, *La Scherezada criolla...*, p. 19.

Pero las mujeres dicen mucho, desde los márgenes, desde los rincones de la escritura y es ahí donde se pretende llegar con la poesía de Dolores Veintimilla, problematizando su adscripción al romanticismo y buscando en su poesía los elementos que le han permitido construir su subjetividad.

2. DOLORES VEINTIMILLA O LA ESCRITORA ILUSTRADA: APARICIÓN Y DIFUSIÓN DE UN NUEVO SUJETO DISCURSIVO

Francesca Denegri señala que el siglo XIX significó para muchas mujeres de la región latinoamericana, la posibilidad de escribir y publicar y es así como surgen figuras como las peruanas Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909) y Clorinda Matto de Turner (1833-1909), la argentina Juana Manso de Noronha (1819-1875), la chilena Rosario Orrego de Uribe (1834-1879), la colombiana Soledad Acosta de Samper (1833-1903), la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), la mexicana María Enriqueta Camarillo de Pereyra (1865-1922) entre muchas otras. La misma Dolores Veintimilla (1829-1857), no nombrada en esta lista, entra en esta selección.

La autora asevera que existen numerosos estudios tradicionales sobre estas escritoras, vistas desde la perspectiva de seres considerados «genios individuales o excepcionales» que se destacaron en el aspecto literario. Pero muchas veces, su producción artística e intelectual ha sido desvalorizada y marginada de muchos estudios, siendo esto una causa de falta de conocimiento sobre dicho sujeto discursivo (F. Denegri, 1996: 20). En la actualidad esos estudios han dado un giro hacia la comprensión de estas escritoras y su producción literaria como un fenómeno cultural. Es en este sentido que se pretende indagar en la poesía de Dolores Veintimilla.

Para la mujer del siglo XIX aventurarse en el terreno de la literatura resultó una tarea compleja, desgarradora y conflictiva. Simone de Beauvoir describe a la escritora como alguien «que pertenece a la vez al mundo masculino y a una esfera donde éste es impugnado».¹⁸ Esta descripción se ajusta perfectamente a la escritora del siglo XIX, que se veía obligada a justificar su transgresión al dedicarse a una actividad que queda por fuera de los límites del hogar. Ese espacio doméstico era visto por la sociedad patriarcal de la época como el lugar de la esposa y la madre, que deja a un lado la realización personal y el derecho a una vida propia. Pero si este era el ambiente que rodeaba a la mujer del siglo XIX, ¿cómo logran mujeres como Dolores Veintimilla in-

18. Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999, p. 143.

sertarse en espacios típicamente masculinos?, ¿cómo es que algunas de ellas logran, en el ámbito público e intelectual, distinción y fama? Para responder estas preguntas es importante analizar algunos elementos que den pauta de la formación y aparición de este nuevo sujeto discursivo femenino.

Eliana Ortega se refiere a la historia de la literatura femenina en la región latinoamericana como una historia espesa, apretada, una especie de relato de una herencia obstinada que ha venido resonando a través de los tiempos con ecos sordos y profundos.¹⁹ Para que estos ecos se hagan escuchar la mujer se ha visto precisada en el pasado, y aún a veces en el presente, a escribir sintiendo que está haciendo uso de un tiempo prestado, confesándose insegura y aprehensiva y siguiendo los patrones masculinos establecidos. Rodeada de silencio y anonimato, donde su imaginación femenina es rechazada y excluida, busca, como dice Lucy Irigaray, asumirse en los márgenes poco estructurados de una ideología dominante.²⁰

Es preciso entonces entender la aparición del sujeto letrado en el siglo XIX, como lo llama Ángel Rama, para valorar y entender a su vez el surgimiento de un nuevo sujeto discursivo femenino, como una especie de contrapeso del primero.

El sujeto letrado del siglo XIX

Mabel Moraña señala el importante aporte de Ángel Rama en *La ciudad letrada* para comprender las bases ideológicas y representacionales que corresponden al período de formación de las literaturas nacionales en América Latina. La autora señala que el aporte de Rama deja en claro cómo el imaginario nacionalista fue el resultado de la fusión de las vertientes procedentes de la tradición colonial y las urgencias impuestas por la adopción progresiva del modelo liberal que desembocaría en el proceso modernizador de fin de siglo.²¹

Es en este espacio que Rama rescata la aparición del intelectual o *letrado* del siglo XIX, cuya función fue organizar los órdenes simbólicos de la cultura poniéndoles al servicio de la ideología del progreso.²² La producción

19. Eliana Ortega, *Lo que se hereda no se hurta*, p. 151.

20. Lucy Irigaray, «Ce Sexe qu'in est pas Un», Paris, Editions de Minuit, 1977, pp. 85 y 29, citado por Helena Araujo, *La Scherezada criolla...*, p. 19.

21. Mabel Moraña, «De la ciudad letrada al imaginario nacionalista: contribuciones de Ángel Rama a la invención de América», en Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo y María Julia Daroqui, eds., *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, p. 42.

22. Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, Comisión Uruguaya pro Fundación Internacional Ángel Rama, 1985, pp. 54-55.

literaria de éste se insertó en el complejo proceso de mediaciones y estrategias representacionales a través de las cuales se definen y toman cuerpo en la literatura los actores sociales del período (M. Moraña, 1994: 42).

Esto conduce a entender la importancia central de la escritura y particularmente de la literatura en la conformación del imaginario nacionalista, como un mecanismo de poder que impuso y legitimó los proyectos sociales, económicos y políticos de las nacientes burguesías nacionales, en la que el letrado era el representante de esos proyectos. Hay entonces una pugna por la hegemonía discursiva, como reflejo de una lucha de poder por el predominio de dichos proyectos.

Pero ¿quién era generalmente ese letrado? y ¿quién accedía a esa categoría? La continuidad y predominio de una sociedad fuertemente jerarquizada por las divisiones de clase, raza y género le concedió ese lugar de privilegios al hombre de raza blanca, criollo y que tenía el poder político, económico y social.

Por tanto, una mujer que se atrevía a ocupar un lugar en el ámbito de las letras implicaba una amenaza para el letrado, pues suponía compartir ese poder de la escritura con alguien que no era de su condición, con un «otro», por lo que dentro de ese mismo círculo se la subordinaba o se la ponía en segundo plano. En el caso de Dolores Veintimilla, Humberto Mata señala cómo la obra literaria de Dolores, a pesar de ser reconocida por el grupo de intelectuales que la admitieron en su grupo, no recibió el interés por ser publicada o difundida y solo circuló entre sus más íntimos amigos. Lo poco que se recopiló se publicó después de su muerte.²³

Por otro lado, el letrado del Ecuador decimonónico surge en momentos de inestabilidad política y social, donde las pugnas regionales de las diversas fracciones terratenientes debilitaban el proyecto de consolidación nacional. En este ambiente el letrado ecuatoriano, se ajusta a la concepción de Rama del hombre de letras que se involucra en la configuración de un proyecto nacional, que promueve un nuevo discurso literario encaminado principalmente al ámbito político. Su producción literaria, entonces, estaba al servicio de fomentar el surgimiento y fortalecimiento del naciente Estado nación con el fin de integrarlo en el anhelado modelo de progreso, libertad e igualdad. Su figura era la de un hombre público.

Cabe aquí puntualizar la importancia que la prensa tuvo como un medio escrito, en los albores republicanos. Ernesto Albán destaca que ésta influyó notablemente en la vida política del Ecuador orientando, de acuerdo a los diversos intereses, la opinión pública. La prensa de esa época fue particularmente panfletaria y dura, una especie de campo de batalla desde el cual se

23. Humberto Mata, *Dolores Veintimilla asesinada*, 1977, p. 108.

combatían a los diferentes adversarios políticos.²⁴ En este espacio surgen personajes polémicos y cruciales en la vida nacional como fray Vicente Solano (1791-1865), quién, como ya se verá más adelante, polemiza con la poeta Dolores Veintimilla por la hoja volante «Necrología», que ésta publicó en abril de 1857. Desde este medio entonces, los letrados o intelectuales van asumiendo diversas posiciones de acuerdo a los intereses del grupo de élite al que representaban. Surge así una primera inquietud ¿a qué grupo responde Dolores? o ¿a qué intereses responde en su «Necrología»? Cómo se analizó en el capítulo dos, en este escrito Dolores se alía al paria indígena para reclamar frente a la injusticia de una sociedad que lo rechaza a éste por su raza e indirectamente a ella por su género. ¿No será que la posición de letrada de Dolores le permite a ella tomar posición por lo marginal, lo silenciado, justamente lo opuesto a la posición que toman los letrados de su época?

Esto conecta el análisis con lo que señala Mabel Moraña de que ese letrado, no solo asume la escritura como instrumento para legitimar sus proyectos sociales y formalizar la hegemonía de las diferentes burguesías nacionales, sino que también éste se convierte en un vehículo para impugnar el *statu quo* y construir discursos contraculturales y contrahegemónicos. Este letrado se mueve entonces en diversos espacios, asumiendo diversas perspectivas, ya sea la del ideólogo o enemigo del poder, o la del letrado que se ubica dentro de las emergentes instituciones burguesas o en las fronteras de las mismas. Por tanto, el discurso nacionalista por éstos procesado se convierte en la guía de las nuevas utopías que dirigen la vida independiente de la nueva nación (M. Moraña, 1994: 44).

Pero se está en un lugar de enunciación típicamente masculino, donde el hombre puede circular en el ámbito que busca legitimar o impugnar, si eso es lo que quiere. Su calidad de marginal esta sujeta a un proceso de decisión propia. Pero en el caso de la mujer esa marginalidad es asumida y entendida como parte de ella, por lo que la pregunta es ¿cómo se ubica la mujer letrada en ese lugar?

Parece pertinente traer a colación el concepto de Julia Kristeva sobre marginalidad y su aplicación a la posición de la mujer en la sociedad patriarcal. La autora en su ensayo *Un nuevo tipo de intelectual: el disidente*, señala que el orden patriarcal ha construido a la mujer como administradora de un mundo subterráneo representado por las leyes de la reproducción, y es así como se siente desterrada de las leyes consensuales de la política y la sociedad. La mujer, dice Kristeva, «se encuentra atrapada dentro de las fronteras de su

24. Ernesto Albán, «La literatura ecuatoriana en el siglo XIX», en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 8: *Época republicana II. Perspectiva general del siglo XIX*, p. 91.

cuerpo, e incluso de su especie». De este modo la mujer siempre se siente exiliada ya sea por esos clichés generales producto del mecanismo consensual, como por los mismos poderes de generalización intrínsecos al lenguaje.²⁵ Kristeva coloca de ese modo a la mujer en la línea fronteriza que traza el límite imaginario entre dos órdenes distintos y opuestos, simbolizando entonces la frontera entre el orden y el caos, entre el bien y el mal, entre lo público y privado.

¿No sería entonces la mujer ese intelectual orgánico al que se refiere Gramsci, pero en condición doblemente marginal? ¿No ocuparía Dolores Veintimilla esa categoría en su papel de impugnación del orden social y de mujer marginalizada que penetra al ámbito del letrado? Es decir, la mujer es la figura del intelectual que siempre va estar al margen por su condición de género, por su transitar entre el ámbito privado y el público. Es desde ahí que nace este nuevo sujeto discursivo femenino, el cual por cierto no es homogéneo, sino más bien diverso y complejo.

Esta posición de marginalidad no consensual en la mujer, le permite como dice Toril Moi, una conexión con las fuerzas heterogéneas del orden simbólico, y simultáneamente le permite proteger el orden simbólico de esas fuerzas desconocidas.²⁶ La mujer por tanto se desplaza en una ambigua y desconcertante frontera, que no está ni dentro ni fuera del entramado cultural. Su calidad fronteriza le permite vincular entonces lugares heterogéneos que se encuentran afuera, a los márgenes y, fragmentar el orden simbólico que ignora y rechaza la diversidad y la diferencia (F. Denegri, 1996: 88).

Los elementos románticos: otro factor que coadyuvó a la aparición de la escritora ilustrada del siglo XIX

Como se destacó en la primera parte de este capítulo, el ambiente cultural ecuatoriano de la primera mitad del siglo XIX fue moviéndose entre una estética neoclásica dirigida a la construcción de discursos cívicos, enfrentamientos y polémicas políticas y la implantación de elementos románticos que venían de Inglaterra, Alemania, Francia y España y que empezaron a hacer eco en el arte, la política, la filosofía, costumbres y modos de vida. En ese ambiente se generó una serie de transformaciones en el ámbito cultural y social,

25. Julia Kristeva, «A new type of Intellectual», *The Dissident*, en Toril Moi, edit., *The Kristeva Reader*, Oxford, Basil Blackwell, 1986, p. 296, en Francesca Denegri, *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*, p. 87.

26. Toril Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Londres y Nueva York, Methuen, 1985, p. 167, en Francesca Denegri, *El abanico y la cigarrera...*, p. 88.

las cuales permitieron determinar otro de los elementos que favorecieron el apareamiento de la escritora ilustrada, ejemplificada en Dolores Veintimilla.

La eclosión de un pensamiento romántico trae consigo una serie de elementos que acompañan las producciones literarias. Entre estos elementos están la afirmación del yo y de la libertad, la creatividad personal frente a las rígidas convenciones sociales, el redescubrimiento de la naturaleza con la cual el escritor se sentía identificado, el rescate de un pasado aborígen y la oscilación de influencias entre la tradición española y las novedades traídas de Francia e Inglaterra, que dieron paso al desarrollo de una subjetividad que no está enmarcada en el espacio público, sino en el ámbito de lo privado de lo íntimo. Es ahí donde se pueden poner a flor de piel los sentimientos y se expresa una sensibilidad personal que devela algo del ser interior de cada artista. Podría dejarse planteada la idea de que este ámbito de lo íntimo también devela un malestar público. Esto se irá desarrollando a lo largo de este acápite.

¿No es este ámbito de lo privado el que generalmente se asociaba como el lugar que debía ocupar la mujer en el siglo XIX? El lugar de la casa, ese espacio doméstico cerrado al cual la mujer estaba consagrada como madre y esposa, donde se desarrolla la vida cotidiana, pero donde también se expresan las quejas, los anhelos, las decepciones y los dolores. ¿No es este espacio de expresión de la sensibilidad humana, propio de una poética romántica? Tomemos unos versos del poema «Desencanto»²⁷ de Dolores Veintimilla que escenifican lo señalado:

¿Por qué mi mente con tenaz porfía
 Mi voluntad combate, y obstinada,
 Tristes recuerdos de la infancia mía
 Ofrece á mi memoria infortunada?
 ¿Por qué se cambia el esplendente día
 En mustia sombra del dolor velada,
 Y a la sonrisa de incipiente calma
 Sucede el llanto y la ansiedad de mi alma? (1-8)
 [...]
 Yo era en mi infancia alegre y venturosa
 Como la flor que el céfiro acaricia,
 Fascinada cual blanda mariposa
 Que incauta goza en férvida delicia;
 Pero la humana turba revoltosa
 Mi corazón hirió con su injusticia

27. Este poema aparece publicado en la revista *La Palabra*, No. 7, año I, Guayaquil, noviembre 15 de 1890, con el nombre de Tristeza. Celiano Monge, en *Dolores Veintimilla. Producciones literarias* (1908), lo tiene bajo el título de Desencanto, que es el nombre que aquí se ha señalado.

Y veóme triste, en la mitad del mundo,
Víctima infausta de un dolor profundo (17-24)²⁸

De este modo la mujer escritora si bien va siguiendo pauta señaladas, encuentra en la poética romántica un medio para insertarse en el espacio de las letras sin ser rechazada totalmente, buscando en sus elementos una manera de disimular, para poder decir que rechaza, que se opone, que reniega a una sociedad que la condena al dolor, a la murmuración y a la tristeza. Dolores recurre a su infancia, como el lugar donde todavía existe una indiferenciación de los sexos, asociándolo con la idea de la felicidad. Ser adulta en cambio, le implica entrar en ese modelo de la ideología sexista que ha repartido comportamientos y tareas para el hombre y la mujer, por lo que los versos de la poeta reflejan esa imagen asumida de la mujer triste, la que sufre y llora. Sin embargo, detrás de estos versos se esconde un obsesivo temor a ser exiliada del cuerpo social, verse sola en la mitad del mundo, que es lo que les pasaba a las mujeres que rompían con el modelo patriarcal y terminaban fuera del cuerpo social. Se refleja aquí una lucha entre su querer-ser y su deber-ser, tratando de dar cabida a una subjetividad relegada.

El discurso romántico es, como dice Francesca Denegri, el espacio que le permite a la escritora ilustrada hacer su aparición. La autora pone de ejemplo a las escritoras ilustradas peruanas que surgieron a partir de 1860. La particular situación del Perú en ese entonces, permitió que el movimiento romántico surgiera con el impulso del proceso de modernización cultural propiciado por el *boom* guanero, durante el gobierno de Ramón Castilla. Denegri señala que los escritores románticos se veían a sí mismos como agentes neutralizadores de luchas estériles que se daban en el espacio de lo político, por lo que el espacio literario era «un refugio tranquilo, ordenado, consolador y poético» comparable con el espacio del hogar, en donde el escritor podía protegerse de los avatares de la vida pública. Esto se enmarcó en la pugna entre dos poéticas literarias distintas, la una de Ricardo Palma fiel representante de ese romanticismo peruano y la otra la de González Prada, un líder antirromántico, miembro del círculo literario de la posguerra, que veía a la literatura como un campo de batalla en la cual las élites económicas y políticas debían ser enfrentadas por un ejército de intelectuales. Es en el espacio del discurso romántico, y no en el propuesto por González Prada, donde las mujeres en el Perú, como grupo social diferenciado, hacen su aparición y se liberan de tres siglos y medio de anonimato intelectual. (F. Denegri, 1996: 23).

28. Dolores Veintimilla, «Desencanto», en Celiano Monge, *Dolores Veintimilla de Galindo. Producciones literarias*, p. 12.

En el caso de Dolores Veintimilla, si bien el ambiente literario romántico no fue tan favorable como en el caso peruano, se ajusta la hipótesis de Denegri de que la poética romántica, iba más acorde con el desarrollo de un tipo de subjetividad donde lo íntimo y lo privado pueden ser expresados, y se convierte en el lugar propicio para que la mujer letrada, haga su aparición. La figura de Dolores Veintimilla, representa un nuevo sujeto discursivo que irrumpe en el campo literario nacional, un espacio generalmente ocupado por hombres y que estaba vedado a las mujeres.

Ahora bien, es importante considerar que las fuerzas sociales, que actuaron en el entramado cultural del Ecuador de inicios del siglo XIX, se movían en un ambiente de pugnas entre grupos regionales de la Sierra y la Costa, que fueron siendo la semilla de la lucha entre conservadores y liberales. Diego Araujo señala que en el plano literario, esas pugnas políticas se reflejaron en una lucha homóloga a largo del siglo XIX, entre romanticismo y neoclasicismo. Estas corrientes, señala el autor, se superponen, van juntas, y a veces uno parece dominar al otro. Es así como en los mayores exponentes de la literatura de la época, como son Juan León Mera y Juan Montalvo, son evidentes los rasgos de una y otra tendencia (D. Araujo, 2002: 69).

Es en ese ambiente heterogéneo y de contradicciones en el ámbito social y literario, que Dolores Veintimilla se presenta como escritora ilustrada. Su producción literaria se adscribe a la poética romántica, siguiendo los esquemas de este género, para insertarse en el ámbito de las letras. Sin embargo, ese mismo carácter de heterogeneidad que se presentaba en lo social y artístico, se impregna en su poesía, reflejado su posición contradictoria de ser mujer y de ser escritora. De todos modos, esta estrategia de compartir un espacio con el letrado, aunque no fuese en iguales condiciones, tal vez era la única posible en ese entonces para una mujer, de poder acceder al ámbito de las letras.

La lírica romántica por su naturaleza subjetiva y su dosis de interiorización, se convirtió para Dolores Veintimilla en el modo de poder situarse en el plano literario, dejando traslucir ese otro heterogéneo, ya sea que a veces lo haga de manera sutil e indirecta, y en otras ocasiones de manera más directa.

Francesca Denegri destaca también que el discurso romántico permitió situar los desacuerdos sociales fuera de la historia, representándolos en alegorías abstractas como la libertad, la justicia, la patria, la lucha del poderoso contra el oprimido, etc. (F. Denegri, 1996: 28). El discurso romántico se diferencia del político, en la medida que se alejaba de la expresión satírico militante del canon literario nacional y surge en un espacio impermeable a las contradicciones políticas y sociales. Esta idea de no explorar desde una perspectiva crítica los procesos sociales vividos, de situarse como por fuera de la historia era atrayente para la mujer, pues de por sí el orden social dominante

ya la había concebido como fuera de ese lugar. La literatura combativa del político se enfrentaba con la literatura pasiva que promueve el discurso romántico, convirtiéndose en el refugio de los avatares de la lucha política y en un espacio recreativo, inocuo, y de bellas idealidades. Denegri asemeja este espacio a la definición de la esfera femenina tal y como se entendía en las modernas naciones europeas, donde la mujer con sus cualidades de obediencia amorosa y sumisión, de naturaleza pacífica y bondadosa, estaba al mando del mismo. Si el discurso romántico se asemeja a la caracterización del mundo de lo íntimo, de lo femenino, se convierte entonces en el lugar propicio para que las escritoras surjan en la escena literaria nacional (F. Denegri, 1996: 29).

Según Nancy Ochoa el espacio literario romántico se puede definir como:

El lugar de la neutralidad, donde se reaniman los espíritus abatidos y se purifican las pasiones violentas, a través del cultivo de valores eternos y universales. Este espacio asociado a las características tradicionalmente asociadas con el mundo femenino representa, como dice Nancy Ochoa, como una especie de contrapeso al mundo masculino, caracterizado como moderno, de estilo belicoso, de naturaleza activa.²⁹

En ese sentido, el territorio romántico se visualiza como el espacio alternativo donde era posible armonizar los graves conflictos sociales de la época. Para el caso ecuatoriano, si bien el discurso romántico puede ser valorado de esta forma, cabe hacer una reflexión siguiendo la idea de Bruno Sáenz de que el romántico en general, y el ecuatoriano no es la excepción, tiene una vivencia de la historia a flor de piel. Esta vivencia o conciencia histórica se refleja en su producción literaria, que como dice el autor «hasta llegan a lastrar su palabra». Sáenz señala además que en el romanticismo ecuatoriano hay poca teorización pero abundante pensamiento, pues el escritor cuestiona lo recibido o justifica su posición. Esta conciencia se hace presente fuera de la literatura, pues los escritores de esa época no rehuyen la participación política (Mera fue diputado conservador, Cordero presidente de la República, Zaldumbide diputado antigarciano, entre otros). De igual forma señala que estos autores hacen un reconocimiento del problema social y expresan su humanismo, reflejando así su lado comunitario y su ideal progresista.³⁰ La otra cara de la moneda, la constituye el individualismo del escritor, lo que podría hacer suponer que hay una especie de oposición entre la vida pública y la privada. Sin

29. Nancy Ochoa, *La mujer en el pensamiento liberal*, Quito, Editorial El Conejo, 1987, p. 57.

30. Bruno Sáenz, «La literatura en el período», en Diego Araujo Sánchez, coord., *Historia de las literaturas del Ecuador*, vol. 3, p. 77.

embargo en los románticos ecuatorianos se da una especie de ir y venir del mundo a la soledad interior del ser, como reflejo de esa contradictoria situación social y cultural. Por tanto, el discurso romántico en Dolores se convierte en un espacio que refleja esa contradicción social y de su propia contradicción interna, de su condición de despojo de su ser y de su subjetividad.

3. LAS MÁSCARAS DE LA MUJER: CONSTRUCCIÓN DE IMÁGENES FEMENINAS

Ana María Goetschel señala que la imagen de la mujer constituye una construcción social, cultural y de género, que responde a determinadas condiciones históricas. Esto implica según la autora mirar los diversos comportamientos, roles y formas de ser como espacios donde interactúan discursos, dispositivos y actores específicos.³¹ Asumiendo esta concepción, la identidad femenina, entonces se construye social y culturalmente en relación con los «otros» y particularmente con los otros representados en la identidad masculina.

¿Qué permitiría este análisis del imaginario femenino del siglo XIX a través de la poesía de Dolores Veintimilla? La respuesta podría estar en mirar al pasado, en ese otro que ya no es pero que es esencial para construir lo que se es en el presente. Así se puede entender la mujer como lo que es y ha venido siendo, como una parte de la diferencia, de la heterogeneidad, frente a un sistema que se ha encargado durante siglos de excluirla y delimitar un territorio supuestamente homogéneo que neutralice dichas diferencias.

Es desde esta perspectiva que se intenta mirar el proceso de construcción de la subjetividad femenina a través de la literatura, reflejando cómo ve a la mujer del siglo XIX ese otro sujeto masculino letrado. Para esto se tomará algunos ejemplos de poesías escritas por contemporáneos a Dolores Veintimilla, que dejan entrever un conjunto de símbolos de lo femenino presentes en el lenguaje usado por éstos. Luego se intentará contrastar estas imágenes con las que tiene la poeta sobre sí misma.

Beatriz González señala que, para la región latinoamericana, el proceso de modernización en el que se embarcaron las nacientes naciones en el siglo XIX, estuvo marcado en el plano social, por una especie de modelación de hombres y mujeres que pudieran funcionar de acuerdo a un nuevo estilo de vida, que se deseaba como emblema de la soñada civilización. Este nuevo estilo estaba dirigido a domesticar todos aquellos elementos que se considera-

31. Ana María Goetschel, *Mujeres e imaginario. Quito en los inicios de la modernidad*, p. 9.

ban bárbaros y ajustarse a los moldes europeos en lo referente a costumbres, modas, organización de ciudades y naciones, etcétera.³²

La escritura, entonces, se convierte a través de la prensa, las novelas y la poesía, en el medio para llevar a cabo ese proyecto de construcción de un imaginario social, que buscaba representar a los nuevos hombres y mujeres del siglo XIX, aunque se excluía de ese imaginario a los individuos de raza mestiza, indígena y negra, que más bien se los representaba de manera tangencial, pues eran considerados una clase inferior y ejemplo de esa barbarie que había que superar. De este modo se limita el espacio de análisis del imaginario femenino a la mujer blanca, criolla y aristócrata que es el caso de Dolores Veintimilla. Un tema aparte podría constituir el análisis de mujeres que en esa época pertenecieron a una condición social y racial distinta.

Tomando en cuenta el poder de la escritura para moldear a ese nuevo ciudadano deseado se aprecia –como dice Francesca Denegri– la utilidad que tuvo el discurso romántico en América en ese proyecto, cuyo escenario de acción y reflexión fue el de la vida doméstica. Este espacio se visualizó como el lugar abierto a la poesía y a la contemplación, y difundió la representación de un tipo de belleza femenina virtuosa y evangélica, de conformidad con los modelos europeos de feminidad burguesa que se buscaba asimilar (F. Denegri, 1996: 34).

Se transmitía de ese modo las diversas concepciones de mujer que imponía el esquema patriarcal vigente y que adquirirían matices positivos y negativos de conformidad con el cumplimiento o transgresión de los parámetros establecidos para ésta en el siglo XIX.

Asignando territorios y delimitando fronteras entre lo masculino y femenino

Antes de entrar en el análisis de los elementos de este capítulo, es necesario referirse al concepto de los ejes de territorialidad patriarcal, propuesto por Lucía Guerra, que serán útiles para entender las diferentes representaciones que de la mujer se hacía en el siglo XIX. Según la autora, en los sistemas tradicionales de simbolización la posición «derecha-izquierda» es equivalente a la dicotomía entre el bien y el mal, la fortaleza y la fragilidad, la potencia y la impotencia, etc. Así distintos grupos culturales han asimilado esta concepción y como ejemplo se puede citar que, en la tradición cristiana, se reitera esta asociación de la derecha como sinónimo del Bien y la izquierda como sinónimo del Mal y que está presente en acciones significativas como

32. Beatriz González Stephan, «Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano: del espacio público y privado», p. 432.

el rito de la persignación en nombre de la cruz, donde el hombro derecho es el lado del milagro, de la ascensión de Cristo y donde permanecen los justos, mientras el hombro izquierdo simboliza la condenación de los pecadores, y el día del Juicio Final.³³

En lo cotidiano, se encuentra por ejemplo detalles como la costumbre de coser los botones en el lado derecho de la ropa de los hombres y en el borde izquierdo en la ropa de las mujeres. S.M. Tolstoj señala que esto es una manifestación de la relación *masculus-femina* equivalente a *bonus:malus*, por la dicotomía *dexte:laevus*, por la cual, se asocia a la mujer como recipiente diabólico.³⁴ Estas categorías de diestra y siniestra son, por tanto, una especie de lados simbólicos de ambas partes del cuerpo que conllevan una distinción genérico sexual, donde lo femenino asignado como el lado izquierdo es lo siniestro y maligno.

Este es solo uno de los ejemplos de la variedad de construcciones simbólicas creadas alrededor de la cuestión genérico sexual que han establecido una serie de oposiciones binarias entre hombre y mujer entre las cuales Héle-ne Cixous cita: actividad / pasividad; sol / luna; cultura / naturaleza; día / noche, padre / madre; inteligible / sensible; logos / pathos.³⁵ En este binarismo, la mujer identificada con el sector de la izquierda es dimensionada negativamente en casi todos los grupos culturales. Esto, según Lucía Guerra, constituye una de las características esenciales de la producción cultural originada dentro de una estructura de carácter patriarcal que también se destaca como organización dominante en la mayoría de las culturas. La distinción, entonces, entre la derecha y la izquierda debe considerarse como una manifestación de delimitaciones y fronteras que se imponen, siguiendo la lógica de asignación de un territorio. Un territorio que en el plano simbólico reafirma las estructuras de poder, insertas en una base económica que propicia la supremacía del sexo masculino (L. Guerra, 1994: 11).

En este campo simbólico, el sistema patriarcal busca describir y definir el elemento femenino que es el subordinado, puesto que la sobre valoración de lo masculino está en función de la devaluación de lo femenino. Al describir significados al signo mujer, se da lo que Lucía Guerra denomina una territorialización, una especie de acto de posesión, a través del lenguaje, realizada por un sujeto masculino que intenta perpetuar la subyugación de un *otro* (L. Guerra, 1994: 12).

33. Lucía Guerra, *La mujer fragmentada. Historias de un signo*, pp. 9-10.

34. N.J. y S.M. Tolstoj, «Para una semántica de los lados izquierdo y derecho en sus relaciones con otros elementos simbólicos», en Jurí M. Lotman / Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1979, pp. 195-198.

35. Hélène Cixous, citado por Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 114.

En este proceso de territorialización se entremezclan dos procedimientos fundamentales: la exclusión de la mujer del ámbito político, del trabajo y de la cultura y la creación de construcciones imaginarias con respecto a lo «femenino» que sirven de plataforma para sustentar dicha exclusión.

El género sexual, visto como una construcción social, crea significados, relaciones e identidades que fluyen entre lo fijo y lo inestable. Las categorías de hombre y mujer están sujetas a diversas circunstancias históricas que van modificando aquello que se plantea como inmutable e intrínseco. El cambio, por tanto, en las organizaciones políticas y económicas, implica que el signo mujer adquiera nuevos significados de acuerdo a las elaboraciones acerca de lo masculino. Pero cabe mencionar que en el contexto de los cambios históricos, la categoría mujer como construcción imaginaria permanece dividida entre lo deseado y lo temido y esto se traslada a las diferentes concepciones que de ella se hagan (L. Guerra, 1994: 13). La mujer por tanto es la figura central en la construcción y adquisición de la masculinidad y resulta ser el sitio de los orígenes, de lo reprimido y donde adquiere relevancia la dicotomía naturaleza-cultura y casa-entorno de afuera.

El eje territorial de la actividad femenina, circunscrito a la casa como espacio cerrado –dice Guerra– se contrarresta con el hacer masculino destinado al ámbito público y abierto. Estos ejes territoriales separan radicalmente al hombre de la mujer. En el ámbito económico éstos se reflejan en la relegación de la mujer a la actividad natural, y no económica, siendo ésta la reproducción biológica y el cuidado de los hijos.

Esto llevó, por ejemplo, a Aristóteles a asociar a la mujer con el cuerpo y al hombre con el alma, reiterando la dicotomía patriarcal entre naturaleza-mujer y cultura-hombre. Así la mujer se asocia con la materia y por ende con lo animal y el hombre con el ser que moldea esa materia. Esto coloca al hombre como ser superior, mientras el otro, la mujer es el ser inferior. La devaluación de lo femenino como sinónimo de cuerpo reproductor es similar a aquella concepción del pueblo azteca, donde el coraje masculino se despliega de manera diestra y heroica en las artes de la guerra y de la paz y en la capacidad para gobernar; el coraje de la mujer por otra parte se muestra en el obedecer y aceptar (L. Guerra, 1994: 16-18). El hombre por tanto es ubicado en el espacio del conocimiento y la mujer en el de la opinión o la *doxa*, y de ahí deviene que el silencio es la verdadera virtud de la mujer.

Esto ¿qué implica? Que aún en culturas tan diversas como la azteca y la griega, estas representaciones son rasgos esenciales de una estructura patriarcal que considera la diferencia de los sexos como paradigma básico en la organización e interpretación del mundo, la cual permea el lenguaje, el sistema religioso, los códigos éticos, los modos de conducta y el carácter atribuido a cada sexo, en fin, en la vida cotidiana en general.

Las categorías femenino y masculino vistas como opuestos y complementos esconden también una especie de relación sujeto colonizador y un otro colonizado. Lucía Guerra destaca que la mujer cumple así un doble rol de colonización, uno en su función primaria de madre y esposa, y la de «otro» amado que comparte con el colonizador un mismo origen étnico y los mismos valores de una clase social determinada. Este proceso es complejo puesto que se refiere no sólo a un sistema donde se establecen esas relaciones de poder de un superior frente a un inferior, sino que las construcciones culturales con respecto a la mujer han estado siempre cubiertas de mistificaciones, que la convierten a ella en un ser puro, sublime, hermoso, espiritual y abnegado (L. Guerra, 1994: 19-20).

Albert Memmi señala al respecto que el sujeto colonizador (generalmente de raza blanca, hombre, con sus propias creencias religiosas y éticas) crea una imagen de la mujer en la cual incluye en ella aquello que él no es o no quiere ser, atribuyéndole rasgos como las herejías, la flojera y la suciedad, o el hecho de pertenecer a otra raza, o mirar la sexualidad como engendradora de pecado y lujuria.³⁶

Simone de Beauvoir señala que no solo este sujeto masculino proyecta en el otro femenino lo que no quiere ser, sino también lo deseado y temido. De ahí surgen esas representaciones de la mujer como la madre tierra, que representa las fuerzas benéficas de la naturaleza, o la imagen de la devoradora de hombres, sinónimo de la fuerza arrasadora de esa misma naturaleza.³⁷ Estas representaciones han proliferado en la imaginación masculina que construye así su propio proceso de identidad y que permea tanto la cultura oficial como la cultura popular.

Una vez delimitados estos ejes de territorialidad patriarcal, se pasa ha la construcción del imaginario femenino en el siglo XIX y su proyección a través de la poética romántica.

La poética romántica y el imaginario femenino en el siglo XIX

En el siglo XIX se puede encontrar diferentes representaciones de lo femenino que circulan entre eso deseado y temido que según Beauvoir, definía a la mujer. Dichas construcciones, le permiten al sujeto masculino construir el ideal de mujer como símbolo del amor y la inspiración artística, de la patria, de la libertad y de la justicia. La literatura romántica, particularmente

36. Albert Memmi, *The Colonizer and The Colonized*, Boston, Beacon Press, 1967, citado por Lucía Guerra, *La mujer fragmentada: historias de un signo*, p. 20.

37. Simone de Beauvoir, citado por Lucía Guerra, *ibídem*, p. 21.

la poesía y la ficción, si bien tienen procesos de significación que adquieren una dimensión metafórica y complejizan el análisis, a su vez develan las diferentes características del signo mujer en una etapa particular de la historia oficial y su discurso dominante respecto a éste. Esto es importante en el sentido aquí propuesto, de entender los rasgos relevantes que construyen a la mujer como un otro, como una especie de modelo social y de signo de un orden patriarcal. A su vez se verá cómo este signo mujer se apropia de estas construcciones para transgredir ese sistema. Esto es lo que hace la poesía de Dolores Veintimilla.

Susan Kirkpatrick señala que autores románticos españoles del siglo XIX, como Larra, Espronceda y el Duque de Rivas, aunque con matizaciones diferentes, produjeron un nuevo lenguaje literario de subjetividad que excluyó o limitó estrechamente la posibilidad de un sujeto femenino de deseo y experiencia.³⁸ Esto implica crear a la mujer como un sujeto que es la «encarnación del amor», «un ángel de luz» o «la tristeza que acongoja el corazón del hombre». También puede ser la representante de algo diabólico, malvado, oscuro y misterioso. Entonces, como dice Kirkpatrick, la mujer que busca su autonomía como sujeto femenino, al tener sus propios objetivos, lleva consigo la condena de la sociedad.

En un poema de un poeta contemporáneo a Dolores Veintimilla, Julio Zaldumbide, se puede recoger algunas de estas concepciones del sujeto femenino que se interiorizaban en el lenguaje literario:

Dulces tus ojos son y pensativos
Cual los ojos del ángel del amor;
Y vas flechando en mí sus atractivos
Con muda magia y silencioso ardor (33-36)
Tienes la faz de cándido querube,
Misteriosa mujer, sombra ideal;
Vaporoso es tu traje cual la nube,
Y liviano tu talle y virginal. (37-40)³⁹

Los versos aquí referidos relacionan a la mujer como un ser dulce, virginal, angelical y mágico. Se está colocando a ésta en el ámbito de lo sobrenatural, de lo no terrenal. Por esto mismo, se convierte en un ser misterioso, difícil de retener y, además, caracterizado por un silencio que envuelve su ser. Estos elementos reflejan posiblemente el ideal de mujer del siglo XIX, un ser

38. Susan Kirkpatrick, *Las románticas (escritoras y subjetividad en España, 1835-1850)*, Cátedra / Universidad de Valencia, 1991, p. 131.

39. Julio Zaldumbide, «El amor en la adolescencia», en Hernán Rodríguez Castelo, edit., *Poetas románticos*, No. 9, p. 68.

que no es de este mundo, que se presenta ante el hombre como alguien que debe callar, una mujer aérea, tipo ángel, querube, vaporosa y alejada de la realidad.

El acto de callar, dice Lucía Guerra, responde en la mujer de ese entonces a un supuesto orden natural donde se aniquila el ser interior para imponer un ser prescriptivo. Esta aniquilación se realiza a partir de la clausura del cuerpo, como modalidad hermética de la feminidad, que a su vez se traduce en sólidas mordazas al lenguaje desde una perspectiva ideológica que equipara la boca cerrada a la virtud. Este concepto, señala la autora, tiene como raíz el tópico del *molestiae nuptiarum* de la tradición latina y medieval, en la cual uno de los grandes defectos de la mujer es hablar demasiado en una cháchara constante que solo se refiere a lo cotidiano y no trascendental (L. Guerra, 1994: 55).

La mudez y el silencio que metafóricamente Zaldumbide presenta como algo bello en la mujer también es una manera de conservar su estabilidad masculina y la de un orden donde, al estar excluida, siguen siendo los hombres quienes manejan el poder. La mujer debe ser seguir siendo un ser pasivo, una sombra que no haga más que el hombre, que no traspase esa frontera, pues al hacerlo derrumbaría los cimientos de la construcción territorial del patriarcado, el cual sustenta su poder en la sumisión y en ese silencio femenino.

Un párrafo del texto de fray Luis de León, *La perfecta casada* (1583) ejemplifica lo antes dicho:

Porque, así como la naturaleza, como dijimos y diremos, hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obliga á que cerrasen la boca; y como las desobligó de los negocios y contrataciones de fuera, así las libertó de lo que se consigue á la contratación, que son las muchas pláticas y palabras. Porque el hablar nace de entender, y las palabras no son sino como imágenes o señales de lo que el ánimo concibe en sí mismo; por donde, así como á la mujer buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias, ni para los negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico; así les limitó el entender, y por consiguiente les tasó las palabras y las razones; y así como es esto lo que su natural de la mujer y su oficio le pide, así por la misma causa es una de las cosas que más bien le está y que mejor le parece.⁴⁰

El silencio visto como el ideal por excelencia en la mujer, es parte de lo que Lucía Guerra denomina la espiral de la hermeticidad que tiene como territorios concretos el espacio de la casa, el cuerpo femenino y el ámbito in-

40. Fray Luis de León, *La perfecta casada* (1583), citado por Lucía Guerra, *La mujer fragmentada: historias de un signo*, p. 55.

tangible del entendimiento o capacidad intelectual (L. Guerra, 1994: 56). Este imaginario femenino hermético debe entenderse como una expresión de la territorialidad patriarcal, que convierte a la mujer en una zona estática y cerrada. Sin embargo ¿qué implica el silencio para una mujer?, ¿qué significa para una poeta como Dolores Veintimilla en el siglo XIX? Sor Juana viene inmediatamente a escena como un antecedente necesario para el análisis, pues ella juega con el silencio. En su «Respuesta a Sor Filotea» dice que no puede decir, dice que debe callar para decir que la hacen callar. Esto actúa como una forma de contratexto frente a un sistema que le impone el silencio como ideal y que le niega su deseo de conocer y experimentar.

Dolores Veintimilla, en cambio, lamenta lo que no es, lo que ha dejado de ser por formar parte de un orden patriarcal que silencia y excluye a la mujer. Su lenguaje, lleno de desventura y sufrimiento, esconde el anhelo de lo que ella quiere ser y no puede, pues hay un deber ser que se impone y trunca sus sueños:

¡Oh! dónde está ese mundo que soñé
 Allá en los años de mi edad primera
 ¿Dónde ese mundo que mi mente orlé
 De blancas flores? ... Todo fue quimera! (1-4)
 Hoy de mí misma nada me ha quedado,
 Pasaron ya mis horas de ventura,
 Y sólo tengo un corazón llagado
 Y un alma ahogada en llanto y amargura. (5-8)⁴¹

Su discurso romántico, lleno de esos sentimientos propios de ese género, esconde ese impulso subversivo que se realiza a partir del lenguaje como expresión del ser. Ese lenguaje es –como dice Marcela Sosa– un símbolo de una apertura y de una rebelión frente a un medio y a un orden que le ha quitado su autonomía, sus propios deseos y experiencias y que le impone una mordaza a ese lenguaje.⁴² El discurso romántico se convierte en una representación del malestar del ser en tanto género y del malestar social en su condición de sujeto frente al mismo.

Otro elemento que se rescata de la construcción de la mujer en el discurso romántico es la exaltación sublimizada de la misma, colocándole en niveles casi divinos lo que implica la negación de su sexualidad. La calidad es-

41. Dolores Veintimilla, «Anhelo», en Celiano Monge, *Dolores Veintimilla de Galindo. Producciones literarias*, p. 13.

42. Marcela Sosa, «El sujeto romántico femenino en textos de España e Hispanoamérica», en Alicia Chibán y Elena Altuna, *En torno a Bolívar: imágenes, imágenes*, Salta, Universidad de Nacional de Salta, 1999, p. 266.

piritual y etérea de las mujeres de la clase dominante queda así sugerida. Esto lleva, como dice Gladys Moscoso, a exaltar a su vez la condición de virginidad y castidad como elementos propios de una mujer ideal.⁴³ La belleza femenina así concebida es una especie de reflejo de la belleza que posee Dios, por lo que se constituye en el medio para el encuentro con el Todopoderoso. Se está frente a una cosificación de la mujer donde su experiencia de la sexualidad como sujeto le es negada. Así se expresan algunos autores ecuatorianos de la época:

Era Rosaura una chica para tenerla en palmas;
 No sé sí más bella que virtuosa: pura, casta, recatada, digna⁴⁴...
 Creación celestial, ángel hermoso, ensueño de placer,
 mujer querida... para amar nacida⁴⁵...

La construcción patriarcal de la virgo intacta, representada por la Virgen María, es en la cultura occidental cristiana el reflejo de la hermeticidad, a la que se refiere Guerra, respecto del cuerpo femenino. Esto regula no solo modos éticos de conducta para la mujer, sino también las actividades íntimamente ligadas al cuerpo y la identidad femenina como el comer, el vestir y la expresión en el lenguaje. En el caso del Ecuador de la primera mitad de siglo XIX, cabe recalcar lo señalado por Ana María Goetschel respecto al discurso civil y religioso que determina el ámbito moral en el cual se puede desenvolver una mujer. Este discurso penetra las diferentes acciones cotidianas destinadas a ella, y donde la Iglesia jugó un rol fundamental como modeladora de costumbres (A. Goetschel, 1999: 14). Es decir, esta institución se encargaba de difundir las costumbres del medio educativo y de la familia, controlando cada espacio y tiempo libre de los sujetos. Como el espacio doméstico era el lugar por excelencia de la mujer, los elementos de esta ideología religiosa quedaron impregnados en la subjetividad femenina como un modo de comportamiento:

Vino el Cristianismo y las llamas del amor se templaron con el recato... y la mujer se ennobleció... Así como antes la impudicia tenía altares y en ellos su representación, así la pureza los tiene hoy en María Virgen y Madre, y a ella

43. Gladys Moscoso, «Las imágenes de la literatura. Palabras del silencio», en Martha Moscoso, edit., *Palabras del silencio. Las mujeres latinoamericanas y su historia*, Cayambe, Abya-Yala / UNICEF / DGIS Holanda, 1996, p. 89.
44. José Modesto Espinoza, «A la señora Verónica», «Sí y no», «Las literatas», en *Artículos y costumbres*, Quito, 1899, p. 102.
45. Anónimo [1864], «La mujer en el centenario de Loja», en *El Fénix. Revista mensual de literatura, ciencias y variedades*, No. 7, Loja, 1909, s.p.

acuden las doncellas inocentes a deponer guirnaldas de azucenas y de rosas y las madres a ofrecer al hijo ternuzuelo, fruto sano, bendecido amor.⁴⁶

No olvidéis jamás que la sensualidad es al lujo, lo que el inmundo gusano a esos frutos de hermoso color y aterciopelada corteza, que embalsaman el ambiente, con su aroma y cuyo corazón esta lleno de podredumbre: lo que el asqueroso reptil a la gallarda flor que besan blandamente los cariñosos besos de la brisa.⁴⁷

Se mistifica entonces al sexo femenino con el propósito de domesticar su sexualidad como base de la organización social. Hay una especie de proposición de custodiar la pureza como medio de enclaustrar a la mujer en el ámbito del hogar. Esto implica, como dice Gladys Moscoso, condicionar y sujetar a la mujer a través de la represión sexual bajo diversas estrategias ideológicas (G. Moscoso, 1996: 90). Se promovía así una división sexual del trabajo al interior de la sociedad y la familia, siendo la maternidad un factor que inmoviliza a la mujer en el espacio del hogar.

Bajo este esquema Helena Araujo señala que en Occidente el conocimiento de la sexualidad fue vetado a la mujer por la religión y la moral puritana (H. Araujo, 1989: 19) y es así como la Iglesia en el Ecuador de comienzos del siglo XIX representó un aparato ideológico de mucha fuerza, que promocionó los valores de la virginidad, la castidad y la maternidad y el matrimonio, como mecanismos de sujeción de la mujer al espacio doméstico: «A Dios gracias la ecuatoriana hasta hoy lo que de ordinario procura ante todo es ser mujer de verdad, esto es, apoyo y consuelo en el hogar (...) Adoremos en ella a la hija amante, a la esposa modelo, a la madre santa».⁴⁸

La sociedad patriarcal ha asociado de este modo el cuerpo femenino con el deseo, pero impidiendo que la mujer asuma su cuerpo, es decir su propio deseo, subordinando su sexualidad a la reproducción. Esto se traduce en lo que Margo Glantz señala respecto al siglo XIX, como una especie de disimulo y escamoteo erótico que caracterizan una literatura consagrada a lo idílico.⁴⁹ El deseo se falsea y la sexualidad se adivina a través de silencios, sobrentendidos, metáforas que no llegan a nombrarla por completo. Observe-

46. Hno. Miguel, 1892, citado por Gladys Moscoso, «Las imágenes de la literatura. Palabras del silencio», p. 92.

47. «Consejos», publicación religiosa, 1884, citado por Elías Pino, «Discursos y pareceres sobre la mujer el siglo XIX venezolano», en Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo y María Julia Daroqui, eds., *Esplendores y miserias del siglo XXI. Cultura y sociedad en América Latina*, p. 281.

48. Gonzalo Zaldumbide, «Doña Mercedes González de Moscoso», en *Añoranzas*, Quito, 1887, pp. 133-134.

49. Margo Glantz, *De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos*, México, Océano, 1984, pp. 31, 39 y 80, citado por Helena Araujo, *La Scherezada criolla...*, p. 28.

mos lo que Antonio Marchán, un poeta contemporáneo a Dolores y que participaba de las veladas literarias por ella dirigidas, puso en el álbum de la poeta como dedicatoria:

Para el Álbum de una Amiga

¿Más por que sufre tanto tu existencia?
 ¿Por qué tu tierno corazón padece?
 Virgen y hermosa, llena de inocencia
 Otro destino tu vivir merece!
 Tal vez te abate el existir en medio
 De esta insensible sociedad maldita,
 Que por halagos nos ofrece el tedio
 Y la zozobra, lúgubre, infinita (1-12)
 ¡Ah! tu destino no debió fijarte
 Sobre esta tierra la miseria y duelo:
 Dios ha debido, virgen, señalarte
 Por patria tuya la mansión del Cielo. (13-16)
 [...]
 Pero sí acaso con amor perfecto,
 Con fe sincera como te amo me amas:
 Si, compasiva, tu profundo afecto
 Sobre mí solo con ardor derramas; (25-28)⁵⁰

Antonio Lloret en su *Antología de la poesía cuencana* dice que Antonio Marchán autografió el álbum de Dolores Veintimilla con esta poesía, que él considera fue una osada declaración de amor hacia la poeta, aunque no hay ninguna evidencia de que haya existido una relación íntima entre los dos (A. Lloret, 1982: 103). El autor sustenta lo dicho en el hecho de que la poeta, al quedar sola cuando su marido salió a Centroamérica, pudo haber sentido la necesidad de buscar un nuevo amor. El poeta chileno Guillermo Blest Gana, muy amigo de Dolores y quien frecuentaba sus tertulias, dice al respecto:

Sucedió que un hombre logró tal vez inspirarla el amor que ella sentía. Su corazón y su imaginación la arrastraban; su orgullo y los juicios del mundo la detenían al borde del abismo; el presente era triste, oscuro, de lágrimas. El porvenir incierto, amargo, sin esperanzas.⁵¹

50. Antonio Marchán, «Para el álbum de una amiga», [1858], en Antonio Lloret, *Antología de la poesía cuencana*, p. 103.

51. Blest Gana, citado por Antonio Lloret, *ibídem*, p. 102.

Fuera de si este comentario fue cierto o no, y tomando en cuenta los rumores que debían haber circulado en contra de la poeta por ser esto un comportamiento no ético para la recatada sociedad cuencana donde Dolores vivió sus últimos años, es importante percibir cómo esa costumbre de escribir sutiles pensamientos, finezas y galanterías en los álbumes literarios representa un medio por el que las palabras remiten a un lenguaje lleno de simbolización. Marchán combina los elementos femeninos de la virginidad y la belleza con las que caracterizan a Dolores como un ser celestial, pero a su vez busca recibir un afecto profundo que llegue a él con ardor. El álbum entonces pudo ser el medio de decir lo que no se podía decir. Una especie de escritura cómplice que revela sentimientos escondidos, como deseos y atracciones físicas que no podían manifestarse abiertamente en ese entonces.

Otro de los poetas que frecuentaba las veladas de Dolores escribió en su álbum lo siguiente:

En su álbum

Destrenzada, tu hermosa cabellera,
Ondula rica, y amoroso el viento
Libre juega y encrespa con su aliento
Ondas que bañan cándido el marfil.
Risueños te contemplan los amores,
E inebriados al soplo de tu aroma,
Se engolfan en tus ojos de paloma
Venerando tu angélico perfil. (1-8)

Y los cielos te prestan tu sonrisa,
Natura sus pomposos atractivos;
Tinte el sol; las gracias incentivos,
Y su misma fragancia y resplandor.
¿Mas para qué decirte que seduces,
Inspiras y arrebatas, sí en tu frente
Llevas doquiera fueras, floreciente,
Aureola eterna de invencible amor? (9-16)⁵²

Esta dedicatoria reviste la figura de Dolores como un ser angelical pero que a su vez transmite un discurso poético que busca dar cuerpo a la imagen de Dolores. Tal vez sea un deseo reprimido, pero que se manifiesta seductor, sutil a través de fragancias, de aromas, de resplandores. El discurso romántico masculino, que privilegia la imagen de una mujer ideal, se debate entre el deber ser y el placer, el gozo y la conveniencia. Como dice Helena Araujo el

52. Miguel Ángel Corral, 1856, en Antonio Lloret, *ibidem*, p. 104.

discurso romántico es el discurso del escamoteo y del silencio (H. Araujo, 1989: 29).

Beatriz Sarlo señala que, en la poética romántica, las mujeres se representan en un flujo de lo opaco a lo brillante, de lo sobrenatural a lo terreno y el erotismo queda encerrado en el lenguaje de las miradas, de los roces, de los aromas, de caricias furtivas que solo anticipan el placer de la entrega.⁵³ ¿Cómo se visualiza esto desde la perspectiva de mujer, desde la mirada de Dolores Veintimilla? En su prosa «Mi fantasía»⁵⁴ Dolores dice es:

¡Si tú me amaras cual yo te amo, si tú sintieras en tu pecho una chispa del volcán que hay en el mío!!!

[....]

Mi dulce fantasía, ¿dónde estás? Mi alma ajitada por el entusiasmo que la inflama te busca por doquier y no te encuentra. ¡Ah deliro pensando en tí: mis ojos extraviados recorren el firmamento y creen encontrarte en una de sus brillantes estrellas. Entonces, absorta de felicidad, vuelvo en las alas de mi ilusión hasta tí, y allá donde la felicidad y las miserias de la tierra no existen, soy feliz como los ángeles delante del trono de Dios, pasándome anonadada delante de tí y deslumbrada con tu brillo

Dónde estás mi dulce fantasía!! ¿Existes, eres una realidad ó un sueño de mi mente? [...] Entonces, trémula de emociones, mi alma se aniquila y quiere responderte, pero el alma que sufre carece de lenguaje.⁵⁵

El conocimiento de su propia sexualidad, él cual le ha sido vedado, coloca a la mujer frente a su cuerpo, en una especie de relación enigmática, que se representa simbólicamente en sus palabras. Desde su título, Dolores habla de su fantasía, no la de cualquiera, lo que la sitúa en su ser interno y en su condición de género. Su fantasía de mujer busca expresarse a través del lenguaje, asumiendo la imposición, los entredichos y las paradojas alrededor del cuerpo femenino. Su deseo se traduce en una chispa de volcán que se expande y crece, en un entusiasmo que se inflama. Se mueve como sus contemporáneos, entre escamoteos, disimulos y silencios, pero con una mayor conciencia de su relegación y exclusión de su deseo, de su propia experiencia. Por esto, el enigma de su cuerpo como diferencia genérica, como ser profundo, se entremezcla y confunde entre realidad y fantasía.

53. Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos, 1985, pp. 65-66.

54. Este texto fue publicado en la revista de literatura nacional *La Palabra*, Guayaquil, noviembre de 1890. Comparada con la versión de Monge, hay algunas palabras que cambian, así como la puntuación en algunos de los versos.

55. Dolores Veintimilla, «Mi Fantasía», en Celiano Monge, *Dolores Veintimilla de Galindo. Producciones literarias*, pp. 19-20.

Pero existe en sus palabras un reclamo, una especie de impugnación de lo establecido, al expresar así sus sentimientos de manera tempestuosa y develar su propia subjetividad, por supuesto enmascarada en el discurso romántico. Dolores se refleja aquí no como la mujer angelical o sumisa, ni la que calla y se sujeta al hombre, sino como el ser que busca algo que le falta, que fantasea con un ideal que no es el que el sistema patriarcal le ha impuesto, sino el de un ser con un amor más agresivo, más explosivo, que promueve un discurso que, aunque no se atreve a ser erótico, deja entrever un experiencia propia que se debate internamente entre su conciencia individual y el mundo exterior. Tal vez sea este un intento de búsqueda no censurada con su sexualidad, que parecía ser una tarea imposible en ese siglo para la mujer.

Denegri indica que el discurso romántico, como el espacio de apaciguamiento de los espíritus abatidos y del cultivo de valores eternos y universales, coincidió con la definición de la esfera femenina de ese entonces y por esto, de acuerdo a esta ideología, la mujer dada «su amorosa obediencia» y «su blanda sumisión» en lugar de herir amaba, en lugar de criticar bendecía, y en vez de maldecir rezaba (F. Denegri, 1996: 29). Bajo esta concepción el imaginario del letrado de la época, hacía aparecer al hogar como el lugar de armonía de los conflictos del ámbito público. No se expresa directamente lo erótico, pero se crea una idealizada feminidad doméstica, que muchas veces choca con la multiplicidad de mujeres que existieron en ese entonces.

Los letrados por su parte se apropian del mundo de la mujer burguesa y de las características a ellas asignadas, de modo que reconstruyen el signo mujer, cosificándole dentro de un modelo de dominación que la sitúa en la esfera privada de lo doméstico como centro: he aquí que empieza a surgir el ángel del hogar, la mujer de hábitos modernos.

Imaginario de mujer representado por la mujer

El imaginario de la mujer como víctima, portadora de sufrimientos dolores y sacrificios y ubicada en el espacio de la aceptación y la resignación, es otra de las representaciones sobre la mujer del siglo XIX. Gladys Moscoso señala que esta categoría se ha interiorizado de tal manera en el inconsciente colectivo que incluso la mujer la ha asumido como propia y necesaria a su condición (G. Moscoso, 1996: 98).

Francesca Denegri señala que la primera generación de mujeres ilustradas en el Perú, y particularmente en Lima, se apega a la poética romántica para poder distinguirse en el ámbito literario, pero asumiendo y reiterando en sus planteamientos y lenguaje las imágenes femeninas creadas por la ideología de género de la Europa moderna que circulaba en la prensa periódica de la época (F. Denegri, 1996: 20). Se representa entonces un tipo de belleza fe-

menina virtuosa y evangélica, donde el sufrimiento es la virtud por excelencia.

Al leer la poesía de Dolores Veintimilla se ve cómo aquellos toques de romanticismo están cargados de esos elementos que asocian a la mujer con el papel de víctima: tristeza, anhelo del pasado, un amor frustrado, pesimismo, etc. Su poema «Quejas» está lleno de esos sentimientos que se dejan traslucir tras sus palabras:

¡Y amarle pude... Al sol de la existencia
 Se abría apenas soñadora el alma...
 Perdió mi pobre corazón su calma
 Desde el fatal instante en que le hallé.
 Sus palabras sonaron en mi oído
 Como música blanda y deliciosa;
 Subió a mi rostro el tinte de la rosa;
 Como la hoja en el árbol vacilé. (1-8)
 No es mío ya su amor, que á otra prefiere;
 Sus caricias son frías como el hielo.
 Es mentira su fe, finge desvelo...
 Mas no me engañará con su ficción...
 ¡Y amarle pude delirante loca!!!
 ¡No! mi altivez no sufre maltrato;
 Y si á olvidar no alcanzas al ingrato
 ¡Te arrancaré del pecho, corazón! (25-32)⁵⁶

Este es uno de los poemas más conocidos de Dolores Veintimilla, y alrededor del mismo se ha especulado respecto del porque lo escribió. Entre esos comentarios se puede mencionar algunos:

Humberto Mata señala que este poema fue escrito debido a las constantes infidelidades de su esposo, el Dr. Sixto Galindo (H. Mata, 1977: 199). Por su parte Ricardo Palma, el poeta peruano famoso por cultivar el género de las tradiciones, comenta este poema diciendo: «confesamos que pocas veces hemos leído versos más llenos de pasión y naturalidad. Ellos importan la historia de un amor desgraciado, acaso el perjurio de su esposo, las ilusiones de un alma de fuego desvanecidas».⁵⁷

Remigio Crespo Toral escribió en la revista literaria *El Progreso* de abril de 1885⁵⁸ un artículo sobre Dolores Veintimilla en el que señala que el poema no fue dedicado a su esposo el Dr. Galindo, sino que más bien perte-

56. Dolores Veintimilla, «Quejas», en Celiano Monge, *ibídem*, pp. 5-6.

57. Ricardo Palma, citado por Humberto Mata, *Dolores Veintimilla asesinada*, p. 200.

58. Este artículo fue después publicado en la *Revista de Quito. Semanario de literatura, noticias y variedades*, bajo el mismo título, el 16 de marzo de 1898.

nece a un amor frustrado anterior a su matrimonio.⁵⁹ Menéndez y Pelayo por su parte afirma lo siguiente respecto a la poeta y su poema «Quejas»:

En ella figuran versos dolientes y apasionados de una infeliz poetisa de Quito, Dña. Dolores Veintimilla de Galindo [...] Su composición Quejas es un ay desgarrador que debe recogerse tanto más cuanto que la sincera expresión del sentimiento no es lo que más abunda en la poesía americana.⁶⁰

Por lo visto este poema suscitó comentarios en torno a su calidad romántica y su lamento respecto a un amor que no le fue fiel. Desde una mirada actual, considerando a Dolores Veintimilla como un fenómeno cultural, la incógnita que surge es ¿qué hay detrás de estos versos que no se adecua totalmente al esquema romántico? La poeta parece denotar una especie de inconformidad frente a la inconstancia masculina, expresada en un verso con tintes románticos. La infidelidad es el vehículo que le lleva a plasmar en la escritura esa inconformidad. Pero parece ser que hay una rebelión que no es solo contra esa ficción masculina de un amor eterno ofrecido en matrimonio, sino un rechazo indirecto a un orden social que la aprisiona y pone de centro al hombre. Es decir, hay una ficción amorosa que oculta la ficción de un sistema patriarcal que suprime, relega y niega la posibilidad de una experiencia propia a la mujer.

Su reclamo sale de la queja amorosa y se dirige a sostener lo que es capaz de hacer una mujer en el amor, como una especie de manifiesto pasional, donde rescata de alguna manera su subjetividad diciendo que puede llegar al delirio por ese amor de ficción, por ese mundo de ficción, pero que su altivez no sufre maltrato, expresando así su yo en tanto género, en tanto mujer, en tanto cuerpo. La desilusión amorosa y la fatalidad del encuentro con el hombre esconden la desilusión y el rechazo al sistema que sustenta ese orden cultural:

Sin él, para mí, el campo placentero
 En vez de flores me obsequiaba abrojos:
 Sin él eran sombríos a mis ojos
 Del sol los rayos en el mes de abril.
 Vivía de su vida aprisionada;
 Era el centro de mi alma el amor suyo:
 Era mi inspiración, era mi orgullo...
 ¿Por qué tan presto me olvidaba el vil?⁶¹

59. Remigio Crespo Toral, «Dolores Veintimilla de Galindo», en revista literaria *El Progreso*, Cuenca, abril de 1885, p. 52.

60. Menéndez y Pelayo, citado por Antonio Lloret, *Antología de la poesía cuencana*, p. 90.

61. Dolores Veintimilla, en Celiano Monge, *Dolores Veintimilla de Galindo. Producciones literarias*, p. 5.

Los hombres, como centro de la vida familiar y del ámbito público, hacen de este el mundo ideal el único posible para una mujer, la cual debe someterse y aceptarlo. Dolores reniega de ese ideal, y confiesa su amor como una locura y un deseo de ser extirpado para siempre de su vida.

Ya se ha podido situar la complejidad de una caracterización netamente romántica de la poesía de Dolores Veintimilla. En una época donde las letras ecuatorianas se movían en un andamiaje ambiguo que recorre los parámetros del clasicismo y del romanticismo, que va como recogiendo elementos de estas dos tendencias y fundiéndose en un escenario heterogéneo, su poesía se establece, deja una huella y desestabiliza el orden patriarcal que busca negarle su espacio propio de expresión. Pero esto no es un objetivo simple, ya que ella ha invadido un espacio como el de las letras, que en ese entonces era estrictamente masculino.

Su obra poética es entonces la literatura del exceso, de aquello que no se puede decir pero que se insinúa, se pone entre líneas, se impregna sutilmente. Se acomoda Dolores a la imagen de madre, de la mujer que sufre, que anhela, que derrocha ternura y compasión, pero que denuncia su no-ser, su no-presencia, en definitiva la negación de su subjetividad:

Desencanto

¿Por qué mi mente con tenaz porfía
 Mi voluntad combate, y obstinada,
 Tristes recuerdos de la infancia mía
 Ofrece á mi memoria infortunada?
 ¿Por qué se cambia el esplendente día
 En mustia sombra del dolor velada,
 Y á la sonrisa de inocente calma
 Sucede el llanto y la ansiedad de mi alma? (1-8).⁶²

Está presente en este verso un combate interior que la poeta traduce en su escritura: su necesidad de expresar su esencia, su ser, su voluntad frente a un orden simbólico que rige la sociedad creada por el patriarcado que, como dicen Hélien Cixous y Lucy Irigaray, definen a la feminidad como carencia, negatividad, ausencia de significado, irracionalidad, es decir no-esencia.⁶³ Es un orden por tanto que cambia su esplendoroso día en sombra de dolor, como único espacio de acción para la mujer. Su ser se ve atrapado entre el deseo de combatir ese orden o de asumir un destino de ansiedad y llanto.

62. Dolores Veintimilla, «Desencanto», en Celiano Monge, *ibidem*, p. 12.

63. Helen Cixous y Lucy Irigaray, citado por Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, p. 174.

También se refleja en estos versos la lucha entre mente y voluntad, entre razón y sentimiento, entre lo público y privado, es decir, entre lo masculino y femenino. Esto es en cierta manera la poesía de Dolores Veintimilla, un transitar entre la aceptación de lo impuesto y la resistencia a ese sistema que le niega su espacio en las letras. Su aparición como letrada se manifiesta de manera ambigua a través de los parámetros masculinos que confeccionan su feminidad, tales como un destino de sumisión, sacrificio, padecimiento y dolor tradicionalmente asociados a la imagen de la feminidad en el siglo XIX:

Madre! madre! no sepa la amargura
 Que aqueja el corazón de tu Dolores,
 Saber mi desventura
 Fuera aumentar tan solo los rigores
 Con que en tí la desgracia audaz se encona.
 En mi nombre mi síno me pusiste!
 Síno madre bien triste!
 Mi corona nupcial, está en corona
 De espinas ya cambiada.....
 Es tu Dolores ay! tan desdichada!!! (16-25)⁶⁴

Estos versos de su poema «Sufrimiento» muestran ese asumir de una visión de la vida que ella no escogió, pero a la cual está destinada. El dolor y el padecimiento no son solo reflejos de su estado de ánimo sino parte natural del ser mujer, y que la poeta reconoce en su propio nombre «Dolores». Ella entonces deconstruye su nombre y expone un reclamo, un rechazo sutil a ese sistema jerárquico, a la figura del padre, quién es el que le impone el nombre. El padre, el patriarca, el pater, es la parte central de la tradición patriarcal que, como dice Rosario Castellanos, representa la autoridad magnánima, «el que bendice la mesa y el sueño, alarga su mano para que la besen deudos en el saludo y la despedida».⁶⁵ Ese padre que ha servido de inspiración a muchas escritoras y escritores y que se recuerda como un ser severo, justo, que impone respeto y frente al cual las mujeres de la casa, esposa e hijas, le brindan pleitesía y sometimiento como las únicas actitudes concebibles por parte de éstas. Es a esta figura que indirectamente rechaza Dolores en su poesía.

Estos versos se pueden leer como un reclamo, o un lamento, a ese padre, fundador de la estirpe familiar, que le impone en su nombre un destino de dolor y sufrimiento. Tal vez su personalidad tan inconforme, pero sometida al

64. Dolores Veintimilla, «Sufrimiento», en Celiano Monge, *Dolores Veintimilla de Galindo. Producciones literarias*, p. 8.

65. Rosario Castellanos, *El oficio de Tinieblas*, México, Joaquín Motriz, 1977, p. 276, citado por Helena Araujo, *La Scherezada criolla...*, p. 35.

sistema, encuentra en la poesía romántica, en el imaginario femenino de abnegación y sufrimiento, una especie de contrapoder, de manifestación del rechazo que por todo eso ella siente. La complicidad con su madre, quien como se sabe por algunos autores la mimaba y quería con especial cariño (S. Aguinaga, 2002: 103) se reflejan como síntoma de la complicidad de género, un hablar de mujer a mujer, que excluye el orden masculino y que confiesa su amargura, su desventura.

Detrás de esta amargura hay una expresión más de rechazo que tal vez se dirige a la desventura de ser mujer como signo de sufrimiento en la que el matrimonio se convierte de corona de flores en corona de espinas, una carga donde dejar de depender del padre en el hogar y pasar a depender del esposo en el matrimonio arregla muy poco la situación de la mujer. La expresión de esos sentimientos tempestuosos, dice Gladys Moscoso, denota que Dolores desafía de alguna manera una sociedad que en esa época le exigía recato y sumisión a la sagrada institución del matrimonio y del hogar (G. Moscoso, 1996: 101).

La poesía de Dolores Veintimilla parece decir que la condición de la feminidad en el siglo XIX es el sino de la tristeza. La desdicha no es más que el único espacio que tiene para manifestarse y desplegar su contradiscurso. El discurso romántico que se ubica en un territorio del lenguaje inocuo y privado invita en cierta manera a mujeres como Dolores a participar del ámbito de las letras. La intimidad, lo privado, llevado a la escritura, es en forma metafórica, para Dolores el medio de develar un malestar del ser íntimo y del ser social. Solo desde ahí es posible resistir en su condición femenina.

Dolores Veintimilla el ángel de la rebelión

Dolores Veintimilla perteneció a una familia de clase acomodada de la ciudad de Quito. Según su escrito en prosa «Recuerdos», dice que llevaba una vida sosegada y feliz y era querida y adorada por su familia, quiénes complacían hasta el último de sus deseos:

En 1847 tenía 17 años cumplidos, Hasta esa edad mis días habían corrido llenos de placeres y brillantes ilusiones. Con la mirada fija en un porvenir risueño y encantador, encontraba bajo mis plantas una senda cubierta de flores, y sobre mi cabeza un cielo tachonado de estrellas. [...]

Adorada de mi familia, especialmente de mi madre, había llegado á ser el jefe de la casa; en todo se consultaba mi voluntad; todo cedía al más pequeño de mis deseos; era completamente dichosa bajo la sombra del hogar doméstico, y en cuanto á mi vida social, nada me quedaba que pedir á la fortuna.⁶⁶

66. Dolores Veintimilla, «Recuerdos», en Celiano Monge, *Dolores Veintimilla de Galindo. Producciones literarias*, p. 17.

Dolores Veintimilla parece ser un caso excepcional en su época, pues a comienzos del siglo XIX, en los albores de la República ecuatoriana, la familia era el núcleo fundamental de la sociedad, donde los valores morales y religiosos de la época respondían a normas rígidas, propias de un sistema más de tipo conservador, que se agudizó con el régimen de García Moreno en 1860. Este sistema impuso a la mujer, como lo indica Martha Moscoso, la obediencia y sumisión al hombre considerado como «el jefe de la familia».⁶⁷

Las mujeres, por tanto, debían permanecer en el ámbito del hogar, mientras que los hombres pertenecían exclusivamente al espacio público. Los roles estaban así asignados: los hombres se encargaban del sustento económico y físico de la familia, mientras que las mujeres garantizaban la subsistencia de la misma, preservando la moral, las normas de comportamiento y los valores sociales por medio de la educación y formación de los hijos e hijas. He aquí los ejes de territorialidad patriarcal, planteados por Lucía Guerra.

El limitado acceso de la mujer a la educación en aquella época, la ponía en desventaja frente al hombre, que agudizó aún más la división de los roles correspondientes al hombre y la mujer. Susana Aguinaga afirma al respecto: «la educación de la mujer ecuatoriana en el siglo XIX, fue un aspecto mirado con indiferencia y hasta con desprecio; poquísimas niñas de la aristocracia reciben educación esmerada, mientras las niñas del pueblo desconocen por completo todo tipo de educación» (S. Aguinaga, 2002: 103).

Dolores Veintimilla, situada desde su condición de criolla y con un ambiente familiar muy particular y propicio para su desarrollo intelectual, recibió una educación esmerada que de alguna manera le permitió desarrollar un gusto por las letras y participar de manera activa en veladas literarias en las cuales dejó ver su talento poético, como se vio en el capítulo dos. Tal como ella misma lo describe en su hoja en prosa «Recuerdos», fue muy querida y apreciada por todos, teniendo voz y voto en su hogar, pues en todo, dice Dolores «se consultaba mi voluntad».⁶⁸ El hogar, espacio por excelencia femenino, pero también el lugar de encierro y sumisión de la mujer, se transforma para Dolores en el sitio de la resistencia, del triunfo de su voluntad sobre la razón. En su escrito, Dolores resemantiza el espacio doméstico, y lo convierte en sitio de impugnación, de expresión de su voluntad, deseos y sentimientos.

67. Marta Moscoso, «El papel de las mujeres en la educación familiar en Ecuador. Inicios del siglo XX», en Pilar Gonzalo Aizpuru, edit., *Familia y educación en Iberoamérica*, México D.F., El Colegio de México, 1999, p. 285.

68. Dolores Veintimilla, «Recuerdos», en Celiano Monge, *Dolores Veintimilla de Galindo. Producciones literarias*, p. 17.

Si la mujer es vista por la sociedad patriarcal como el *ángel del hogar*, ¿no es Dolores entonces la imagen inversa, la del ángel caído, el Luzbel que traiciona a Dios y se lanza a lo profundo del abismo, o un ángel que deja ese espacio del cielo y prefiere lo terrenal? Hay un orden masculino, cristiano, que busca mantener a la mujer en su condición de sometida. Un orden que maneja los deseos, voluntades, expresiones, de modo de mantener un estatus jerárquico, que le otorgue el poder en la palabra y en las acciones. Situándose en ese discurso cristiano y moralizador que hace de la mujer un ser angelical, virginal, virtuoso, Dolores lo revierte para convertirlo en el espacio de la rebelión, de la impugnación, que busca quitarle el velo a esa mujer ideal que el sistema dominante promueve. Esta mujer ideal significa para Dolores otra ficción del orden patriarcal, pues ella misma no se adecua a esos parámetros.

Tal vez Dolores se convierte entonces en la figura del ángel de la rebelión, del combate, que vestida de esa imagen dulce, tierna, bella y celestial, se descubre no-ser, no-expresión y busca en la desilusión, en la tristeza, en el desencanto la razón de esta no-presencia, y la recuperación de su ser. Ella se posiciona de esa imagen femenina que han creado para ver a la mujer como un objeto de deseo, belleza y sumisión, pero que usa su escritura como el vehículo para decir que le han despojado de su ser, que es una presencia escondida, un sujeto con su propia experiencia y voluntad, que choca con el sistema impuesto por los hombres y para los hombres. Este es el discurso del «mal decir» que Dolores inserta en el discurso del «buen decir», el del ciudadano modelo, el del ángel del hogar, el del progreso moral:

Yo no quiero ventura ni gloria,
Sólo quiero mi llanto verter
Que en mi mente la cruda memoria
Sólo tengo cruel padecer. (1-4)
[...]

Yo no quiero del sol luminoso
Sus espléndidos rayos mirar,
Más yo quiero un lugar tenebroso
Do contigo pudiera habitar (9-12)
[...]

Si ángel fuera á quien templos y altares
En mi culto se alzarán tal vez,
Con tormentos cambiara eternos
Por estar un instante á tus pies. (17-20).⁶⁹

69. Dolores Veintimilla, «Anhelos», en Celiano Monge, *ibidem*, p. 12.

La obra poética de Dolores Veintimilla, es fruto de un corazón atormentado, que se debate entre dos mundos, entre dos subjetividades. Por un lado la suya propia, la de su voluntad, la de su infancia feliz, la del recuerdo alegre, la de su propia expresión. Por otro está la subjetividad impuesta, la del orden racional, la que le ofrece dureza, crueldad, la de «esa turba revoltosa» que le impone dolor y sufrimiento:

Yo era en mi infancia alegre y venturosa
 Como la flor que el céfiro acaricia,
 Fascinada cual blanda mariposa
 Que incauta goza en férvida delicia;
 Pero la humana turba revoltosa
 Mi corazón hirió con su injusticia
 y veóme triste, en la mitad del mundo,
 Víctima infausta de un dolor profundo. (17-24)⁷⁰

Dolores habla desde la frustración, desde el anhelo de lo que tuvo, desde un mundo que no concordaba con el mundo que a ella se le impuso. Su subjetividad entra en juego en sus poemas pero se resiste a salir libremente, pues las pocas veces que lo hizo terminó siendo despreciada y acabó con su vida.

¿Pero que implicaciones tiene esto en el orden masculino? Se está frente a la presencia de una mujer que accede a las letras, que se dice ser una especie de ángel, pero que se rebela y rechaza muy disimuladamente ese orden. Este ángel de la rebelión, que es Dolores, se encuentra oscilando en movimientos de ascenso y descenso, donde el subir representa ubicarse en la concepción masculina de la sociedad y descender implica situarse en la posición femenina. Estos movimientos reflejan dos cosas: por un lado la lucha entre lo que le dejan ser y lo que quiere ser, y por otro una especie de revalorización de la caída, del descenso, como la posibilidad de encontrar en el ese no-ser que es la mujer, esa presencia escondida.

Dolores en su poesía elige descender, ir a su infancia, a su hogar, a sus sueños y fantasías donde ella intuye está la clave de su subjetividad, de su propio ser, de su expresión. Se vuelva a la metáfora del ángel caído, del Luzbel perdido, como única posibilidad de hacer conciencia de lo que es, aunque esto le implique la muerte:

70. Dolores Veintimilla, citado por Celiano Monge, *ibídem*, p. 11.

Aspiración

Cual espectro doliente y lloroso
Sola quiero en el mundo vagar,
Y en mi pecho, cual nunca ardoroso
Sólo quiero tu imagen llevar.⁷¹

Anhelo

Vuelve á mis ojos óptica ilusión,
Vuelve, esperanza, á amenizar mi vida,
Vuelve, amistad, sublime inspiración...
Yo quiero dicha aun cuando sea mentida.⁷²

El imaginario femenino aquí delineado ha permitido transitar entre la poesía para mirar el complejo proceso de formación de la subjetividad femenina. Es hora de entrar a dilucidar la existencia o no de una escritura femenina.

71. Dolores Veintimilla, «Aspiración», en Celiano Monge, *ibídem*, p. 11.

72. Dolores Veintimilla, «Anhelo», en Celiano Monge, *ibídem*, p. 13.

CAPÍTULO IV

¿Existe la escritura femenina? La perspectiva de Dolores Veintimilla

Este capítulo tiene como objetivo explorar el concepto de escritura femenina, basándose en la obra poética de Dolores Veintimilla. Este análisis más que responder por la existencia de ese tipo de escritura, busca dejar abiertas más incógnitas que sirvan como base de exploración de los procesos de construcción de la subjetividad en la mujer.

1. INTRODUCCIÓN: EL DEBATE ACTUAL

Las diversas discusiones que llevan a cabo las feministas y aquellas que hacen crítica literaria, han girado principalmente en torno al debate de si hay o no una escritura femenina, si se la puede definir o caracterizarla de ese modo. Ha habido una tendencia como dice Patricia González, ha tratar de definir la literatura femenina como una reacción ante la literatura masculina.¹ Pero es importante entender que toda diferenciación y reacción ante un mundo de categorías y abstracciones masculinas ha estado y estará presente de manera persistente. No se puede definir esto como algo positivo o negativo, lo que sí es importante es considerar lo que dice Josefina Ludmer al entender que lo femenino difiere según las clases sociales, según su procedencia, según la experiencia, de modo de evitar generalizaciones que conviertan a las mujeres en víctimas de la esencialización.²

Lo importante es partir mirando los textos femeninos desde la posición y el lugar donde uno está, tratando de pensarlos por sus características como discurso femenino, como también por ser una búsqueda, que según María Lu-

1. Patricia González, «Introducción», en Patricia González y Eliana Ortega, eds., *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, República Dominicana, Ediciones Huracán, 1985, p. 13.
2. Josefina Ludmer, «Tretas del débil», en Patricia Elena González y Eliana Ortega, eds., *ibídem*, pp. 47-48.

gones debe crear nuevos códigos, nuevos significados que permitan a las mujeres encontrarse e identificarse sin traicionarse.³

En este contexto, la escritora latinoamericana corre un doble riesgo: el uno es el de utilizar las construcciones y referencias del poder masculino para llegar a articular un mundo femenino; y por otro lado está el peligro de colonización de culturas dominantes tanto masculinas como femeninas.

¿Mujeres que escriben?, ¿escritura femenina?, ¿podrá algún día la mujer expresarse en un lenguaje propio?, ¿existe la personalidad femenina? Las preguntas parecen difíciles de responder, por lo que se vuelve complejo definir una escritura femenina como tal. Pero es importante considerar, —como dice Helena Araujo— que cuando la mujer halla su estilo por fuera de las normas convencionales, se arriesga a quedar por fuera de la literatura.⁴

Desde un proceso de acondicionamiento femenino que empieza en la niñez, buscando sembrar la imagen ideal de un ser pasivo, temeroso, obediente con una conducta de acuerdo a su estatus de inferioridad, la mujer en el siglo XIX se enfrenta a una doble paradoja: el encierro en el narcisismo y la banalidad a cambio de un falso bienestar, o la renuncia a sus ambiciones personales a cambio de aceptación social (H. Araujo, 1989: 18). La mujer de ese siglo por tanto entra en un camino tortuoso donde debe transar, ceder y plegarse con el orden masculino, y se halla en la encrucijada de pagar el precio de la rebeldía o soportar el peso de la opresión. Esta podría ser entonces las características de una escritura femenina del siglo XIX.

De este modo se intentará mirar los textos de Dolores Veintimilla, buscando la marca de su escritura, desde la óptica de encontrar la territorialidad que su obra poética dejó instaurada y qué prácticas utilizó para reorganizar la estructura social y cultural de su época.

2. EL TEXTO FEMENINO: UNA ESCRITURA DIFERENTE

Marta Traba formula la hipótesis de que el texto femenino constituye una escritura diferente, que se designa así no por estar en contra, o encima, o debajo de un texto masculino, sino porque ocupa un territorio o espacio propio. La autora prefiere mirar este lugar no como un espacio de las relaciones entre femineidad y la naturaleza, entre sensibilidad y experiencia de vida, sin

3. María Lugones, citada por Patricia Elena González, «Introducción», p. 16.

4. Helena Araujo, *La Scherezada criolla...*, p. 17.

dejar de reconocer que son verídicos y obvios. Más bien señala que estas relaciones desvían la atención del lugar central que es el texto literario.⁵

Mirar el texto en sí, es buscar parámetros que lo definan y caractericen y para esto Traba presenta un análisis desalentador respecto de algunos textos escritos por mujeres de diversas procedencias geográficas y sociales. Señala que se ha encontrado una incapacidad simbólica, pobreza metafórica, y reiteración y encadenamiento de hechos. Ahora bien la pregunta es ¿qué categorías se han usado para sacar estas conclusiones? Esto remite a lo ya señalado de que la sombra masculina persiste en las valorizaciones realizadas por las críticas literarias. De todos modos la propuesta de Traba intenta exponer que esa escritura diferente debe ser producto de reconocer que hay un sistema propio, potenciado por una experiencia particular de percepción, elaboración y proyección, de la cual hay que aprovechar en la medida que este sistema logre alcanzar un buen nivel de abstracciones simbólicas, y le permita a la escritora explotar su especificidad (M. Traba, 1985: 26).

La pregunta es: ¿es posible que mujeres como Dolores Veintimilla, en el siglo XIX, desarrollen esta escritura diferente, este sistema propio? La obra poética de la autora está concebida totalmente bajo parámetros masculinos, su filiación romántica denota el seguimiento de los patrones establecidos por los letrados de su época, pero es en ese lugar del discurso hegemónico, tanto en lo político, económico y cultural, y de un discurso ideológico discriminatorio y sexualista, donde se ubica el lenguaje de Dolores. Un lenguaje que incursiona en lo marginal de una cultura oficial que aspira a imponer, como dice Lucía Guerra, la ilusión de la homogeneidad.⁶ Esto implica una escritura que no rompe totalmente con el sistema patriarcal, pero que negocia con él como un medio de deslegitimar las versiones oficiales desde los bordes, desde los intersticios, y que deje ver una búsqueda propia de identidad, de esa otredad que era la mujer de esa época.

Su escritura tal vez no es un sistema expresivo propio como lo califica Marta Traba, pero sí se intuye en sus palabras una especie de búsqueda de esa expresión propia, que obviamente choca con los rígidos parámetros de su época. He aquí lo que señala Dolores en su escrito en prosa «Mi Fantasía»:

Dónde estas mi dulce fantasía!! ¿Existes, eres una realidad ó un sueño de mi mente? Por la mañana, cuando la tierra no es aun dorada por la aurora, creo escuchar tu voz en los acordes gemidos que modula el órgano del templo, en

5. Marta Traba, «Hipótesis sobre una escritura diferente», en Patricia Elena González y Eliana Ortega, edits., *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, República Dominicana, Ediciones Huracán, 1985, p. 22.
6. Lucía Guerra, «Pluralidad cultural de voces y de la otredad en la novela latinoamericana», p. 261.

los lúgubres acentos que en esas horas despide la campana, que invita a los fieles á invocar á la Virgen. Entonces, trémula de emociones, mi alma se aniquila y quiere responderte, pero el alma que sufre carece de lenguaje.⁷

Desde el título la autora denota la búsqueda de una fantasía propia, que no es la que le impone el ideal masculino, sino una que trata de ser especificidad, que representa una modalidad de expresión que es la suya propia. Pero esta fantasía se ve atrapada en su propia mente. No se hace realidad porque la busca en ese espacio del otro, el que le niega la voz y la palabra y termina confesando que carece de lenguaje.

Esta carencia de lenguaje ¿no es una expresión de la especificidad? El carecer de palabras que expresen ese lugar propio y decirlo es ya una manera de situarse en un territorio diferente y no jerárquico. Tal vez la conciencia que la poeta tiene de esto está limitada y anclada a un sistema que le niega su expresión, de ahí su ambigüedad.

Pierre Bourdieu señala la existencia de que lo que él llama las contraculturas, aquellos que se saben al margen, que se saben dominados y no pueden salir de su dominación; en este espacio el autor coloca lo popular, lo contestatario, y lo femenino. A estas contraculturas, Bourdieu les asigna un papel interesante, el de dejar de ser culturas sumergidas y transformarse en movimientos capaces de tomar distancia y aceptar sus peculiaridades, sin tratar de imponerse en forma invertida, es decir montándose sobre el contrario.⁸ Esto lleva a pensar que la mujer busque escribir desde su lugar y su particularidad.

Ahora bien, esta búsqueda no es fácil para el caso de Dolores Veintimilla, pues su ser se debate entre su propia escritura o la que el medio le permite. Esto remite a otra idea de Bourdieu de «hablar, en cambio *de ser hablado*» como tarea de esa contracultura.⁹ El tomar conciencia de esa marginación y por añadidura del lugar al que se pertenece, permitiría rechazar ese ser hablado por otros. ¿No es esto lo que intenta Dolores Veintimilla? ¿No es su lamento, frustración y anhelo, una especie de toma de conciencia de su marginación aunque esta sea parcial, pues su lucha parece estar restringida entre un tira y afloja con el orden masculino?:

7. Dolores Veintimilla, «Fantasía», en Celiano Monge, *Dolores Veintimilla de Galindo. Producciones literarias*, p. 19.

8. Pierre Bourdieu, citado por Marta Traba, «Hipótesis sobre una escritura diferente», p. 25.

9. *Ibidem*, p. 26.

A mis enemigos

Por qué, por qué queréis que yo sofoque
 Lo que en mi pensamiento osa vivir?
 Por qué matáis para la dicha de mi alma?
 Por qué cobardes ¡á traición! me herís?¹⁰

Estos versos denotan su angustia frente a un sistema que la traiciona, la oprime y la excluye y lo dice en forma de desahogo, de verso doliente como medio de expresión. Está presente nuevamente la lucha entre lo que ella tiene en su pensamiento, en su interior frente a lo que le ha sido impuesto.

Apelando entonces a lo que dice Simone de Beauvoir, Dolores es la imagen de la escritora que debe pertenecer a lo masculino para acceder de manera ambigua y limitada a ese espacio del letrado, entrando en un juego donde se inserta en ese territorio, lo sacude de cierta manera, pero no revierte las bases del sistema patriarcal sobre el cuál se asienta. La pregunta que queda es ¿había otra salida para la mujer ilustrada en el siglo XIX?

La escritura de su poesía y de su prosa es la que le permite decir, hablar sobre aquello que una mujer no podía opinar libremente. Es usar la escritura como el medio de confrontar la imagen femenina diseñada por el discurso romántico masculino y la imagen que de ella misma se forjó.

3. ¿LENGUAJE MÍTICO, LENGUAJE FEMENINO, LENGUAJE PROPIO?

La subjetividad es el elemento central donde se halla la clave de la personalidad, donde intervienen factores que pueden modificar la percepción que se tiene de las cosas. En este sentido, Helena Araujo conecta de manera interesante la idea de que el lenguaje mítico es posible asimilarlo al lenguaje femenino, por ser éste una especie de desarrollo de un sentido interior intuitivo y que se maneja paralelamente al ser social y al instinto colectivo. La mujer, a partir de la búsqueda de su subjetividad, estaría como desarrollando un lenguaje propio que hipotéticamente sería una versión de lo mítico. Este lenguaje cargado de muchos simbolismos, le permite a la escritora su conexión con la naturaleza y el mundo. A su vez es un discurso basado en analogías que per-

10. Dolores Veintimilla, «A mis enemigos», en Celiano Monge, *Dolores Veintimilla de Galindo. Producciones literarias*, p. 18.

mite a la palabra brotes de expresión más espontáneos, donde entra en juego el inconsciente proyectando así una experiencia existencial (H. Araujo, 1985: 19-20).

Araujo sugiere así que el lenguaje analógico y mítico es como más accesible a la mujer por estar más próxima a su mundo introverso y a una identidad que está involucrada en procesos subjetivos de represión. En este sentido resulta interesante entender la escritura femenina como una tendencia a metaforizar y alegorizar, que para la escritora mujer resulta menos arriesgado que describir o relatar abiertamente. La poesía se convierte entonces en la referencia del inconsciente, y los procesos de subjetividad se disimulan en la rigurosa codificación de versos, cuyo formalismo disfraza sentimientos o emociones que pueden ser consideradas reprobables. Esto se opondría a la tesis de Marta Traba de entender el texto literario femenino como carente de riqueza metafórica (H. Araujo, 1985: 19-20).

Araujo señala que la escritora está ubicada en una frontera ambigua entre lo reprimido –constituido por el juego entre consciente e inconsciente– y la represión, como aniquilamiento de la palabra, como exclusión del significante. Si se mira a la poesía de Dolores, existe un lenguaje metafórico que refleja, que aflora sus propios procesos síquicos involuntarios tales como la intuición sensible, el recuerdo y la imaginación. Cobra importancia entonces un lenguaje simbólico, que a pesar de su supuesta «alteridad», tiene una coherencia propia.

Se puede entonces definir el lenguaje de Dolores Veintimilla como una metáfora de lo no-dicho, del no-ser, de la no-presencia, que busca el camino a una expresión propia. Su escritura se transforma en la posibilidad de hacer uso de una palabra, de un lenguaje que le ha sido negado: el suyo propio. Aquí se encuentra la construcción y reconstrucción de los procesos subjetivos que se han mantenido en la oscuridad:

Aspiración

Yo no quiero ventura ni gloria
 Sólo quiero mi llanto verter:
 Que en mente la cruda memoria
 Sólo tengo de cruel padecer (1-4)
 [...]
 Yo no quiero del sol luminoso
 Sus espléndidos rayos mirar,
 Mas yó quiero un lugar tenebroso
 Do contigo pudiera habitar (9-12)¹¹

11. Dolores Veintimilla, «Aspiración», en Celiano Monge, *ibídem*, p. 11.

Anhelo

Hoy de mi misma nada me ha quedado,
 Pasaron ya mis horas de ventura,
 Y sólo tengo un corazón llagado
 Y un alma ahogada en llanto y amargura (5-8)¹²

Su padecer y su amargura denota esa ausencia de ser, que no está, que alguna vez estuvo, pero que ya nada de esa presencia ha quedado. Dolores resiste, combate y se niega a aceptar dócilmente las carencias: una falta de presencia en un sistema hecho para negarla, una falta de ser que le impide descubrirse a sí misma, una ausencia de ventura y gloria, pues posiblemente estos espacios estaban solo destinados a los hombres. Por eso ella se busca, no en la luminosidad del espacio del poder, del hombre, ni en lo esplendoroso del proyecto social dominante, sino más bien en el lado oscuro y tenebroso, el lado de lo indecible e indescifrable, que es el signo mujer para el orden patriarcal. De todos modos luz y oscuridad son complementos, que se oponen en ciertos momentos, pero en otros requieren uno del otro. Es ahí donde Dolores busca su propia presencia.

4. LA ESCRITURA DE DOLORES VEINTIMILLA:

¿LA LOCURA, EL DELIRIO,
 LA ZOZOBRA, LA AMARGURA?

¿Quién era Dolores Veintimilla? ¿Una loca, excéntrica, inteligente y ardiente pero que no había recibido una educación literaria adecuada? ¿Una mujer metida en «cosas de hombres»? ¿El bello sexo transformado en demonio?

Remigio Crespo Toral escribió en 1885 un artículo titulado «Dolores Veintimilla de Galindo», publicado en la revista literaria *El Progreso*, en el que explica el trágico acontecimiento del suicidio de la poeta y en uno de sus párrafos dice:

Dolores Veintimilla de Galindo, mujer de talento superior y con dotes de corazón inestimables, había por desgracia recibido una educación poderosa á engendrar mal suceso, dadas las condiciones mismas de su temperamento ner-

12. Dolores Veintimilla, «Anhelo», en Celiano Monge, *ibidem*, p. 11.

vioso y ardiente. Las novelas de todo linaje y hasta las menos decorosas le eran familiares.[...]

Su marido, médico sin fe é incapaz como tal de enderezar la educación de su esposa, dióle a leer libros de perversa doctrina, sin comprender sin duda que la mujer sin creencias es el más desgraciado de los seres. Tal era el espíritu de mala filosofía del Dr. Galindo que decía, a poco de la muerte de su mujer, que ésta fue «loca en toda su vida, pero que nunca se mostró mas cuerda que cuando se suicidó» [...]

Las novelas hicieron suicida a Dolores Veintimilla, una de las víctimas de esa literatura corrupta é infame, oscura y tenaz enemiga de la familia y escándalo para las almas [...]

Dolores Veintimilla había perdido la fé; y una mujer sin fé ¿a dónde irá a parar sino al extremo que toda conciencia sin Dios se precipita?¹³ (Crespo Toral, 1885: 49-52).

En la lectura masculina el suicidio de Dolores es mal visto por la sociedad cuencana donde ella vivió. Sus famosas tertulias literarias, realizadas en su casa y en ausencia de su esposo, y la publicación de su hoja volante «Necrología», se habían convertido en el motivo para que los rumores y comentarios maliciosos, convirtieran los últimos meses de vida de la poeta en una tortura.

Analizando el texto de Crespo Toral, se puede ver a primera vista la idea de asociar el suicidio de la poeta con la locura, como producto de un temperamento nervioso. Esto, –como dice el autor– es generado por la mala educación literaria y la lectura de novelas románticas que corrompen a la mujer y la transforman en un ser sin creencias y desviado de su camino.

El discurso religioso de la época contribuyó fuertemente en esta idea de considerar las denominadas «malas lecturas» como un fruto prohibido y en contra de la moral católica de la época y la virtud cristiana. Como dice un boletín eclesiástico de la época, se buscaba promover una serie de ideas que hacían ver a las novelas románticas, como los medios para difundir un mundo corrompido lleno de imágenes obscenas, que seducen el corazón, enseñan el lenguaje vil de las pasiones y descubren ardides y modos de satisfacer los más bajos instintos.¹⁴

Este discurso estaba dirigido, más a las mujeres que a los hombres, pues éstas eran consideradas el centro moral de la familia, y modelaban el comportamiento femenino, sujetándolas a la dirección espiritual de la Iglesia y al hombre como cabeza de familia.

13. Remigio Crespo Toral, «Dolores Veintimilla de Galindo», pp. 49-52.

14. *Boletín Eclesiástico*, No. 5, citado por Ana María Goetschel, *Mujeres e imaginario. Quito en los inicios de la modernidad*, p. 16.

Crespo Toral, basándose en esta ideología católica y en los valores cristianos, rechaza el suicidio de Dolores y lo califica de un acto producto de un desequilibrio mental. Juan León Mera señala al respecto del suicidio de la poeta:

Es una enfermedad moral que hace despreciar el instinto de conservación y extravía el entendimiento [...] la infeliz señora, que pudo realzar su mérito añadiendo al talento la resignación cristiana en el infortunio, quiso oponerse a éste con la muerte violenta y prematura, acción que tiene más de pagana que de noble y heroica. La imprudencia de un sacerdote fanático, por no decir más, tuvo mucha parte en la consumación del suicidio.¹⁵

El suicidio de Dolores ha sido tradicionalmente visto por muchos autores como producto de un desajuste mental de la poeta, quién no pudo hacer frente a los comentarios maliciosos y los rumores que corrían en la ciudad de Cuenca debido a las veladas literarias que organizaba en su casa. Esto se agravó cuando la poeta hizo pública su hoja volante «Necrología», que fue considerado como el suceso que desencadenó la tragedia.¹⁶

La cuestión de las lecturas románticas como perversas e indecorosas estaba más basado en el hecho del control que la Iglesia tenía sobre los individuos y particularmente el ámbito del hogar, es decir un ámbito femenino por excelencia. De todos modos estas lecturas perversas o no, circularon y fueron leídas por poetas contemporáneos a Dolores, pero es en las mujeres que se censura duramente su lectura.

Al margen de estas explicaciones, que buscaron en un desajuste mental de la poeta la razón de su suicidio, las preguntas que surgen son: ¿Qué significa el suicidio?, ¿Qué hay detrás de este acto?

Helena Araujo señala que la escritora que es capaz de superar un estado de opresión, demostrando autonomía y poder de decisión, se verá abocada a desgarradores conflictos (H. Araujo, 1989: 17). ¿Son estos conflictos los que pudieron llevar a Dolores a cometer suicidio?

La publicación en abril de 1857, por parte de la poeta de su hoja volante «Necrología», sacudió no solo al orden patriarcal, sino también a la jerarquía religiosa de la ciudad. Como se recordará, en ese escrito, Dolores sale en defensa del indígena Tiburcio Lucero, acusado de parricidio y condenado a muerte. Su oposición a la pena de muerte, fue considerada como una ofensa para la ciudad y para las autoridades eclesiásticas que consideraban

15. Juan León Mera, «Dolores Veintimilla. La educación de la mujer entre nosotros», p. 104.

16. Antonio Lloret, *Antología de la poesía cuencana*, pp. 92-93.

aceptable condenar a muerte a un individuo que cometiera faltas como la del indígena Tiburcio Lucero.

A través de otra hoja volante que se publicó en mayo del mismo año, bajo el nombre de «Graciosa Necrología», se inició una especie de campaña sucia para desprestigiar a la poeta. Humberto Mata señala, que este volante fue escrito por fray Vicente Solano, un famoso polemista de la época, en conspiración con el clérigo Antonio Marchán, quiénes a través de un discurso lleno de sátiras y disfrazados con la máscara del anonimato, desprestigiaron a la poeta, la criticaron por su dedicación a las letras y según el autor la condujeron a suicidarse, debido a la enorme presión social que sobre ella ejercieron.¹⁷ Lo mencionado por Mata es apoyado por unos y refutado por otros, pero lo cierto es que aún no es claro el hecho de si fray Vicente Solano, haya sido el autor intelectual de esa campaña de desprestigio. Aquí se transcribe partes de esta hoja volante, tomado del libro de Mata:

Graciosa Necrologia

«Tal es el título que debía llevar la producción de una persona que dicen pertenecer al bello seco, que despedazando el idioma castellano, y manchando con frases absurdas la literatura de nuestra época ha escrito una página en memoria de un criminal justamente sacrificado por la ley y la vindicta pública, el día 20 del próccimo pasado; porque el crimen debe ser espiado ante Dios y ante los hombres que reciben el funesto escándalo de ser privados de un individuo de la sociedad por la felonía de una venganza privada. La necrologia de que nos ocupamos debe sepultarse con Lucero por todos los amantes del lenguaje y la literatura, para que no corrompa el buen gusto de nuestra juventud. [...]

Últimamente se prostra nuestra devota delante de su mártir para que ruegue al GRAN TODO(*) (aquí el panteísmo) á que la jeneración venidera quite la pena de muerte y se multipliquen los asesino, como las escritoras para celebrar sus fechorías. Nosotros rogamos a Dios lo contrario, añadiendo que las Señoras tengan juicio para el bien de la sociedad.

UNOS COLEJIALES

(*) SE olvidó del ser más codicioso de méritos que leímos en otra necrología tan tonta como la de Lucero: en ella pasó desapercibida esa tamaña injuria a la Divinidad; más desde hoy no dejaremos pasar las tonterías de nuestra madama» Cuenca, mayo 5 de 1857, impreso por Joaquín Maya.¹⁸

Llama la atención esa comparación de la imagen del asesino con la escritora que había que evitar que creciera dentro de la sociedad, como seres que

17. Humberto Mata, *Dolores Veintimilla asesinada*, 1968, pp. 201-205.

18. Citado por Humberto Mata, *ibidem*, pp. 202-203.

la corrompen. Dolores ya invadió un espacio que no le correspondía al meterse a opinar en «cosas de hombres» y esto le acarrea rechazo, y humillación. Estos factores parecen haber influido en la decisión de acabar con su vida, pero resulta interesante pensar su suicidio como un acto, un poner en acción sus propias palabras, llevar esos sentimientos de frustración, dolor, tristeza que le inundaban, al acto en sí, a la expresión de los mismos.

Sus poemas denotan una escritura que es una incesante búsqueda de identidad en un mundo jerarquizado, falocrático y materialista. Mirando dentro del corpus de su obra, las palabras de Lucía Guerra parecen hacer eco, de mirar la escritura femenina como esa inadecuación entre la interioridad del alma y el mundo exterior, donde la narradora o la escritora divaga, queda a la deriva de su propia enajenación (L. Guerra, 1980: 40). El discurso de Dolores remite entonces a una subjetividad zozobrante y delirante:

Quejas

No es mío ya su corazón, qué a otra prefiere;
 Sus caricias son frías como el hielo
 Es mentira su fé, finge desvelo....
 Mas no me engañará con su ficción...
 ¡Y amarle pude delirante, loca!!!
 ¡No! mi altivez no sufre maltrato;
 Y si á olvidar no alcanzas al ingrato
 ¡Te arrancaré del pecho corazón!¹⁹

La mirada masculina busca ubicar a la mujer que traspasa los límites a ella impuesta, dentro de parámetros como la locura, lo irracional y lo incoherente. Dolores en cambio, hace uso de esos parámetros y establece una especie de contra réplica a ese orden que así la califica. Aquí podría estar la esencia de lo femenino como una búsqueda de una armonía interior propia que está quebrantada por el orden masculino. ¿Es en la locura, el delirio y la muerte donde la escritora del siglo XIX halla la clave de su subjetividad? Helena Araujo dice que en el siglo XIX las escritoras han sido inferiorizadas, menospreciadas, o encasilladas en estereotipos, y apenas pudieron representarse a sí mismas. No es de extrañarse entonces que sus obras estén llenas de sobreentendidos, paréntesis, espacios en blanco y silencios (H. Araujo, 1985: 27). ¿No se podría decir que también estén llenas de locura, excentricidad, y muerte?

19. Dolores Veintimilla, «Quejas», en Celiano Monge, *Dolores Veintimilla de Galindo. Producciones literarias*, p. 6.

Al mirar la poesía de Dolores se notan estos bloqueos, que permean su escritura como síntoma de la literatura femenina del siglo XIX. Es una escritura entre líneas, que negocia con el sistema patriarcal, pero que internamente lo interpela. Es una escritura del disimulo, de lo desapercibido.

Otras escritoras hispanoamericanas han entrado a formar parte de esa escritura del disimulo y así se puede mencionar: a Gertrudis Gómez de Avellaneda, Mercedes Cabello de Carbonera, Juana Manuela Goritti, entre otras, que de alguna manera se convierten en aliadas del poder masculino para resistir la opresión y expresar su escritura. Pero también hay figuras como la de Clorinda Matto de Turner que en su novela *Aves sin nido* hace una crítica contra las injusticias a las que se veían sometidos los indígenas de su país. Por esta causa terminó excomulgada y desterrada. Igualmente Mercedes Cabellos de Carbonera, fue recluida en un asilo cerca de Lima por sufrir de «melancolía», pocos años después de la publicación de sus novelas de crítica social. ¿No es este el caso de Dolores Veintimilla (1829-1857), quién por escribir su hoja volante «Necrología» en defensa de un indígena y en contra de la pena de muerte, terminó suicidándose?

Locura, melancolía, destierro, exclusión, muerte ese parece haber sido el destino de la escritora del siglo XIX que se atrevía a pasar la línea fronteriza entre el espacio público y privado, entre lo masculino y lo femenino.

Sara Castro-Klarén señala que si la búsqueda de la autenticidad femenina, de un lugar donde se pueda articular la palabra, se ha de llevar a cabo mediante la recuperación y la re-inscripción de la experiencia de la mujer como sujeto a contrapelo en y del orden patriarcal, entonces la lucha de la mujer latinoamericana sigue cifrada en una doble negatividad: porque es mujer y porque es mestiza. De todos modos, esta condición dice Sara Castro, le ofrece a la latinoamericana posibilidades inusitadas.²⁰

En ese sentido, la escritura de Dolores es marginalmente doble por su condición de mujer y por ser letrada, puesto que ocupa en ambos casos rangos inferiores. Pero esta condición se ha convertido en posibilidad explosiva de ver su escritura como un intento de buscarse como sujeto dentro de una historia nacional y continental, que en todo parecía estar organizada para negarla.

20. Sara Castro-Klarén, «La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina», p. 30.

Conclusiones

«Hacer visible lo invisible, o volver nutritivo todo aquello que contenga el germen de lo insólito» es, según Luisa Valenzuela, la propuesta de una estética oficial que habla en nombre de lo desconocido, lo suprimido y lo soslayado.¹ Bajo estos parámetros es que se ve a la escritura femenina actual, todavía calificada o rechazada según elementos de un orden que sigue siendo patriarcal y hegemónico. Es así cómo los discursos que parten de la masculinidad y de profunda raigambre europea, dice Alice Jardine, como la gramatología derridiana, la seducción de Baudrillard, lo locura y sexología estudiada por Foucault o la relación analítica femenina de Lyotard, se nutren de esa figura de mujer como frontera escritural novedosa, y parecen encerrar a la mujer en un nuevo estatuto que neutraliza la diferencia, a través de categorías como la misma marginalidad y subalternidad, represión y resistencia.²

No se niega la validez de estas categorías en el análisis aquí propuesto, pero se ha buscado desde la escritura de Dolores Veintimilla, inscribir su enunciación en el campo de la diferencia, interpelando esa nueva articulación masculina, y generando un espacio retórico que convoca a lo femenino sin contar con su voz. Se partió entonces con la búsqueda de una conexión entre crítica literaria y teoría feminista y se ha podido determinar que hay un proyecto en esos dos campos, para desmontar esa lógica patriarcal y rechazar la palabra ya institucionalizada a través de muchas propuestas innovadoras. Aunque con algunas resistencias, se puede decir que la crítica literaria y la teoría feminista actual entrecruzan sus saberes para establecer un diálogo con las diversas voces que integran los espacios enunciativos, la palabra y el discurso. Entran aquí lógicamente las voces no solo de la academia euro-norteamericana, sino las de la periferia, y es aquí donde la escritora y las críticas literarias latinoamericanas entran a jugar en un espacio conflictivo, donde han

1. Luisa Valenzuela, citado por Román de la Campa, *América Latina y sus comunidades discursivas: literatura y cultura en la era global*, Quito, Fundación Centro de Estudios Rómulo Gallegos / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 1999, p. 154.
2. Alice Jardine, citado por Román de la Campa, *ibídem*, p. 154.

logrado insertar discursos creativos que han hecho posible una relectura general de textos femeninos latinoamericanos.

Román de la Campa señala que mirar a la escritura de mujer como estrategia de sospecha y cuestionamiento de la realidad desde su interioridad discursiva no responde solamente a las necesidades «pos modernas» de la intelectualidad centrada en las universidades del mundo desarrollado, sino que registra el reclamo de sujetos históricos aplazados por discursos y epistemas de la modernidad hegemónica que conocieron los poderes coloniales e imperiales modernos (R. de la Campa, 1999: 156). Esto implica un acercamiento crítico a la escritura femenina que permita develar cómo en el siglo pasado se ha circunscrito a la feminidad a la represión de ideas e imágenes.

La crítica literaria y la teoría feminista, por tanto, permiten deconstruir metarrelatos modernos, como nación, familia, progreso, identidad, periodización, estructuras binarias etc., pero generando también contradicciones. Reconociendo lo que señala Román de la Campa, de que de alguna manera, una mujer del siglo XIX, como Dolores Veintimilla y su propia lucha de construcción de la subjetividad, pasan al olvido como sujetos impedidos por sus propios conflictos internos, entre ellos las identidades nacionales, culturales y sexuales (R. de la Campa, 1999: 157), pero es por esto importante actuar desde esos conflictos, deconstruirlos y analizar esas barreras ideológicas del siglo XIX, para permitir que la escritura de mujeres se convierta en un nuevo discurso que las incorpore en el espacio fundacional de ese siglo. La entrada al siglo XIX ha permitido hacer un recorrido por el contexto sociohistórico de la época en que vivió Dolores Veintimilla, como un elemento más para entender los procesos de construcción de la subjetividad femenina, en tanto su posición frente al imaginario nacional y su ambivalente posición como sujeto histórico.

Su rescate histórico ha permitido develar cómo la mujer en el siglo XIX, y particularmente en el Ecuador, ha hablado poco de sí misma, y cuando lo ha hecho ha sido de manera indirecta. Los hombres han sido quienes hablan por ella y a través de sí mismos, por lo que está queda atrapada en la emboscada de la igualdad de la que habla Lucía Guerra, y que el orden patriarcal ha impuesto como principio en la sociedad. Si la mujer no tuvo una categoría de sujeto histórico propiamente dicho, su incansable lucha por conseguir un estatus de ciudadanía en el complejo entramado cultural que la rodeaba, implicó comprender un poco más el mundo femenino como tal y ha servido como una especie de revelación de la existencia histórica real del sujeto femenino. La perspectiva de género ha incorporado una dimensión más amplia del estudio del sujeto femenino, toda vez que lo sitúa en un entorno temporal, espacial y cultural universal, tratando de integrarlo a la trama histórica global. Pero es importante considerar que el estudio de género no se debe generalizar

en torno a la categoría «mujeres», pues esto supone no considerar que el sujeto femenino no es homogéneo y único, e influyen otras variables como la clase, la raza, el momento histórico, el espacio geográfico o la cultura en que están insertas.

Las estrategias analizadas dentro de la posición de Dolores Veintimilla frente al imaginario nacional, han sido demarcadas principalmente en las veladas literarias y en la escritura de su hoja volante «Necrología». Esto ha permitido comprender cómo la mujer del siglo XIX, desde los hechos cotidianos, los que generalmente pasan inadvertidos, permiten reconstruir las voces perdidas, las respuestas escondidas a un entramado cultural que las ha invisibilizado, y que a su vez devela la borrosa frontera entre lo público y privado. Para esto la apelación al texto de Dolores fue clave, como modo de ir encontrando la percepción que como mujer ella tenía frente a la nación. Esto ha sido una especie de reconstrucción de esa historia oculta, como armando un rompecabezas, donde las piezas del mismo se hallan entremezcladas con las del discurso oficial, de donde deben ser rescatadas.

Marguerite Duras dice: «los hombres parten de una plataforma teórica que ya ha sido elaborada y está muy bien ubicada, mientras que la escritura de la mujer es realmente traducida de lo desconocido, más bien como una nueva forma de comunicar y no como un lenguaje ya establecido».³ (Duras, cit. por Guerra, 1989: 142). Esta frase de Duras permite situar la mirada en el complejo campo de la escritura femenina y los procesos de construcción de la subjetividad, a los que se ha intentado llegar a través de una exploración en la poesía de Dolores Veintimilla. La imagen de la escritora del siglo XIX, que surge en un contexto cultural que le impuso la maternidad y la vida doméstica como única función social, o ser condenada al anonimato intelectual, ha llevado a entender el acto de escribir como una actitud de resistencia y autorreflexión, en la que la mujer toma conciencia individual del modo en que es hablada, identificada, en fin, inventada.

A Dolores Veintimilla se le ha intentado releer, buscando las claves y códigos en su poesía y prosa que la producen como sujeto social y descubriendo sus dispositivos estratégicos, que desde un lugar marginal dentro del mapa de las configuraciones de identidad, le permiten entablar una relación con el orden masculino, interpelarlo y transformar su discurso en una especie de subversión.

3. Marguerite Duras, citado por Lucía Guerra, «Las sombras de la escritura: hacia una teoría de la producción literaria de la mujer hispanoamericana», en Hernán Vidal, edit., *Cultural and historical groundings for hispanic and luso-brazilian feminist literary criticism*, Minnesota, University of Minnesota, 1989, p. 142.

La mujer del siglo XIX, se vio envuelta en la encrucijada de apearse al orden masculino o transgredirlo abiertamente, lo cual implicó graves conflictos que se reflejaron en sus propios procesos subjetivos. He ahí Dolores, que apegándose a la poética romántica, intenta rescatar su propia experiencia de vida, y dejarla inscrita a través de su escritura. El intento de desmontar los códigos de un sistema patriarcal que genera estereotipos y representaciones de lo femenino, que se han asimilado en la cultura oficial, permitió entablar un diálogo entre ese imaginario y la obra de Dolores Veintimilla, descubriendo así otros elementos que ayudan a configurar el proceso de subjetividad de la poeta. Sin embargo se puede apreciar que esta tarea es difícil, pues la mujer del siglo XIX asumió de manera natural estas imágenes, por lo que en muchas ocasiones no se rompe con el orden patriarcal sino que lo refuerza. De todos modos es la escritura de esa imagen tradicional la verdadera ruptura con el orden patriarcal y es a través de ésta que hace visible las fisuras en ese orden patriarcal, por donde se filtra su propia perspectiva de vida. Dolores es el reflejo, así como lo son otras letradas del siglo XIX, de que hablar, escribir e imaginar, son maneras de ofrecer una visión de la realidad, que no es igual a la del orden hegemónico.

La escritura femenina del siglo XIX fue entonces, la manera de transgredir el silencio impuesto, llenar los espacios en blanco, ofrecer su versión de la realidad y dejar sentada las bases para que en el siglo XX la escritora se despoje de las máscaras que el orden patriarcal le ha impuesto.

Bibliografía

Textos literarios

- Agoglia, Rodolfo, «Estudio introductorio», en *Pensamiento romántico ecuatoriano*, Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, vol. 5, Quito, Banco Central del Ecuador / Corporación Editora Nacional, 1980, pp. 11-60.
- Aguinaga, Susana, «La lírica romántica», en Diego Araujo Sánchez, coord., *Historia de las literaturas del Ecuador*, vol. 3, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2002, pp. 91-124.
- Albán, Ernesto, «La literatura ecuatoriana en el siglo XIX», en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 8: *Época republicana II. Perspectiva general del siglo XIX*, Quito, Corporación Editora Nacional / Grijalbo, 1990, pp. 79-113.
- Álvarez Arregui, Federico, «Romanticismo», en *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (DELAL)*, t. 3, Caracas, Biblioteca Ayacucho / Monte Ávila, 1998, pp. 4197-4202.
- Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana I. La colonia, cien años de República*, México, 1986.
- Ansaldo, Cecilia, «Dolores Veintimilla de Galindo», en *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (DELAL)*, t. 3, Caracas, Biblioteca Ayacucho / Monte Ávila, 1998, pp. 4896-4897.
- Araujo, Diego, «El romanticismo en Ecuador e Hispanoamérica», en Diego Araujo Sánchez, coord., *Historia de las literaturas del Ecuador*, vol. 3, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2002, pp. 55-70.
- Barrera, Isaac, *Historia de la literatura del Ecuador. Siglo XIX*, vol. III, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1954.
- Burbano, José Ignacio, «Estudio introductorio», en *Poetas románticos y neoclásicos*, Quito, Centro de Estudios y Publicaciones, 1989.
- Carrera Andrade, Jorge, *Galería de místicos y de insurgentes. La vida intelectual del Ecuador durante cuatro siglos (1555-1955)*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1959.
- De Wilson, Baronesa, *El mundo literario americano. Escritores contemporáneos, semblanzas, poesías, apreciaciones, pinceladas*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1903.
- Echeverría, Juan Abel, *Nueva lírica ecuatoriana*, Latacunga, Imprenta de Samuel L. B. Vásconez, 1879.
- Franco, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1975.

- Lloret, Antonio, *Antología de la poesía cuencana*, t. 2, *Época del romanticismo*, Cuenca, Editorial Amazonas, 1982.
- Mata, G. Humberto, *Dolores Veintimilla asesinada*, Cuenca, Editorial Biblioteca Cemit, 1968.
- — — *Dolores Veintimilla asesinada*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.
- — — *Dolores Veintimilla asesinada*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1977.
- Mera, Juan León, «Dolores Veintimilla. La educación de la mujer entre nosotros», en Xavier Michelena, coord., *Antología esencial*, Quito, Banco Central del Ecuador / Abya-Yala, 1994, pp. 103-113.
- — — *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana*, Quito, Clásicos Ariel, s.a.
- Monge, Celiano, *Dolores Veintimilla de Galindo. Producciones literarias*, Quito, Casa Editorial Proaño y Delgado, 1908.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Bogotá, Seix Barral, 1986.
- — — *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Caracas, Seix Barral, 1990.
- Proaño, Ernesto, *Galera de lírica, ensayo y relato*, Cuenca, 1969.
- Reyes, Alfonso, *Última tula y otros ensayos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.
- Rodríguez Castelo, Hernán, *Antología de la poesía ecuatoriana*, Quito, Círculo de Lectores, 1993.
- — — «Dolores Veintimilla de Galindo (1829-1857)», en Hernán Rodríguez Castelo, edit., *Poetas románticos*, vol. 9, Quito, Clásicos Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, s.a., pp. 18-32.
- Sáenz, Bruno, «La literatura en el período», en Diego Araujo Sánchez, coord., *Historia de las literaturas del Ecuador*, vol. 3, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2002, pp. 71-125.
- Yáñez Cossío, Alicia, *Y amarle pude*, Quito, Seix Barral, 2000.
- Yáñez, Mirta, *La narrativa del romanticismo en Latinoamérica*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1989.
- Zaldumbide, Gonzalo, «Doña Mercedes González de Moscoso», en *Añoranzas*, Quito, 1887.
- Zaldumbide, Julio, «El amor en la adolescencia», en Hernán Rodríguez Castelo, edit., *Poetas románticos*, vol. 9, Quito, Clásicos Ariel, s.a., pp. 67-68.

Publicaciones periódicas

- Anónimo, «La mujer en el centenario de Loja», *El Fénix. Revista mensual de literatura, ciencias y variedades*, No. 7, Loja, 1909.
- Arízaga, Rafael, «Últimos pensamientos de Dolores Veintimilla», en *Revista La Unión Literaria*, No. IV, Quito, julio de 1893, pp. 165-168.
- Crespo Toral, Remigio, «Dolores Veintimilla de Galindo», en revista literaria *El Progreso*, Cuenca, abril de 1885, pp. 49-61.
- — — «Dolores Veintimilla de Galindo», *Revista de Quito. Semanario de literatura, noticias y variedades*, No. XI, Quito, 16 de marzo de 1898, pp. 341-354.

- De Ramírez Pérez, Aurora, «Dolores Veintimilla de Galindo», en *Cuaderno del Guayas*, No. 9, Guayaquil, noviembre de 1954, pp. 8, 13-14.
- Espinoza, José Modesto, «A la señora Verónica», «Sí y No» y «Las literatas», en *Artículos y costumbres*, Quito, 1899.
- Márquez, Ricardo, «El primer álbum literario ecuatoriano: iniciado por Dolores Veintimilla de Galindo», en diario *El Tiempo*, Cuenca, 3 de noviembre de 1964, p. 18.
- Veintimilla, Dolores, «Mi fantasía», en *La Palabra. Revista de literatura nacional*, No. 5, Guayaquil, 1 de noviembre de 1890, pp. 54-55.
- — — «Tristeza», en *La Palabra. Revista de literatura nacional*, No. 7, Guayaquil, noviembre 15 de 1890, pp. 81-82.
- — — «Al Público», en *La Palabra. Revista de literatura nacional*, No. 25, Guayaquil, marzo 21 de 1891, pp. 295-297.
- Viale, Julio, «Dolores Veintimilla, la poetisa quiteña de la santa rebeldía», en *Continente. Mensuario de arte, letras, ciencias, humor, curiosidades e interés general*, No. 92, Buenos Aires, noviembre de 1954, pp. 152-153.

Fuentes principales de textos contemporáneos

- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Araujo, Helena, *La Scherazada criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1989.
- Castro-Klarén, Sara, «La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina», en Patricia Elena González y Eliana Ortega, eds., *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, República Dominicana, Ediciones Huracán, 1985, pp. 27-46.
- De Beauvoir, Simone, *El segundo sexo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999.
- De la Campa, Román, *América Latina y sus comunidades discursivas: literatura y cultura en la era global*, Caracas-Quito, Fundación Centro de Estudios Rómulo Gallegos / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 1999.
- Denegri, Francesca, *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos / Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, 1996.
- Figuroa, María Consuelo, «¿Han sido las mujeres protagonistas en la historia? Reflexiones sobre su condición de sujetos históricos», en *Revista de humanidades y traducción*, vol. 1, No. 3, Santiago de Chile, noviembre 2001, pp. 92-97.
- Glave, Luis Miguel, «Letras de mujer: Juana Manuela Gorriti y la imaginación nacional andina, siglo XIX», en *Historias*, No. 34, México D.F., 1995, pp. 119-137.
- Goetschel, Ana María, *Mujeres e imaginarios. Quito en los inicios de la modernidad*, Quito, Abya-Yala, 1999.
- González, Patricia, «Introducción», en Patricia Elena González y Eliana Ortega, eds., *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1985, pp. 13-17.
- González Stephan, Beatriz, «Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano: del espacio público y privado», en Beatriz González Stephan, Javier

- Lasarte, Graciela Montaldo y María Julia Daroqui, eds., *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1994, pp. 431-456.
- Guerra, Lucía, «Las sombras de la escritura: hacia una teoría de la producción literaria de la mujer hispanoamericana», en Hernán Vidal, edit., *Cultural and historical groundings for hispanic and luso-brazilian feminist literary criticism*, Minnesota, University of Minnesota, 1989, p. 142.
- — — *La mujer fragmentada: historias de un signo*, Bogotá, Ediciones Casa de las Américas / Colcultura, 1994.
- — — «Pluralidad cultural y voces de la otredad en la novela latinoamericana», en José Antonio Mazzotti y Juan Zevallos Aguilar, eds., *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*, Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas, 1996, pp. 261-271.
- Kirkpatrick, Susan, *Las románticas (escritoras y subjetividad en España, 1835-1850)*, Madrid, Cátedra / Universidad de Valencia, 1991.
- Ludmer, Josefina, «Las tretas del débil», en Patricia Elena González y Eliana Ortega, eds., *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1985, pp. 47-54.
- Moi, Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Moraña, Mabel, «De la ciudad letrada al imaginario nacionalista: contribuciones de Ángel Rama a la invención de América», en Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo y María Julia Daroqui, eds., *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1994, pp. 41-51.
- Moscoso, Gladys, «Las imágenes de la literatura», en Martha Moscoso, edit., *Palabras del silencio. Las mujeres latinoamericanas y su historia*, Cayambe, Abya-Yala / UNICEF / DGIS Holanda, 1996, pp. 85-115.
- Moscoso, Martha, edit., *Palabras del silencio. Las mujeres latinoamericanas y su historia*, Cayambe, Abya-Yala / DGIS/Holanda / UNICEF, 1996.
- — — *Y el amor no era todo... Mujeres, imágenes y conflictos*, Quito, Abya-Yala / DGIS/Holanda, 1996.
- — — «El papel de las mujeres en la educación familiar en Ecuador. Inicios del siglo XX», en Pilar Gonzalo Aizpuru, edit., *Familia y educación en Iberoamérica*, México D.F., El Colegio de México, 1999, pp. 285-307.
- Ochoa, Nancy, *La mujer en el pensamiento liberal*, Quito, El Conejo, 1987.
- Ortega, Eliana, *Lo que se hereda no se hurta*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1996.
- Osorio, Nelson, «Para una historia crítica literaria en nuestra América», en *Literatura y lingüística*, Valparaíso, 1997, pp. 155-174.
- — — *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, Cuadernos de América sin nombre, No. 1, 2000.
- Oyarzún, Kemy, «Literaturas heterogéneas y dialogismo genérico sexual», en José Antonio Mazzotti y Juan Cevallos Aguilar, eds., *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*, Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas, 1996, pp. 81-98.

- Pino, Elías, «Discursos y pareceres sobre la mujer en el siglo XIX venezolano», en Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo y María Julia Daroqui, eds., *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1994, pp. 277-289.
- Pratt, Mary Louise, «Las mujeres y el imaginario nacional, en el siglo XIX», en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, No. 38, Lima, 1993, pp. 51-62.
- — — «Género y ciudadanía: las mujeres en diálogo con la nación», en Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo y María Julia Daroqui, eds., *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1994, pp. 261-275.
- Quintero, Rafael, y Érika Silva, *Ecuador: una nación en ciernes*, tomo I, Quito, Editorial Universitaria, 2001.
- Radcliffe, Sarah, y Sallie Westwood, *Rehaciendo la nación. Lugar, identidad y política en América Latina*, Quito, Abya-Yala, 1999.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Montevideo, Comisión Uruguaya pro Fundación Internacional Ángel Rama, 1985.
- Richard, Nelly, *La estratificación de los márgenes*, Santiago, Francisco Zegers Editor, 1989.
- — — *Masculino / Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago, Francisco Zegers Editor, 1993.
- — — «Feminismo, experiencia y representación», en *Revista iberoamericana*, vol. LXII, Nos. 176-177, Santiago de Chile, julio-diciembre 1996, pp. 733-744.
- Russotto, Mágara, *Tópicos de retórica femenina*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana / Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, CELARG, 1990.
- Sarlo, Beatriz, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos, 1985.
- Sasso, Javier, «Romanticismo y política en América Latina: una reconsideración», en Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo y María Julia Daroqui, eds., *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1994, pp. 73-101.
- Silva, Érika, «Estado, iglesia e ideología en el siglo XIX», en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 8: *Época republicana II. Perspectiva general del siglo XIX*, Quito, Corporación Editora Nacional / Grijalbo, 1990, pp. 13-44.
- Sosa, Marcela, «El sujeto romántico femenino en textos de España e Hispanoamérica», en Alicia Chibán y Elena Altuna, Salta, eds., *En torno a Bolívar: imágenes, imágenes*, Salta, Universidad Nacional de Salta, 1999, pp. 260-268.
- Sosa, Ximena, y Cecilia Durán, «Familia, ciudad y vida cotidiana en el siglo XIX», en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 8: *Época republicana II. Perspectiva general del siglo XIX*, Quito, Corporación Editora Nacional / Grijalbo, 1990, pp. 157-191.
- Tolstoj, N.I. y S.M., «Para una semántica de los lados izquierdo y derecho en sus relaciones con otros elementos simbólicos», en Juri M. Lotman / Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1979, pp. 195-198.

Traba, Marta, «Hipótesis sobre una escritura diferente», en Patricia Elena González y Eliana Ortega, eds., *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, República Dominicana, Ediciones Huracán, 1985, pp. 21-26.

Fuentes secundarias de textos contemporáneos

Aguirre, Mirta, *El romanticismo. De Rousseau a Víctor Hugo*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1973.

Ayala Mora, Enrique, *Historia de la revolución liberal ecuatoriana*, Quito, Corporación Editora Nacional / TEHIS, 1994.

Bellesi, Diana, «Retrato de una dama», en *Diario de poesía*, Buenos Aires, 1993, p. 3.

Burin, Mabel, y Emilce Dio Bleichmar, eds., *Género, psicoanálisis y subjetividad*, Buenos Aires, Paidós, 1996.

De Valdés, María Elena, «El enunciado de la mujer en las historias literarias de América Latina», en *Memorias I Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana. JALLA97QUITO*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 1999, pp. 54-59.

Donoso Pareja, Miguel, edit., *Antología de narradoras ecuatorianas*, Quito, Libresa, 1997.

Goig, Cedemil, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana II. Del romanticismo al modernismo*, Barcelona, Editorial Crítica Barcelona, 1990.

González Stephan, Beatriz, *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*, La Habana, Casa de las Américas, 1987.

Lomas, Carlos, edit., *¿Iguales o diferentes? Género, diferencia sexual, lenguaje y educación*, Barcelona, Paidós, 1999.

Masiello, Francine, «Horror y lágrimas. Sexo y nación en la cultura de fin de siglo», en Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo y María Julia Daroqui, eds., *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1994, pp. 457-470.

— — — «Las políticas del texto», en José Antonio Mazzotti y Juan Cevallos Aguilar, eds., *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*, Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas, 1996.

— — — «Tráfico de identidades: mujeres, cultura y política de representación en el era neoliberal», en *Revista iberoamericana*, No. 152, Santiago de Chile, julio-diciembre 1996, pp. 745-766.

Morillo, Rosa, *Mujeres estelares*, Loja, Gráficas Cosmos, 1995.

Moscoso, Lucía, *De cisnes dolientes a mujeres ilustradas. Imágenes de la mujer a través de la literatura (1890-1920)*, Quito, Abya-Yala, 1999.

Núñez, Jorge, edit., *Antología de historia*, Quito, FLACSO, 2000.

Quijada, Mónica, «El paradigma de la homogeneidad», en M. Quijada, C. Bernard y A. Schneider, eds., *Homogeneidad y nación. Con un estudio de caso: Argentina, s. XIX y XX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000, pp. 15-55.

Salvador Lara, Jorge, *Breve historia contemporánea del Ecuador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica internacional autónoma. Se dedica a la enseñanza superior, la investigación y la prestación de servicios, especialmente para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos. La universidad es un centro académico destinado a fomentar el espíritu de integración dentro de la Comunidad Andina, y a promover las relaciones y la cooperación con otros países de América Latina y el mundo.

Los objetivos fundamentales de la institución son: coadyuvar al proceso de integración andina desde la perspectiva científica, académica y cultural; contribuir a la capacitación científica, técnica y profesional de recursos humanos en los países andinos; fomentar y difundir los valores culturales que expresen los ideales y las tradiciones nacionales y andinas de los pueblos de la subregión; y, prestar servicios a las universidades, instituciones, gobiernos, unidades productivas y comunidad andina en general, a través de la transferencia de conocimientos científicos, tecnológicos y culturales.

La universidad fue creada por el Parlamento Andino en 1985. Es un organismo del Sistema Andino de Integración. Tiene su Sede Central en Sucre, Bolivia, sedes nacionales en Quito y Caracas, y oficinas en La Paz y Bogotá.

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en Ecuador en 1992. Ese año suscribió con el gobierno de la república el convenio de sede en que se reconoce su estatus de organismo académico internacional. También suscribió un convenio de cooperación con el Ministerio de Educación. En 1997, mediante ley, el Congreso incorporó plenamente a la universidad al sistema de educación superior del Ecuador, lo que fue ratificado por la Constitución vigente desde 1998.

La Sede Ecuador realiza actividades, con alcance nacional y proyección internacional a la Comunidad Andina, América Latina y otros ámbitos del mundo, en el marco de áreas y programas de Letras, Estudios Culturales, Comunicación, Derecho, Relaciones Internacionales, Integración y Comercio, Estudios Latinoamericanos, Historia, Estudios sobre Democracia, Educación, Salud y Medicinas Tradicionales, Medio Ambiente, Derechos Humanos, Gestión Pública, Dirección de Empresas, Economía y Finanzas, Estudios Interculturales, Indígenas y Afroecuatorianos.

Universidad Andina Simón Bolívar

Serie Magíster

- 55** Ana María Correa, LA OMC: ¿MÁS ALLÁ DE LA INTERESTATALIDAD?
- 56** Cecilia Lanza Lobo, CRÓNICAS DE LA IDENTIDAD: Jaime Sáenz, Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel
- 57** María Luisa Martínez, LA NOVELÍSTICA DE MIGUEL DONOSO: la desgarradura de una errancia
- 58** Gustavo Abad, EL MONSTRUO ES EL *OTRO*: la narrativa social del miedo en Quito
- 59** Belén Vásconez Rodríguez, LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DEL MIEDO. Caso: Sucumbíos
- 60** Yamile León Vargas, LA AYUDA DE ESTADOS UNIDOS A COLOMBIA LUEGO DEL 11/9
- 61** María Fernanda Moscoso, AL OTRO LADO DEL ESPEJO: el mundo infantil en el nuevo cuento ecuatoriano
- 62** Carlos Leyva Arroyo, MÚSICA «CHICHA», MITO E IDENTIDAD POPULAR: el cantante peruano Chacalón
- 63** Alicia Guzmán, PLAN COLOMBIA Y ASISTENCIA INTERNACIONAL: recreando el Estado en los Andes
- 64** Christian León, EL CINE DE LA MARGINALIDAD: realismo sucio y violencia urbana
- 65** Eduardo Puente Hernández, EL ESTADO Y LA INTERCULTURALIDAD EN EL ECUADOR
- 66** Boris Barrera Crespo, EL DELITO TRIBUTARIO: elementos constitutivos y circunstancias modificadoras
- 67** María Cecilia Pérez, TRIBUNAL DE JUSTICIA DE LA CAN, PROPIEDAD INTELECTUAL Y SALUD PÚBLICA
- 68** Gisella Harb Muñoz, LA CONSTRUCCIÓN MEDIÁTICA DEL OTRO
- 69** Catalina Vélez Verdugo, LA INTERCULTURALIDAD EN LA EDUCACIÓN BÁSICA: reformas curriculares de Ecuador, Perú y Bolivia
- 70** Renata Loza, DOLORES VEINTIMILLA DE GALINDO: poesía y subjetividad femenina en el siglo XIX

El propósito del presente libro es establecer los procesos de construcción del sujeto femenino en el siglo XIX, a través de la obra literaria de la poeta ecuatoriana Dolores Veintimilla de Galindo.

En la investigación se emplean los elementos teóricos y metodológicos que brindan la teoría feminista y la crítica literaria para establecer las claves de la escritura femenina y determinar los elementos que conforman la subjetividad de la mujer de la época.

Un breve recorrido por el contexto sociohistórico del Ecuador de inicios de la República permite establecer los antecedentes del escenario social en que se dio la obra literaria de Dolores Veintimilla, y analizar la condición de la mujer como sujeto histórico, su posición frente al imaginario nacional y su movilidad entre el espacio público y privado.

Finalmente, se considera la creación de imaginarios femeninos en el siglo XIX y su influencia en la formación de la subjetividad femenina, con el propósito de estudiar la escritura de Dolores Veintimilla a partir de su adscripción al discurso romántico, como medio de expresión de una experiencia propia y diferenciada. El tema de la escritura de mujeres recorre todas estas páginas y nos deja preguntas que indagan por el enigma de lo femenino.



Renata Loza (Quito, 1967) estudió economía en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y obtuvo su título de Economista en 1993. Cursó el Programa de Maestría en Estudios de la Cultura, con mención en Literatura Hispanoamericana, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (Quito, 2003).

Ha trabajado en consultorías relacionadas con el medio ambiente y el uso sustentable de recursos naturales.

Dedicada al perfeccionamiento pedagógico, se desempeña actualmente como profesora de Lengua y literatura en el Colegio Americano de Quito.