

**Escribir como se teje:
Representaciones de la guerra en el teatro femenino de
fin de siglo (Acosta de Samper, Freire de Jaimes y López
de Aramburu)**

**Write how to weave:
The War in the dramaturgy written by women of the end of the
century (Acosta de Samper, Freire de Jaimes y López de
Aramburú)**

Mariana Libertad Suárez

Pontificia Universidad Católica del Perú (Perú)

<https://orcid.org/0000-0002-9513-4567>

mlsuarez@puccp.edu.pe

Resumen

Este artículo analiza el diálogo con el régimen sentimental dominante que se produce en tres obras teatrales latinoamericanas publicadas entre 1878 y 1885: María de Vellido [sic], de la tacneña Carolina Freire de Jaimes (1878); Las víctimas de la guerra, de la colombiana Soledad Acosta de Samper (1884); y María o el despotismo, de la venezolana Lina López de Aramburú (1885). Se busca, por una parte, contrastar la valoración que hace cada una de estas intelectuales del fenómeno de la guerra y del lugar que ellas asignan a las mujeres en estos procesos; de igual forma, se revisan las tensiones entre sus propuestas discursivas y la situación en la que se encontraban los países al momento de publicación de los textos. Esto permitirá descubrir cómo la dramaturgia se convierte en una plataforma ideal para escapar de ciertas prescripciones del campo literario latinoamericano de fin de siglo, en el que no se terminaba de asumir la figura de la autora como una posibilidad de existencia para las mujeres.

Palabras Clave

Mujeres en la guerra; dramaturgia femenina; siglo XIX; Zulima; Carolina Freire de Jaimes; Soledad Acosta de Samper.

Abstract

This article analyzes the dialogue established by three Latin American plays published between 1878 and 1885 with the dominant sentimental regime: María de Vellido [sic], by Carolina Freire de Jaimes (1878); Las víctimas de la guerra, by Soledad Acosta de Samper (1884); and María o el despotismo, by the Lina López de Aramburú (1885). The article contrasts the assessment made by each of these intellectuals on the war and on the place that women occupy in these processes; In the same way, the tensions between their

Mariana Libertad Suárez

discursive proposals and the situation in which each of their countries found themselves at the time of the publication of the texts are reviewed. This will show how dramaturgy functioned as an ideal platform to escape from certain prescriptions of the Latin American literary field at the end of the century, in which the figure of the female author was not fully assumed as a possibility of existence for women.

Keywords

Women in war; dramaturgy written by women; XIX century; Zulima,; Carolina Freire de Jaimes; Soledad Acosta de Samper.

Confieso ante todo que no soy partidario de las sabihondas; que Safo y Corina me son poco gratas, que me satisface el Condestable de las letras francesas cuando “ejecuta” a más de una Amazona, y que una Gaetana Agnesi, una Teresa de Jesús, o una George Sand me parecen casos de teratología moral. Ahora, una literatura discreta, un escribir como se borda o se cuida una flor, una manifestación de impresiones y sensaciones, sin dogmatismo ni pedanterías, confieso que suele ser en ocasiones no solamente excusable, sino encantador.

(Rubén Darío, Aurora Cáceres)

Con estas palabras, publicadas en 1912, en la revista *Variedades*, de Perú, el padre del Modernismo, Rubén Darío, reafirmaba el lugar que se les había querido asignar a las mujeres escritoras en el imaginario latinoamericano desde las últimas décadas del siglo XIX. Para ese momento, la escritura femenina ya estaba permitida y hasta podía ser celebrada, siempre y cuando no vulnerara el régimen sentimental dominante ni pretendiera pasar como un síntoma de racionalidad o de conocimiento político. Eso dificultaba, por un lado, que las latinoamericanas fijaran posiciones públicas en torno a los conflictos bélicos que les tocaba presenciar y, al mismo tiempo, las instaba a alejarse de la prosa conceptual, pues la escritura ensayística podía ser entendida como un gesto de pedantería.

Adicionalmente, como señala Elena Grau Llevería (2020), desde que se comenzó a reconocer la autoría femenina,

“Las escritoras y su producción son desplazadas a un espacio otro del campo literario: el femenino, y con el concepto diferencial de Autora, que no era simple nombre común del femenino escritor, sino un pacto patriarcal; las escritoras y su producción quedan relegadas a un espacio de idénticas, de indiferenciadas, donde no es posible distinguir la competencia o el valor individual” (p.187).

Con lo cual, a la presión sobre en qué términos y en qué registro opinar, se sumaba el riesgo de que sus posturas filosóficas o políticas fueran invisibilizadas bajo el rótulo de “cosas de mujeres”. En este marco, el teatro se convirtió en un importante territorio de pugnas simbólicas en el que un grupo considerable de dramaturgas latinoamericanas, haciendo uso de una serie de estrategias discursivas, expusieron

Escribir como se teje: Representaciones de la guerra en el teatro femenino de fin de siglo (Acosta de Samper, Freire de Jaimés y López de Aramburu)

frente a cientos de espectadores y/o lectores su valoración de la guerra y representaron las repercusiones que esta traería en el funcionamiento social. Vale la pena recordar al respecto que, en el siglo XIX, la construcción de salas de teatro y su uso, además de ser una señal inequívoca de modernización, era un síntoma de la masificación de las letras como espectáculo. La ubicación del género discursivo entre la alta cultura y la cultura popular o, incluso, entre las bellas artes y el espectáculo de masas facilitó la participación de las mujeres como creadoras teatrales, pues la exhibición de las pasiones y la conversación cotidiana eran registros a los que las letradas podían acceder sin resultar del todo amenazantes para la intelectualidad masculina.

Por otra parte, era un territorio en el que la estética realista no siempre era cuestionada. A diferencia de lo que estaba ocurriendo en los años setenta y ochenta en el terreno de la narrativa -donde la ruptura con los referentes inmediatos propuesta por el modernismo o bien la representación de la enfermedad propia del decadentismo marcaban la pauta- en el teatro, los elementos residuales del romanticismo y el realismo no se daban por superados. Se podría hablar, incluso, de una licencia simultánea para la banalidad y para la reconstrucción histórica que no se permitían en otros géneros literarios. En el caso de Lima, por ejemplo:

“de un total de veinticinco obras escritas entre 1884 y 1889 -lo que ciertamente favorece la idea de un renacimiento del teatro nacional- cinco son definidas por sus autores como meros “juguetes cómicos”, una es un “disparate cómico”, otra un “capricho cómico”, cuatro son “comedias”. Trece piezas, es decir, más de la mitad, tienen como resorte la comicidad. La acción de tales obras, reducidas a un acto en el caso de los “juguetes”, se sitúa en el presente o en un pasado inmediato con personajes y situaciones triviales en las que puede reconocer el público parte de su vivencia y problemas cotidianos sin mayor trascendencia” (Tauzin, 1998).

En Colombia, por otra parte, durante el siglo XIX, se produjo “Un teatro signado por el estilo costumbrista y de comedia, en el que sólo algunas obras fueron representadas, [gracias a] la no existencia de compañías nacionales [se privilegió] la difusión de un repertorio de autores extranjeros” (Prada Prada, 2017, p.29); mientras que en Venezuela, junto a las comedias de enredos de Juan José Brecca, Gerónimo Pompa o Manuel Dagnino o los juguetes cómicos incluidos en el Cojo ilustrado, se editaban y presentaban también obras de corte histórico como *El tirano Aguirre*, de Adolfo Briceño Picón (1873); *Eulalia Buroz*, de José Bernardo Gómez Uzcátegui; o *Antonio de Guzmán, o recuerdos de 1812*, de Vicente Micolao y Sierra (1877) (Azparren Giménez, 2019).

La escritura teatral era entonces un género en el que, si bien operaban algunos mecanismos de canonización, había lugar para la convivencia de diversas estéticas. Esto explicaría por qué, en 1878, en Tacna, cuando ya parecía que el estallido de la guerra del Pacífico era inevitable, la imprenta de la Revista del Sur publicó la pieza

Mariana Libertad Suárez

teatral *María de Vellido* [sic], de Carolina Freire de Jaimes, un texto en el que se recuperaba la imagen de una heroína trágica que había dado la vida por la República Peruana; por qué seis años más tarde, en diciembre de 1884, cuando en Colombia se estaba desarrollando la guerra civil, Soledad Acosta de Samper, incluyó en el N°8 de la revista *La familia*, la obra *Las víctimas de la guerra*, pieza en la que hablaba de dos mujeres, una de clase alta que renunciaba al matrimonio por diferencias ideológicas y una campesina muy pobre que enloquecía atrapada en la lucha entre dos bandos que ella no acababa de comprender muy bien; o bien por qué algunos meses después, a propósito de la conmemoración del bicentenario del nacimiento de Simón Bolívar, en una Caracas que todavía estaba atravesada por los ecos de la Revolución Reivindicadora, la Imprenta Nacional editó *María o el despotismo*, de Zulima, la historia de una defensora de la Independencia obligada a casarse con un oficial realista para salvar la vida de su padre.

Aun cuando en dos de los tres casos las escritoras usaron como subterfugio hablar de una guerra distante en el tiempo para pronunciarse sobre la situación política de su presente, y en dos de las tres obras se construyeron personajes ficticios en contextos reales, basta con la revisión simple de la anécdota contada en cada obra para comprender que Soledad Acosta de Samper, Carolina Freire de Jaimes y Zulima defendían una agenda anclada en una visión singular de las identidades femeninas y construían un lugar distinto para las mujeres en la nación imaginada. Esto, además, se potencia si se considera que cada una de las tres autoras se relacionaba de una manera diferente con el poder.

Carolina Freire de Jaimes, en principio, era cercana ideológica y afectivamente a Nicolás de Piérola. Como recuerda María del Carmen Escala Aranibar (2015), el expresidente fue el padrino de Federico Nicolás Jaimes Freire, uno de los hijos de la autora, bautizado un año después de la edición de *María de Vellido* (1879). Piérola, como es sabido, para 1878 ya había intentado derrocar en varias oportunidades tanto el gobierno de Manuel Pardo como el de Mariano Ignacio Prado; no obstante, Carolina Freire, en 1876, se presentó en:

“el primer concurso dramático nacional organizado por el gobierno del presidente Mariano Ignacio Prado como parte de las celebraciones patrias. En esta ocasión Carolina Freyre ofreció el drama *María de Vellido* [sic] premiado con el segundo lugar; el 24 de febrero de 1877 fue representado en el Teatro Principal de Lima por la compañía del actor dramático español Leopoldo Burón” (Escala Aranibar, 2015, p. 36-37).

Y acabó por dedicarle la obra al “Excelentísimo señor, presidente constitucional de la República del Perú, Mariano Ignacio Prado” (Freire de Jaimes, 1878, p.1). En otras palabras, aunque la escritora estuviera haciendo un llamado al conflicto bélico tomando como eje el honor y el amor a la patria, nunca fue vista por quienes ocupaban espacios de poder en los años setenta como un ser amenazante, muy probablemente porque su discurso estaba construido en torno a la figura de una mujer entronizada como el arquetipo de la gran madre.

Escribir como se teje: Representaciones de la guerra en el teatro femenino de fin de siglo (Acosta de Samper, Freire de Jaimés y López de Aramburu)

Soledad Acosta de Samper, por su parte, mostró siempre un apoyo abierto hacia la regeneración y sus líderes. En 1886, cuando publicó *Los piratas de Cartagena*, dedicó la obra “Al excelentísimo señor doctor don Rafael Núñez, Presidente de Colombia. Estimado señor y antiguo amigo”, en el texto preguntaba “¿A quién, sino a usted, podría yo dedicar esta obrita, fruto de mis veladas de los últimos dos meses?”, asimismo, al cerrar la nota introductoria, afirmaba “Suplico, pues, a usted que acepte esta dedicatoria, como un público testimonio del grande aprecio y verdadera amistad que profeso al regenerador de mi patria y al más ilustre de los hijos de Cartagena” (p.5). Es decir, para 1884, cuando aparece *Las víctimas de la guerra*, un texto que desarrolla un enfrentamiento fratricida, la autora estaba ya exponiendo una postura ante la guerra civil que se reafirmaría en los años subsiguientes.

Finalmente, Zulima mostró su adhesión al liberalismo amarillo en las dedicatorias, aclaratorias y excursos narrativos de sus novelas y obras teatrales. *María o el despotismo*, de hecho, se editó por “decreto del ilustre americano, general Guzmán Blanco, presidente de la República” (Zulima, 1885, p.3) y líder de la Revolución Reivindicadora, con lo cual, apareció acompañada de una nota en la que esto se indicaba y de una carta escrita por Antonio Leocadio Guzmán, padre del por entonces presidente, en la que le decía a la autora que había tenido el gusto de leer y presentar la pieza en cuestión a la Junta Directiva encargada de conmemorar al nacimiento del Libertador y en la que usaba como fórmula de despedida un “Besa sus pies. A.L. Guzmán” (Zulima, 1885, p.3). Esto, aunado al hecho de que Zulima fue la única mujer en participar como creadora y no como actriz en los cuadros vivientes durante la celebración del centenario, deja entrever un vínculo ideológico y personal con el gobierno, aunque eso no limitara ciertas críticas y sugerencias por parte de la escritora en torno al papel que las mujeres desempeñaban en la nación. Los distintos contextos históricos nacionales, las diferentes afinidades políticas y las relaciones personales con la hegemonía gubernamental del momento dan cuenta de por qué cada una de ellas eligió tipos sociales diferentes para poner en diálogo a sus protagonistas y construyó sistemas afectivos muy disímiles para inscribirlas.

Por ejemplo, Carolina Freire de Jaimés es la única de las tres en elegir un personaje histórico como referente de su discurso y en resignificarlo por medio de sus intercambios con personajes de ficción. Vale destacar que no era la primera vez que la autora hablaba de “la heroína de Huamanga”, lo había hecho ya en su texto breve *Andrea Bellido*, publicado en *La revista de Lima*, en el año 1873. Este discurso, publicado cuando habían comenzado a caer los precios del guano y la crisis económica nacional se estaba iniciando, no gira en torno a una madre sacrificada, sino a una joven soltera que se compromete con un patriota, Felipe López, y que despierta un amor desesperado en un realista llamado Fernando de Silva. El personaje femenino, entonces, se pliega a los ideales de su amado y muere valientemente, sin revelar los secretos que su amado le había confiado.

Contrariamente a ello, la mujer que aparece en *María de Vellido* es esposa y madre, pero ha llegado a asumir la posición ideológica que defiende porque comprende los

Mariana Libertad Suárez

hechos históricos. Felipe no es su novio, sino un pretendiente de Isabel, una de sus hijas. A su vez, la joven encarnará una feminidad presente en las tres obras: la mujer que pone las diferencias ideológicas por encima del amor :

Isabel.— El destino
Coloca en nuestro camino
De antiguos odios la huella.
Español eres

Felipe.— Acaba!

Isabel.— Vástago eres de tiranos
Que á mi patria hacen esclava;
(con calor) Solo con sangre se lava
El crimen de tus hermanos!

Felipe.— Que esto escuche!... cielo santo!.

Isabel. —Salga ya del pecho mío,
Salga á raudales mi llanto...
Es crimen amarte tanto

Felipe—Crimen es tu desvarío!
Fraterna unión nos enlaza,
Ni hispano, ni hijo del sol
Formamos solo una raza!...

Isabel.— Así la verdad disfraza
Todo un altivo español?
Germinando está aquel fruto
De esa conquista famosa,
Que al Perú cubrió de luto
Que á España dio por tributo
Tanta sangre generosa! (Freire de Jaimes, 1878, p.4)

Este diálogo deja al descubierto al menos tres desplazamientos respecto a la leyenda Andrea Bellido. Por una parte, Isabel, el primer personaje femenino presentado, es contrario a cualquier discurso conciliador y ha trazado un mapa muy claro de heroísmos y villanías. La solicitud de paz, que es la posición estereotípica femenina en estos imaginarios patriarcales, en este caso es sustituida por un deseo de justicia que se superpone y anula la posibilidad del amor romántico. Como propone María del Carmen Escala (2015), en el discurso de la autora previo al inicio de la guerra y la ocupación de Lima, el ángel del hogar y el ángel de la guerra se imbricaron “en una prédica bélica, extremista, xenófoba y vengativa intercalado con el [discurso] de sobrevivencia y defensa individual y colectiva con el fin de resistir la crisis que vulneraba al país por distintos frentes” (p. 133). Por eso, la construcción de una alteridad digna de ser exterminada podía estar en boca de los personajes femeninos, aun cuando la autora, en reiteradas ocasiones, se había pronunciado en contra de la

Escribir como se teje: Representaciones de la guerra en el teatro femenino de fin de siglo (Acosta de Samper, Freire de Jaimés y López de Aramburu)

participación política de las mujeres. Es claro que la dramaturgia permitía un enmascaramiento de la voz autorial que permitía la expresión de estas ideas sin que parecieran contradecir las ideas esbozadas en la prosa conceptual.

En segundo lugar, se traza una línea que separa el discurso de la verdad histórica del relato simple. Curiosamente, la mujer, en tanto conocedora de las consecuencias de la conquista, será quien llame a la venganza; mientras que el personaje masculino se encargará de negar las diferencias, de hablar de paz y de buscar conciliación. Esta inversión de roles va a servir para proponer una feminidad romántica alternativa y, en consecuencia, desactivar algunos de los mecanismos de control que recaían sobre las lectoras/espectadoras. El hogar seguirá siendo un territorio legítimo para la acción de la mujer, pero hay valores colectivos, como la defensa de la patria, que van a estar por encima de las meras labores de reproducción y cuidado.

Sara Ahmed (2015) propone que, en los escenarios de guerra, algunos términos en este diálogo se “pegan a ciertos cuerpos en tanto reabren historias de nominación...el deslizamiento entre los signos también involucra ‘pegarle’ signos a los cuerpos” (p.126). En este caso, los términos “tiranos”, “hermanos” o “altivo español” impiden no solo el vínculo afectivo entre personas con diferencias políticas evidentes, sino, además, la convivencia de las dos identidades ideológicas en un mismo espacio geográfico. A propósito de ello, es muy emblemático cómo se resignifica el tema de la herencia en esta obra, pues la ideología se convierte en un signo irreversible.

Cuando María conversa con Angulo, su principal informante, le dice:

María. —Calmad ese arrebato...

Angulo. —(fuera de sí) Es ira ciega!
La ira del león que pugna en vano
Entre la red que libertad le niega
Por tener en sus garras al tirano
Mirarle estremecerse... y apartarle
Para que una vez más cobre esperanza...
Y estrecharle de nuevo... y sofocarle
Acallando el «piedad» con el «venganza»!...
(amenazante). —Oh Laserna! Laserna! . . .

María. —Calmad vuestro furor,
La infanda tiranía no es eterna...
Once años que el esclavo
Sacude sus cadenas vigoroso,
Y divina es la ley! caerá al cabo
Sepultado en las ruinas el coloso!...

Angulo.—Lo sabe el español... ya pisa en falso...

María.—Pero no retrocede,
Donde llega levántase un cadalso,
Y torrentes de sangre, muerte y ruina

Mariana Libertad Suárez

Va derramando por doquier camina!...
(enérgico),—La sangre generosa de Pelayo
No fecundó jamás en nuestro suelo,
En cambio los Pizarro se suceden —
¡No desmienten los nietos al abuelo!
(Freire de Jaimes, 1878, p. 11-12).

No es del todo sorprendente encontrar reflexiones deterministas en la escritura de Carolina Freire. Basta con revisar sus artículos publicados en *El álbum*, de Bolivia, o en *El correo del Perú* para ver cómo, al menos en apariencia, ella tendía a esencializar las identidades femeninas y a oponerlas a una masculinidad homogénea y plana; no obstante, en este texto sí resulta llamativo que el determinismo no obedezca al género, sino al origen familiar. Ser digno de sobrevivir o de morir estará marcado por la sangre y, lo que es más interesante aun, la presencia indígena va a ser un rasgo purificador. María y Angulo, mestizos y peruanos de nacimiento, se opondrán a la estirpe fundada por Pizarro, porque son más virtuosos y tienen más derechos sobre el territorio que todos habitan, con lo cual, su llamado al exterminio de los conquistadores y su descendencia va a estar legitimado por hechos naturales e indiscutibles.

La venganza se resignifica en este caso y comienza a ser entendida como un ejercicio de justicia, fundamentado en la cultura de la compensación (Ahmed, 2015). Aquí “se asume que todas las formas de lesiones involucran relaciones de inocencia y culpa, y que la responsabilidad por todas las lesiones se puede atribuir a un individuo o a un colectivo” (p.66), en este caso, el dolor dejaría de ser una circunstancia y se convertiría, para los realistas en un signo de su responsabilidad histórica; y para María, Angulo y el resto de los peruanos, en el centro de su identidad, de su fuerza y poder. Haber sido heridos los define como buenos, pero ello no implica que no peleen por su patria.

Resulta significativo, además, que la condición de madre, que hubiera podido distanciar a la protagonista de la retórica belicista, nunca es mencionada por María. Al contrario, es recordada por otros personajes masculinos, como Felipe o el mismo Mariano Bellido -llamado Vellido a secas en la obra- con la finalidad de evitar su muerte. Ella, por el contrario, se encarga de reiterar, en distintos momentos, que se siente honrada de entregar su vida por la causa patriota. La destrucción radical del otro, dentro de su discurso, será vista como un acto de valentía que no busca defender el honor, como lo hubiera hecho una dama limeña, sino la patria. Dice la protagonista poco antes de ser fusilada:

María.—(al pueblo) Pueblo de Huamanga,
¡Oh pueblo descendiente de los incas .
Mudo á la voz de patria y de civismo
Esclavo ya sin fuerzas de Castilla!
No me quejo de ti, ni me avergüenzo,
Que en tres siglos de horrenda tiranía,

Escribir como se teje: Representaciones de la guerra en el teatro femenino de fin de siglo (Acosta de Samper, Freire de Jaimes y López de Aramburu)

Se ha apagado por fin, el fuego ardiente
De la lucha inmortal de la conquista! —

General.—Basta! . . . basta! . . .

María.— [á el con majestad] Por qué fiereza tanta
Si te pago este arranque con mi vida?
Deja que al pueblo do Huamanga enseñe
Como mueren los libres...fé tranquila,
Corazón animoso y esperanza...
Desprecio del tirano á la cuchilla!

...

Peruanos todos
Aprended por la patria á dar la vida!...
(A los españoles) Tiranos...no olvidéis en vuestro orgullo
Solo la libertad inmortaliza!... (p.57-58).

Con este cierre, la autora termina de marcar la frontera que separa las normativas emocionales (Rosenwein, 2005) que definieron la guerra de Independencia y, de algún modo, podían justificar el conflicto bélico que estaba por comenzar mostrando, indirectamente, no solo el apoyo de las mujeres sino su entrega ideológica en defensa de la nación. La nacionalización de los “buenos afectos”, su eventual racialización y su anclaje final en la trascendencia eran una garantía de que cualquier ciudadano que llamara a la incorporación del Perú en la confrontación Chile-Bolivia sería aceptado en la comunidad emocional en construcción. De este modo, Freire sustituye en esta pieza teatral la tradicional visión caritativa de las mujeres por unas feminidades que apoyan la intervención y la acción bélica. Por ello, aunque muera, María de Vellido no es presentada como una víctima, sino como un emblema de la posición que debía tomar todo peruano a la hora de defender su territorio.

A diferencia de lo que presenta Carolina Freire, Soledad Acosta de Samper no recupera a un personaje histórico en Las víctimas de la guerra, sino que construye a dos protagonistas en apariencia distanciadas del conflicto político e incapacitadas para tomar parte en el mismo; no obstante, la tradicional representación de la sentimentalidad femenina también está trastocada en este texto, puesto que esta no va a ser presentada como un signo de debilidad, sino como una puerta de entrada a la elaboración de ideas políticas que resultaban tan disonantes en la boca de las mujeres.

El primer intercambio que se presenta en el texto está protagonizado por dos campesinos, Lorenzo y Ramona, quienes temen la llegada de la recluta; sin embargo, ella aclara que no le tiene miedo a la muerte sino a

Los trabajos, las hambres, calores, hielos, soles, enfermedades,
pesadumbres, riesgos que se sufren en una campaña... Pues si te cogen,
Lorenzo, o si mi madre se va detrás de mi padre y mis hermanos, yo
también me iré, no lo dudes!

Mariana Libertad Suárez

...

En la última guerra, estando chiquitita, mi madre me llevó consigo detrás del regimiento en que habían alistado á mi padre ¡Cuánto sufrimos, lo recuerdo con horror! ¡Cuántas hambres y penas! (Acosta de Samper, 1884, p.451).

Luego, en la segunda escena, aparece Matilde, quien está rechazando la propuesta amorosa de Felipe al tiempo que le recrimina:

no podíamos guardar armonía en nuestras relaciones, y que tus amistades no son de mi gusto, ni tus intereses los míos... Y para colmo de males te preparas a tomar las armas para combatir la causa que defienden mi padre, mis hermanos, mis parientes...(Acosta de Samper, 1884, p.453).

Resulta muy significativo que, en las primeras páginas del texto, se les asigne a las mujeres roles aparentemente apegados en el mandato de la identidad relacional dominante en el romanticismo. Ramona fue educada para seguir a los hombres a la guerra y cumplir una labor ancilar en el campo de batalla. De igual forma, Matilde se siente obligada a reproducir las posturas ideológicas de los hombres que componen su familia al extremo de que nunca, en ningún momento de la obra, habla de su propia causa, sino que siempre hace referencia a la causa de sus seres queridos; no obstante, las dos mujeres manifestarán su rechazo hacia la visión maniquea que solía atravesar la lógica belicista y, por tanto, van a dejar al descubierto una postura política disonante.

De hecho, si se ubican estos personajes frente a María de Vellido, la heroína construida por Carolina Freire, se verá que Las víctimas de la guerra presenta un paisaje emocional menos monolítico. Por un lado, estará Matilde quien se separa de Felipe, pero no desea su muerte. Por el otro, Ramona rechaza ambos bandos. Se podría decir entonces que se rompe la polaridad que atraviesa el ethos de la guerra y, en la hendidura, estas dos mujeres van a construir una comunidad afectiva propia. Ahora bien, no se puede dejar de lado que tanto Ramona como su “amita” se posicionan en contra de las acciones de los liberales, pero no lo hacen porque estos sean portadores de una esencia criminal inmutable como era el caso de los personajes peruanos de Freire, sino porque los bloques enfrentados usan a los más pobres para lograr sus objetivos y ellas, como mujeres que acatan el mandato del cuidado y la protección familiar, rechazan cualquier gesto de instrumentalización de los más vulnerables. Se podría decir que la autora asume una de las posibilidades de intervención política abierta para las mujeres latinoamericanas en el entresiglo, la defensa de los más desposeídos. Y es desde esta posición que la ideología implícita de esta pieza teatral llama a la regeneración bajo el lema “una nación, un pueblo, un Dios”.

También es importante destacar que este feminismo antiliberal no era del todo inusual en las letras latinoamericanas. Autoras como la chilena Graciela Sotomayor de Concha, la venezolana Olga Briceño o la peruana Amalia Puga de Losada, por solo mencionar algunos nombres, también construyeron en sus obras literarias

Escribir como se teje: Representaciones de la guerra en el teatro femenino de fin de siglo (Acosta de Samper, Freire de Jaimes y López de Aramburu)

respuestas y/o alternativas -basadas en prácticas muy conservadoras- al ideologema de la madre republicana. El refugio en los conventos, la realización de votos de castidad o la espera del amor irrealizable fueron algunas de las estrategias esbozadas para distanciarse de la obligatoriedad del matrimonio y definirse desde algún rasgo de personalidad diferente a la capacidad reproductiva. En Las víctimas de la guerra, Soledad Acosta de Samper lleva a cabo una acción más osada, pues les otorga a sus personajes femeninos la suficiencia analítica necesaria para rechazar los argumentos políticos y construir una opinión singular sobre los hechos. Así, como propone Méndez Rivera:

“Esta obra muestra desde el lente de Acosta una perspectiva del campo social en donde las esferas privadas y públicas no tienen una división definitiva. La historia de Matilde y Felipe son homólogas a la de Ramona y Lorenzo en el sentido de ser parejas jóvenes que buscan casarse, que tienen posiciones respecto a la participación en la guerra, la cual no solamente les cambia por completo sus vidas, sino que afecta a las familias. Acosta resalta la relación entre honor y deber tanto de los hombres al responder al llamado de su patria, como de las mujeres al llamado de sus familiares en campaña” (Méndez Rivera, 2021, p.102).

En ese sentido, más que la adhesión a una comunidad emocional estática, como propone Carolina Freire, en esta obra se enuncia una advertencia: de continuar la dicotomía afectiva marcada por género, todos los colombianos y las colombianas - quienes circulaban en el espacio público y también las que estaban circunscritas al espacio doméstico- acabarían siendo víctimas y no héroes. La compasión, el amor maternal y el deseo de protección si bien estarían siendo utilizados como base para la fabricación de una normativa afectiva dirigida a las mujeres, no implicarían su expulsión del espacio público. Al contrario, estos afectos van a ser presentados como una ética compartida entre los hombres y las mujeres que quisieran defender un proyecto político determinado.

Quizás la mayor evidencia de esto es que tanto Lorenzo como Felipe llegan a experimentar emociones que hubieran podido salvarlos de su final trágico. En la escena séptima, solo aparece Felipe y, en la acotación, se indica que está “parado delante de la casa arruinada” (p.460), dice entonces:

¿Será debilidad, sentimiento poco varonil? Pero el dolor me nubla los ojos, se me aprieta el corazón... ¿Qué habrá sido de la mujer que tanto he amado? ¿En dónde se halla á la hora de esta?...

...

Todo acabó bajo el soplo esterilizador del ábrego inclemente de las pasiones políticas; todo sentimiento del corazón se apaga cuando hablan los odios de partido; todo se olvida, todo pasa... sólo queda el desengaño que punza nuestro pecho con acerbo é incógnito sufrimiento (Acosta de Samper, 1884, p.46).

En este fragmento se podría, sin duda, señalar una nueva dicotomía amor/odio

Mariana Libertad Suárez

paralela a la polaridad paz/guerra. Solo que la autora no atribuye la capacidad de odiar a todos los que participan en el conflicto bélico, sino solo a aquellos que lo dirigen. Entonces, más que separar la política de la vida privada desde la relación razón/emoción, se está proponiendo una nueva manera de sentir, común para quienes no dirijan ni naciones ni batallones, que permitiera la supervivencia de todos y que, de hecho, crea una igualdad emocional entre hombres y mujeres. En otras palabras, a diferencia de lo que ocurre con María en la pieza de Carolina Freire, ni Matilde ni Ramona se sienten parte de una comunidad que deba ser defendida, sino que, por el contrario, ambas proponen una manera de sentir que evite el enfrentamiento fratricida y las muertes de los habitantes de Colombia.

En el cierre de la obra esta idea se ratifica: Ramona enloquece y, en su delirio, se convence de que ella es realmente Matilde, las dos mujeres se encuentran y la “amita” decide que entrarán en un asilo para verse protegidas por la caridad cristiana. Quienes iniciaron la guerra construyen un orden afectivo en el que ninguna mujer, más allá de su postura política, puede conseguir cobijo, con lo cual, ellas deciden actuar de manera autónoma. Si se considera, además, que:

La escritura de Soledad Acosta involucra un sentimiento atravesado por la conciencia histórica de su tiempo por medio del análisis que comprende las esferas pública y privada [y que] tiene esta peculiaridad de mostrar, desde el punto de vista de las víctimas que pertenecen a diferentes clases de familias. (Méndez Rivera, 2021, p. 97)

Se verá que la mayor paradoja expuesta en la obra se encuentra en que quienes decían luchar por el ideal republicano van a destruir las condiciones para que las protagonistas se consagren como madres y perpetúen el ideal de familia liberal. En ese sentido, a diferencia de lo que ocurre con la obra de Freire de Jaimes, Soledad Acosta de Samper habla de la guerra como un lugar en el que no existen posibles vencedores.

En la pieza de Zulima, por el contrario, sí hay un ejército ganador, pero la mujer será mostrada como un daño colateral que no tiene la posibilidad de trascender, como ocurre en María de Vellido, ni de asilarse en un territorio homosocial, como los personajes de Las víctimas de la guerra. De hecho, desde la presentación misma de los caracteres que tomarán parte en la trama se deja claro que, así el título ubique a María en una posición central, esta mujer no será definida por sus acciones o su racionalidad, sino a partir de sus relaciones afectivas y familiares. Es pertinente recordar que la lista de las “personas” que participan en la trama se inicia con el nombre de “María de Vellido” y solo se presenta desde su relación familiar a Isabel, la hija de la protagonista (Freire de Jaimes, 1878, p.2). Asimismo, en Las víctimas de la guerra se llama a Matilde y a Ramona por su nombre e, incluso, se indica que esta última se dedica a trabajar en el campo, mientras que, al hablar de Felipe o de Lorenzo, se les llama novio de Ramona y novio de Matilde respectivamente. En María o el despotismo, por el contrario, la lista está encabezada por Don Fermín, un personaje completamente secundario en la historia, mientras que doña Ángela,

Escribir como se teje: Representaciones de la guerra en el teatro femenino de fin de siglo (Acosta de Samper, Freire de Jaimés y López de Aramburu)

quien toma algunas decisiones fundamentales en el desarrollo de la trama, es señalada como “su esposa” y María, personaje que le da título al texto, como “su hija” (Zulima, 1885, p.5). Es decir, en la obra venezolana, los personajes femeninos son nombrados desde su identidad relacional o no singularidades que habitan la nación. Adicionalmente, el primer parlamento de la obra está en boca de Ángela quien habla sobre el “empeño” que tienen don Fermín y el prometido de su hija en acelerar la fecha de la boda de los dos jóvenes, más allá de lo que puedan pensar al respecto tanto ella como la joven casamentera, a lo que María responde: “convéncete, mamá: ellos que lo disponen así, su motivo tendrán. Yo así lo creo” (Zulima, 1884, p.7). Es claro entonces el deseo de mostrar, desde las primeras páginas, no solo el lugar de subordinación que ocupaban las mujeres en situación de guerra, sino la aceptación de esta posición como mandato de género. El espacio del hogar, además, no podía ser abandonado por ellas ni bajo el motivo de apoyo a la causa patriota, como fue el caso de María de Vellido, ni para participar en un territorio marcado por la caridad, como lo hicieron Matilde y Ramona. Así pues, ni el logro del amor ni la obediencia a los hombres de la familia le garantizarán a ninguna de las dos mujeres la felicidad. Curiosamente, justo después de que expusiera su sumisión, María expresa públicamente sus ideas políticas:

María. (Riendo) Ah! Si todos sintieran tu odio á los españoles... sin duda la libertad de nuestra patria estaría sancionada.

Ángela. Y, ¿tú crees que pasará mucho tiempo sin que eso suceda? Qué poco conoces el carácter venezolano. Desengáñate: sin armamento, sin pertrecho, y casi sin vestir, ellos triunfarán, ¿sabes por qué? Porque tienen á su cabeza al invicto, al inspirado Simón Bolívar, que les ha transmitido su amor á la libertad, y los ha impulsado con sus doctrinas á pelear, con la desesperación de obtenerla. Por eso nuestros compatriotas llevan por lema: vencer ó morir, porque son valientes.

María. Tienes razón. Los venezolanos pelean con el valor del león que defiende su guarida; con la tenacidad del náufrago que, viendo cercano su último instante, bracea con el incansable afán de salvar su vida; porque ellos conocen que venciendo lo salvan todo.

Ángela. Eso es lo que me hace asegurarte que triunfaremos, y que muy pronto será un hecho la independencia Sur-americana (Zulima, 1885, p. 8-9).

Este primer planteamiento del mapa emocional es, sin duda, mucho más cercano al propuesto por Carolina Freire de Jaimés que al que elabora Soledad Acosta de Samper. Se podría decir, incluso, que María de Vellido y la protagonista creada por Zulima pertenecían a una misma comunidad emocional, extendida por diversos lugares de América latina a finales del siglo XIX; no obstante, en María o el despotismo, madre e hija hablan de “los venezolanos” como un conjunto de personas

encargadas de la construcción nacional al que ellas no terminan de pertenecer. Esta no pertenencia distancia el discurso de Zulima del sustrato pedagógico planteado en las otras dos obras. La protagonista de la obra venezolana no será un ejemplo a seguir ni cuando se enamora ni cuando se casa ni cuando fallece. Su muerte no indica cómo deben ser las venezolanas en el presente ni simboliza cuál debía ser su lugar en la Revolución Restauradora, al contrario, María acata la normativa emocional que consolidará la República, al tiempo que toma parte en una serie de dinámicas sociales que la obligan a sacrificarse por el otro, por lo que le está negada la participación en el diseño y la edificación de una nación moderna.

Es muy elocuente, además, que estas mujeres hablen de la guerra como un proyecto de América del Sur en el que los venezolanos están llamados a ser héroes, al tiempo que parece omitir los efectos del conflicto en su comunidad inmediata. A propósito de ello, es importante recordar que el marco que condujo a la publicación de María o el despotismo fue una celebración sustentada en la

devoción y adoración a los héroes de la patria y a la empresa de la emancipación en función de la “nueva religión del patriotismo” decretada por Guzmán; así quedó expresada en la comunicación enviada por el presidente de la Junta Central en el mes de julio de 1882 a los candidatos a miembros de las juntas seccionales (Bermúdez, 2008, p.159).

Es decir, según la lógica guzmancista, los héroes de guerra debían ser adorados por haber engendrado y defendido a un sujeto latinoamericano universal, aunque, como se ve dentro de la obra de Zulima, la universalidad estuviera acotada sola para un sexo.

María no tendrá posibilidades de trascender en vida ni después de la muerte, porque su fallecimiento no va a derivar solo de su voluntad de construir una patria nueva, sino también de las trazas de un amor romántico marcado por un código honor calcado de una feminidad colonial. En otras palabras, la muerte de María no provocará admiración por parte de los lectores/espectadores, sino lástima pues ella no reivindica a ningún colectivo.

Por otra parte, se debe considerar que el matrimonio de la protagonista se frustra porque Carlos, su prometido, se une a las filas patriotas. En su ausencia, María intenta cumplir la promesa de amor eterno que ambos se habían formulado; no obstante, aparece Vanderlinde, un español leal a la corona que le pide matrimonio. El realista, pese a ser un hombre europeo y, según el régimen sentimental en curso, capacitado para producir muerte y sufrimiento, no ve en María a una adversaria política, ni trabaja para exterminarla. Todo lo contrario, cuando la tortura por medio de la detención de su padre, no lo hace para obtener información estratégica, sino para convencerla de que sea su esposa. En ese momento, el título de la pieza adquiere un nuevo significado, pues Ángela le dice a su hija: “infortunada de mi alma, tú vas a ser la víctima del despotismo de ese hombre” (Zulima, 1885, p.41). Esa conversación revela que la opresión denunciada por Zulima no será solo la que ejercía el reino de España sobre los habitantes de América del sur, sino también la

Escribir como se teje: Representaciones de la guerra en el teatro femenino de fin de siglo (Acosta de Samper, Freire de Jaimés y López de Aramburu)

que las mujeres vivían en el interior de las dinámicas familiares más tradicionales, específicamente en matrimonios forzados.

Quizás porque conoce la opresión en carne propia, María nunca afirma que la guerra sea una situación innecesaria e injusta, sino que la asume como un deber de su futuro marido que ella debe facilitar sin oponer resistencia. La agencia que lleva a María de Vellido a morir por su patria o a Matilde a rechazar una propuesta matrimonial le es completamente negada al personaje de Zulima quien ni siquiera podrá usar el pretexto del amor romántico para defender su voluntad, pues cuando Carlos vuelve triunfador de la guerra y le pide que se fuguen juntos, ella se siente obligada a rechazarlo porque el amor no puede estar por encima de la honra familiar. Esta postura atravesada por un antirromanticismo y un conservadurismo difíciles de conciliar conducirán a la escena final en la que se desplazan una serie de tópicos del fin de siglo:

Carlos. (Desesperado). ¡Ángel que tanto sufriste:
yo te vengaré, María!

(En ese momento entra Vanderlinde herido en el pecho, sosteniéndose de Roque. Carlos al verle, se arroja á él y le arrodilla á los pies de María).

Ven: contempla los despojos
de María que fué tan buena
á quien mató la cadena
que, por fuerza le pusiste,
y por ti y por ella ruega,
ya que verla así te plugo:
porque yo seré el verdugo
que he de cortar tu cabeza.

(Se abalanza á él. Fermín, y Enrique le detienen. Vanderlinde abraza el cadáver de María).

Vande. Perdón, María, perdón.

Herido estoy de muerte:
no tardaré mucho en verte
ante el Dios de redención.
El enemigo me hirió,
y su golpe fué certero:
bendiga Dios el acero
que aquí en mi pecho se hundió
(Todos le rodean con interés: su respiración es agonizante)
María te voy en pos
A todos pido perdón
pues que hirió mi corazón
la augusta mano de Dios (Muere).

Todos. Ábrele, Señor, tus brazos (Zulima, 1885, 61-62).

No era inusual en las últimas décadas del siglo XIX leer sobre la capacidad femenina para producir la regeneración moral de la sociedad ; no obstante, esta idea presentada en distintos espacios para indicar “el lugar natural de la mujer”, es

Mariana Libertad Suárez

problematizada por Zulima. Es decir, es cierto que, cuando el villano muere y se arrepiente de sus actos, todos piden por su entrada en el reino de los cielos, pero ni el asesinato ni la contrición van a garantizar que el ejercicio despótico haya terminado. Quizás el paralelismo entre el triunfo de los patriotas y el hecho de que la venganza haya sido ejecutada por Carlos pudiera dar alguna esperanza de que la situación de la mujer se modifique, a pesar de ello, el texto acaba justo cuando se indica que ni la justicia divina ni la humana castigaron el ejercicio de opresión que llevó a cabo el español o, lo que es lo mismo, que el sufrimiento de María no trajo ninguna consecuencia para quien lo propició.

Adicionalmente, en esta escena hay una revisión de los presupuestos estéticos de la literatura latinoamericana de fin de siglo que pensaba a la mujer

“en términos de pasividad, inactividad o amenaza que debe de ser contenida. Bellas muertas, bellas enfermas, adolescentes virginales, histéricas, mujeres fatales: todas convergen en estar marcadas por la corporalidad (en contraposición con la potencia cerebral masculina), en ser sublimadas (muertas o circunscritas al lecho, dada su debilidad) o neutralizadas prontamente por algún fenómeno natural (la enfermedad, siempre embellecedora desde una perspectiva dominante) (Morales Pino y Grau Llevería, 2021, p.19).

La muerte de María no producirá ningún placer estético entre quienes la aman, por lo que su muerte está más cerca de una denuncia, que a una celebración de la belleza de esta mujer.

Aunque, como se evidenció, estas tres obras presentan regímenes sentimentales, personajes femeninos y posiciones frente a la guerra muy disímiles, si hubiera que buscar algunas líneas comunicantes, se pudiera señalar que las tres pretenden construir heroicidades alternativas. Solo que, mientras Carolina Freire de Jaimes feminiza a la heroína de los conflictos bélicos, Soledad Acosta de Samper la descentra en múltiples identidades. Esto le permitirá, posteriormente, establecer una nueva dicotomía que ubique en el lugar del mal a quienes hacen la guerra. Por su parte, Zulima recuerda que detrás de cada héroe épico nacional, se encuentra a una heroína trágica, con lo que parecía indicar que, más allá del triunfo del proyecto liberal, la sociedad surgida de esta guerra todavía tenía pendiente crear espacios de reconocimiento y prestigio para la mitad de la población: las mujeres venezolanas. En otras palabras, mientras que en la obra peruana se recordaba que era necesario tomar las armas, en la colombiana se criticaba que eso estuviera ocurriendo y en la venezolana se llamaba a cambiar la situación de las mujeres, porque la guerra no la había conseguido modificar.

De igual forma, las tres autoras revisaban las estéticas de su momento y complejizaban las figuras femeninas. De este modo, consiguieron acercarse al deseo y al planteamiento de una potencial ciudadanía para las mujeres sin despertar rechazo en el público espectador/lector. Se trataría, entonces, como diría Nancy Miller (1988), de “un posicionamiento crítico que se interpreta contra el tejido de

Escribir como se teje: Representaciones de la guerra en el teatro femenino de fin de siglo (Acosta de Samper, Freire de Jaimés y López de Aramburu)

indiferenciación para incorporar al texto una subjetividad determinada por el género, para recuperar dentro de la representación el emblema de su construcción” (326). Acosta, Freire y López de Aramburu, evadiendo el riesgo de parecer sabihondas, acaban escribiendo como tejen, desde la “aracnología”, contra la homogeneidad y con el deseo de promover cambios estructurales en el sistema sexo/género. Hay, en estos discursos, un desprendimiento de la imagen arquetípica de la mujer tejedora que oculta su falta y niega su singularidad (Miller 1988), al tiempo que dejan al descubierto toda la gama de posturas ideológicas que atravesaban a la intelectualidad femenina de esos años.

Se podría afirmar, incluso, que el desplazamiento al “campo otro” que habían vivido las autoras del siglo XIX (Grau Lleveria, 2020, p.187) consigue una importante resistencia en la dramaturgia escrita por mujeres, donde la hegemonía literaria tenía menos alcance. Los rasgos distintivos del campo teatral abrieron la puerta para que las revisiones de la guerra desde la mirada de Carolina Freire de Jaimés, Soledad Acosta de Samper y Zulima, así como las representaciones de la experiencia femenina en esas circunstancias pudieran ser inscritas en lo simbólico y entrar en el debate político del momento.

Bibliografía

Acosta de Samper, S. (1884). *Víctimas de la guerra*. La familia (8), p.p. 450-475.

Arcos, C. (2009) Musas del hogar y la fe: la escritura pública de Rosario Orrego de Uribe. *Revista Chilena de Literatura* (74), pp. 5-28.

Ahmed, S. (2015). *Política cultural de las emociones*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México- PUEG.

Azparren Giménez, L. (2019). *Panorama del teatro venezolano en el siglo XIX*. Trópico absoluto, Berlín, 14/10/2019.
<https://tropicoabsoluto.com/2019/10/14/panorama-del-teatro-venezolano-en-el-siglo-xix-ii/>

Bermúdez, N. (2008). *Las fiestas centenarias de Bolívar y Urdaneta (1883- 1888)*. Tzintzun. *Revista estudios históricos* (48), pp. 149-178.

Escala Aranibar, M.C. (2015). *El ángel del hogar y el ángel de la guerra. El discurso patriótico maternal de Carolina Freyre de Jaimés y su afirmación nacionalista desde el diario La Patria, ad portas de la Ocupación de Lima (1844-1880)* (Tesis de

Mariana Libertad Suárez

Licenciatura). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Freire de Jaimes, C. (1873) Andrea Bellido (la heroína de Huamanga). Episodio de la guerra de independencia. *Revista de Lima* (I), pp. 545-551.

Freire de Jaimes, C. (1878). *María de Vellido*. Tacna: imprenta de la Revista Sur.

Grau-Llevería, E. (2020). Artista: imagen, concepto y políticas de género. En L.A. Morales Pino, E. Grau-Llevería & F. Villegas Torres (eds.) *Arte, artista y campo artístico*. Lima: Universidad Nacional de San Marcos.

Méndez Rivera, L. (2021). *Entre venturas y propósitos. Una mirada a la familia ideal para una nación ideal desde el lente de Soledad Acosta de Samper (1878-1888)*. (Tesis de Maestría). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Miller, N. (1988). Arachnologies: The Woman, the Text and the Critic. En *Subject to Change: Reading feminist Writing*. Nueva York: Columbia University Press.

Morales Pino, A. y Grau-Llevería, E. (2020). Introducción. En L.A. Morales Pino, E. Grau-Llevería & F. Villegas Torres (eds.) *Arte, artista y campo artístico*. Lima: Universidad Nacional de San Marcos.

Orrego, R. (2003). *Rosario Orrego (1831-1879)*. Obra Completa. Copiapó: La Cáfila.

Prada Prada, J. (2017). *Teatro colombiano en el siglo XX. Tejido de representaciones simbólicas en la construcción de un teatro nacional*. (Tesis de maestría). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Rosenwein, B. (2005). Worrying about Emotions in History. *The American Historical Review* (107), pp. 821-845.

Tauzin Castellanos, I. (1998). El teatro en Lima entre 1883 y 1889. En *Théâtre, public, société. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan*. Disponible en: <http://books.openedition.org/pupvd/24819>.

Vera Gajardo, A. (2016). La superioridad moral de la mujer. Sobre la norma racializada de la femineidad en Chile. *Historia y política* (36), pp. 211-240.

Zulima (pseudónimo de Lina López de Aramburú). (1885). *María o el despotismo*. Caracas: Imprenta nacional.

Escribir como se teje: Representaciones de la guerra en el teatro femenino de fin de siglo (Acosta de Samper, Freire de Jaimes y López de Aramburu)

Recibido: 04/03/2022

Evaluado: 07/05/2022

Versión Final: 31/05/2022