

LA NARRATIVA *FEMENINA* DE LA VIOLENCIA
EN LOS CUENTOS DE ADELA ZAMUDIO
FEMALE NARRATIVE OF VIOLENCY IN ADELA
ZAMUDIO'S SHORT STORIES

Ángela Gabriela ZAMBRANA BERBETTI
Universidad de Salamanca

Resumen: El uso del adjetivo *femenina* suele engranar inevitablemente en nuestra interpretación el peso histórico e ideológico al que se ha visto sometido este significante, mucho más, cuando analizamos una autora que se encuentra a caballo entre los siglos XIX y XX, como es el caso de la boliviana Adela Zamudio (1854 – 1928). Su forma de narrarnos situaciones violentas transgrede esa concepción de escritura femenina rosa esperable en las escritoras del fin de siglo. A través de una revisión literaria de las violencias que inserta Zamudio en algunos de sus cuentos, este trabajo tiene como objetivo reivindicar el uso del adjetivo *femenina* como uno libre de discursos deterministas, a la vez que da a conocer una de las figuras más representativas de los inicios de la literatura boliviana, de la cual, por razones ajenas a su calidad literaria, poco se ha contado en España.

Palabras clave: Adela Zamudio, escritoras decimonónicas hispanoamericanas, Bolivia

Abstract: Using *feminine* as an adjective to describe the work of a female author, especially if we're talking about literature written by women between the 19th and 20th century, can be mistakenly read with all the negative weight carried through the years within the word. A good example of this is Bolivian author Adela Zamudio (1854 – 1928). With her way of narrating the most violent situations she's able to break the expectations of women's traditional narrative. The following work intends to analyze the different kinds of violence hidden in Zamudio's short stories and also to reassign a new meaning to the

mentioned adjective, which deserves to be freed from traditional usage. At the same time, we also intend to introduce one of the most representative figures from Bolivian's literature, one that in Spain has been kept in silence for reasons that are far away from being related to the quality of her work.

Key words: Adela Zamudio, 19th century's female narrative, Bolivia

1. NI NATURALISTA, NI ROMÁNTICA: FEMINISTA

En diversas ocasiones nuestras ambiciones filológicas parecen forzarnos a taxonomizar la literatura de manera tajante y decidida. Por ejemplo, el empleo del adjetivo *femenina* como adjunto al nominal *narrativa* podría llevarnos al error de interpretar el sintagma con todo el peso histórico e ideológico al que se ha visto sometido este significante. A partir de ello, tendemos inevitablemente a asociar la literatura escrita por mujeres como una expresión artística particular vinculada a su condición biológica, tendencia que se potencia aún más cuando el objeto de nuestro estudio son autoras fechadas en siglos anteriores al XX.

Si bien la labor de recuperación y revisión de autoras decimonónicas hispanoamericanas nos permite llenar espacios en blanco de ese *otro* imaginario hispanoamericano correspondiente a su época, corremos siempre el peligro de caer en una *feminidad escencialista* (Mataix, 2003: 6-9) que entorpece nuestra labor sobre lo que intentamos reivindicar. Hay que tener muy presente a la hora de analizar la obra de estas autoras que aquello que en sus textos se plasma no está relacionado con su género sino con el contexto y las experiencias desde su género, de manera que su temática se focaliza sobre preocupaciones de estas en torno a la educación de la mujer, su papel en la sociedad o incluso su voz literaria. Todo ello viene como una ola que nace a partir de la corriente de un entorno muchas veces hostil hacia quienes se lazaron a tomar la pluma de manos masculinas.

A raíz de lo enunciado es posible interpretar como una paradoja que proponamos en este trabajo la narrativa de la

boliviana Adela Zamudio como *femenina*, sin embargo, creemos necesario aclarar que el motivo de nuestra elección reside en la voluntad de transgredir el carácter determinista de este. Como García Pabón (1998) vinculamos la utilización del adjetivo no a un estilo generalizado, sino a la “literaturización de un espacio propio para la mujer”. Las escritoras, pues, se hallan insertas en ese contexto previamente enunciado en el cual se configura una ideología de género latente como consecuencia (Mataix, 2003: 9). Con ello pretendemos que lo *femenino* se disocie poco a poco de la carga semántica adherida a un estilo concreto, mismo que se halla ligado a su condición biológica por la misma tradición que perpetua el uso de un lenguaje excluyente.

En línea con lo expuesto, consideramos que una vez inaugurada la verdadera crítica literaria de su narrativa con obras como la de Leonardo García Pabón (1999) o Willy Muñoz (2003) conviene centrar nuestro análisis en la construcción de su narrativa, mirada que podría sernos además útil a la propuesta resemantizadora planteada arriba, pero que también nos permite alejarnos de la taxonomización de su estilo como romántico o naturalista.

En todo el trasfondo de su literatura puede hallarse ese feminismo propuesto por Muñoz (2003). Su lenguaje imbrica con su inconformidad y tenacidad hacia lo que sus versos llaman dolores morales¹, mientras que la representación de estos varía según el género literario y muchas veces el eje de construcción de la trama que se elija. Aunque Zamudio sea coetánea a voces atrevidas como las de Mercedes Cabello o Clorinda Matto de Turner en el ámbito del cuento, la novela o el ensayo, géneros previamente exclusivos y al servicio de los varones (Arambel Guiñazu & Emilie Martin, 2001:132), entre ellas diverge el modo que tienen de ensamblar el lenguaje dentro de la prosa. Ahora bien, en el fondo de sus discrepancias de estilo literario prevalecen, por supuesto, la crítica y el afán por influir en el devenir de sus respectivos países (Arambel G. & Emilie M., 2001:195).

¹ Léase en unos versos de Zamudio: “Los dolores morales son como los físicos: / intensos unas veces, reclaman quietud, / punzantes otras, / nos retuercen con ansias locas”

1.1. LA VIOLENCIA COMO UN EJE DE TRES PUNTAS

Si bien la narrativa de Zamudio puede agruparse por temáticas como propone el análisis de Muñoz (2003), en muchos de sus cuentos apreciamos la construcción de un espacio de violencias al cual es posible ajustar el molde del *triumvirato* propuesto por Slavoj Žižek (2008: 10), en el que, además de las formas más evidentes de violencia, la *violencia subjetiva*, hallamos también la *violencia simbólica*, aquella que configura a través del lenguaje una imposición de cierto sentido único, y la *violencia sistémica* a partir de la cual se inserta el rol de los sistemas económicos y políticos que devienen como consecuencias de la *violencia subjetiva*.

Nuestro interés por desmembrar a partir del texto literario la presencia de estas tres violencias nace de una búsqueda bibliográfica, hasta donde hemos podido comprobar sin resultados, de un agudo análisis en el cual se profundice sobre el rol de las mencionadas dentro de su narrativa. Nos resulta significativo ello puesto que, aunque se insertan en un contexto que puede parecer lejano, afloran en su retrato una actualidad y una dureza indiscutibles narradas por una voz comprometida tanto con el relato interno, como con el externo.

Temáticas como el maltrato infantil o la violencia de género penetran en la narración desde su estadio más primitivo, aquel que puede parecer imperceptible, pero al cual se adhieren poco a poco una serie de condiciones sociales y psicológicas que propician el desenlace violento en el que desembocan algunos de sus cuentos. Una lectura muy cuidada ofrece en títulos como *Noche de fiesta*, *A Buenos Aires* o *Rendón o Rondín*, entre otros, un trasfondo interdisciplinar en el cual logramos localizar uno a uno elementos que aparecen enunciados en estudios interdisciplinarios sobre las diferentes violencias. Y, quizá lo más importante, es que debajo de todo ello subyace una voz narradora que manifiesta un latente rechazo, frustración e impotencia (Muñoz, 2003:41), elemento que aleja la composición de Zamudio de las frívolas pretensiones positivistas.

1.2. EL CAMINO DEL LECTOR HACIA EL *ESTUPOR*

El recorrido hacia la explosión de la *violencia subjetiva* se construye de manera intencionada para que con el estallido silencioso de la mencionada el lector experimente lo que hemos

denominado aquí el *estupor*. Tomamos este término de un artículo de Héctor Leyva (2015), quien lo define, citando al diccionario de la academia, como “un estado de alteración emocional e intelectual que se configura simbólicamente en la representación estética” y que propicia, de acuerdo con el autor y en línea con el concepto de lo sublime propuesto por Žižek, que el sujeto reconozca su implicación en la violencia que conmociona su medio social.

Cabe aclarar que, si bien Leyva utiliza esta terminología para el análisis de otro tipo de textos, consideramos que su aplicación a la revisión de una parte de la narrativa de Zamudio puede verse justificada si tenemos en cuenta las líneas compuestas por la autora en uno de sus ensayos más cruentos, *Por una enferma*. En él se introducen descripciones imaginadas por Zamudio sobre la situación real del cautiverio de una monja, recluida injustamente en el convento de Santa Clara:

En momentos de crisis, figurándose que mascaba sus cadenas, ha mascado furiosa cuanto objeto duro y cortante tenía a su alcance y hoy, desgranadas las perlas de su boca, ésta no es más que un agujero sangriento (Zamudio, 1914).

A estas imágenes acompañan unas líneas que cierran su denuncia con la siguiente declaración: “Si estos renglones mueven a alguien; si consiguen un cambio favorable en la existencia de la propia enferma, los bendeciré y serán el único triunfo”.

Resulta, por tanto, inevitable vincular aquel *estupor* que nos plantea Leyva, a través de Žižek, con el manifestado deseo que tiene Zamudio por (*con*)mover al lector de unos renglones que representan gran parte de su narrativa por la innegable similitud de estilo que existe entre los cuentos, objeto de nuestra investigación, y el mencionado ensayo.

2. LOS CUENTOS

Como adelantábamos anteriormente, nuestra investigación propone revisar la inserción de aquellos elementos previamente enunciados en algunos de los cuentos escritos por la autora, de

manera que, mediante los textos, puedan comprobarse todas las premisas anteriormente planteadas sobre su narrativa.

Con el fin de cumplir con los límites establecidos para este análisis hemos elegido centrarnos en uno de sus cuentos más completos y alabados por la crítica, *Noche de fiesta*, el cual diseccionaremos en esta ocasión en los tres cortes propuestos por Žižek (2008) en relación con las diferentes violencias.

2.1. CONSTRUCCIÓN DE UN AMBIENTE TRÁGICO

En su introducción a la edición que recopila toda la producción de cuentos escritos por Zamudio, Virginia Ayllón (2013: 52) señala la equivalencia entre el previamente mencionado *Noche de fiesta* y la estructura clásica de la tragedia. Taruca, la protagonista, es caracterizada por su inocencia infantil como virtuosa, en quien, por un trágico error, la pérdida de un burro deviene la muerte a manos de su colérico padre. Esta propuesta de Ayllón puede interpretarse también como un sentido único que da el lenguaje a la dirección de esta historia. La tragedia que subyace en el relato es también una forma de imposición de sentido puesto que las normas del género con el cual se equipara respetan ese planteamiento aristotélico que exige la concatenación de unos hechos hacia el fatal desenlace.

Asimismo, el sentido único de este lenguaje puede verse también reflejado en la narración mediante la presencia de elementos que podrían corresponderse con lo que conocemos como un oráculo. Varios renglones después de haberse desglosado una descripción exhaustiva de aparente neutralidad con la que inicia el cuento se presenta el primer requiebro: “[...] y medio oculta, tras el murallón de piedra, está la choza, la trágica choza en que ocurrió la escena, breve y terrible, que voy a referir”.

Lo que sigue a continuación respeta el tono trágico de la advertencia, ya introducida e intercala en más de una ocasión con el desarrollo de la trama, a través de descripciones o reflexiones de una narradora posicionada al respecto de lo que refiere.

Es muy significativo todo ello porque, unos renglones más abajo, se describe con minuciosidad el lugar en el que tendrá lugar el crimen donde, además del silencio, las palabras

construyen un retrato fotográfico en el cual aparece la futura arma homicida como objeto en un primer plano:

Un gran silencio, turbado solo por el sonido de los insectos, respondió a su llamada. Se inclinó entonces procurando examinar el interior de la cabaña. En frente del cuartucho, contra cuya pared se apoyaba un cobertizo, se descubría, bajo los arboles, un banco de carpintero. Un hacha estaba arrimada al banco. Todo desierto.

No es casual tampoco que una de las fiestas que se celebran ese día sea el *misachiku*², llevado a cabo por la abuela de la protagonista. La paradoja de la alegría en torno a una celebración mortuoria complementa muy bien con el cierre de la primera parte del cuento como si de una suerte de ironía teatral se tratase: “El sol sonreía en las huertas engalanadas de cálidos matices otoñales [...] La mañana serena. Ni la más leve nube en el horizonte, ni el más vago presentimiento en el fondo del alma...”

Más adelante, dentro del repaso que contextualiza la situación familiar en la que se inserta a la protagonista, la narradora añade una nueva nota premonitoria a la sinfonía narrativa trágica; se trata de una pregunta que se origina con el recuerdo de la niña como la única sobreviviente de una epidemia que acabó con sus tres hermanos: “¿Porqué no murió entonces?”. El tono fatalista de la pregunta, además, no permite otra cosa que intuir un perverso desenlace. De esta manera, el lector se enfrenta a la primera de las violencias del texto: la *violencia simbólica*, aquella en donde el lenguaje direcciona nuestra lectura.

2.2. LOS PRELIMINARES E HILOS DEL *ESTUPOR*

El siguiente nivel, la *violencia sistémica*, se construye como un rompecabezas cuyas piezas, los condicionamientos, se unifican hasta llegar a un casi impecable retrato social y psicológico de víctima y victimario, el cual puede cotejarse sin dificultad con estudios actuales generales sobre la violencia en

² ‘del quechua *alma fiesta*, fiesta religiosa a los nueve días de fallecida una persona’ (Zamudio, 2013: 81)

un contexto real, algo que puede darnos una vez más cuenta del componente actual que hallamos en la obra.

El abandono de la protagonista, Taruca, responde a lo que hoy se denomina una negligencia en el cuidado psicoafectivo (Ibáñez M., 2002) y es el primer efecto sintomático de un contexto de maltrato infantil en aparecer dentro de la obra. La narradora equipara el llanto de Taruca y el de “los gemidos de miles de criaturas abandonadas en la campiña, mientras sus padres se divertían a más y mejor”, a la vez que desvela su posicionamiento en cuanto a esta práctica aparentemente habitual en los padres, todos ellos provenientes de la clase media-baja cochabambina. La multiplicación de un solo llanto en miles se pondera, de manera que el abandono, antes minúsculo y por lo tanto oculto, pasa a convertirse en algo visible por su masificación (Muñoz, 2003: 72).

A la vez, el personaje de Hilario, a cargo de la abuela de Taruca, es otra de las prefiguraciones de los males insertos en el *sistema*, puesto que en su figura se hace visible el consentimiento social hacia la esclavitud infantil como bien se refleja en las siguientes líneas:

El infeliz vilipendiado no podía más. Jadeante y amoratado, ahogándose de asfixia sentía que sus venas estallaban, perdía la cabeza y sus rodillas se doblaban; pero el pinchazo de una rama espinosa que le azotaba despiadadamente por detrás, lo forzaba a seguir adelante. [...] Taruca, que lo había visto llegar cargado de una piedra y tenderse al suelo desfigurado y moribundo, cobró por él una profunda compasión.

La solidaridad de la protagonista hacia este no es casual ya que construye la empatía hacia un personaje que también representa su única compañía frente al abandono familiar (Muñoz, 2003: 74).

Por otro lado, se tejen también puentes que encaminan al lector hacia el reparo de los males sociales en los cuales se inserta la más visible de las violencias. En la misma línea, el perfil de maltratador, tanto en los casos de violencia hacia la mujer como hacia los hijos, engrana de manera bastante adecuada las características del padre de Taruca: alcohólico e

irascible, un hombre que culpabiliza constantemente a su hija y a su mujer de sus problemas. (Ibáñez M., 2002).

Ahora bien, no es solo en el círculo familiar que se hallan los hilos que se tienden hacia la *violencia subjetiva*, sino que el funcionamiento de todo un sistema social y político (Žižek, 2008) queda bien retratado con la simple enunciación de los acontecimientos que tienen lugar en paralelo a la fatídica noche que experimenta Taruca por la pérdida del animal.

Para presentar esto es fundamental la estructura narrativa que adopta el cuento, la cual consiste en una división en cinco cuadros, división condicionada por la temática que en ellos se está tratando. Así, la historia trágica de Taruca también se intercala con el retrato político y social de la Cochabamba de la época, de manera que *violencia sistémica* y *violencia subjetiva* acaban entrelazándose en los hechos ocurridos en la cabaña familiar.

Se enuncia, por un lado, la sumisión de Zurita frente a la extorsión del patrón mediante un diálogo entre ambos que revela la corrupción existente dentro de las elecciones que se van a llevar a cabo. Además, de aquellos resultados se desprenden las frustraciones que el padre transforma en los golpes que abrirán el trágico final de la pastora.

A su vez, en las últimas páginas del relato, el cruce entre ambas violencias es todavía más evidente. Como veremos más adelante, durante la explosión final del acto violento que deviene en la muerte de Taruca, la narrativa de Zamudio se vale de dos tipos de silencio: la elipsis narrativa y el silencio de los personajes dentro del propio relato.

Para este apartado nos interesa, de momento, el segundo, puesto que viene a perfilar con exactitud más de un ataque hacia ese sistema que calla ya no solo ante el infanticidio sino ante más de una manifestación de *violencia subjetiva*, la cual acaba siendo neutralizada (Muñoz, 2003: 73). Personajes como el patrón o la abuela de la niña ignoran los chillidos porque creen que se trata de *otra* de esas palizas que propicia Zurita a su mujer. Junto a esto, la abuela exige silencio sobre el verdadero motivo de la muerte de la niña mediante la simple enunciación del significante “arrebato”, cuyos múltiples significados pueden descifrarse gracias al marco sistémico en el que ha sido

pronunciado. Por último, el círculo de todo ese silencio se cierra con las declaraciones del sacerdote:

- Dígame señor cura, ¿no ha oído usted nada?, se dice que Zurita ha muerto a palos a su hija. ¿Será verdad?
- Falsísimo – exclamó el sacerdote - La chica ha muerto de congestión. Me consta.

2.3. LA PÁGINA EN BLANCO

Como ya hemos podido adelantar con la presentación del nivel anterior, nos resulta tremendamente artificial desmembrar hacia el final del cuento lo *sistémico* de lo *subjetivo*, dado que el modo de narrar del segundo está estrictamente vinculado con el primero.

Decíamos arriba que la elipsis es el recurso elegido por Zamudio para narrar el asesinato de la pastora. Para ello, la narración se vale de los paralelismos entre la historia de Taruca y los acontecimientos políticos que se han venido enunciando a lo largo de todo el relato. El cuarto, y más breve, cuadro enseña al patrón de Zurita concentrado en la lectura de un periódico que narra los violentos acontecimientos ocurridos durante esa noche poselectoral, mientras de fondo se oyen unos “alaridos que pedían socorro”. Sin entrar en detalles explícitos, la inteligente inserción de aquella descripción simultánea a los acontecimientos en la cabaña basta para (*con*)mover e intuir el desenlace de lo que se había interrumpido tras estas últimas líneas: “La niña trató entonces de huir, pero el padre le cortó el paso, y en dos brincos... con un garrotazo la tendió en el suelo. Al verla caer, el bárbaro repitió dos golpes...”

El *estupor* de la escena se completa, por tanto, con la elipsis y con las anteriormente expuestas representaciones de la *violencia sistémica*. El punto de encuentro de estos dos niveles es, en realidad, el lugar en el que el lector se encuentra a sí mismo como testigo del acto violento. Es capaz de llenar los puntos suspensivos que cierran el cuarto cuadro porque conoce el sistema en el cual se insertan. Hay, por ello, una cierta desautomatización su cotidianeidad. Zamudio, como bien apunta Muñoz (2003: 71), emite una queja más allá del infanticidio. Se presentan unas noticias a las que la prensa da cobertura frente al

silencio sobre los sucesos que se desarrollan en el interior de la cabaña, sucesos cuyo silencio se construye intencionadamente.

No echamos tampoco en falta que en el relato se narren previamente los golpes recibidos por la madre de Taruca a manos de su marido como medio para reflejar la existencia de un caso de violencia de género. Nos basta que, con unas líneas, se nos demuestre la interiorización en los personajes del maltrato diario sufrido por la esposa. Con ello tenemos, en realidad, la presencia de dos *violencias subjetivas* simultáneamente silenciadas.

3. CONCLUSIONES

Como hemos podido comprobar, no es que nuestra autora se adscriba plenamente a una corriente literaria marcada por su estilo narrativo, sino que quizá resulte más propio proponer que aquello a lo que Zamudio se adscribe es a una suerte de espíritu de época, uno donde es muy posible hallar similitudes temáticas entre sus denuncias y las que emiten otras escritoras y escritores hispanoamericanos del fin de siglo. Con ello nos es posible desvincular lo decimonónico *femenino* de una única voz adherida a su género.

En línea con esto, su afán de *(con)mover*, vinculado aquí con el *estupor*, puede verse desde la óptica žižekiana de las tres violencias que subyacen en la composición narrativa del relato. Mediante la *violencia simbólica* se nos revela una suerte de estructura trágica presente en una de las historias que se narra, para la cual el ejercicio literario elegido por Zamudio utiliza un lenguaje que dicta un único posible desenlace. Seguidamente, el detalle con el cual se atiende a los acontecimientos externos al desarrollo del relato trágico configura poco a poco una historia paralela en donde toma protagonismo casi absoluto la *violencia sistémica*. Acompaña a esto una voz narrativa comprometida, la cual emite juicios constantes sobre el desarrollo y la descripción de los acontecimientos que presencia. Finalmente, el punto de encuentro entre las dos historias coincide con la aparición de la *violencia subjetiva* a través de los silencios con los cuales es presentado el cruel asesinato de Taruca. Esa página en blanco a la que seguirá su muerte se llena con el cuarto cuadro del relato en

donde la elipsis alegoriza la *violencia subjetiva* y lo que callan los personajes a la *violencia sistémica*. Hallamos pues que en la intersección de ambos se consigue ese (*con*)mover del lector.

Cabe, además, preguntarse, si el componente de actualidad que subyace en el cuento no contribuye en buena medida a que sea viable nuestra propuesta de lectura. Es decir, ¿valdrían Slavoj Žižek y sus reflexiones sobre la violencia para leer una narración cuyas violencias nos resulten demasiado ajenas en cuanto a tiempo y, posiblemente, espacio? Pensemos en que es un siglo, o poco más, lo que nos separa de los *dolores morales* aquí narrados, y, sin embargo, estos permanecen vigentes a lecturas como la aquí propuesta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arambel Guiñazú, M. C. & Martín Emilie, C. (2001). *Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina del siglo XIX en Hispanoamérica. Vol. I*. Madrid, España: Iberoamericana.
- Ayllón, V. ed. (2013) *Adela Zamudio: Cuentos*. La Paz, Bolivia: Plural.
- García Pabón, L. (1998). Máscaras, cartas y escritura femenina: Adela Zamudio en la nación patriarcal. En L. García Pabón (Ed.), *La patria íntima*. (p. 102). La Paz, Bolivia: Plural.
- Ibáñez Martínez M.L. (2002). Panorámica general sobre el maltrato infantil: sus posibles causas y prevención. En O. Barrios (Ed.) *Realidad y representación de la violencia*. (p. 79-99). Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Leyva, H. (2015). Narrativas del estupor: literatura y violencia en tres novelas centroamericanas. En M. Garrido Carrera & M. Pietrak (Ed.). *Narrativas de la violencia en el ámbito hispánico. Guerra, sociedad y familia*. (p. 119-135) Sevilla: Pandilla Libros.
- Mataix, R. (2003). La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XIX. En C. Alemany Bay (Ed.) *Narradoras hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días*, Anales de Literatura Española, Universidad de Alicante (Nº 16).
- Muñoz, W. O. (2003). *La narrativa de Adela Zamudio*. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia: La Hoguera.
- Žižek S. (2008). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.