

IMÁGENES DE LA MUJER EN LA OBRA DE AMELIA FRANCA SCI,  
ESCRITORA DOMINICANA DEL XIX

By

Luz Queiro

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic  
and Luso-Brazilian Languages and Literatures in partial  
fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of  
Philosophy,  
The City University of New York

2008

UMI Number: 3325425

Copyright 2008 by  
Queiro, Luz

All rights reserved

#### INFORMATION TO USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleed-through, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

UMI<sup>®</sup>

---

UMI Microform 3325425  
Copyright 2008 by ProQuest LLC  
All rights reserved. This microform edition is protected against  
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

---

ProQuest LLC  
789 East Eisenhower Parkway  
P.O. Box 1346  
Ann Arbor, MI 48106-1346

© 2008

Luz Queiro

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate  
Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Languages and  
Literatures in satisfaction of the dissertation requirement  
for the degree of Doctor of Philosophy

Susana Reisz

\_\_\_\_\_  
Date

\_\_\_\_\_  
Chair of Examining Committee

Lía Schwartz

\_\_\_\_\_  
Date

\_\_\_\_\_  
Executive Officer

Daisy Cocco de Filippis

Lía Schwartz  
Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract

IMÁGENES DE LA MUJER EN LA OBRA DE AMELIA FRANCA  
SCI  
ESCRITORA DOMINICANA DEL XIX

By

Luz Queiro

Adviser: Professor Susana Reisz

This dissertation analyzes the literary production of Amelia Francasci (1850-1941), an important Dominican writer whose work has received little attention in critical literary circles. The study's main objective is to bring into light the achievements of this Dominican author, one of which was becoming a public female voice within the intellectual elite of a 19th century masculine-driven society. It's demonstrated that she obtained her literary goals by using her talents for story telling, and by showing her literary consciousness as a means for decrying the suffocating pressures experienced by the intellectual women of her society.

Amelia's accomplishments are reflected on her courage to challenge the male-dominated discourses existing in the

world of literature, and on her ability to utilize her literary tool box to forge novels, short-stories, essays, and articles that portray and denounce the enslavement of the feminine intellect. While demonstrating her skills for bringing to life characters whose interactive dialogues and attitudes transmit the author's intended message to her audience, she was becoming the first female short-story writer and novelist of her nation.

Although a number of modern day critics label her literary style as obsolete, it should not be difficult for an analyst to determine that the works of Amelia Francasci, as shown in this monograph, stand on their own and in relevance today. In short, this investigation exposes/analyzes the style, skills and literary techniques used by the author in genres that were virtually forbidden to the contemporary feminine writers, particularly the ones in the conservative Dominican society of the 19th century.

## Agradecimientos

Quiero expresar mi agradecimiento a todos los que han contribuido a la realización de este trabajo. En primer lugar, le agradezco a mi directora, la profesora Susana Reisz, su confianza, paciencia y generosidad al aceptar dirigir la tesis y llevarme de la mano por este largo camino y a la Dra Daisy Cocco de Filippis por la sugerencia del tema, sus consejos y por aceptar ser lectora de este trabajo.

Agradezco también a los profesores del departamento de “Hispanic and Luso-Brazilian Languages and Literatures” del “Graduate Center”, su comprensión y ayuda durante los cursos y en el proceso final, especialmente a Octtavio Di Camillo, Isaías Lerner, Lía Schwartz, Gerardo Piña-Rosales, Malva E. Filer, Raquel Chang-Rodríguez, y a todos los que me inspiraron y me alentaron en el curso de mi carrera.

Agradezco también a mis compañeros de estudios, quienes me animaron en el camino. Aunque no puedo nombrarlos a todos, hay algunos nombres que merecen quedar grabados en esta página: Jorge Brioso, Mabel González, Teonilda Madera, Rafael Rodríguez-Henríquez, Beatriz Peña, Mildred VanZwaren, Vanessa Pintado y Wendy Blauman entre muchos otros. Por último, aunque no con menos énfasis; quiero agradecer a mi familia, que me ha dado siempre generoso apoyo: a mi padre, Sócrates Queiro, primera inspiración y a quién dedico este trabajo; a mi madre, Francisca Calcaño y a mis hermanas

Rosa, Miguela, Doris, Esmilda y Magdalena y a sus respectivas familias.

Quisiera expresar asimismo, mi amor y mi agradecimiento a mi increíble y paciente esposo, Amancio González, por estar a mi lado en este proceso largo y difícil y por su apoyo y ayuda incondicional en estos años de estudio y siempre. A mis hijos, Dilcia y Alexander, les agradezco por acompañarme en este camino lleno de escollos y obstáculos con paciencia y entusiasmo. Solo me resta decirles que si no puedo devolverles el tiempo que les he robado, intentaré duplicar el amor que siempre les he profesado.

A LA MEMORIA DE MI PADRE

Sócrates Queiro

## Contenido

### Capítulo 1:

“Introducción, la autora, su obra y propuesta de la investigación”

1.1	Introducción.....	1
1.2	La autora y su medio.....	2
1.3	Francasci frente a la crítica.....	6
1.4	Situación política y literaria de los siglos XIX y XX en República Dominicana.....	7
1.5	Justificación y marco teórico del trabajo.....	11

### Capítulo 2:

“Imágenes de la mujer: reproducción de los modelos femeninos establecidos por la sociedad patriarcal y la creación de un nuevo modelo en la narrativa francasciana”

2.1	Introducción.....	15
2.2	La imagen que brota del miedo masculino: mujer fatal, mujer caída, bruja y seductora.....	19
2.3	De ángeles y santas: Mujer frágil, “ángel del hogar”, abnegada, subyugada y protegida.....	31
2.4	Hacia una posible nueva visión de la mujer; revisión de algunas de las características femeninas desde el punto de vista de la mujer que escribe.....	40

### Capítulo 3:

“Una lectura de *Francisca Martinoff e Impenetrable*: las relaciones entre la autora, el personaje de la escritora, la escritura y la vida; enfermedad física y literaria, ansiedad de autoría, el mito de la pluma y otros problemas, coincidencias entre las protagonistas y la autora”

3.1	Introducción.....	54
3.2	Francisca Martinoff escritora del XIX.....	56
3.3	Amelia Francasci, Carolina de L y Alba Marina: escritoras y personajes.....	77
3.4	La enfermedad (en) de la mujer en la escritura	

	del XIX: herencia biológica o reflejo de la frustración de una vida de represión.....	85
3.5	Coincidencias y similitudes entre los personajes y la autora.....	91

#### Capítulo 4:

##### “Configuración de un sujeto autobiográfico femenino en la primera mitad del siglo XX”

4.1	Introducción.....	101
4.2	El pacto autobiográfico.....	107
4.3	La autorrepresentación.....	109
4.4	La infancia:“espacio mítico”.....	112
4.5	La ley del padre y la genealogía.....	119
4.6	Discurso y contradiscurso.....	122
	4.6.1 Las cartas del arzobispo.....	125
	4.6.2 El diario de Francasci.....	128
4.7	Memorias, silencios y olvidos en la autobiografía.....	132

#### Capítulo 5:

##### “Amelia Francasci y el cuento en la República Dominicana”

5.1	Introducción.....	139
5.2	El cuento en Santo Domingo.....	141
5.3	Una cuentística francasciana.....	143
5.4	“Mi Pretendiente”.....	146
	5.4.1 Una historia de amor desigual.....	147
	5.4.2 La muete de Ernesto.....	151
	5.4.3 Francasci y Cuba.....	153
5.5	“Pepa, Pepe Y José”.....	155
	5.5.1 La cuestión étnico-racial.....	157
	5.5.2 El lenguaje y la clase social.....	162
5.6	“Confesión de un joven tímido”.....	166
5.7	Consideraciones generales.....	171
	5.7.1 La muerte en los cuentos.....	172
	5.7.2 El feísmo en sus personajes.....	173

Conclusiones.....	175
Apéndice.....	179
Bibliografía de la autora.....	195
Bibliografía general.....	200

**Imágenes de la mujer en la obra de Amelia Francasci,  
escritora dominicana del siglo XIX**

**1. Introducción**

El propósito de esta tesis doctoral es la recuperación y el estudio crítico de la obra de la escritora dominicana Amelia Francisca Marchena de Leyba, mejor conocida en el ambiente literario por su pseudónimo Amelia Francasci. La obra de esta singular escritora duerme en los anaqueles empolvados de algunas bibliotecas del país a la espera de que alguien se decida a recopilarla, estudiarla y darla a conocer.

Pionera de la novela sentimental en Santo Domingo, Francasci escribió, además, cuentos, ensayos, crítica literaria y artículos periodísticos. Fue una mujer muy sensible, que publicó sus obras con una facilidad asombrosa, sobre todo si se piensa que vivió a fines del siglo XIX y principios del siglo XX en una isla del Caribe hispánico, donde la mujer tenía poca o casi ninguna incidencia en el mundo de las letras. Hay que añadir, sin embargo, que publicó sus obras con la anuencia y el reconocimiento de los principales hombres de las letras y de la política del país y con el apoyo incondicional de su esposo, don Rafael de

Leyba. Hoy en día su obra sigue casi olvidada; y digo “casi olvidada” porque en los últimos años algunos críticos han tratado de rescatarla.

### 1.1 La autora y su medio

Amelia Francisca Marchena y Sánchez, nació en Santo Domingo<sup>1</sup>, en el seno de una familia de nueve hijos de los cuales era ella la cuarta, el día 4 de octubre de 1850, apenas seis años después de proclamada la Independencia de la República Dominicana. Su padre, Rafael Marchena, hispánico-holandés, descendiente de una familia heredera de las tradiciones sefarditas, llegó a Santo Domingo desde la isla de Curazao. Su madre, Justa Sánchez de Marchena, era nativa de la República Dominicana.

Amelia se definía a sí misma como una niña “huraña y timorata” que vivía dando saltos cuando tenía la oportunidad de salir de su confinamiento en la casa o se le permitía ir a un lugar abierto. Su encierro se debió posiblemente a las enfermedades que sufrió desde muy niña y que obligaron a sus padres a sobreprotegerla.

---

<sup>1</sup> En las obras de la autora circulan algunos rumores sobre su nacimiento en Puerto Rico. En *Historia de una novela* ella habla del tiempo en que su familia reside en la isla pero en ningún momento asegura que el hecho haya ocurrido en la isla borinqueña. (38) Luego, en *Monseñor de Meriño, íntimo*, la autora transcribe un artículo de un periodista puertorriqueño llamado Ramón Marín (Fausto) quien la reclama como puertorriqueña, y dice que la autora nació en Ponce. Ella no desmiente la información, aunque transcribe el artículo completo. (181)

Recibió una educación privilegiada para su época, algo que muy pocas jóvenes podían ambicionar. Cursó los primeros años en un colegio privado en la isla de Curazao, en donde empezó a cambiar su personalidad: “Dejé de ser huraña y mi viveza se manifestó de un modo asombroso; rayaba en petulancia. [...] y a causa de esta viveza se me encerró en un convento” (*Historia de una novela*, 9-10).

En el convento se pasaba las horas sentada en su pupitre escuchando a las monjas. Cuando no estaba en clase se la podía encontrar en el patio saltando a la cuerda o jugando a las piedras como única diversión; o bien sentada en un banco sin respaldo, con la cabeza inclinada sobre los libros o los telares. En esos años del convento se le despertó el amor por los libros y, en particular, la literatura.

Según ella, empieza su quehacer literario desde muy temprana edad, pero la publicación de sus trabajos es muy tímida por su miedo a que se la tildara de atrevida o a romper con las normas y costumbres familiares. En un ensayo que Francasci publica en el 1901, informa al lector sobre sus inicios literarios y la génesis de sus primeras novelas. Aunque la crítica de su época menciona a su hermano y a su esposo como los hombres más influyentes y responsables de introducirla e impulsarla a publicar sus obras, ella asegura que la primera en leer su manuscrito y animarla a publicar

fue una prima poeta de la cual no se tiene más información. Luego afirma que su editor y principal consultor y consejero literario será su entrañable amigo, el Monseñor y presidente de la República don Fernando Arturo de Meriño.

Sus años mozos transcurren entre el deseo de convertirse en literata y la necesidad de seguir el mandato social de formar una familia. Prevalece la última y contrae matrimonio con don Rafael María Leyba Almirante de quien se sabe muy poco.<sup>2</sup> Su matrimonio es como un contrato intelectual: Rafael Leyba se encarga de la publicación de los libros de Amelia, la conecta con la casa editora y la introduce en el mundo intelectual. Pese a este dato, en uno de sus ensayos ella hace algunos comentarios que permiten inferir que no estaba muy contenta con su situación matrimonial.

Amelia Francasci se inició en el campo literario a una edad no muy temprana. Los primeros capítulos de *Madre culpable*, publicados en forma de folletín, aparecen en “El eco de la opinión” en 1893<sup>3</sup>. En 1901 se publica una segunda

---

<sup>2</sup> Ella no da mucha información sobre él pues al parecer, su matrimonio se convirtió en una carga muy pesada. Así lo reflejan sus obras. Solo se sabe que él era un pequeño comerciante, que enfermó muy temprano y ella tuvo que encargarse del negocio.

<sup>3</sup> Algunos críticos difieren en la fecha de la primera publicación de los capítulos de *Madre culpable*. Para algunos aparece en 1892 y otros afirman que fue en 1893. Uso la edición de 1893.

edición completa de la novela<sup>4</sup> que aparece con una introducción a manera de prólogo del conocido escritor de *Enriquillo*, Manuel de Jesús Galván.

Aunque su producción literaria es limitada, es también cierto que Francasci colaboró asiduamente en periódicos y revistas hasta muy cerca de su deceso. Ha dejado, según la crítica, cuatro novelas: *Madre culpable* (1893-1901); *Recuerdos e impresiones: Historia de una novela* (1901); *Duelos del corazón* (1901); *Francisca Martinoff: drama íntimo* (1901). A ellas hay que añadir el texto de difícil clasificación, *Cierzo en primavera* (1902);<sup>5</sup> el fragmento de novela *Impenetrable* (1928) y el ensayo *Monseñor de Meriño íntimo* (1926). Otras obras que, según algunos críticos pasaron a la imprenta pero han desaparecido son: *Epistolario*, que contiene la correspondencia que ella sostuvo con Pierre Loti;<sup>6</sup> *Merceditas (novela)*; *Mi perrito* (inédito y cuyo manuscrito se perdió durante el ciclón del 3 de septiembre de 1930) y los apuntes para sus *Cuentos y*

---

<sup>4</sup> No he podido constatar la información de la crítica referente a esta segunda edición de la novela porque, como muchas de sus obras, está agotada y habría que empezar una búsqueda en las bibliotecas privadas para tratar de encontrarla.

<sup>5</sup> Esta obra necesitaría un estudio de género más profundo para poder clasificarla. Los críticos de su época la vieron como novela corta. Pero en la publicación aparece como historias cortas. En el capítulo cuatro dedico especial atención a esta obra en particular.

<sup>6</sup> Amelia Francasci siente una gran predilección por la obra del autor francés Pierre Viaud (Pierre Loti) Es un escritor francés de la segunda mitad del siglo XIX, de formación autodidacta, que aportó un aire de sentimentalismo a la rígida corriente naturalista de fin de siglo. Los lectores burgueses se deleitaban con la belleza de la prosa de este hombre de espíritu viajero y nuestra autora no fue la excepción. La autora apreció además de su amistad, el exotismo de su obra.

*anecdóticos para niños*, manuscrito que dejó inacabado a la hora de su muerte el 27 de febrero de 1941.

### 1.3 Francasci frente a la crítica

El crítico dominicano Enrique de Marchena y Dujarric, en su trabajo de ingreso como miembro de número de la Academia Dominicana de la Lengua, “Idealismo y exotismo en la literatura de Amelia Francasci”, la describe como una mujer “aparentemente huraña, exquisitamente romántica y suave, de hablar pausado, fluido y al mismo tiempo melódicamente sincronizado y ausente de estridencias o poses artificiales” (1972). Un crítico más reciente, Giovanni Di Pietro, que ha publicado algunos trabajos sobre las novelas de la autora en la década de los 90, dice que “... es una lástima que no se le reconozcan sus cualidades y que no se le dé el lugar que se merece en la literatura nacional”.

Otro trabajo serio que cabe mencionar es el de Catharina Vallejo, quien dedica un capítulo de su libro *Las madres de la patria y las bellas mentiras* a la obra de Amelia y dice:

[...] con nuestra lectura de las novelas de Amelia Francasci esperamos integrarlas en la historia literaria dominicana -de la que hasta ahora se encuentra ausente- precisamente a través de estos

ejes de investigación; nuestro estudio tiene como objetivo la transformación del modo en que se han visto las obras de esta escritora(260).

Siguiendo esta postura de Vallejo, creo firmemente que la obra de esta inigualable mujer no debe permanecer dormida y que vale la pena estudiarla, no sólo por el contenido y la belleza literaria que puedan encerrar sus páginas, sino por haber sido la pionera de una novelística inexistente en la República Dominicana de su época.

Amelia Francasci fue una pionera que logró sus propósitos tanto en la literatura como en la política, dos sectores que le estaban vedados a la mujer de su época.

#### **1.4 Situación política y literaria del siglo XIX en la República Dominicana.**

El siglo diecinueve es una época políticamente muy convulsionada. Se caracteriza por una serie de acontecimientos desastrosos que marcan la vida de los dominicanos y especialmente influyen en el desarrollo intelectual de los literatos del país. Hubo dictaduras, revoluciones, una guerra civil, dos invasiones extranjeras, huracanes, terremotos, y otras calamidades. La autora fue testigo presencial de muchas de estas catástrofes sociales y

naturales, que dejaron profundas huellas en el imaginario dominicano.

En su *Historia de la literatura Dominicana* Joaquín Balaguer divide este período de altas y bajas políticas en cinco etapas:

La literatura nacional puede dividirse durante esta centuria, de acuerdo con los episodios capitales que separan en diversas etapas nuestra historia política, en los cinco períodos siguientes: a) el de la entrega a Francia hasta el retorno a España en 1809; b) el de la reconquista hasta el fin de la “España Boba”, en 1821; c) el de la ocupación haitiana; d) el de la Independencia hasta la reanexión a España, en 1861, y e) el de la Restauración, hasta la muerte de Ulises Heaureaux, en 1899.

(Balaguer, 80)<sup>7</sup>

Balaguer da un informe detallado de la vida intelectual y de todos sus cambios durante este siglo, que fue convulsivo pero no muy prolífico, porque además de los problemas políticos hubo otros factores que afectaron a la producción artística en general.

---

<sup>7</sup> Joaquín Balaguer y Ricardo es más conocido por su gestión política que por su obra intelectual. Aún así, es uno de los intelectuales más respetados en la República Dominicana por su obra de ficción y por su oratoria. Escribió, además, uno de los manuales de historia de la literatura dominicana más conocido y usado en las escuelas del país. Como sucesor de Trujillo en la presidencia fue poco cuestionado en su momento después de su muerte se han ido develando muchos de los misterios a voces que circulaban clandestinamente.

Algunos críticos dominicanos han tratado de explicar el fenómeno desde diferentes ángulos, pues no es un secreto que la literatura dominicana ha sido ignorada casi por completo fuera de la isla.

Cuando se habla de literatura dominicana, sólo suelen citarse nombres como Pedro Henríquez Ureña, Salomé Ureña de Henríquez, Manuel de Jesús Galván, y Juan Bosch. Estos, junto a un grupo muy reducido, conforman la pequeña lista que compone el corpus dominicano.

Las causas aparentes de esa pobreza literaria son varias, como explica Jeanny Montero hablando del cuento en particular: "En República Dominicana, el cuento como género tiene una evolución tardía posiblemente debido a circunstancias culturales, económicas, sociales y políticas que determinan su proceso histórico"(5)

Según el crítico y cuentista dominicano, José Alcántara Almánzar, en su obra *Dos siglos de historia en la República Dominicana*, uno de los factores que ha contribuido al desconocimiento y al estancamiento de nuestra literatura ha sido la inexistencia en el país de una política cultural apropiada que se dedique a fomentar y estimular las actividades literarias. Otras razones pueden ser de mercadeo, calidad literaria y representación editorial, las que han frenado en gran medida el fenómeno literario en República Dominicana. No obstante estas adversidades, los

intelectuales dominicanos han trabajado por proyectar una imagen más justa y real del panorama literario del siglo XX. Ahora se puede vislumbrar un futuro más promisorio para los siglos venideros.

Balaguer fue por muchos años la voz del pueblo, y su falta de objetividad fue otro de los problemas que ha frenado la expansión de nuestra literatura tanto dentro como fuera del país. Se ufanaba de ser el mejor literato del país y su historia de la literatura, que ha sido lectura obligada para los estudiantes de la escuela secundaria, revela una perspectiva innegablemente misógina.

La misoginia a la que me refiero es evidente en los comentarios que hace Balaguer sobre las mujeres que, pese a todas las circunstancias negativas, se dedicaron a las letras. Dos mujeres le merecen una atención especial: una es la reconocida poeta(a la que éste llama “la poetisa”) Salomé Ureña de Henríquez, quien goza en esta obra de un perfil detallado y de un análisis de su producción, pero es importante aclarar que ella es poeta y que su poesía reproduce el discurso patriarcal establecido. El otro caso, es Virginia Elena Ortea, a quien califica como “la escritora dominicana del siglo XIX mejor dotada para la actividad literaria”. (166)

La producción del siglo XIX en el país fue lenta y muy fragmentada. Hay más poesía y oratoria que narrativa. Se ven

emergiendo tímidamente algunas novelas como las de Pedro Francisco Bonó, *El montero*, a mediados de la centuria, o *Enriquillo*, de Manuel de Jesús Galván, años más tarde. A finales del siglo aparecieron algunas otras obras que permanecieron inéditas o circularon con ediciones muy limitadas, condenadas al olvido antes de ver la luz pública. Esta lista se podría alargar un poco más si se cuentan las obras de Amelia Francasci y otras escritoras que han sido ignoradas por muchos años.

### **1.5 Justificación y marco teórico del trabajo**

El estudio de la obra de Amelia Francasci tiene especial interés en este momento histórico pues coincide con el actual incremento de la novelística escrita por mujeres en Santo Domingo. A lo largo de su narrativa encontramos textos fascinantes tanto por su “idealismo y exotismo” como por su discurso proto-feminista y por la tensión existente en sus obras entre “el decoro y el deber”. Como se verá más adelante, el rompimiento con ese decoro y con ese deber, puesto de manifiesto en algunos personajes, evidencia la tensión en que vivía la propia autora.

Estudios especializados de los aspectos más innovadores de su obra contribuirían al mejor entendimiento no sólo de la literatura nacional sino de la hispanoamericana. Por otra

parte, es importante dar a conocer sus textos a lectores no especializados pero sí amantes de la literatura que podrían disfrutar de textos de lectura sencilla pero con una prosa tersa y cautivante.

Mi trabajo se centra básicamente en analizar, en primer lugar, sus propuestas ideológicas sobre la situación de la mujer del siglo XIX a través de la ficción; en segundo lugar quiero examinar cómo construye las imágenes de la mujer en su narrativa; y en tercer lugar, me interesa indagar en qué medida los personajes femeninos de su obra son reflejo de su auto-imagen.

Es importante ver cómo a través de la ironía y otros elementos estilísticos nuestra escritora logra desarticular o desestabilizar la imagen de la mujer ideal o negativa establecida por el sexo masculino en los personajes de sus novelas *Madre culpable* y *Francisca Martinoff*, (que son, a mi juicio, lo más representativo de su obra), así como en los personajes de sus cuentos, en los que aparece una imagen femenina más compleja. Los trabajos de Toril Moi, Elen Moir, y Elaine Showalter entre otros, me ayudarán a trazar las coordenadas del análisis y a ver si la autora propone una nueva imagen de la mujer que rompa con los parámetros establecidos y que sea producto del sentir de la mujer y no del miedo o deseo de poder masculinos.

Los trabajos de Sandra Gilbert y Susan Gubar, *La loca del desván*, sobre escritoras inglesas y Cristina E. Valcke sobre *Dolores* de Soledad Acosta de Samper, me servirán de apoyo para estudiar, a los personajes femeninos de Francasci como una metáfora de la escritora. Aunque aquellas estudiosas no se ocupan de las escritoras del Caribe hispánico, es posible descubrir interesantes puntos de convergencia entre sus objetos de análisis y el mío, pues Amelia Francasci construye personajes de escritoras que enfrentan los problemas de toda mujer que escribe en el siglo XIX. Como ejemplo de esos personajes tenemos a Francisca Martinoff, Alba Marina y Carolina de L., que comprueban mi propuesta.

Las teorías de José María Pozuelo Yvancos, Sidonei Smith, Silvia Molloy, Anna Caballé, y Mercedes Arriaga Flórez, sobre el género autobiográfico me ayudarán a establecer si Amelia Francasci se propuso escribir una autobiografía para la que utiliza una serie de estrategias o “tretas”, incursionando en un género que se percibía como exclusivo de la comunidad literaria masculina.

La lectura que propongo de dos de sus ensayos, *Monseñor de Meriño íntimo* e *Historia de una novela*, enriquecería el corpus de la autobiografía escrita por mujeres en el Caribe hispano, y sobre todo abriría una nueva perspectiva de estudios literarios en Santo Domingo. Las obras de los

críticos citados anteriormente me darán solo las pautas para intentar el análisis, ya que ninguno -a excepción de Mercedes Arriaga Flórez, quien se ocupa de Gertrudis Gómez de Avellaneda- toma en cuenta a una escritora del Caribe.

Finalmente, me propongo ofrecer un análisis temático y estilístico de los cuentos de Amelia Fracasci pues tienen el interés añadido de haber sido escritos en una época y un espacio en que el género empezaba a emerger tímidamente. Una mirada retrospectiva desde las diferentes teorías del cuento nos proporcionará alternativas para situarlos dentro de un género que era casi inexistente en la República Dominicana pese a que en el resto de Hispanoamérica se había convertido en arma de denuncia y servía de vehículo a los intelectuales de la época para proponer cambios sociales. También en este caso Fracasci se atreve a incursionar en un terreno que le había sido vedado a la mujer. De este modo, haciendo uso de variadas estructuras literarias, expone diferentes temas sociales: el quehacer literario de la mujer, los prejuicios de raza y de clase, la falta de educación, la opresión de la mujer y de la superstición o los matrimonios desiguales. Será interesante explorar si estas piezas encajan en el cuento y por qué algunos críticos no las consideran como tales.

## Capítulo 2

**Imágenes de la mujer: reproducción de los modelos femeninos establecidos por la sociedad patriarcal y la creación de un modelo en la narrativa francasciana.**

### 2.1 Introducción

A finales del siglo XIX toda una retórica sobre la mujer invade las obras de arte. Mientras que la mujer se preocupaba por sus derechos y su papel en la sociedad, los artistas se dedicaban a presentar en sus obras su visión de la psicología y la inteligencia de las mujeres.

Las imágenes que se crean son diversas. “La mujer fatal”, devoradora y perversa, por ejemplo, se crea para demostrar la inferioridad intelectual y moral de ese tipo femenino. La mujer tiene el protagonismo de las obras de arte y no importa si es santa o bruja, ángel o monstruo, fatal o frágil. Esta disparidad no anula la evidencia palpable del protagonismo que ella adquiere en todas las ramas del arte.

En este capítulo analizo cómo construye Francasci las imágenes de la mujer en su obra de ficción y cómo afirman sus personajes femeninos sus propuestas ideológicas. Para este análisis quiero tomar como marco teórico las ideas que

Toril Moi expone sobre escritoras angloamericanas en su libro *Teoría literaria feminista*. Me apoyaré especialmente en sus comentarios sobre la crítica de imágenes de la mujer y sobre el libro de Sandra Gilbert y Susan Gubar *La loca del desván*.

En relación con el primer punto, Moi cuestiona el tipo de crítica que les reprocha, a los escritores de los siglos XIX y XX, el no haber presentado en sus obras imágenes ‘reales’ de la mujer. Ella enfatiza que estudiar las “imágenes de la mujer” implica necesariamente analizar las “falsas” imágenes de la mujer, puesto que el personaje de la novela nunca es una directa representación de la realidad. Para Moi esta postura se vuelve hasta “ridícula” porque los personajes no hacen lo que hacen las personas reales. Por otro lado piensa que el escritor tiene la libertad de imprimir en sus personajes las cualidades, características o virtudes que surjan de su creatividad.

Moi critica que se considere a la literatura como una  
...reproducción más o menos fiel de la realidad  
externa a la que todos tenemos acceso igual e  
imparcial y por lo tanto nos vemos capacitados  
para criticar al autor basándonos en si ha creado  
o no un modelo *incorrecto* de la realidad que, de  
un modo u otro, todos conocemos. (Moi, 57)

Más adelante Moi cita a Cheri Register, quien sostiene que “una obra literaria debe ofrecer “papeles ejemplares”; es decir, inculcar un sentido positivo de la identidad femenina, retratando tipos de mujeres “liberadas que no dependan de los hombres”. Al mismo tiempo Register advierte a las creadoras no olvidar el sentido de autenticidad que es lo más importante a la hora de crear un modelo.

Aunque estas ideas literarias feministas parezcan hoy algo superado, resultan parcialmente aplicables si se toma en consideración que en el siglo XIX hay un número considerable de escritoras latinoamericanas que quieren romper con los modelos femeninos estereotipados de la literatura escrita anteriormente por los hombres.

De otro lado, pese a que Toril Moi critica el ingenuo realismo y la falta de reflexión teórica de esta corriente feminista, rescata de ella un valor fundamental: la insistencia en el carácter político de todo discurso crítico. (Moi, 64)

La crítica feminista ha explorado muchas imágenes de la mujer en el siglo XIX, pero éstas se podrían agrupar en dos: el ángel y el monstruo. Estas dos imágenes se muestran de maneras diferentes en las obras de arte. Puesto que son tan recurrentes en la literatura masculina, resulta muy difícil para la mujer que escribe destruirlas o cambiarlas. Sin embargo, muchas veces, inconscientemente, la mujer que

escribe ha empezado a definirse a sí misma como una criatura misteriosa que puede vivir detrás del ángel o del monstruo o de la imagen ángel/monstruo. La mujer que escribe, según Gilbert y Gubar, ha tenido que reconocer dolorosamente, llena de confusión y de “rabia”, que su modelo es una construcción del hombre.

Partiendo de los postulados de Elaine Showalter, que divide el período de la literatura femenina en tres etapas, podríamos situar a Francasi<sup>8</sup> en la segunda: la fase feminista que, según la crítica, se extendería de 1880 a 1920. Moi afirma que el trabajo de Showalter es importante por el redescubrimiento de autoras olvidadas. De esta manera su aporte a la literatura inglesa es valiosísimo. Aunque esta fase feminista llega tarde a Santo Domingo, en Francasi tenemos una fuente primordial para entender la situación de la mujer dominicana. Aunque ella se base en los modelos de mujer creados por el sexo masculino, los colora con un tinte especial y los ve desde una perspectiva diferente.

---

<sup>8</sup> Creo pertinente aclarar que en esta época no hay un movimiento feminista establecido en la República Dominicana. Amelia es uno de esos casos de mujeres solas que en sus países han empezado un movimiento silencioso, como Concepción Arenal o Emilia Pardo Bazán en España.

## 2.2 La imagen que brota del miedo masculino: mujer fatal, mujer caída, bruja, seductora, etc.

Esta imagen nace, en el sector masculino, como respuesta al temor y la alarma creada por el avance de los grupos feministas. Se crea, así, el mito *desvalorizador* de la amante-estéril en contraposición a la esposa-madre.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX la prostitución prolifera en las capitales europeas y con ella se expanden las enfermedades venéreas como la sífilis. Este fenómeno social pronto invade las obras literarias y luego las artes plásticas, consolidándose así en el arte el mito de la “mujer fatal”, la prostituta, la pecadora, la mujer caída, la mala mujer, que es la cara opuesta de la “mujer frágil”, esposa y madre.

En su primera novela, *Madre culpable*, la autora se debate desde el título mismo entre las diferentes imágenes que plasmará en las páginas de la obra. Una madre culpable puede ser sinónimo de amante estéril. Es posible que la madre sea culpable de haber abandonado al hijo, de no haberlo criado bien o de haberlo maltratado, y todas éstas serían cualidades contrarias al estereotipo idealizado de la maternidad, cuyas cualidades distintivas serían abnegación, entrega, honestidad, dedicación y delicadeza, entre otras.

¿Cuál de todas estas cualidades no tiene la madre de la novela? Hay que notar la gran carga negativa que el adjetivo *culpable* impone a la madre. Es así como, desde el principio, la autora nos sugiere que la imagen femenina principal de su novela es negativa.

Los primeros veinte capítulos giran en torno a Isabel, quien le da nombre a la primera parte. Es una mujer muy bella, tal y como la describe la autora a través de uno de los personajes masculinos y de la voz narrativa:

Allí está, mírala. [...] tan alta y airosa es, que descuella entre todas las otras mujeres<sup>9</sup>. [...] Era una mujer bellísima. Imposible hubiera sido no admirarla. Pertenecía al número de esas de quienes dice el vulgo que *parecen reinas*. Un poeta por poco entusiasta que fuera la hubiera comparado á Juno por la majestad y arrogancia del porte y a Venus por la elegancia de las formas, la gracia y el encanto del rostro. (12)

Después de esta descripción tan poética, la voz narrativa sigue dándonos detalles de la belleza física de la mujer de la cual se ha enamorado no de los personajes, Alberto Montalbán, sin saber qué se encierra detrás de tanta

---

<sup>9</sup> Esta línea en la novela evoca el texto bíblico de la anunciación. Lucas 1:28, 42. En algunas versiones de la Biblia la frase aparece en el verso 28 como en la Versión Reina Valera de 1840, 1909, 1960. En esta versión el ángel es el que llama a María "bendita entre todas las mujeres" El verso 42 dice que María fue a ver a su pariente Elizabeth. La anunciación, en lugar del ángel, la hace una mujer. El lazo familiar está claro; ella es prima de María. Y quiero hacer notar que en la versión anterior el nombre no se traduce como Isabel sino Elizabeth

belleza. Andrés, por el contrario, es el personaje que conoce, aparentemente, a Isabel y que describe las cualidades negativas de la protagonista. Su preocupación es la de un hombre tradicional que conserva en su mente la imagen del ángel del hogar.

Aparentemente, los dos hombres de esta primera parte de la novela son portadores del pensamiento tradicional del sexo masculino de la época, que tiende a polarizar las imágenes de la mujer. La voz narrativa sigue la descripción de la hermosura de Isabel y da paso al diálogo directo de los jóvenes, a través del cual el lector se va enterando de algunos detalles del personaje.

Era muy blanca y tenía los cabellos negros más hermosos del mundo. Sus ojos parecían de azabache y en sus mejillas lucían los colores más vivos de la salud. Su perfil era el de una estatua griega.

(12)

Isabel encarna la belleza física de las mujeres de su época, pero tiene en su rostro los colores de la salud, cosa que aparentemente había desaparecido de la mujer modelo del diecinueve. Parece una reina no sólo por su belleza sino porque su atuendo tiene aspecto de realeza.

La voz narrativa sigue a los personajes. Alberto continúa su persecución a la diosa de sus sueños, Isabel, mientras Andrés se marcha preocupado porque quiere evitar

que Alberto conozca a Isabel. A lo largo de la narración el lector va conociendo a la verdadera protagonista y se va formando la imagen negativa de una mujer de moral dudosa, que vive sola con dos hijas y los criados. Es cortesana y tiene un amante de turno, pero no responde completamente al concepto de la amante estéril porque la naturaleza la ha premiado con la maternidad. La autora construye a sus personajes en contraposición a los personajes masculinos o a otro femenino, como por ejemplo, lo que sucede con María, quien en términos de virtudes y defectos, es lo opuesto de Isabel. María es la protagonista, hija de Isabel y la embajadora de la bondad y la nobleza en la novela.

La sensualidad y la belleza de Isabel despiertan las pasiones de Alberto. Aparentemente su amante de turno es un tal Marqués de B que nunca se conoce en la novela y que podría ser cualquier hombre que pueda brindarle placer sexual y seguridad económica en el momento. La mujer aquí está descrita como un objeto sexual por Alberto. Él dice que ellas son “capaces de volver locos a los hombres”. Pero nuevamente aparece la tensión del momento. Mientras Alberto las ve como objetos sexuales, Andrés piensa que las mujeres son para quererlas y hacerlas dignas esposas y madres.

Según Andrés, Isabel no tiene valores morales aunque es muy educada, característica ésta que es de ruptura. Por otro lado se dedica a la seducción, un oficio reservado solamente

para el hombre. Isabel es un personaje muy complejo que no admite encasillamientos. La autora despliega una lista larga de cualidades y características que conforman ese personaje:

[...] debes saber, además, que Isabel no es una mujer vulgar. Su educación es buena, y tiene bastante talento, si bien poco corazón. Se dice viuda, y se hace llamar la señora de Rivera. (12)

Andrés, más adelante, se declara en contra de las mujeres como ella e interpreta lo que para la sociedad del momento significaría lo que la crítica ha llamado la mujer “monstruo” o “la bruja”. Nuevamente la autora se vale del personaje masculino para expresar el sentir de toda la sociedad:

Su madre es bastante imprudente para dejarle sospechar todo lo malo que hace [...] En mi sentir no hay crimen mayor que esa indiferencia crudelísima, espantosa con que las mujeres como Isabel arrancan la inocencia que cubre los ojos de sus desgraciadas hijas: ...pervirtiéndolas precozmente ú obligándolas á monstruosas desconfianzas! [...] eso es imperdonable, es horroroso... que olvide una mujer, el decoro y la honestidad. (38)

Según Gilbert y Gubar, la mujer monstruo es aquella que no acepta, sumisa, el rol que se le impone. Es una mujer que

lucha por tener su propia personalidad, que tiene una historia propia para contar, como es aquí el caso de Isabel. Ella se enamora de Alberto aunque no está segura de que María esté enamorada también. Alberto, después que conoce a María y se encuentra en el dilema de tener que romper con la madre, huye porque no tiene la fuerza para enfrentar el problema, y dice que no quiere saber “ni de la madre ni de la hija”, y es él mismo quien nombra por primera vez a la protagonista como “prostituta”.

En la segunda parte de la novela, “Luz y tinieblas”, Isabel se convierte en las tinieblas que empañan la luz de los jóvenes enamorados.

En todas sus reflexiones, Alberto piensa en su novia y en el daño que esa nube negra, Isabel, podía hacerles. Y no se equivoca, porque ella está enamorada como nunca antes y decidida a hacerles la vida imposible a los enamorados y vengarse de todos los que, según ella, le han hecho daño:

¡Con cuánto gusto me burlaré de todos, vengándome así de los desprecios, de la soberbia del doctor, de la desconfianza de Andrés, del orgullo de mi hija! Y cuán feliz seré con Alberto....! Ah! ¡le amo tanto y tanto! Yo me creí que fuera amor lo que me inspiraba el vizconde de L... y ... Paco Gómez. ... y el marqués de B... No! A ninguno he

amado, sólo á él que me sedujo desde el primer día con su sonrisa, con su mirada, con sus ojos [...] que hacen vibrar hasta las fibras mas intensas de mi ser! (217, 218)

Alberto teme que Isabel lo acuse de haberla enamorado y piensa que “las coquetas como Isabel conocen el valor de una mirada”. Él se siente culpable de lo que ha provocado en Isabel, teme un final vergonzoso y siente todo el peso de su vida desenfrenada. Esta situación parece aludir al relato bíblico que narra la parábola de la mujer pecadora ante Jesucristo, quien llama a los presentes (hombres) a apedrearla si alguno está libre de pecado<sup>10</sup>. La autora debe haber pensado en ello cuando presenta a Alberto auto-culpándose del pecado de Isabel.

Aparentemente, la voz narrativa ha cambiado el rumbo de la historia y con ello el curso de los personajes, pero no se percibe cambio alguno en la intención con que la autora construye la imagen de la mujer monstruo. Mientras los protagonistas dan rienda suelta a su amor, Isabel, como nube negra, sigue creciendo y empañando todo su entorno. Es lo que, supuestamente, hacen las mujeres de dudosa reputación con la sociedad.

Pienso que la autora juega con el lector a lo largo de la novela. Empieza a contar la historia de Isabel desde el

---

<sup>10</sup> Se puede inferir que la autora tenía en mente el pensamiento de la parábola de la mujer pecadora; para una lectura más detallada, ver Juan 8: 1-11.

principio a través de los personajes masculinos, pero siempre hay un suspenso en el desarrollo del personaje. Es como si se preguntara: ¿qué saben los hombres de las mujeres? ¿No son ellos quienes las lanzan a la prostitución?

Es ésta, probablemente, una de las posibles razones por las que no conocemos realmente a Isabel. La verdadera historia de Isabel la cuenta Beatriz, quien la cuidó de niña.<sup>11</sup> Ésta culpa a la mala educación<sup>12</sup> y al matrimonio de Isabel de los males que le han sobrevenido. Isabel se cría sola con su padre y con la criada pues su madre muere cuando ella es apenas una niña:

La niña modesta y amante había desaparecido y quedaba en su lugar la mujer, incomparablemente hermosa, ansiosa de hacerse admirar, sin juicio más que para lucir, indiferente o tibia para el sentimiento, y sin la menor idea de lo que son los deberes de una esposa. (177)

La autora perspicazmente se vale de una estrategia para contar la historia de Isabel a través de una mujer, Beatriz, quien ha sido marginada por el hombre y también por la sociedad. La autora la reivindica a través de la verdad.

---

<sup>11</sup> Beatriz es uno de esos personajes que si bien no tiene un status social elevado, es una figura femenina clave, pues se ocupa de Isabel de niña, cuida a María como una madre y luego se encargará de atender a Isabel en sus años de locura.

<sup>12</sup> La madre de Isabel muere cuando ella está pequeña y su padre se encarga de su educación. La autora infiere a través de estos personajes una crítica al sistema educativo que no puede ser bueno cuando no lo administra la mujer.

Beatriz es la portadora de la verdadera historia de la protagonista. Su personaje cobra relevancia en la obra desde el momento en que la autora le otorga el poder de manejar a todos los personajes masculinos y enfrentarse a ellos, y además tiene la fuerza de enfrentar a la sociedad cuando culpa a la educación y al matrimonio de las faltas de Isabel. Acusa a dos instituciones sociales a las que no había tenido acceso, pero en la novela las desafía.

En la escena del desencadenamiento de la primera historia de la novela hay también otro guiño al lector de parte de la autora. Las reflexiones de Alberto nos llevan a pensar en lo que ha hecho el hombre a lo largo de la historia con la mujer y lo que ésta piensa en realidad. Las reflexiones sobre este último cuadro encierran en sus palabras el pensamiento de Francasci. Alberto, que creía ser el hombre más feliz de la tierra por haber conquistado el ángel para su hogar, de repente se da cuenta de que la realidad es otra y que está regida por un ser diferente. Aparentemente la autora juega también con los términos que describen sus modelos y es aquí Alberto el caído, el que cae víctima de su propia trampa. Este personaje masculino encarna los conflictos de la autora y su descontento con las dos imágenes de mujer. Alberto se deslumbra por la belleza física de Isabel, pero le interesa la belleza interna de María. Esto crea un conflicto en él, del que pretende

desembarazarse sin ninguna consecuencia. Esta problemática que se presenta a través de Alberto nos lleva a pensar en la imagen de la mujer caída.

La mujer caída ha sido un tópico de la literatura universal. Esta imagen es plurivalente porque bien puede representar una mujer con una sensualidad desbordada y desequilibrada como también la imagen del oportunismo femenino o de la maldad. Por otro lado, esta mujer caída puede presentarse como una mujer virginal, pasiva y vulnerable, usualmente seducida de forma engañosa y luego abandonada por el seductor. La autora hace una fusión de estas imágenes valiéndose de los personajes femeninos y proyecta esta síntesis a través del personaje masculino, como vimos antes. Isabel se define especialmente por su sensualidad y atractivo; su sensualidad contrasta con los demás personajes femeninos. Ella representa el prototipo de la mujer víctima de una sociedad que considera la belleza física como el más importante atributo femenino y que, al mismo tiempo, niega a la mujer todo goce sensual. María encarna la ingenuidad y la pureza, y aunque no ha sido seducida por Alberto, es víctima del engaño y del abandono de la madre. De este modo los dos personajes se funden en una imagen dual que se refleja en la conciencia del personaje masculino. Alberto reconoce que ha sido víctima de los encantos de Isabel:

¡Burlado le dejaban, desesperado y sin aliento, en presencia del conflicto más atroz; de la realidad más desoladora.... Y él que creyó aquella mañana haber ya aprisionado en sus redes á esa deidad engañosa que llamamos felicidad, cuando rodeada de luz nos aparece en lontananza, tan solo era aquella noche el triste prisionero de Isabel, del ángel de las tinieblas, que se levantaba amenazante para sumergirle en el caos de la desesperación...! (240)

Todo este conflicto se desencadena por el amor que Isabel siente por Alberto. Alberto está perdidamente enamorado de María, pero ese amor de Isabel es tan grande que no admite negativas. No hay razones que puedan hacer cambiar a Isabel: es una mujer que tiene fuerza y determinación, que se propone obtener a Alberto o la muerte.

Después de horas de lucha con Isabel, Alberto escucha un quejido fuera del salón y se da cuenta de que María ha escuchado todo el drama, y ésta, no soportando el dolor de saberse traicionada, cae fulminada al suelo con el corazón destrozado, casi moribunda. Alberto acude al instante y, creyéndola muerta, intenta suicidarse pero no lo consigue. Isabel pierde la razón y es recluída en la casa con la única compañía de Beatriz. Isabel no vuelve a aparecer en la

novela hasta que nos enteramos en el epílogo de que está moribunda y quiere pedirle perdón a Alberto para morir en paz. En oposición a lo que suele suceder en las tramas más convencionales de la novela decimonónica, en la que estas mujeres mueren como castigo a sus culpas y a su rebeldía, Isabel muere redimida; logra el perdón de su amado, porque es Alberto el único hombre a quien ha amado realmente al final de su vida.

Creo que en el desarrollo de esta imagen y su final se refleja la ideología de la autora, quien utiliza como su portavoz a Beatriz. La criada lo dice muy claro: culpable de la conducta de Isabel no es ella sino la sociedad, la falta de educación y de los hombres que se le acercan. Toda la culpa del drama recae sobre Alberto, aunque, como señalé anteriormente, él también es víctima de las reglas sociales. Pienso además que la autora, con la remisión de los “supuestos pecados” de Isabel al final de la historia, además de proponer una imagen diferente de la mujer fatal, abre una puerta a la reivindicación de la mujer para empezar a contar su propia historia.

Hay otras imágenes a lo largo de la obra de Francisci, pero no tan claras como éstas de *Madre culpable*. Los personajes de *Cierzo en primavera*, colección de tres historias publicada en 1902, son más complejos y me gustaría

analizarlos en otro apartado porque creo que responden a un tipo de personaje híbrido en los que la autora conjuga los dos modelos arquetípicos para crear uno menos polarizado. Tanto en “La confesión de un joven tímido” como en “Pepa, Pepe y José” y en “Mi pretendiente”, los personajes femeninos no son paradigmas de inocencia ni de bajeza moral. Como dicen Gilbert y Gubar, estos personajes, por muy malos que sean, tienen personalidad propia y una historia para contar.

### **2.3 De ángeles y santas: mujer frágil, “ángel del hogar” abnegada, subyugada, protegida, etc.**

La autora es de esas mujeres del siglo XIX que, según la crítica feminista, escriben “palimpsestos”, obras en las cuales ocultan niveles de significación más profundos. Estas escritoras, al mismo tiempo que se adaptan a los modelos creados por el hombre en su literatura, crean sus propias imágenes. Gilbert y Gubar concluyen que la mujer que escribe tiene una voz “dual”, pero una voz de mujer que en todo caso es honrada. Toril Moi cita a Gilbert y Gubar cuando dicen que la estrategia literaria de las mujeres consiste en “asaltar y revisar, destruir y reconstruir las imágenes de la mujer que hemos heredado de la literatura masculina, especialmente...las polaridades paradigmáticas del ángel y el monstruo”. (Moi 70)

Las mujeres de la época están expuestas a toda una vasta literatura cuyo propósito es enseñarles cómo debe conducirse “el ángel del hogar”. El mensaje siempre presente es que, puesto que la mujer le debe su protección y su cuidado al hombre, lo menos que puede hacer es comportarse como un ángel y desplegar las características que le agradan al hombre: castidad, belleza, delicadeza, modestia, y pureza, entre muchas otras. La idea de “pureza contemplativa” expresada en muchos de los textos de la época evoca tanto al cielo como al sepulcro. De este modo la mujer no sólo llega a convertirse en santa a través de la muerte, sino también a anular su historia como “ángel del hogar”.

La idea angélica que impregna la amada del romanticismo perdura todavía en el siglo XIX. Aunque los escritores del romanticismo le otorguen otras características como la sensualidad, esta mujer romántica mantiene su belleza física exterior y no es solamente espíritu. Esto marca una diferencia con la amada del movimientos literarios anteriores, una amada puramente espiritual que, como Dulcinea, se mantiene amando desde lejos. La mujer romántica no difiere mucho de ésta, pero sí ya tiene algunas características que la hacen más asequible: ama y se entrega al amor, pero no ejerce ninguna autoridad sobre el amado. Este tipo de mujer muere siempre joven para recuperar su

carácter angélico. Es esa mujer que, según Camila Henríquez Ureña,<sup>13</sup> tiene capacidad para sufrir pero no tiene la fuerza necesaria para resistir el sufrimiento y vuelve a adquirir su espiritualidad a través de la muerte sin la dualidad materia/espíritu.

En contraste con Isabel, otros personajes femeninos de *Madre culpable* son descritos como ángeles. Tal es el caso de María, Doña Luisa, Blanca, y Beatriz. Todas ellas responden a un mismo patrón pero con variantes en el tratamiento que la autora les da. En María, por ejemplo, encontramos la contrapartida de Isabel, descrita siempre por oposición y exageración. Es un ser casi etéreo, que debe morir - el lector lo intuye - porque no es de este mundo.

María llama la atención por su singular belleza, serena, casi espiritual. Es solitaria y no tiene mucho contacto con el mundo exterior. Aunque María no es madre, y ésta es una de las cualidades principales de este modelo, en varias ocasiones se sugiere que sería una buena madre. En la Pág. 33 Andrés describe a las mujeres por antítesis: María es todo lo contrario de Isabel. Aparentemente, según Andrés no hay punto de comparación entre las dos mujeres, pero eso es lo que hace todo el tiempo.

---

<sup>13</sup> Para una versión más detallada de los planteamientos de la mujer de Camila Henríquez Ureña, ver en Camila Henríquez Ureña, (79)

El siguiente cuadro es una muestra de muchas de las oposiciones que Andrés usa para describir a las protagonistas:

<b>Isabel</b>	<b>María</b>
Diosa de la voluptuosidad	Madre de Dios
Amor material	Ideal de belleza interior
La Venus pagana	Casta y pura
Reproducción de la	Encarnación de la modestia
Magdalena pecadora	y de la gracia
Sensualidad	Aureola virginal
Coqueta	Franca y pura mirada

Es María la mujer ideal, la que todo hombre quiere para su esposa, abnegada y admirada por todos. Sería buena madre pero como se ha visto a lo largo de la historia de la literatura, estos personajes, por ser tan etéreos, mueren jóvenes. Francisci vuelve a la Edad Media y recrea en María el personaje de la amada angelical, que no tiene contacto físico con el hombre. Es ésta, exactamente, la imagen que aparece en las cavilaciones del doctor Romero en la escena de la muerte de María:

El ángel dolorido lastimado por las miserias de la tierra plegaba sus blancas alas, y se disponía á refugiarse en el cielo, como en la única mansión

digna de él...! [...] Moríase silenciosa, muda, sin proferir una queja, sin manifestar un deseo. (273)

Más adelante, Andrés la describe como si el personaje no hubiera sido tocado por la muerte:

Ah! si V. la hubiera visto, no parecía que las alas de la muerte la hubieran tocado, que sus sombras la envolvían... [¡] Cuán bella estaba! ¡[Q]ué plácido tenía el rostro! Habría podido creerse que dormía. Esa niña es feliz: murió bendiciendo y está en el cielo. Lo prueba la expresión de inefable bondad que conservó después de muerta. En el cielo ruega á Dios por V., por Alberto, por el doctor y por todos. Créalo V., señora! Y ruega á Dios por su madre que tan culpable fue... (283)

La autora, como vimos en el apartado anterior, juega con las dos imágenes desde la alusión bíblica a María e Isabel, que encarnan la espiritualidad y la materialidad. María es la virgen que lleva en su vientre el fruto del espíritu, y por otro lado está Isabel, que lleva en su vientre un ser creado a través de su cuerpo material y que tiene contacto con su marido. María pasa a la otra vida, la celestial, aparentemente sin tocar la muerte o sin que la

muerte la toque a ella, como dice Andrés; su agonía dura tres días y tres días dura el hijo de Dios en la tumba.

María, es el personaje que representa, quizás en mayor grado, la idea de castración de la voluntad de la mujer. A ella no sólo su madre le ha robado su voluntad sino también todos los personajes masculinos y femeninos que la rodean. Todos la manipulan sin que ella ose ni siquiera cuestionar las decisiones tomadas con respecto a su vida. Andrés, por ejemplo, aunque no conoce los lazos familiares que lo unen a la protagonista, piensa que Alberto es un buen partido para María y trama un encuentro.

Beatriz, por otro lado, decide cuándo ella debe o no recibir visitas, qué debe hacer o por qué no se puede levantar. No es la madre pero funge como tal por necesidad; y es ella, la madre, la mayor castradora de la voluntad de las mujeres. Muchas veces vemos a Beatriz prohibiendo a María que vaya a la iglesia o que salga a un paseo porque le puede hacer daño. Otras tantas veces, en cambio, se pone de acuerdo con Andrés para animar a la niña a salir o a recibir al que ellos consideran es beneficioso para la joven.

Además está el Dr. Romero, que le dice cómo debe comportarse y lo que debe hacer. Así, el doctor tiene luz verde para tomar la voluntad de María y prescribirle lo que será su vida: cuándo debe o no levantarse; qué puede comer; a dónde debe ir. "María deseaba verla [a su amiga Magdalena]

pero no se atrevía, sin la autorización del doctor, a bajar a él” (222, el subrayado es mío). El doctor Romero es el más indicado para prescribir lo que María tiene que hacer en el plano médico, pero no se limita a eso, sino que se apropia de su capacidad de decisión en todos los aspectos de su vida.<sup>14</sup>

Doña Luisa y Blanca son dos personajes que, aunque bondadosos, deciden sobre la protagonista. Pretenden saber lo que es mejor para la joven y le preparan una fiesta para presentarla en sociedad: “Dos días después daba un baile la familia Montalbán y la condesa había obtenido de Isabel el permiso de llevarse a María a su casa desde por la mañana” (162). En estas líneas la protagonista está descrita como un objeto; o quizás podríamos decir como un animalito que se lleva de una jaula a otra. En ningún momento se consulta a María para la fiesta.

Hasta ahora el lector podría decir que todas y cada una de las cosas que estos personajes planean es para el beneficio de María, pero ninguno de ellos se acerca a ella para consultarla o pedir su aprobación. Ella se convierte en un títere de cuantos la rodean: todos y cada uno de ellos le han robado un poco de su voluntad. ¿Y no es eso lo que ha hecho la sociedad con la mujer? ¿No se han escrito miles de

---

<sup>14</sup> El Dr. Romero está siempre atento a la protagonista por ser su médico. María es el típico personaje del siglo XIX que siempre está enfermo; este tema lo trataremos extensamente en el próximo capítulo.

manuales de comportamiento, de urbanidad y de higiene para la mujer? ¿En algún momento se ha tomado en cuenta la opinión de la mujer? Puede que en el siglo XXI podamos responder afirmativamente a estas preguntas, pero no así en el siglo XIX, cuando ellas intentaban abrir una brecha en el camino.

María es un fiel reflejo de esa sociedad *castrante*. A ésta sí la podríamos llamar, con *Register*, una imagen auténtica. Está claro que es el ideal de mujer que surge de la imaginación masculina, pero que la mujer que escribe ha perpetuado. Sin embargo nuestra autora ha querido mostrar su desaprobación al hacer morir al personaje no por castigo sino por no tener las fuerzas suficientes para tomar el control de su vida.

La autora dice en uno de sus ensayos que aunque su mentor<sup>15</sup> le pidió que por favor no matara a “la pobre de María”<sup>16</sup> ella no podía permitir que siguiera viviendo en tales condiciones. Esta reflexión de la autora, como otras de sus obras de ficción, evidencian la rabia que siente por la

---

<sup>15</sup> Para Francasci, Monseñor de Meriño era como su editor o mentor. Muchas veces éste le hacía sugerencias sobre sus trabajos. En el caso de *Madre culpable*, él no comparte la visión de la autora hacia los personajes femeninos y le sugiere que no mate a la protagonista. El veía este personaje como una proyección de la autora y temía encontrar en ella pensamientos suicidas. También sugiere cambios en el personaje de Isabel. Tienen sentido, aparentemente, las sugerencias pero la autora las rebate por razones ideológicas y no incorpora los cambios sugeridos. (Ver *Monseñor de Meriño Íntimo*, 1926: cartas 12-16 en las páginas 145-148,).

<sup>16</sup> En *Historia de una novela*, de la colección Recuerdos e Impresiones, Santo Domingo, García Hermanos. 1901, la autora explica con lujo de detalles como surgieron los personajes de su novela *Madre culpable*, y además en *Monseñor de Meriño íntimo*, explica que ella no podía aceptar que le cambiara el final de la obra porque eso entorpecería el enfoque de la misma.

situación de la mujer, pero más aún por estas mujeres que siguen permitiendo que se les castre su voluntad.

La condesa de Montalbán, junto con su hija Blanca, encajan totalmente en el modelo de “ángel del hogar”: es la esposa fiel, que siempre recuerda al esposo, y la madre abnegada, que contrasta con Isabel en ese rol. Es, según Andrés:

Era aún bastante hermosa, pero su mayor atractivo consistía en la extremada bondad que reflejaba su semblante. Parecíase a su hijo. Tenía imponente figura, siendo alta y algo abultada de carnes, distinguida de maneras y elegante. (76) [...] en un arranque de su alma generosa...la condesa había consentido en ello no pudiendo cerrar su tierno corazón. (290)

Es ella uno de los ejes de la novela. Representa la conducción del hogar, de un hogar carente de padre, como ella dice, “que ponga orden”. Sus cualidades de generosidad y amabilidad son las que, según ella, han echado a perder a su hijo. El mismo personaje se queja de haber sido tan débil. Esta debilidad se manifiesta en los dolores de cabeza que sufre constantemente. Pero por otro lado, ha construido en su hija lo que es el verdadero modelo de las niñas de su

época y se siente orgullosa de su logro como madre, algo que se ve claro en la siguiente reflexión:

En medio de su viveza, era la niña juiciosa, y conocía todos los deberes de un ama de casa. Su madre compartía con ella los cargos, con el objeto de acostumbrarla para el día en que se casara; y la niña los desempeñaba a maravilla. (164)

Hay una contradicción en el personaje que, por un lado, se queja de no haber podido criar bien a su hijo y señala los defectos que hacen que su hijo no sea un buen hombre, mientras que, por el otro lado, proclama su victoria como madre de una verdadera mujer. Esta contradicción es reflejo de una sociedad que impone diferentes tratamientos para el hombre y la mujer: la debilidad, por ejemplo es una virtud para la mujer, Sin embargo, resulta un defecto en el hombre.

#### **2.4 Hacia una posible nueva visión de la mujer; revisión de algunas de las características femeninas desde el punto de vista de la mujer que escribe.**

Amelia Francasci está consciente, como hemos visto, de la tergiversación de las imágenes creadas por el hombre. Se vale de las dos imágenes polares de la mujer para proponer una más compleja. Ambas imágenes son negativas, porque si la imagen del ángel del hogar, según Virginia Woolf, es

perniciosa, la de la bruja o mujer fatal también lo es. La imagen que propone Francasci tiene características tanto de una como de la otra, y, sobre todo, muestra personalidad propia, diferente de la creada por el sexo opuesto. En su afán por encontrar esa síntesis, la autora llega al extremo de dibujar la imagen de “la loca” esa figura a la que suelen recurrir las escritoras del siglo XIX en su afán por interpretar el sentimiento real de la mujer.

Las creadoras del XIX exponen su situación de inferioridad a través del monstruo-loca-bruja, un personaje en el cual puedan verter todo su enojo, ira, y frustración. Gilbert y Gubar sostienen que esta loca es el doble de la autora; es una recreación de su ira o su rabia. Pienso que de alguna manera u otra Isabel es el producto de esa rabia que siente la autora en su momento. Aparte de Isabel, que es un personaje totalmente negativo, algunos de los personajes femeninos exhiben también características negativas pero no llegan a la categoría de monstruo.

Como hemos visto anteriormente, ésta imagen invade los textos de Amelia Francasci. Creo que la *perniciosa* que Virginia Wolf señalaba en la imagen del “ángel del hogar” radica precisamente en que la mujer ha creído que es buena para ella y que la única intención del hombre es la protección de la mujer y de la sociedad. Es por eso que dicha figura colma la literatura a través de siglos de

historia. Aun si rastreamos la literatura escrita por mujeres, corroboraríamos junto a Gilbert y Gubar, que las mujeres siguen reproduciendo el mismo discurso creado por el hombre.

Según las críticas, a las mujeres se les ha bloqueado la posibilidad de crear sus propias imágenes, y en cambio se les quiere obligar a conformarse con las imágenes creadas por el sexo masculino. Esta situación se ha sostenido en la idea, también creada y popularizada por el hombre, de que la creatividad es una característica puramente masculina. Tanto el ángel como el monstruo son creaciones masculinas que nacen de la idealización o la satanización de la mujer y, en ambos casos, del miedo a la feminidad.

Cuando hablamos del ángel, en seguida llegan a nuestras mentes características divinas o celestiales, lo excelso y lo sublime siempre se han asociado a lo angelical. Entendemos entonces la rabia que siente Virginia Woolf hacia el término porque el artista se vale de esta imagen para controlar a la mujer. Muchas escritoras han ayudado a la comunidad masculina a fijar esas imágenes del sexo femenino. Esto sucede con muchas escritoras del siglo XIX. Consciente de la problemática, Amelia Francasci se vale de esas imágenes, pero al mismo tiempo, introduce ciertos cambios.

En algunos de sus personajes la autora fusiona esos modelos convencionales para darnos una imagen nueva de mujer

que si bien no concuerda totalmente con lo que para nosotros sería una imagen de mujer concebida estrictamente por la mujer, ceo que se aleja de los parámetros masculinos. Esto quiero ilustrarlo con el personaje de Margarita, de *Madre culpable* y con las imágenes que aparecen en *Cierzo en primavera* porque creo, como expuse anteriormente, que ellas componen un híbrido que refleja no sólo una imagen diferente sino las tensiones internas de la autora.

Margarita es un personaje muy peculiar. En la primera y la segunda parte de la novela es la única niña. Todos los personajes parecen estancados y viviendo en un pueblo fantasma donde no se espera nada. Ella es la única que ofrece una posibilidad de cambio. Es interesante, el regalo que le envía a la niña el Marqués de B, compañero de turno de Isabel, y el lector puede pensar que posiblemente sea el padre de la niña pero no está seguro de ello. Margarita recibe la muñeca con beneplácito y el lector interesado puede advertir en el narrador un deseo de igualar muñeca y niña, de lo que podría inferirse el valor de la mujer en la sociedad.

Se dirigía ya á la puerta del gabinete para salir cuando entró en él, precipitada una lindísima niña como de nueve años. Traía ésta abrazada una muñeca tan grande que apenas podía con ella. –Mamá, mamá! Mira, mira lo que, acaban de traerme de regalo.

¡Qué cosa tan bonita! Me la mandó el marqués de B.

(*Madre culpable*, 51)

En “Mi pretendiente”<sup>17</sup> tenemos un personaje femenino que al comienzo se describe a sí misma como seria y sumisa, y que reconoce que el anciano don Gonzalo, protagonista de la historia, la prefiere a ella por sus cualidades femeninas. Es el reflejo de esas mujeres que se preparan para el matrimonio y que reciben una educación adecuada para ello. Dolores representa esa mujer sumisa que no sabe nada y que no puede usar su inteligencia porque, según el hombre, no la tiene. Así encontramos en su discurso que ella acepta lo que la sociedad le impone cuando dice:

hubieran podido casarme sin que me diera cuenta exacta de lo que iba a hacer, de lo que encerraba el matrimonio. Por intuición natural comprendía algunas cosas, pero era ignorantísima respecto de otras. (*Cierzo en primavera*, 55)

De este modo se identifica con esa clase de mujer que acepta lo que se le impone y que acepta que lo que sabe no es porque sea inteligente sino por “intuición natural”.

Pero el personaje de Dolores evoluciona en la historia: confronta las imposiciones masculinas y toma

---

<sup>17</sup> “Mi pretendiente” es una historia de amor desigual en el que Dolores, la protagonista, tiene que experimentar el enamoramiento de un viejo que podría ser su abuelo. Los sentimientos de Dolores hacia el anciano no están muy claros en la obra porque muchas veces parece alejarse de don Gonzalo pero otras veces ella dice que le halagaba saberse cortejada por el viejo. Para un argumento de esta historia se puede consultar el último capítulo de este trabajo en el que se tratan éste y otros dos cuentos de la autora en detalle.

control de su vida. Se decide a hablar, cosa que a ella como mujer de la época no le estaba permitido. La necesidad de reclamarle a don Gonzalo que hubiera traicionado sus ideales políticos, al aceptar un trabajo con el gobierno español, la lleva a tomar la decisión de enfrentarlo y de este modo la sumisa del comienzo se convierte en una mujer con voluntad, que decide escribirle una carta y así pedirle cuentas al anciano:

[...] busqué los medios de llevar a cabo mi propósito. ¿Cómo hacerlo? [se preguntaba Dolores] la empresa era más difícil de lo que parecía. Para convencer a Don Gonzalo debía yo hablarle a solas, y esto era muy difícil. La educación que habíamos recibido era tan severa que en casa no se nos permitía conversar con nuestros tertulianos. [...] lo mejor era escribir a mi buen amigo, porque entregarle una carta, ofrecía para mí menores inconvenientes. (*Cierzo en primavera* 45,46)

Además de escribir la carta y enviarla sin ser descubierta, se propone escribir un vals, una práctica que también le estaba prohibida. La supuesta historia de amor de Dolores y don Gonzalo es el vehículo que usa la autora para señalar los problemas que confronta la mujer que intenta transgredir las normas establecidas.

Por otro lado tenemos la historia de “Pepa, Pepe y José”, una advertencia clara y directa de los problemas que enfrenta la mujer que ha sido atrapada en la maraña que el hombre ha tejido a su alrededor para incautar su libertad. Pepa, la protagonista, se enamora de Pepe, quien es feo, sin atractivo alguno, holgazán y pobre. Es el tipo de hombre al que los padres de Pepa no elegirían para esposo de su hija única porque no creen que pueda ofrecerle a ella estabilidad ni seguridad económica. Sin embargo, se evidencia en esta elección de Pepa, la capacidad autodestructiva de muchas mujeres. Los padres de Pepa quieren que se case con José, un joven de buena familia y con recursos económicos, cualidades que los llevan a considerarlo el hombre perfecto para Pepa, capaz de amarla y protegerla.

Los padres de Pepe son importantes motores de la trama, puesto que envían a su hijo a un lugar distante para que aprenda un oficio, y él, después de haberse marchado, le escribe a Pepa muy pocas veces, lo que parece indicar falta de interés en ella. Decepcionada o sin fuerzas para contradecir a sus padres, Pepa acepta sumisamente casarse con José. Pasados unos meses después del matrimonio se entera, a través de un periódico que le dan a leer unas amigas, de que Pepe ha muerto, y entonces ella también se entrega a la muerte.

Las advertencias de la autora, que empiezan desde las primeras páginas, señalan lo dañino que puede resultar para la mujer la pérdida de su libertad y su voluntad para elegir. Su descripción inicial del carácter del personaje corresponde al de una muchacha fuerte, alegre y con ganas de vivir:

Su viveza y atolondramiento eran tales, que en su casa la llamaban *relámpago, trueno, centella, rayo*. Ella sola metía ruido, y sus trinos y su risa se oían en el vecindario. (*Cierzo en primavera, 98*)

Desde el principio puede captarse la tensión existente entre Pepa y sus padres. Ella desea ser libre y tomar sus propias decisiones, lo que choca con las reglas impuestas por ellos, quienes sólo parecían tener una única causa para amonestarla:

-Papasito, déjame; mamasita, no me riñas; quizás día llegará en que llore, contestábales. Pepa con un beso, arrojándoseles al cuello y riendo siempre. Los desarmaba. Débiles y llenos de ternura por la hija única, no se atrevían a reñirla, mas sólo en un punto se mostraban muy enérgicos. Era cuando se trataba de los amores de Pepa... Entonces sí que la amonestaban seriamente, pero ella reía” (*Cierzo en primavera, 98,99*).

Pepa es una joven que representa un grupo femenino que se ve obligado a sucumbir ante las normas impuestas no sólo por la sociedad y la familia, sino muchas veces por el hombre amado. La autora, en este personaje, parece evidenciar una vocación de libertad frustrada. Al principio la presenta como un ser libre cuando, como se ve en la cita anterior, alude a que su canto y su sonrisa evocan el trinar de los pajarillos. Pepa, al verse casada con José, siente que se le ha impuesto una prisión de la que sólo la muerte podría liberarla. Sin embargo, siempre mantiene la esperanza de que un día Pepe fuera a liberarla. Por eso, cuando se entera de que Pepe ha muerto, decide entregarse también ella a la muerte, que era la única alternativa de libertad en que podía pensar una mujer de su época. A través de esta historia, Francasci parece sugerir que la liberación no llegará del sexo masculino sino de la propia mujer.

La *de-construcción* de la imagen femenina va en ascenso y en “La confesión de un joven tímido” tenemos un personaje mucho más atrevido que Dolores y más fuerte que Pepa.

Enriqueta presenta un aspecto más “masculino”, asociado a la acción, la fuerza y la disposición para tomar decisiones. Su inquietud, su forma de actuar, su fuerza de voluntad y su obstinación a la hora de conseguir sus objetivos configuran una personalidad fuerte. Sin embargo,

no está desprovista de rasgos tradicionales “femeninos”, como aparecen aquí:

‘Con él me caso porque una joven como yo debe casarse. Soy huérfana y pobre. Bien quisiera poderme casar contigo, pero dice mi madre que eso es imposible: tu careces de fortuna personal: eres demasiado joven para proporcionártela y tu padre jamás consentiría en que me hicieras tu esposa. Comprendo estas razones que me da mi madre que sabe pensar muy bien y es la que me ha determinado á aceptar a Serafín. (*Cierzo en primavera*, 163)

Enriqueta aparenta ser una mujer que planea y seduce al hombre por su dinero para alcanzar una posición social más elevada y una seguridad económica. La autora realza las características “negativas” de Enriqueta a través del trastrueque de roles. Serafín tiene todas aquellas cualidades de que adolece su novia. La autora describe detalladamente el sentimiento de inferioridad masculino y así resalta al personaje femenino. Recrea en esta historia la imagen de un hombre débil, atormentado y desequilibrado. Enriqueta busca seducir a Serafín y en complicidad con su madre planea la forma de obligarlo a casarse con ella.

Sin embargo, Enriqueta, a pesar de mostrar fuerza y entereza sigue los designios de sus superiores. Cree tomar determinaciones, pero se deja entrever que la madre es quien

planea todo porque conoce los sentimientos de Enriqueta para con Arturo (hermano de Serafín), pero no los toma en cuenta. Nuevamente estamos frente a un personaje contradictorio: que parece tener una voluntad propia, pero que en realidad, está subordinada a las determinaciones de su madre.

Si tomamos en cuenta los tres personajes femeninos de estas tres historias, sacamos en conclusión que tienen características de la mujer sumisa, pero que han empezado a despertar y en todos los casos sus acciones tienen cómplices que de una manera u otra les permiten expresar sus sentimientos.

Creo pertinente hacer notar un elemento común en relación con las protagonistas de las tres historias referidas: la burla. Ésta va en ascenso hasta que llegamos a un clímax en la última historia.

En "Mi pretendiente" hay una burla constante hacia don Gonzalo por su edad y por la osadía de enamorar a una niña que "puede ser su biznieta". La burla en este caso la expresan las hermanas de Dolores, quien ni siquiera se da cuenta, sino hasta el final de la historia, de la burla de sus hermanas. En la segunda historia es la protagonista, Pepa, quien siempre se burla de su enamorado por lo áspero de sus facciones y por lo feo. Ella lleva la burla a tal grado que el hombre, objeto de ella, piensa en el suicidio. Estamos frente a una de las mayores contradicciones

expresadas por la autora, puesto que resulta inconcebible que Pepa esté enamorada de Pepe y se dedique a resaltar las cualidades negativas del novio.

-¡Qué feo eres! Estoy por dejarte: Perico me agrada más!

Perico era un mandadero de la casa y un ser insignificante.

¿Te has visto la nariz? Hoy la tienes más grande.

A Pepe no le gustaba que se hiciera alusión a su nariz, porque en realidad la tenía enorme.

-Me mato, me mato- bramó -y sacó la pistola.

(*Cierzo en primavera*, 102).

En “La confesión de un joven tímido”, Enriqueta, en complicidad con su madre, se burla de Serafín, lo que también hace en confabulación con Arturo.

¿Es posible, mi querido Arturo, que tengas celos de Serafín? No me lo digas porque me hace reír. Si no puedo mirarle nunca seriamente; y el pobre vuelve los ojos a otro lado para no ver que de él me burlo... ¡Qué feo debe ser Serafín cuando duerme!

¿Le has visto alguna vez? Yo espero no verle.

Ríete a carcajadas como yo me río. En verdad que soy loca! Pobre Serafín! (*Cierzo en primavera*,

162-164)

En esta historia es evidente que Enriqueta está conciente de su papel en la sociedad y que, aunque guiada por la madre, toma control de su vida. Paradójicamente, el hombre no tiene control de la situación hasta llegar al punto de huir.

En la primera historia, Dolores, no se burla del protagonista, ni conoce de la burla de sus hermanas lo que parece inferir una mujer que acepta su rol social sin cuestionarlo. En la segunda es la protagonista quien se burla de su novio. La autora presenta, a través de este personaje, la contradicción existente en la mujer que por un lado dice amar a Pepe (su novio) y, por el otro, parece menospreciarlo. Así se puede ver claro el discurso velado de una mujer que está consciente de su situación pero que no tiene las herramientas para cambiarla. En la última historia, la protagonista, se burla en compañía de su madre y de su 'cuñado' lo que se puede interpretar como el deseo de solidaridad de la autora con su comunidad femenina.

Intuyo que el propósito de Francasci fue echar mano de la burla y la ironía como únicas armas disponibles de que se podían valer las mujeres para interpretar el sentimiento de descontento que experimentaba y ha experimentado la mujer a lo largo de la historia de la humanidad. A través de la ironía aquí desplegada la autora devuelve esa arma que había sido usada contra la mujer, contra esa misma sociedad. Es

por ello que los personajes masculinos, en estas narraciones, son los que experimentan las frustraciones. Recordemos que en estas historias ella expresa su discurso a través de contrastes, es decir, atribuyendo a los personajes femeninos y masculinos algunas características del sexo opuesto.

Francisci la autora se proyecta a través de las imágenes femeninas como una nueva mujer que vive, padece y es capaz de soportar las consecuencias de sus acciones, y que tiene un compromiso social con su comunidad. Se solidariza y llama la atención de la mujer para que ésta busque dentro de sí misma la fuerza para enfrentar a la sociedad. En esta colección tenemos tres personajes que tienen elementos de ruptura. Aunque no rompen completamente con lo establecido, contienen en germen, un nuevo modelo de mujer, hasta cierto punto ginocéntrico.

La angustia, el tormento, y el desequilibrio constituyen el precio que tienen que pagar los personajes femeninos puesto que son portadores de la tensión que existe en la autora. Estas imágenes se han construido sobre la base de conceptos como 'ruptura', 'sumisión' y 'supremacía', pero sobre contrastándolas con los modelos de masculinidad. Muchas veces la escritora se recrea en la fragilidad femenina; otras destaca su fortaleza, pero siempre con la intención subyacente de proponer un nuevo modelo de mujer.

### Capítulo 3

Una lectura de *Francisca Martinoff e Impenetrable*: las relaciones entre la autora, el personaje de la escritora, la escritura y la vida; enfermedad física y literaria, ansiedad de autoría, el mito de la pluma y otros problemas, coincidencias entre las protagonistas y la autora

#### 3. 1 Introducción

Resulta imposible conocer la mentalidad femenina decimonónica si no se analizan profundamente los trabajos escritos por las mujeres de la época. En la literatura del siglo XIX se puede reconstruir esta mentalidad femenina desde una doble vertiente: desde la mujer escritora y desde el personaje. Muchas de las autoras de la época creaban personajes de escritoras, en los que se reflejaban a sí mismas. A través de estos personajes, se puede trazar el ideal de la mujer escritora o literata.

A continuación propongo un análisis de Francisca Martinoff, protagonista de su novela homónima, y de Carolina de L y Alba Marina, personajes del fragmento novelesco *Impenetrable*.

Sigo para ello el modelo de crítica del estudio de Sandra Gilbert y Susan Gubar en *La loca del desván*, sobre

escritoras angloamericanas, y otros trabajos sobre escritoras latinoamericanas, como el trabajo de Cristina E. Valcke, "Dolores una metáfora de la escritora del XIX" de la colombiana Soledad Acosta de Samper. Aunque estos trabajos se remitan a escritoras de geografías muy distantes de Amelia Francasci, creo encontrar en ellas muchos puntos de contacto que me permiten aplicar sus planteamientos en la obra de Francasci.

Aunque en *Francisca Martinoff* el tema principal no es la literatura, ésta sí tiene mucha relevancia en el desarrollo de la novela. En muchas ocasiones el tema literario toma el primer plano dejando el drama amoroso relegado a un plano inferior, por lo que se puede deducir que es un vehículo para desplegar el sentir y los ideales de la autora sobre su propio quehacer. Muchos de los personajes están en contacto con el arte de la escritura. Los móviles escriturales, y en muchos casos el lenguaje, son reveladores de la importancia que cada personaje otorga a esa actividad. A través de la crítica de valores que se hacen en la obra sobre los diferentes tipos de escritura podemos descubrir los gustos estéticos de la autora.

Quiero recalcar que todavía a fines del siglo diecinueve y en los albores del veinte, en algunos países de Latinoamérica, la mujer que osaba dedicarse a la escritura era considerada transgresora. Por lo general, aquella que se

arriesgaba a hacerlo se encubría bajo un seudónimo o quizás detrás de un discurso tomado del sexo opuesto. Se puede conjeturar que esta situación opresiva llevaba a las mujeres a exteriorizar su frustración a través de la enfermedad. Por lo mismo, más adelante examinaremos la peculiar relación entre escritura y enfermedad.<sup>18</sup>

### **3. 2 Francisca Martinoff escritora del siglo XIX**

Antes de describir al personaje me parece importante considerar la novela en su totalidad. Es una novela que lleva el nombre de una mujer y viene con el subtítulo “Drama íntimo”. El argumento es el siguiente: Francisca Martinoff es una joven que queda huérfana de madre cuando era pequeña. Se cría con sus abuelos y debido a los años en que ha tenido que cuidar al abuelo enfermo, sus nervios se le destrozan y vive siempre enferma. Se casa con su primo Ángel aunque no lo ama y luego se entera de la posibilidad de que su esposo y ella sean hermanos paternos, por lo que vive con el horror de cometer incesto si accede a las demandas amorosas de su marido. Francisca se enamora del Dr. Pablo Ferreti, pero decide ceder a las demandas de su Ángel. Una sola vez

---

<sup>18</sup> Partiendo de la premisa de que la enfermedad ha sido uno de los elementos de confirmación de la debilidad de la mujer, que permite al hombre fortalecer su control y su poder sobre ella, le dedicaré un tratamiento aparte. Además intentaré, en la medida de lo posible, establecer las coincidencias entre la vida de las protagonistas y de la autora, si es que las hay.

tienen relaciones sexuales, ella queda embarazada y muere durante un aborto, aparentemente espontáneo. Más adelante presentaremos otros elementos de la novela. Ahora es importante conocer un poco más de la protagonista tomando en cuenta cómo la describe la voz narrativa:

A la vista de Ángel apareció débilmente iluminada por la luz de una pequeña lámpara de alabastro colgada del techo, extendida en un sillón, con la cabeza reclinada sobre un cojín, y los pies—unos pies de niña de diez años—calzados con esmero, apoyados sobre un taburete muy bajo colocado ante ella. Blanca, perdida entre los pliegues de una flotante bata de transparente muselina, toda cubierta de encajes níveos como la bata, interesante y bella como la imagen de la poesía.

*(Francisca Martinoff, 7, 8)*

De la cita anterior se percibe una mujer casi ajena al mundo real. Luego sabemos de su enfermedad y las causas. Las relaciones paternas son casi nulas en la obra aunque en una noche de insomnio ella reconstruye su pasado. Muchas veces el narrador omnisciente da paso al discurso directo en primera persona de Francisca y es ella quien nos pone al tanto de su vida pasada, de su niñez y muchos detalles de su matrimonio. Así nos encontramos frente a una alternancia de voces y de discursos correspondientes a la instancia

narrativa y los personajes. Cuando la voz narrativa primaria le cede la palabra a la protagonista, ésta se convierte en la narradora de sus infortunios, de su orfandad, de la muerte prematura de su madre y de todos los detalles que irán construyendo su carácter. Las referidas vicisitudes la llevan a vivir en casa de sus abuelos, en donde se acrecentarán los infortunios.

Francisca recibe la educación a la que tenían acceso las niñas de su época, pero se siente atraída por las grandes personalidades que tienen inteligencia precoz y la entusiasmo y apasiona la lectura de las escritoras “Gomez de Avellaneda”<sup>19</sup> y de “María del Pilar Sinúes”. (26)

Muy temprano en la obra conocemos de las inclinaciones literarias de la protagonista. Desde muy joven, según la voz narrativa, escribía poesía pero hay algo que destacar y es que ella se escondía para leer o para pensar. Para ella, como para las mujeres de la época, la lectura y la escritura eran actividades casi secretas. Nada le parecía más grato “que encerrarse con un libro de música o de poesía”. Como la escritora de su época, se ocultaba de los demás cuando se trataba de leer o escribir. Incluso le estaba prohibido pensar. En casa de sus abuelos estaba fuera de lugar y

---

<sup>19</sup> Es obvio de esta mención en el texto que la autora conocía la obra tanto de la cubana-española Gertrudis Gómez de Avellaneda como de la española María del Pilar Sinúes y Marco.

sentía el rechazo de sus primos y tíos. Sin embargo, aún desde niña tiene conciencia de su superioridad intelectual:

[...] tenía presente la suma de amargura que había ido acumulándose en su corazón al comprender la imposibilidad material para ella de satisfacer su sed inmensa de conocimientos que le permitiesen un día realizar su sueño de niña. Porque, hay que decirlo, Francisca se sentía irresistiblemente inclinada a la música y la literatura. La historia de Mozart, célebre desde muy niño; la tan moderna entonces G. Gomez de Avellaneda y de María del Pilar Sinúes, escritoras á los diez años de edad, la entusiasmaban. Ella escribía y componía desde muy tierna; se ocultaba para pensar.

*(Francisca Martinoff, 26)*

Aún así la niña no puede dejar de reconocer que ellos tienen la fuerza y el dominio. Desde estas primeras páginas la autora sugiere que la dualidad inteligencia/poder es privativa del género masculino:

La joven por medio del recuerdo, contemplóse creciendo entre aquellos seres, á los que era superior en inteligencia, en generosidad, en belleza y elevación de ideas, excitando la envidia de los suyos, aislada en medio de aquel bullicio,

sola y triste, a pesar de lo bien templado de su alma y aprendiendo desde temprano a conocer la falsedad de ciertos sentimientos que parecen nobles.

(*Francisca Martinoff*, 25)

El rechazo que Francisca siente de parte de su familia puede ser análogo al rechazo que experimenta la mujer en su sociedad. Además de su pérdida intelectual, la protagonista tiene una serie de pérdidas físicas en las pocas personas que pudo encontrar cariño: todos mueren y la dejan sumida en una enfermedad muy difícil de superar.

Carmela, personaje secundario de la novela, sirve de contacto con el mundo intelectual exterior, del que la protagonista se mantiene alejada. Dado que existe un diálogo entre los dos personajes, me parece pertinente irlos observando a la par para llegar a una mejor comprensión de la configuración de Francisca como escritora.

Carmela siempre está cantando y dice que los versos que canta son de su inspiración.<sup>20</sup> Francisca se ve obligada a escuchar la voz chillona de la chiquilla porque, “condenada

---

<sup>20</sup> Conocemos a través de la narradora la procedencia de los versos que canta Carmela a su novio y que asegura son de su inspiración. Ella dice que son de la zarzuela “la Mascota” Esta obra fue compuesta por el compositor francés Edmundo Audran en 1880. Se presentó en muchos teatros españoles de la época y en América Latina. Salvador María Granés escribió una parodia llamada “La hija de la Mascota”. Probablemente la autora había leído la obra en su lengua original por el conocimiento del francés que había adquirido en el colegio y por las relaciones intelectuales francesas que conservaba. Habla sobre la puesta en escena de la obra por “una compañía de teatro recientemente llegada a la ciudad de B\* que iba de paso para la capital de la república” (*Francisca Martinoff*, 124-126)

como se hallaba por su estado de debilidad”,<sup>21</sup> estaba recluida en su dormitorio. Francisca nuevamente hace alarde de su conocimiento cultural y literario, pero también pone de manifiesto otro de los problemas que aquejaban a la escritora de la época, el encierro. Conoce la procedencia de los versos de la joven aunque no los cante igual. Sin embargo, aunque Carmela sea presentada como una chiquilla ignorante, tiene también un juicio literario. Se refiere a su novio como un “raqúitico e imberbe con pretensiones de político, escritor, periodista, y filósofo” (54) Hay en esta declaración un desafío al personaje masculino que sólo pretende ser: “hombre”, “literato” y “filósofo” sin llegar a ninguna de estas metas.

Cada uno de los personajes femeninos que rodean a la protagonista, incluso ella, enfrentan problemas a la hora de presentarse como creadoras. Carmela toma los versos de una obra que es conocida por todos, según Francisca, y dice que es su creación. La protagonista cuestiona la idea de pertenencia de ese discurso y se siente obligada a corregir a Carmela, o, por lo menos, a informar al lector/a de lo absurdo de pretender hacer pasar por propios unos versos ajenos. La repetición sirve de acicate a la autora para

---

<sup>21</sup> (*Francisca Martinoff*, 14) La debilidad de Francisca presupone su enfermedad; ésta la trataremos en detalle en el próximo apartado.

expresar la sensación de cansancio que siente.<sup>22</sup> En algunas ocasiones Carmela canta una estrofa de algunos versos; pero en la mayoría de las citas es un estribillo como “Lucerito de mi alma, cuán bello eres” y este otro que se repite mucho, “Morenilla soy muy linda”. En las primeras citas Francisca escucha a Carmela y narra la coplilla completa:

Morena, muy linda soy,  
 mis ojos matan:  
 A todo el que los mira,  
 el alma arrebatan.  
 Y yo me río y yo canto  
 cuando me piden mi amor.  
 Mi amor es de un lucero;  
 mi lucero encantador,  
 Encantador,  
 Encantador!

Además de denotar el cansancio de la autora, hay también en este discurso, o contra-discurso si así se le puede llamar, otro nivel de significación. Tal como dice Toril Moi citando a Gilbert y Gubar, las mujeres del siglo XIX escriben “palimpsestos”, obras en las cuales ellas ocultan ideas que no son aceptables debajo o detrás de un discurso más aceptable. Detrás de un discurso banal, la autora esconde

---

<sup>22</sup> En los primeros capítulos de la novela aparecen los mismos versos repetidos hasta el cansancio en las páginas: 12, 18, 35, 41, 46, 51, 53, 63, 75, 125, 194

su crítica a la sociedad literaria machista que relega a la mujer literata al ámbito de la poesía amorosa sentimental.

Francisca, como vimos anteriormente, se presenta como la autoridad; puede decir lo que se debe hacer porque tiene la inteligencia y el conocimiento. De esta analogía podemos deducir dos cosas: en primer lugar, que aunque la mujer ha estado reproduciendo un discurso que no es suyo, tiene la capacidad y la inteligencia, cualidades necesarias para crear su propia literatura. En segundo lugar, ella critica a las mujeres que han perpetuado y aceptado resignadas lo poco que les ha dado la tradición literaria. Francisca cuestiona y desafía directamente el poder del hombre sobre las letras, no solo a través de Carmela sino mediante el episodio del regalo de cumpleaños, 'episodio' que tiene una gran carga significativa en relación con los roles de poder en el campo de la escritura.

En el primer capítulo de su estudio, Gilbert y Gubar recrean el mito de la pluma. Francisca lo ejemplifica con el regalo que recibe de su esposo el día de su cumpleaños. Recibe como regalo un "porta-plumas" con el mensaje aclaratorio "para que escribas tus poesías". En este pasaje está implícito también que Francisca, como mujer del XIX, necesita la anuencia de su marido para escribir poesía, único género que no le estaba prohibido, aparentemente. Todavía a fines del siglo, en muchas sociedades

latinoamericanas y en España, a la mujer se le prohibía, incluso, aprender a leer o a escribir. En una conferencia, Pardo Bazan,<sup>23</sup> ilustra la situación de las mujeres con la siguiente anécdota:

En el siglo XVIII, [...] se consideraba peligroso enseñar el alfabeto a las muchachas [...] De cierta bisabuela mía, he oído contar que tuvo que aprender a escribir sola, copiando las letras de un libro impreso, sirviéndole de pluma un palo aguzado, y de tinta un poco de zumo de moras. Saludable ignorancia; sumisión absoluta a la autoridad patriarcal y conyugal.

(*La mujer española*, 28)

Pero éste no es el caso de Francisca. Ella sabe que tiene el conocimiento y no existe ninguna fuerza superior que le impida lograr su propósito. La autora la ha despojado de todo lastre de autoridad machista: su padre muere siendo ella una niña y su abuelo, que representaba la autoridad paterna, también muere; Ángel no ejerce ninguna autoridad sobre ella. Su posición es favorable para dedicarse a las

---

<sup>23</sup> Emilia Pardo Bazan se refiere, en un artículo de su obra *La mujer española y otros artículos feministas*, a la situación de la mujer española. La anécdota que ella narra sobre la bisabuela es del siglo XVIII pero no es un secreto que en España la lucha por la emancipación de la mujer, llega tarde, provocando así un movimiento feminista tardío con respecto al resto de Europa, lo que provoca a su vez que en América Latina llegue también a producirse tardíamente en algunas naciones, como es el caso de República Dominicana, donde apareció ya muy entrado el siglo XX.

letras. Desde este punto de vista Francisca es un modelo que se sale de lo común.

Pero volvamos al regalo de Francisca. La autora describe el episodio con una minuciosidad asombrosa. No es fortuito que repita el párrafo dos veces en la misma página. Recordemos que Ángel le entrega el regalo a su esposa con las siguientes palabras: “[...] aquí tienes las flores que te agradan, unas rosas blancas y este porta-plumas para que lo uses cuando escribas tus poesías” (*Francisca Martinoff*, 43)

Antes de proseguir con el análisis del mito de la pluma quiero señalar que la autora está recreando otra metáfora que se convierte en cliché del siglo XIX y es la mujer vista como la flor del jardín, mujer-naturaleza. Ella se ríe un poco de este tópico e infunde ironía en las palabras de la voz narrativa cuando ésta dice que Francisca “[...] adoraba las flores que eran para ella una necesidad. Parecíanle como el complemento de su propia naturaleza y las miraba como la sonrisa de Dios sobre la tierra, [...] ¿Un poeta no habría creído ver en Francisca una celeste flor?” (*Francisca Martinoff*, 34,35)

Francisca retoma el tema de las flores y dice que las que le trae Ángel vienen a sumarse a las tantas que le envían de todas partes. Aquí se podrían ver las flores como sinónimo de los elogios que recibe ella (Francisca) como

escritora; y esto lo retoma más adelante en la novela. Luego Carmela también le llevará una flor a Francisca, pero para Carmela es sólo un motivo para contarle a Francisca sus preocupaciones.

Hay que tomar en consideración que Ángel no es el hombre fuerte y varonil que representa a la sociedad hegemónica patriarcal que ejerce el poder sobre la mujer. Las características de Ángel son femeninas: siempre está enfermo, es débil y necesita protección. Ella, por el contrario, es la que mantiene a su marido alejado. Es la que decide cuándo se va a consumir su relación.<sup>24</sup> Por todo eso Ángel no puede representar a la sociedad dominante. Lo mismo que la mujer, es un ser marginado, que se solidariza con Francisca y su lugar en la literatura.

Gilbert y Gubar han asociado el mito *falocéntrico* del bolígrafo a la creatividad de las mujeres y lo explican claramente en este párrafo que cita Moi:

[...] antes de que intenten siquiera alcanzar el bolígrafo que tan rigurosamente se mantiene fuera de su alcance, no tienen más remedio que escapar de esos textos machistas que, [...] les niegan cualquier tipo de independencia para plantear alternativas a la autoridad que las ha encarcelado

---

<sup>24</sup> Los personajes de esta obra, y otras obras de la autora, muchas veces intercambian características y hay muchas contradicciones en los éstos. Francisca es la mujer que está siempre enferma y necesita cuidado médico constante pero por otro lado, es la mujer fuerte que lleva las riendas de su matrimonio y de su vida.

y les ha impedido alcanzar ese bolígrafo. ( Moi,  
13)

Ya no solamente lo vemos como se veía en las sociedades del siglo XVIII y XIX, como un medio para mantener a la mujer apartada del conocimiento, sino también -y así lo interpretan las escritoras del XIX- como un medio de mantenerlas alejadas de la creación literaria.

Francisca también es lectora y crítica literaria. Cuando recibe una carta de la tía Ambrosina, la valora y emite un juicio crítico. La tía le informa en la carta de la posibilidad de que ella y Ángel puedan ser hijos del mismo padre. Ésta carta también es muy ambigua puesto que la tía solo hace sugerencias a Francisca y le pide que indague sobre los rumores que ella ha escuchado, además se queja de que nadie le presta atención porque es una “vieja ignorante”.<sup>25</sup>

Me parece muy interesante la descripción que la voz narrativa hace de la carta, los epítetos que complementan la definición del papel, que además de estar escrita con una ortografía deplorable, según la voz narrativa, y en un papel

---

<sup>25</sup> En la novela, Francisca describe a sus tías y tíos como sus antagonistas; según Francisca, eran seres que estaban muy por debajo de ella intelectualmente, por lo que es previsible un juicio muy duro de la protagonista hacia sus detractoras tías.

La información que recibe Francisca a través de la carta le permitirá mantenerse alejada de un hombre al que no ama, aunque por otro lado acrecentará su enfermedad. Cree que Ángel es su hermano y su relación se convertiría en incestuosa si llegara a consumarse. El conflicto espiritual se agranda por un lado, pero por el otro le tranquiliza su conciencia saberse hermana de su esposo porque puede amar al Dr. Ferreti sin sentir que comete adulterio.

“grosero”, la protagonista pone en duda el contenido.

Francisca intenta transcribir la carta de manera que el lector sea partícipe de la poca instrucción y la falta de educación de la tía:

Dos días más tarde guardaba cama agobiada por tan terribles impresiones, no deseando más que su soledad y su reposo, y el olvido de los demás, cuando recibió una carta que llegaba por correo con fecha atra[s]ada y de letra desconocida.

Abrióla Francisca y vió que la firmaba una tía de su madre, la vieja Ambrosina, que vivía hacía mucho tiempo en una provincia lejana. (*Francisca Martinoff*, 101, 102)

Lamentablemente, Aunque la carta aparece transcrita completa en la novela es difícil para el lector dar crédito a la carta puesto que nos enteramos que Francisca hace pedazos la carta después que la lee. Criticar a Ambrosina sería injusto puesto que no conocemos cuántos errores cometió o cuántos le imputa la voz narrativa. De todos modos hay una falta de verosimilitud en la carta de la tía que lleva a Francisca a poner en duda el contenido de la misma. No es nuevo para los lectores el rechazo que sentía Francisca en relación con sus tías por lo que creo que también este sentimiento podría entorpecer su juicio crítico literario, guiño que hace la autora al lector sobre la crítica que reciben las mujeres

por sus trabajos. Si la sociedad masculina está prejuiciada con las mujeres es lógico que la crítica que den a sus textos sea, cuando no negativa, vacía y superflua, aunque parece confuso que en este caso la crítica venga de una mujer.

Por otro lado, otro aspecto de la crítica que se destaca es la diferencia entre la buena y la mala literatura. El discurso de Eudosia, otra de las tías, aunque no es tan caótico como el de Ambrosina también es limitado. Ésta se limita a leer el “Diario de B\*” y el “Diablo Cojuelo”<sup>26</sup> según ella misma nos cuenta (la voz narrativa le cede la palabra a Eudosia) ella le dice a Francisca:

-Como te sientes hoy? Cómo has pasado la noche?  
Estás mejor sin dudas porque ya no veo que leías,  
y ¡Siempre esos libros profundos que no pueden  
menos que atormentarte! Criatura, ¿porqué no lees  
el “Diablo Cojuelo” y el “Correo de B\*” para  
distrarte? (*Francisca Martinoff*, 118)

En todo el capítulo se evidencia una oposición entre la tía y la sobrina sobre la buena y la mala literatura. Se critican

---

<sup>26</sup> De la cita se infiere que con el “Diablo Cojuelo” se está refiriendo a una publicación local intelectualmente tan limitada como sus lectores. Eudosia piensa que la información cotidiana que ella adquiere es importante y no concibe que alguien en su época prescindiera de tal lectura.

En Santo Domingo el “Diablo cojuelo” corresponde a un personaje, posiblemente inspirado en el personaje de los espejos del Quijote de La Mancha; es un personaje de carnaval. A partir de la segunda mitad del siglo diecinueve, después de la restauración de la república, se ha ido introduciendo este personaje que hoy día es uno de los más famosos del carnaval dominicano y de las fiestas patronales que se celebran en los diferentes pueblos del país.

mutuamente porque Francisca no entiende que una persona pueda ser tan superficial que se conforme con los chismes diarios. Es importante también resaltar la crítica subyacente a las publicaciones supuestamente “literarias” que satisfacen las necesidades de público poco exigente. Está también la crítica implícita en el discurso de Francisca a los hombres que piensan que las mujeres no tienen capacidad más que para entender los chismes sociales y que no pueden profundizar en temas filosóficos. Esto se ve claro en el comentario de Eudosia, a quien le parece que la enfermedad de Francisca depende en gran medida de la profundidad de los libros que lee: “Estás mejor sin duda, porque ya veo que leías, y ¡siempre esos libros profundos que pueden menos que atormentarte!” (*Francisca Martinoff*, 117)

La autora crea los personajes que rodean a la protagonista de tal modo que responden a las necesidades literarias de la Francisca literata. Estos personajes le sirven de base para exponer su pensamiento filosófico que, como dice Eudosia, es muy profundo. Eudosia, al igual que Carmela anteriormente, se convierte en contraparte de la protagonista como escritora. La voz narrativa destaca el conocimiento empírico y la falta de profundidad de Eudosia:

Eudosia los admiraba plagiándolos sin empacho. Ah!

Si hubiera conocido la obra de Gip, *Les bons*

*docteurs,*<sup>27</sup> qué gusto se habría dado repitiendo las mordaces sátiras de la espiritual y célebre escritora contra los discípulos de Hipócrates, los modernos Esculapios! Pero Eudosia no era tan letrada. La colección de los diarios de B\* constituían su biblioteca.

(*Francisca Martinoff*, 119)

La crítica de Francisca ha ido en ascenso; a lo largo de la obra se dedica a construir su trayectoria de escritora, rompiendo todas las expectativas de los personajes que la rodean. El lector puede construir su trayectoria artística desde su niñez hasta cuando nos enteramos de sus publicaciones literarias.

Hay otro guiño de ojo al lector en la correspondencia de Carmela con Pepe. Las cartas que serán de dominio público son las escritas por Carmela. Además, la escritora

---

<sup>27</sup> Gip corresponde al pseudónimo de una escritora francesa del siglo XIX. De acuerdo a información registrada en el volumen II de la edición de 1910 en la página 768 de la Enciclopedia Británica, Sibylle Gabrielle Marie Antoniette Riqueti de Mirabeau nació en 1850 en Francia. Su padre el conde de Mirabeau, Joseph-Arundel de Riqueti y su madre también escritora, Née de Gonnevillle, Condesa de Mirabeau contribuyó con sus trabajos literarios a *Le Figaro*. Ella se casó en 1869 con el conde Roger de Martel de Janville. Después de casada empezó a enviar sus trabajos a *Le Vie Parisiense* y *La Revue des Deux Mondes* firmadas con el pseudónimo "GYP" Madame de Martel. Su escritura ofrece un gran sentido del humor y una intensa facultad de observación de la realidad. Tiene una obra cuantiosa, entre las que figuran *Autour du Mariage* (1883); *Ce que Femme Veut*(1883); *Mariage Civil*(1892); *Ces Bons Docteurs*(1892); *Le Coeurt d'Ariane*(1895); *Les Pays des Champs*(1900).

Quiero aclarar que este es uno de muchos de los errores ortográficos que aparecen en la obra de la autora aunque no sabemos si procede de ella o de los editores. Casi en todas las obras de esta autora hay una serie de errores ortográficos que no se deben pasar por alto porque son un reflejo de la falta de cuidado que tenían los trabajos intelectuales en el país. Evidencia de que no habían editores que se tomaran el tiempo para revisar las obras en detalle. En este caso la autora se refiere a *Ces bons docteururs*, que de hecho concuerda con su descripción en el comentario. Es indudable que Francisci conocía el estilo de la narrativa de la escritora francesa.

de las cartas dice: “¿Puede usted creer que supe que Pepe iba a mostrarlas á todas partes, burlándose de ellas y llamándome coqueta y tonta?” (153). Nuevamente encontramos que la autora a través del diálogo sugiere que la sociedad literaria machista no toma en cuenta a la mujer, aunque haga trabajos loables, y favorece las obras de escritores masculinos sin importarle su valor literario.

En otro momento del diálogo entre Francisca y Carmela se toca el tema de los pseudónimos, un tema directamente relacionado con la autora de la novela. Anteriormente decíamos que la escritura había sido un acto clandestino para muchas escritoras. Sorprende a Gilbert y Gubar que las inglesas que estudian en *La loca del desván* no se escondan detrás de un pseudónimo, pero Amelia Francasci está conciente del problema. Ella cambia su nombre, aunque lo que hace es muy curioso pues sólo altera la posición de tres letras, lo que le da a su apellido un sonido un poco italiano. Puesto que nuestra autora conocía que era una práctica en la que se había amparado ella misma, se entiende muy bien la ironía que imprime en el personaje cuando Francisca se ríe al darse cuenta de que Carmela no sabe ni lo que es un pseudónimo cuando se refiere al nombre que usa la nueva novia de Pepe para firmar sus textos:

Horacina, Horacina! ¿Qué le parece a usted ese nombre, doña Francisca?

qué ridículo!

-Es un pseudónimo.

-¿pseudónimo? ¡Como si todo el mundo no supiera que se llama Josefa Rincón!<sup>28</sup> ¡Qué se firme con su nombre que es tan bonito como ella y tan poético como los textos que escribe! (*Francisca Martinoff*, 155)

Me parece un tanto irónica también la descripción de Carmela porque siendo ella la ex novia de Pepe, es lógico que haya resentimiento. Sin embargo, está claro que más que la relación amorosa entre Pepe, Carmela y Horacina, lo que le interesa a la autora es exponer el problema literario. La voz narrativa continúa diciendo que Francisca tuvo que reír; pero más que de Carmela, se ríe de lo que ésta expone. Ya vimos anteriormente que muchas veces la ironía llevada a los extremos es una estrategia que la autora explota en su obra.

---

<sup>28</sup> Con el nombre de Josefa Rincón creo que sucede otro tanto; no me atrevería a asegurar que es un invento de la autora puesto que en otros momentos ella es fiel a sus menciones literarias; pero haría falta un estudio más exhaustivo para comprobar, si es que existe, quién es en realidad la tal que se hacía llamar por su pseudónimo; que aunque Horacina no es muy común en los nombres dominicanos, sí tiene su carga de juicio literario. Un dato que me parece curioso y de alguna manera se podría conectar al nombre de la poeta lo encontramos en la literatura dominicana, para lo que me permito citar un párrafo de Antonio Ferreiras en su obra *Mujer, historia del feminismo en la República Dominicana*:

Al sacrificio de Eugenio Perdomo dice Max Henriquez Ureña que aludió Josefa Antonia del Monte, aficionada a las musas en unos versos que dedicó a la poetisa Josefa Antonia Perdomo Heredia, ... 'Josefa Antonia del Monte (1843-1870) cuyo nombre está casi olvidado –explica Henriquez Ureña- lanzó un duro reproche a su homónima y contemporánea por el canto de despedida que Josefa Antonia Perdomo leyó cuándo fue solemnemente agasajado a orillas del Ozama el brigadier español Carlos de Vargas Machuca y Cerrato, en 1864, al dejar este el mando en Santo Domingo.”

No podría asegurar a cuál de las dos poetisas se refiere la autora o si lo que quiere es llamar la atención sobre el quehacer literario de la época y enfatizar el hecho de que las únicas mujeres que se dedicaban a la literatura eran poetisas. Sea Josefa Perdomo, Josefa del Monte o Josefa Rincón, todas hacen lo mismo. Lo que sí se deslinda del comentario de Carmela es que los versos no son malos.

En varias ocasiones llega al sarcasmo para resaltar su ideología. Francisca está consciente como escritora (y se convierte en la conciencia de la autora) del problema que expone Carmela y está segura de que muchas escritoras se escudan detrás del pseudónimo para poder publicar sus obras.

Carmela le dice a Francisca lo de las cartas y luego dice cómo las escritoras han tratado de solucionar lo del uso de pseudónimo. De esta manera Francisca siente la necesidad de expresar su punto de vista y su conocimiento del problema. El pseudónimo no está escogido al azar pues es sabido que estas mujeres en su mayoría escogían nombres masculinos. Por ello “Horacina” provoca a risa a Francisca. Al parecer, la autora es consciente del problema que han experimentado las mujeres escritoras y sabe que para cubrir su ansiedad y evadir las críticas han publicado frecuentemente obras bajo otros nombres. A través del diálogo de Francisca y Carmela ella lo deja claro:

Lo que tengo es coraje por saber que ese tunante se ha burlado de mí con la otra; que los dos juntos se han divertido con mis cartas riéndose de mi ortografía, de mi estilo y diciendo que estaban llenas de disparates. Si cada vez que lo pienso, no sé de qué me dan ganas! (*Francisca Martinoff*, 156)

La autora expresa su descontento en el diálogo anterior. Carmela se indigna por la crítica despiadada de los enamorados contra sus textos, algo que podría ser análogo a la rabia que siente la autora hacia el “establishment” de la crítica literaria tradicional, que considera que nada bueno puede salir de la pluma de una mujer. Por ello Carmela dice que no sólo critican la ortografía sino también el estilo y el contenido. Si vaciásemos el texto de esos tres elementos, no tendríamos más que una página en blanco.

Francisca se consagra como escritora frente al lector en el momento en que Carmela le dice que ha leído su “tomo de poesía”. En este punto del diálogo Francisca recalca un tópico que había expuesto anteriormente y que para ella es muy importante porque afecta directamente a las mujeres de la época: la marginación y el desprecio literario. Carmela dice que no desprecia a nadie que no sea “necio” o “malo” y que Francisca es buena.

La voz narrativa nos cuenta que Francisca, además de poeta, es narradora y que se dedica a las letras como ejercicio en favor de su salud:

Cuando estuvo menos débil, ensayó otro remedio para distraerse. Púsose á escribir. Algunos cuentecillos ligeros salieron de su pluma y fueron impresos. Sus amigos en particular y el público en

general acogieron favorablemente sus graciosas producciones y por ellas la felicitaron. Todos creyeron que volvía a la vida; que resucitaba para las letras. (*Francisca Martinoff*, 167)

Este párrafo contiene la ideología de la autora con respecto a la crítica literaria y el quehacer literario de las mujeres de la época. En este punto la autora introduce el tema de la enfermedad asociada a la mujer que escribe. Aparentemente, ella infiere que la enfermedad no es de la mujer sino del sistema literario que no puede ver el trabajo que realiza la mujer sin minimizarlo. Además, mientras la mujer siga copiando los modelos impuestos, no podrá realizar obras auténticas.

A través de la voz narrativa nos enteramos de que Francisca además de poeta es narradora pero, de una narrativa muy “ligera” que sólo puede provocar “gracia” en el público que la lee. Aunque el público celebra su obra no está conciente del motivo que se esconde detrás de la escritura y la publicación de los cuentos. Pero, como vimos en la cita anterior, Francisca escribe para distraerse y esta reflexión tan simple merma, en gran medida, el valor de todo su quehacer literario y por extensión de todo el quehacer literario femenino. La autora pone en labios de la voz narrativa las palabras que además de reflejar ese

discurso minimizador de los logros femeninos, se hacen eco de su frustración.

Me parece muy original la forma en que Amelia Francasci estructura a través de los diálogos entre Francisca y los demás personajes femeninos toda una teoría sobre la mujer que escribe y que se escribe. A través de estos personajes recibimos un discurso fragmentado pero detallado de todos los obstáculos que como escritora ha encontrado en su camino.

### **3. 3        Amelia Francasci, Carolina L y Alba Marina:               personajes escritoras y escritoras de los               personajes**

En *Impenetrable*, Amelia Francasci extiende la metáfora que había introducido en la novela que acabamos de analizar. En el personaje de Francisca somos testigos de cómo la autora construye la metáfora a través de insinuaciones, alusiones y comentarios referentes a un canon literario preponderantemente machista. La escritora, 20 años más tarde, complejiza la metáfora y propone al lector un texto más difícil de descifrar, que se mueve en varios planos.

Esta obra se empezó a publicar en 1928, muchos años después de haber publicado sus primeras novelas. Habían pasado más de treinta años desde apareciera *Madre culpable*

en 1893. *Impenetrable* quedó inconclusa por razones desconocidas; probablemente por la desaparición de la revista o porque la autora enfermó y no pudo seguir escribiendo.

Solo tenemos las primeras veinte páginas, que comprenden unos seis capítulos de la novela. Aunque no se puede concluir hacia dónde la autora llevaría la historia, se puede deducir de estas páginas que sería una obra estupenda, muy diferente de sus novelas anteriores tanto en contenido como en valores estéticos y literarios.

Aunque no tenemos la novela completa vale la pena exponer un breve resumen de las veintidós páginas que están disponibles para este análisis: Carolina de L es una escritora española que había publicado algunas cosas pero no era muy exitosa hasta que escribe una novela titulada *Confesión de un alma triste*, con la que rompe todas las expectativas de aceptación y de ventas. Se convierte así en la sensación en Madrid, lo que motiva que un periodista quiera entrevistarla y escribir sobre ella. En realidad, el periodista se ha enamorado de la protagonista de la novela, Alba Marina, y se propone conocer a la autora porque piensa que la novela es autobiográfica.

En los capítulos del fragmento conocemos detalles sobre la escritora y su proceso de escritura. Si se considera,

además, que en este caso Francasci escoge a un narrador masculino que también es escritor, resulta evidente que el tema principal de la novela es el proceso escritural. Carolina L. crea a Alba Marina, personaje central de *Confesión de un alma triste*, ella escribe su historia porque está enferma y quiere confesarse antes de morir. Un personaje-comodín, Don Pedro Tilo,<sup>29</sup> es quien paradójicamente, intenta encontrar la relación entre escritora y protagonista. Carolina L., como destacamos al principio, es una escritora muy conocida y exitosa en el mundo de las letras y tiene fama de haber roto las convenciones y todas las expectativas literarias.

Desde este punto de vista podemos inferir que Francasci está proponiendo un nuevo lugar para la mujer que escribe. Carolina es la creación de la autora, quien se proyecta en el personaje a través de la escritura y de la enfermedad; de ahí el título de la novela, *Confesión de un alma enferma*.<sup>30</sup> La autora usa la misma estrategia de la obra anterior: a través del diálogo entre los personajes logra transmitir al lector las tensiones sociales y morales de la época. En la

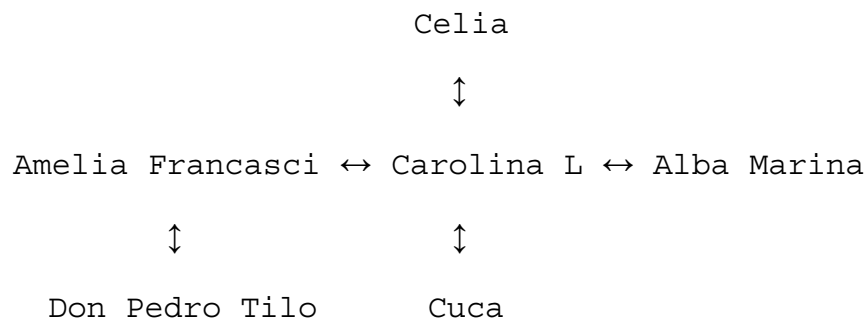
---

<sup>29</sup> Don Pedro Tilo es uno de esos personajes que la autora trae de una obra a otra. En “La confesión de un joven tímido”, de *Cierzo en primavera*, es periodista también y es quién escucha la historia de Serafin; éste le sugiere que la publique porque es buen material para un cuento.

<sup>30</sup> Este título evoca a una de las novelas de María del Pilar Sinúes de Marco, *El alma enferma*, 1864. Aunque los títulos son muy parecidos, el tema de la novela de Sinúes se acerca más a la producción anterior de la autora. Esta novela de Sinúes de Marco es sobre la mujer que pierde su matrimonio y que, como madre de dos hijas, tiene que vender su cuerpo para criarlas. Las hijas no se enteran de lo que hace hasta que crecen. Esta novela comparte un argumento parecido a la primera novela de Francasci, *Madre Culpable*.

novela anterior teníamos un narrador omnisciente desconocido y percibíamos el sentir de la sociedad masculina a través de él y de los personajes femeninos. En esta novela Francasci, escoge un narrador masculino y una escritora femenina. Aquí hay algo que destacar: que el desdoblamiento es uno de los aspectos más recurrentes en este fragmento de la novela; ambos, personajes y escritoras se proyectan y se retroalimentan. Tenemos en la novela otros personajes secundarios que contribuyen a la elaboración del discurso de la autora, que se refleja en sus personajes.

Partiendo de la autora se puede elaborar el siguiente diagrama, en el que se visualiza cómo todos los personajes salen de la autora y se retro-proyectan a través de Carolina L.:



En el cuadro anterior tenemos una autora que ha creado cinco personajes. Todos ellos serán quienes desarrollen a través del diálogo la metáfora que la autora está recreando. Carolina L ocupa el centro porque ella es esa mujer del XIX

que se escribe a sí misma. Don Pedro Tilo, narrador de la novela, es el portador del poder. Un poder corrupto que la autora cuestiona abiertamente. Su carrera periodística y su sexo, le dan la autoridad de impulsar o destruir la carrera literaria de Carolina de L. porque tiene el control de la crítica y los medios de comunicación. Pero él ha sido modelado por la autora (la que ha empuñado la pluma), quien puede controlar su discurso.

Celia es amiga de Carolina de L. Sólo lee la novela por placer y porque es, según dice, “solidaria” con Carolina de L. No obstante, se muestra en alianza con don Pedro Tilo para agasajar o elogiar a la escritora. No sabemos cuál es su alcance intelectual. Aunque aparentemente ella dice ser solidaria con su amiga, se podría leer como embajadora de ese grupo de mujeres escritoras pasivas que hacen las cosas mecánicamente y que siguen reproduciendo el discurso literario establecido por el sistema hegemónico patriarcal. A ella no le importa si la novela es buena, para ella lo más importante es que sepan que la escritora es su amiga. Ella la defiende pero su interés no se centra en el valor literario de la obra sino en el temor y la vergüenza de que las intimidades de su amiga, Carolina de L., se descubran.

En Cuca, por el contrario, tenemos un personaje muy particular. Ella representa el otro yo de la autora que

cuestiona lo establecido. Representa a la mujer que ha sido marginada no sólo social sino también intelectualmente. Este personaje, además de ser muy pintoresco, sirve de proyección a las lucubraciones del narrador.

Don Pedro Tilo cuestiona el éxito de la novela de Carolina L. Como es periodista y puede controlar los medios de comunicación, puede destruir o asegurar la carrera de Carolina L. Alba Marina, la protagonista de la novela de Carolina, es también escritora y sabemos por el narrador que ella está enferma:

La leí y la impresión que en mí produjo fue en extremo singular. Me enamoré de Alba Marina, la poética, la interesantísima protagonista, de la enferma del corazón, que narraba antes de morir con sinceridad y admirable delicadeza los ocultos y terribles dolores de su vida, y me enamoré locamente de ella, sin poder olvidarla, sin pensar en otra cosa más que en enamorarla, en hacerla real. (*Impenetrable*, 2)

Amelia Francasci retrata en esta novela el tipo de crítica que la sociedad literaria masculina hacía de las obras escritas por mujeres, sin tomar en cuenta la obra en sí, sino banalidades. Ella se vale del discurso del periodista para exponer su descontento con ese discurso masculino

banalizador y frívolo en relación con la escritura de las mujeres. Está claramente expuesto en la cita anterior que lo que más le importa al personaje es enamorar a la protagonista y en ningún momento se dedica a analizar la obra desde un punto de vista serio, que realce los valores literarios. Aparentemente, Carolina de L. era una escritora conocida por sus obras publicadas pero ninguna había llamado tanto la atención, por lo que esta falta de interés en lo estrictamente artístico es aún más notoria.

Francasci parece denunciar el vicio de usar la literatura de un modo frívolo, para satisfacer deseos no-literarios. Don Pedro ha escrito un artículo pero no para analizar la obra desde un punto de vista profesional. Él se ufana de la cantidad de elogios que ha puesto y de lo feliz que estará Carolina de L. cuando vea el artículo en la prensa. Esto nos lleva a otro aspecto de ese mismo discurso que mira a la mujer como un ser vano y vacío, que siempre estará feliz si se la alaba y que solo puede hacer intentos literarios sencillos y ligeros, porque no la capacidad de crear verdaderas obras de arte.

Otro aspecto importante de *Impenetrable* son las numerosas reflexiones en torno al binomio público/privado. Celia dice que Carolina de L. se moriría de vergüenza si pensaran que ella es la protagonista de la obra. Que ella escribe por

placer, pero no con la intención de publicar y tener fama a través de la escritura. Le dice a Cuca:

A Carolina hay que respetarla ¿sabes? Ella no es mundana, vive en su casa entregada a sus deberes y sus trabajos literarios; es buena como no lo somos ni tú ni yo ni otras. Así, te aconsejo que la dejes en paz. Carolina sufriría con ello en el corazón, y esto basta para que yo me oponga a tus antojos. (9,10)

Esta cita, además de enfatizar el encierro de la autora y su retiro del ámbito público, corroborara la tesis del narrador.<sup>31</sup> Recordemos que el narrador había dicho que Alba Marina estaba enferma del corazón y que vivía encerrada. La autora toca otro de los tópicos de la escritora del diecinueve, y es la ansiedad de autoría. También están presentes la timidez y la (falsa) modestia. Según Celia ella huye del escándalo. Carolina L. es la escritora que se debate entre el encierro de su hogar y la publicidad que alcanza su obra. Ha traspasado con esta publicación el límite de lo privado y su intimidad se ve amenazada por

---

<sup>31</sup> El principal interés del narrador es descubrir la relación entre la autora y la protagonista. Por eso busca la alianza de Celia para lograr su propósito. A lo largo de estos seis capítulos de la novela, este será el único propósito del narrador. Aunque nos aventuraríamos a preguntarnos: ¿Cambiaría la autora el discurso del narrador si hubiera terminado la novela? ¿Lo haría ella aceptar la idea de que Alba Marina y Carolina, aunque no son la misma, se retroalimentan y una es proyección de la otra? ¿O por el contrario llegaría Cuca a conocer a la autora y a descubrirla detrás del personaje? Estas son preguntas que quedan en nuestras mentes y quizás nunca tengamos las respuestas porque no sabemos si aparecerán los manuscritos.

Cuca. Pero no sólo como mujer sino como intelectual porque ha entrado a la escena literaria.

**3. 4            La enfermedad (en) de la mujer en la escritora del XIX: ¿herencia biológica, propensión a la debilidad o reflejo de la frustración por una vida de represión constante?**

La enfermedad de la mujer ha sido frecuente tema de discusión en la literatura. Ésta no es una característica exclusiva de las escrituras europeas o americanas sino que el fenómeno se extiende a Latinoamérica. Desafortunadamente, la enfermedad no es percibida de la misma forma por hombres y mujeres. En muchas obras escritas por hombres la debilidad y la herencia son la causa de muchas enfermedades que transmiten las mujeres a sus hijas. Esta perspectiva la vemos clara en la literatura masculina decimonónica. Un caso paradigmático lo encontramos en María, de Jorge Isaacs. Por un lado, la enfermedad de María es consecuencia de su delicadeza, su sensibilidad, y la imposibilidad de soportar el sufrimiento. Por otro lado, se puntualiza la herencia de la madre como causa directa del mal. Desde el primer momento en que el padre de Efraín lleva a la niña a su casa, tiene miedo de que desarrolle la enfermedad de la madre. Cuando María sufre un “ataque nervioso” el padre de Efraín

manifiesta su miedo hacia la herencia materna: “¡Pobre niña! Es exactamente el mismo mal que sufría su madre”. (30)

Desde el punto de vista femenino y de la mujer que escribe, la enfermedad tiene otras causas. Es producto no de la herencia sino del resultado de tantos años de sumisión y subordinación, de los conflictos internos de la mujer que quiere dedicarse a una vida intelectual que se le niega y de toda la ansiedad que le crea la imposibilidad de realizar sus sueños. Es por eso que cuando las escritoras decimonónicas crean personajes femeninos enfermos, de un modo u otro denuncian esa situación. Soledad Acosta de Samper proyecta su ideología de la enfermedad en la protagonista de *Dolores*, quien es escritora y está enferma pero, a diferencia de María, que hereda la enfermedad de su madre, esta mujer la hereda del padre. Acosta de Samper cuestiona así la idea de que la enfermedad se transmite a través de la madre.

Francisci no es la excepción. Como mujer que crece y desarrolla su conciencia literaria en el XIX, también está enferma y sufre los resultados de su quehacer literario. Sin embargo, lo peculiar de su obra es que proyecta la enfermedad no sólo en los personajes femeninos sino también en personajes masculinos como Ángel o don Gonzalo. Estos y otros personajes sufren las mismas enfermedades que en la literatura masculina se le atribuye a las mujeres. Ángel,

por ejemplo, sufre epilepsia y tiene otros problemas nerviosos tradicionalmente atribuidos a las mujeres. Pienso que la autora intenta por un lado, destacar una creación literaria enferma no solo femenina sino también masculina y por otro lado, creo que responde probablemente, al deseo de la autora de aplicar una “justicia poética”

Francisca Martinoff, como vimos anteriormente, es una escritora enferma de los nervios y dice que su enfermedad no es física ni hereditaria sino que, por el contrario, ha sido provocada por el sufrimiento de tantas pérdidas -muerte de la madre, del padre, del abuelo, de su mejor amiga- físicas y espirituales. No puede desarrollar sus proyectos intelectuales como quisiera. Paradójicamente, en esta misma obra tenemos un personaje masculino que sí está enfermo de epilepsia, y su mal es herencia no de la madre sino del padre.

Igual que Samper, Francisci está cuestionando el hecho de la herencia materna de las enfermedades. El padre de Francisca es epiléptico, pero ella no hereda la enfermedad. Es esto lo que la lleva a pensar que ella y Ángel puedan ser hermanos. Francisca se libera así del prejuicio de que la enfermedad de la mujer, tanto física como mental, es herencia de la madre. Sin embargo, no puede evitar la enfermedad causada por la ansiedad, producto de su impotencia para realizarse como artista.

Además hay otro problema sugerido en la enfermedad de Francisca, y es la asociación de la moral con las enfermedades mentales. Algunos autores sugieren que la inmoralidad pueda provocar la enfermedad: Francisca estaría enferma porque su alma estaría en pecado. Este es uno de los postulados que ella cuestiona en el personaje. Aunque no hay evidencia de que Francisca le haya sido infiel a su marido, el hecho de haberse enamorado del Dr. Ferreti<sup>32</sup>, le impide entregarse a Ángel, y éste es el “pecado” que corroe el alma de la protagonista. Después que se confiesa con el párroco se entrega a su marido aunque su mente está ocupada por Ferreti. Aunque ella aleja al doctor, no lo puede olvidar, y después de entregarse a Ángel siente que sigue en pecado y que su castigo es la muerte.

Francisca lleva la enfermedad al extremo. La protagonista muere como resultado de una psiquis enferma que la lleva a no pensar más que en el suicidio y la muerte. Al final de la novela tenemos una Francisca a la que no le importa nada, ni siquiera el ideal de maternidad por el que siempre había luchado y aspirado. Aunque el final lleva al

---

<sup>32</sup> Este Dr. Ferreti es el médico que atiende a Francisca porque ella está enferma y necesita atención médica constante. Ella se enamora de cada médico que la atiende y cuando no puede controlar su amor lo despidе y le pide a Ángel buscar otro médico porque no se siente cómoda. Ferreti es casado y tiene hijos; pero aparentemente, según Francisca, él no es feliz en su matrimonio. Lamentablemente él está casado con una mujer frívola y descuidada y el Dr. Ferreti se convierte en “la comidilla del pueblo”. Ella lo despidе cuando se da cuenta que no puede controlar sus impulsos pero antes le hace prometer que solo vendrá si ella lo llama a la hora de su muerte y efectivamente, Francisca muere asistida por el Dr. Ferreti. Ella muere feliz porque muere en sus brazos.

lector a percibir la muerte como un accidente, en toda la obra hay sugerencias de un posible suicidio.

Se entrega a la muerte pero no porque tenga una enfermedad mortal sino por una enfermedad que es producto de las ansiedades causadas por el ambiente que la rodea; muere buscando la liberación para su espíritu enjaulado en unos parámetros que ella no comparte.

En *Impenetrable* vimos dos personajes enfermos. Tanto autora como personaje están enfermos. Sabemos que Alba Marina está haciendo su confesión a la hora de su muerte, pero su enfermedad no es mental. No sabemos cuál es la confesión que hace Alba Marina pero lo que sí sabemos es que es algo que le ha enfermado el alma. No es neurótica ni esquizofrénica, aunque muchas veces las escritoras del XIX lleguen a la locura. Alba Marina está enferma del corazón. Sin embargo, el lector está seguro de que las cosas buenas no se confiesan y que por eso hay algo oscuro en su interior. Además, Carolina L. no quiere que la relacionen con la protagonista porque le produciría vergüenza. Creo que la autora está ironizando, tanto en esta novela como en la anterior, una ideología religiosa que asocia la enfermedad femenina a la inmoralidad.

Otro tanto pasa con Carolina de L., quien no está enferma pero a quien la crítica puede llevarla a sufrir del corazón. Esto nos remite directamente al problema vivido por

la autora: la crítica despiadada y el miedo a la crítica masculina es una de las razones de la enfermedad de la mujer escritora decimonónica. Es una pena que no tengamos la novela completa y que éste sea otro de los discursos de la autora que recibimos de manera fragmentada. Al no tener acceso a la novela completa no sabemos cuáles otros detalles completarían la ideología de la autora. Cuáles detalles de la enfermedad de los personajes completarían su discurso subversivo contra la enfermedad de las mujeres.

Lo cierto es que Amelia Francasci fue una escritora enferma, cuyas obras, según Ramona Henríquez en carta a su sobrino Pedro Henríquez Ureña, son producto de su “neurosis”, una “neurosis” causada por la ansiedad de autoría, y por sus deseos de proyección literaria en un ambiente apático e indiferente. Esta “neurosis” de la autora se puede ver tanto en sus personajes de ficción como en sus ensayos.

Más allá de la investigación científica y filosófica de las enfermedades mentales, Francasci propone en sus obras un acercamiento metafórico ligado al quehacer literario de la mujer decimonónica. Además sugiere igual trato para creadores hombres y mujeres. Esto se infiere de la cantidad de personajes masculinos débiles y enfermos que ella crea.

Si comparten las enfermedades, también pueden compartir el espacio literario.

### 3.5 Coincidencias y similitudes entre personajes y autora.

Por sus ensayos y por los pocos estudios críticos conservados,<sup>33</sup> sabemos que Francasci vivió siempre enferma, pero que su enfermedad no iba más allá de un desorden nervioso provocado por el sufrimiento. Ella dice que había “contraído una enfermedad nerviosa, que me dejó una sensibilidad extremada, durante una gravísima dolencia de mi padre a quien yo quería mucho”. (*Monseñor de Meriño Íntimo*, 46) Recordemos que Francisca Martinoff,<sup>34</sup> siente que su enfermedad ha sido causada por un padecimiento parecido.

Francasci enfrenta todos los problemas típicos de las escritoras de su época. La escritura para ella representa un alivio para su mal. Como vimos en la novela *Francisca Martinoff*, la protagonista escribe unos “cuentecillos” para aliviar su dolencia. De modo análogo, Amelia Francasci, en

---

<sup>33</sup> Quiero aclarar antes de continuar con cualquier tipo de análisis sobre la obra de Amelia Francasci que la crítica que se ha hecho de ésta es muy vaga y que la información que se repite en las bibliografías es la que ella ha dejado en su obra *Monseñor de Meriño íntimo*. Lamentablemente, solo algunas de las obras y artículos se han podido encontrar, pero muchos han desaparecido, y en la mayoría de los casos es necesario adscribirse a lo que ella expone en su obra, aunque muchas veces haya que poner en duda la verosimilitud de su información.

<sup>34</sup> No es coincidencia que tanto escritora como personaje lleven el mismo nombre. En *Historia de una novela* la autora comprueba que los nombres no están puestos al azar cuando dice que “Francisca es un símbolo” y dice más aún que, “Francisca es su ideal”(57)

*Monseñor de Meriño íntimo* escribe un “Diario”<sup>35</sup> animada por su mentor para aliviar su soledad. Dice ella que escribía su diario para complacerle porque el no ignoraba la causa de sus frecuentes enfermedades. Conociendo la enfermedad de Francisca y cuál es la verdadera razón de sus cuentos podemos aventurarnos a decir que Amelia Francasci está posiblemente pensando en sus propios cuentos de *Cierzo en Primavera*, cuando habla de los “cuentecillos” que escribe para mejorar su salud. El tema de los cuentos está muy relacionado con la novela. Aunque *Cierzo en primavera* aparece publicado un año después de la novela, sabemos que algunos de los cuentos son de 1896 y es posible que alguno se originara en el conflicto de Francisca.

Quiero hacer notar la coincidencia en los nombres de autora y protagonista porque aunque ella firma sus obras con su pseudónimo, sabemos que su nombre es Amelia Francisca Marchena de Leyba. Y me atrevería a especular que a la autora le habría gustado no tener que ocultar su nombre pero la novela le dio esa oportunidad. En su ensayo, *Historia de una novela*, la autora misma confirma mi conjetura cuando aclara al lector “curioso” quién es protagonista:

¿Qué quieres saber? ¿Quién es Francisca? Te lo haré  
conocer! Francisca es un símbolo! La ilusión que

---

<sup>35</sup> Este es un “diario” muy particular del que tendremos ocasión de hablar detalladamente en el capítulo siguiente.

muere ahogada por la materialidad grosera de la vida! Es el ensueño poético que se desvanece ante la realidad de las miserias humanas! Es la espiritualidad en pugna con el materialismo que la avasalla! Es lo Bello, lo noble, lo puro que no resistiendo al empuje brutal de las pasiones, pronto desaparece arrastrado por su impetuosa fuerza sofocada por la barbarie! Francisca es lo que no dura en la tierra! *Francisca es mi ideal!*  
(58)

La cita anterior es parte de un ensayo que ella escribe para responder a la crítica malintencionada de su tiempo. Esta es otra de las coincidencias que encontramos entre escritora y personajes.

En su momento, ninguna de las obras de Francasci recibe una crítica seria. Esto está claramente aludido no sólo en *Francisca Martinoff* sino en *Impenetrable*. Así como Carolina de L. como escritora no recibe la crítica que ella quisiera, lo mismo le ocurre a su creadora. La crítica que se puede rastrear de la obra de Francasci está basada en unos cuantos elogios, y en comparar a sus personajes con las personas conocidas en el ambiente. La autora dedica parte de su ensayo *Historia de una novela* a responder a este tipo de crítica. En *Monseñor de Meriño Intimo* Francasci transcribe un comentario publicado en un periódico de Puerto

Rico a propósito de la publicación de su primera novela *Madre culpable*, que se hace eco del tipo de crítica que desconcierta a la autora:

Se nos pide el juicio crítico del simpático libro y nuestra pluma ni sabe, ni puede, ni quiere hacer sino su elogio [...] Ese libro es el fruto hermoso, delicado, tierno, de una mujer con un corazón que, sin esos tesoros del ser humano, no lo hubiera creado, a pesar de su entendimiento claro y de su mucha cultura. Porque para escribir “Madre Culpable” la inteligencia es lo secundario; el corazón es lo primordial. No basta pensar bien; es necesario sentir mejor; y a quien ese libro ha concebido, sóbranle aptitudes para otras creaciones filosóficas y deleitables. (*Monseñor de Meriño, íntimo*, 182,183)

Éste y otros comentarios similares sobre la obra de la autora son la única evidencia de la crítica que ella recibía de la comunidad literaria masculina. Otro ejemplo, que calza a la perfección con este tipo de crítica es del dominicano Federico Henríquez y Carvajal.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Don Federico Henríquez y Carvajal (1848-1951) es una de las figuras más destacadas de las letras dominicanas. Es según Joaquín Balaguer, una de las figuras más representativas de la oratoria nacional. Incursiona en la mayoría de géneros literarios: poesía, narrativa, periodismo, etc. Tuvo una vida literaria muy activa que empieza desde 1883 con la publicación de la obra *La hija del Hebreo*, drama en verso, y se

Merece toda suerte de estímulos i de lauros la fácil labor literaria que realiza, sin curarse del medio social indiferente i frío, a veces hostil, la inteligente, artista y creadora... pláceme verla lucir, como astro de luz propia por su gracia emotiva y su creador ingenio en el cielo del arte i de las letras como distinguida escritora dominicana. (*La cuna de América*, 1903)

Los planteamientos sobre la “ansiedad de autoría” expuestos por Gilbert y Gubar se podrían sintetizar en el temor que sienten las escritoras del XIX al no encontrar una tradición literaria femenina que les dé la seguridad de estar haciendo lo correcto y el miedo de ser ridiculizadas si publican su obra. Desde el punto de vista de Francasci, personajes y autoras vencen su ansiedad de autoría. Aunque no haya un canon femenino literario, tanto Carolina como Francisca y Francasci logran publicar sus obras; y aunque la crítica no es la que esperaban, sí se las toma en cuenta. Francasci dice en uno de sus ensayos:

Cada día, a medida que se iba interesando en mis impresiones, me instaba con mayor empeño a que escribiera algo para el público, encontrándome

---

extiende ininterrumpidamente hasta su última composición: “ya próximo a sus noventa y seis años, fue el soneto ¡Ave Patria!, inspirado en el primer centenario de la independencia nacional.”(Balaguer 175) Los comentarios críticos antes mencionados aparecen en un artículo publicado en *La cuna de América* (1903), titulado “Novelas cortas” sobre *Francisca Martinoff* y *Cierzo en Primavera*.

talento y gusto estético, decía él. Ya he narrado sobradamente en mi “Historia de una novela” la resistencia que hice a ese deseo de Monseñor. Tenía miedo al público, era demasiado tímida para exponerme a las críticas [...]. (*Monseñor de Meriño, íntimo*, 55)

En ese mismo ensayo explica su relación con sus personajes: “Muchas veces cuando escribo, salgo un poco de mí misma. Me identifico con el personaje que quiero retratar o crear y me olvido de mí”.

Francisca y Francasci tienen muchas coincidencias. Ángel, el esposo de Francisca, está siempre enfermo y otro tanto sucede con Rafael, esposo de Francasci, como lo muestran los siguientes pasajes de *Monseñor de Meriño, íntimo*:

Los médicos que consultáramos, a más del de la casa, reconocían en él síntomas gravísimos de una enfermedad del corazón incurable. (252)

Un duelo en la familia de mi esposo nos había afectado mucho y aumentado en éste uno de esos quebrantos que con frecuencia le aquejaba, obligándole a vivir sometido a un régimen severo, so pena de graves consecuencias si lo olvidaba

alguna vez. Siendo joven, debía curar su salud como si estuviera cargado de años. (99)

Podríamos rastrear una serie de citas de la autora que corroboran la enfermedad de su marido. Llama mucho la atención que casi todas las veces que habla de su marido se refiera a su enfermedad y a los cuidados que ella tenía que prodigarle. Aunque Dujarric Dice que ella habla con cariño cuando se refiere al esposo, a mí me parece que lo que ella refleja es cansancio cuando habla de él.

Ángel es el puente entre Francisca y su mundo real. Él la anima a escribir, como lo vimos anteriormente en el episodio de la pluma. Otro tanto sucede a Francisci: su esposo es quien la pone en contacto con la comunidad intelectual y, como ella dice, es quien hace publicar lo primero que ella firma. Él la informa sobre lo que dice la crítica. También le sugiere que escriba una novela en francés y que se la dedique a su amigo Pierre Loti. Así vemos a Rafael como un contacto entre la autora y su mundo exterior, como es el caso de sus personajes femeninos, que necesitan la anuencia de sus esposos para proyectarse como autoras.

Hay otras similitudes que tienen que ver con su vida personal: su encierro, sus relaciones matrimoniales, la muerte de miembros de su familia, su relación con la clase intelectual, son algunas de las similitudes que ella comparte con Francisca, y muchas de estas semejanzas están

directamente ligadas a sus deseos de proyectarse como artistas.

En *Impenetrable* las cosas son diferentes: las similitudes tienen más que ver con la literatura que con la vida de la autora. No podemos ignorar el tiempo transcurrido entre una obra y la otra. Ella tiene 78 años cuando publica su última novela y me parece entendible su crecimiento. Lo que nunca desaparece de la autora es la enfermedad del alma y su preocupación por la escritura. Desde este punto de vista el paralelismo existente entre lo que vive la autora y la trama de la novela es asombroso. Desde la primera página queda expuesto el problema:

El éxito de la obra fue asombroso. ¿A qué lo debió ella? ¿Acaso en parte, a su título, asaz y sugestivo, o solamente a su real mérito literario?

Tal vez a ambas cosas [...]” (1)

Creo que a la autora no le importa proyectar su vida privada en esta ficción sino su quehacer literario. Además de su crítica feminista a las estructuras patriarcales que establecen las reglas literarias, pasa revista a la crítica dominicana sobre su obra.

Quiero destacar algunas semejanzas entre la novela, *Impenetrable* y su ensayo *Monseñor de Meriño íntimo*, publicado apenas tres años antes de la novela. Aunque la autora se refiere en el ensayo al proceso creativo de la

novela y dice que la había escrito completa veinte años antes de su publicación, hay muchas coincidencias que nos hacen suponer que la autora hizo cambios a la obra para expresar a través de ella su éxito publicitario. Una de las cosas que llamó la atención y que hoy día despierta la curiosidad de los lectores es el título del ensayo. ¿Por qué, si lo que ella quiere es escribir la biografía del Monseñor, le añade el calificativo “Íntimo” al título? Muchos de los lectores de su época esperaban que la autora contara las “intimidades” del prelado, cosa que Francasci cree cumplir porque para ella, aparentemente, lo íntimo no tiene nada que ver con sus relaciones íntimas, sino que se refiere a las obras benéficas de las que nadie se enteraba.

Igual que Carolina de L., la autora pertenece a la alta sociedad, es casada, no tiene hijos y es de “escasa fortuna”. Según el narrador, lo mismo que la autora, la protagonista, Carolina de L. había escrito varias cosas sin que ninguna llamara la atención de los lectores.

Cuando Francasci publica su ensayo *Monseñor de Meriño: íntimo* había publicado novelas, cuentos y ensayos pero ninguna de sus obras anteriores había causado tal impresión en los lectores y críticos del momento. Por otro lado, el matrimonio de Carolina de L., según lo describe el narrador, es muy parecido al que Francasci describe en su ensayo.

Según ella, su esposo era un hombre “correcto” pero su relación era “fría” y de apariencias.

En los primeros capítulos de la novela, el narrador se propone descubrir la relación que existe entre Carolina de L., escritora de la novela, y su protagonista Alba Marina. , Éste es el sentir de la crítica de *Monseñor de Meriño*, *íntimo*, y aunque ningún crítico se ha atrevido a sugerir que entre ellos haya existido una relación más allá de confesor e hija espiritual, creo que hay todo un lenguaje sugerido en la obra que provoca la curiosidad de los lectores a buscar más de lo que ella dice.

La novela aparece tres años después de haber publicado el ensayo y al parecer ella, igual que Carolina de L., sentía que finalmente había logrado reconocimiento literario en Santo Domingo. Que a diferencia de sus novelas, que sólo recibieron críticas superficiales, esta obra le daba el lugar que le había sido negado por muchos años.

## Capítulo 4

“Cofiguración de un sujeto autobiográfico femenino en la”<sup>37</sup> República Dominicana en la primera mitad del siglo XX

### 4.1 Introducción

Las contribuciones de la mujer al género autobiográfico se han considerado tradicionalmente como tipos diversos de contaminación, obras ilegítimas, amenazas al mismo canon autobiográfico; sus trabajos se tachan de anómalos y se estudian en capítulos aparte o al final de capítulos, o bien se los silencia o alaba en tanto cuanto imiten modelos masculinos y perfeccionen, por tanto, la imagen del hombre.  
Sidonie Smith<sup>38</sup>

La cita anterior de Sidonie Smith ejemplifica claramente el lugar de la mujer en la historia de la autobiografía como género literario masculino y encierra el enfoque que, hasta el momento, le había dado la crítica a la participación de las escritoras puesto que, según Smith, se habían apropiado “del poder de autocreación” que, de acuerdo a la cultura patriarcal, sólo le pertenecía a los hombres.

---

<sup>37</sup>Me permito usar el título que Carolina Alzate usa en una ponencia presentada en el Coloquio internacional que cada año se celebra en Casa de las Américas a través de su programa de estudios de la Mujer, en el coloquio presentado sobre obra de Soledad Acosta de Samper.

<sup>38</sup> La cita anterior aparece en el “Artículo traducido por Reyes Lázaro. Es la traducción de las páginas 39-59 del libro de Sidonie Smith, *A poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Ficción of Self-Representation*, Blumington, Indiana University Press, 1987” (Suplementos Antropos, 29: 95)

Mi propósito en este capítulo es reflexionar sobre la autobiografía femenina y analizar cómo Amelia Francasci, haciendo uso de los recursos existentes en su momento y de los diferentes discursos memorialísticos, intenta configurar un sujeto autobiográfico en sus obras *Monseñor de Meriño*, *íntimo* e *Historia de una novela*<sup>39</sup>.

Resulta interesante una lectura autobiográfica, ya que en el actual momento histórico, en el que los géneros memorialísticos han cobrado tanto auge, considerar las autobiografías de autores reconocidos como marginales amplía y enriquece la perspectiva analítica. Pienso que el estudio de esas dos obras de Amelia Francasci nos puede ayudar a entender con más claridad el proceso evolutivo de la autobiografía femenina en Latino América, especialmente en Santo Domingo. Ambos textos le han merecido a la autora la alabanza de algunos críticos, para quienes, probablemente haya pasado desapercibido su aspecto autobiográfico de ruptura. Otros, en cambio, la han tildado de anómala, como veremos más adelante.

Haciendo uso de la crítica masculina y femenina actual sobre el género autobiográfico, examinaré el proceso a través del cual Francasci reafirma los modelos masculinos y al

---

<sup>39</sup> El título real de la obra es *Historia de una novela* y pertenece a la colección “Recuerdos e impresiones”. La autora publicó otras obras en esta colección como *Duelos del corazón* entre otras. De aquí en adelante me referiré a la obra solo por el título del ensayo. En aquellos casos en los que estoy usando otras obras de la autora la citaré por las iniciales en mayúsculas (HN).

mismo tiempo pone de manifiesto la tensión que genera en el yo autobiográfico la necesidad de auto-representarse en tanto mujer e intelectual. Como dice María Zambrano (2004, 25), “lo que diferencia a los géneros literarios es la necesidad de vida que les ha dado origen. No se escribe, ciertamente, por necesidades literarias, sino por necesidad que tiene la vida de expresarse”. Estas condiciones resultan comunes a la mayoría de escritoras que a fines del XIX y Principios del XX se arriesgan a incursionar en el género autobiográfico tradicional.

El estudio de José María Pozuelo Yvancos sobre la autobiografía es, a mi parecer, uno de los textos que expone con más claridad las diversas teorías sobre el género. Allí, Pozuelo Yvancos recoge y comenta las ideas que han ido surgiendo y modificándose a lo largo del siglo XX y da cuenta de lo difícil que resulta establecer parámetros en un género tan complejo y huidizo como la escritura autobiográfica. Por un lado pone en diálogo las principales corrientes teóricas que favorecen un análisis que se centra en el texto en sí, tomando en consideración las estructuras lingüísticas y narratológicas, postura esta que favorecen Jacques Derrida, Paul De Man, y Paul John Eakin, para mencionar algunos de los más representativos; y por otro lado, los que establecen sus parámetros más allá del texto,

considerando circunstancias exteriores como podrían ser el lector o destinatario, la publicación, etc. Lejeune es el crítico más representativo de esta corriente “pragmática-contextual”. Según este autor, para que haya autobiografía deben estar presentes los siguientes elementos:

1. Forma del lenguaje: a) narración, b) en prosa.
2. Tema tratado: vida individual, historia de una personalidad.
3. Situación del autor: identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y del narrador.
4. Posición del narrador: a) identidad del narrador y del personaje principal, b) perspectiva retrospectiva de la narración.

(2006, 27)

Estas consideraciones son importantes para cualquier estudio sobre la autobiografía porque son los primeros intentos sistemáticos de teorización del género. Lo que no me parece acertado es que se perciba el texto autobiográfico como una especie de fórmula matemática pues la aplicación rígida de los requisitos arriba citados obligaría a excluir muchísimos textos y a afiliarlos a uno de los tantos géneros vecinos que resultarían de dicho incumplimiento, como “las

memorias”, “la biografía”, “el diario íntimo”, y “el autorretrato”, entre otros.

Esta primera teorización de Lejeune ha sufrido muchas críticas y modificaciones debido a la proliferación de los géneros autobiográficos y a la cantidad de estilos diferentes que adopta el género de acuerdo al autobiógrafo. Algunos de estos aspectos se pueden encontrar en obras autobiográficas escritas por mujeres, pero pienso que no sería justo analizar los textos de las escritoras, especialmente los del siglo XIX, aplicando las mismas pautas que se aplican a los escritores puesto que si el género autobiográfico resulta complejo en el caso del hombre, la complejidad alcanza límites aún mayores en el caso de la mujer.

Aunque el texto de Pozuelo Yvancos es de sumo interés para los estudiosos del género autobiográfico actual, y para el que he escogido analizar en particular, me es imprescindible recurrir a otros textos teóricos complementarios, producidos desde una perspectiva femenina o feminista. El propio Pozuelo admite que la autobiografía femenina plantea problemas específicos que él mismo no se siente en condiciones de tratar:

Soy consciente, por ejemplo, de que ha quedado fuera del libro el gran tema de la escritura autobiográfica femenina, que tiene una

bibliografía específica, que yo no quería despachar con una sola referencia analítica porque entiendo que pone en juego problemas de calado teórico, que precisan de una investigación que sobrepasa mi especialización. (Pozuelo, 2006, 10)

Textos como el de Sidonie Smith, Mercedes Arriga Flórez, Silvia Molloy y Arambel-Guiñazú y Martín son de gran ayuda para establecer pautas de estudio aunque ninguno de los trabajos antes mencionados incluya a escritoras del caribe hispano, exceptuando a Gertrudis Gómez de Avellaneda si tomamos en consideración su procedencia cubana. Tanto Flórez como Guiñazú y Martín atienden en detalle la obra autobiográfica de Avellaneda.

Vale aclarar que en las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI el género ha tomado un curso mucho más fuerte porque la mujer puede con más libertad incurrir en los espacios públicos. Sin embargo, a fines del XIX y principios del XX el panorama era totalmente diferente, por lo que, deberemos analizar aspectos que hoy se consideran superados en el campo de la creación literaria, pero que convierten estas autoras en madres literarias de las que le sucedieron.

#### 4.2 El pacto autobiográfico

Uno de los problemas centrales al enfrentarnos a cualquier texto autobiográfico parece residir en el sentido que se le dé al término *referencialidad*. Lejeune considera que los textos autobiográficos constituyen un género en la medida en que pueden ser leídos como tales y que esta forma de lectura es sugerida por el autor implícita o explícitamente. Para ello el autor se vale de estrategias textuales que transforman el texto y lo convierten en auto-referencial, lo que implica que el autor va a dirigir la atención del lector hacia la persona representada en el título o hacia un espacio antes indicado. Cuando el lector participa de esta lectura se produce lo que el crítico llama “pacto autobiográfico.” Para que esto suceda es importante, según Lejeune, la identidad entre autor-narrador-personaje. Tanto en *Monseñor de Meriño, íntimo* como en *Historia de una novela*, la autora asume ese compromiso con el lector y de hecho, en las primeras oraciones de ambas obras, ocurre la coincidencia autor-narrador-personaje:

Atravesaba yo una de esas crisis morales que tantas veces, en el curso de mi vida, me han llevado casi al borde de la tumba; de tal modo me abaten, de tal modo consumen mis fuerzas, a tal extremo quebrantan todas mis vitales energías.

La de esa vez era intensa.

Prolongábase, por tiempo, sin prestar esperanzas de reacción. (*Monseñor de Meriño, íntimo*, 5)

Esta primera obra ha sido vista como engañosa según algunos críticos como Torres-Pou. Él dice que la autora no le da al público lo que promete. Al respecto cabría recordar que hay muchos autobiógrafos que nunca dicen que van a escribir autobiografías y cuyos textos autobiográficos tienen nombres que difieren mucho de sus nombres de pila. Nuestro caso es particular porque sabemos que es una mujer la que escribe y el tomo viene con un nombre de hombre en el título. Aun así, la autora en los primeros párrafos hace coincidir los tres “yos” que según Lejeune representan el contrato que firman autor y el lector. La cita anterior nos muestra un texto en que se evidencia un narrador en primera persona y que habla de sí mismo como personaje. Lo mismo ocurre en la segunda obra:

La idea de ir al campo hacía delirar.

Júzguese de ello: contaba en esa época dos lustros de edad; era una chica bastante crecida para tan cortos años, bastante fea también (al menos para mi gusto), con unos ojos verde-mar muy grandes y unos cabellos castaños, rizados, (horribles á mi juicio) y que me hacían rabiar siempre que me miraba al

espejo, por lo cual estaba reñida con  
semejante clase de mueble;

*(Historia de una novela, 8, 9)*

Las dos citas anteriores son evidencia de un narrador que cuenta una vida personal. Creo inferir de ambos textos una sugerencia de lo que se va a ofrecer en la obra, dado que la autora no empieza por decir que va a contar la historia de un personaje o que quiere contar a los medios algo que hay que corregir en la crítica a su obra. Por el contrario ella establece, claramente, desde las primeras líneas del texto cómo quiere que se lo lea.

#### **4. 3 La auto-representación**

Cuando la autobiógrafa intenta constituirse en sujeto femenino a través del discurso, al mismo tiempo que recuerda su pasado intenta reflexionar sobre su identidad y recurre a para ello a expresiones figuradas como las metáforas. La auto-representación y el examen, base de la autobiografía, se apoyan en la ideología del género que la escribe. Indudablemente, tal ideología y las historias que la perpetúan han sido creadas y transmitidas por un discurso falocéntrico en el que la mujer cuando no ha sido ignorada, ha sido presentada, según Smith, “como el espejo simbólico

ante el que verse reflejados” (Anthropos, 98) Ella sostiene que la mujer no ha sido “representada ni representable”.

La mujer se ve doblemente marginada en el contrato de lectura, lo que provoca una relación conflictiva entre autor/lector porque ella habla desde los márgenes de ambos géneros: el género sexual y el literario. En la mayoría de los casos, la mujer que escribe autobiografía está consciente de que su obra está expuesta a diferentes códigos de lectura y que su reputación depende de los lectores. Ellas buscarán estrategias que subviertan las convenciones tradicionales del discurso al cual se adhieren. Smith comparte la idea de Michel Foucault de que “el recinto de la confesión o la autoexposición invierte dramáticamente las convenciones de la dinámica del poder: el que se mantiene en silencio y escucha ejerce el poder sobre quien habla”. (98)

La autobiógrafa revela el grado de autoconciencia de su posición marginal, a través de episodios dramáticos que informan directamente al lector del proceso de construcción de su historia. No cabe duda de que el simple hecho de decidirse a escribir autobiografía pone al descubierto el deseo de la autora de transgredir y al mismo tiempo adquirir autoridad literaria y cultural. La mujer en su afán por auto-representarse usa estrategias que muchas veces

funcionan negativamente pero que de una forma u otra representan una ruptura:

A) Recurre en muchos casos a su infancia, como veremos más adelante, para explicar ese proceso por el cual ella se convierte en quien es. Esto resulta claro en la obra de Francasci, como veremos más adelante.

B) Se eleva para poder contar su historia, al nivel de estatura del padre, simbólicamente. La autora en la primera obra habla del parentesco entre ella y su padre, “cómo le gustaba el campo” y cómo ella disfrutaba de las mismas cosas que le gustaban a su padre.

C) En muchos casos la autobiógrafa puede asumir la postura aventurera del hombre e incursionar en los espacios públicos que le han sido vedados. En esta parte la autora pone de manifiesto la tensión existente entre la esfera de lo privado y lo público como es el caso de la Condesa de Merlín en *Mis doce primeros años*, quien, según Arambel-Guiñazú y Martín “crea un contra discurso que debe ser leído entre líneas”.<sup>40</sup>

Todos estos aspectos antes mencionados son muy evidentes en los dos textos que, a mi parecer, constituyen la autobiografía de Amelia Francasci. La escritora asume en ambos la posición de una mujer que sabe que está entrando en

---

<sup>40</sup> Esta cita es del tomo 1 de *Las mujeres toman la palabra* (2001, 107) de Maria Cristina Arambel-Guiñazu y Claire Emilie Martín.

un terreno movedizo pero que sabe escoger sus estrategias para intentar desestabilizar el discurso establecido.

De un modo análogo a de las autobiógrafas religiosas que han adquirido la autoridad para escribir a través de las bendiciones de la autoridad masculina, Francasci recurre al poder sobrenatural divino para legitimizar su obra. A lo largo de *Monseñor de Meriño íntimo* ella enfatiza el deseo del prelado de que ella se convierta en escritora y escriba su obra maestra, una obra que enriquecerá la literatura nacional. También enfatiza su insistencia para que escriba un “diario”(género que servirá a la autora para desarrollar su “contradiscurso”). Así su texto está apoyado por el mismo poder que subyuga y subordina a las mujeres.

#### **4. 4 La infancia: “espacio mítico”**

Las páginas de *Historia de una novela* encierran un material importantísimo para el estudio de la obra de la autora porque es el único documento que habla de su niñez. Sin embargo, tenemos que leerlas con cautela y no tomarlas como un documento porque ella escribe de su infancia en la edad adulta. El tiempo evocado puede verse contaminado por el tiempo de la evocación cuando entra en juego la memoria y se producen los olvidos, los silencios, voluntarios o involuntarios, o la interferencia de la ética del momento,

factores que de un modo u otro distorsionan los hechos del pasado.

La infancia es un momento muy evocado por los autobiógrafos ya que muchos de los proyectos intelectuales se gestan en la niñez. No obstante, sabemos que la mayoría de los textos autobiográficos se escriben en la senectud del individuo. Muchas mujeres deciden volver la vista a su infancia porque en ella gozaban de una libertad que desaparece con la vida adulta.

Francasci tiene un proyecto intelectual definido y esto lo podemos rastrear a lo largo de su obra, no sólo en este texto sino en otros de ficción. El hecho de que una niña de diez años se deleite leyendo a María del Pilar Sinúes de Marco o a Gertrudis Gómez de Avellaneda revela claramente un proyecto intelectual preconcebido que marcará la selección de los recuerdos y episodios autobiográficos. Entendemos que conocer la literatura de dos mujeres influyentes en la España del XIX y principios del XX era muy importante para la autora y sería determinante en su vida intelectual. Esta decisión de pre-selección se convierte así en lo que Pozuelo Yvancos llama “estructura interna de su proyecto autobiográfico” (35) aunque esta estructura sea solo sugerida en la obra de Francasci.

Uno de los episodios importantes que marcarán la trayectoria de la autora es el tiempo que vive en el

internado. Ser educada en un lugar en donde tenía acceso a la lectura era importante para ella, aunque no deja de reconocer lo castrante que puede resultar el encierro para su espíritu libre:

Un viaje á una Antilla vecina robusteció mi salud y transformó mi carácter aparentemente. Dejé de ser huraña y mi viveza se manifestó de un modo asombroso; rayaba en petulancia. Ya mejorada físicamente y á causa de esa viveza, se me encerró en un convento colegial en donde principié mis estudios. (*Historia de una novela*, 10)

Ella narra cómo eran tratadas las niñas en estas escuelas en dónde solo tenían acceso a sus bordados y labores y a unos cuantos libros sobre la mujer y su desempeño en la sociedad. Estas descripciones de la autora de momentos casi insignificantes no tendrían sentido si no se conciben como parte de ese proyecto de vida intelectual más amplio que se estaba fraguado en la mente de la autora.

Pozuelo señala que la infancia es como un “espacio mítico” que no tiene continuidad en otra época. Este espacio sólo puede ser evocado pero no es posible revivir las emociones sentidas en el momento del hecho autobiografiado. El crítico presta especial atención a este detalle en su análisis de *La arboleda perdida* de Rafael Alberti (111) No

pretendo hacer un trabajo comparativo de la obra de Alberti y la *Historia de una novela* de Francasci porque las circunstancias, los espacios y el momento de escritura son totalmente diferentes pero sí quiero hacer notar que mucho antes que Alberti, Francasci había percibido la sensación de “clausura” de ese espacio al que no pudo regresar aunque tuviera el paisaje ante sus ojos. En sus memorias Alberti, evoca el puerto de Cádiz, el paisaje, el mar. Estos recuerdos le permiten regresar a ese “espacio mítico” que constituyen los años infantiles. Sin embargo, cuando realmente regresa al puerto, lo encuentra diferente. A pesar de encontrarse con el mismo mar, los mismos árboles, la misma gente, reconoce que todo ha cambiado:<sup>41</sup>

Si el puerto me pareció, tal como nunca había dejado de soñarlo, una maravilla, lo encontré triste sin ella, muerta al poco tiempo de nuestra marcha; triste con su colegio San Luis Gonzaga, en el que finalizaban aquel año su bachillerato mis viejos compañeros[... ] triste por tantas cosas[... ] porque tampoco ya existía Milagritos Sancho[...] y porque en todo lo que no era el aire, el sol, el mar, el río, las casas, los pinares había caído

---

<sup>41</sup> Yo he tomado esta cita del texto de Pozuelo Yvancos , 125. Él cita de la obra de Alberti, *La Arboleda perdida*

como un polvo amarillo que lo bañaba de una melancolía de flor a punto de doblarse. (114-115)

La mirada del narrador-protagonista es lo que ha cambiado, según Pozuelo. Las cosas se recubren de esa niebla melancólica que solo el narrador puede percibir desde fuera del paisaje y después de haber permanecido alejado, por un buen tiempo, de su paraíso añorado. Esta mirada, de acuerdo al crítico, ha “clausurado” el “espacio mítico” de la infancia.

Si aplicamos este planteamiento a nuestra autora, comprobamos que ella logra transmitir, en *Historia de una novela*, el mismo sentimiento de clausura del “espacio mítico” evocado por la narradora adulta. En las primeras páginas de la obra ella lleva al lector a conocer el paisaje que quedó grabado en su memoria como lugar idílico de su infancia, su paraíso perdido, cuando señala que

Al ir al campo realizaba yo mi más hermoso sueño, mi más bella ilusión, el deseo más vehemente de mi alma entusiasta é inocente; la aspiración constante de todo mi sér desde mis primeros años! Esa palabra campo era mágica que encerraba cuanta fantasía de niña soñadora concebía de bello y de seductor en el mundo; la síntesis de toda la hermosura creada, sinónimo de paraíso terrenal,

anticipación del cielo en la tierra! Llevarme á vivir allí, no era abrirme las puertas del edén prometido?

(12-13)

La autora-narradora sigue dando detalles de lo bello del paisaje pero desde una perspectiva que no solo es infantil sino desde el punto de vista del yo evocador de sus 41 años. Esta intromisión pone al descubierto además de la ideología de la autora la de toda una sociedad que percibe el campo como lo bueno y la ciudad como mala. Esta última constituye una prisión para ella porque la priva de la libertad que puede obtener en el campo. A medida que recuerda el episodio ella va describiendo para sus lectores el paisaje dominicano. Este primer capítulo podría leerse como un cuadro de costumbre a no ser el desdoblamiento de la narradora-autora, quien se desliza fácilmente del “yo” de los 41 años, en el momento de la narración, al “yo” del espacio evocado, la niña de 10 años.

En un segundo viaje a ese paraíso, lo mismo que Alberti, la autora trata de evocar el “espacio mítico” pero al parecer el mismo “polvo amarillo” veló su mirada:

[...] quise resucitar mis antiguas impresiones:  
hice todo lo posible por encontrar la felicidad en lo que antes la hallara...vano empeño! esfuerzo inútil! Mis ilusiones se habían desvanecido! En lo

que entonces me sedujera no existía ya la misma magia! La tristeza que residía en mí, cubríalo todo con un velo uniforme, impenetrable a la alegría! Nada reví al través del encantado prisma que, presentándome las cosas color de gloria, de placer tan puro é inocente me hiciera delirar! Lo que apareció a mis ojos desencantados no fue tan sólo la realidad desnuda de toda poesía, sino la visión enlutada de las mismas cosas que antes me cautivaran. (18-19)

Es evidente que en ella también lo que había cambiado no era el paisaje sino su “mirada” opacada por la tristeza. Esta visión enlutada de la autora corrobora el postulado de Pozuelo de que ese “espacio mítico no tiene continuidad en otra edad” (125) Por ello vemos tanto en Francasci como en Alberti que una vez adultos pueden recordar, tratar de recrear el paraíso y pensar en las sensaciones que les producía el paisaje en su momento pero no pueden experimentar nuevamente esas sensaciones porque, como vimos antes, el espacio había sido “clausurado”.

#### 4. 5 La ley del padre y la genealogía

Después de inferir que la autora se propuso escribir una autobiografía intelectual, suponemos que lo que más le interesa es proyectarse a la posteridad como escritora ya que su vida cotidiana como mujer no es muy atractiva. También resulta lógico pensar que deliberadamente ella decida escogió al que consideraba su padre intelectual como instrumento a través del cual contarnos parte de su vida.

En estas dos obras la autora asume una postura diferente en relación con la “ley del padre”. En el primer ensayo, que da cuenta de su infancia, la ley del padre es la que rige su entorno. Hay que recordar que la autora tenía más de medio siglo cuando escribe el ensayo y que está evocando un pasado de más de 30 años. La segunda obra se publica cuando la autora ha sumado más de siete décadas. Los dos textos responden a momentos autobiográficos completamente diferentes.

La autora inicia *Historia de una novela* con el mandato del padre: “[...] determinó mi padre irse al campo con toda su familia para pasar allí una temporada”. La madre se resiste sin éxito, alegando razones supuestamente naturales como “los temblores de tierra”, o “el temor a las enfermedades”. Aparentemente, hay otro guiño al lector sobre

la sumisión pasiva de la mujer. Esta es una de las pocas menciones que ella hace de su madre. Luego la madre aparece en la sala esperando una visita pero la autora la presenta como otro más de los objetos que adornan la casa.

Demuestra un gran interés por la vida intelectual y cultural del padre: “Mi padre, gran amante de la naturaleza y apasionado por la vida campestre” A lo largo del texto encontraremos algunas citas como éstas que enaltecen al padre. Por el contrario, como vimos en la cita anterior, hay una cierta de indiferencia en el discurso que describe a la madre. Puesto que en algunas ocasiones se hará una vaga mención a ella, la madre queda silenciada en la mayor parte del relato.

En *Monseñor de Meriño, íntimo*, es ella la que toma las decisiones y en ningún momento se percibe la necesidad de un padre biológico que avale su discurso, pese a lo cual ella seguirá buscando la autoridad masculina, como veremos más adelante. Ella se muestra como controladora principal de su familia. Su enfermedad le ha dado las fuerzas para dominar a todos:

Dejaron de quejarse, al ver que yo me molestaba y sufrieron en silencio; pero la tristeza que comprendía en todos comenzó a torturarme más que las quejas anteriores [...] principié a concebir varios proyectos de desaparición... estaba casi

loca... Por suerte siempre en estas crisis, al comenzar el desvarío, algo, que me ha parecido providencial, ha venido a detenerme en el camino de la locura.(7)

Llamé a mis familiares, les revelé lo que había hecho la víspera y les presenté las esquelas que acababa de recibir. ¡Cuán grande fue el alborozo de todos, al ver en este acto mío un principio de resurrección moral! (16)

En los párrafos anteriores la autora se proyecta como una mujer fuerte, que ya no depende del padre. Sin embargo, del mismo modo que en *Historia de una novela* presenta a la madre como un ser débil, ella no alcanza una identidad totalmente independiente puesto que lo sobrenatural se convierte en un dominio mayor que el masculino. En estos primeros capítulos la autora informa al lector cómo adquiere su fuerza por una imposición superior, de naturaleza divina. Una orden que de acuerdo a su noción de realidad, sobrepasa cualquier jerarquía terrenal.

Esta diferencia entre las dos obras se podría resolver de dos maneras: por un lado, asumiendo que la autora concibió los dos ensayos como una sola obra y así la ley del padre que abre el primer texto, regiría los dos textos. Por otro lado, asumiendo que cada texto es independiente pero que en el segundo la ley del padre está regida por un padre

espiritual e intelectual que ella inventa pero que no es menos autoritario e impositivo que su padre biológico. De todos modos hay evidencia de esa ley del padre, sea biológico o espiritual, que rige la autobiografía como género literario femenino.

#### 4. 6 Discurso y contradiscurso

La autora inicia *Monseñor de Meriño, íntimo* realzando las virtudes del hombre que, según ella, es casi perfecto. Un hombre al que no le falta nada porque además de haber llegado a la más alta esfera religiosa en el país, también había investido la banda presidencial. Aparentemente, la autora se sentía tan insignificante frente a él que solo una orden superior podía convencerla de aceptarlo como su consejero personal. A lo largo de la obra veremos que a la autora le faltan epítetos para describirlo. Me pregunto si no habrá sido una treta, como las de Sor Juana Inés de la Cruz, para provocar al público lector.

Su grandeza intimidaba mi pequeñez. Ofuscábame su alto renombre de consumado político; de orador eminente; de hombre de mundo distinguido y de todo lo demás. Vivía yo retraída! Condenada a la oscuridad por mi modestísima posición y reclusa

en mi casi siempre por mi precario estado de salud! Temía parecer demasiado humilde y sobre todo muy insignificante al gran mitrado, a quien yo en mi interior admiraba y rendía homenaje, lo mismo que en mi casa hicieran todos; como lo hacía la generalidad (1926, 18-19)

Esta cita despliega una síntesis impecable de la tensión de la autora en el momento de decidirse a escribir su proyecto autobiográfico. Me parece que la autora, como ha hecho en sus obras de ficción, intenta expresar a través de este discurso lo poco que significaba la mujer frente al sexo opuesto en su tiempo, pero que además está consciente de que su exaltación exagerada tendrá un sentido inverso al que proyecta. Puesto que, como ella dice, son fuerzas sobrenaturales las que la impulsan en su camino hacia su desarrollo intelectual, al final logra ponerse a la misma altura, o quizás por encima, del prelado.

No obstante, me resulta interesante la asociación, aparentemente deliberada, que la autora propone en esta obra. Ella privilegia la presencia de ese poder sobrenatural, divino, en el sacerdote, pero vemos a lo largo de la obra que le resulta imposible negar que, aunque representante de Dios en la tierra, es portador de los modelos tradicionales de la sociedad hegemónica patriarcal.

Siendo así, la selección de los episodios autobiográficos irán encaminados a confirmar su propuesta. La autora graciosamente trata de invertir los roles pues como dice Michel Foucault hablando sobre las relaciones de poder, el que escucha es quien ejerce poder sobre el hablante. El Sacerdote se convierte en su “consejero”, no en su confesor. En lugar de ser su motivo de escritura se convierte en su lector:

Amelia, mi inspirada amiga:

¡Ha trazado usted ahí dos páginas bellísimas que valen la novela! Siga su interesante trabajo con mayores alientos, aprovechando los ratos que su delicada salud le permita dedicar a él, y no haga caso de los ligeros rasguños que, por tener yo la mano demasiado bronca, puede llevar su hermosa producción. (1926, 145)<sup>42</sup>

Esta cita ejemplifica claramente la inversión de roles de poder expuestos anteriormente. Corrobora la posición de subordinación aparente del prelado a la autora. El lee y sugiere, pero todo está en su lugar y él solo se limita a escuchar y a enaltecer su trabajo. El se justifica ante ella de tener la mano bronca y por eso aparecen rayones en el trabajo que le devuelve. ¿Pero no es eso lo que la mujer ha

---

<sup>42</sup> Esta cita es parte de la carta # 12 que supuestamente la autora transmite íntegra en su texto. Son alrededor de 60 cartas sobre las que la autora teje el argumento de su autobiografía. Para un mayor conocimiento y una relación más amplia y detallada de las cartas se puede consultar el **apéndice 1** de este trabajo.

hecho a través de siglos? ¿No es ella la oidora silenciosa? ¿La que acata y aprueba las órdenes y dictámenes sin proferir una queja? Ella continúa diciendo que él le “facilitaba su tarea” y que se hacía “sencillo” para “servirme” y “complacerme”. Otra cita aparece en la carta 44 en donde él se declara “esclavo” de esclavos o “siervo de siervos”. Aunque entendemos que en este discurso se refiere a su vocación religiosa, inferimos que la intención de la autora es otra.

Ella está usando el discurso dominante en varios niveles, puesto que este discurso tiene unos códigos y modelos de identificación precisos, códigos que como vimos en la cita anterior, y veremos más adelante, la autora sutilmente aplica en la descripción del personaje masculino. Por consecuencia, es a través de esa subversión de roles que hay que leer el contradiscurso implícito en la obra. La autora manipula el lenguaje y algunas veces los temas y creencias populares también a través de la carta y el diario íntimo, como veremos a continuación.

#### **4. 6. 1 Las cartas del arzobispo**

La carta ha sido y es una de las formas de expresión literaria que más intimidad le imprime al texto. Esta puede

tomar, según Camila Henríquez Ureña, “todas las formas de la alocución: diálogo, exposición, narración y descripción; puede tener por vehículo la prosa o el verso.”(85) Cada vez más autores incluyen el género en sus novelas, ensayos y autobiografías. La carta funciona como un instrumento sutil de creación puesto que puede ayudar al creador a producir un “efecto de realidad” muy convincente.

Lo interesante de nuestra autora es que es ella quien recibe las cartas adquiriendo así el poder que la sociedad le ha negado. Muy pocas de las 60 misivas que ella transcribe son el resultado de una carta previa (salvo algunas que responden a una entrada del “diario”). El principal motivo de las cartas es la justificación por la ausencia o por haber roto una promesa de ir a verla. Además, otro grupo de cartas son evidencia de las necesidades que él siente, tanto intelectuales como materiales y que ella suple con devoción. Es difícil precisar hasta qué punto la autora manipula el lenguaje de las cartas pues después de leerlas con atención notamos que él está usando los mismos códigos que han sido utilizados en la literatura para describir a la mujer. Esto resulta claro en la carta 12 (que citamos anteriormente) y en la 26, donde él escribe:

Mi queridísima: ayer me he llevado tremendo  
chasco. Fui a la estancia a eso de las 4 y me dijo

un viejo, que salió a recibirme, que desde las 2  
había usted venido a la ciudad.

Al regresar detúveme un rato conversando con mi  
comadre, Doña Dolores Lavastidas de Baéz en su  
casa de campo en el mismo camino y me volví a mi  
rincón; no pasé por donde usted porque supuse que  
algo de importancia la había hecho venir a la  
ciudad y que podía yo importunarla.

(1926, 195)

Tres elementos quiero destacar de esta carta que traen luz a  
mi propuesta. En primer lugar, él se detuvo a conversar con  
su comadre. Aquí hay una sutil alusión a la creencia de que  
las mujeres son las parlanchinas que hablan entre sí. En  
segundo lugar, él regresa a [su] “mi rincón”. Entre líneas se  
puede leer aquí que la mujer ha sido silenciada y que las  
que han hablado lo han hecho desde su rincón-cuarto-privado.  
En tercer lugar, él no pasa a visitarla porque ella debe  
estar muy ocupada y él no quiere “importunarla”. Aquí no  
podemos dejar de recordar que el hombre ha sido siempre el  
que ha llevado los negocios y las cosas importantes y que la  
mujer no debía interrumpir para no “importunar”. Ésta y otras  
cartas son ejemplo del contradiscurso que la autora ha  
intentado camuflar a modo de palimpsesto.

#### 4. 6. 2 El “diario” de Amelia Francasci

Este diario de Francasci es un diario “fantasma” que solo se conoce por las referencias a él en *Monseñor de Meriño, íntimo*. El diario viene acotado por una producción probablemente inexistente en la República Dominicana y por un lector privilegiado, que dirige la escritura y que muchas veces interviene en ella: “Escuche usted bien. Pues bueno: abra para mí solo una especie de diario que usted redactará con toda sinceridad de mujer, cada día me dirá usted en él sus impresiones, lo que le ocurra; hablará usted conmigo”. (1926, 53) Uno de los temas que la autora más desarrolla en el supuesto diario es el de la escritura misma. Escribir para ella se había convertido en la realización de su talento y en la lucha contra la tristeza y la melancolía. Aunque no podemos comprobar que ella lo consigne en el diario por no tenerlo físicamente, se ve claro en las sugerencias de su destinatario que ella, a su vez, incluye en el texto que nos ocupa. En la carta octava, por ejemplo, él le escribe:

¡ahí van Pierre Lotí y su admiradora! Yo me quedo con el espíritu de ambos. También quiero que sepa que alzaré la voz para reclamar la custodia de sus manuscritos, si es que de veras no quiere usted

conservarlos. A mí me corresponde. ¿Quién si no yo la ha instado a que escriba su “Diario”?

(1926, 128)

Acto seguido la autora explica las referencias que aparecen en la carta cuando dice:

“Pierre Lotí” significaban varias obras de éste que yo había enviado a Monseñor para que las leyera.

“Su admiradora”, el folleto que escribí sobre mi *lejano amigo* y cuya publicación se debió al arzobispo. (1926, 128)

Resulta interesante notar que la autora pone en marcha un complejo sistema de relaciones transtextuales que al final, se revelará como eje motor de su escritura.

Vemos que la autora ha hecho un entramado perfecto de la estrategia del diario para describir su proceso de evolución escritural, pero es difícil que podamos comprobar las declaraciones de Francasci porque no tenemos el documento y solo contamos con los comentarios del prelado sobre el “diario” que por extensión son los comentarios de la autora. Esto imposibilita un análisis estructural o temático y tendríamos que limitarnos a las coordenadas externas que rodean la pieza pero al mismo tiempo abre otros caminos de análisis y me sirve de base para proponer una lectura diferente del “diario” que se encaminaría a comprobar

que es otra de las armas que usa la autora para construir el contradiscurso.

En la carta 10 él le sugiere que no deje de escribir “pues desde el principio he leído con interés y me será muy grato seguir viendo reflejado en él, el fondo de su alma”. Más tarde ella asegura que “Monseñor de Meriño se mostraba cada día menos resignado a ver desperdiciadas mis facultades intelectuales en cosas indignas de mí. Mi “Diario (continúa diciendo) robustecía más y más su fe en mi capacidad literaria.” (1926, 132) La última carta en la que él menciona el “diario” -la carta 21- es una de las más esclarecedoras. Se produce en el momento en que ella empieza a publicar su primera novela y me gustaría traer el texto de Francasci pero por ser un poco extenso voy a citar algunos párrafos a continuación:

Mi respetada y distinguida amiga:

Acabo de leer su “Diario”, para mí siempre apreciabilísimo. En estas líneas que traza usted, poniendo la verdadera expresión de su alma, se me viene usted de tal modo a los ojos que no pueden menos que serme interesantes hasta las sombras de tristeza que envuelven luego su discurso. No son ellas también el reflejo de esa alma, llena de melancolía?

.....

No ha tenido usted en cuenta que el juicio mío no constituye autoridad? Ocurrióseme, leyendo las bellas líneas del último cuaderno de su "Diario", que estaba usted bajo las acciones de una de esas enfermedades que bajo el cielo del alma se alzan luego. Y así ha escrito usted con admirable elocuencia!

.....

Repito que no soy autoridad. Mi juicio tal vez sea errado, pero debo a mi noble amiga la verdad del alma y se la expreso tal como la siento. Y todo porque la trato con toda sinceridad y soy su adicto amigo,

P. Meriño. (1926, 175-176)

En esta carta, él se justifica por haberle sugerido cambios al manuscrito de su novela *Madre culpable*. Intenta convencerla de que su opinión no es importante porque se da cuenta de que a ella le desagrada la situación. De hecho ella dice, más adelante en el texto, que no podía aceptar los cambios que él le sugería.

La insistencia con que él le reitera su falta de autoridad se refleja como una proyección de la falta de autoridad literaria de la autora. Pero al mismo tiempo es una confirmación de la autoridad que ella adquiere en el campo de las letras pues, como vimos al principio, es él

quien sanciona su autoridad pero con el poder divino. Como hombre carnal puede ser cuestionado por ella a través de los diálogos que sostienen y de los que el “Diario” se convierte en motivo. Una vez establecida la autoridad literaria de la escritora, el “Diario” pierde su sentido en la obra, prácticamente desaparece de ella.

Así vemos que el escritor/a que se decide a escribir sobre su vida experimenta la necesidad de tener en cuenta quiénes han de leer lo que escribe y esto lo obliga a seleccionar el material en una dirección determinada, a respetar o cuestionar de algún modo sus convicciones o sus tradiciones culturales y a no enfrentarse muy abiertamente con los sentimientos y las tradiciones imperantes. Esto lo hace el escritor/a fundamentalmente, por temor a ser juzgado, criticado o descalificado. En la autora el temor era mayor aún por ser consciente de la historia de siglos de sumisión de la mujer.

#### **4.7 Memoria, silencios y olvidos en la autobiografía**

La invención es un arte memorialístico aunque no lo parezca porque trata de traer al presente algo que podía haber sucedido pero que, de hecho, sucedió en la mente de quien escribe. La mente puede darle las vueltas suficientes a ciertas imágenes hasta transformarlas en una nueva

realidad u obscurecerlas de tal modo que se transforman en metáforas. Esta nueva realidad puede resultar tan auténtica como imaginaria.

Me parece acertado decir que estas obras de la autora funcionan como autobiografías, aunque la última, ha creado y seguirá creando problemas de género porque tiene algunas características de “las memorias” y de otros géneros memorialísticos como hemos expuesto anteriormente. Partiendo de mi análisis y de ciertas teorías referentes a “las memorias” como género literario, me gustaría establecer por qué considero la obra de Francasci como autobiografía y no memorias ni biografía.

En su estudio sobre las memorias y autobiografías en España, Anna Caballé cita a Corpus Bargas, quien señala que las memorias son todo lo contrario de la autobiografía porque el autobiógrafo habla exclusivamente de él y los demás en su obra pero el memorialista no se pertenece a sí mismo ni la historia que cuenta le pertenece sino que es propiedad de un conglomerado. El crítico llama la “novelización del recuerdo” a la transformación que sufren los hechos cuando la imaginación actúa sumando o inventado detalles del recuerdo que la memoria trae al presente. Pero creo que este postulado no es exclusivo de “las memorias” sino que actúa también para la autobiografía.

Freud, hablando de la memoria, dice que el material de la memoria sucumbe a dos influencias: la condensación y la desfiguración. El proceso de la condensación conduce los recuerdos al olvido mientras que a través de la desfiguración los recuerdos llegan a la fabulación, al oscurecimiento y al mito. El olvido, en todo caso, no es un proceso voluntario porque aunque muchas veces se quiere olvidar una experiencia amarga, ésta permanece en la memoria indefinidamente.

Los recuerdos de episodios históricos constituyen un caso aparte: el relato de la propia individualidad pasa a un segundo plano porque al público lector le interesa más el hecho histórico narrado. Por lo general, en estas obras se observa una gran superficialidad emocional. Según Caballé, en el siglo XIX y entrado el siglo XX memorias y autobiografías son dos géneros que se confunden porque constituyen una “identidad mixta”, compuesta de los elementos discurso-historia. Muchas veces el proyecto autobiográfico se enmascara bajo un proyecto historiográfico. (1995, 107)

En muchos textos autobiográficos prima la necesidad de justificarse o de salir al paso de calumnias o de corregir y explicar supuestos malos entendidos. Creo que ésta es la principal motivación de *Historia da una novela*. Ella se justifica allí ante sus lectores, respondiendo a la crítica

encarnizada que la acusa de haber retratado a sus personajes copiando los rasgos de los individuos reales de su vida cotidiana:

Esta intención mía ha sido censurada. Algunos visionarios han creído ver otra cosa en mi novela.<sup>43</sup> No saben éstos lo que es ser artista; todo lo que pone de sí un autor en una obra de arte literaria; todo lo que á veces sacrifica éste á la belleza de esa misma obra. (*Historia de una novela*, 47-48)

Otro tanto sucede con *Monseñor de Meriño íntimo*, donde se justifica aludiendo a una promesa hecha al prelado de escribir una obra sobre la República Dominicana. Esta deuda con el prelado, según ella, da como resultado la obra que estamos analizando.

Como hemos visto a largo del capítulo, hay en estas obras de la autora un género híbrido puesto que exhibe características tanto de la autobiografía como de las memorias. Coincido con Caballé en que la autora escribe a principios del siglo XX, cuando el género no está bien delimitado y la autobiografía y las memorias comparten una “realidad mixta”. La dualidad discurso-historia es común a

---

<sup>43</sup> La autora se refiere a su primera novela, *Madre culpable*. Hacía alrededor de siete años que ella la había publicado cuando escribe este ensayo con las intenciones de aclarar los malos comentarios que ha recibido del público tanto crítico como lector, ella comenta que fueron muchos los que se le acercaron para preguntarle por qué había retratado tal o cual persona en este o aquel personaje.

ambos géneros. Ella reseña un plan para salvar a la nación de la ruina política y económica en que los políticos de la época la habían sumido. Relata cómo una experiencia mística la hace concebir un plan para salvar a su país convirtiéndose así en otra “Juana de Arco”. Ella sugiere que era necesaria una fuerza sobrenatural para liberar al pueblo del caos político que la dictadura lilisiana<sup>44</sup> había provocado.

En estas obras de la autora coinciden autor/narrador/personaje, pero no podemos negar la distancia que muchas veces se evidencia entre el material autobiográfico y la novelización del personaje biografiado. Sin duda la autora siente la necesidad de proyectar a un hombre que está en la categoría de héroe tanto por su vida política como eclesiástica y que se ha elevado muy por encima de la realidad cotidiana: “Ese hombre y esa figura no pertenecían a otro que a su señoría ilustrísima, el gran arzobispo de Santo Domingo, el noble, el admirado Monseñor Fernando Arturo de Meriño!”(1926, 11)

Sin embargo, al mismo tiempo que lo idealiza, la autora se propone humanizar a su héroe presentando episodios de su

---

<sup>44</sup> Cuando hablamos de dictadura lilisiana nos referimos al período de gobierno que comprende desde 1882 a 1899. El Presidente Ulises Heaureaux, sucede al Presidente Fernando Arturo de Meriño en 1882 después de haber colaborado con él en la presidencia de la república. Controla los destinos del país hasta 1899 cuando cae abatido por los tiros en una emboscada. Aunque elegido, supuestamente, en elecciones democráticas pronto dará signos de dictador despótico convirtiéndose en la peor dictadura en Rep. Dominicana hasta su momento, solo superada después de muchos años por el “jefe” Rafael Leonidas Trujillo Molina (1930-1961)

vida cotidiana que revelan su sensibilidad y su preocupación por las cosas pequeñas, como el hecho de preocuparse por lo que vestirán las huérfanas del convento en su primera comunión. La autora transcribe algunas de las cartas que tratan de este asunto con el propósito de resaltar esa cualidad de Meriño:

“Dispense usted, mi noble Amelia, que la moleste; pero, como no entiendo nada de trajes de mujer, de usted debo valerme para engalanar mis huérfanas....Deseo siete cortes de vestidos: tres de diez varas<sup>45</sup> y cuatro de ocho, con sus respectivos adornos<sup>46</sup>.

Otras cartas se tratan del mismo tema:

Carísima Amelia:

Necesito algo para las niñas del asilo...Son siete cortes de vestidos, blancos. Escoj[g]erá usted una tela regular y les añadirá los correspondientes adornos, según lo quiera la moda y sea conveniente para las circunstancias de mis protegidas. Usted dirá. (30: 209).

---

<sup>45</sup> De acuerdo al diccionario de la RAE y otros diccionarios consultados, la vara es una medida de longitud que se usaba en el sistema métrico y que correspondía a la longitud de 835 mm y 9 décimas. Aunque el término es obsoleto todavía se usa en algunos países de Latinoamérica. En Santo Domingo, muy entrado el siglo XX todavía se usaba el término.

<sup>46</sup> Este fragmento es parte de la carta # 27 A. que aparece en la página 207 de la edición del 1926. De aquí en adelante solo escribiré el número de la carta y la página a la que corresponde, al final de la cita. En un apartado he dedicado tiempo a estas cartas que me parecen de sumo interés no solo en el desarrollo del personaje sino para la configuración de una lectura autobiográfica de la obra.

Concluimos que esta no es una obra que cumple a cabalidad con todas las características que los teóricos y estudiosos otorgan al género autobiográfico tradicional. Sin embargo, no podemos negar que a la autora la mueve un deseo de revivir el pasado y que sigue un orden cronológico a la hora de narrar los hechos, unos hechos que sólo le pertenecen en parte porque el motivo de lo que cuenta resulta un héroe colectivo. Si aceptamos la obra como autobiográfica podríamos atribuir a la autora dos intenciones en relación con el personaje co-protagonista: por un lado, él le sirve de máscara para que ella se exprese en una época en que la mujer temía enfrentarse al público, especialmente si hablaban de su vida, y por el otro, al mostrarlo en su interacción con ella, humaniza al héroe. En este contexto se justifica la insistencia de la autora de presentar cartitas sencillas porque como dice Torres-Pou, (38) ella no hace más que ofrecer al público una serie de cartas que no revelan nada nuevo.

## Capítulo 5

### Amelia Francasci y el cuento en República Dominicana

Como cada cuento es un universo en sí mismo, que demanda el don creador en quien lo realiza, hagamos de este momento una distinción precisa: el escritor de cuentos es un artista.

Bosch, 1958<sup>47</sup>

#### 5. 1 Introducción

Uno de los problemas que enfrentan las escritoras de relatos breves de fines del siglo XIX y principios del XX es que no hay una larga trayectoria del cuento. Considerando que la autora está experimentando con un género casi inexistente en República Dominicana quiero analizar las historias incluidas en *Cierzo en primavera* de 1902, tomando en cuenta las reglas para escribir cuentos que expone Juan Bosch en “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”. Las ideas de Bosch en este trabajo me ayudarán a descubrir si las obras incluidas en este volumen son cuentos, estampas, cuadros de costumbres o anécdotas.

El cuento para Bosch es la narración de un hecho importante, aunque el está consciente de que la importancia

---

<sup>47</sup> La siguiente cita es del artículo de Juan Bosch, “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos” escrito en Caracas, en septiembre de 1958. Cito de la versión que aparece en el apéndice de la antología, *La narrativa yugulada* de Pedro Peix.

de un hecho es relativa. El escritor destaca, en sus apuntes, los elementos relevantes en el cuento: el tema, la forma y el estilo. Para él, el primero supera a los demás puesto que este determina la acción. Así el cuentista debe aprender a reconocer un buen tema para seleccionarlo.

En relación con el estilo, el escritor asegura que, el cuentista debe percibir organizado el material desde el primer momento, debe saber hacia donde va y debe evitar todo lo que no sea relevante al episodio en sí. Desde el punto de vista boschiano, no importa si el escritor elige un estilo ‘claro u oscuro’, ‘hermético o figurativo’, ‘objetivo o subjetivo’, si domina bien la técnica que usa, indiscutiblemente, captará el interés del lector.

Es importante notar que Bosch escribe estos “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”, después que tenía una obra cuentística considerable. Su experiencia le permitió al escritor establecer esos parámetros sobre las bases de los cuentos escritos anteriormente.

Muchas preguntas vienen a mi mente a la hora de emprender el análisis de las historias puesto que son solo tres las historias disponibles de la autora y es posible encontrar elementos particulares en cada una. Pero, ¿es posible que se le pueda llamar primera cuentista dominicana? Hay en su obra características particulares con respecto a las teorías antes expuestas? Es posible que las cuentistas

dominicanas posteriores encuentren sus raíces en esta y otras historias de la autora? Estas y otras preguntas tienen respuesta en este capítulo, si se toman en cuenta las palabras de Bosch de que “para el artista-sea cuentista, novelista, poeta, escultor, pintor, músico-las reglas son leyes misteriosas, escritas para él por un senado sagrado que nadie conoce”. (Peix, 623)

## 5.2 El cuento en Santo Domingo

Quienes han estudiado el cuento en Santo Domingo no ignoran la cantidad de escollos con que se encuentra todo investigador del género. Uno de los más serios, a mi parecer, ha sido la escasa publicación y la mínima difusión de los textos y por consiguiente la falta de continuidad. Prueba de ello son obras que si bien fueron publicadas circularon por muy corto tiempo y desaparecieron; obras que circulan en las bibliografías pero que nadie las ve; otras inéditas y otras con una edición muy pequeña, que se esfuman del ámbito literario como por arte de magia. Obras como *Risas y lágrimas* de Virginia Elena Ortea (1901) o *Cierzo en primavera* de Amelia Francasci (1902) caen en esta categoría. Todo esto da como resultado un conocimiento vago y fragmentado del género y más aún si se trata de la comunidad femenina.

Un recorrido por las diferentes etapas del cuento dominicano nos muestra un intento lleno de asperezas, de contradicciones y vacilaciones. Indudablemente, se trata de un género que ha estado subordinado a circunstancias política-sociales que lo ha limitado a un desarrollo intermitente y zigzagueante. No obstante, en la actualidad se puede comprobar que es un género en ascenso, que ha ido adquiriendo mayor calidad estética y que ha ganado la aceptación y el reconocimiento dentro y fuera del país.

Las diferentes antologías de cuentos dominicanos se centran en el siglo XX y hacen escasas menciones a escritoras que se encuentran en la frontera entre los dos siglos.

Entre los primeros trabajos antológicos sobre el cuento dominicanos podemos citar las de Sócrates Nolasco, *El cuento en Santo Domingo, Selección antológica*, de 1957, *Narradores dominicanos* recopilada por Aída Cartagena Portalatín en 1978. En la última década del siglo XX aparecen antologías como las de Pedro Peix o Diógenes Céspedes con un carácter más crítico y con una selección más rigurosa. Estos últimos incluyen en sus obras un trabajo preliminar en los que emiten juicios de valor sobre las antologías anteriores señalando sus deficiencias y carencias.

No pretendo entrar mucho en detalle en el estudio de estas antologías porque son muy pocas o quizás ninguna las

que incluya una obra de la autora, lo que me dificulta el trabajo de situarla en alguna generación o movimiento. Me limitaré, por eso, a analizar los cuentos sin encasillarlos en ningún movimiento literario pero sí destacando aquellas características que apuntan hacia el desarrollo de una cuentística nacional. Quiero destacar, asimismo, los motivos posibles que mueven a la autora a escribir este tipo de narrativa con una base casi inexistente en la República pero que ella supo elaborar muy bien sobre la base de sus lecturas literarias y sus experiencias personales.

### **5.3 La cuentística de Amelia Francasci**

*Cierzo en primavera*, publicado en 1902, incluye tres historias cortas: “Mi Pretendiente”, “Pepa, pepe y José” y “Confesión de un joven tímido. La colección aparece con una dedicatoria a la memoria de José Joaquín Pérez.<sup>48</sup>

Uno de los problemas mayores que enfrentan las cuentistas dominicanas, como sucede también en los otros géneros, es la falta de una tradición literaria femenina local sobre la cual sustentar su labor narrativa. Es fácil

---

<sup>48</sup> José Joaquín Pérez es el poeta cantor de la raza indígena. Nació en Santo Domingo en 1845 y murió en 1900. Su afiliación política le causó el destierro en más de una ocasión. Según Balaguer, fue “el más grande de nuestros poetas románticos” (*Historia de la literatura dominicana*, 109) Fue ministro de Justicia durante el gobierno del Presidente Francisco Gregorio Billini. Fue miembro del Partido Azul-construido por dominicanos de pensamiento liberal que abogaban por el retorno del país al mundo de las instituciones. Estuvo íntimamente vinculado a la reforma educativa que impulsó Eugenio María de Hostos en la República.

leer en los cuentos de Francasci modelos de cuentos europeos. Sin embargo, los rasgos más representativos, como el paisaje americanista, las costumbres y sus intrigas de amores no correspondidos nos llevan a inscribir estos textos en el romanticismo hispanoamericano. Los relatos deben ser reconocidos como ejemplos de la producción del momento porque desarrollan críticas agudas sobre problemas sociales y elaboran argumentos novedosos, lo que nos hace insistir en su papel de precursora, no solo de la novelística, sino también de la cuentística dominicana.

Los relatos, escritos para ser publicados en revistas de la época, son un claro producto de su contexto histórico. Las luchas internas que siguen a la independencia de la República, lo mismo que en el resto de Hispanoamérica violentaron la vida de los habitantes de estas tierras. Por otro lado, la alienación de las protagonistas de los relatos pone de relieve la falta de libertad que experimentaba la mujer dominicana del siglo XIX.

El cuento "Mi pretendiente" recrea una visión histórica que difiere de la historia oficial en la medida en que la autora retrata allí los efectos de la política en el devenir diario e íntimo de la vida de los personajes.

Por otro lado, Amelia Francasci usa la experiencia femenina en el plano de lo doméstico para asumir el rol que se le ha asignado por siglos, el de madre educadora. Los

cuentos se convierten así en manuales educativos para la mujer y para la sociedad en general. En este aspecto la autora sigue la línea de los cuentos moralizadores de la literatura dieciochesca, época en la que el cuento, según Arambel-Guiñazú y Martín, se “convierte así en un tutor sustituto que puede ser utilizado por el padre más inepto”.

(148)

En los tres cuentos los personajes están contruidos de manera similar, ya que hay en los hombres ciertas virtudes o defectos que parecen ser universales. En la mayoría de los casos, los personajes una especie de aprendizaje después de pasar por varias pruebas que evidencian la crueldad y la injusticia del mundo en que viven.

Los tres relatos son evidencia de un modo diferente de ver el mundo. Amparada en la cuentística europea y tomando en cuenta las necesidades locales, Francasci utiliza un nuevo modo de narrar, que le permite, a través de la imaginería erótica, traspasar restricciones genéricas y políticas. Bien podemos añadir que “Pepa, Pepe y José” es una narración al estilo del “exemplum” de Don Juan Manuel o que, “Mi pretendiente” se puede leer como un tratado de enseñanza para la mujer y la sociedad. La última historia, “Confesión de un joven tímido”, lleva a los límites los prejuicios: raciales y de clase al mismo tiempo que propone una reflexión metaliteraria sobre la escritura femenina. A

continuación veremos cómo en cada historia, aunque en niveles diferentes, el elemento de cohesión principal es el “prejuicio social”.

#### **5. 4 “Mi pretendiente”**

“Mi pretendiente” es un cuento largo (o novela corta) que consta de unas 95 páginas divididas en seis partes que podríamos llamar capítulos. Según la autora esta historia fue escrita para “El fígaro” de la Habana lo que explica en parte que la historia se presente con el subtítulo “historia habanera” y que la trama se desarrolle en dicha ciudad. El argumento se resume así: Dolores vive allí con su padre, su madre y tres hermanas. Conoce a don Gonzalo, quien es un descendiente de la nobleza española pero cubano por nacimiento. Éste regresa a vivir a la Habana, su ciudad natal por razones económicas. Después de enviudar, y perder su fortuna, supuestamente por el mal manejo que de sus bienes hace su mujer, él se instala en una casa vecina de la familia de Dolores.

El viejo se enamora de ella pero por su edad podría ser su abuelo. El hijo de don Gonzalo (de la misma edad de Dolores) muere a causa de los golpes que recibe en una trifulca ocasionada por comentarios malintencionados sobre el padre. Don Gonzalo recibe una propuesta para trabajar con

el gobierno español y se encuentra en el dilema de escoger entre el trabajo para mejorar su condición económica o ser fiel a los ideales independentistas que comparte con Dolores y su familia. Al final don Gonzalo muere, en brazos de Dolores, aunque sin haber realizado su amor, pero en ningún momento traiciona sus ideales.

Este cuento se puede percibir como una especie de caja china que encierra varias historias. Aunque los personajes sean los mismos, cada una de las situaciones que se suscitan en la historia responde a necesidades diferentes del ser humano por lo que se pueden leer como diferentes relatos.

#### **5.4.1 Una historia de amor desigual**

Así podemos destacar una historia amorosa en primer plano, que sirve de marco a las demás historias, y pone en evidencia los conflictos entre las parejas de edades muy diferentes, o sea, la problemática que se suscita cuando las jovencitas se casan o se relacionan con hombres que pueden ser (en materia de edad) como sus padres, tíos o abuelos cuando, en la mayoría de los casos, están enamoradas de sus hijos, nietos o sobrinos. Lamentablemente, esto era muy común en la época no solo en Hispanoamérica sino también en España, como lo plantea Fernández de Moratín en *El sí de las niñas*, mucho antes que Francisci.

El relato empieza con la visita de don Gonzalo a Dolores y aparece la primera señal de enamoramiento, que es el ramo de rosas que él le lleva a ella. Esto se hace evidente porque aunque Dolores aparenta no creerlo, la hermana de Dolores, Olimpia, no solo lo infiere sino que lo afirma cuando habla con ella:

-¡Tate! ¡Créelo así! El mejor día pide tu mano...

-No te compongas más exclamó ella, asiéndome de un brazo y apartándome del espejo: ¿quieres volver loco á ese pobre viejo más loco aún de lo que está? Para él en toda la Habana no hay otra más linda que tú! Bien sabes que como quiera que te vea le pareces mejor que ninguna. (13)

Las visitas continúan y muchas veces él lleva a su hijo consigo, un hijo tardío que parece su nieto. Se produce un giro importante cuando la protagonista intenta escribirle una carta a don Gonzalo para convencerlo de que no debe aceptar el trabajo que le ofrece el gobierno porque eso significaría el distanciamiento total de las dos familias por razones políticas. Hay toda una serie de insinuaciones eróticas en el proceso de escritura de la carta que ella quiere enviar a don Gonzalo.

Lo mejor era escribir á mi buen amigo, [dice ella] porque entregarle una carta, ofrecía para mí menores inconvenientes. Una vez que decidí apelar

a este medio, encerréme en mi cuarto y me puse a redactar la importante misiva. Porque el temor a ser descubierta en la ocupación que tenía, no me permitió emplear más tiempo en ella. ¡Pensad lo que sería mi zozobra, siendo aquella la primera carta de importancia que salía de mi pluma! [...]

Yo no tenía novio; si conocía las cartas de enamorados era por las novelas que leía alguna vez ó por relaciones de niñas menos ignorantes que yo en esa materia. Pero creo que no hay epístola amorosa que cueste a su redactora mayores emociones que las que á mí me costó la tan inocente mía dirigida á un anciano con tan laudable intención como la que me guiaba al escribirla. (46, 47)

La autora usa el motivo de la carta para denunciar implícitamente cómo las chicas tienen que esconder sus relaciones por temor a sus padres. Y cómo la mujer, por mantener el decoro, ha sido condenada al más férreo de los encierros. Como se ve por la cita, no es una carta de amor, pero la narradora la trata como si fuera tal. Puesto que, sea cual fuese el contenido de la carta, ella tiene que esconderse para escribirla. Ella reflexiona también sobre la forma de entregar la misiva porque sabe que no es decoroso

que una mujer le escriba a un hombre y mucho menos que se la entregue en público.

Don Gonzalo recibe la carta y a través de ella se entera de que Dolores solo lo quiere como un padre. Aún así él continúa en su empresa y le contesta la carta poniendo nuevamente en riesgo la reputación de la chica. Al final, el viejo enferma y muere en los brazos de su amada. Él logra su cometido porque lleva su enamoramiento hasta el fin de sus días y aunque la protagonista va a visitarlo por compasión, él siente que ha realizado su amor y que puede morir en paz.

Esta es la primera historia, la que le da marco a las demás y lleva en sí la primera acotación sobre los problemas sociales de la época, como la desigualdad de edades en el matrimonio, la falta de preparación de la mujer, su falta de libertad y el abuso de los padres hacia las hijas. En relación con este último punto se puede inferir que los padres provocan y aprueban estas relaciones desiguales puesto que, aunque en ningún momento conocemos su disposición, tampoco nos enteramos de que reprueben la relación. Por el contrario, ellos parecen estar de acuerdo porque siempre esperan la visita de don Gonzalo.

#### 5. 4. 2 La muerte de Ernesto

Ernesto es el hijo de don Gonzalo con una mujer desconocida que murió a la hora de su nacimiento. El viejo había enviudado de su primera esposa y había quedado en la ruina. De una relación clandestina que sostiene con una muchacha que, aunque buena, no tiene ninguna posición social, nace el hijo. Don Gonzalo se va a la Habana por razones económicas pues lo poco que le quedaba estaba en Cuba. Regresa con el niño y con su abuela materna y tía para que cuiden de él pero se encarga personalmente de la educación del niño porque la tía y la abuela son muy ignorantes. Cuando el joven llega a su adolescencia es un dechado de virtud y quiere estudiar abogacía.

Padre e hijo se amaban incondicionalmente y muchas veces el padre llevaba al joven consigo en sus visitas a Dolores. Ernesto se interesa por Dolores y hay en la narración una insinuación de algo especial entre ellos, pero aparentemente ella no permite que nada pase por el sufrimiento que esto le acarrearía a don Gonzalo.

Se produce un nuevo giro cuando un individuo hace comentarios hirientes sobre la inconsistencia política de don Gonzalo. No se conocen las intenciones ni los intereses que tiene el personaje que amenaza a Ernesto en su discusión. Lo paradójico en este desencadenamiento es que

por un simple insulto el hombre llegue al extremo de matar a un casi-niño, ya que la juventud de Ernesto no le permite discernir las consecuencias de sus actos y se defiende de las acusaciones del hombre hasta desafiarlo con una bofetada. Unos días después el hombre hiere a Ernesto de muerte, lo que resultará en la muerte del padre algunos días después. A esta historia le podríamos poner el punto final en la escena en que Dolores va a visitar a don Gonzalo una semana después de la muerte del hijo.

En este cuento, como en toda la obra de la autora, la solución del conflicto llega como por arte de magia a través de la muerte. Ernesto está dibujado como un héroe que entrega su vida a favor de la causa. En las descripciones de la agonía del joven hay una intención de comparación evidente con el personaje de Jesucristo: ambos mueren por una causa, se sacrifican al máximo y toman el lugar de los demás. En su intención analógica la voz narrativa lleva al personaje de lo particular a lo general: Jesucristo muere por la humanidad; Ernesto muere por defender a su padre, y por extensión, a los ideales independentistas, el hombre lo golpea hasta dejarlo casi por muerto.

El personaje sirve, además, de instrumento para exponer los peligros que en la sociedad pueden representar los prejuicios sociales. La autora, a través de la voz narrativa quiere dirigir la atención del lector hacia los problemas

que afectan la sociedad y advierte lo desastroso que pueden resultar los ideales políticos mal dirigidos.

#### **5. 4. 3 La historia de Cuba vista por Francisci**

En el capítulo IV el cuento parece como si cambiase de tono. Nos encontramos frente a otro principio y es que en realidad es una historia dentro de la otra. Al ver la narración en la primera página del capítulo cuatro la narración empieza así:

Esto pasaba allá en el año de 1879. La poderosa insurrección de la isla de Cuba había sido ya completamente sofocada. Las espantosas huellas de la terrible guerra que acababa de desmembrar y de arruinar tantas familias, de devastar y asolar los campos y de destruir toda la armonía de la sociedad cubana, principiaban á desaparecer. (37)

Lo que sigue es una descripción de los destrozos de la guerra y de la destrucción de las familias, aunque por otro lado, se veía un renacer de la ciudad que había sido acallada. La idea misma de independencia, según la voz narrativa, “había sido ahogada por los ríos de sangre entonces vertida” (38). El miedo y la tensión de la guerra eran tales que nadie se atrevía a hablar, pero esto no borraba el patriotismo que estaba intacto en el corazón de los cubanos.

A lo largo de la narración se pueden advertir ciertas incongruencias que muchas veces no resultan como tales. Por ejemplo, cuando se refiere a la lucha cubana ella dice: "Mi padre, mis hermanos mayores, mis tíos, todos tenían fe en la causa cubana". (39) Cuando Dolores empieza a narrar "Mi pretendiente" dice que su familia eran solo ella, su madre, su padre y sus tres hermanas. Nunca habla de los supuestos hombres de la familia hasta que no llega el momento de hablar de la guerra. Esto se podría leer quizás como un descuido pero también se puede ver como una intención irónica de asociar a la mujer con el amor y el matrimonio y al hombre con la guerra. Me atrevería a decir que esta parte de la narración es el núcleo de la historia.

Esta tercera historia tendría cómo desenlace la muerte de Ernesto porque en realidad esa muerte es producto de rivalidades políticas. El joven muere a manos de un asesino que no es bien visto en la ciudad desde ese momento y todo sucede porque él cree que don Gonzalo debe pensar mejor en su situación económica y ser más consistente en sus ideales (al parecer el hombre no sabe que don Gonzalo está a favor de la causa cubana).

Como hemos visto, se pueden hacer tres lecturas diferentes del cuento pero no podemos negar que la autora entrelaza muy bien las tres historias correspondientes. Aunque muchos críticos han leído este texto como novela, a mi

me parece más acertado leerlo como una “caja china”, en la que la historia de amor es solo un marco para las demás hilos argumentales. Esta es la misma técnica que usa Juana Manuela Gorriti en el cuento “Quien escucha su mal oye”, donde la historia del conspirador sirve de marco a la historia de la mujer maga que vive en lo que fuera un convento.

En “Mi pretendiente” sucede algo similar: la historia empieza y termina con los enamorados, pero dentro de este marco se desarrolla la verdadera historia de la situación política cubana y la tensión en que viven los cubanos que quieren defender sus ideales.

### **5. 5 “Pepa, Pepe y José”**

Esta es una “Fantasía” que la autora escribe en 1896. No es tan extensa como el relato anterior y está dividida en siete apartados. La autora inserta algunos giros lingüísticos diferentes de los del narrador, que podrían identificar al hablante con la posición social y económica.

Podríamos decir que este cuento es una crónica sentimental y trágica porque la autora, a través de la voz narrativa hace un recorrido por todas las emociones humanas. Sus personajes experimentan tristeza, alegría, soledad,

asombro, desilusión, amor, entrega, compañerismo, compasión, rabia, impotencia, confusión y muchas otras más.

No obstante, como en toda la obra de la autora, su obra brinda otras posibilidades de lectura si se lee entre líneas.

Este cuento, a diferencia del primero que tenía un narrador en primera persona, tiene un narrador omnisciente en tercera persona que resuelve las incógnitas que se van presentando según se desarrolla el conflicto porque conoce cada detalle de los personajes. También da paso, en ocasión del entierro de Pepa, a diálogos entre los personajes que ponen de manifiesto un problema existente en la sociedad en su momento y que es el eje principal de mi análisis del cuento. En la historia podemos destacar dos momentos en la vida de la protagonista que corresponden a dos posiciones sociales muy distantes una de la otra y que producen cambios en el carácter del personaje. En la primera parte de la historia tenemos una niña alegre, viva, parlanchina y libre aunque pobre; luego, después del matrimonio, sube en la escala social pero, con la pérdida de su libertad, se convierte en un ser callado, huraño y retraído. En esta historia están muy marcadas las diferencias entre ricos y pobres, educados e ignorantes.

### 5. 5. 1 La cuestión étnico-racial en el cuento

Desde el siglo XIX existe en un sector de la intelectualidad dominicana un discurso hispanófilo sobre la formación étnico-racial de este pueblo, que ha pretendido mantener una dicotomía entre lo negro-africano y la identidad nacional. Este tipo de discurso se fue intensificando durante la dictadura trujillista. El asunto ha perseguido a la intelectualidad dominicana desde mucho atrás. A mediados del diecinueve Pedro Francisco Bonó se dedicó, además de analizar el problema socio-económico dominicano, al estudio de la cuestión étnico-racial. Según Bonó, la población dominicana surge del mestizaje entre españoles y africanos y es, por lo tanto, el resultado de la fusión de las dos razas.

Bajo la pluma de Manuel de Jesús Galván, el asunto racial tomó otro giro porque con su novela, *Enriquillo*, diseñó lo que luego se consideraría el núcleo fundacional de la identidad dominicana. En esta novela el autor fija los límites de la dominicanidad en una población indígena aculturada en las costumbres y tradiciones hispánicas, en virtud del proceso de la colonización española. La obra de Galván se convertiría en paradigma de la literatura dominicana que tratará de reafirmar la tesis del mestizaje

indígena-español y al mismo tiempo negar la mezcla español-africano en la cultura dominicana. (Fennema y Loewenthal, 1989, 206)

Según Balaguer, Haití era el responsable de la “decadencia étnica y cultural de la República Dominicana” y de la “africanización del país” (Fennema y Loewenthal, 1989, 223) Cabe destacar que esta actitud racista llega a su máxima expresión durante la dictadura de Trujillo y que Peña Batlle y Balaguer fueron los intelectuales que diseñaron las versiones más sofisticadas de esta teoría de la identidad dominicana (Torres Saillant, 1997, 250). Las raíces de la enemización con lo negro-africano hay que buscarla en obras anteriores como la de la propia Francasci, quien que aunque no se dedique a problematizar la identidad dominicana o el mestizaje, sí nos presenta una visión despectiva y apocada de la negritud, venga ésta del africano o del haitiano.

Como muchos de los intelectuales de la época, nuestra autora somete su visión étnico-racial a las aspiraciones de los sectores hegemónicos a los que se adscribía. Así, el discurso étnico que se puede rastrear en su obra tiende a ocultar o a menoscabar los aportes del negro a la dominicanidad.

En el cuento “Pepa Pepe y José” se ven insinuaciones desde la primera página. En la primera página:

Pepa era una morenilla de veinte abriles, nacida en las riberas del Ozama,<sup>49</sup> y en cuyas verdes y siempre animadas pupilas parecían reflejarse las claras y móviles ondas del hermoso río. Pequeñita y delgada, de cara redonda, cabello rizado y negro, roma nariz y boca purpurina.

Aparentemente, no hay nada extraño en la descripción que de la muchacha hace la voz narrativa de la historia pero, si comparamos esta descripción con la que la autora hace de ella misma en *Historia de una novela*, nos damos cuenta de la carga racista o de desprecio por las cualidades de la chica unos cabellos castaños rizados, (horribles a mi juicio)” estos según la autora los hacían “rabiar” siempre que ella se “miraba al espejo”. Decía, además, que era una niña bastante “fea” para su “gusto”. El pelo rizado es uno de los elementos principales que representa al paradigma africano. Hay otro problema en la auto-descripción: ella dice que se veía fea pero se describe como bonita, lo que nos lleva a percibir un aire de vanidad en la autora.

Pepa es pobre, holgazana, vive como los pájaros, no sigue reglas, no le hace caso a nadie y aparentemente, no tiene valores claramente establecidos. El énfasis de esta

---

<sup>49</sup> Éste es uno de los ríos más caudalosos de Santo Domingo y divide a la ciudad en dos: la parte oriental y la occidental. Nace en la loma Siete Cabezas cerca de la ciudad de Villa Altagracia y tiene una extensión de 148 Km. antes de desembocar en el Mar Caribe. La avenida del puerto que bordea la rivera del río alberga miles de nativos y turistas cada noche que se dan cita para disfrutar de un baile flamenco o de una cena a la luz de la luna. Allí encontramos uno de los puertos más grandes de la República Dominicana.

historia no estriba en la diferencia de género pues aunque ella dice que Pepe es la antítesis de Pepa, entre ellos hay más semejanzas que diferencias. Él tiene casi todas las características negativas que tiene Pepa.

Pepe es el típico personaje bueno para nada que la voz narrativa describe con toda la carga negativa posible. No hay en estos personajes una idea de reivindicación, por lo que el cuento termina con su desaparición. Ambos mueren porque ambos pertenecen a una estirpe destinada a desaparecer. Ellos no tienen una identidad y por lo tanto no existen.

El discurso de la autora sobre lo negro africano se iguala a algunos de los intelectuales de fines del diecinueve y principios del veinte quienes convertidos en ideólogos de la derecha dominicana según Deive, usaron el concepto de raza para excluir al negro de su plena y legítima participación en el sistema social controlado por la élite de República Dominicana.

No solo en este cuento encontramos los vestigios de este tema sino en otras obras de la autora. En *Historia de una novela*, ella también hace varias alusiones a una mencionada “negrita” de la que solo sabemos que era la que “preparaba el café” y la que “servía en la casa”, es decir, una criada.

Desde este punto de vista es fácil percibir a la autora como una hispanófila que proyecta una negación de los aportes del negro a la cultura y nacionalidad dominicanas. Ella lo ve como una otredad con relación al dominicano europeo, si seguimos la reflexión de Tzvetan Todorov, que la ve como una imagen constituida a partir de la negación de los rasgos que distinguen el “nosotros”.

La autora se aunaría con un grupo de intelectuales que no solo en Santo Domingo sino en Latinoamérica han estado al servicio del poder y son artífices de las fuerzas que lo sostienen. No podemos asegurar que la autora construyó un proyecto de nación que respondía a los reclamos de los sectores dominantes pero sí que la forma en que presenta al negro, al indio y al mulato en su obra responde a los parámetros de otredad presentados por Todorov y al sentimiento de negación y rechazo del elemento negro en la identidad dominicana.

Tanto Pepa como Pepe parecen ser individuos de pocos valores civiles: no son educados, no tienen dinero y no les gusta trabajar. Los padres de los protagonistas son pobres y tienen que recurrir a estrategias para que sus hijos puedan sobrevivir, como encontrarle un buen marido a Pepa o enviar a Pepe a casa del tío para que aprenda un oficio. En estos personajes se refleja una incapacidad de adaptación, que se muestra claramente cuando Pepa cambia de personalidad en el

momento en que la obligan a casarse con José, quien tiene una posición social más elevada. Pepa se ve prisionera con toda la riqueza que le brinda José. Ella nunca se adapta a su nueva vida y otro tanto sucede con Pepe. La autora parece inferir a través de la voz narrativa que ésta es una estirpe que está destinada a desaparecer porque no pueden adaptarse a un nuevo ambiente. Este cuento guarda similitudes con “La muchacha de la guaira” de Juan Bosch con la diferencia de que él presenta a la protagonista mulata como inteligente. Los mulatos desde el punto de vista de Bosch han evolucionado, ya no son ignorantes.

No obstante, hemos venido diciendo desde el inicio de este trabajo que a Francasci hay que leerla entre líneas porque vale más su contradiscurso que el discurso directo de sus obras. Siendo así podemos encontrar vestigios de un cuestionamiento del discurso de raza de las instituciones centralizadas que quieren borrar el elemento negro de la cultura dominicana.

### **5. 5. 2 El lenguaje como diferencia social y de clase**

Como hemos visto hasta ahora, hay diferencias no solo de raza sino también de clase y esto lo expresa la autora a través del lenguaje. Esto queda explícito en la segunda parte del cuento. La voz narrativa da paso a diálogos

directos entre la población que comenta el entierro de Pepa. Comentarios como “*Comae Juana, corra, pa que vea el intierro. -¿Qué entierro, Comae?*”(110) Así ocurre todo el diálogo entre estas dos comadres que hablan de una forma muy coloquial. Ellas representan un grupo marginado de la sociedad, los que no tienen acceso a la educación. En su lenguaje aparecen muchos arcaísmos superados en una sociedad mucho más educada y otras deformaciones que representan a un grupo particular del pueblo. Vocablos como *Er* (el), *Catedrá* (catedral), *arcanza* (alcanza), *Toavía* (todavía), *eviso* (diviso), *dende* (desde), *probe* (pobre), *toas* (todas) y otras más. Aquí se destaca el cambio de la “L” por “R” que es típico de la región sur de la república.<sup>50</sup>

Un segundo diálogo entre una pareja, Josesito y su esposa, denota una posición social diferente:

-Josesito, corre a la ventana! Ven a ver el entierro.

-Ya estoy. ¡Qué lucido va!

-Pobre Pepa! ¿Y de qué murió al fin?

-No se sabe. Cada médico dice una cosa...

-Tan alegre que era! Me da pena...

-Hija, y qué se va á hacer!

---

<sup>50</sup> En las regiones del sur como Barahona, Neiba y la misma capital de la república los dominicanos cambian la “L” por “R” y viceversa. Además es típico de la mayoría de las personas cortar el final de las palabras como “Catedrá o Verdá.

-Es verdad. Conformarse. Hoy ella y mañana yo...

¿Vas esta tarde al campo?

(111)

Este diálogo, a diferencia del primero, se asemeja mucho al lenguaje de la voz narrativa de la historia. De la última intervención del diálogo se puede inferir que son gente trabajadora pero aparentemente educada.

Me gustaría hacer notar el uso excesivo del nombre “José” en esta historia puesto que ella usa muchos de los derivados: Pepe, Pepa-femenino-, Perico, Josesito.

En el diálogo siguiente se reflejan unas formalidades que no son comunes a las conversaciones anteriores:

-Diga usted don Fernando, con que es la muerta aquella señorita tan graciosa que se casó hace poco?

-Me han invitado al entierro y he venido sin saber quien era.

(112)

Se infiere una distancia entre los hablantes y la protagonista. Ellos no dicen la “pobre Pepa” sino “aquella señorita tan graciosa [...] que enfermó a poco de casarse”. El marido la quiere y la ha llorado como un niño “¡Infeliz!” Ellos no cuestionan la causa de la muerte, sino que lamentan el que haya sucedido a una chica tan joven y con un marido

que la quería tanto. Por otro lado, Don Fernando dice que lo han invitado al entierro.

En otro giro de la narración aparecen dos mujeres comentando el suceso. Estas acusan a José de haber provocado la muerte de Pepa: “-Muy cabizbajo va y sabe Dios si él la mató”; (dice una de las mujeres), Andrea (la segunda interlocutora) le contesta -¡Ea! Para morir tan joven antes del año! Son los hombres tan falsos!” (112), la especulación es clara en esta parte de la sociedad que no tiene claro lo que pasó e inmediatamente busca culpables.

El último de los diálogos sucede entre otras dos mujeres que han servido en la casa de Pepa y de la familia de José. Este es el más develador de todos. Aquí hay evidencia de la superstición asociada a la clase baja e ignorante del pueblo. Estas no acusan a José sino a la superstición porque según Faustina, a Pepa “le hicieron *mal del ojo*”. Pero Leoncia piensa que “le echaron brujería”. Estos dos fenómenos están muy arraigados en cultura popular dominicana. (113).

## 5. 6 “Confesión de un joven tímido”

Los cuentos de la autora son buenos a pesar de sus limitaciones estéticas. El hilo oculto de la trama seduce más que el argumento mismo.

Este cuento tiene un aire irónico y fresco a pesar de haber sido escrito hace más de un siglo. Es una obra que no se lee en las escuelas y que quizás tenga mucho que decirnos de las costumbres de la época, aunque haya caído en el olvido.

El tema principal del cuento es, aparentemente, la fealdad y el desamor, pero éste cede el paso al tópico del quehacer literario. También “Confesión de un joven tímido” se presta a varias lecturas. Una primera lectura nos pone de manifiesto la historia de un desventurado que narra su historia a un literato importante para desahogarse.

Haciendo una lectura más minuciosa encontramos otros temas expuestos por la autora en su narrativa anterior, como su descontento con la crítica literaria y con los medios intelectuales de su época. En este caso Francasci ha enmascarado sus preocupaciones sociales y literarias debajo de una narración aparentemente sencilla y vana.

Algunos críticos, que han hecho una lectura muy superficial, dicen que la autora hace una mala emulación de

la obra de Victor Hugo. Así por ejemplo, para Federico Henríquez y Carvajal, este cuento es

[...] la confesión de su autobiografía [pero] apenas emociona o agrada. Quizás se deba a que la estética de lo feo, que esplende en Cuasimodo con suma belleza moral, fue genial privilegio exclusivo de Victor Hugo.<sup>51</sup>

Considero, por el contrario, que esta historia es una máscara que le permite a la autora contar 'otra' historia que la crítica de su momento no es capaz de ver.

La analogía es interesante. El joven quiere contar su historia y para ello recurre a una apuesta. Quien lo escucha es un literato reconocido pero el joven parece estar mejor enterado que su interlocutor sobre lo que ocurre en el mundo de las letras. Pienso que el cuento contiene una propuesta meta-literaria que trato de representar con el siguiente diagrama:

1. Serafín → Tiene conocimiento intelectual.

Quiere contar su historia, pero nadie  
le escucha y es por eso que inventa lo de

---

<sup>51</sup> La cita está tomada de uno de los números de *La cuna de América*, del año 1903. Esta revista es una de las más reconocidas de las letras y las ciencias dominicanas. En el año de 1903, además de estos artículos sobre la obra de la autora también aparece una fotografía de la autora. Y algunas cartas que ella escribe para la revista. Además, aparece un artículo sobre su obra en el volumen del año 1904. Aunque no todos los números publicados están disponibles en Santo Domingo, hay una colección considerable en la Universidad de Harvard.

la apuesta como una treta para ser oído  
Máscara de la autora.



Amelia Francasci → Es también quien exhibe a  
lo largo de su obra un gran  
conocimiento intelectual, pero  
nadie la toma en cuenta y recurre  
al enmascaramiento para poder  
contar su historia.

2. Don Pedro Tilo → Literato experimentado



Comunidad intelectual masculina



Shakespeare, Espronceda,  
Victor Hugo y Cyrano de Bergerac, entre otros

Éste es el mundo intelectual que la autora desafía con  
la apuesta de Serafín. Él le dice a don Pedro Tilo que su  
historia es buena y quizás mejor que una de las tramas de  
sus novelas. La autora abre el cuento con una referencia a  
Victor Hugo puesto que Serafín se describe como uno de los  
personajes del escritor. Shakespeare, completa el marco

cuando Serafín admite que “su historia le hubiera servido al dramaturgo para “escribir uno de sus dramas sublimes”

En un sentido la autora mantiene el suspenso en el cuento con el motivo de la apuesta. En ningún momento Serafín revela su propósito. Solo al final de la historia entendemos la estrategia envuelta en el drama del joven y cuál es su intención. Allí le asegura a don Pedro Tilo que el dinero le serviría para publicar la novela para la cual le estaba dando la trama completa.

El retrato que la autora crea de don Pedro Tilo es una caricatura puesto que como vimos en *Impenetrable* actúa como un periodista que no es capaz de escribir un artículo serio sobre la obra de la escritora y en este cuento tenemos un personaje, intelectual y supuestamente un novelista experimentado que hace el ridículo pues no puede ver lo que es una buena historia y al final pierde la apuesta, recibe el dinero de dicha apuesta y con este regalo se convierte en el más ridículo de los literatos de su época.

Me parece interesante analizar los dos párrafos finales del cuento en los que aparece el sentido que he querido darle al cuento. Porque si es cierto que Serafín está contando su autobiografía, según Henríquez y Carvajal, también es muy cierto que los párrafos iniciales y los finales que dan marco a la historia se convierten en el móvil principal de dicha narración.

-¡pero no me ha dicho usted aún porqué hizo la apuesta...

-porque seguro de ganar, destino ese dinero al primer pobre diablo que encuentre en mi camino y que me iguale en fealdad siendo miserable.

-Es graciosa la idea...

-¿La encuentra usted burlesca?

-No amigo.

-Luego creo que ese dinero, el primero que habré ganado de algún modo, empleado así, me atraerá la buena suerte.

-¿Cuál es la que usted espera?

-Recorro el mundo en busca de un ser, diré con más franqueza de una mujer, joven ó vieja, hermosa o fea, rica o pobre, honrada o abatida, que después de tratarme no se burle de mí; que me ame por mis dotes morales sin fijarse en mi figura: que compadezca mi necia timidez y que me aliente para dominarla;(171)

La historia concluye cuando él, Serafín, le dice a don Pedro que le regala los “mil dollars”, lo que abona mi tesis de que Serafín es la proyección de la autora frente al medio intelectual masculino. El le está diciendo que ese pobre diablo es él y le regala el dinero de la apuesta porque es un miserable por no ser capaz de entender cuáles son las

buenas historias. Así entendemos por qué a lo largo de toda la historia hay una larga lista de menciones sobre la literatura. Concluyo, pues, que éste no es un cuento tan simple como lo ha visto la crítica sino que encierra un tema meta-literario que se conecta directamente con la escritura de la mujer.

### **5. 7 Consideraciones generales sobre los cuentos.**

Si bien los cuentos de Amelia Francasci no pueden considerarse literariamente excepcionales, su aporte a la literatura nacional no es para nada desdeñable. Por sus temas literarios y por ciertos gestos de su vida, Francasci puede ser vista como una precursora de ciertas tendencias feministas de hoy día. Como escritora ella no tiene un estilo original y muchas veces sus relatos pueden aparecer invadidos por un sentimentalismo exacerbado y una grandilocuencia propios del romanticismo. Sin embargo, aunque un estudio formal de sus cuentos no podría mostrar altos valores literarios, los textos se sostienen por otras razones: tras sus coloridos personajes y curiosas ocurrencias se notan las tensiones entre hombre/mujer, campo/ciudad, español/criollo, rico/pobre, bonito/feo y otros muchos contrastes y conflictos de la sociedad de su época.

Como cuentista Francasci es sencilla, y hasta ingenua, pero la simplicidad de sus historias está al servicio de una crítica social que es común en la literatura dominicana, como se puede ver en la obra literaria de otra pionera, Virginia Elena Ortea en la que “se perfila [...] una agudeza de crítica social que no se ha visto en la literatura dominicana desde la primera novela producida en ella, *El montero* de Pedro Francisco Bonó, publicada en 1856”. (14)<sup>52</sup>

### 5. 7. 1 La muerte en los cuentos de Francasci

La muerte es una temática constante en la obra de nuestra autora y los cuentos no son la excepción. A lo largo de su obra la muerte aparece frecuentemente como un vehículo hacia la liberación e incluso como la única solución a los problemas sociales, lo que evidencia un pesimismo que no es raro en la literatura dominicana.

La muerte de María y de Francisca llega como liberación de las protagonistas. En los cuentos hay muchos personajes que mueren por una u otra causa. Pepa, por ejemplo, se

---

<sup>52</sup> Cito del Estudio realizado por Catharina Vallejo sobre la obra de la escritora dominicana Virginia Elena Ortea. Es un trabajo de redescubrimiento de las escritoras del siglo XIX, muy valioso para la historia literaria dominicana.

La novela de Bonó es la primera que se escribe en la República Dominicana y constituye un documento muy importante para conocer la cultura dominicana. Según Giovanni DiPietro, en su texto *Temas de literatura y cultura dominicana*, 1993, “Llevando el subtítulo “novela de costumbres”, *El montero* [es una novela buena que] fue publicada por primera vez en 1856, en “El Correo de Ultramar” editado en París, cuando el autor apenas tenía una veintena de años. Y en efecto el subtítulo traza las pautas de cómo leer la novela”.(43)

libera de un matrimonio por conveniencia. Ernesto, en “Mi pretendiente”, se libera de los prejuicios político-sociales. Don Gonzalo se libera a través de la muerte de un amor imposible. Tenemos, así, dos historias en las que dos personajes principales mueren como liberación y como salida a una situación insostenible.

En “Confesión de un joven tímido”, la muerte está enfocada desde otro ángulo porque aquí la que muere es la madre de Serafín, y quien resulta liberado por esa muerte es el hijo. Esto se explica porque, según él, era la única persona que lo mantenía atado a un ambiente hostil del que quería liberarse. Después de la muerte de su madre y otros factores, el protagonista obtiene su libertad pero es una libertad simbólica, que representa una vía de salida para la mujer literata de su época.

#### **5. 7 .2 El aspecto físico: feísmo en sus personajes**

Una de las cosas que más parecen molestarle a la autora es la apariencia física. Esto es evidente en los cuentos.

Aunque don Gonzalo nunca se entera de que es objeto de burlas por su manía de teñirse el pelo, la voz narrativa está al tanto de todo y comparte esas burlas con el lector. En Pepa, Pepe y José el aspecto físico de Pepe es parte

integral de la trama del cuento: tanto su nariz como su carácter, sus ojos, su boca y aún sus “muecas” son motivo de conversación de los novios.

Cómo vimos más arriba (102), la autora lleva esta condición al límite que Pepe es capaz de pensar en el suicidio.

Por último, en “La confesión de un joven tímido” la fealdad llega a su máxima expresión al punto de que, según el protagonista, su físico no es simplemente feo, sino deforme y hasta monstruoso. Aunque sabemos que es una temática bastante común en la literatura del siglo XIX, la autora hace, muchas veces, un uso exagerado de ella.

## Conclusiones

Esta investigación muestra que las obras de Amelia Francasci, una escritora original y talentosa, deben ser analizadas con criterios diferentes de los que ha utilizado la crítica hegemónica. Su afición a la lectura, adquirida a edad temprana, la convirtió, como hemos mostrado, en una de las intelectuales dominicanas más cultas de su época; los conocimientos librescos moldean su creación literaria en la cual el lector puede percibir sus planteamientos 'feministas'.

Según nuestro estudio su narrativa está llena de personajes marginados que experimentan los conflictos cotidianos del ser humano, lo que le da universalidad a su obra. A través de ella, el lector puede entrar en el ambiente de la República Dominicana de finales del siglo XIX y principios del XX, pero también puede trascender ese tiempo y espacio.

Hemos observado además que en sus textos la autora parece asumir la imposibilidad de un futuro feliz para los dominicanos. Debido a que la situación nacional empeora a medida que avanza su vida, en sus obras se intensifican la concepción pesimista de la historia dominicana, su frustración como escritora y la convicción de que el cambio es inviable. Esto se ve claro tanto en *Francisca Martinoff*

como en "Pepa, Pepe y José" de *Cierzo en primavera*. En estas obras las protagonistas, Francisca y Pepa, se entregan a la muerte, desenlace que se proyecta como única salida a una situación matrimonial insostenible.

Amelia Francasci no asume una posición tradicional, actitud que da como resultado espacios de vacilación ideológica en relación con las pautas que la sociedad patriarcal ha establecido. Como hemos visto, esta actitud la iguala a las escritoras subversivas de su época (Virginia Elena Ortea, Soledad Acosta de Samper...), quienes se sentían impelidas a disentir con ciertos parámetros establecidos. Muchos de los personajes femeninos aquí analizados exhiben conductas rebeldes y disidentes.

Se ha observado también cierta ambigüedad en algunas de sus posturas críticas. Ella, como mujer que incursiona en el medio literario, entiende que está frente a un arte contradictorio y que su visión del mundo tiene mucho que ver con la desigualdad que sufre la mujer. Como muchas mujeres de su época, en lugar de dar la lucha frontal, asume un doble código, que implica, tanto la afirmación como la negación de ciertos principios sociales. No podemos olvidar tampoco que una de sus principales marcas estéticas está basada en los contrastes y que esta característica refuerza en algunos casos la ambigüedad.

Sin embargo, puede afirmarse que, en general, la autora utiliza su obra como un arma política e ideológica que se erige en contra de una sociedad deficiente y problemática. Hemos subrayado que sus relatos contienen narradores omniscientes o personajes masculinos y femeninos que comentan acciones, incidencias y actitudes que se identifican claramente con el punto de vista de la autora y su posición con respecto a la mujer. En sus narraciones, según este estudio, la autora rechaza la actitud sumisa de la mujer tradicional que acepta pasivamente el lugar que la sociedad le ha asignado. Se ha notado también que la autora presenta en todas sus obras modelos de una nueva imagen de mujer, que se solidariza con su medio y que incita a sus congéneres a superarse, en un claro propósito de denuncia que aproxima la obra a tratados feministas. Este rasgo resulta especialmente interesante si consideramos que la autora no tenía antecedentes feministas locales, ya que el feminismo es un movimiento tardío en la República Dominicana. En consecuencia podemos catalogar a Francasci como una protofeminista.

Nuestro análisis ha demostrado también que la crítica no ha dado importancia al estudio de la obra de Amelia Francasci y de otras escritoras de la época porque atentan contra la hegemonía de un establecimiento literario basado en la lógica patriarcal. Sin embargo, hemos percibido que

los recursos estilísticos/estéticos de que se vale la autora son suficientes para defender su vigencia actual.

Esta investigación propone, además, que los textos de *Cierzo en primavera* son cuentos y no cuadros de costumbres porque aunque contienen coloridas descripciones, el argumento es lo que se impone.

La autora intenta crear una nueva imagen de mujer en su narrativa, más acorde con la propia experiencia, y se escribe a sí misma a través de sus personajes. Desde este punto de vista, es innegable que la mayor rebelión contra su medio lo constituye la escritura de su autobiografía, puesto que ella incursiona en un género masculino casi inexistente en la República Dominicana.

A través de los personajes y de sus narraciones la autora muestra su descontento con la sociedad de la época y, a la vez, su resistencia a un orden injusto mediante la búsqueda de una herramienta alterna que no le ofrecía el medio en el cual le tocó desenvolverse.

Por todo lo antes expuesto, consideramos que Amelia Francasci debe ocupar un lugar importante en la historia literaria dominicana y deber ser incorporada a la lista de autoras que conforman el corpus de la literatura femenina hispanoamericana.

## Apéndice 1

Este apéndice comprende una relación minuciosa y detallada de las cartas que según la autora recibió del Monseñor y ex presidente de la República Fernando Arturo de Meriño. No voy a transcribir las cartas porque son muchas y aparecen todas en la obra, pero quiero, para facilitar un posible análisis detallado de éstas, clasificarlas por los temas que tratan y ubicarlas las ediciones que he consultado para mi trabajo indicando los números de página.

Número	Tema	Parte	1926	1975
1	Creación literaria. Inicia un “diario” por sugerencia de Meriño.	II	77	87
2	Creación literaria. Habla del “diario”.	II	81	89
3	Comparte sobre literarura. Las cartas de George Sand y Gustave Flaubert.	II	91	95
4	Habla de la sensibilidad De autora. Episodio	II	92	96

político de la dictadura  
lilisiana.

- |   |   |    |     |     |
|---|---|----|-----|-----|
| 5 | La presenta como inter-<br>mediaria entre Monseñor y<br>sus amigos (responde a<br>una petición de la autora<br>para que reciba a un amigo). | II | 95  | 97  |
| 6 | Responde a las entradas<br>del "diario". Habla del<br>deceso de una persona<br>conocida.  | II | 105 | 102 |
| 7 | Un poco más extensa que<br>Las demás. Trata asuntos<br>Comerciales: pedidos,<br>dinero.   | II | 120 | 110 |
| 8 | Amelia familiar.<br>Referencia al "diario".<br>Literatura. Intercambio<br>de libros.  | II | 128 | 114 |
| 9 | Creación literaria. La<br>felicitación por una obra que   | II | 131 | 117 |

escribe sobre Pierre Loti

- |    |  |    |     |     |
|----|--|----|-----|-----|
| 10 | <p>Sigue el mismo tema de la anterior.</p>   | II | 132 | 117 |
| 11 | <p>Se refiere a la enfermedad de la autora. Enfatiza la relación entre ellos y se preseta cómo maestro del Seminario.</p>                                    | II | 133 | 118 |
| 12 | <p>Crítica literaria: Él es su primer crítico. Le pide excusa por los borrones y empieza el diálogo (entre ellos) sobre el manuscrito de Madre culpable.</p> | II | 145 | 129 |
| 13 | <p>Contiene un texto específico que ejemplifica uno de los cambios que él le sugiere en la novela.</p>   | II | 146 | 126 |
| 14 | <p>Sigue hablando de los manuscritos de dicha</p>  | II | 147 | 130 |

novela y de los problemas  
con el copista y el  
impresor.

- |    |   |    |     |     |
|----|---|----|-----|-----|
| 15 | Muy cortita. El mismo tema<br>de las anteriores.  | II | 147 | 130 |
| 16 | Le escribe sobre el<br>mismo problema de los<br>manuscrito y vuelve a<br>Justificarse con ella<br>por hacer correcciones.                                   | II | 148 | 131 |
| 17 | Se queja de la letra de<br>la autora y de que viaja<br>al Sur.  | II | 149 | 131 |
| 18 | Esta carta la escribe<br>desde Nueva York. Le<br>habla de los lugares<br>que visita. Describe<br>la fotografía que<br>ella le envió. Habla<br>del "diario". | II | 161 | 139 |
| 19 | Se excusa por un supuesto   | II | 168 | 144 |

Malentendido.

- |    |   |    |     |     |
|----|---|----|-----|-----|
| 20 | La imprenta. Le agradece sus atenciones. Habla de literatura. Libros que le devuelve.   | II | 168 | 144 |
| 21 | Se refiere al "diario". Esta carta también es larga. Hay sugerencias para ciertos cambios en Madre culpable. Ella no acepta tales sugerencias y él le repite que no es autoridad. | II | 175 | 146 |
| 22 | Trata sobre la criticada novela. Comenta con la autora un artículo que ella le enviara.   | II | 180 | 147 |
| 23 | Personalmente le envía las Condolencias a la autora por la muerte de su hermano Eugenio.  | II | 189 | 156 |

24	Comenta sobre la misa por el alma de Eugenio	II	89	156
25	Se lamenta por haberle causado alguna pena. Reitera lo ininteligible de su letra. Habla sobre una nueva obra: “Pepa, Pepe y José”.	II	193	158
26	Le reclama el que haya ido a visitarla estando ella ausente. Le cuenta que ha conversado con una comadre.	II	195	159
27	Pedidos de materiales Para sus huérfanas del asilo: cortes, cintas de terciopelo, adornos, etc.	II	207	167
28	Sigue con el tema de negocios: pedidos de materiales, cuentas,	II	208	167

etc.

29	Corrige error en cuenta anterior	II	209	168
30	Tema anterior: Necesidades de sus niñas; pedidos de materiales.	II	209	168
31	Pedidos y un recado de Galván para la autora.	II	210	169
32	Aunque siguen los Negocios entre ellos, se excusa nuevamente por un malentendido.	II	210	169
33	Compras para las niñas. Más regalos para las Cumpleañeras Por el día de San Antonio. Quisiera servirle de criado.	II	217	173
34	Compras, pedidos. negocios, y sus clases	II	218	174

en el instituto.

- |    |  |    |     |     |
|----|--|----|-----|-----|
| 35 | Manuscrito de<br>Francisca Martinoff.<br>Juicio Crítico y<br>prejuicios. Le pide<br>que controle sus<br>nervios.                                 | II | 265 | 203 |
| 36 | Reflexión sobre la<br>Creación literaria<br>“La vida es sueño”.<br>Contrastes entre soñar<br>y dormir. Dejar volar<br>la imaginación.            | II | 266 | 204 |
| 37 | Personal:<br>Le agradece que se<br>Preocupe por su salud<br>y la cuestiona sobre la<br>producción literaria<br>y los trabajos de la<br>imprensa. | II | 267 | 204 |
| 38 | Relación personal.<br>La anima a seguir  | II | 269 | 207 |

Escribiendo. Le habla  
de Galván y de Pierre  
Lotí.

- |    |  |    |     |     |
|----|--|----|-----|-----|
| 39 | Creación literaria.<br><br>Comenta el manuscrito<br>de Duelos del corazón,<br>novela inspirada en<br>la muerte de<br>su hermana Dilia.                         | II | 271 | 208 |
| 40 | Creación literaria.<br><br>Nueva obra (autobiográfica):<br>Historia de una novela.   | II | 275 | 211 |
| 41 | Tema político.<br><br>Carta que tiene tono<br>un poco más serio<br>que las demás. Hay un<br>tono de reclamo sobre<br>un asunto político que<br>él no entiende. | II | 285 | 217 |
| 42 | Reflexión filosófico<br>literaria. Comentan<br>sobre Balmes y la<br>Inmortalidad del alma.   | II | 292 | 220 |

- |    |  |    |     |     |
|----|--|----|-----|-----|
| 43 | Excusa personal.<br>No la ha podido visitar<br>y le recuerda el<br>asunto de Galván.   | II | 293 | 221 |
| 44 | Excusa personal<br>En esta carta hay,<br>además de la excusa,<br>una reflexión político<br>religiosa de Moseñor.<br>Le preocupa el ser<br>“siervo de siervos”. | II | 294 | 221 |
| 45 | Creación literaria.<br>Sugiere cambios a su<br>obra “Mi pretendiente”,<br>queriendo que varíe el<br>personaje de “Don<br>Gonzalo”.                             | II | 295 | 222 |
| 46 | Personal:<br>Le envía un vino para<br>la Salud. Le sugiere<br>paseos por la orilla<br>del mar y se ofrece  | II | 307 | 230 |

para acompañarla.

- |    |  |    |     |     |
|----|--|----|-----|-----|
| 47 | <p>Creación literaria:<br/>Habla del manuscrito<br/>y la corrección de<br/>su novela Impenetrable.<br/>La autora asegura que<br/>fue revisada por<br/>Meriño, aunque no fue<br/>publicada sino 22 años<br/>después.</p>            | II | 328 | 243 |
| 48 | <p>Político-literario:<br/>Aunque hace un<br/>comentario Sobre la<br/>política haitiana,<br/>dice que no le interesa.<br/>No quiere leer el libro<br/>que ella le prestó porque<br/>“trata de intrigas<br/>políticas mañesas”.</p> | II | 329 | 243 |
| 49 | <p>Creación y reflexión<br/>Literaria: Asegura<br/>(refiriéndose a<br/>Impenetrable) que</p>   | II | 337 | 249 |

la novela es buena.  
 Le devuelve los libros  
 de Daudet y de Zola  
 y asegura no haber  
 leído a Zola porque su  
 “Naturalismo le  
 produce náuceas”.

- |    |   |    |     |     |
|----|---|----|-----|-----|
| 50 | <p>Excusa personal y<br/>         Reflexión literaria:<br/>         Está enfermo y no<br/>         la puede visitar.<br/>         Felicitación de año<br/>         nuevo. Alude al<br/>         episodio de la manteada<br/>         de Sancho en el “Quijote”<br/>         cuando le dice: “me<br/>         siento el cuerpo como<br/>         si me hubieran manteado”.</p> | II | 360 | 264 |
| 51 | <p>Excusa personal y<br/>         reflexión<br/>         literaria: No la puede<br/>         visitar. Le devuelve<br/>         unas revistas y le<br/>         envía importe de las</p>   | II | 364 | 268 |

muñecas.

- |    |   |     |     |     |
|----|---|-----|-----|-----|
| 52 | Reflexión político-literaria: La política le parece desagradable. Reflexiona sobre la amistad y las relaciones personales. Se excusa por su ausencia. | II  | 365 | 268 |
| 53 | Reflexión política y Sobre las relaciones personales: Le encarga pedido. Reitera sobre su enfermedad y la imposibilidad de visitarla.                 | III | 372 | 274 |
| 54 | Excusa personal: Envía junto con la excusa un nuevo pedido y el importe.  | III | 375 | 275 |
| 55 | Excusa personal (enfermo): Le agradece sus atenciones   | III | 383 | 279 |

56	Excusa personal (enfermo): Se siente “débil”; no puede escribir. Dice que la vista Le falla.	III	385	280
57	Excusa personal (enfermo): Enfatiza los puntos de las cartas anteriores.	III	397	285
58	Reflexión política: Habla sobre su pesimismo y su indiferencia política. Le recuerda su sueño político y desea que se cumpla, no por el pueblo sino por él. Le informa que lo llevan a una estancia.	III	395	286
59	Personal:	III	398	287

Esta carta se  
cuenta entre las  
pocas que la autora  
nos da la fecha;  
corresponde al  
mismo año de la  
muerte de  
Monseñor de Meriño.

Aunque los temas de las cartas son variados se pueden agrupar en tres temas principales, no obstante, hay algunas que deben ser incluirlas en los tres grupos siguientes:

1. Cartas personales: excusas y negocios, 23, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 43, 46, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59
2. Creación literaria: corrección de textos e intercambio de material literario y reflexión sobre la literatura. 1- 22, 25, 36, 39, 40, 42, 45, 47, 49, 50, 51, 52, 57
3. Reflexión política: 41, 42, 48, 52, 53, 58

Quiero aclarar que las cartas 18, 44, y 59 no aparecen en la lista anterior porque me pareció importante destacar que tiene algo especial con respecto a las demás. Las tres están

encabezadas por el año en que fueron escritas. Otra carta que creo necesario incluir es la 42 porque aunque la autora da una fecha no está muy clara ella dice “Que cartas tan agradables y afectuosas las tuyas de ese año, de 1902 a 1903!” (220) si asumimos un orden cronológico podemos inferir que podría ser de 1902.

\* 18 es una carta de amor de “Nueva York, 1903”

\* 42 reflexión filosófica “El 4 de mayo me escribía:”(no está claro si es 1902 o 1903)

\* 44 se queja de ser esclavo “del 21 de Agosto de 1902”

\* 59 Personal: responde a sus cuidados “Esta carta tuya es de 1906”.

## Bibliografía de la autora

### Obras de la autora

- Francasci, Amelia. *Madre culpable: novela original*. Santo Domingo: Imprenta García Hermanos, 1893.
- - -. *Duelos del corazón*. Santo Domingo: Imprenta García Hermanos, 1901.
- - -. *Francisca Martinoff: drama íntimo*. Santo Domingo: Imprenta García Hermanos, 1901.
- - -. *Historia de una novela*. Santo Domingo: Imprenta García Hermanos, 1901.
- - -. *Cierzo en primavera*. Santo Domingo: Imprenta La Cuna de América, 1902.
- - -. *Monseñor de Meriño, íntimo*. Santo Domingo: Imprenta La Cuna de América, 1926.
- - -. *Impenetrable* (Fragmento,) *Panfilia, Revista literaria y de ciencias*, Santo Domingo: 1928

### Bibliografía sobre la autora

- Alfau Durán, Vetilio. "Universidad Autónoma de Santo Domingo: Anales, 85-86 (1958) 215-218.
- Amaro, Lesbia, ed. "Amelia Francisca de Marchena",

- en Perfil de la mujer dominicana ayer y hoy. Santo Domingo: Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1992: 94.
- Báez Díaz, Tomás. "Amelia Francisca de Marchena", en Trilogía: la mujer aborígen, la mujer en la colonia y la mujer dominicana. 2da. ed. Santo Domingo: Editora de Colores, 1998: 185-188.
- Balaguer, Joaquín. Historia de la literatura dominicana. Santo Domingo: Editora Corripio, 1988: 184.
- Cocco De Filippis, Daisy. "Una flor en la sombra: Virginia de Peña de Bordas" en *Desde la diáspora*. New York: Ediciones Alcance, 2003: 179-190
- . "Amelia Francasci", en *Madres, maestras y militantes dominicanas*. Santo Domingo: Editora Búho, 2001.
- . "Amelia Francasci", en *Para que no se olviden: The Lives of Women in Dominican History*. New York: Ediciones Alcance, 2000: 30-33.
- . Documents of Dissidence. "Amelia Francasci", en New York: Cuny Dominican Studies Institute, 2000: 22-27.
- . *Combatidas, combativas y combatientes: antología de cuentos escritos por mujeres Dominicanas*. Santo Domingo: Editora Taller, 1992.
- Contín Aybar, Nestor. "Amelia Francisca Marchena de Leyba" en *Historia de la literatura dominicana*.

- Tomo II, San Pedro de Macorís: Ediciones de la UCE.  
1983.
- De Marchena Dujarric, Enrique. "Amelia Francisca Marchena de Leyba", en Monseñor de Meriño íntimo, 2da. ed. Santo Domingo: Librería Trinitaria, 1975: 11-38.
- Di Pietro, Giovanni. "Madre culpable, de Amelia Francasci". El Siglo [Cultura] 8 de abril, 2000.
- . Fenwick, M. J. "Amelia Francisca Marchena de Leyba", en Writers of the Caribbean and Central América. New York & London: Garland Publishing, 1992: 1280.
- Grimaldi Silié, Eleanor. "Amelia Francasci" en Mujeres de la patria. Santo Domingo: El Siglo, 16 de marzo, 2000: 10.
- Henríquez Ureña, Max. "Amelia Francisca Marchena de Leyba", en Panorama histórico de la literatura dominicana. Santo Domingo: Colección Pensamiento Dominicano, 1966: 234.
- Herdeck, Donald E. "Amelia Francisca Marchena de Leyba", en Caribbean Writers: A Bio-bibliographical Critical Encyclopedia. Washington, D. C.: Three Continental Press, 1986-86.
- Lara Fernández, Carmen. "Amelia Francasci", en Resplandores de gloria. Ciudad Trujillo: Editora Montalvo, 1945: 99-101.

- Lebrón de Anico, Rosa. "Amelia Francasci: primera novelista dominicana", en *Mujeres del mundo*. Santo Domingo: Editora Corripio, 1992: 23-25.
- . "Amelia Francasci", en 100 mujeres del siglo. *El Siglo*, 31 de diciembre, 1999, 182.
- Lebrón Saviñón, Mariano. "Amelia Francisca Marchena de Leyba", en *Historia de la cultura dominicana*. Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña. V. 5, 1982: 18-19.
- Matos, Esthervina. *Estudios de literatura dominicana*. Ciudad Trujillo: Pol Hermanos, 1955: 212.
- Mejía, Abigail. *Historia de la literatura dominicana*, 7ma. ed., Santo Domingo: Imprenta Caribe, 1936: 167. y. Santo Domingo: Editora universitaria UASD, 1992.
- Peña, Ángela. "Amelia Francasci, principal novelista Dominicana por su pasión, energía y cantidad" en *Hoy*, 7 de noviembre, 2004.
- Torres-Pou, Joan. "Aspectos de la ansiedad de autoría en dos escritoras dominicanas del siglo XIX: el caso de Rosa Duarte y Amelia Francasci" en *Aproximaciones a la narrativa femenina del diecinueve en Latinoamérica*. New York: The Edwin Mellen Press, 2002, pp. 31-42
- Vallejo, Cathatina. "Amelia Francasci y las

implicaciones del saber y del decir” en *Las madres de la patria y las bellas mentiras*, Miami: Ediciones Universal. 1999, 259-275.

### **Bibliografía general**

Acosta de Samper, Soledad. (1869) *Novelas y cuadros de la vida sur-americana*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.

Alcántara Almánzar, José. *Dos siglos de literatura Dominicana*. Vol. X (prosa) Santo Domingo: Publicaciones de la secretaría de Educación Bellas Artes y cultos, 1996.

Anderson, Linda. *Autobiography*. Londres: 2001

Arambel-Guiñazu, María Cristina y Claire Emilie Martin. Eds. *Las mujeres toman la palabra, escritura femenina del siglo XIX en Hispanoamérica, 2 Vols*. Madrid: Iberoamericana, 2001

Arriaga Flórez, Mercedes. *Mi amor, mi juez: Alteridad Autobiográfica femenina*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2001.

Baez Días, Tomás. "Amelia Francisca de Marchena", en *Trilogía: la mujer aborígen, la mujer en la colonia y la mujer dominicana*. Santo Domingo: De colores, 1998.

Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1975.

Balaguer, Joaquín. *El cristo de la libertad; vida de Juan Pablo Duarte*. Santo Domingo: Fundación de Crédito Educativo, 1970.

---. *Letras dominicanas*. Santo Domingo: Publicaciones

- América. 1990.
- . *Los próceres escritores*. Buenos Aires: Grafica Guadalupe. 1983.
- . *La isla al revés. Haití y el destino dominicano*. Santo Domingo: Librería Dominicana, 1984.
- Bonó, Pedro Francisco. 1856. *El montero. Novela costumbrista*. Santo Domingo: Com. Organizadora de la Feria Nacional del Libro, 1989.
- Bosch, Juan. "Apuntes sobre el arte de escribir cuentos" en *La narrativa yugulada*, Ed. Pedro Peix, Santo Domingo: Taller, 1981, 613-630.
- Caballé, Anna. "Memorias y autobiografías en España (Siglos XIX y XX)" en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Ed. Ángel G. Loureiro, Madrid: Anthropos, pp 143-169.
- . *Narcisos de tinta: ensayos sobre la Literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Málaga: Megazul, 1995.
- Carilla, Emilio. *El romanticismo en la América hispánica*. Madrid: Gredos, 1958.
- Cartagena Portalatín, Aída. *Narradores dominicanos*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.
- Céspedes, Diógenes. *Antología del cuento dominicano*. Santo Domingo: Editora de Colores, 1996.
- . *Estudios sobre literatura, cultura e ideologías*. San Pedro de Macorís: Universidad Central del Este (UCE), 1983.

- Cocco de Filippis Daisy. "Y... ¿Qué hacer con Taita? Reflexiones de una lectora Perpleja" en *Aproximaciones a la narrativa de Juan Bosch*. Ed. Franklyn Gutierrez. New York: Ediciones Alcance, 1989.
- Collado, Miguel. *Apuntes bibliográficos sobre la literatura dominicana*. Santo Domingo: Biblioteca Nacional, 1993.
- Contín Aybar, Néstor. *Antología poética dominicana*. Ciudad Trujillo: Librería Trujillo, 1951.
- Contín Aybar, Pedro René. "La novela dominicana" en *La Nación*. 27 de noviembre de 1944, 5
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos, 1983
- . *Historia de la literatura dominicana*. San Pedro de Macorís: Universidad Central del Este. 4 tomos. 1982.
- Deive, Carlos Esteban. *La esclavitud del negro en Santo Domingo, 1492-1844*. Santo Domingo: Museo del hombre dominicano, 1980.
- De la Cruz, Josefina. *La sociedad dominicana de fin de Siglo a través de la novela*. Santo Domingo: Editora Universitaria- UASD, 1978.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trad. Gayatri Spivak. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1976.
- DiPietro, Giovanni. *Temas de literatura y de Cultura dominicana*. Santo Domingo: Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 1993.
- . "La novela trujillista" en *Ponencias del congreso*

- Crítico de la literatura dominicana*, Editores: Diógenes Céspedes, Soledad Alvarez y Pedro Vergés, Santo Domingo: Editora de Colores, S. A. 1994.
- Doucet, Friedrich W. *Diccionario de psicoanálisis clásico*. Barcelona: Editorial Labor, 1975.
- Duarte, Rosa. *Apuntes de Rosa Duarte*. Ed. Y notas de Emilio Rodríguez Demorizi, C. Larrazabal y Vetillo Alfau Duran. Santo Domingo: Editora Caribe, 1970.
- Fennema, Menidert y Troetje Loewenthal. "La construcción de raza y nación en República Dominicana", *Anuales del Caribe*, Vol. 9, Santo Domingo, 1989.
- Fernández de Moratín, Leandro. *El Sí de las niñas*. Barcelona: Crítica, 1994.
- Fernández Olmos, Margarite. *La cuentística de Juan Bosch. Un análisis crítico-cultural*. Santo Domingo: Alfa y Omega, 1982.
- . "La mujer: un análisis estético-cultural" en *Aproximaciones a la obra de Juan Bosch*. Ed. Franklyn Gutierrez. New York: Ediciones Alcance, 1989.
- Ferrerías, Ramón A. *Mujer, Historia del feminismo en la República Dominicana*, Santo Domingo: Secretaría de Estado de Educación, Bellas Artes y Cultos, 1977.
- Franco, Franklyn J. *Los negros, los mulatos y la nación Dominicana*, Santo Domingo: Nacional, 1984.
- Galván, Manuel de Jesús. 1882. *Herniquillo*. Santo Domingo

- Ed. Librería Dominicana, 1966.
- Gilbert, Sandra y Susan, Gubar. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Gutierrez, Franklyn. *Aproximaciones a la narrativa de Juan Bosch*, New Cork: Ediciones Alcance, 1989.
- . *Enriquillo: radiografía de un héroe galvaniano*, Santo Domingo: Editora Búho, 1999.
- Henríquez Ureña, Camila. *Feminismo y otros temas sobre la mujer en la sociedad*. Santo Domingo: Editora Taller, 1994.
- Henríquez Ureña, Familia. *Epistolario*. Santo Domingo: Corripio, 1994.
- Henríquez Ureña, Max. *Panorama histórico de la literatura Dominicana*. Santo Domingo: Ed. Póstigo, 1963.
- Hernández, Ángela. *Pensantes, Cultura e historia Dominicana vistas por sus mujeres*. New York, Ediciones Calíope, 2004.
- Isaacs, Jorge. *María*. Ed Donald McGrady. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1993.
- Kirkpatrick, Susan. *Las Románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*. Berkely: University of California Press, 1989.
- Ludmer, Josefina. "Tretas del débil", en P. E. González & E. Ortega, Eds. *La sartén por el mango*. Rio

- Piedras, PR: 1984. 47-54.
- Mejía, Abigail. *Ideario feminista*. Santo Domingo:  
Publicaciones de la Secretaría de Educación, 1975.
- . *Historia de la literatura dominicana*. Santo Domingo:  
Ed. Caribes, 1939.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid:  
Cátedra, 1995.
- Molinaza, José. *Historia crítica del teatro dominicano.  
1844-1930*. Tomo II. Santo Domingo: Ed. Universitaria  
de la UASD. 1984.
- Molloy, Sylvia. *A Face Value: Autobiographical Writing in  
Spanish America*. Cambridge; New York: Cambridge  
University Press, 2005.
- Montero, Jenny. *La cuentística dominicana*. Santo Domingo:  
Orfeo, 1989.
- Moya Pons, Frank. *Manual de historia dominicana. 12ª ed.*  
Santo Domingo: Corripio, 2000.
- Nolasco, Sócrates. *El cuento en Santo Domingo. Selección  
Antológica*. Ciudad Trujillo: Impresora Dominicana,  
1957.
- Ortea, Virginia Elena. 1901. *Risas y lágrimas. 2a. ed.*  
Santo Domingo: Ed. Alfa y Omega, 1978.
- Oviedo, José Miguel. *Antología del cuento  
hispanoamericano. 1830-1920*. Madrid: Alianza  
Editorial S. A. 1989.

- . *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo 2. Del Romanticismo al Modernismo*. Madrid: Alianza Editorial S. A. 1989.
- Peix, Pedro. *La narrativa yugulada*. Santo Domingo: Taller, 1981.
- Pou Suazo, Altagracia. "Percepciones de la mujer en la narrativa dominicana", en *Ponencias del congreso Crítico de la literatura dominicana*, Editores: Diógenes Céspedes, Soledad Alvarez y Pedro Vergés, Santo Domingo: Editora de Colores, S. A. 1994.
- Pozuelo Yvancos, José María. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006.
- Reisz, Susana. *Voces sexuadas. Género y poesía Hispanoamérica*. Lérida: Ediciones de la Universitat de Lleida, 1996.
- . "Estéticas complacientes y formas de desobediencia en la producción femenina actual: ¿es posible el diálogo?" en *Latin American Women's Narrative: Practices and Theoretical Perspectives*, ed. Sara Castro-Klarén. Madrid: Iberoamericana, 2003. pp 331.
- Reisz de Rivarola, Susana. *Teoría literaria: Una Propuesta*. Lima: Pontificia Univesidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1986.
- . *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette, 1989.

- Roqué, Ana. *Luz y sombra*. Prólogo y edición de Lizabeth Paravisi ni-Gerbert. Rio Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico e Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1994.
- Smith, Sidonei. "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres" en *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Ed. Ángel Loureiro, *Suplementos Anthropos*, 29, 1991, 93-105
- Todorov, Tzvetan. *Nosotros y los otros*, México: Siglo XXI, 1991.
- Torres Saillant, Silvio. "Hacia una sociedad racial alternativa en la sociedad dominicana", *Revista del centro de investigaciones históricas*, Núm. 9, Rio Piedras: Edición extraordinaria, 1997.
- Ureña de Henríquez, Salomé. *Poesías completas*. Santo Domingo: Corripio, 1989.
- Said Edward. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1993
- . *Representaciones del intelectual*, Barcelona: Paidós, 1996.
- Sommer, Doris. *One Master for Another: Populism as Patriarchal Rhetoric in Dominican Novels*. Lanham: University Press of America, 1983.
- . *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley & Los Angeles, California: University of California Press, 1991.
- Showlter, Elaine. *A Literature of Their Own*. Princeton,

- New Jersey: Princeton University Press, 1977.
- Valcke, Cristina E. "Dolores, una metáfora de la escritora del siglo XIX" en *Poligramas*. Colombia: Universidad del Valle, Vol. 22, octubre del 2004.
- Vanderplaats de Vallejo, Catharina. *Virginia Elena Ortea*. Santo Domingo: Editora Buho, 1997.
- . *Teoría cuentística del siglo XX. Aproximaciones hispánicas*. Miami: Ediciones Universal, 1989.
- Veloz, Livia. *Historia del feminismo en la República Dominicana*. Santo Domingo: Secretaría de Estado de Educación, Bellas Artes y Cultos, 1977.
- Zaglul, Antonio. *Apuntes*. Santo Domingo: Editora Taller, 1954.
- Zambrano, María. *La confesión: género literario*. Madrid: Ediciones Siruela, S. A., 2004.