

**Universidad Andina Simón Bolívar  
Sede Ecuador**

**Área de Letras**

**Programa de Maestría en Letras**

**Místicas y románticas: un estudio de la heroicidad femenina en dos novelas  
de Alicia Yáñez Cossío:  
Aprendiendo a morir  
y  
Y amarle pude...**

**Kena Quijano de Fadic**

**2002**

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o de parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

.....  
Kena Quijano de Fadic

31 de enero del 2002

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras**

**Maestría en Letras**

**Místicas y románticas: un estudio de la heroicidad  
femenina en dos novelas de Alicia Yáñez Cossío:**

**Aprendiendo a morir**

**Y**

**Y amarle pude...**

**Kena Quijano de Fadic**

**Tutor: Fernando Balseca Franco**

**2002**

## Resumen

El presente estudio se propone un análisis de la heroicidad femenina en dos novelas de Alicia Yáñez Cossío *Aprendiendo a morir* y *Y amarle pude*. Ambos textos permiten reflexionar sobre cómo cada sociedad, engendra a sus heroínas, conforme a la imagen idealizada que tiene de sí misma. Considerando este principio, la existencia de la heroína depende del acuerdo que exista en una sociedad con respecto a la *virtud*, independientemente de lo que se entienda por ésta. En el siglo XVII, los valores eran cristianos y se personificaban en la heroína mística. Dos siglos después, en el siglo XIX, la heroína romántica tendrá un perfil trágico que se manifestará en una rebeldía que hará imposible la reconciliación social.

Estos dos momentos de lo heroico- lo místico y lo romántico- producen a su vez, discursos teóricos, críticos e historiográficos que expresan el modo en que la heroína ha ingresado en el imaginario cultural. Entender este discurso crítico, implica identificar los cuestionamientos que desde otra perspectiva –genérica- se le hace a las representaciones de la mujer, para ello, se ha leído dos autores. El primero Juan León Mera, que en la *Ojeada histórico- crítica sobre la poesía ecuatoriana* escribe el texto “Doña Dolores Veintimilla de Galindo. La educación de la mujer entre nosotros”; y el segundo de Benjamín Carrión *El cuento de la patria* con el texto “Pueblo hijo de mujer”.

La lectura pretende abrir un diálogo entre *Aprendiendo a morir* y *Y amarle pude* para identificar cómo desde “el presente” se examinan, se leen insistentemente historias de vidas para acceder a la identidad narrativa; que a decir de Ricouer es la forma cómo el ser humano se convierte en lector de su propia vida y acción, de modo que sólo la comprende, la articula y la recrea frente al mundo del texto.

### **Reconocimientos**

**A la Universidad Andina Simón Bolívar, que me concedió una beca para cursar la Maestría en Letras.**

**A Fernando Balseca Franco, profesor y compañero, quien con un profundo sentido de generosidad, no ha escatimado esfuerzos para que este trabajo sea posible. Su optimismo y lucidez es un paradigma para quienes tímidamente incursionamos en las letras.**

**A Mauro Molina por facilitarme una extensa bibliografía.**

**Dedicatoria**

A Milenko Antonio,  
Milenko Andrés  
y Ljubitca

## **Contenido**

**Resumen**

**Reconocimientos/5**

**Dedicatoria/6**

**Contenido/7**

**Introducción/8**

**Capítulo I**

**1. Discurso social e identidades femeninas/10**

**2. Insertarse en la historia/15**

**Capítulo II**

**1. La heroína mística: visión fragmentada del mundo colonial/20**

**2. La melancolía del cuerpo en el relato femenino/28**

**3. Cuerpo femenino y opresión/35**

**Capítulo III**

**1. La heroína romántica: feminidad rendida/42**

**2. La poetiza melancólica/46**

**3. La soledad de la escritura y la lectura/50**

**4. Soledad corporal/cuerpo femenino/53**

**5. Soledad intelectual/56**

**Conclusiones/58**

**Bibliografía/60**

## Introducción

En la historia de la literatura del Ecuador, Alicia Yáñez Cossío (1928) quedará registrada como la escritora más prolífera del siglo XXI. Su obra abarca varios géneros: cuento, novela, poesía y teatro y, constituye un paradigma para aquella nueva generación de autoras y estudiosas de la literatura que ya no mirarán con asombro e incredulidad la tenacidad de las escritoras ecuatorianas para abrirse un espacio en la literatura.

Esta circunstancia excepcional explica y justifica un estudio sobre su obra más reciente. Me refiero a las dos novelas *Aprendiendo a morir* (1997) y *Y amarle pude...* (2000) con las cuales ella explora en su producción novelística, por primera vez, la novela histórica. La complejidad de este tipo de novela que supone el entrecruzamiento de la historia y la ficción, obliga a reexaminar conceptos, teorías y metodologías para abordar estos textos literarios desde una nueva perspectiva.

Una de las categorías literarias que ha sido problematizada en el presente estudio es el concepto de personaje y sus derivaciones como heroína y heroicidad. Las dos novelas recrean espacios sociales e históricos diferentes (siglo XVII y siglo XIX), en los cuales la literatura y la historia han dejado huellas de lo “heroico”. La heroína es una propuesta, una utopía, una imagen que encarna los ideales, los imaginarios, los deseos del cuerpo social. La condición de heroína, por consiguiente, proviene de sus acciones, pero, sobre todo, del valor que los demás le otorgan. En este sentido, la dimensión heroica se modifica dependiendo de los valores que sobresalen en esa sociedad.

El propósito de esta investigación es determinar si las protagonistas **resignifican el heroísmo femenino desde acciones que subvierten, enfrentan y vulneran el discurso**

**patriarcal que se generó en los textos culturales de la época.** Por lo tanto, es necesario recurrir a aquellos ensayistas que se pronunciaron en torno a este tópico. Uno de ellos es Juan León Mera con la *Ojeada histórica-crítica sobre la poesía ecuatoriana* y el otro, Benjamín Carrión, con *El cuento de la patria*. Desde estos dos autores trataré de mirar con cautela las concepciones de lo heroico y establecer en qué medida las «heroínas» que surgen de sus discursos críticos reproducen algunos estereotipos femeninos que requieren revisión.

La lectura de los textos se realizará a base de la propuesta hermenéutica de Paul Ricouer, la cual me permitió abordar la figura de la heroína a partir de lo que él llama *identidad narrativa*. El acceso a la identidad narrativa es factible gracias al concepto *historia de una vida*, gracias a ella, podemos, en la poética del relato, desentrañar la identidad como yoidad y como ipseidad. Desde esta doble vertiente es el “relato el que configura el carácter duradero del personaje”. Es la identidad de la historia la que forja la identidad del relato. A lo largo del tiempo estos personajes no cesan de ser refigurados por todas las historias que cuentan sobre él o ella.

La propuesta de Ricouer sobre la *identidad narrativa* tiene tres ejes conceptuales: a) la teoría de la acción, b) la teoría de los actos de habla (*speech – acts*); y la teoría de imputación moral. Desde esta propuesta se ha hecho posible, comprender no sólo a la heroína, sino al universo discursivo que se despliega en torno a ella.

La lectura crítica está dividida en dos partes. La primera, aborda la novela *Aprendiendo a morir* y la segunda, *Y amarle pude*. Esta división se justifica porque las dos novelas corresponden a dos épocas históricas y literarias diferentes. La primera, al siglo XVII que expone una “visión medieval de la vida” (Carrión, 31) y la segunda, a la transición entre el siglo XVIII y XIX, en el cual se da en América un “reflejo de la Ilustración” (Hachim,120).

## Capítulo I

### 1. Discurso social e imágenes femeninas.

Michael Handelsman, en su valioso estudio “Heroínas históricas y escritoras en prosa: un contraste de imágenes femeninas en el Ecuador”, sostiene que en el Ecuador la figura histórica femenina tiene una imagen positiva mientras que la mujer de letras tiene una imagen negativa. Es necesario explorar detenidamente esta afirmación, fundamentalmente porque se sostiene en la imagen histórica de la mujer que propone el ensayo de Benjamín Carrión *El cuento de la patria*, que ha cual ha contribuido a perpetuar el vasto corpus de mitologías en torno al papel de la mujer en la historia.

Handelsman analiza la tesis de quien considera el crítico literario ecuatoriano más importante del Ecuador en el siglo XX, para sostener que las figuras históricas femeninas tienen un signo positivo. Haremos un recorrido de los planteamientos de Carrión para establecer si su tesis de que el Ecuador es un “Pueblo hijo de mujer”, efectivamente “elogia” la participación femenina en la historia o si la imagen femenina ha sido entendida, explicada e interpretada infravalorando la feminidad, reduciéndola a ser la reproductora de la especie. Para Benjamín Carrión las primeras heroínas históricas son las Amazonas: “Esas, las Amazonas de Orellana -el hombre que desde Quito, marchó, guiado por la fábula también, en busca del río mar-. Esas son las genitricas de la patria. Ellas el comienzo de nuestra leyenda de pueblo con raíz en la tierra” (Carrión, 87). Las Amazonas -vistas como un grupo genérico que no alcanza individualización- constituyen la irrupción de lo “imaginario” en lo

histórico. Carrión selecciona y extrae la maternidad para hacer de ella la esencia exclusiva de su identidad. El signo madre es sobredimensionado a tal punto que hace de la heroína histórica una mujer matriz. Esto es, la figura femenina es vista exclusivamente desde su papel reproductor. (Cunningham, 3).

Es desde esta perspectiva patriarcal que las heroínas de la historia del Ecuador han sido proliferaciones de una mutilación inicial que sustrajo de ellas únicamente su valor como cuerpo reproductor:

No. Nosotros no tenemos un don Roldán. Un Cid Campeador, un Parsifal: tenemos mujeres *machazas*, muy machos en lo poderosas físicamente, pero muy hembras, muy mujeres en lo de grandes amadoras y multiparidoras. Estas mujeres guerreros, las Amazonas, han sido combatidas por aquellos que, a título de historiadores, hubieran querido que en los archivos helenos quedara un *documento* legalizado sobre la existencia de la Esfinge y la Leyenda de Edipo; o en los archivos germanos se encantarán una documentación *fehaciente* sobre el *Anillo de Nibelungos*.... (Carrión, 81)

Las heroínas que Carrión nos muestra son aquellas que aparecen en el discurso histórico desempeñando roles en ciertos estamentos en que los hombres tienen intereses específicos: en la sexualidad (por obtención de placer) y en la reproducción (producción de hijos). Paccha, por ejemplo, aparece como una auténtica mujer-matriz de este centro del mundo:

Paccha, la Shiry... asume el poder de sus gentes. Pero es para entregarlo al gran varón engendrador, vencedor de su raza y de su estirpe: Huayna-Cápac el Grande. Y todo ¿para qué? Para cumplir su misión de paridora, de madre, y es madre de Atahualpa, entonces, Paccha la quiteña es la creadora del imperio del Tahuantinsuyo. La restauradora de la unidad del mundo, la india quiteña todo amor y todo sexo, es la verdadera madre, la auténtica matriz. ( Carrión, 97-98) (Los subrayados son míos)

Esta imagen aparece también en las figuras históricas de la Independencia. Las mujeres más destacadas, según Carrión, son Manuela Cañizares, Manuela Sáenz y la Marquesa de Solanda, quienes dieron a los ecuatorianos “el gusto de ser los proveedores de amadas y amantes de los hombres de la libertad” (Carrión, 120) . Siguiendo a Carrión, parecería que el

Ecuador posee excesivo número de heroínas que han devenido en tales, más por el optimismo del historiador que por las acciones de las mujeres en cuestión.

Benjamín Carrión reduce la realidad de la mujer a su capacidad de seducción. Vistas desde el distorsionante espejo patriarcal, las mujeres están dentro de la historia en una posición especial de exclusión en las que han sido reconocidas públicamente por su pasión: “Nuestra participación central a la historia ha sido la acción y la pasión de las mujeres. Más pasión que acción” (Carrión, 79).

Por esa “pasión” de las mujeres Manuela Cañizares no es vista como aquella que increpa a los varones reunidos en su casa por la indecisión de éstos para proclamar la Independencia la noche del 9 de agosto de 1809. ¿Será que, con el reconocimiento del papel protagónico de Manuela Cañizares el discurso de Carrión pierde piso? Manuela, para la época, fue una “desobediente” del sistema establecido por lo que su actitud es verdaderamente cuestionadora. No se le puede acusar de amante, como a la otra Manuela (Sáenz); entonces hay que minimizarla y llamarla “la Celestina de la Patria” (Carrión, 92).

Estamos, pues, frente a un discurso patriarcal que reproduce una vez más el esquema básico -explicado con diferentes marcos teóricos, según las épocas y las tendencias- que ha servido de presupuesto para interpretar, codificar y legitimar lo que son las mujeres. Que la mujer ha sido vista *todo amor y todo sexo*, es decir sexualidad y nada más que sexualidad, no es un discurso nuevo; lo asombroso es que Carrión no pueda desligarse del pre-juicio de que la biología determina “lo femenino” y, por ello, en un afán de generar compensaciones a las mujeres, intente enterrar y enmascarar los contenidos históricos que le permitirían establecer si realmente hubo o no figuras femeninas heroicas.

Entonces, lo que encontramos en los personajes históricos de Benjamín Carrión son metáforas de un mismo signo: mujer/madre/amante/tierra/matriz, que se forman en relación a la ideología formada por los ensayistas masculinos. Son imágenes que constituyen una identidad biológica, pero no una identidad social, cultural e histórica.

La imagen femenina descansa sobre un esquema dicotómico que enfrenta sensibilidad y racionalidad. Lo femenino está asociado a la sensibilidad, los sentimientos, las pasiones, las emociones y la afectividad. Las heroínas de Carrión no pasan de ser simples metáforas de la ideología dominante que permiten fundir la justificación y legitimación del orden instituido. La justificación mediante cuentos (*El cuento de la patria*) permite construir un orden inflexible, que se presenta como necesario y natural: “Tratemos de crear la *suave* Patria (...) la Patria segura de sí misma, llena de noble altivez, fortalecida con su historia *limpia*”.

Además agrega:

Yo creo que el cuento de la Patria es una bella cosa. Sus actores son, principalmente mujeres de la fantasía o la leyenda, la historia y la poesía. Pero bellas mujeres que han escrito las letras iniciales de la Patria, como los miniadores de letras capitales en los misales de las monjas del Medioevo.  
(Carrión, 24) (Los subrayados son míos)

El orden patriarcal incita a establecer roles sexuales a través de imágenes atractivas y poderosos mitos: “No tuvimos héroes con espadas en las luchas por la libertad. Tuvimos sí heroínas con abanico y miriñaque, ojos asesinos y valor para dejarlo todo, para ir por sobre todo -en una sociedad hipócrita, tragahostias y cuentachismes- como era esa de nuestras aldeas grandes metidas a ciudades” (Carrión, 94-95). ¿Acaso por ello no puede "ver" en Mariana de Jesús a la mujer heroica sino: “A nuestra santita...(como) una

figura de tono menor, como para ser cantada y contada por un poeta de tono menor”<sup>1</sup> (Carrión, 115). El desconocer a Mariana de Jesús y las producciones textuales que en torno a ella se han realizado mutila el corpus heroico de la nación porque no ingresa en este universo sino aquellas mujeres que estuvieron detrás del sueño del otro, incapaz de pronunciarse por sí misma. Por consiguiente, si aceptamos esta lectura de Carrión sobre lo heroico, el conjunto de palabras, imágenes, relatos, actitudes que pueblan el espacio de lo social, quedaría huérfano de una ejemplificación heroica basada en acciones propias de los personajes históricos femeninos, a los que únicamente se les permite su heroicidad como una simple proyección del *Héroe*.

A partir del ensayo de Carrión, otros críticos afirman que la figura histórica femenina es positiva, porque está basada en su esencia corporal, con la pretensión de construir una imagen reivindicatoria de la participación femenina en la historia; sin embargo, esta imagen devela un pensamiento binario de acción/pasión, actividad/pasividad, en el que claramente se aprecia cuál es el lugar de los personajes femeninos.

---

<sup>1</sup>Para Benjamín Carrión, el reconocimiento heroico es exclusivamente para el héroe armado: “viejo liberal Eloy Alfaro, el único reformador auténtico en la historia nacional”; “Eloy Alfaro representa el momento nacional y americano”.

Cuando Carrión habla del «poeta menor», se refiere a Augusto Arias quien era no solamente ensayista, biógrafo e historiador de la literatura del Ecuador, sino un poeta, reconocido como lo manifiesta Oscar Efrén Reyes quien manifiesta que su “Azucena de Quito” le permitirá a los ecuatorianos “admirar orgullosos su Azucena de Quito en el primoroso vaso de oro que Augusto Arias ha hecho poniendo en la obra todo su amor de compatriota y toda exquisita sabía de su corazón de artista. Léase el texto lírico que escribe sobre Mariana de Jesús:

**Azucena de Quito**

La miró Jesucristo/desde su altiva ventana.  
Jamás había visto/más bella criatura  
surgiendo en la pureza/de la blanca mañana.  
Respiraba dulzura./se hacía leve el aire con su aliento  
y sobre su cabeza/volaba un adorable pensamiento.

Así la vio Jesús, amó a la virgen/ y la invitó para el supremo vuelo,  
pues tenía en los ojos asombrados/todo el reflejo nítido del cielo.  
Y al pasar por la senda de rosales/con rumbo hacia el Jesús de los perdones,  
en las espinas de la flor del mundo/dejó Mariana sus postreros dones:  
desgarrando sus manos celestiales/regó su tierna sangre en el camino  
y en la terca aridez de las arenas/como un milagro súbito y divino  
se alzó un florecimiento de azucenas./(Augusto Arias)

Frente a esto, es indudable que la escritura de Yáñez Cossío subvierte esta dicotomía, explorando en aquellas *historias de vida* de protagonistas estigmatizadas, que confrontan y se deslizan a otras esferas para autodefinirse.

---

## 2. Insertarse en la historia

La tarea de decir la verdad es un trabajo sin fin: respetarla en su complejidad es una obligación de la que no puede zafarse ningún poder, salvo imponiendo el silencio de la servidumbre.

Michel Foucault

Algunos críticos literarios, entre ellos Julio Ortega, destacan que la conmemoración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América produjo un desarrollo inusitado de la novela histórica en los años 90. María Laura de Arriba explica que el imaginario cultural reclama y consagra con especial énfasis esta particular tipología narrativa que algunos críticos han denominado *nueva novela histórica* para diferenciarlas de las anteriores:

Curiosamente es la ficción, mucho más que el discurso historiográfico, el camino elegido por las prácticas hermenéuticas para interpretar el pasado e instaurar analogías entre éste y el tiempo presente. Esto da lugar en el campo de la narrativa contemporánea, a la aparición de un corpus vigoroso de novelas a las que, por su gesto de impugnación, podemos llamar novelas desconstructivas. Ellas refieren un saber, pero se trata de un saber que no preexiste a la narración sino que se construye junto a ella, a diferencia del relato clásico, en donde el saber, aún el imaginario, es siempre anterior. Por otra parte, estas novelas que transforman hacia atrás la versión canónica de los hechos históricos, legitiman su gesto precisamente en la ostentación del estatuto de la ficción y de la interpretación de la historia. Es ese estatuto de ficcionalización el que autoriza las estrategias narrativas desacralizadoras: polifonía, carnavalización, juego intertextual, ironía, citas apócrifas y anacronismos que caracterizan a la novela contemporánea. (Arriba, 14) (El subrayado es mío).

El gesto de impugnación, en el caso de los textos que analizamos, está presente en el propósito de la autora de revisar críticamente los marcos conceptuales por medio de los cuales se ha percibido la realidad. Una de las primeras objeciones que ha formulado es: ¿por qué, en el discurso social, los seres, estados, procesos, acciones e ideas no tienen semblantes de mujer? Por ejemplo, en la nota de la autora del texto *Y amarle pude...*, afirma:

Pese a todo, la vida de Dolores Veintimilla, antes de su estadía en Cuenca, permanece ignorada. Los datos que se conocen de su vida son muy pocos. Los textos de Literatura Ecuatoriana apenas traen la fecha de su nacimiento y de su trágica muerte, el dato de que fue casada con el médico colombiano Sixto Galindo y de que fue la Precursora del Romanticismo Ecuatoriano. Los dolorosos acontecimientos de su fugaz existencia, al fanatismo religioso de la época, y años más tarde, las intrigas políticas relacionadas con el apellido Veintimilla, hacen suponer una manifiesta intención de condenarle al olvido. (Y.A.P., 7) (Los subrayados son míos)<sup>2</sup>

El afán de algunos escritores latinoamericanos de entrar en una fase de recomposición, explicación, y re-ordenamiento del rompecabezas que su propia historia les ha brindado, se ha materializado en la producción de textos ficcionales que observan a los héroes de dimensiones desmesuradas, pero paulatinamente se está develando rostros históricamente olvidados que han sido visto como lo pequeño y lo menor.

La mirada de la escritoras latinoamericanas se dirige a observar lo desconocido, lo minimizado. En el caso de Alicia Yáñez Cossío se advierte que el papel de la mujer ha sido subestimado por múltiples formas de dominación social, histórica y cultural que trabajan coactivamente en reforzar la mentalidad patriarcal a través de toda una cadena -generalmente invisible- de automatismos traspasados a prejuicios y convenciones. Precisamente, la escritora va al encuentro de “aquellos automatismos” a partir de sus propias redes, voces, territorios, ramificaciones para inyectar *sangre* a ese gran texto que intenta hacer presente la ausencia de un sujeto: el femenino. La práctica escritural de Alicia Yáñez Cossío la obliga a reflexionar (desde un compromiso genérico y un compromiso histórico) sobre varias preguntas como ¿quién escribe? En este sentido, la autora asume una pertenencia, entendida ésta tal cual lo postula Mabel Burín:

Género es una red de creencias, rasgos de personalidad, sentimientos, valores, conductas y actitudes que diferencia a mujeres y varones. Tal diferenciación es producto de un largo proceso histórico de confusión social, que no sólo genera diferencias entre los géneros masculinos y femeninos, sino que, a la vez, esas diferencias implican desigualdades y jerarquías entre ambos.

De esta manera, la construcción sociocultural de lo que es *ser femenino* surge a raíz de la pertenencia a un cuerpo determinado, establece límites y sitúa espacios de actuación; en definitiva, traza una línea de destino histórico que es necesario ser desarticulado y rearmado. Desde la mirada histórica femenina es necesario “descontar historias de miedo, de culpabilidad, de castigo, de censura, de marginación; descontar historias patriarcales” (Kamenzain, 57).

La narrativa de Alicia Yáñez Cossío plantea preocupaciones que giran alrededor de la situación de la mujer en nuestra sociedad, el cuestionamiento de la:

Tradición y la costumbre como instancias de sujeción, el ímpetu de supervivencia que provoca en la mujer la opción por una vida plena y auténtica, la impotencia femenina frente a una sociedad falocrática y arribista, las tareas de la sociedad civilizada dominada por un mundo de valores invertidos, el peso de la palabra oral en la conformación de juicios y valores. Se trata de una literatura que destaca el universo femenino en un esfuerzo por resignificar el lugar de la mujer en el mundo (Ortega, 5).

El propósito de la narrativa de Yáñez Cossío es resemantizar el lugar de la mujer en la sociedad. Esto le lleva a plantearse una segunda pregunta que pueden formularse en los siguientes términos: “¿acaso ciertos enunciados sólo cumplen una función disimulada de medios hacia fines absolutamente contrarios a los recogidos en el propio discurso, dentro de una estrategia de poder-dominación”? (Vevia, 2). Al respecto la escritora pretende acercarse a la verdad conociendo que ésta no es posible encontrarla en los archivos; apenas se puede

---

<sup>2</sup>Para referirme a las novelas *Aprendiendo a morir* y *Y amarle pude* ....utilizaré las iniciales de las mismas y a continuación el número de página.

aproximar a ella mediante un trabajo de reconstrucción de la memoria colectiva. No obstante, siempre encontrará vacíos y ausencias que sólo es posible llenarlas con la memoria, no con la historia (que es una representación del pasado, inamovible fijada en un tiempo y en un espacio concreto) sino con la memoria (que es un fenómeno siempre actual, un vínculo vivido con el presente siempre eterno).

Por ello, la narradora va en búsqueda del documento, con el objeto de descifrar las huellas dejadas por los personajes históricos. Asume los límites propios de la indagación histórica y recurre a la ficcionalización. Alicia Yáñez ha explicado que:

Desde que empecé a escribir sobre temas históricos por un principio de honradez me ciño a la historia hasta donde es posible. No creo que haya derecho a tomar un personaje histórico y hacer con él lo que un novelista quiera. Eso no es honrado. Por algo es un personaje histórico. Yo me ciño a la historia pero novelo en las partes en las que no hay un hecho importante o decisivo, y ahí sí hago novela. Pero trato siempre de investigar (Vita, 1).

Esta posición nos muestra la honradez intelectual de Yáñez Cossío que en el manejo del oficio de la escritura confirma lo que muchos escritores conocen: la imposibilidad de elucubrar febrilmente y regirse a la *verosimilitud* como categoría estética que consiste en la apariencia o ilusión de realidad que provocan los textos en el lector. Yáñez Cossío conoce los límites que la ficción impone frente a la realidad, a las formas de cultura, a normas y códigos cambiantes. Cada novela ha sido insertada en su propio contexto, teniendo en consideración que cada uno de éstos “presenta una determinada concepción de la realidad y unos modos y métodos de representarla” (Estébanez, 1071).

## Capítulo II

### 1. La heroína mística: visión fragmentada del mundo colonial

La crítica sutil y tenue a la representación de *lo femenino* surge desde el presupuesto de que la realidad no es inmediatez (presencia pura) sino artificio de construcción. No es un dato natural -algo disponible previo el recorte verbalizador o interpretante del signo-, sino un efecto de significación: un montaje representativo (Richard, 64). En este sentido, la representación de la mujer -su inscripción en el texto social- se la ha hecho desde la narrativa de la religión. En *Aprendiendo a morir* la autora postula una escritura resistente a la norma monológica del discurso histórico e instaura un procedimiento constructivo del texto basado en la discordancia y la confrontación. Así, desde las voces narrativas encontramos una “guerra” abierta entre perspectivas encontradas en relación con los objetos y sujetos representados. En ellas vemos que una de las presencias más fuertes y evidentes es lo dialógico -entendido desde el modelo bajtiano como cuestionamiento, interrogación y subversión-.

Este cuestionamiento, interrogación y subversión que propone *Aprendiendo a morir* se devela el misterio de la ubicación del cuerpo femenino<sup>1</sup> en medio del enfrentamiento de varios discursos; por un lado de la Iglesia que, como institución, se encarga de producir, conservar, difundir e inculcar discursos religiosos acordes a la clase dominante; por otro, el

---

<sup>1</sup>Celia Amorós afirma que las reivindicaciones feministas constituyen “un producto” de los ideales emancipatorios ilustrados. El feminismo como cuerpo coherente de reivindicaciones sólo pudo enunciarse teóricamente desde las premisas ilustradas. En este sentido la heroína de *Y amarle puede* comienza a intuir la imposibilidad de diálogo intersubjetivo con los personajes masculinos puesto que en las relaciones patriarcales no es posible una discusión “horizontal” ya que ella, como parte más débil, no tiene acceso a la palabra.

de aquella Iglesia que insta una nueva experiencia cristiana de fe; y aquel que defiende el racionalismo como medio de acceder al conocimiento.

Ahora bien, la narradora de *Aprendiendo a morir* ubica el “cuerpo femenino” entre las tres posiciones mencionadas en el párrafo anterior. La estrategia narrativa que utiliza es lo dialógico no solamente como proyección de dos o más interpretaciones de los sucesos, personajes y visión del mundo, sino en términos como lo plantea Schueller: lo dialógico en la novela no se “refiere simplemente a un intercambio retórico entre los interlocutores o una pluralidad de puntos de vista, sino a una *visión radical y politizada del lenguaje y de la conciencia*” (Schueller, 137).

De hecho, en *Aprendiendo a morir* la narradora configura el relato desde lo dialógico, con el propósito de deconstruir la posición masculino-femenino a partir del encuentro de dos perspectivas plenamente diferenciadas. Para entender claramente como se desarrolla el proceso dialógico en el texto, me parece inevitable revisar a grosso modo el argumento de la novela.

El relato se inicia cuando Xacinto de la Hoz va en busca de un certificado de limpieza de sangre para que su nieto, que lleva su mismo nombre, pueda viajar al Virreynato de Nuevo México y de esta manera escapar al Tribunal del Santo Oficio que ha iniciado una implacable persecución contra los judíos. El período que abarca el relato está comprendido entre 1592 y 1645, ya que la narradora afirma que Xacinto de la Hoz participó en la Rebelión de las Alcabalas<sup>2</sup>. Xacinto de la Hoz, un judío, aparentemente converso, envía a su nieto a América

---

<sup>2</sup>La rebelión de las Alcabalas se inicia el 23 de julio de 1592 cuando llega a Quito la orden de aumentar las alcabalas al 2%. El cabildo quiteño protestó; y se inició una sublevación o levantamiento que replantearon “los temas que habían sido fundamentales a lo largo de todos los siglos: la legitimidad y alcance de la autoridad real sobre los reinos americanos, el poder de los cabildos como instituciones de gobierno, las relaciones entre las razas conquistadora y conquistadas, el papel de los mestizos, resultado de la unión de las dos”. Para profundizar este tema véase Carlos Landázuri “De las guerras civiles a la insurrección de la alcabalas” en Ayala Mora, Enrique en *Nueva historia del Ecuador*, p.200.

para salvarlo de la Inquisición. Xacinto de la Hoz (nieto) llega al Virreynato de Nuevo México pero como su pariente lejano ha muerto decide probar suerte en Quito. Allí Xacinto de la Hoz es testigo del nacimiento de una niña predestinada a la santidad llamada Mariana Paredes Granobles.

Xacinto de la Hoz será el personaje que abrirá fisuras en el texto para cuestionar la veracidad de aquella predestinación. A través de su mirada sospechosa, suspicaz, desconfiada, verá en la santidad de Mariana un montaje que la Iglesia, como institución eclesial jerárquica, articula para que las clases oprimidas en la totalidad histórico-concreta del Quito colonial puedan tener en la santa una esperanza de redención.

No obstante, detrás de la mera aparenialidad, logra Xacinto de la Hoz percibir un *misterio* en aquella niña que observa tras la ventana de su casa; logra aproximarse desde su racionalismo a otra dimensión, a esa interioridad oculta que sus sentidos no logran descifrar. La existencia de esta duda radical no es impedimento sino justificación para iniciar la exploración del *misterio* que es Mariana de Jesús. La narradora inicia esta búsqueda por medio de un diálogo entablado entre los dos personajes: Mariana de Jesús y Xacinto de la Hoz. Este proceso dialógico<sup>3</sup> está situado en un momento histórico e ideológico en el cual surgen discursos conflictivos generados por teorías disímiles<sup>4</sup>. La desintegración dual del mundo narrativo queda fijado claramente. En el siguiente fragmento podemos leer la relatividad con la que el narrador presenta las posiciones:

---

<sup>3</sup>Para Michel Waag *Aprendiendo a morir* es una novela histórica. Si nos atenemos a las características de la novela histórica planteadas por Seymour Menton concluimos que es lo dialógico a lo que se le ha dado mayor fuerza en la novela. Para profundizar en las características de la novela histórica remítase a Seymour Menton. *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

<sup>4</sup>Sobre este punto es valioso el artículo de Juan Valdano, "El barroco y el mundo colonial hispanoamericano". Valdano afirma que en el pensamiento español del siglo XVII se enfrentan dos visiones: una atormentada búsqueda de Dios y la emergencia de paganismo. Los personajes construyen desde "la visión de un mundo trágico y roto, un mundo que lo descubrimos a través de fragmentos, prismas cambiantes, reflejos semánticos que sólo hallan su unidad en Dios".

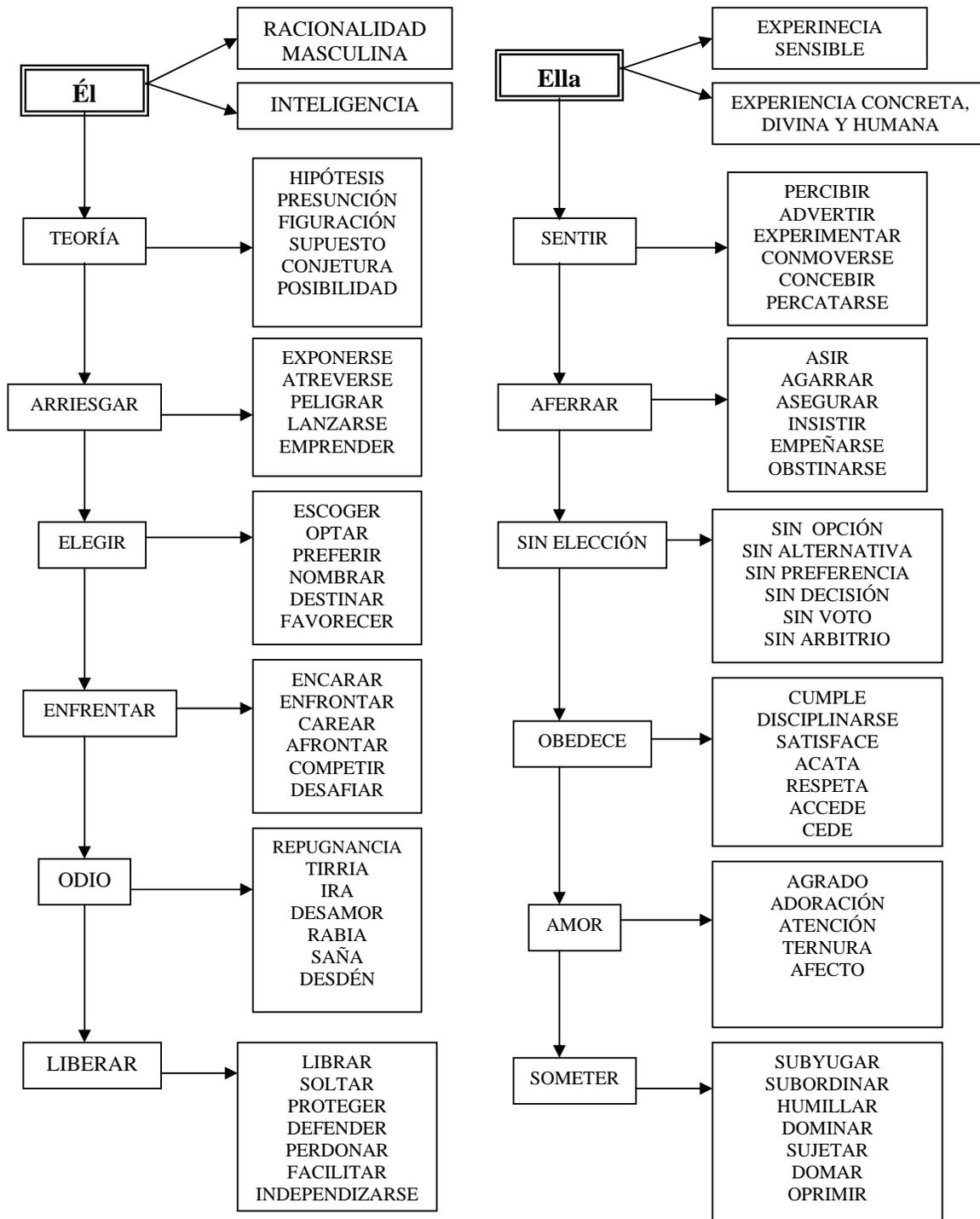
Don Xacinto de la Hoz sabe en teoría lo que ella experimenta a cada instante. Él sabe que la fe es más fe cuando se corren riegos; ella se aferra a la fe en que ha nacido. Él ha crecido en una encrucijada de ideas y ha elegido; ella ha nacido en Quito, en el ambiente más conventual y provinciano del siglo XVII. Él ha podido enfrentar y odiar el poder de la Inquisición que protege la pureza de la fe que para él siempre es pura; ella obedece a ciegas y no conoce el odio. Él sabe que es imposible escudriñar las conciencias ajenas porque son impenetrables; ella es la prolongación de la conciencia de sus mayores. Él sabe que, por encima de todo, debe dar tregua a la debilidad humana por la simple razón de que no es divina; ella se ha formado en la creencia de que el cuerpo es la prisión del alma. El temor a Dios, el pánico al infierno, los rezos, las negras sacristías le cortan el desarrollo normal del pensamiento, su mente se estrella entre barreras y sólo atina a castigar su carne. (AM., 76)

En este fragmento, la narradora deja claro que la identidad de género no puede ser desligada del contexto histórico y social y que se constituye por y en la interacción con diferentes discursos sociales en un momento histórico en particular. También nos muestra la aceptación de un sistema “opresor” para unos y “liberador” para otros dentro de los cánones establecidos por la sociedad del siglo XVII.

Para los fines de este análisis, me interesa detenerme -ya que es pertinente para el desarrollo de la reflexión- en el orden patriarcal que se articula en el fragmento citado anteriormente. Entendemos *orden* como determinación jerárquica objetiva del lugar que deben ocupar los elementos de un sistema; y *patriarcal* como el sistema metaestable (que se adapta a cada nueva estructura económica y política) de pactos tácitos o explícitos que posibilitan la continuidad de la hegemonía masculina (Puleo, 22-54).

En *Aprendiendo a morir* encontramos siempre al hombre como cúspide del sistema, ya sea en lo político, administrativo, religioso o social. En el siguiente cuadro nuestro cómo el orden patriarcal queda fijado en el texto. Por un lado, Xacinto de la Hoz representa la racionalidad masculina, por otro lado, Mariana de Jesús representa la experiencia sensible.

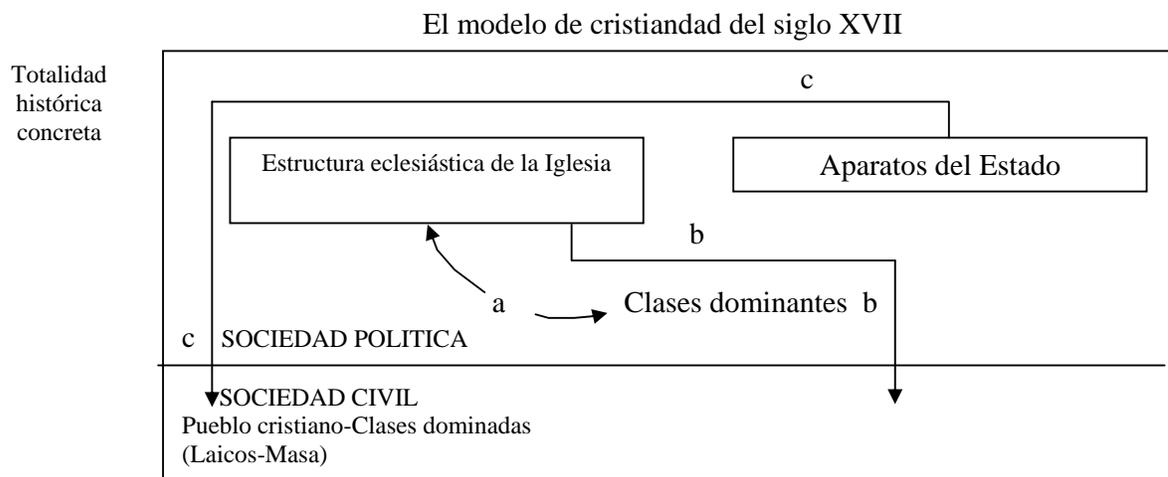
Esquemáticamente el orden patriarcal queda fijado en el párrafo en donde la narradora compara a Xacinto de la Hoz con Mariana de Jesús:



En el microtexto analizado queda marcado cómo el orden patriarcal diseña el cuerpo de Mariana desde una formación discursiva e institucional específica. Mariana de Jesús vive y crece en un contexto en que las instituciones fundamentales de esa sociedad se desarrollan alrededor del poder masculino: la familia, la administración colonial, la Iglesia, la educación y las actividades económicas.

De todas estas instituciones la que mayor importancia tiene en el texto es la Iglesia. La Iglesia, en la época colonial, desarrolla lo que se conoce como *modelos de cristiandad*, o sea la “totalidad histórico-concreta, tanto política, ideológica y económica que tiene a la Iglesia por último fundamento de justificación del sistema, y donde la Iglesia usa los aparatos del Estado como mediaciones obvias para cumplir su labor pastoral”. (Dussel, 174)

Según Dussel el modelo de la cristiandad se lo puede esquematizar de la siguiente manera:



En el texto la cúpula de la Iglesia Católica, con sus agentes pastorales, obispos y sacerdotes establece una alianza con las clases dominantes y se sitúa dentro de la sociedad política. Esto se representa en la novela cuando acontece la Revolución de las Alcabalas en la

que el clero se pronuncia a favor del cobro del impuesto y la sumisión a la autoridad real.

Dice la narradora:

La ciudad de Quito vivió los mejores momentos de su historia. Xacinto de la Hoz se olvidó que era español y estuvo noche y día a lado de los amotinados....Se tocaron a rebato las campanas de todas las iglesias y conventos. Los ciudadanos incontenibles, armados hasta los dientes, fueron a pedir explicaciones a la casa de las Arcas Reales, morada del presidente. Exigieron que se le abrieran las puertas y se les recibiera en audiencia.

Cuando el pueblo estuvo a punto de forzar aldabas y candados, las puertas se abrieron de par en par. Se dispusieron a entrar, pero se detuvieron atónitos ante el insólito espectáculo del jesuita Francisco Galavís que apareció vestido con sus ornamentos sagrados, armado con el Santísimo Sacramento en la rica custodia de oro y pedrerías, y gritando:

-Vade retro, Satanás.

Ante lo cual, el pueblo optó por caer de rodillas...

Xacinto de la Hoz quedó sin habla... (A.M., p.98.)

Entonces, en el sistema vigente de la cristiandad colonial quiteña, las clases dominantes tienen una aliada para la dominación sobre las clases marginadas. Estas clases marginadas, en cuanto pretenden cuestionar el sistema, se encuentran en situación de exterioridad con respecto a las estructuras dominantes: tienden a una utopía. Es aquí donde se ubica Mariana de Jesús. Su pertenencia por nacimiento a la pequeña burguesía criolla es negada desde una opción personal.

Desde el texto, ella interpela al sistema en su totalidad que dice desde la voz de las comunidades indígenas, mestizos, zambos, mulatos, españoles y criollos empobrecidos, que dicen «!Tengo hambre;», Mariana escucha ese grito y en muestra de solidaridad frente a esa indigencia, se siente llamada a ser de su vida un *sacrificio* por su pueblo.

Se coloca excéntricamente con respecto al propio sistema y como sujeto de una religión crítica. En definitiva, Mariana de Jesús, desde su origen radical (como creatura<sup>3</sup> predestinada) y a su fin último (como salvación) se eleva a un nivel trascendental al desarraigar su cuerpo, desmaterializándose, mimetizándose con los sujetos periféricos.

---

<sup>3</sup> Se utiliza el término “creatura” en el sentido de ser creado a imagen del ser absoluto. La palabra “criatura” se refiere a niño, párvulo, chiquillo, impúber.

Mariana será una heroína mística, que conllevará consigo un trágico sino porque al carecer del derecho a la palabra, será su cuerpo que enuncie la utopía. Entregará su totalidad carnal para purificar al cuerpo social.

## 2. La melancolía del cuerpo en el relato femenino

Desde el modelo interpretativo que asumo para la lectura de los textos es importante establecer la diferencia entre “dos planos de lectura crítica de la misma obra. En un primer plano el interés se concentra en la configuración de la obra en un segundo, descansa el interés en la visión del mundo y en la experiencia cultural que ésta proyecta de sí misma.” (Ricoeur, 536). En *Aprendiendo a morir* una lectura de primer tipo implica entrecruzar las tres perspectivas de la narradora en el relato. La primera es de Xacinto de la Hoz (agnosticismo-conversión), la segunda es hacia la ciudad (caos, pecado) y la última será acerca de Mariana de Jesús (sacrificio-purificación).

La narradora construye el relato a partir de los vacíos, las ausencias, las lagunas, en definitiva, los silencios en torno a las acciones que transcurren en la ciudad. Estas acciones que se desarrollan en Quito son intrascendentes a tal punto que carecería de interés sino fuera por el doble fondo que oculta: ¿cómo se las arregla la narradora para que suceda “algo” en el relato?: “El tiempo parece detenido en la ciudad piadosa. Pero pasa lento, moroso, asfixiante. Las gentes que habitan en la siempre verde Quito siguen con sus rezos monótonos, con sus letanías interminables, con sus tertulias familiares y la droga del juego del tresillo. Las construcciones de los templos y conventos siguen adelante y, *sin embargo, no sucede nada.*” (A.M, 113)

Esta aparente falta de sucesos es una «técnica» de la narradora, que utiliza el “engaño” para atrapar al lector y volverlo cómplice. En realidad, se desarrollan una serie de acontecimientos como temblores, amancebamientos, destierros, juicios, sublevaciones, enloquecimientos, intrigas, duelos, persecuciones, juego y fiestas. Todo esto y más sucede en

en relato, pero la narradora lo «oculta» en un ritmo narrativo lánguido, sosegado, a tal punto que pareciera que no acontece nada. En realidad, el misterio no es tan sólo una idea que parte de la construcción textual sino que penetra en la categoría de espacio y tiempo, determinando el ritmo intrínseco del discurso literario, ya que en la ficción no asistimos a una presentación inmediata de la heroína en la trama narrativa, sino que lo hacemos desde la presentación de Don Xacinto de la Hoz en un tiempo y espacio determinado: siglo XIV en Toledo (España) siglo XVII en Quito (América), en que Mariana de Jesús, aparece y existe, coexistiendo en el tiempo y el espacio con el descendiente de éste. Pareciera que el relato se adecua a los valores sociales y culturales de aquella sociedad en la que el *parecer* era más importante que el *ser*. Tal visión está eficazmente explicada por Juan Valdano cuando dice que:

El engaño volvióse así conducta normal de esa sociedad y el engañar un arte así necesario como refinado. Pero a la par que engañador engaña a los otros mostrándose diferente de lo que es, se desengaña cuando, a solas y sin máscaras, debe enfrentarse a sí mismo. Lo que entonces siente es una angustia esencial por el enorme vacío que ha socavado su impostura. Por ello el engañador huye de sí mismo, huye de su intimidad, aborrece la soledad y tiene horror al vacío, trata de encubrir su vida con temporalidades ajenas sin dejar un resquicio siquiera al silencio. (Valdano, 209)

Por consiguiente, el cuerpo femenino de Mariana de Jesús será el que permita que la sociedad colonial tenga ese espacio de silencio para mirarse a sí misma. La mirada de la santa enriquece la observación de la narradora porque, impregnada con metáforas como «luz, iluminación, estrella de la mañana», desautomatiza la percepción de la realidad y logra hacer emerger la vida conflictiva de la colonia.

Mariana-niña mira con atención, se involucra hasta el fondo tratando de conocer aquello que está oculto a los ojos de los hombres. Se entrega sin límites a esta mirada penetrante para ver que el interior de la ciudad colonial hay conflictos explosivos entre los representantes de

la cristiandad hispánica y los pueblos indígenas. Mariana de Jesús crecerá en medio de estos conflictos percibiendo el enfrentamiento de estos dos códigos culturales. Mariana-niña observará el método que se utilizó en la Colonia para evangelizar. El diálogo entre Mariana y el mayoral permite inferir cómo el “evangelizador” hace caso omiso a la cultura, tradición, historia y costumbres del indígena:

- \_¿Por qué le habéis cortado el pelo?
- \_Por castigo
- \_ ¿Por qué les habéis castigado?
- \_Porque ya han recibido más de doscientos azotes en la espalda y en las posaderas y hasta se les ha metido una semana en el cepo, y no entienden.
- ¿Qué queréis que entiendan?
- Que deben asistir por propia voluntad a la doctrina para adorar a Dios y no a Zupay.
- ¿Quién es Zupay?
- El diablo.
- ¿Y por qué adoran al diablo y no a Dios?
- Por malos. (A.M., 48)

“No entienden” –dice el Mayoral- incapaz de interpretar la recíproca ajenidad y, en un gesto de agresión colonizadora “corta” el cabello largo del indígena, anulándolo de esta forma al sustraerle uno de los elementos constitutivos de su identidad. Sin embargo, Mariana sí entiende. Comienza a comprender el silencio, la tristeza, la melancolía indígena y siente que el dolor histórico del despojo se inscribe en su cuerpo. El personaje vive en el Otro. Expliquemos este fenómeno con las palabras de Michel Foucault:

El doble nunca es una proyección del interior, al contrario, es una interiorización del afuera. No es un desdoblamiento de lo Uno, es un redoblamiento de lo Otro. No es una reproducción de lo Mismo, es una repetición de lo Diferente. No es la emanación de un Yo, es la puesta en inmanencia de un siempre otro o de un No-yo. En el redoblamiento lo otro nunca es doble, soy yo el que me vivo como el doble del otro yo no estoy en el exterior, encuentro lo otro en mí («se trata de mostrar cómo lo Otro, lo Lejano, también es lo Próximo y lo Mismo») (Deleuze, 129).

El relato paulatinamente va configurando su *identidad narrativa*<sup>5</sup>. Mariana se proyecta en el otro, por ello se puede entender cómo “Marianita se contagia poco a poco de la *melancolía* de los indios. Los capisayos viejos, las alpargatas rotas, el olor rancio que sale de sus cuerpos, los sones del yarabí, que se lamenta, se pega a la piel como una costra” (A.M., 49). Ella está frente al lamento indígena, informe, impronunciado pero con una potencia que viene desde las entrañas de la tierra. Siente una melancolía que será controlada con el silencio. Lo que brota en la novela *Aprendiendo a morir* como imagen femenina es el efecto de una ficción que va más allá del tiempo. Mariana está donde *no debe* estar, “rechaza la duda, pero duda. Vive atormentada sin saber que su *culpa* es la *culpa* de haber nacido con siglos de adelanto” (AM, 84). La protagonista se encierra, se recluye, busca su propio exilio para poder ver en el silencio. Sentenciada por la prédica religiosa a ser misterio (mística), es invisible ante los demás, recurre a solas y sin máscaras a su propio retrato para expresar. Es así como se ve:

En una pared de su cuarto se ve un cuadro con la imagen de la Virgen de Loreto. Frente a él ha colgado un lienzo espeluznante. Dice que no hay tal pintura sino que se trata de un espejo que se mira a diario. Es una *cabeza a medio podrir*, que pintó el hermano Hernando de la Cruz, a ruego de ella. En el lado derecho son visibles los rasgos de su cara perfilada, lozana, dueña de una serenidad sin límites, con la mirada fija en lo que no es dado mirar a los demás mortales, pero en el lado izquierdo se ve la pintura de su postrimería. Tiene la mejilla podrida, en la mancha verdosa pululan los gusanos que salen en procesión por un lado de la boca desdentada, por el hueco de la nariz roída, por la cuenca negra del ojo que hasta gritan desde el lienzo: Mariana sois vos. (A M.,133)

---

<sup>5</sup>Nuestra lectura del personaje toma como base teórica la propuesta de Paul Ricoeur sobre *identidad narrativa* que afirma: “partiré de la problemática de la identidad considerada desde la noción de sí mismo (en alemán: Selbst, Selbstheit; en inglés: Self, Selfhood). Nos encontramos con un problema, en la medida en que “idéntico” tiene dos sentidos, que corresponden respectivamente a los términos latinos *idem e ipse*. Según el primer sentido (*idem*), “idéntico” quiere decir sumamente parecido (en alemán Gleich, Gleichheit en inglés same sameness) y , por tanto, inmutable que no cambia a lo largo del tiempo. Según el segundo sentido (*ipse*) idéntico quiere decir propio (en alemán: iegen; en inglés: proper) y su opuesto no es “diferente”, sino otro, extraño. Este segundo concepto de identidad guarda una relación con la permanencia en el tiempo que sigue resultando problemática. *Mi tema de estudio es la propia identidad como ipseidad, sin juzgar de antemano el carácter inmutable o cambiante del sí mismo.* (Las itálicas son mías)

La angustia parece duplicada. En una pared, la Virgen de Loreto, para mostrar el rostro puro de la divinidad; en la otra, su cabeza en donde se muestran los dos lados de su rostro: en el uno “pululan los gusanos que salen en procesión”; en el otro, el perfil lozano para recordarle que toda belleza humana termina con la muerte. Este “espejo” le recuerda que no debe apartarse del camino de la santidad o, si se quiere, del plan divino que le va “mostrando” el camino a seguir. Estos gusanos también son los cuerpos coloniales que están en descomposición. Están las mujeres despojadas de sentidos -sin ojos, sin boca, sin dientes-, mujeres medio muertas, mujeres que se miran al espejo y no saben si al menos han vivido. Ese es el “retrato de su postrimería”. Es así como, siglos después, los lectores mirarán a las mujeres coloniales/colonizadas que vivieron sometidas a la obediencia del *silencio*. Es pertinente anotar que Mariana, por orden de sus confesores debe escribir<sup>6</sup> pero se niega a hacerlo:

Pero Mariana no tiene mesa de trabajo, la misión que se ha impuesto es la de perfeccionar a diario sus facultades de integración como lo infinito para agradar a Dios. Ante el continuo mandato de cada uno de sus confesores que le ordena, uno tras otro, que escriba los pormenores de su vida, lo intenta muchas veces, pero su humildad y autenticidad le impiden. Quiere obedecer y cada vez fracasa en el intento. (A.M., 108) (Los subrayados son míos)

---

<sup>6</sup>El primer biógrafo de Mariana el Padre Jacinto Morán de Butrón Morán señala la disposición de los guías espirituales al ordenarle escribir un diario pero Mariana lo rechaza:

Mayor prueba de su humildad hizo el... Hermano Hernando de la Cruz. Porque, noticioso del interior de Mariana (y de los) favores que de su Esposo recibía, formó juicio que sería de mucha gloria de Dios, edificación a la Iglesia y en notable provecho de las almas, que la Venerable virgen escribiese todo lo que pasaba por la suya. Con esta resolución le mandó con expresa obediencia, que para ella tenía fuerza de riguroso precepto, que fuese escribiendo de su mano todos sus ejercicios, sentimientos espirituales y favores con que su liberal Esposo la galanteaba. Sintió Mariana el mandato con repugnancias inenarrables, propuso humilde sus razones que le dictó su humildad; pero el venerable Hermano, constante en su determinación, confirmó segunda vez la obediencia; y así no pudo resistir la de Mariana. Encomendó la materia a Nuestro Señor con penitencias y fervorosos actos de las virtudes; su humildad hablaba por los ojos en tiernas lágrimas que vertía. Empezó, pues, a ejecutar el mandato, y las letras que formaba con la pluma borraban las lágrimas con los ojos, hasta que, ilustrado su entendimiento de no ser voluntad de su Esposo dejar este nuevo tesoro de sus misericordias, se fue al Hermano Hernando y le volvió a suplicar con llantos y razones despreciativas de sí misma que le suspendiese el precepto, que ella era la más indigna criatura que había en el mundo, y así que por amor de Dios le quitase la obligación. Tanto abogó su humildad que, disponiéndolo Dios, el venerable Hermano condescendió con ella quitándole el precepto y siguiendo el rumbo por donde Dios la llevaba. Esta fue la causa de vernos destituidos de muchas más noticias que las que de dar en esta historia.

Cfr. Aurelio Espinoza Pólit en el prólogo de Jacinto Morán Butrón. *La vida de Santa Mariana de Jesús*, Quito, Imprenta Municipal, 1955, p.p. 44-45.

Mariana por voluntad propia se hace cargo de las contradicciones de su tiempo: éticas, étnicas, de género. Partida en dos, tal como el retrato que la acompañó toda su vida/muerte, se ofrece víctima de los pecados públicos. Es la «mujer pública» como posesión exclusiva de un orden (ciudad) que la reclama como santa. En el texto, las mujeres -en tanto colectivo- han sido apropiadas por su especialización femenina de ser «madres» (según los requerimientos de la apropiación privada del matrimonio), y «prostitutas» (por la apropiación pública del cuerpo).

Pero Mariana es una mujer pública; sin tener que ejercer la maternidad o la prostitución se ofrece como:

Víctima expiatoria. Se aferra a las plantas del Altísimo, las sacude, las moja con su llanto, le suplica que tome su vida entre sus manos, que la aplaste como una sabandija, que le quebrante los huesos uno a uno, que le triture los nervios y la carne a cambio de que quede intacta la *ciudad amada*, y cuando sale de la prédica siente que el dolor en el costado se hace tan agudo que le impide respirar, y los quebrantos de su cuerpo maltratado van de la calentura a la postración completa. (A.M., 180)

Y logra, con esa sola frase pronunciada, entregarse en sacrificio a través de una lucha ascética (privaciones, enfermedades, hambre, sed, cansancio, para borrar los pecados de una ciudad descristianizada).

“Acaso el momento más intenso del XVII quiteño sea la muerte de su santa, el 26 de mayo de 1645. No sólo porque había culminado gloriosamente la vida de una de las personalidades más altas y fuertes de la nación quiteña, sino porque lo hizo con gesto supremo de amor a su pueblo, y todo el pueblo lo sabía” (Rodríguez Castello, 334).

¿Qué misterio encierra la muerte de esta *humilde doncella* que a decir de Espinosa Pólit “vivió al margen de la vida pública”? (Espinosa Pólit, 1) ¿Acaso no es una de las tantas “santas y santos, de siervos de Dios y bienaventurados (que) las prédicas y el confesionario y el

runrún del beaterío -los más eficaces medios de comunicación social del tiempo- se encargaban de transmitir, dándoles increíble resonancia, mitificándolos, acaso simplemente desfigurándolos, fervores, agonías, mortificaciones, iluminaciones, uniones, transportes, dones y prodigios”? (Rodríguez Castello, 333).

La pregunta clave que rige este trabajo vuelve a aparecer: ¿acaso Mariana de Jesús resignifica el «heroísmo femenino» desde acciones que subvierten, enfrentan y vulneran el discurso patriarcal? La complejidad del personaje no acepta una respuesta sencilla (sí/no). Por esto es necesario determinar qué actitud religiosa asume Mariana como personaje.

### 3. **Cuerpo femenino y opresión**

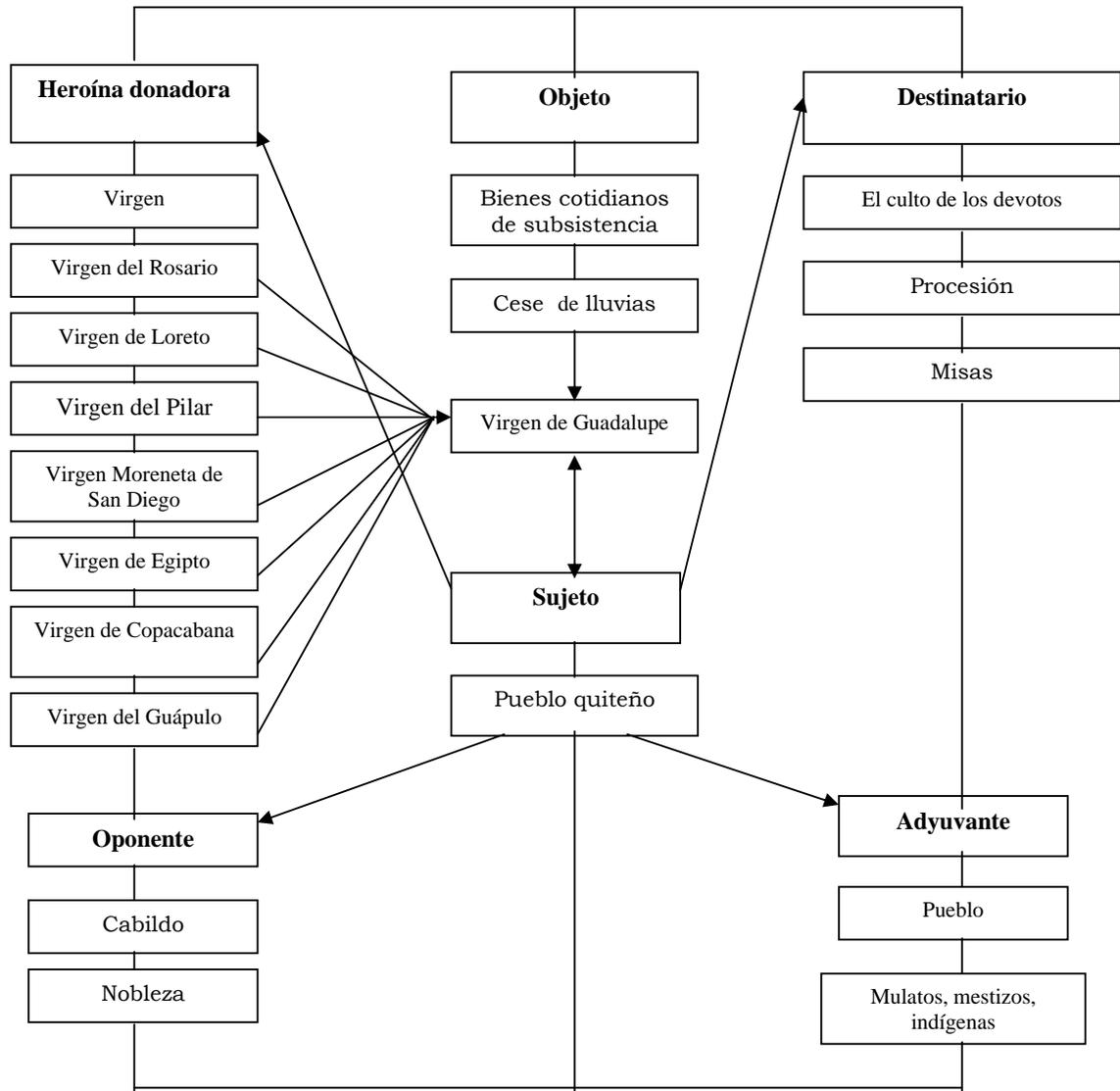
Gilberto Jiménez (Dussel, 568-581) (recurriendo a las estructuras actanciales de Greimas) ha mostrado que en la estructura de las prácticas religiosas dentro del catolicismo popular latinoamericano, en su aspecto negativo, podemos encontrar seis elementos fundamentales: el sujeto, el objeto, el destinador, el destinatario, el adyuvante y el oponente. Tratemos de comprender las prácticas del catolicismo popular que se dan en el relato a partir de un fragmento del siguiente texto:

Después de los festejos, llega «abril con sus aguas mil». Llueve y llueve sin parar... Se teme que se presente la hambruna porque las cosechas se han podrido. Se recurre al cielo. Se hacen rogativas ante las custodias de oro y piedras preciosas expuestas en los altares de todas las iglesias. Los dos Cabildos sesionan día y noche. Deciden sacar en procesión a la Virgen del Rosario. Se hace la procesión, pero las lluvias continúan. Se saca a las demás imágenes y no deja de llover hasta mayo cuando se recurre a la Virgen de Guadalupe, quien es la única que logra detener las inclemencias del invierno. (AM, 150)

Los que conforman el Cabildo de laicos piden que la patrona de la ciudad sea la Virgen de Egipto que se venera en la Catedral. A ratos parece que la elegida será la Virgen de Copacabana, por el acopio de milagros que le acreditan sus devotos. No hay consenso, la discusión dura largo tiempo y la orden del rey es perentoria, por lo que, antes de irse a las manos, las autoridades deciden consultar al pueblo. El pueblo se ha decidido por la Virgen de Guadalupe, porque arguyen que es una ingratitud pasar por alto su poder para detener las lluvias. (A. M., .151)

El pueblo quiteño (**el sujeto**) se siente preocupado porque las lluvias están arruinando los cultivos. Si la lluvia continúa, el pueblo no podrá acceder a los bienes cotidianos de subsistencia, esto es: salud, alimento, trabajo, casa, educación, cosechas (**el objeto**), así que piden a la Virgen (**heroína donadora**) que las lluvias cesen. Hacia la Virgen se dirige el culto de los devotos (**los destinatarios**) quienes suponen ésta brindará su ayuda, su don, su milagro, y forman un verdadero sistema que responde a las necesidades diarias.

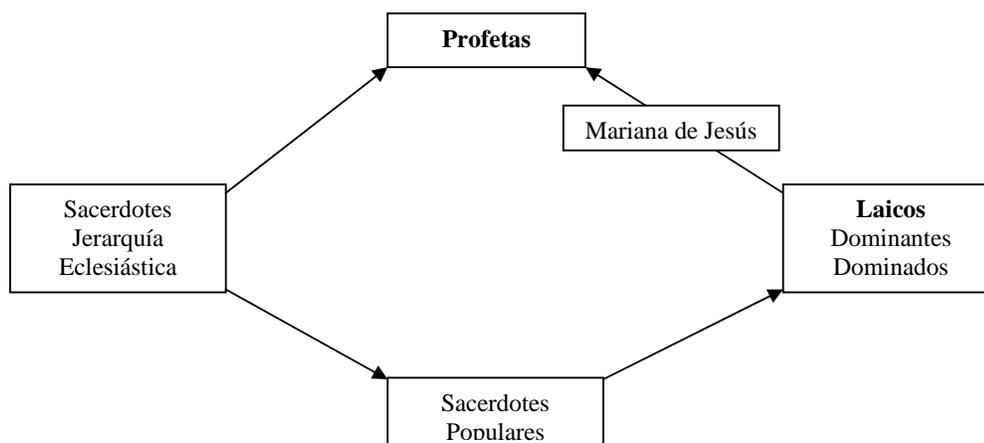
En el siguiente esquema se visualiza mejor el modelo de los actantes de la práctica religiosa en el catolicismo popular quiteño en *Aprendiendo a morir*:



A Mariana no se la menciona en este esquema porque está al margen, consigo misma y la divinidad. Es una laica, que desde su “celda” observa como la ciudad se sumerge en el caos y espera el momento de su sacrificio, y éste al fin llegará.

#### 4. Purificación de la ciudad a través del cuerpo femenino

De acuerdo a algunos autores, la religión tiene su campo propio, con autonomía relativa<sup>7</sup>, formada por cuatro polos tipológicos. Es necesario establecer en qué lugar de este campo religioso se localiza a la protagonista de *Aprendiendo a morir*. Tratemos de visualizarla a ella a través del siguiente esquema:



Mariana de Jesús, desde su condición social, pertenece, al sector laico (grupo dominante) de la sociedad. Pero el pueblo la sitúa como un ser destinado a realizar algo extraordinario, reservado solamente para los elegidos. El personaje aparece dotado de una

<sup>7</sup>Hay autores que sostienen que la religión es una producción simbólica, de representación, un acto intelectual. La historia humana es la historia del devenir de Dios. Este estatuto de la religión en su nivel ideológico permite sostener que la religión es el «fundamento» o justificación última de la organización política y de la dominación que ejerce. Desde esta perspectiva el Espíritu de Dios es «dado» a ciertos pueblos en cada momento de la historia. Es la justificación teológica de la dominación (esclavismo, imperialismo). Al contrario, Pierre Bourdieu ha señalado que la religión tiene su propio «campo» y mantiene una relativa autonomía de las otras estructuras que conforman la sociedad.

ascendencia superior (que no es su procedencia de “clase”), poderes y cualidades extraordinarias. “Su conducta debe ser ejemplar, de manera que los lectores, identificados con ella, puedan ser alcanzados por la *catarsis* provocada por sentimiento de temblorosa admiración hacia su grandeza de ánimo, o de piedad por su desgracia (Estébanez, 505).

En el texto se configura un modelo de heroína superior, que responde a las expectativas del esquema religioso (Estébanez, 502) que es capaz de acciones sobrenaturales como vaticinar la fundación y construcción del convento de Las Carmelitas descalzas: “No en vano Mariana ha caminado día y noche por los amplios corredores y la huerta, señalando, con su poder de profecía, donde se ha de construir el futuro convento carmelita con la portería y el torno, el lugar donde ha de quedar el refectorio, el sitio donde se ha de levantar la iglesia” (AM, 171) y profetizar la salvación de la ciudad con su sacrificio y determinar que el terremoto era en otra parte (Riobamba) y no en Quito y que éste pasará sin mayores estragos el terremoto “Agarra una manta y se arrastra hasta la calle para suplicar a los que huyen que no salgan. Les pide que no abandonen la ciudad que es el corazón de la Real Audiencia, pero nadie le escucha porque están obnubilados por el pánico. Días después sabrán que el terremoto fue en Riobamba” (AM, 182).

Sus profecías no son como la de los romanos o como la de los griegos que las hacían públicamente y bajo demanda; Mariana, en cambio, lo hace silenciosamente, en privado, y nunca por demanda. Sólo se conoce sus profecías porque ella las da a conocer en circunstancias muy específicas.

La actitud profética se presenta diferente entre las antiguas religiones (magia/ idolatría/ barbarie) y la dominante católica que se hace presente. Para Mariana de Jesús su existencia tiene un sentido estrictamente religioso; la totalidad de su realidad se compromete con un vivir, un hacer, en comunión exclusiva con los textos evangélicos, dando ejemplo concretos

de vivencia cristiana, así cuando salva y “resucita a la niña” y cuando atiende a los “indígenas”:

La sangre estancada fluye por las venas y las arterias rotas. Los cartílagos se enderezan y se sueldan las partículas del hueso. La piel se limpia de desgarraduras y hematomas. El tiempo se queda en suspenso...

Catalina respira, parpadea, abre los ojos, el rostro cadavérico toma color y sonrío. Mariana siente un remezón y se estremece:

-Gracias, Todopoderoso, gracias...(AM, 174)

A la hora de comer, no comparte la mesa familiar con el mantel almidonado ni los cubiertos de plata imprescindibles en la mesa porque saben que la plata detecta los venenos. Se sienta en el suelo, junto a las criadas, para afirmar su humildad (...) Mariana tiene el don de amigarse y estar codo a codo con las prostitutas. No tiene reparos en llegar hasta la fila de los médicos, repartirles pedazos de pan, amasado por ella, quitarles las tristezas e inclinarse hacia los más zarrapastrosos para sacarles los piojos. (AM, 133-135)

En el primer caso no hace ostentación de «milagro». El personaje inicia así una «lucha ascética» que en el texto se evidenciará en una guerra interior para “negarse a sí misma” y en la configuración del relato una guerra con la mirada agnóstica de Xacinto de la Hoz. Es en estos términos que debemos entender la guerra:

No son las guerras otra cosa que operaciones lógicas diversas de determinación por dependencia y de definición por *identidad*, esto es de establecimiento y *salvaguarda de fronteras entre entidades* que, para ser cada una lo que es y todas en conjunto, necesitan diferenciarse mutuamente, determinarse una por otra regulación de la mutua dependencia, quedan unas comprendidas dentro de otras según buena ordenación jerárquica, *ocupa cada cual el puesto que en el conjunto le corresponde*, y en la prosecución sucesiva del proceso, asimilar cada una a otros o dejarse asimilar por otra, para que con la transformación, asegurarse de o bien *seguir siendo la misma o bien desaparecer*.(Albiac, 35)

La encrucijada *dejar de ser la misma o desaparecer* también se la plantea a la ciudad colonial. En el texto, la narradora conduce paulatinamente a la ciudad para que construya, a través del sacrificio del cuerpo femenino, una recepción propia del evangelio. Cambian las funciones de los actantes estructurales. La tragedia cotidiana de la vida cristiana se vuelve

práctica de salvación y se historifican a los protagonistas del pueblo laico dominado. La ciudad se vuelve protagónica al generar en su seno a una *santa*. Es la ciudad que confiesa públicamente sus pecados. La ciudad y sus habitantes se reconocen pecadores y muestran sus debilidades. Al mismo tiempo sabe que los representantes de la Iglesia han desviado la doctrina y públicamente han caído en entredicho:

El Tribunal del Santo Oficio quiteño persigue de vez en cuando a los frailes y clérigos disolutos y licenciosos, y no siempre obra con diligencia ni tampoco con cordura. Se hace de la vista gorda frente a los devaneos de los dominicos con las monjas y doncellas enclaustradas del convento de Santa Catalina, con los escándalos amorosos de los frailes franciscanos que viven amancebados tras las mismas puertas de sus celdas, y con los agustinos que se han aficionado a la coca y se pasan tumbados, dormitando el letargo en los camastros. Pero no deja de perseguir a los herejes. (AM.,159)

Una nueva serie de temblores sacude a la ciudad. Cada remezón es más fuerte que otro y causa más estragos. Los moradores de Quito ven aterrados e impotentes cómo oscilan los campanarios de las iglesias y se van al suelo, cómo quedan cuarteadas las macizas paredes de dos metros de espesor, cómo se resbalan las tejas de las techumbres y las casa de los pobres se derrumban. No hay calle que no tenga grietas. El puente de Machángara está inservible y por todos los lados se oyen lamentaciones. (A.M. 178)

El Cabildo religioso y el Cabildo de seglares mandan que se haga con la premura del caso una procesión general de penitencia con todas las cofradías y conventos. Los fieles se congregan en la Catedral con el presidente de la Real Audiencia, que al fin está contrito y ha hecho el propósito de enmienda; con los oidores y los principales que examinan sus conciencias y las encuentran en mal estado; con los encomenderos que se dan de golpes de pecho y con todo el pueblo que no cesa de pedir misericordia. Salen en procesión con sus cirios encendidos y pendones bajo un cielo encapotado que está a un tris de abrirse en lluvia. (A. M., 179)

Toda la pirámide social de la capital de la Audiencia, desnudando sus pecados y sus conciencias, se muestra “corrupta” y, paulatinamente, los estratos más altos van descendiendo hasta la base para realizar penitencias y rogativas colectivas.

Mariana ve la luxación del cuerpo social y asume una actitud ética superior. Se coloca al margen de las estructuras de poder. Mariana no pertenece a ninguna orden religiosa, estará fuera de la centralidad sacra, su sitio será «su celda». Se entrega al amor infinito de Dios y lo hará fuera de toda mirada pública. Su interpretación de santidad nacerá en un espacio

periférico, doméstico, que luego ocupa (como cuando se ocupa el campo enemigo) el espacio exterior, la ciudad.

¿Cómo gana ese espacio? En la novela se evidencia esta victoria cuando todos los habitantes de Quito se volcaron a la casa de la santa:

El cortejo se abre paso con dificultad entre el gentío. Antes de traspasar las puertas de la iglesia la turba se lanza a tocarle con algodones, pañuelos y rosarios, y los que no logran llegar al féretro, lo hacen desde lejos valiéndose de palos. Las manos mendicantes y ávidas le arrancan a tirones el hábito franciscano. Su cuerpo de lirio fresco queda desnudo y tienen que ponerle al apuro otra mortaja. Los devotos se arremolinan. El presidente de la Real Audiencia que está presente ordena que sea custodiada por soldados y estos, con las espadas desenvainadas hacen esfuerzos para escoltarla.  
(AM. 187)

El texto no nos dice con qué tipo de hábito se la vistió a Mariana luego de que el populacho le arrancó a pedazos su hábito. El relato da paso a la ambigüedad al dejar en suspenso el segundo traje con el cual enterraron a Mariana de Jesús. En las biografías siempre aparecerá con el hábito negro de las jesuitas.

A pesar de la desherencia social y cultural en que Mariana de Jesús desarrolló su existencia resulta insólito el poder que sobre ella recayó en los momentos de crisis de la patria. La mujer colonial, alejada del espacio público, sufriente, anoréxica, hidropésica, febril, víctima de parálisis; posee dotes extraordinarios de regeneración vital. Desposeída, vacía de sí, lejos de aquella “pasividad” se ocupa de los temas nacionales. Desde la óptica narrativa, Mariana de Jesús es un personaje comprometido con su ciudad y sus gentes, de una manera inimitable, como inimitable fue su sacrificio diario; ese su martirio corporal para imitar a Cristo en su camino al Calvario. Si bien su muerte no fue una muerte de cruz, si fue una muerte como oblación por su ciudad y su pueblo.

### Capítulo III

#### 1. La heroína romántica: feminidad rendida

Yo muero extrañamente...no me mata la vida  
no me mata la Muerte, no me mata el Amor,  
muero de un pensamiento mudo como una herida  
Delmira Agustini

Los trabajos de investigación que en la actualidad se están realizando sobre la historia de las culturas literarias en América Latina<sup>1</sup> dan cuenta de las agresiones por parte de la crítica que sufrieron los textos poéticos producidos por autoras en el siglo XIX. Por ejemplo, Delmira Agustini, brinda “su propia versión de las imágenes tradicionales de la mujer, un sujeto que, tal como lo demuestra la iconografía de la época era percibido como una figura problemática, potencial destructora de todo tipo de sistema de dominio masculino” (Giaudrone,91)

Alicia Yáñez Cossío escribe *Y amarle pude...* desde esta óptica en que, la figura de la escritora fue ontológica e ideológicamente suprimida del archivo cultural no sólo por los historiadores y los grupos políticos sino por “todo el sistema social de valores en América Latina”, (Valdés, 56). Si recorremos la producción crítica de Juan León Mera, nos daremos cuenta que éste reconoce explícitamente la necesidad de que la mujer se instruya: “la mujer laboriosa, pero sin educación, no es sino una máquina que hace las cosas porque su

---

<sup>1</sup> En una ponencia presentada en las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, (1997) María Elena de Valdés informó que está realizando un estudio riguroso para identificar “el enunciado de la mujer en nuestra América”. En el artículo examina las dificultades que tuvieron las mujeres intelectuales para insertarse en el panorama literario hispanoamericano. Entre de dos autoras reconocidas como Gómez de Avellaneda y Victoria Ocampo.

mecanismo es para hacerlas; la mujer sin educación no puede tener elevación en las ideas porque estas no brotan en cerebros eriales” (Mera, 18). Mera va más allá al explicar por qué algunas letradas renuncian al oficio:

No han faltado tampoco algunas que, descubriendo el mundo intelectual, tal diverso del material y prosaico en que se las encierra, han querido penetrar en él; pero se han detenido acobardadas de verse solas y sin apoyo. El espectáculo brillante que ven delante de sí halaga y seduce: hierve la sangre en sus venas al calor de noble ambición, palpita su pecho, su imaginación se adelanta á cosechar palmas y coronas legítimamente disputadas al hombre; mas vuelven las miradas hacia atrás, y ¡ay! si no dan con la desesperante soledad, dan con caras burlonas y manos que en vez de levantarse para aplaudir, se previenen para apedrear. ¡ Bárbaros, deteneos! ¿qué hacéis? La gloria de estas mujeres es también vuestra, es de vuestras familias, es de la patria, ¡ y la rechazáis! y la aniquiláis! ¿ Qué derecho tenéis para ello? ¡Bárbaros!... Vuestra galantería se ha convertido en maledicencia, en ese deseo de dañar todo lo que no gusta, por más que no haya razón ni conveniencia, comezón constante del ánimo del hombre. ¿Pero por qué nos os gusta que las mujeres den a conocer su ingenio como los hombres? ¿Por qué sólo a nosotros nos repugna que estudien y escriban? (Mera, 19) (Los subrayados son míos)

A través de los comentarios de Mera se percibe cómo el crítico plantea una serie de interrogantes que no pueden ser contestadas porque le es difícil desplazarse hacia la *otredad* femenina: “Á fe que quien diera a éstas preguntas una contestación satisfactoria, sería digno de un gran premio; no podemos imaginarla, por más que revolvamos el archivo, de los pretextos, disculpas y sofismas” (Mera, 20). Estas preguntas que plantea Mera podemos abordarlas desde la construcción de la trama en la novela *Y amarle pude...* la misma que plantea, mediante extraños disfraces y aplazamientos, la representación de la mujer-escritora envuelta en el conflicto del oficio de la literatura como cosas de mujeres letradas que podía ser una “ocupación respetable e inofensiva” (Wolf, 68) siempre y cuando no pretendiera ser un puente abierto para ideas reformistas en materia política social, religiosa o cultural. La historia que ofrece Alicia Yáñez Cossío es la de una continua búsqueda y huida, el intento de una mujer de letras de encontrar un espacio en el que pueda emitir un discurso, ni siquiera propio sino *apropiado*<sup>4</sup>; que enfrente, las agresiones, el dolor y la violencia.

<sup>4</sup> Utilizo el término “apropiado” en dos sentidos: como adecuado, conveniente, oportuno, ajustado y conforme al *deber ser* femenino; y, como acto de apropiarse de las ideas del Otro.

En nuestro gran texto cultural (historia) exploramos cómo el significante *mujer* ha rediseñado las leyes semánticas para encontrar un escenario en la realidad social por medio de la heroína mística. En el siglo XIX se resemantiza el significante *mujer* e ingresa en América Latina, la heroína romántica es vista desde diferentes ángulos: (Verdad, Libertad, Patria).

Durckheim indica al respecto que “esta aptitud de la sociedad para erigirse en dios o crear dioses en ninguna parte fue tan visible como durante los primeros años de la Revolución Francesa. En ese momento, en efecto, bajo la influencia del entusiasmo general, cosas que eran puramente laicas por naturaleza, fueron transformadas por la opinión pública en cosas sagradas: la Patria, la Libertad, la Razón, y los artistas, pintores, escultores, los plasmaron en íconos representativos.” (Derrida, 30)

Esta apreciación de Durckheim puede ser entendida desde la lectura que hace Alicia Yáñez Cossío de la Ilustración, como aquel período de la historia filosófica que traza el fin de la metafísica clásica, e inicia el proyecto filosófico de racionalización en el cual el discurso cultural se profana con la desintegración de las imágenes religiosas y el acatamiento de la autoridad, fundamentada en el origen divino.

De igual manera, como he abordado *Aprendiendo a morir*, intentaré desentrañar las estrategias que utiliza la narradora para configurar el relato, internándome en el comprimido sistema metafórico en el que está imbricada la lucha que entabla el *personaje femenino para* otra parte, determinar la visión del mundo, que estas estrategias narrativas se proyectan en la heroína romántica, para saber si *abren en un espacio discursivo, en una sociedad que les*

*negaba a las mujeres el derecho de incursionar en la lengua y la literatura*<sup>2</sup>; y si a pesar de aquellas explícitas prohibiciones, la heroína romántica subvierte, enfrenta o vulnera el discurso patriarcal.

Como se mencionó al principio del trabajo, esta perspectiva de análisis articula la construcción discursiva del mundo social con los textos producidos por éste. Es en la distancia que se establecen los mecanismos que intentan controlar el discurso femenino. Este a su vez elabora estrategias para independizarse, diferenciarse u oponerse a la representación que le impone el poder.

---

<sup>2</sup>Las limitaciones que tuvieron las mujeres inclinadas a las letras fueron múltiples. A pesar de que ya existían escritoras en el siglo XVII tal como lo indica Handelsman, en las historias literarias, ni siquiera son nombradas. Por ejemplo, en *La historia de la literatura ecuatoriana* de Isaac Barrera vemos que dedica el capítulo XXIV a “La mujer en la literatura”. En dicho capítulo, Barrera menciona a Lope de Vega porque él es quien en el *Laurel de Apolo* menciona a una anónima y desconocida autora llamada Jerónima Velasco. Dice Barrera: “La mujer abre las puertas entornadas por el castellano celoso y se muestra con gallardía y denuedo en las ocasiones más interesantes de nuestra historia, en la que se pone así un sello de distinción y elegancia...La literatura femenina, con todo es en el Ecuador abundante y la de esa época, aun cuando permanece inédita, hay datos para calificarla de apreciable importancia”. La pregunta surge al instante ¿cómo puede calificar a la literatura escrita por mujeres de importante si ni siquiera han sido publicadas la obras. Remítase Barrera, Isaac. *Historia de la literatura ecuatoriana*, Quito, Libresa, 1979, p.p.234-235.

## 2. La poetiza melancólica

Aproximémonos a Juan León Mera para comprender cuál es la imagen que tiene del poeta. Inicialmente Mera lo ve como un “desdichado semidiós” cuya vida breve está bajo el hechizo de una melancolía constante:

¡El poeta, ser condenado a buscar en la tierra cosas que se hallan sólo en el cielo! Ha traslucido una virtud divina, un amor puro e infinito, una belleza de ángel, una armonía y encanto inefables; tiende las alas de la imaginación hacia esos bienes, y tropieza a cada instante en las bagatelas y miserias del mundo, y ve cieno por todas partes, y percibe fetidez, y le zumban a los oídos las roncadas carcajadas de los vicios y la prostitución; entonces siente todo el peso de un infortunio que las almas vulgares no conocen nunca. ¡Pobre poeta! ¿No podría mejorar su suerte prestando a lo malo que ve en la tierra algo de lo bueno que ha vislumbrado en el cielo? El genio que alcanza esta especie de visión beatífica, ¿no podría hacer el milagro de labrarse en el mundo alguna ventura superior a lo que el vulgo de los hombres dicha? ¿Está de Dios que la desgracia ha de ser siempre en la tierra la compañera de las grandes almas? ¿Está escrito que así como la beatitud se compra con penitencia y lágrimas, la gloria en el mundo ha de comprarse haciendo que el genio se purifique en las penalidades y dolores?...Sin duda; y así desgraciado, y así padeciendo, y así llorando, el poeta se levanta sobre la multitud como el rey del pensamiento, engalanado con los diamantes de la fantasía, para hablar, seducir y encantar a las futuras edades, y esparcir sobre ellas los rayos de su gloria. ¡Oh! y después de ésto téngase lástima de ese desdichado semidiós!...(Mera, 83)

La conciencia histórica del artista romántico culmina con la idea del genio artístico y/o culto al héroe. En el texto *Y amarle pude* vemos también esa imagen desdichada de la poetisa. Ella es un espíritu de contradicción, de oposición, de dualidad, ser andrógino, alma conflictiva entre ser poeta y ser mujer: “Según las costumbres de la época, una mujer no debe bilocarse y ella se biloca entre la mujer casada y la mujer poeta. No puede dejar de ser lo que es, porque parece que hubiera nacido con dos sexos y fuera uno y otra, y no pudiera dejar de ser ninguno. (YAP,13)

Nótese el juego de significados que entraña la palabra bilocarse: hallarse a un tiempo en dos lugares distintos. En el caso de Dolores dos lugares diferentes: el espacio privado y el

espacio público. En el texto de Mera encontramos también esa idea de bilocarse. El poeta está condenado a hallar en la tierra lo que sólo hay en el cielo. El poeta que es sólo imaginación y debe enfrentar las miserias del mundo (realidad). El poeta, es un «condenado», «infortunado», «desgraciado», «desdichado» y «semidiós».

En este texto podemos leer, de igual manera que en la novela, las ambigüedades desde donde se construye la figura del poeta. Este desea ser el líder de la sociedad pero rechaza a esta misma sociedad. El heroísmo romántico se origina en su soledad. La condición de semidiós lo obliga a separarse del mundo y acercarse: La heroína de la *Y amarle pude...* piensa: "Otra vez la soledad y sus engendros (que) se juntan a su cuerpo para gritar y sacudirle hasta que le tome en cuenta" (YAP, 76).

En el texto, la soledad surge como eco de uno de los oxímorons más representativos de la poesía en la lengua castellana: «la soledad sonora»<sup>3</sup>. Es una soledad que debe ser comunicada, constituye una evocación simbólica de la realidad del -ser humano-hombre o mujer- que se entrega al oficio de la escritura. La heroína se encuentra irremediable y dolorosamente sola con una verdad que le ha sido revelada, pero que es incapaz de transmitir a los demás. La *soledad* es un sustantivo femenino que remite aislamiento, incomunicación, abandono, destierro, separación, encierro, clausura, retraimiento, desacompañamiento. Es por ello que, desde un tono irónico, la narradora ve cómo el personaje histórico de Dolores Veintimilla de Galindo ha sido situada en la historia literaria del Ecuador como la Precursora del Romanticismo: “sin saber, ni proponerse” (YAP, 21).

---

<sup>3</sup>En el poema de San Juan de la Cruz encontramos con insistencia la repetición de la soledad como entrada al secreto o cenáculo interior, es una soledad mística. Cuando el amado es Dios esa soledad es amada. En la literatura profana, el amado se materializa en un cuerpo que atrae y transforma y en ausencia de esto la soledad es rechazada.

“En soledad vivía,/y en soledad a puesto ya su nido,  
y en soledad la guía /a solas su querido  
también en soledad de amor herido.”

Véase en Domingo Ynduráin. *Aproximación a San Juan de la Cruz*, Madrid, Cátedra, 1990, p.p..58 y 98.

La narradora subvierte el sentido de la palabra *Precursora* al utilizar una sinécdoque generalizante que por medio de lo particular (soledad) entra en lo general (el movimiento romántico). El personaje es una profeta, anunciadora, guía, heraldo, iniciadora, antecesora, mensajera para enunciar la «enfermedad de la mujer»: “Tiene la enfermedad del siglo que es el libro de historia de todos las mujeres y que en los hombres apenas llega a un capítulo... la enfermedad del siglo es la tristeza que sobrellevan todas las mujeres.” (YAP,13).

Dolores tiene una voz de Precursora que, al igual que la de los profetas, retumban en su ciudad pero no conmueve a nadie. La función profética de Dolores es revelar, al igual que el poema de Alfonsina Storni: “No me mata la vida, no me mata la Muerte, no me mata el Amor, muero de un pensamiento mudo como una herida”. Desde el silencio ancestral de las mujeres, el personaje protagónico se pregunta: "¿por qué, por qué queréis que se sofoque/lo que en mi pensamiento osa vivir?" Ahora bien, como mi interés es desentrañar las estrategias narrativas utilizadas por la narradora para relacionarla con la visión de mundo que esta configuración proyecta, tomaré como punto de partida la isotopía dominante del relato que es el tópico de la *soledad* para, desde allí, generar un diálogo con los juicios críticos que formula Juan León Mera.

En el relato, la soledad de la heroína está planteada desde múltiples miradas:

1. La soledad de la escritura y la lectura.
2. Soledad corporal/cuerpo femenino.
3. Soledad intelectual
4. Aprendizaje de la soledad (tolerancia/domesticación)
5. Convivir con la soledad/muerte/.

De estas éstas múltiples posibilidades examinaremos las tres primeras, de tal forma que nos permitirán elaborar una respuesta tentativa a la pregunta que se ha realizado a lo largo del trabajo.

## 2. La soledad de la escritura y la lectura

La novela de Alicia Yáñez Cossío se construye desde una narradora en tercera persona que se apropia semánticamente de la palabra *soledad* y que, en un proceso de «semiosis ilimitada» (Kristeva,14-15), va anexando sentidos distintos y a lo largo del texto, produciendo de esta forma dos historias paralelas. La que se configura desde la linearidad histórica (vida de Dolores) y la que subyace a la historia lineal (dispersa heterogénea, plagada de signos lingüísticos que reorganizan los sentidos del sistema patriarcal en el cual el relato se encuentra inmerso).

Para ejercer su oficio Dolores se obliga a pensar de forma diferente. En primera instancia el personaje, se resiste a imponerse a sí misma la identidad de escritora en virtud de carecer de avales académicos, estéticos y editoriales que la sitúen como tal. Entonces, transfiere su oficio a la de lectora. Las palabras de “los románticos españoles, de los pensadores de la Ilustración Francesa hacen de ella un raro ejemplar de sensibilidad y de cultura. Dolores habla francés, sabe latín, conoce el griego” (YAP, 21). Todo ello adquirido en la soledad que la lectura le impone. Pensar es el primer germen de subversión:

Dolores piensa por primera vez, que las heroínas de novela que desfilan entre desmayos y suspiros por las páginas de sus lecturas preferidas, son ficticias. Hay algo más de lo que dicen esos libros, demasiadas razones para dejar de llorar y mantenerse viva. Acaso el romance y el contacto apasionado de los cuerpos no sea tan imprescindible para encontrar algo parecido a las ganas de vivir... Hay atroces injusticias que aparecen de repente a la vera del camino y están palpables, hiriendo su sensibilidad de un modo diferente. Acaso su fácil pluma sirva para alertar las conciencias dormidas. (YAP, 35) (Los subrayados son míos)

Hay algo más que dicen esos libros. El motor secreto del texto desliza sus energías para que sea el lector -ante la ausencia de palabras explícitas- en quien se suscite el deseo de saber

que es aquello o lo otro (más) que dicen los libros. Leer implica descubrir la soledad más esencial. La soledad de la lectora es tan exigente que jamás permite que acabe. Es tan inútil huir de ella como tratar de explicar sus causas. La soledad de la lectora es paralela a la soledad del gran héroe: “Ya son suficientes las pesimistas palabras de Bolívar que hace mucho tiempo subrayó en la página de un libro, pensando comentarlas en la tertulia que no llegó a realizarse, y que casi han dejado de importarle, sin embargo, las lee y se adueña de la tristeza del hombre más soñador y solitario” (YAP, 28).

La lectura como oficio solitario ha impregnado de tristeza a Dolores. Esta soledad se manifiesta más implícitamente cuando Dolores escribe en su diario. Es aquí cuando recupera su verdadero malestar, su tristeza, su melancolía, sus lágrimas, su vacío; los mismos que son ordenados por medio de la escritura en microtextos poéticos. El silencio que se ha interpuesto entre ella y Galindo quien “sólo es la mala sombra gitana” (YAP, 52) le abre el espacio propicio para escribir su fracaso en un diario. Ella elabora un relato intimista que el lector no llega a conocer, pero que supone necesario por las necesidad del personaje de narrar su cotidianidad.

Esta necesidad del escritor de verse a sí mismo fuera de la ficción ha sido entendida por Maurice Blanchot quien señala que para el escritor, el diario es el último reducto para salvaguardar su “vida real”:

El diario no es esencialmente confesión, relato de sí mismo. Es un Memorial. ¿Qué debe recordar el escritor? Debe recordarse a sí mismo, al que es cuando no escribe, cuando vive la vida cotidiana, cuando está vivo y verdadero y no moribundo y sin verdad. Pero el medio que utiliza para recordarse a sí mismo es, cosa extraña, el elemento mismo del olvido: escribir. De allí, no obstante, que la verdad del Diario no esté en las notas interesantes, literarias, sino en los detalles insignificantes que lo atan a la realidad cotidiana. El Diario representa la serie de puntos de referencia que un escritor establece para reconocerse cuando presiente la peligrosa metamorfosis a la que está expuesto. Es un camino todavía posible, una especie de adarve que bordea, vigila y a veces reemplaza el otro camino, donde errar es la tarea sin fin. Aquí todavía se habla de cosas verdaderas. Aquí, quien habla conserva un nombre y habla en su nombre, y la fecha que se inscribe es la de un tiempo común donde lo que ocurre, ocurre verdaderamente. (Blanchot, 22)

El aislamiento de la escritora no es un aislamiento regocijante. Ella escribe un diario en el que intenta preservar la relación consigo misma. Negada la relación con el amado, su escritura sólo hablará de silencio, extrañamiento y engaño; por esto, “bajo los manchones inteligibles, una tras otras, desaparecen todas las palabras de amor y experimenta cómo se puede morir sin consumirse” (YAP,27) Es el diario quien le permite construir la historia cotidiana de su soledad.

### 3. Soledad corporal/cuerpo femenino

Para lograr comprender cómo la narradora percibe el cuerpo femenino, vamos a separar la visión y el concepto que ésta se plantea como cuerpo femenino individual (heroína) y cuerpo femenino colectivo (otros personajes) . Esta separación nos permitirá elucidar la forma en que el texto va socavando estas representaciones tradicionales del sujeto femenino hasta llegar a desaparecerlas a través de la muerte del personaje.

El personaje protagónico se desplaza a lo largo del relato en tres espacios diferentes; Quito, Cuenca y Guayaquil. Cuando el personaje se encuentra en espacios abiertos inicia una reflexión en torno a la naturaleza. El relato sobre el cuerpo femenino como «género» es visto como animal. La naturaleza de la mujer corre paralela a la naturaleza de la mula, cabras y lobas. La narradora establece un paralelismo entre animal y mujer: “Las mulas del camino, las mulas de los tambos, las mulas de la mirada triste son el paralelismo cruel con las mujeres” (YAP, 36). El género, al ser representado como animal establece desde la perspectiva antropocéntrica su posibilidad de esclavizar al animal. El hombre, a diferencia de los -animales, esclavos y mujeres- está dotado de la libertad, la cual consiste en el poder de superar la naturaleza y vencerla.

La libertad humana convierte al hombre en autor de su propia vida y responsable de ella. La narradora no busca diferencia entre la mujer y el animal en la cuantía de sus órganos o facultades o en la diversidad de las formas visibles sino en la similitud entre «mujer-devenir animal»<sup>1</sup> porque está construida por las leyes naturales que imperan sobre la especie. La vida de la «mujer-devenir animal» está íntegramente predeterminada por la serie total de los

antecedentes reales por el instinto, la autonomía, la psicología de la especie a la que pertenece. Por eso los animales «mulas» de la misma especie tienen vidas idénticas. El animal no se hace su propia vida, sino que la recibe ya hecha, hasta en sus menores detalles; se limita a ejecutarla. La «mujer-devenir animal» no es responsable de su propia vida porque «su vida» no es suya sino de la naturaleza o pertenece a su marido.

En “tanto arquetipo, el animal representa las capas más profundas del inconsciente y del instinto” (Chevalier, 153). El animal es su psiquismo instintivo “enloquecido”. La conciencia-cuerpo de la narradora ha transformado la imagen tópica del poeta romántico. Vemos pues que la voz narrativa transforma el código romántico en el cual la feminidad en el discurso social estaba materializada a través de la musa. Esta transformación se logra por elipsis (supresión) de la palabra.

¿Es posible encontrar fuera del texto ficcional estas imágenes «mujer-devenir animal»? Pues sí. Aparece en la crítica que Juan León Mera hace a Dolores Veintimilla de Galindo quien al comentar el poema “La noche y mi dolor” que “es parte de un ingenio sin estudios; tiene poesía en el fondo, porque era preciso que la autora hubiera puesto algo de su corazón en sus versos: *la alondra canta sin saber por qué canta*”. Mera se pronuncia en su análisis crítico pero lo hace en contra de las novelas románticas asumiendo que:

Sin duda cayeron en manos de la joven libros de aquellos que por desgracia abundan en América, insustanciales y corruptores en el fondo, defectuosos y abominables por la forma. ¡Cuán perniciosas a la moral y a las letras son esas novelas románticas, con que cierta novísima escuela francesa riega las semillas del socialismo y la corrupción por todas partes! ¡Cuán pernicioso y detestable es esa poesía de oropel, que si algún pensamiento encierra es para menoscabar los afectos puros y nobles, y sembrar en el corazón de la juventud el germen de las malas pasiones! Y el interés dramático de esas novelas, aunque inverosímil las más veces, y aquel moverse y brillar del estilo en ellas y los versos empleado, y el colorido superficial de las imágenes y el armonioso ruido de las estancias; toda esa apariencia seductora obra de tal suerte en el ánimo de los jóvenes, que los inclina a la imitación no sólo de las formas literarias y del lenguaje, sino del carácter de los héroes novelescos y de sus acciones hijas de doctrinas extravagantes y a veces hasta diabólicas. Las mujeres, de suyo más sensibles, son las que abrazan más ciegamente el partido de las novelas y de los versos cortados a la moda del día. (Bravo, 153)

---

<sup>1</sup>Tomo esta categoría de Gilles Deleuze y Felix Guattari. *Por una literatura menor*, México Madero, 1975, p.54

(El subrayado es mío)

Juan León Mera, Remigio Crespo Toral y Nicolás Augusto González se pronuncian en torno a esta supuesta malignidad de las novelas románticas. Insertos ellos mismos dentro de la tradición romántica, establecen que las razones por las cuales la mujer está al margen de la cultura letrada son fundamentalmente su escasa educación. Los tres críticos mencionados se olvidan de contextualizar la situación en la cual la escritora se envolvió Dolores al igual que Sofía<sup>2</sup> no es ciudadana a causa de una «manifiesta inferioridad natural» que le impide instruirse para participar en el espacio público y político. La unción de la mujer se desenvolverá en el espacio «privado doméstico» como reproductoras físicas y simbólicas de los ciudadanos.

---

<sup>2</sup>Para Rosseau la mujer adscrita al espacio familiar no puede ser objeto de ciudadanía porque no están capacitada para: “la búsqueda de verdades abstractas y especulativas (...) Todas las reflexiones de las mujeres deben entender, en lo que no atañe de modo inmediato a sus deberes, al estudio de los hombres o a los conocimientos agradables que sólo tiene el gusto por el objeto; porque en lo tocante a las obras de genio, éstas superan su capacidad (...). La mujer, que es débil y que no ve fuera de sí misma, aprecia y juzga los móviles que puede poner en práctica para suplir su debilidad, y esos móviles son las pasiones de los hombres”. Jean Jacques Rousseau. De la educación, Madrid, Alianza, 1990, p.525

#### 4. Soledad intelectual

Nina Auerbach (Auerbach, 284) ha observado que en algunas novelas del siglo XIX aparecen las figuras más «desalentadoras de la *feminidad rendida*». En las ideas de aquel siglo, tanto de la escritura y la mujer, surgen en el pensamiento como surtidor de una “vitalidad originaria y rebelde, que contradice su aparente pasividad. Dentro de esta concepción de la escritura literaria, la formación de un estilo sólo podía lograrse si se tenía un firme control de los «recursos» (de las fuentes, de los mecanismos) de la escritura. En los textos, en que este proceso se metaforiza en la relación hombre/mujer, la lucha por el estilo se representa como el intento de someter a una mujer particularmente rebelde, «histórica», a la legalidad de un discurso ordenador que «interpreta» a la mujer, procurando de este modo «arrancarle su secreto»” (González, 59)

*Y amarle pude* configura metafóricamente la soledad en que se halla escritora del siglo XIX cuando logra ese control de la pluma y se convierte en la «la mujer letrada». La mujer letrada irrumpe violentamente en los circuitos intelectuales de la ciudad: “Todos ellos sucumben a su seducción que emana de su personalidad y le acogen admirados de su amplia cultura”. Este recibimiento permite que, públicamente, el personaje se exprese dentro de la oralidad y de la escritura. Sin embargo, dicha la expresión plenamente femenina debe ser apropiada y mantenida en los límites de la razón y la lucidez.

Dentro de esa lucidez exigida, la heroína produce un texto que será el primero que escribirá fuera de aquellos límites.. *Necrología* es el primer texto (tejido-muerte) que desencadenará un enfrentamiento entre el discurso religioso y el discurso letrado. El tema a debatir será la pena de muerte. Los jerarcas de la iglesia -desligados- del concepto inicial de gobierno de ancianos bondadosos cuya autoridad proviene de la sabiduría es trastocado en el

texto como el discurso de la dominación, lógica de silenciamiento que imposibilita la isonomía (igualdad de los ciudadanos ante las leyes).

El personaje femenino se pronuncia en Necrología sobre hechos que le provocan malestar y desasosiego. En realidad, no busca sino abrir el diálogo para comprender por qué el presente es lo que es y cómo pudieran ser las cosas, si mediante el uso de la razón, se comprendiera la lectura de la huella macabra que los hombres han dejado en el camino, y que impide a las mujeres, a los otros proyectar hacia el futuro una posible liberación de aquello que ha sido nefasto en el pasado, para evitar con ello la repetición histórica de los males de ayer. El texto finaliza así:

Que allí tu cuerpo descansa en paz, pobre fracción de una clase perseguida; en tanto que tu espíritu, mirando por los ángeles como su igual, disfrutete 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. (YAP, 91)

Dolores Veintimilla

Este personaje sufriente alcanzará a ver el sufrimiento ajeno que, atormentado por siglos de afasia, y negación encontrará ya no “la pluma fácil y complaciente”, sino la pluma que llega a comprender la fractura del pueblo. Develará que éste es víctima de ese decurrir histórico aciago que únicamente terminará con la muerte.

## Conclusiones

Independientemente de la perspectiva con la cual nos aproximemos a la evaluación narrativa de Alicia Yáñez Cossío, debemos afirmar que su escritura es una propuesta estética para explorar y rediseñar el cuerpo femenino. A través de los dos textos analizados, las heroínas reclaman su derecho a ser escuchadas, para anunciar la muerte de la mujer “mística” entendida como mujer silente; y la escritora romántica, estigmatizada como “loca” o “suicida”. Ambas heroínas, producto de personalidades históricamente consagradas, han sido examinadas desde el distanciamiento temporal. La autora, ha buscado el texto (tejido-muerte) de nuestro imaginario cultural, de nuevo, una y otra vez, apropiarse de lo heroico, deconstruyendo la imagen de las heroínas pasivas. Ellas, tras comprender las coordenadas históricas de su tiempo, pudieron expresarse; Mariana de Jesús con su cuerpo, y Dolores Veintimilla con su letra.

Esa apropiación que Alicia Yáñez Cossío ha hecho de los personajes heroicos le ha permitido construir dos historias para que los lectores se conviertan en “un lector de carne y hueso que efectuando el papel de lector preestructurado en y por el texto, lo transforme”, (Ricoeur,886) logrando desentrañar *la identidad narrativa*. Ese personaje *otro*, es una alteridad que nos ha enseñado a nosotras las lectoras a dudar de las identidades absolutas y sustanciales en el plano colectivo y en el individual. A partir de esta heroínas tal vez su identidad *otra* ya no debe buscar huidas virtuales, si no, como dice Alicia Yáñez Cossío, reconocer que “acaso las heridas que lleven en la carne viva cicatricen y dejen de sangrar cuando haya ensayado una nueva de esperar la muerte”.

## Bibliografía

- Albiac, Gabriel. La muerte, metáforas, mitologías y símbolos. Barcelona: Paidós, 1986.
- Arias, Augusto. Obras selectas. Quito: Casa de la Cultura, 1962.
- \_\_\_\_\_. Panorama de la literatura ecuatoriana. Quito: Casa de la Cultura, 1971.
- Blanchot, Maurice. El espacio literario. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- Burín, Mabel. “Género y psicoanálisis: subjetividades de femeninas vulneradas”. Actualidad Psicológica. XIX, 20, Buenos Aires: junio de 1994.
- Carlyle, Tomás. Tratado de los héroes de su culto y de lo heroico en la historia Barcelona: Iberia, 1957.
- Carrión, Benjamín. El cuento de la patria: breve historia del Ecuador. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1973.
- Chevalier, Jean. Diccionario de símbolos, Barcelona: Herder, 1993.
- Espinosa Pólit, Aurelio, Santa Mariana de Jesús, hija de la compañía de Jesús. Quito: Prensa Católica, 1957.
- González, Aníbal. La novela modernista hispanoamericana. Madrid: Gredos, 1987.
- Guerra-Cunningham, Lucía. “El personaje literario femenino y otras mutilaciones” Hispanérica. Año XV, abril 1986, num.43, p.3.
- Deleuze, Gilles. Foucault. México: Paidós, 1987.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. Kafka, por una literatura menor. México: DF, Era, 1978.
- Derrida, Jaques. Dar la muerte. Barcelona: Paidós, 2000.
- De Arriba, María Laura. “Esa mujer”. Kipus: revista andina de letras, (Quito), 2 (1998) .
- De Valdés, María Elena. “El enunciado de la mujer en la historias literarias de América Latina”. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana. Memorias1. Universidad Andina Simón Bolívar Quito, 1 (1997):54-59
- De Fierro Carrión, Fanny. “Mito y arquetipo de lo femenino en *Aprendiendo a morir* de Alicia Yáñez Cossío”. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana. Memorias1. Universidad Andina Simón Bolívar Quito, 1 (1997):31-36

- Dussel, Enrique. Historia de la Iglesia en América Latina, Salamanca: Sígueme, 1983.
- Flitter, Derek. Teoría y crítica del romanticismo español. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Giaudrone, Sonia. “Representaciones de lo femenino en María Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana. Memorias I. Universidad Andina Simón Bolívar (Quito) 1 (1997): 91-99.
- Estévez Calderón, Demetrio. Diccionario de términos literarios. Madrid: Alianza editorial, 1999.
- Handelsman, Michael H. Amazonas y artistas. Un estudio de la prosa de la mujer ecuatoriana. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1978.
- Kamenszain, Tamara. Historias de amor y otros ensayos sobre poesía. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Kristeva, Julia Semiótica 1, Madrid: Fundamento, 1978.
- Márquez Tapia, Ricardo. La Safo ecuatoriana Dolores Veintimilla Carrión de Galindo. Cuenca: Casa de la Cultura, 1968.
- Mera, Juan León. Cumandá o un drama entre salvajes, Quito: Antares, 1993.
- Mera, Juan León. Ojeada histórica crítica sobre la poesía ecuatoriana. t. II. Quito: Ariel, 1993.
- Ocampo, Orlando “De/Re/construcción de la imagen femenina en la insólita historia de la Santa Cavora”. Memorias de Jalla Tucumán (Tucumán) 2 (1995): 504-511.
- Ortega, Alicia. “Homenaje a Ángel F. Rojas, Alicia Yáñez Cossío y Carlos Joaquín Córdova Malo”. Kipus: revista andina de letras, (Quito), 12, (2001).
- Pareja Serrada, Antonio. Influencia de la mujer en la regeneración social. Guadalajara: La Aurora, 1880.
- Puleo, Alicia H. “El Patriarcado” en Celia Amorós (directora) 10 palabras claves sobre mujer. Navarra: 1995.
- Richard, Nelly. La estratificación de los márgenes. Santiago: Francisco Zegers, 1989.
- Ricoeur, Paul. Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico. México: Siglo XXI, 2000.
- \_\_\_\_\_. Tiempo y narración. Configuración del tiempo en relato de ficción: México: Siglo XXI, 2000.
- \_\_\_\_\_. Tiempo y narración. El tiempo narrado. México: Siglo XXI, 2000.

\_\_\_\_\_. Historia y narrativa. Barcelona: Paidós, 1999.

Rodríguez Castello, Hernán. Literatura en la Audiencia de Quito siglo XVII. Quito: Paralelo Cero, 1980.

Schueller, Malini. Alvarado, y Loura Zavala, comp. Diálogos y fronteras. El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo. México: Nueva Imagen I, 1993.

Tobar Donoso, Julio. La Iglesia, modeladora de la nacionalidad. Quito: La Prensa Católica, 1953.

Vargas, José, María. La historia de la Iglesia del siglo XIX en el Ecuador durante el Patronato Español. Quito: Edit. Santo Domingo, 1962.

Vevia Romero, Fernando. "El texto como productor de sociedad". Sincronía (enero 2000): 20 pp. Online. Internet. 5 noviembre 2001.

Vitta, Juan. "Alicia Yáñez Cossío: No creo en la inspiración sino en el trabajo". Cosas, (Quito), 15 de diciembre, 2001.

Valdano, Juan, (coord.). Historia de las literaturas del Ecuador, t.1, Quito: Corporación Editora Nacional, 2000.

Wolf, Virginia. Las mujeres y la literatura. Barcelona: Lumen, 1979.

Yáñez Cossío, Alicia. Aprendiendo a morir. Quito: Planeta, 1997.

\_\_\_\_\_. Y amarle pude... Quito: Planeta, 2000.