

LA FUNCIÓN DE LA REESCRITURA EN LA OBRA DE MERCEDES CABELLO DE CARBONERA: *ELEODORA* (1887) Y *LAS CONSECUENCIAS* (1889)

Mónica Cárdenas Moreno
Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

LA REESCRITURA

Mercedes Cabello de Carbonera (1842- 1909) vivió en una época en la cual su condición de viuda sin hijos, intelectual positivista, librepensadora¹, novelista moderna² y defensora de nuevos roles para la mujer, no la convirtieron en un personaje aplaudido, sino que alimentaron el estigma de “mujer pública”³ con que muchas veces se le calificó. Así, para las mujeres que escribieron durante el siglo XIX en el Perú, la barrera entre el aplauso y la censura fue bastante delgada, sobre todo tras la Guerra con Chile (1879- 1883), momento en el que la urgencia de la reconstrucción nacional aceleró el proceso de asimilación de las tendencias realistas y naturalistas en la prosa comprometida con las diversas formas de crítica social. En este contexto, Cabello utiliza, como medios de expresión, el artículo y la novela. Mientras en los primeros llega a defender la importancia del trabajo y la educación científica para la mujer como correlato de la modernización y el progreso de las sociedades; en sus novelas da cuenta de un desplazamiento del lugar que aquella ocupa: desde el hogar y la pasividad a la que es sometida por la sociedad patriarcal, hacia un progresivo protagonismo también dentro de los espacios públicos. Dicho desplazamiento pone en evidencia los estragos, las transformaciones y las contradicciones que el proceso de modernización implicó.

La transformación de sus novelas, que es lo que aquí nos interesa, se lleva a cabo a través de tres etapas. La primera, que hemos denominado novelas de escritura tradicional, incluye *Los amores de Hortensia* y *Sacrificio y recompensa*; la segunda, las de la reescritura, se interesa por *Eleodora* y *Las consecuencias*; y la tercera, las de la transgresión, comprende a *Blanca Sol* y *El Conspirador* (Cárdenas 2010: 81-100). Es precisamente esa etapa intermedia, que la crítica ha

ignorado, aquella que consideramos fundamental para comprender dos fenómenos: la pronta asimilación e imbricación de corrientes literarias aparentemente antagónicas, que convivieron durante el siglo XIX, y los mecanismos de validación que la escritura femenina desplegó frente a la censura.

Si atendemos al proceso de construcción de las novelas *Eleodora* (1887) y *Las consecuencias* (1889), nos daremos cuenta de que el ejercicio de reescritura de una segunda novela sobre la base del argumento de otra precedente cumple las siguientes funciones: 1) establece ambos textos como dos novelas diferentes, y no como una sola, de acuerdo a lo que normalmente la crítica ha señalado (Guardia 2009: 30, Pinto 2003: 467), gracias a la inserción de descripciones e incidentes narrados, un final diferente, un lenguaje que abandona las alusiones románticas y que adopta referencias al universo de la ciencia, transformando el azar en determinismo, y a una mayor complejidad e importancia de los personajes subalternos; 2) delata la posición crítica de la autora frente a la creación literaria y, en este sentido, los signos de una escritura moderna pensada como elaboración racional de un proyecto ético, que evaluamos en términos de ética femenina⁴ (Cárdenas 2010: 101), y estético, dentro del concepto de novela moderna; 3) el palimpsesto trazado por Cabello en este proceso tiene la forma del quehacer periodístico de la época donde las reediciones, las publicaciones en varios medios y, en este sentido, las reelaboraciones de un mismo texto eran bastante comunes⁵; 4) pone en evidencia los mecanismos de evasión de la censura, la necesidad de acudir a las autoridades literarias que refrendaban el éxito y la aprobación, sobre todo, de la vigilada escritura de mujeres.

Teniendo en cuenta dichas funciones, nuestra propuesta intenta analizar el proceso de construcción de estas dos novelas, que desde luego, repercute en la evaluación del íntegro de la producción ficcional de la autora, visibilizando la primera, *Eleodora*, ignorada o asimilada a los comentarios y estudios que ha merecido *Las consecuencias*.

Si bien la función de la reescritura, en el sentido genettiano de palimpsesto⁶, será utilizada solamente para leer el proceso de conformación de estas dos novelas, es cierto también que podríamos entender bajo el mismo signo el proceso de construcción de la propuesta integral de la autora, en evolución y siempre atenta a la censura en su proceso de transgresión de los paradigmas de su tiempo; reescritura que, como dijimos, era propiciada por el particular contexto de las publicaciones periódicas, que obligaban a entregar un mismo texto a muchos editores, un texto porpenso, por lo tanto, a la corrección, al cambio y al añadido⁷.

Desarrollaremos la función de la reescritura, primero, atendiendo a la particularidad del argumento, luego a la importancia de los paratextos como estrategias de elusión de la censura de su tiempo, y, finalmente, a los elementos propios de la reescritura, tales como: la funcionalidad de los títulos, la transformación de los personajes subalternos, los nuevos riesgos del lenguaje y el sentido de los finales diferenciados.

UN ARGUMENTO PARADIGMÁTICO

Tras cinco años de feliz matrimonio entre el extremeño Fernando de Vergara y la acaudalada limeña Evangelina Zamora, se apoderó de él el vicio del juego hasta llevarlo a perder toda la fortuna de esta. Un día, la desesperación de la derrota y la culpa por la imagen sufriente de ella llevaron a Fernando a asesinar al amigo vencedor de tres puñaladas en la espalda. El tribunal lo condenó a morir en el caldoso, pero antes de que esta pena se ejecute, la abnegada Evangelina se declaró adúltera (hecho falso), con lo que, según las leyes de la época, quedaba justificado el crimen de su esposo. La absolución de Fernando, sin embargo, no significará su libertad, ya que, finalmente, este quedará preso en su propio desvarío. Cuando Evangelina, en su lecho de muerte, declare a sus hijos: “perdí mi honra porque no os llamasen un día los hijos del ajusticiado” (Palma s/p), entonces se revelará el acto de justicia: Evangelina se convertirá en la heroína vestida con el manto de la abnegación y Fernando recibirá el justo castigo: se le privará del bien distintivo de su hombría, la razón.

Hasta aquí el argumento que Ricardo Palma desarrolla en su tradición “Amor de madre”, ambientada a finales del siglo XVII, en tiempos del virrey Conde de la Monclova, y que dedicó a la escritora argentina Juana Manuela Gorriti. Es, al mismo tiempo, el argumento utilizado por Mercedes Cabello para la composición de sus novelas *Eleodora* y *Las consecuencias*. En ambas los nombres de los protagonistas serán Eleodora y Enrique Guido, y, como es de esperarse en un texto de mayor extensión, la trama se desenvolverá también gracias a la presencia de otros personajes: los padres de Eleodora (doña Luisa y don Cosme Alvarado); así como de tres personajes subalternos claves: la prostituta Rosita, que en *Las consecuencias* se convertirá en Pepita, el criado Juan y la beata Serafina.

Es evidente que el argumento apela a personajes tipo del drama romántico europeo con la finalidad de privilegiar la esencia de la mujer-madre, de la mujer angelical: el sacrificio y la abnegación, es decir, la negación de sí en virtud del abstracto valioso dentro de una sociedad premoderna: la honra de los hijos. La

castidad, el requisito de esta imagen de mujer, sin embargo, en la segunda novela se ve cuestionada. Así, y a través de tal problematización, nos abriremos paso hacia una estética y hacia una ideología diferentes.

LA ELUSIÓN DE LA CENSURA: LOS PARATEXTOS

Podemos conjeturar acerca de la posibilidad de una reescritura en paralelo, es decir, la escritura encriptada de una novela dentro de otra. En palabras simples, suponer que mientras se escribía *Eleodora* se pensaba ya en *Las consecuencias*, de tal manera que la primera sirvió de carta de presentación y de pasaporte para, mediante el pretexto de su ampliación y de su re-publicación, dar mayor claridad por medio de la segunda a su proyecto literario que es, al mismo tiempo, su proyecto político. Lo valioso de estas lecturas, entonces, reside en las diferencias: su arte narrativa la hallaremos en estas últimas páginas o en estas líneas agregadas a cada uno de los capítulos que aparecen bajo la forma de esclarecedoras digresiones o de minuciosas descripciones.

Eleodora y *Las consecuencias* fueron difundidas con una diferencia de dos años; ambas tienen, además, la huella del folletín. Habría que hacer aquí algunas precisiones. En primer lugar, *Eleodora*, de acuerdo a las referencias señaladas en su edición limeña en *El Ateneo de Lima*, se había publicado primero en un “periódico literario de Madrid”⁸. Por su parte, *Las consecuencias* solo es conocida hasta el día de hoy bajo el formato de libro, aunque sobre la tapa de su primera edición se la denomina “folletín de *La Nación*”. Es importante tomar en cuenta que *La Nación* aseguraba una difusión “democrática” en comparación a la de *El Ateneo de Lima*, cuyos suscriptores pertenecían a un grupo de intelectuales liderados por Ricardo Palma. Por lo tanto, el primer texto circula hasta nuestros días desde los archivos de dicha revista, mientras que nos hemos acostumbrado ya a leer la segunda en formato de libro.

Considerando que Mercedes Cabello fue una intelectual adinerada que recurrió al folletín no como un medio de subsistencia, sino como forma de difusión necesaria a sus intereses políticos de corrección de costumbres, reforma social, imaginación de la nación y consolidación de su posición de mujer de letras; la conciencia del cambio ideológico que supone la transformación discursiva a través de la reescritura se hace mucho más evidente.

Como dijimos al inicio, creemos que la intertextualidad que *Eleodora* y *Las consecuencias* tejen con la tradición de Palma e indirectamente con la propia Go-

rriti⁹ (autoridades no solo de la literatura decimonónica, sino en particular de la literatura escrita por mujeres) tiene que ver con la intención de eludir la probable censura de un texto ficcional abiertamente contrario a las formas y los contenidos exaltados en el ejercicio escritural de la mujer. *Eleodora* hará las veces de un “caballo de Troya” no solo respecto a *Las consecuencias*, sino al íntegro del trabajo intelectual de la narradora moqueguana. Es decir, tras la autorización de su pluma con la publicación de esta primera novela, buscará la transformación del canon en la forma planteada en el segundo texto.

Esta operación se produce siguiendo el siguiente itinerario: había sido publicada bajo la forma de folletín en un diario extranjero; luego, Ricardo Palma, tras elogiarla, autoriza su publicación y redacta la presentación, bajo el mismo formato de folletín, en la sección “Variedades” de *El Ateneo de Lima*. Allí se publicó en seis entregas a lo largo de 1887. En la referida presentación, Palma anota:

La novela de la distinguida y laureada escritora doña Mercedes Cabello de Carbonera, a cuya publicación damos hoy principio en las páginas del “Ateneo” acaba de aparecer engalanando, como folletín, las columnas de un periódico literario de Madrid mereciendo justos encomios de los literatos españoles. A nuestro juicio, *Eleodora* es una de las más correctas e intencionadas novelas que han salido de la elegante pluma de la aplaudida autora de *Sacrificio y Recompensa* (*El Ateneo de Lima* 1887: 67).

Además, la novela se encontraba dedicada “al eminente tradicionista D. Ricardo Palma” y estaba basada en uno de sus textos. Todo este ritual verifica la intención de padrino literario; sin embargo, dichas medidas no fueron suficientes para eludir el impacto que ocasionó la publicación en texto de *Las consecuencias*, más aún tomando en cuenta que su publicación ocurrió tras el escándalo que desató a su vez el nacimiento de la temida *Blanca Sol*¹⁰. El alejamiento de los garantes de la pluma femenina (Palma y Gorriti) se hará cada vez más explícito, condenando su acercamiento al naturalismo, su diálogo atrevido con la realidad social y política inmediata, su escritura agresiva y hasta su falta de sensibilidad materna.

La presentación que la propia autora diseña para *Las consecuencias* es bastante significativa y creemos que constituye una autodefensa, como la construcción ficcional a través de un elemento paratextual del respaldo con el que ya no contaba. En medio de las críticas recibidas tras la aparición de *Blanca Sol*, la autora no se arredra y envía un ejemplar de su reescritura a Gorriti, mientras pide un nuevo prólogo a Palma. Nuevamente la crítica, y aún más, el silencio¹¹. Pero frente a

esta indiferencia final, ella sigue escribiendo y, como parte de su interés por dar a conocer su nuevo texto, redacta la siguiente presentación:

Señor Don Ricardo Palma,

Mi buen amigo:

Las Consecuencias y *Eleodora*, son idénticas en su argumento; en ambas he querido explotar el hecho verídico que se encuentra al final de esta novela, y que fue narrado por usted en su bellísima tradición *Amor de madre*.

Cuando usted hizo reproducir en el “Ateneo de Lima” tomándola de un periódico español aquella novela, le dedicó usted las siguientes líneas, que para mí tienen gran significación por venir de su autorizada pluma.

(Cabello 1889: I, subrayado nuestro)

A continuación, reproduce las palabras citadas líneas arriba, con las que Palma presentó *Eleodora*, y termina:

Ojalá que como en *Eleodora* encuentre usted en *Las consecuencias* una novela intencionada que tiende a corregir vicios y preocupaciones sociales, que mucho afean a nuestra culta sociedad.

Esta debe ser al menos la aspiración del novelista, por más que comprenda, que la deficiencia de sus creaciones le veda aspirar a tan elevada misión (Cabello 1889: II).

La hostilidad por parte de este grupo intelectual continuará y su vinculación con el sector que representa la “pluma viril” se dejará notar en la abierta y pública defensa de su imagen por parte de algunos librepensadores, en la publicación de sus artículos en *La Revista Social*¹² (medio de difusión de El Círculo Literario, grupo de intelectuales que en 1887 lideró Manuel González Prada) y en su cercanía intelectual con Emilia Pardo Bazán, mujer polémica y de avanzada dentro de la escena intelectual española del momento¹³. Y más tarde, en su discurso frente a las alumnas del colegio Fanning, en el que rechaza la educación religiosa y defiende la difusión de los saberes científicos –como el fisiológico–, y en la publicación de algunos de sus ensayos en *El Libre Pensamiento* (“Una cuestión sociológica” del 17 de junio de 1879 y “El besuqueo” del 3 de febrero de 1900, entre otros). A estas alturas de su carrera literaria, se torna mucho más explícita la nueva imagen de intelectual con la que se identifica. Uno de sus principales referentes será,

como acabamos de señalar, la escritora española, precisamente porque en ella se conjugan dos elementos esenciales para Cabello, el sentimiento y la razón: “A la cabeza de esa escuela está Emilia Pardo Bazán: ella con el sentimiento estético propio de su sexo, y su espíritu de filósofa y pensadora, contribuirá a esa gran labor literaria” (Cabello 1948: 32).

ELEMENTOS DE LA REESCRITURA

El título *Eleodora* guarda relación con la estética romántica, ya que incide en la importancia de la protagonista como centro de pasiones. Ella es quien sufre los desconsuelos de un mal amor, es el sujeto femenino quien encarna un pensamiento idealizante y una imaginación frugal, cuyos sentimientos, sensaciones y deseos guiarán las líneas más importantes del texto. La tragedia final, por lo tanto, pone en evidencia la desventura de los protagonistas, es decir, la mala conducta de Enrique Guido, a la vez que la narradora exalta el sacrificio de Eleodora en pro del bienestar moral de sus hijos. Así, la responsabilidad del desventurado matrimonio recae, principalmente, en los sujetos y no en las condiciones sociales bajo las que ellos se han formado. Por el contrario, *Las consecuencias* se convierte en la demostración de las lamentables “consecuencias” que puede acarrear una mala educación. La tradicional educación que recibe Eleodora por parte de una madre sumisa y un padre autoritario y conservador, sumado al encierro en el que crece, alimentan su ingenuidad y la convierten en presa fácil de los engaños de un aventurero: Enrique Guido. Él, por su parte, no es por naturaleza un mal hombre, sino que las condiciones socioeconómicas heredadas de sus antepasados y el medio limeño que hace vulnerables a los hombres de caer en el vicio del juego, lo condicionan a que privilegie sus intereses económicos sobre los sentimentales.

El folletín *Eleodora* tiene diecisiete capítulos mientras que *Las consecuencias* veintiuno. Además, la extensión de cada uno de ellos aumenta considerablemente en el segundo texto debido a la incorporación de digresiones y detalladas descripciones. Nos parece especialmente interesante, en este cambio, el nuevo rol que adoptan los personajes subalternos, quienes no solo van a tener mayor notoriedad, sino que encarnarán la nueva ideología del texto. Así, la beata doña Serafina, criada de Eleodora, simboliza la degradación de la Iglesia; la prostituta Rosita (Pepita en *Las consecuencias*), en diálogo con la protagonista, representa una forma distinta de abnegación asumiendo el mismo rol de salvadora a riesgo de su propia degradación, aunque sin recibir una explícita reivindicación, dada

su desventajosa posición social; y el criado Juan, quien une sensibilidad y sensorialidad para acercarse peligrosamente a la protagonista apelando al estereotipo del afroperuano.

Otra diferencia es que en *Eleodora* el rol de alcahueta que cumple Serafina está motivado por el interés económico, pero a la vez por el amor hacia la joven que ha criado como si fuese una hija. Sus acciones buscan la felicidad de esta y, aunque errada, cree que Enrique significa el bien y la libertad para una muchacha que ha vivido atrapada en las severas normas que le han impuesto sus padres. Serafina comparte aquí sus labores de celestina con las de madre y amiga, ya que, a diferencia de Luisa, ella se encuentra al tanto de los detalles de la vida íntima de la joven. En *Las consecuencias*, en cambio, Serafina es un ser grotesco deformado por el interés económico, el morbo de inmiscuirse en la vida de los demás, el falso recato y el falso interés religioso: está mucho más ocupada en las apariencias y formalidades del rito, las cuales carecen de valor espiritual. Solo vamos a enumerar algunos signos que respaldan estas ideas: Serafina, en el pueblo de San Eloy, es acusada de mantener amoríos con el cura (hecho falso, pero sintomático de la simbolización de la percepción que los otros se han formado de ella); en su intento por reconstruir la iglesia abandonada, viste a la virgen con trajes de cortesana; encuentra bajo las faldas de esta un nido de ratas; confunde el rostro de San Miguel con el de un sifilítico; advierte sobre la cabeza del arcángel un nido de murciélagos; y, finalmente, la estatua que representa un santo cae y las manos del monumento van a dar bajo las faldas de la espantada mujer.

Tras esta ridiculización del rito católico –en particular, la de la adoración de imágenes–, la narradora concluye apostando por la moral que emana del estado natural de las sociedades provincianas (el pueblo de San Eloy), aquellas que no se han contaminado con los vicios y que se alzan como contraparte del desarrollo de las sociedades modernas.

Por su parte, Juan, el criado de Enrique, negro, tipo de sirviente fiel y sumiso, posee rasgos que corresponden al estereotipo del afroperuano desde la visión exótica con la que se le representa en el imaginario cultural decimonónico: alegre, dicharachero, ingenioso, físicamente ágil y diestro hasta la animalización: “con el oído fino del negro, que tiene algo del sahuero, oyó la respiración tranquila de Eleodora, y un ligero suspiro que le dio a comprender que estaba sola y despierta” (Cabello 1887: 194). Este personaje, en coherencia con su posición de subalterno, comparte con la mujer el predominio de la esfera sentimental: “Vamos, señorita Eleodora, quizá lleguemos a tiempo; el corazón me dice que él no ha muerto todavía: vamos, yo se lo pido; sí, señorita, vamos, vamos...” (Cabello

1887: 197). Su caracterización, al mismo tiempo, responde al grotesco romántico en su condición de sujeto representado bajo una apariencia física opuesta a la norma de belleza (cuyo modelo masculino lo encarna Enrique Guido), pero que comparte con la protagonista la cercanía espiritual por poseer, los dos, exacerbado el estado sublime del corazón.

En *Las consecuencias* esta afinidad espiritual, que convierte en cómplices a Juan y Eleodora, se transforma en un acercamiento carnal con los reparos que han advertido Francesca Denegri (2003: 131) y Marcel Velázquez (2005: 186-187). La sexualidad y el erotismo que despliega Juan delata una “distopía poscolonial”, ya que establece una fantasía que escapa a los límites imaginados por la élites intelectuales para la organización social de las jóvenes repúblicas. Por lo tanto, en salvaguarda de tal orden, como ocurre en el texto de Cabello, los deseos de Juan no van a poner en riesgo la virtud de Eleodora, personaje que por su raza y posición socio-económica ocupa un estatus siempre superior a aquel. En este sentido, no hay un diálogo entre ambos personajes, sin embargo, resulta interesante cómo en este texto el cuerpo irrumpe como el síntoma de lo no simbolizable. Es decir, si bien Juan no logra salir de su posición marginal, su relación con Eleodora coloca en primer plano su capacidad de acercamiento e importancia en la trama central de la historia: su cuerpo vehiculiza la relación sentimental entre la protagonista y Enrique Guido. Veamos algunos ejemplos de esta manifestación del cuerpo:

Es que había principiado a sentir, ese despertamiento voluptuoso, ese, no se qué, que no puede llamársele amor, puesto que no aspira a la posesión del ser amado; pero que como él tiene voluptuosidades deliciosas y anhelos sin fin. Especie de fluido magnético, o mejor, fluido amoroso, que infaliblemente se desarrolla, en el trato íntimo de dos personas de distinto sexo, máxime si hablan de amor aunque este sea inspirado por un tercero (Cabello 1889: 73).

O más abajo:

Algunas veces acontecía, sentir tan cerca de su cuerpo el de Eleodora, que se estremecía y se retiraba asustado. Era que ella, en el temor de que su madre la encontrara después de las diez aún levantada, se desnudaba y se acostaba, y cuando Juan llegaba, se ponía bata y zapatillas y corría a recibirlo. Juan sentía el calor de aquel cuerpo recién salido de la cama, y se imaginaba percibir vahos que le producían vértigos. Su temperamento africano y sus treinta y dos años, recién cumplidos,

eran fatales en su condición de tercero y obligado espectador de la pasión de Eleodora (Cabello 1889: 73-74).

El cuerpo de Eleodora se ve representado metonímicamente por su lecho, a cuyo contacto Juan no puede sino ceder a sus pasiones precipitadamente:

... y sin pensarlo, acontencióle que su cara vino a quedar en los cobertores del lecho. Aquí sí, que Juan no fue dueño de sí mismo, y con sonrisa llena de sensualidad, e introduciéndolo las manos entre las ropas de cama, pegó allí su abultada boca y las besó apasionadamente (Cabello 1889: 75).

Además, la narradora, en este mismo episodio, se extiende en la alteración de la voz y el temblor de las manos de Juan para revelar las sensaciones que le produjo esta experiencia. En otro momento, en medio de la huida de la casa paterna:

Al tomarla por el talle, tuvo necesidad de oprimirla para resistir su peso, y sintió que el turjente seno de Eleodora se rozaba contra el vigoroso pecho de él, y al asirse ella del cuello de él, acercó tanto su rostro, que él sintió los párpados de ella y el cosquilleo de sus pestañas como el aletear de una mariposa. Con su respiración de fragua, Juan le quemaba a Eleodora la mejilla que ella no cuidaba de alejar (Cabello 1889: 104).

En general, en *Las consecuencias*, la alusión al cuerpo se vuelve central y en muchas ocasiones sirve para complejizar la representación de los personajes. Por ejemplo, la crítica que recae sobre Enrique, en tanto ser degradado por la ludopatía, tiene en esta novela el matiz de su belleza física, lo que dentro de *Eleodora* podría corresponderse solo con una breve alusión a su bondad original:

¡Qué hombre tan perfecto era su esposo! Ni el escultor, ni el anatómico hubieran de tachar con una tilde, aquellas paletillas, bien proporcionadas, de vigorosos hombros, sobre los que se destacaba un cuello musculoso y varonil, y la poderosa nuca cubierta de ese vello que es signo de la virilidad en el hombre: el trazo de la frente bien delineado, con ligeras entradas, y en la línea artística con la correcta nariz; el ojo pardo oscuro, de mirar profundo, y los labios ligeramente arqueados, carnosos y rojos, revelando el temperamento sanguíneo de don Enrique, y sus tendencias voluptuosas; y luego el sedoso y fino bigote, que iba a confundirse con las hermosas patillas cuyas hebras la brisa de la

tarde agitaba, esparciéndolas sobre su cuello y sus hombros; y la apostura gallarda, digna de servir de modelo al más inspirado y exigente artista (Cabello 1889:157).

Por otro lado, en *Las consecuencias*, el discurso queda impregnado del léxico de la modernidad a través de la incorporación de explicaciones provenientes del campo de la medicina y de la fisiología. Continuamente leemos alusiones a: el órgano de la imitatividad, la atrofia del cerebro, los dolores neurálgicos, las reacciones orgánicas del licor y del insomnio, el sudor producido por la angustia, las impresiones que del cerebro llegan hasta el corazón, las histéricas risas, las convulsiones de la angustia, las perniciosas alucinaciones y los síntomas de la locura. Junto con este lenguaje, se encuentra el elogio y la sorpresa frente a la aparición de la máquina como representación de la modernidad:

Una máquina magnífica hacía la molienda de la caña, y con tal rapidez funcionaba, que diríase devoraba el fruto, el que convertirlo en miel, hervía en las calentadoras y pasaba a las concretadoras para salir de allí endurecido y granulado con admirable rapidez (Cabello 1889: 169).

También se da testimonio del temor que ejerce esta ante la mujer, quizás por encontrarse ella más cercana al mundo natural:

Eleodora se apretó contra su esposo, como si temiera ser arrebatada por alguna de esas largas correas, que semejantes a esos mamíferos queirópteros de remos vertebrados, se mueven formando simétricas curvas, y parecen sacar el movimiento del fondo de un abismo para arrebatar cuanto hallan a su paso (Cabello 1889: 170).

El poder destructivo de las máquinas y la representación del miedo a ellas es síntoma de la paradoja que delatan muchas novelas al defender el tránsito hacia una sociedad moderna, pero representar, a la vez, la dificultad de su desarrollo en los hechos y en el imaginario de quienes habitan el espacio recreado¹⁴.

En *Eleodora*, el final en el que el orden alterado se recompone y satisface las expectativas del lector de folletines se hace evidente tras la confesión que hace la protagonista de su inocencia ante el cura, es decir, a través de una sucesión de hechos de justicia: la salvación de la honra de Eleodora, la justa muerte de Enrique Guido de un ataque cerebral y el consuelo y felicidad de los padres al quedarse al cuidado de sus cuatro nietos. En *Las consecuencias*, en cambio, no existe

esta intención de recomposición, de restitución del orden familiar; la desolación permanece hasta la última línea y esta cede paso solo al interés moralizador. La narradora cierra el texto respondiendo a la interrogante: ¿cuáles son las causas de esa fatal consecuencia? Hay varias respuestas: la existencia de beatas como Serafina, la educación conservadora que representa el padre de Eleodora y los vicios en que se ven envueltos hombres como Enrique. El suicidio final de este coloca el énfasis en esta última causa.

CONCLUSIONES

1. La evolución de las ideas en los ensayos de Mercedes Cabello de Carbonera, la transformación paulatina de los mundos representados en sus novelas y la propuesta discursiva que los acompañan, pueden leerse como un proceso de reescritura en la medida en que su temprana formación positivista le permitió trasgredir los límites de la escritura femenina para lo cual irá transformando textos aparentemente similares y construyendo paratextos que permitan pasar por alto la censura de la época.
2. La forma del folletín le sirve a Mercedes Cabello como medio de validación de una estética propia. En un periodo de mediatización, ambiente cultural profundamente polémico en el que la relación escritor-lector se hace relativamente estrecha, el desarrollo estético con una carga explícitamente política –caso de la autora– pasaba por una conquista también editorial.
3. *Eleodora y Las consecuencias* son, desde este punto de vista, el ejemplo perfecto de reescritura, de palimpsesto, que busca la afirmación pública de un discurso nuevo, de una estética propia, dentro del escenario literario peruano de la segunda mitad del siglo XIX. Dicha estética implica no solo atender al eclecticismo defendido en *La novela moderna*, sino que construye un nuevo sujeto de la escritura: la intelectual moderna, provista de la cuota de sentimentalismo innato en la mujer, rasgo al cual se le suma el carácter filosófico que su formación científica le otorga.
4. Así, a diferencia de lo que ocurría en *Eleodora*, en *Las consecuencias* los personajes van a desprenderse de la retórica idealizante que los representaba para acceder a una configuración que privilegia el nivel de lo concreto, hasta convertir al cuerpo en un instrumento de expresión, en un síntoma de lo no simbolizable de acuerdo a las coordenadas ideológicas que imperaban en las élites letradas del siglo XIX peruano. Este nuevo lenguaje del cuerpo, ali-

mentado de referencias científicas, no deja de poseer, a la vez, un valor moral que varía de acuerdo a su cercanía a la esfera de lo sentimental-femenino que Cabello continuará colocando al centro de su reflexión.

Notas

- 1 Su cercanía a los librepensadores que se agruparon alrededor de la Gran Logia del Perú y de la publicación de su vocero oficial, El Libre Pensamiento, entre ellos el dentista Christian Dam, es evidente durante los últimos años de su vida pública, sobre todo entre 1895 y 1898. Años durante los cuales, en dicho semanario, se defendió a la autora de una serie de ataques que recibió desde su participación en los exámenes públicos del liceo Fanning dirigido por Elvira García y García. Ideológicamente, no solo la crítica a la Iglesia Católica, sino su alejamiento del cristianismo y su férrea defensa de la Religión de la Humanidad la acercan al movimiento masón peruano que en su vertiente femenina tendrá importantes ecos a través de la labor, por ejemplo, que en Argentina desarrolló su contemporánea y compañera positivista Margarita Práxedes Muñoz.*
- 2 Utilizamos el término “novela moderna” tal como fue empleado en la época, es decir, como asimilación de los aportes de la nueva novela francesa: la novela experimental de Émile Zola. El tránsito del realismo hacia el naturalismo tuvo una doble finalidad: objetivizar el proceso de creación literaria y delatar las contradicciones de la modernidad de cara al progreso de la vida en las ciudades. Cabello, aunque en su ensayo La novela moderna propone un híbrido entre romanticismo y naturalismo, se encuentra, en su práctica discursiva, mucho más cerca del segundo en su tendencia por retratar los vicios de la sociedad, la decadencia de la clase alta y las nuevas formas de movilidad social. En todo caso, creemos que la novela moderna se debe leer como una respuesta a los proyectos sociales de los autores, en tanto actores políticos, alimentada por las nuevas posibilidades estéticas que el realismo y el naturalismo les brindaban.*
- 3 Nos referimos a dos elementos encerrados en la denominación de “mujer de letras”: la desacerditudinación de sus dotes intelectuales y su identificación con la literatura sentimental. Mercedes Cabello no solo refutó ambos, sino que se ocupó de otro tipo de mujer pública en su ficción: las mujeres de clase alta que recurren a la prostitución para mantener sus hogares.*
- 4 Consideramos que la ética femenina, en la obra de Mercedes Cabello, contiene tres elementos: el privilegio de una sociedad de paz en oposición al discurso belicista de la época; la defensa de la intelectualidad y el ingenio por encima de la belleza física que se exaltaba como principal rasgo en las protagonistas de las novelas románticas; y la importancia de la civilización, el orden y la organización, en oposición, tanto a la anarquía y al caos después de la guerra, como a la inacción que caracterizan a las acciones masculinas. Al mismo tiempo, la ética femenina visibiliza una sociedad más bien de orden matriarcal.*
- 5 Tomemos en cuenta solo dos trabajos que se interesan por este proceso: el de Pedro Díaz Ortiz (2008), sobre las tradiciones de Ricardo Palma, y el de Isabelle Tauzin (2009), sobre las distintas versiones de los ensayos de Manuel González Prada.*
- 6 Gerard Genette (1982) conceptualiza el “palimpsesto” como la constitución de un texto por una relación de copresencia entre dos o más de ellos. Además, nos interesa rescatar la imagen del mismo como un manuscrito antiguo que conserva huellas del anterior; borradas artificialmente. Este ejercicio de borrado y la permanencia de la huella son los que se corresponden con el proceso operado por Mercedes Cabello.*

- 7 *Recordemos, por ejemplo, que las cinco entregas que constituyeron su primer artículo, “Importancia de la mujer en la civilización”, se publicaron principalmente en El Álbum, pero que algunos de sus números también fueron leídos en La Alborada, La Perla del Rimac, El Correo del Perú, Perlas y Flores y El Perú Ilustrado. Otro ejemplo notable lo constituye los cambios que sufre Blanca Sol cuando comparamos el folletín y la primera edición en libro con la segunda en la que se inserta “Un prólogo que se ha hecho necesario”. Tanto en los cambios como en dicho prólogo, la autora busca defender la cientificidad de su creación para librarse del peligro de copiar a un personaje poderoso en la época, aunque con dicho argumento se acerque a otro elemento de censura: la novela experimental de Zola.*
- 8 *Recordemos que en la época existía un intercambio dinámico a nivel de la prensa periódica entre las capitales latinoamericanas y europeas, desde las cuales se editaban textos y algo mucho más efectivo aún para la difusión de paradigmas culturales: publicaciones periódicas especialmente diseñadas para ser leídas por los letrados del sur. Así existieron El Correo de Ultramar de Madrid y El Correo de Ultramar de París, que en su parte literaria publicaba extensas reseñas bibliográficas de escritores sudamericanos, como folletines y poesía. Es precisamente en este último semanario que se publica la primera novela de la autora: Los amores de Hortensia.*
- 9 *Indirectamente, ya que “Amor de madre” está dedicada a la autora argentina. Recordemos, además, que Sacrificio y recompensa fue dedicada a la misma escritora.*
- 10 *Publicada en entregas en La Nación a partir del 1 de octubre de 1888.*
- 11 *En Lo Intimo, Gorriti afirma sobre Las Consecuencias: “En él más que en Blanca Sol apalea al mundo entero. Y no así como se quiera sino con más valor que Zola: no se detiene en las bajas esferas; se sube a las etéreas, y la emprende a palos con los astros” (1999: 170).*
- 12 *Cabello publica allí “La novela realista” el 28 de julio de 1887.*
- 13 *Recordemos que en el prólogo que Emilia Pardo y Bazán escribe para la edición de Lucecitas, publicada en Madrid, de Teresa González de Fanning, no tiene reparos en señalar el carácter conservador de esta y admirar a autoras mucho más críticas como Cabello de Carbonera y Matto de Turner.*
- 14 *Recordemos, por ejemplo, el relato Regina de Teresa González de Fanning. En él, la máquina es presentada también con la más elevada solemnidad y admiración, sin embargo, en medio de la ceremonia en la que el sacerdote la está bendiciendo, una sus ruedas en movimiento alcanza el borde de los vestidos de la protagonista y la devora por completo.*

Bibliografía

CABELLO DE CARBONERA, Mercedes.

1887 *Eleodora*. Lima: Folletín del Ateneo de Lima.

1889 *Las consecuencias*. Lima: Imprenta de Torres Aguirre.

1892 *La novela moderna. Estudio filosófico*. Lima: Bacigalupi y Cía.

- CÁRDENAS MORENO, Mónica
2010 La ética femenina en el Perú decimonónico. Estudio de dos novelas de Mercedes Cabello de Carbonera: *Blanca Sol* y *El Conspirador*. Tesis (Mg. Literatura). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- DENEGRI, Francesca
2003 “Distopía poscolonial y racismo en la narrativa del XIX peruano”. O’Phelan, Scarlett (coord.), *Familia y vida cotidiana en América Latina, siglos XVIII-XX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero, Instituto Francés de Estudios Andinos.
- DÍAZ ORTIZ, Pedro
2008 “Introducción”. Palma, Ricardo. *Tradiciones Peruanas, primera serie, edición crítica*. Lima: Pedro Díaz Ediciones.
- EL ATENEO DE LIMA Lima, 1887.
- GENETTE, Gérard
1982 *Palimpseste, la littérature au second degré*. Paris: Editions de Seuil.
- GONZÁLEZ DE FANNING, Teresa
1886 “Regina”. *El Ateneo de Lima*, N°16, julio-diciembre. Lima: Imprenta del Teatro Mercaderes.
- 1893 *Lucecitas*. Madrid: Imprenta de Ricardo Fé.
- GORRITI, Juana Manuela
1999 *La tierra natal, lo íntimo*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- GUARDIA, Sara Beatriz
2009 “Imaginar la mujer. Mercedes Cabello y la educación femenina”. Pinto, Ismael (ed.). *Primer Simposium Internacional. Mercedes Cabello de Carbonera y su tiempo (1909- 2009)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres.
- PALMA, Ricardo
2000 “Amor de madre”. *Tradiciones peruanas. 2da serie*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consulta: 19 de diciembre de 2010. <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13582064323460506344424/p0000003.htm>>

LA FUNCIÓN DE LA REESCRITURA EN LA OBRA DE MERCEDES CABELLO...

PINTO VARGAS, Ismael

2003

Sin perdón y sin olvido. Mercedes Cabello de Carbonera y su mundo. Lima: Universidad de San Martín de Porres, Escuela Profesional de Ciencias de la Comunicación, Instituto de Investigaciones.

TAUZIN-CASTELLANOS, Isabelle

2009

“Introducción”. González Prada, Manuel. *Ensayos, 1885- 1916.* Lima: Universidad Ricardo Palma-Editorial Universitaria.

VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel

2005

Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775- 1895). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Banco Central de Reserva del Perú.