

# LA CUADRATURA DEL CÍRCULO

CUATRO ENSAYOS SOBRE  
LA CULTURA ECUATORIANA



**ENTRE  
LA  
MÁSCARA  
Y EL  
ROSTRO**  
Fernando  
Albán

**CUERPO  
ROTO**  
Cristina  
Burneo

**HACIA  
LOS  
CONFINES**  
Santiago  
Cevallos

**¿VOLVER  
A  
TENER  
PATRIA?**  
Iván  
Carvajal

# LA CUADRATURA DEL CÍRCULO

CUATRO ENSAYOS SOBRE  
LA CULTURA ECUATORIANA

# LA CUADRATURA DEL CÍRCULO

CUATRO ENSAYOS SOBRE  
LA CULTURA ECUATORIANA

ENTRE  
LA  
MÁSCARA  
Y EL  
ROSTRO  
Fernando  
Albán

CUERPO  
ROTO  
Cristina  
Burneo

HACIA  
LOS  
CONFINES  
Santiago  
Cevallos

¿VOLVER  
A  
TENER  
PATRIA?  
Iván  
Carvajal

## LA CUADRATURA DEL CÍRCULO

Cuatro ensayos sobre la cultura ecuatoriana

© Para esta edición: Corporación Cultural Orogenia

© Fernando Albán, Cristina Burneo, Santiago Cevallos e Iván Carvajal por sus respectivos ensayos

Derechos de autor N 024373

ISBN-10: ISBN-9978-45-068-8

ISBN-13: ISBN-978-9978-45-068-0

Impresión: Ekseption Publicidad

Número de ejemplares: 500

Impreso en Ecuador

### OROGENIA

Corporación Cultural

Av. 6 de Diciembre 1570 y Wilson

Edif. Lasso, 1er piso, of 101 A

Teléfono: (593-2) 2902 809

Celular: 095 200 731

info@orogenia.com :: [www.orogenia.com](http://www.orogenia.com)

Los textos pueden ser citados mencionando su fuente. Para incluir textos extensos de LA CUADRATURA DEL CÍRCULO en otras publicaciones es necesaria la autorización del editor. Prohibida la reproducción, transmisión, almacenamiento o modificación de los textos e imágenes de este libro y el diseño de su cubierta, por cualquier medio, sin la autorización del editor.

Diseño: Carlos Reyes Ignatov :: [www.carlosreyesignatov.com](http://www.carlosreyesignatov.com)

**OROGENIA**  
CORPORACIÓN CULTURAL

**CUERPO  
ROTO**

**Cristina  
Burneo**

A Nancy, Verónica, Gabriela, Mare, Rossana, Paulina, Rosa V.  
y Andrea, Ilinca, Michelle y María José, María Isabel, Rosa Ll.,  
Katharina, Pascale y Andrea, por haberme visitado, sin saberlo,  
durante esta incursión.

**Cuerpo  
educado**

**“Los ángeles, quizá porque nuestra imaginación finge estar más en contacto con nosotros, son para el género humano el tipo de la belleza: no los hemos visto, no los conocemos, y con todo, para expresar lo sumo de la belleza en un niño, una mujer, decimos: Bello, bella como un ángel.”** (BGH, p. 110)<sup>1</sup> El ángel es creación espiritual perfecta, exenta de las falencias humanas. Ser de luz, carece de sexo, su cuerpo no permite pensar sino en su naturaleza celestial, y sólo nos transmite albura y gracia. El cuerpo angélico desnudo no es carne viva sino fina porcelana, por su fijeza, al tiempo que nube, por su evanescencia. Su intento por parecer etéreo, incorpóreo, se encuentra con la *grácil* rigidez de su movimiento, con su exterioridad cerámica, que por ende lleva en sí una marcada fragilidad, lo delicado de la pieza que se quiebra. Al evocar esta belleza para hablar de la mujer, se cubre su sexo con la evocación misma. El ángel, al ser nombrado, se convierte en el recurso de ocultamiento del sexo femenino, y se presenta ante nosotros una imagen de mujer despojada de su *marca*.

Juan Montalvo se propone hacer de este ángel impoluto la mujer que acompañe su proyecto civilizatorio. Dos de sus escritos, “De la belleza en el género humano” y “Del genio”, incluidos en los *Siete tratados*, se orientan más bien hacia lo cotidiano, y no a los considerados grandes temas de Montalvo, como el referido al progreso o su preocupación permanente por el avance hacia la consolidación de la nación, puntales de referencia para gran parte del pensamiento ecuatoriano, los cuales han ocultado, sin embargo, otras preocupaciones.

Los dos tratados mencionados pretenden elaborar un código alrededor del ser-mujer o, quizá, del (a)parecer mujer; ambas intenciones convergen de manera indefinida en el cuerpo femenino como espacio de disputa entre la apariencia —el aparecer, la aparición virginal— y aquello que, tal vez, exista como *real* en algún lugar de dicho territorio. Esta imagen que habita el siglo XIX casi ha logrado borrar los lindes entre su parecer y su ser real, y se presenta como un enigma.

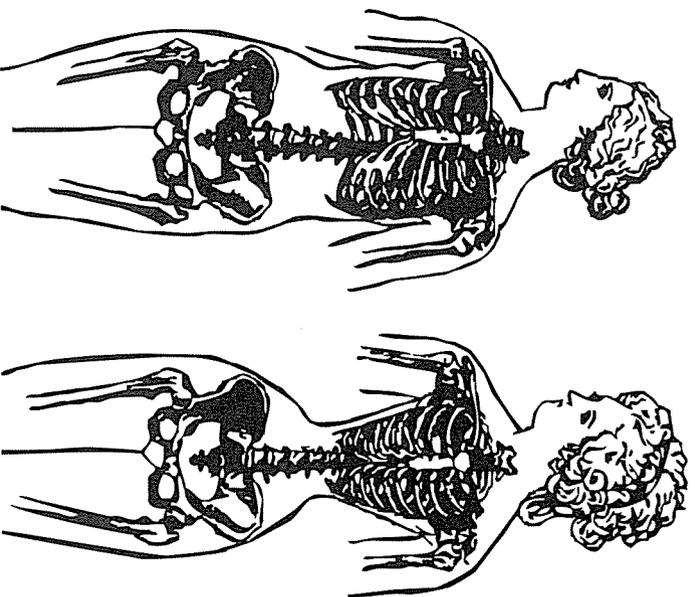
Los dos tratados de Montalvo quieren moldear a esta mujer que *parece* y que quizá ya *es* un ángel de cierta manera; el dominio de dichas transformaciones lo constituye la cotidianidad, en donde el poder ejerce una fuerza, aunque menos tangible, muy capaz de contribuir a los efectos deseados para los objetivos que se traza el pensamiento montalvino. El cuerpo se ubica en el centro de este dominio, acumula pequeñas marcas durante las horas y los días —en contraste con los largos años durante los cuales tienen

lugar los ingentes y más abstractos procesos de democracia y progreso—. El cuerpo acoge las pequeñas transformaciones en la inmediatez de la carne, que es la medida de su tiempo. Estas marcas que acumula, impalpables, poseen sin embargo la facultad de borrar la marca de la mujer. La contención poco se puede ver en la carne, así como no puede verse el aprendizaje de la represión, pero ésta va disimulando hábilmente las evidencias de un cuerpo sexuado y vivo. Se va labrando la historia en un cuerpo dócil; territorio presto a ser urbanizado, útil espejo de la legitimidad, que se expresa en los códigos que adopta y le son heredados, como el vestido, el maquillaje—su ausencia—, el arreglo del cabello, la rigidez del talle, la gestualidad minuciosamente aprendida y reproducida.

Los dos tratados intentan convertirse en un tirante cordón del corsé que mantiene rígido el cuerpo femenino, al tiempo que funcionan como hilos de un personaje dentro de lo que podría verse como un teatro de marionetas. Si bien no podemos conocer las consecuencias precisas de la escritura de Montalvo en la realidad de las mujeres ecuatorianas del siglo XIX, sí sabemos que su pensamiento constituye una de las influencias capitales en el afianzamiento de un territorio que ha emprendido su transformación en la nación ecuatoriana, y que su escritura se convierte, en muchos ámbitos, en el camino por seguir, en el ámbito de la política y la moral. Asimismo, sabemos que la letra constituye, en el siglo XIX, un recurso de dominación. Por otro lado, “De la belleza en el género humano” y “Del genio” nos permiten imaginar a la mujer de aquel tiempo en su contexto cotidiano. A través de estos textos la intuimos en su espacio, la miramos como una creación de la página, a partir de la cual cobra vida y despierta, hoy, en una mirada hacia nuestro pasado. Recurrir a la escritura de Montalvo a fin de conocer el mundo de entonces nos conduce a pensar en la continuidad y rupturas de este cuerpo femenino y su relación con sus vástagos más contemporáneos.

En el proyecto de progreso de la joven nación, en el cual desempeña un papel central, Montalvo incluye a la mujer como una compañera fiel del hombre cultivado, llamado a dirigir a las masas y a forjar una nación civilizada y católica. Esta mujer debe ser una digna guardiana del hogar y educar a sus hijos según la moral cristiana, pero ella misma no participará en el proceso civilizatorio sino desde lo doméstico, al ser refrenada en primer lugar. La mujer no puede poner en práctica los valores inculcados fuera de su hogar, al expresarse, por ejemplo, en espacios públicos, límites fijados por Montalvo recurrentemente.

En Ecuador, "sólo a finales de siglo (XIX) las mujeres utilizaron el corsé", según explican Ximena Sosa y Cecilia Durán en "Familia, ciudad y vida cotidiana"<sup>3</sup>. Este hecho es cercano a la publicación de los tratados (1883), por lo cual se convierte en guía de la presente reflexión. Es durante el siglo XIX cuando el corsé más variaciones presenta. Cada década aporta con nuevos materiales y curvas. En general, en el corsé del XIX se refuerza el corpiño, recurriendo a materiales como el hierro, que se introduce en forma de varillas. La parte delantera está curvada hacia adentro, hacia el abdomen, a fin de estilizarlo. Se accordona por detrás y se aborona por delante, y cubre desde el busto hasta las caderas. Normalmente incluye una especie de polisón, almohadilla que sirve para dar mayor volumen a la falda por detrás. A veces la almohadilla constituye una pieza independiente, así como los faldones, que estaban contruidos con alambres circulares para dar volumen al vestido.



Aunque la vena romántica de Montalvo ama la libertad, de inmediato coarta la libertad que ha propuesto, al llamar “marimachos” a mujeres que tratan de salir de su cuerpo —concebido éste dentro de la moral angélica—. Si hay mujeres contemporáneas a Montalvo que se hallan en la lucha por los derechos civiles de la mujer, esto para él constituye una extravagancia más que un proceso legítimo de vindicación en la sociedad y en los espacios públicos. Cultiva, sí, la admiración, pero hacia mujeres más cercanas al cielo que a la tierra, como se evidencia en este pasaje de Janine Potelet:

La vida profesional también, sobre todo en el dominio científico, compromete el pudor y la pureza que son los adornos más preciosos de la mujer, poniéndola en contacto con la vida material, sus aspectos dolorosos, feos o vergonzantes. Insiste mucho Montalvo: en la profesión de médica, boticaria, química o picapleitos “hay algo feo y desagradable” (*El Espectador*). Del mismo modo opina que lo peor para la mujer es el “muladar” de la política, palabra suya. La mujer en la política ya no es mujer, se convierte en la antimujer, en “marimacho” o “virago”, términos consagrados en la controversia de los opositores a los derechos cívicos de la mujer. Son las disonancias en la armonía buscada, son las reprobadas del siglo XIX.<sup>4</sup>

La ciencia, la política y la lucha por derechos llevan impresa la marca del varón, son masculinas; si una mujer desea trasladar su actividad hacia este territorio, pierde su condición de mujer y se convierte en un ser varonil, híbrido e indefinido, por tanto, incomprensible. El pensamiento liberal de Montalvo no logra legitimar el paso de la mujer de lo doméstico a lo público, ante lo que reacciona con resistencia. Él necesita de una mujer educada, pero no dotada de un pensamiento autónomo, lo cual sería extravagante y estaría fuera de lugar. Una mujer que pretenda dominar está contradiciendo su naturaleza al querer poner en práctica “principios insanos”.

El señorío es sinónimo de dominio, potestad, mando, facultades del *señor*. La mujer que quiera mandar sobre su cuerpo y sobre su entorno es descalificada. Montalvo con frecuencia se refiere a Louise Michel al mencionar a los “marimachos”. Llama la atención que en 1871, año de la Comuna de París, Montalvo ya ha escrito sus *Siete tratados* en Ipiates (se publicarán apenas en 1883). Es decir, mientras aún se halla seducido por la figura de la mujer celestial, en Francia Michel está comandando un batallón femenino y, una década más tarde, se ha fraguado un movimiento político y en defensa de la mujer a partir de su lucha. En 1881, Michel ya se halla de vuelta de su destierro en Nueva Caledonia, en donde también ha participado política-

mente, y es procesada por encabezar una manifestación de desocupados que termina en una expropiación de comercios. Todo esto sucede en Francia, país que acoge y publica los *Siete tratados*. Es decir, al tiempo que las mujeres han iniciado su insurrección en el país que para Montalvo representa quizá el referente cultural primordial y un hogar, aún adscribe a planteamientos como este:

Apacible resistencia, sufrimiento, mansedumbre, jovialidad insinuante, dones son de la mujer; su pecho, asiento natural de estas virtudes, las cuales, en cierto modo, dependen de la constitución del sexo femenino. Son, pues, más culpables las que, por falta de juicio, imbuidas en principios insanos de predominio y dictadura, se calzan las bragas, y no quieren sufrir contrarresto en su extravagante señorío. (G, p. 33)<sup>5</sup>

Las artes, á su vez, son partes de la educación femenina, pero de la secundaria: la principal consiste en las nociones morales, el conocimiento de los deberes, la práctica de las virtudes domésticas. Para Salomón y Xenofonte, la sartén primero que la guitarra; los ganchos de la espetera antes que las teclas del piano. Insensato ha de ser el que funde el timbre y la felicidad de su hogar en los mamarrachos que estampa su novia en el cartón y en las raquíticas melodías que extrae de su instrumento. El Consejo de Instrucción Pública de la Gran Bretaña ha declarado el arte de la cocina indispensable para la educación de la mujer: para que se vea si el modo de pensar de los antiguos, en ciertas materias, puede nunca llegar á ser obsoleto ni anticuado. (BGH, pp. 160-161)

Montalvo, sólidamente formado en la cultura clásica, se apoya en ella con frecuencia para justificar su pensamiento. La mujer educada tiene límites claros. “Las mujeres, afirma, no son verdaderamente felices sino a la media luz del hogar donde reinan las costumbres apacibles y las virtudes femeninas” (IMM, p. 257). Si bien el dominio del hogar puede verse como un espacio de poder “disimulado”, en donde la mujer puede ejercer cierta fuerza y tomar decisiones, parece ya no ser suficiente a fines del XIX, como se verá más adelante, cuando entren en escena algunas mujeres que no permanecen en el hogar.

Pero el mismo Montalvo que escribe contra las “invasiones de mujeres” en los espacios públicos es, en cambio, uno de los mayores defensores de Eloy Alfaro

desde su aparición en la escena pública, incluso arriesgando su vida, como sucede en 1879, cuando tiene que huir a su último destierro en Ipiales. Y años antes, desde *El Cosmopolita*, ha defendido la ideología liberal. “Ideólogo romántico del liberalismo. Proclamó la libertad en contraposición a la opresión, al despotismo y la tiranía reinantes; proclamó la civilización como antítesis de la barbarie, del fanatismo, la ignorancia y la explotación”, precisa Plutarco Naranjo<sup>6</sup>. Su lucha incansable contra la tiranía lo lleva al destierro, y su gran voluntad por civilizar el Ecuador produce volúmenes enteros que se leen en América y en Europa, en numerosas traducciones. Montalvo sabe que el liberalismo constituye una puerta de entrada hacia el espíritu de la época, la gran ciudad y el siglo XX como un horizonte que nos permitirá “formar parte del mundo”. Él imagina una nación pujante, justa y guiada por espíritus superiores, convencidos de su misión y de que lo trascendente sucede en las clases más elevadas, y así lo expresa en el tratado “De la nobleza” (N): “El vuelo de la inteligencia y la fuerza del corazón los levantaron al primer peldaño de esta alta gradería que los hombres han fabricado para ponerse unos sobre otros.”<sup>7</sup> —en el contexto del siglo XIX, los hombres empeñados en civilizar las naciones americanas están convencidos de su superioridad y por tanto de la responsabilidad para guiar a sus pueblos, pensemos en Domingo Faustino Sarmiento—. El Montalvo apasionado, romántico y luchador convive con el vigía de la moral y la urbanidad; el liberal se encuentra a medio camino con el cristiano enérgico. La escritura de Montalvo tiene lugar, por tanto, en un espacio de tensión, por lo menos en lo que se refiere a la mujer, acompañada de la figura del indio y del negro. Al mirarlos, aparece con frecuencia el Montalvo cristiano antes que el intelectual. Frente al negro y al indio, a Montalvo no le queda sino la compasión.

El negro, por su parte, arrastra la desgracia de su raza, dotada de una oscuridad misteriosa. Por poseer características biológicas lejanas a las del blanco, no alcanza la evolución espiritual: “(...) ese tejido misterioso en el cual la luz toma una modificación siniestra, modificación que le comunica al negro su color; la mengua de los sesos; lo agudo del ángulo facial; las verrugas y dobleces de la hotentota (...)” (N, p. 120).

La lucha contra el cuerpo deseante no descuida a nadie. Los negros, impúdicos, ostentan su desnudez por ignorancia. Montalvo parece no soportar exhibición alguna de la piel que, *pigmentada*, además, se convierte por sí sola en una ofensa, por lo cual sobreviene lo que puede leerse como una condena: mantenerse en el reino inferior de la animalidad.

Montalvo justifica este retraso en la desgracia de algunos pueblos negros o bárbaros: habitar territorios lejanos a Occidente, la luz de la civilización. Se evidencia la piedad frente a un ser inferior, necesitado de guía y salvación, que mientras más lejos se halla del centro, de la letra, más tiende a la bestialidad:

¿Por qué no suponer que algunas ramas de la familia primitiva, echadas a la soledad de luengas tierras, sin más herencia que su propio poder, se hubiesen visto en la imposibilidad de pulir y cultivar el alma, que a más andar se les embastecía?<sup>8</sup>

(...) crimen, no el haber conquistado a los indios, sino el haberlos vuelto rayas y parías. Nosotros no los matamos; los procuramos sacar, y no sin trabajo, de la servidumbre a que ellos se inclinan fuertemente, como acreditando una esclavitud de naturaleza. (N, p. 119)

Dos años antes de que Montalvo inicie la preparación de los *Siete tratados*, en 1868, la población negra ya ha obtenido en Estados Unidos su derecho a la ciudadanía y al voto. En Ecuador, la abolición de la esclavitud ha tenido lugar en la década del cincuenta, durante el gobierno liberal de José María Urbina. Al igual que sucede en el contexto de la lucha de la mujer, las ideas de Montalvo al respecto no necesariamente van a la par con sus ideas más liberales, como son la lucha por el progreso, la democracia y la soberanía de las naciones, por citar de manera general momentos significativos de su obra.

La inclusión de la mujer, el indio y el negro en la nación es necesaria, pero no se da entre iguales. Volviendo a la mujer, ella no inspira sino condescendencia e indulgencia. Será ella la transmisora de los principios religiosos y morales, a los que se acoge antes que nadie. De ahí la admiración de Montalvo hacia Pedro el Grande, pues éste “civilizó a través de la mujer”. Ella, como instrumento, debe haber educado su cuerpo según los códigos dominantes. De ahí que no resulte forzado pensar en la mujer como un *personaje* clave dentro de la escena que se plantea Montalvo.

Las ideas de Montalvo sobre la mujer son, en buena parte, producto de su pensamiento romántico. Es el Montalvo apasionado el que concibe esta imagen femenina etérea, despojada de una dimensión terrena. Quizá se pueda hallar una explicación en el “romanticismo político” de Montalvo, un romanticismo de los actos heroicos en la lucha por la libertad, sin que pueda hablarse del desarrollo de un “romanticismo social”, en términos de Arturo Andrés Roig<sup>9</sup>. Así, algunas ideas de Montalvo se inclinan más hacia el romanticismo inflamado que hacia un pensamiento liberal que incluya a la mujer, al negro y al indio como sujetos .

Resulta tentador pensar en la escritura de Montalvo como en el guión de un titiritero que se presta a dotar de vida a sus marionetas; en ella se ve el anhelo de una mujer no carente de voluntad, sino consciente de consagrarse a la guía de un hombre como su padre, su hermano, su sacerdote o su esposo. “¿Y qué ventaja ofrecería tal marioneta frente el bailarín vivo? A saber, que nunca mostraría *afectación*.”<sup>10</sup> En el marco del “Teatro de marionetas” de Heinrich von Kleist, imaginemos una armónica danza de pálidas mujeres que casi logran olvidar sus corsés de hierro o las vendas que delinean su figura para mostrarse graciosas pero distantes, cultas pero obedientes, bellas y castas al mismo tiempo. La danza tiene lugar en un jardín bellamente cuidado, en una cocina reluciente o entre las bancas de una capilla. Ellas son las hermanas, madres, feligresas y esposas que posibilitarán que el hombre dedique su vida y su inteligencia al progreso de la nación, conscientes de que su posibilidad de desarrollarse como personas está restringida a las paredes de su hogar o a su trabajo dentro de su congregación. Casi han logrado “superar” la *afectación*, y se desenvuelven con naturalidad y gracia en estos espacios. Más que una caricatura de ellas, como podría parecer esta descripción, un tanto maniquea, por cierto, debemos pensar en la tensión entre sus cuerpos, reprimidos en extremo y educados para mantenerse

Los negros del África central, impúdicos por ignorancia, atrevidos por necesidad, gustan por extremo de la desnudez absoluta: y aun en pueblos civilizados esta raza suele ser propensa á infracciones de las cuales pudicia recibe daños irresarcibles. Los negritos de uno y otro sexo, en las ciudades cálidas de Sud-América, andan desnudos, y se arrastran junto con los marranos en los revolcaderos. (BGH, p. 164)

rígidos, y la mansedumbre y gracia con que deben conducirse. Esta tensión permanente rompe el cuerpo, como le sucede a Rosaura Mendoza, heroína de *La Emancipada*<sup>11</sup>, de Miguel Riofrío: uno de los hilos que vigilan la clausura puede desgarrarse y descubrir la piel; esta desnudez, nueva, vive entre el secreto y el destierro, por haber abandonado una prisión que daba forma a su cuerpo, en permanente fuga.

Rosaura Mendoza triza el espejo en la escritura de Montalvo, es un espectro que aparece tras su escritura para censurarla. Rosaura se muestra a fin de contrariar la estabilidad del código.

El afán de domesticación no es siempre tarea fácil, pues si hay algo que genera una tensión capaz de quebrar el cuerpo es una resistencia que proviene del mismo cuerpo. Un cuerpo que piensa no puede tomar parte en esta danza de marionetas sin antes haber experimentado la violencia del código, y hay otros cuerpos que jamás terminan de aceptar el encorsetamiento y son capaces de rebelarse ante él. Sin embargo, lejos de una visión trágica, cabe concentrarse, primero, en la eficacia de los códigos en buena parte de los cuerpos, pues es de allí de donde se desprende una resistencia.

No parece ser muy común el despertar del cuerpo en este contexto, sino que, por el contrario, el corsé suele apretar la carne hasta herirla y aleargarla, a fin de mostrar una silueta intacta y pulcra, capaz de ocultar la ruptura del interior. Tal es el temor de la relajación, que existen numerosos recursos para hacer del cuerpo el lugar perfecto de la virtud. De hierro en la mayoría de casos, los aparatos para evitar la joroba, los dispositivos para preservar la castidad, estirar la columna y afinar se contraponen al corsé y hacen de él una prenda “casi inofensiva”. Esta apariencia delicada va de la mano con una marcada vocación de sacrificio. Además de mantener su cuerpo rígido, la mujer debe ser ejemplo de virtud, aunque no sea bella.

En los tratados, sobre todo en “De la belleza en el género humano”, Montalvo pasa del fino talle al redondo brazo, del blanco pecho al espigado cuello, del hombro robusto a la gracia de la mano... la bondad se traduce en el cuerpo, que es bello y armónico. Según Salomón, de quien Montalvo se hace eco, la virtud reposa en otros méritos, relacionados con el espacio familiar. Pero a pesar de la permanente alabanza a estos los cuerpos perfectos y etéreos, Montalvo no puede evitar rendirse frente a los dones “terrenales”. ¿Por qué sucede esto, si lo fundamental es que la mujer se consagre al cuidado del hogar como un lugar santo, dónde reside su posibilidad de satisfacción y orgullo? ¿Acaso Montalvo desea, más bien, un cuerpo vivo, aunque contraríe su proyecto?

Rechazando dones poco angelicales, Montalvo vuelve a la mujer ideal como a un refugio —lo cual evitará quizá hacer de *su* cuerpo, el de Montalvo, un lugar poco digno—. Se ve bien que ella cultive las artes, pero ésta no debe ser una práctica pública ni una dedicación seria, sino más bien un adorno presente, sólo el complemento de sus tareas femeninas acostumbradas.

Montalvo, que se ha dedicado a defender grandes ideales, entra en el ámbito de la urbanidad, y elabora códigos que ésta demanda como norma. Nos acercamos al Montalvo impulsor de una voluntad moral que se apoya, en gran parte, en manuales de urbanidad, entre los cuales, desde esta perspectiva, se pueden ubicar los tratados “De la belleza en el género humano” y “Del genio”. Más allá de contener pueriles reglas de etiqueta, el manual invita al cuerpo a integrarse a la represión generalizada mediante la cual puede tener lugar la *perternencia*. Dicha invitación está dirigida a la clase educada, tanto al hombre como a la mujer, pero ésta última debe sumar al aval entregado la observancia firme frente a su sexo. Domicilio de pudor y probidad, el sexo de la mujer, rodeado de un cuerpo que funciona como fortaleza, es el centro de un aprendizaje destinado a postergar el deseo hasta que casi desaparezca, a fin de cultivar el espíritu. El cuerpo puede incluso volverse contra el alma, explican Perrot, Hunt y Hall<sup>12</sup>:

El cuerpo (...) compromete al alma con los instintos y la impide elevarse hacia su patria celestial. Así es como se justifica la guerra perpetua contra los impulsos, contra las pulsiones orgánicas; si el alma no consigue dominar al cuerpo, éste, como un dragón, se revolverá contra ella para esclavizarla.

El cuerpo refleja lo que la mente ha aprendido a contener. El repertorio de movimientos se aprende y se convierte en una fórmula, así como se perfecciona el arte de ocultar las emociones. Las mujeres, por su parte,

En la joven Rosaura, su altura, flexibilidad y gentileza se ostentaban como el bambú de las orillas de su río (...) su mirar franco y despejado, una ondulación que mostraba el labio inferior como desdeñando al superior y el atrevido perfil de su nariz, daban a su rostro una expresión de firmeza incommovible. (...) la barba perfectamente arqueada imprimía en todo su rostro cierto aire de voluptuosidad: una contracción casi imperceptible en el entrecejo mostraba haber reprimido de tiempo atrás alguna pasión violenta. (L.E., pp. 101-102)

Salomón delinea la mujer perfecta sin que entre para nada en su modelo la hermosura física: vergüenza, modestia, castidad son diamantes de su cuello: diligente, hacendosa; se levanta á las cinco de la mañana, prende el fogón, reparte á sus criadas la lana para el día, alaba á Dios, y sigue trabajando. Su casa está cerrada á los chismes y las farándulas de los vecinos: mentira, nunca por sus labios: murmuración, proscrita de ese recinto sacrosanto. Aseo, atildadura, primor en todo: hasta los cozos, las sartenes están colgados con orden admirable en una espetera limpiísima. Sus doncellas no riñen jamás: ni la alegría, ni la tristeza forman escándalos en su casa: moderación preside esas virtudes, y la felicidad, cabizbaja y en silencio, está allí en forma de satisfacción modesta, pasando á los corazones de toda esa santa familia. (BGH, p. 155)

aprenden a callar sus opiniones, a riesgo de parecer estafalarias; se vuelven hábiles para aletargar su voluntad y mostrarse inofensivas, al punto de llegar, aparentemente, a serlo. En *María*, de Jorge Isaacs, el personaje femenino que da título a la novela se encuentra de pies descalzos frente a Efraín, su hermano de crianza y amor ideal, y cae de rodillas para cubrirse, avergonzada por haber faltado al pudor, en lo que podría verse como un símbolo del aprendizaje que se generalizaba entre las jóvenes del XIX: defender su cuerpo y atesorarlo como un cofre que servirá de garantía de su honra.

Los códigos de urbanidad hallan su traducción no solo en la gestualidad y el manejo del cuerpo, sino en detalles creados por una moda correspondiente con esta imagen despojada de incitación: los colores claros en los vestidos, las flores en el cabello, las trenzas, las amplias faldas contribuyen a reforzar la imagen del ángel en la tierra.

¿En dónde termina el ocultamiento del deseo y empieza la interiorización? ¿En qué instante preciso el cuerpo olvida su carne, su piel, y se acoge a una clausura cuya morada se halla dentro de sí mismo? Es difícil saber si entre la disimulación y la creencia absoluta en la transformación se halla un intersticio en el cual la mujer guarde su secreto. Quizá en un resquicio de su oquedad ella custodie su posibilidad de *ser*, o quizá lo haya extraviado en medio del terror de ser vista como una mujer carnal y deseante. Rosaura Mendoza, según nos vamos acercando a ella en el curso de la escritura, desea custodiar su secreto al abrir su casa, en una aparente contradicción. Apertura del cuerpo, apertura de la casa en la que recibe como cortesana. Quizá, al tratar de adueñarse de un territorio por medio de su cuerpo, Rosaura logra reencontrarse con su marca y recuperar su secreto.

Quizá Rosaura escape al aprendizaje según el manual, pues ha sido formada por su madre de conformidad con una educación más abierta e igualitaria que

la católica decimonónica, y logra escapar parcialmente del adoctrinamiento al que se somete a niñas y mujeres como ella.

A pesar de estas excepciones, a pesar de Rosaura, el manual constituye un eficaz vehículo de uniformización. En el caso de Montalvo, sus tratados no se presentan explícitamente como manuales ni como listados de costumbres a seguir, pero evidencian el deseo de producir un tipo ideal de mujer. Esta literatura da cuenta de la voluntad por transformar la realidad cotidiana, y nos muestra, desde espacios ocultos de la historia, recreados en los textos, las intenciones concretas y prácticas de disciplinar a las mujeres. Más allá del cuerpo individual reprimido y que crece en el ámbito privado, se halla una dimensión en donde este cuerpo socializa y se confirma a sí mismo como un medio legítimo para existir en ese contexto. Una mujer que recibe su primera visita, por parte de familiares, amigas o un pretendiente, escenifica con todas sus dotes un ritual hogareño cuyo guión debe seguir a la perfección. Cabe reiterar que el autor del guión suele ser un hombre y, como vemos ahora, puede ser un autor como Montalvo.

La mujer que utilice artificios para adornarse es una hechicera y, por supuesto, atenta contra la religión. Incluso al tratarse de detalles como el adorno del cuerpo, se recurre a la descalificación de la mujer llamándola bruja, es decir, proscrita. No se puede concebir a la virgen preocupada por blanquear su rostro con albayalde o por iluminar sus facciones con carmín.

La norma para el rostro femenino: ser tan virginal como sea posible, pues dicho rostro constituye la correspondencia exacta y la garantía de su honestidad. Frente al honor que defiende el hombre, la mujer cuida de su honra. Si en el hombre tienen valor la palabra, la fortuna y la integridad, todo ello carece de valor en la mujer, especialmente si no evidencia su pureza en su aspecto. Rosaura Mendoza es desterrada con tal violencia de la vida a la que pertenece, que su cuerpo no es aceptado

Instrumentos músicos, canto, baile, en buenhora, niña hermosa: joven sois y afecta á frivolidades inocentes; mas ved que el ser bonita no excluye el que seáis buena, ni el poseer muchas artes se viene de vuelta encontrada con el conocimiento y la práctica de los deberes femeninos. (BGH, p. 161)

María es el ángel trenzado e inocente. La esclava Salomé, personaje con menor peso en la novela de Isaacs, constituye, por su lado, una falta al código, cosa ante la que María no puede sino desesperar. En algún momento, cuando Efraín se halla en el monte, lejos de la casa de hacienda, María parece intuir la presencia de un cuerpo opuesto al suyo que no se contendrá del todo sino que, por el contrario, se permitirá la seducción. Salomé se acerca a Efraín mostrando su cuerpo, su contoneo y su piel negra. Salomé es la transgresión, es el cuerpo salvaje y negro —bárbaro, según Montalvo— en tierra no domada, lejana al centro de la hacienda. Salomé se lava la cara frente a Efraín, quien habla de sus dientes, de su talle y de sus senos. Frente al amor ideal e incorpóreo hacia María, el deseo por Salomé, y la fuga del cuerpo de ambos hacia ese deseo.

sino en un espacio a medias clandestino, su casa. Su cuerpo, además, es rechazado por sí mismo mediante su suicidio. Aún en vida, y una vez que ha perdido su honra, dicha pérdida merece ser repetida hasta el cansancio en su cuerpo por parte de los hombres que establecen relación con ella, como una piedra de Sísifo que cae una y otra vez en la oquedad de su cuerpo, a fin de recordar su falta, pero Rosaura no cae en cuenta de ésta hasta leerla de Eduardo, su antiguo pretendiente convertido en sacerdote, quien se halla en la obligación de recordarle la norma.

Si en vida Rosaura siente la necesidad de irrespetar los códigos, confirma con su suicidio que prescindir de ellos la ha convertido en una proscrita que sólo halla una morada en la muerte, es decir, en el destierro absoluto. El suicidio de Rosaura es un momento de afirmación y rechazo de su cuerpo, pero la relación entre su cuerpo y el destierro no finaliza aquí, como veremos más adelante.

Tengo vergüenza de mí misma, me aborrezco de muerte y no sé cómo he de vengarme. Antes de nueve meses he recorrido un siglo de perdición. (...)  
He pulsado mis fuerzas y me siento incapaz de postrarme a ser oída en penitencia por los mismos a quienes he repulsado con desprecio. (...) Es preciso que el escándalo termine juntamente con la vida antes de que tú vengas a anonadarme.  
Adiós, Eduardo.  
Rosaura Mendoza  
(LE, p. 148)

¿A quién puede amar Montalvo, entonces? ¿A una mujer que sea lo opuesto de lo que es Rosaura? Por lo menos es eso lo que muestra su escritura hasta este momento. Como Pigmalión, Montalvo parece esculpir su estatua, mediante la escritura, a fin de poder enamorarse de ella. Pigmalión es bendecido por la diosa

Venus, que convierte el marfil en carne. El escultor ha amado un ideal, y ahora disfruta del beneplácito de los dioses al vivir con su creación y tener un hijo de ella. Montalvo, hasta aquí un Pigmalión “en progreso”, quiere vislumbrar a la mujer que podría amar, como el artista de Pafos.

Por esta razón, por la estatua perfecta que crea, el breviario de Montalvo no admite a Rosaura en su territorio. Podemos sentir la presencia de estos cuerpos pretéritos en la realidad; la escritura se convierte en una fuente legítima para conocer la situación a la que estuvo sujeta la mujer durante el XIX e incluso en las primeras décadas del XX, no sólo de aquella que funcionó a la perfección según dichos contenidos, sino de la que, como Rosaura, quiso apartarse de ellos, no hallando en ocasiones otro camino que la prostitución o la muerte. Es en esta aparente divergencia en donde se halla *La emancipada* con “De la belleza en el género humano” y “Del genio”. La novela nos muestra a la proscrita a fin de arrojar esta violencia contra la sociedad que la destruye. Los tratados, por su parte, también tienen la facultad de desterrar, pero no a través del retrato de la mujer que violenta los códigos, sino de aquel que nos muestra a la que los acoge. Cuando Montalvo sitúa a la mujer angelical en nuestra mente y en nuestra cultura, no hace sino desterrar a las otras. Rosaura es la mujer que Montalvo parece rechazar vehementemente, es aquella en la que piensa en sus arremetidas.

Más allá de estereotipos, se evidencia en la escritura de Montalvo la revelación de un modo de existir, no sólo de conducirse sino de configurar toda una vida según la adaptación a esta letra, que nos permite aproximarnos a una realidad no delirante, sino real, que transforma a mujeres de carne y hueso, y que logra crear complicidad en hombres reales, que viven también dentro de una contención real.

Erasmo de Róterdam publica en 1530 un manual que lleva por título *De civilitate morum puerilium*. El

Habitaba una casita en la calle de San Agustín que era la más pintoresca de la ciudad: tenía a pocos metros la grande acequia que pasa a batir el molino de los Dominicos. La puerta siempre abierta mostraba en exposición permanente un pequeño plantío (...) Arreglaba la mejor veste y el peinado y salía a la sala de recibo: ésta era espaciosa, pero un poco desmantelada, pues había sido antes sala de billar de modo que la palabra billar llegó a tener una aceptación convencional y maliciosa que envilecía el nombre de la dama y la hacía verter lágrimas secretas de amargura que ella procuraba ahogar en los placeres. (L.E, p. 134)

Siempre me ha hecho comezón en el espíritu la idea de saber por qué la Sede Romana que fulmina excomuniones sobre los impíos, herejes y cismáticos; que ha puesto fuera de la Iglesia á los autores de libros inmorales, los fumadores de tabaco, los que niegan el origen divino del diezmo y la primicia; (...) ¿cómo esa corte tan celosa y maternal no ha puesto hasta ahora en entredicho á las mujeres dadas de albayalde, bismuto, cold cream y otras brujerías tan perjudiciales para la religión? ¿Acaso la Virgen Santísima habrá usado esos encantamientos y hechizos nefandos? ¿Pues cómo sufre Su Santidad que católicas se desfiguren el rostro, imagen de Dios, y anden con esa enorme impostura imprimida en la parte más eminente y gloriosa del cuerpo humano? (BGH, p. 207)

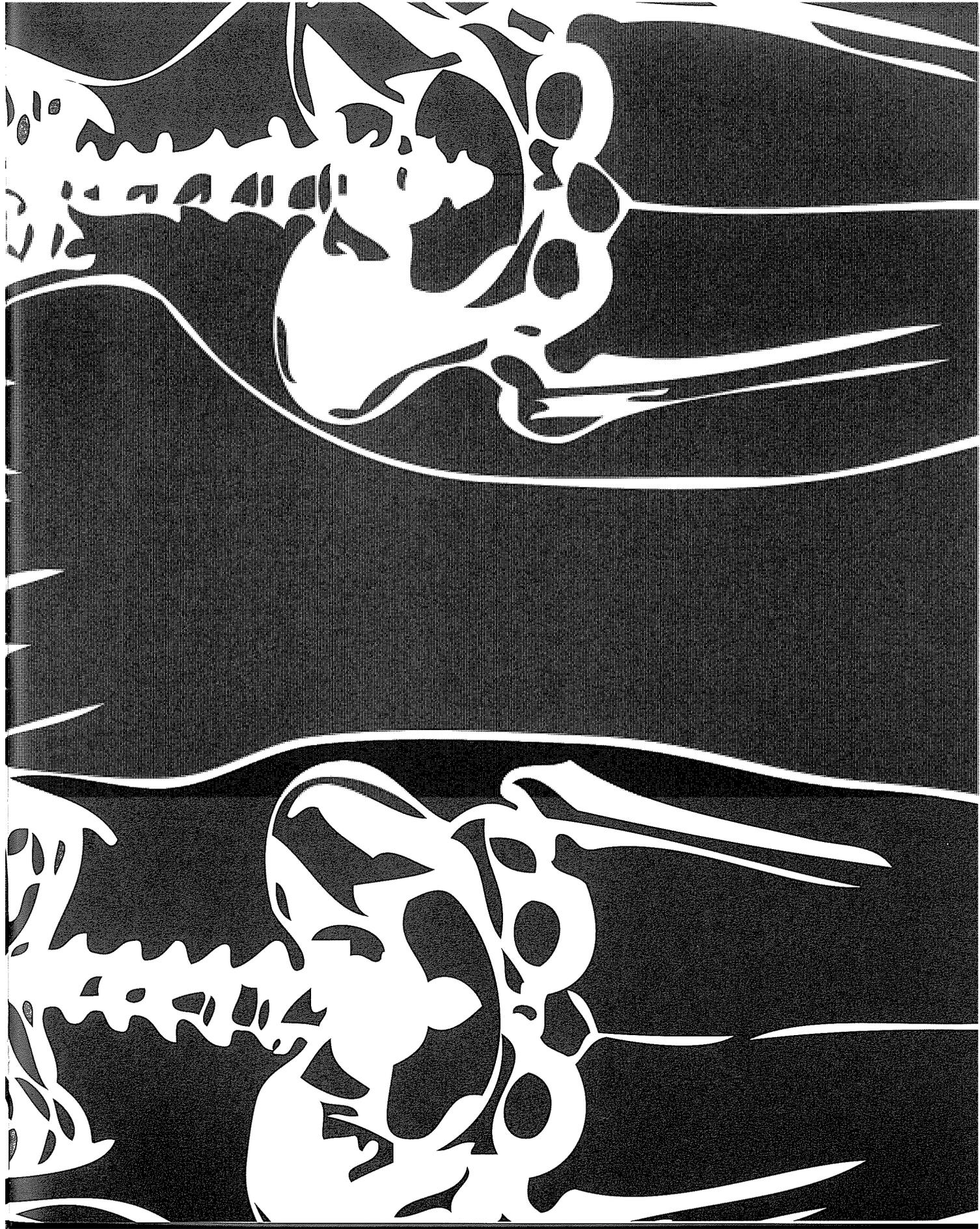
(Las mujeres) diariamente lavaban sus manos en un azafatito pastoso de madera y se limpiaban la cara con una preparación lechosa de un derivado del agua de Nipón con el fin de conservar y suavizar la piel. Cuando utilizaban maquillaje, los polvos, menjunjes, ungüentos y preparados especiales como el albayalde y solimán, tenían la finalidad de tapar pecas, picaduras, escoriaciones y cardenales. (...)

libro trata de la conducta de las personas en sociedad, según explica Norbert Elias<sup>13</sup>, y “está dedicado a un muchacho noble, a un hijo de un príncipe, para su adoctrinamiento”. Si rastreamos la historia del manual como artefacto cultural, vemos que da cuenta de cambios de gran magnitud en la cultura. La introducción del concepto de *civilitas* por parte de Erasmo representa “una necesidad social de la época”, según Elias en “La ‘civilización’ como transformación específica del pensamiento humano”—, lo que nos permite pensar qué formas toma para Montalvo dicha necesidad:

Como suele suceder en la historia de las palabras, y como pasó, también, con la transformación del concepto de *civilité* en el de *civilisation*, también aquí el impulso primitivo partió de un individuo. Con su obra, Erasmo dio nuevo filo y nuevo impulso a la palabra *civilitas*, conocida desde antiguo (...) El concepto de *civilitas* se afianza a partir de entonces en la conciencia de las personas precisamente en el sentido especial que había recibido merced al contenido de la obra erasmiana. (Elias, p. 100)

Este término se va acuñando en diversos idiomas nacionales, y su traducción se da a la par que en Occidente se expande la conciencia de cambio y posterior consolidación de la cultura urbana. Erasmo relaciona este término con la necesidad de interiorizar el control de las pasiones: la manera en que hoy nos relacionamos con nuestro cuerpo ha sido construida, nos hemos ido acogiendo a la letra como si fuera un molde, a la vez que hemos intentado romperlo permanentemente. Antes, fue necesario recordarle al cuerpo cosas que hoy hemos interiorizado: no defecar cerca de la mesa en que se está comiendo, procurar no tener ninguna mucosidad a la vista, aprender a usar el tenedor en lugar de comer con las manos... La palabra *civilitas* se empieza a colmar de significados siempre vinculados al control del cuerpo. Civilizar significa entonces, en uno de sus aspectos, hi-





gienizar, alejar del cuerpo sus excrementos y sus flujos.

El manual de buenas maneras se atribuye dicha misión, se convierte en un vehículo que se adapta al paso del tiempo, y se halla en plena vigencia en el momento en que Montalvo lo aprovecha como herramienta de sus aspiraciones.

La nueva “necesidad social” es producto de un fenómeno más vasto. A la vez que un requerimiento que se va imponiendo, el manual de Erasmo es uno de los resultados de la aparición de la cultura cortesana, como analiza Elias en otro de sus ensayos, “Resumen: bosquejo de una teoría de la civilización”<sup>14</sup>:

Quando se investiga la génesis social de la Corte, se descubre una de esas transformaciones civilizatorias que tiene una importancia especial y que, al mismo tiempo, presupone un requisito para todos los demás cambios en la dirección de la civilización: se descubre que, poco a poco, en lugar de una nobleza guerrera, aparece una nobleza domesticada, con sentimientos contenidos, una nobleza cortesana. El acortamiento de los guerreros es uno de los factores decisivos no solamente del proceso civilizatorio occidental sino de todo gran proceso civilizatorio en la medida en que nos alcanza. No es necesario decir, sin embargo, que dentro de este acortamiento, de esta pacificación interna de la sociedad, se dan grados y escalones, muy diversos. En Occidente se produce el acortamiento de los guerreros de modo paulatino a partir de los siglos XI y XII y alcanza su culminación en los siglos XVII y XVIII.

En el siglo XV, época de la llegada de los conquistadores españoles al continente, el sujeto cortesano se encuentra en pleno proceso de civilización, está aprendiendo a controlar sus pulsiones. No se produce entonces únicamente el choque de culturas que conocemos, sino que también heredamos un sujeto que se halla entre lo “bárbaro medieval”<sup>15</sup> y el aprendizaje que lo convertirá en ciudadano más adelante. América

Pero, a pesar de que las mujeres gastaban largas horas en el tocador, los hombres preferían una mujer con la cara lavada y sin afeites; consideraban el uso del agua sólo como solución ideal para hacer más aceptables la fealdad y la vejez. (FCU, p. 173)

Hoy tu antiguo amigo ha llegado a saber que has tenido la desgracia de entrar en el número de las ovejas descarriadas, y se postra desde aquí a hacerte la plegaria de que vuelvas al aprisco.

Tú piensas que te estás vengando de los que te han tiranizado. ¡Infeliz! mira lo que haces.

Lo que haces es además contra tí misma, estás destruyendo tu reputación y tu hermosura. Tú no creas que te diviertes, por más que lo procuras, porque siempre te asalta el recuerdo de lo que era la inocencia. (LE, p. 142)

Pigmalión, por haberlas visto, lleva una vida de crímenes, ofendido por los muchos vicios que la naturaleza dio al alma femenina, vivía soltero sin esposa, careciendo hacia tiempo de una compañera de lecho. Entretanto, esculpió con arte felizmente admirable una estatua de níveo marfil, dándole una belleza con la que ninguna mujer puede nacer, y llegó a enamorarse de su propia obra. (Ovidio, *Metamorfosis*)

Manuales de etiqueta, cambios de las "formas de trato" en los que Norbert Elias ha comprobado, tras las huellas de Erasmo, cómo se van afinando las fronteras de lo íntimo, fuentes novelescas cuyo uso resulta en este caso lícito porque expresan, mejor que otras, el ideal típico captado por narradores sagaces y fascinados, archivos privados que atestiguan prácticas concretas. (HVP, p. 189)

recibe un sujeto que está aprendiendo a reprimirse y que, además, es extraño. Lo que vive Europa repercute en América. Manuales como el de D. José de Urcullu (1861)<sup>16</sup>, impreso en Quito, evidencian la voluntad por delimitar los códigos de comportamiento adaptados a nuestra realidad, y los contenidos se concentran casi invariablemente en el control de las pasiones, la privatización del cuerpo y el aprendizaje de las maneras de dirigirse en sociedad. Por otro lado, los códigos europeos funcionan de manera muy efectiva en América durante el XIX, pues siguen siendo el referente. Según Bolívar Echeverría, "América Latina es, sin duda (...), una 'Europa fuera de Europa'; la misma Europa mediterránea, de lengua romance y de cultura latina, sólo que nueva y diferente: 'criolla'"<sup>17</sup>, lo que evidencia la influencia marcada de Europa en América y la repercusión de sus procesos en los del continente americano.

Juan Montalvo, por su parte, elabora un minucioso código que se concentra en la apariencia de la mujer y en su virtud, e intenta mostrarla como un precioso e inalcanzable bien. La apariencia, sobria y digna, debe dar cuenta de la virtud, y ésta, tomar forma en cierta apariencia, de manera que el ser y el parecer conformen un signo teatral difícil de desentrañar dentro del gran teatro de marionetas guiadas por las indicaciones del civilizador.

La mujer de Montalvo no se muestra sexuada ni carnal. Su piel no es sino blanca demarcación inmaculada que en su tersura exhibe la ausencia de marcas y la impenetrabilidad. El cuerpo femenino que Montalvo, en apariencia, desea amar, o más bien aquel ante el cual él quiere *rendirse*, es un cuerpo controlado y limpio, sin señal de deseo, mucho menos en el cuerpo que acaba de despertar a la primera adultez, cuando las formas femeninas empiezan a dibujarse. Para Montalvo, el encanto de esta nueva mujer, que parece no tomar aún conciencia de su transformación, radica en que se mantiene inocente, ajena al poder que puede desarrollar su propio

cuerpo, es decir, ajena a la incitación. En realidad, ella es sofocada como ser sexual antes de escuchar el llamado que le hace su cuerpo. En plena transformación, la joven-ángel ya es detallada por Montalvo en su escritura; de ella se espera donaire, gracia, inocencia, y sobre todo inconciencia frente al poder, el deseo y la voluntad que podría ejercer su cuerpo.

¿De qué dependerán la desgracia o la felicidad de esta niña? ¿Qué nos dicen sus ojos que pueda hacer que lamentemos su destino? Si bien con los años aprenderá a controlar el rubor en sus mejillas, a ocultar este “líquido viviente” que delata sus emociones o pulsiones, es ahora cuando debe empezar a mostrarse casta, llena de vergüenza ante cualquier exceso en sus gestos, en su comportamiento, a fin de asegurarse una reputación digna y honrosa, un destino afortunado. Para ello, debe educarse de manera que no se delate frente a miedos o emociones, haciendo de su pudor su arma más eficaz como garantía de su virtud. La mujer aprende, durante su transformación, a olvidar su cuerpo.

El cuerpo femenino aprende a habitar en el territorio del disimulo y el ocultamiento. Una mujer que *confunda* casi a la perfección la ausencia de pulsiones y su total soterramiento, puede sentirse satisfecha en su tarea de haberse acogido a la civilización, y de haber respondido bien al llamado, tanto masculino como femenino, de su tiempo —en ocasiones, el acogerse a los códigos constituye incluso una estrategia para tener acceso a ciertos círculos—. ¿En dónde se halla, sin embargo, la frontera entre la ausencia y el enmascaramiento de las emociones? Quizás esta indefinición sea la que más nos perturbe a la hora de imaginar este cuerpo roto, escindido entre el deseo y su tiempo, que aprende a ignorarse a sí mismo, y que se ve imposibilitado de hospedar, de recibir: “Renunciamos a seducir por miedo de ser seducidos.”, dice Jean Baudrillard en *De la seducción*<sup>18</sup>. De pronto, este miedo la ha paralizado y la ha roto, no sólo en el cuerpo, en el abismo que hay entre ella y su carne, sino también en su psiquis:

La histeria conjuga la pasión de la seducción y la de la simulación. Se protege de la seducción mediante el ofrecimiento de signos en celada, ya que no se nos permite creer en ellos cuando se nos dan a leer en forma exacerbada. (DS, p. 113)

La imposibilidad de ser hospitalaria y de convertirse en huésped de otro encuentra en su cuerpo un aliado. No sólo no recibe, sino que ostenta este rechazo de sí misma y del otro por medio de la coacción:

La histérica consigue hacer del cuerpo un obstáculo para la seducción: seducción pasmada de su propio cuerpo, fascinada por sus propios síntomas. Que sólo pretende pasmar a su vez al otro, en un lance que engaña y que no es sino el psicodrama patético —si la seducción es un desafío, la histeria es un chantaje. (DS, p. 114)

Al pensar en Rosaura Mendoza, no podemos dejar de verla como la versión de una mujer de carne y hueso retratada en un estado de quiebre permanente, cuyos miembros se hallan atados a los caballos civilizatorios que la desmiembran al forzarla en direcciones confusas y oscuras. Más que de víctimas, se trata de mujeres que emprenden intentos desesperados por recuperar su cuerpo, por aprender a responder a sus murmullos, que van volviéndose cada vez más fuertes y provienen de la sangre, de la piel y de la mente, hasta encontrarse con su propio grito que, aunque puede terminar en la muerte, dará lugar a ciertos giros.

La escritura de Montalvo adscribe al gran proyecto de enseñar a la mujer a olvidarse de su cuerpo y, más aún, a encerrarlo en su castidad. Sofocando el rubor delator, la mujer debe mostrarse lánguida, frágil, necesitada de protección al tiempo que digna, señorial. Esto provoca que la piel, antes cómplice y delatora, pues permitía el ascenso de la sangre, se convierta en señal de escrúpulo.

El cuerpo sabe que no debe inducir al deseo, al tiempo que la mirada masculina se resiste, en lo posible, a desearlo. Montalvo se encarga de recordar que frente a la contención femenina, la masculina no debe ignorarse. Este terrible ocultamiento en el que se educa la mujer hace que el hombre también se vea forzado a olvidar su cuerpo en el juego de relaciones. Expresar deseo, seducir, mostrarse como un cuerpo deseante, nada de esto puede tener lugar a la hora de entablar relaciones con mujeres inscritas en los círculos de poder y civilización. El hombre puede hacer que su cuerpo despierte sólo en el espacio de la transgresión. Sólo con Rosaura un hombre puede recuperar su deseo y su placer, pero en un espacio oculto.

Sin embargo, al ser el hombre el encargado de poner en marcha la civilización y la cultura, como quiere Montalvo, y de ser quien dicte las reglas del juego, es evidente que sufre las consecuencias de otra manera, pues su posibilidad de “delinquir” es mayor que aquella de las mujeres. Al no saber ya distinguir entre la ausencia de pulsiones o su disimulación, no resulta difícil pensar en la alcoba como una extensión natural del comportamiento contenido de las mujeres, si es que no han sido oportunamente educadas

en sus “deberes conyugales”. Es difícil generalizar y decir que las mujeres no lograban romper con esta contención en la alcoba, una vez legitimada su unión en el matrimonio, pero no podemos dejar de pensar en que la figura de ángel no puede desvanecerse con facilidad entre las sábanas, sobre todo si las mujeres saben que su encanto y virtudes radican en su inocencia, como se lo recuerda Montalvo en su escritura. Esta imagen, que podría verse aquí solamente como un producto de la escritura, debió al mismo tiempo contribuir a consolidarla, como la estatua de Pigmalión que cobra vida. Así como llegan a la página de Montalvo, estos cuerpos femeninos también salen de ella, en una compleja relación, difícil de definir, entre la realidad y la escritura como escenario de la representación. Pero este camino de dos vías parece llevar a los cuerpos a la contención que sostienen los tratados y que se impone como un valor definitivo, primordial e incuestionable:

El pecho no provoca aún con esos blancos panecillos coronados de fuego con que han de producir en nosotros mil delirios: á esa edad, el pecho de la mujer es altar inconcluso, no consagrado por el sacerdote de la malicia, cuyo ídolo permanece dormido entre cortinas nunca abiertas. Pero así, nadando en un océano de inocencia, esa niña es hermosa: la admiramos sin codiciarla, la amamos sin mancillarla con malos pensamientos, pero le estamos envidiando al mortal dichoso que ha de plantar en ese corazón el árbol de la vida. (BGH, p. 117)

Si bien Montalvo se refiere a las jovencitas, las mujeres, al ir madurando dentro de casa, normalmente vigiladas, se mantienen dentro de esta castidad cercana al infantilismo. En *María*, cuando Efraín viaja a terminar sus estudios de Medicina, deja en casa a una María inocente, criatura indefensa, trenzada y pudorosa. Al regresar al cabo de unos años a causa de la enfermedad de María, la encuentra igual, y las trenzas de su cabe-

La adolescencia, en el sexo femenino, ofrece admirables ejemplares de belleza: esa agraciada persona que sin ser mujer hecha y derecha todavía, ha dejado de ser niña, da una idea remota y vaga de lo que fueran los ángeles en situación de estar asomándose al amor y la malicia, si malicia y amor culpable no fueran gajes, muchas veces funestos, de la tierra. (...) la cabellera, dividida en dos madejas rubias, se le cuelga á la espalda y corre por ella hacia abajo cual dos chorros de luz espesada al calor de la sangre: la tez sirve de capa al líquido viviente que circula repartiendo calor á los miembros: en las mejillas hace alto ese perpetuo viajero, y arde un instante, aprovechándose del fuego que allí tiene depositada la vergüenza. Los ojos, no enturbiados aun por esas lágrimas que son testigos de dolores criminales, miran francamente, y en el centro de ellos estamos viendo la prefiguración de la suerte de esa niña, si feliz, si desgraciada (BGH, p. 116)

Durante el siglo XIX, el pudor y la "vergüenza" pretenden regir los comportamientos. Detrás de estos términos se oculta un doble sentimiento: por una parte, el temor de ver al Otro —al cuerpo— expresarse, la preocupación de dejar que el animal enseñe la oreja (...) la contención, es decir, la preocupación de evitar cualquier manifestación orgánica capaz de recordar que el cuerpo existe. (...) se evoca a este propósito la "enfermedad verde", estreñimiento provocado en las mujeres por el temor de ventosear en público. Los médicos trazan el cuadro clínico de la "ereutofobia"<sup>19</sup>: pudor de segundo grado, miedo morboso de no poder impedir que el rubor ascienda hasta la frente. (HVP, p. 424)

llo se convierten en un ancla en el pasado, aval de que María conserva su candor y pureza, de cierta manera aún infantiles; esta mujer anclada en su propia imagen de niña pareciera haber servido de modelo a Montalvo para describir una de las obligaciones principales del hombre y la mujer: estar dotados de "buen genio", sinónimo de mesura y prudencia en su escritura. María es ejemplo de abnegación y generosidad: mujeres que se aplazan a sí mismas a fin de anteponer la vida de los otros a la suya, y se acogen a la domesticación con el olvido de haber sido domesticadas; quizás el atender al prójimo las ayude a justificar su clausura, y por tanto, su existencia.

Además del buen genio, Montalvo aprueba de manera indirecta el disimulo. Si la cólera nos embarga, no dejaremos que se haga evidente. Si un impulso sobreviene, no permitiremos que el cuerpo nos gobierne, y así se conducirán hombres y mujeres, entrando en un juego en donde las apariencias pueden convertirse en un juego desquiciante, que no contribuirá, por supuesto, sino a la fragmentación continua de un individuo que es otro mientras es él mismo, tanto en el caso de la mujer como en el hombre. Ya en el XVII, Baltasar Gracián<sup>20</sup> propone el disimulo como estrategia vital en su propio manual de civilidad:

Las pasiones son los portillos del ánimo. El saber más práctico consiste en disimular. El que juega a juego descubierto tiene riesgo de perder. Que compita la reserva del cauteloso con la observación del advertido. A la mirada de lince, un interior de tinta de calamar. Es mejor que no se sepa la inclinación, para evitar ser conocido tanto en la oposición como en la lisonja. (...)  
Realidad y apariencia. Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen. Son raros los que miran por dentro, y muchos lo que se contentan con lo aparente.  
No basta tener razón si la cara es de malicia.

Este sujeto pertenece a la forma de ser barroca, factor que en América acentúa esta manera múltiple y ambigua de existencia. Durante los siglos XVI y XVII, el barroco se consolida en el continente americano como una forma de vida. Disimulación, dilatación, juego, se convierten en características de este mundo. Si las relacionamos con la contención femenina de la que hemos venido hablando, vemos que en el siglo XIX la mujer fragmentada vive una existencia esquizoide, capaz de engarzar dos mujeres en una. Esta manera de afrontar el mundo es contradictoria, y hace del sujeto barroco un ser que, mientras es él mismo, vive una otredad que lo desgarrar y que, al parecer, establece como única morada un lugar de desdoblamiento. Según Bolívar Echeverría, “el ser humano de la modernidad barroca vive en distancia respecto de sí mismo, como si no fuera él mismo sino su doble; vive creándose como personaje y aprovechando el hiato que lo separa de sí mismo para tener en cuenta la posibilidad de su propia perfección.”<sup>21</sup>

El mismo Juan Montalvo se encuentra dentro de este hiato. Liberal y católico al mismo tiempo, romántico y clásico, se encuentra además entre su pasión por consolidar su patria, vinculado a su tierra, y la angustia frente a la necesidad de confirmarse como un hombre gallardo, de estirpe española, tan cercano a lo blanco como sea posible, obsesionado con el uso castizo del español (lo cual, por otro lado, constituye uno de sus logros indiscutibles como escritor). Esta angustia se evidencia cuando Montalvo justifica el color de su piel, así como se lamenta del estado en que una enfermedad lo ha dejado. Montalvo, diseñador de belleza femenina, no se siente tan seguro, sin embargo, frente a sí mismo:

(...) yo debía estar me calladito en orden á mis deméritos corporales (...) mi cara no es para ir á mostrarla en Nueva York, aunque, en mi concepto, no soy zambo ni mulato. Fue mi padre inglés por la blancura, español por la gallardía de su persona física y moral. Mi madre, de buena raza, señora de altas prendas. Pero,

(...) La más precoz de estas enfermedades (de mujeres), la clorosis<sup>22</sup>, extiende su reinado. Auténticas cohortes de muchachas de una blancura verdosa invaden la iconografía, pueblan las novelas y las colecciones de casos médicos. La tentación del angelismo, la exaltación de la virginidad, el temor de la luz solar, a la espera del culto de los simbolistas por la blancura de la nieve, mantienen, en las elites, la imagen de la joven de la flor de lis, la calidad de cuya tez parece atestiguar a la vez delicadeza y debilidad. (HVP, p. 537)

quien hadas malas tiene en cuna, ó las pierde tarde ó nunca. Yo venero á Eduardo Jenner<sup>23</sup>, y no puedo quejarme de que hubiese venido tarde al mundo ese benefactor del género humano: no es á culpa suya si la vacuna, por pasada, ó por que el virus infernal hubiese hecho ya acto posesivo de mis venas, no produjo efecto chico ni grande (...) el adorado blancor de la niñez, la disolución de rosas que corría debajo de la epidermis aterciopelada, se fueron, ¡ay! Se fueron, y harta falta me han hecho en mil trances de la vida. Desollado como un San Bartolomé, con esa piel tiernísima, en la cual pudiera haberse impreso la sombra de un ave que pasara sobre mí, salga usted á devorar el sol en los arenales abrasados de esa como Libia que está ardiendo debajo de la línea equinoccial. No sería tarde para ser bello; mas esas virtudes del cuerpo ¿en dónde? prescritas son, y yo no sé cómo suplirlas. (BGH, pp. 124-125)

Montalvo no corresponde al canon de belleza que él mismo ha trazado, sin embargo, a pesar del lamento por su piel, primero enferma y después devorada por el sol, puede, sí, configurar la norma de la belleza femenina, mucho más necesaria que la masculina, pues el hombre se hace de otras virtudes: hombría, honestidad, inteligencia, poder.

Sobre todo en el apartado “De la belleza artificial”, contenido en el tratado sobre la belleza en el género humano, se detiene en cada parte del cuerpo de la mujer y en cómo ésta debe lucir siempre inmaculada. Los afeites son vistos no sólo como algo reprobable, sino como un recurso que atenta contra la moral. Así, los adornos se descalifican enseguida al ser incluidos en el lado del mal, de lo incorrecto.

Asimismo, no es incorrecta la mujer sólo por querer adornar su rostro, sino porque termina siendo una mala imitación. La mujer, además de ser vigilada en su apariencia y comportamiento, debe responder con altura al referente, al origen de la moda: Francia y, más precisamente, París. Gran cantidad de perfumes, telas, encajes, sombreros y afeites son importados en ese siglo de París al Ecuador; aquí aparece otra coordenada que dirige la forma de verse y de comportarse:

(...) las elegantes de París usan el polvo de arroz para refrescar y suavizar el cutis; pero se lo limpian y atersan que es gloria: nuestras pisaverdes, no señor; se hisopean la cara con el dicho polvo, ojos y boca inclusive, y allí las tienen vuestas mercedes de ángeles y serafines lloviendo ceniza por donde pasan. Este afeite seco es virtud para con el engrudo sobre el cual estampan otras una patena de cinabrio en forma de mejilla. (BGH, p. 206)

Para legitimar el código de apariencia de la mujer de una vez por todas, Montalvo decide imaginar un juicio en el que participan un filósofo, un teólogo, un médico y un tonto. Todos ellos deben expresar su opinión acerca de las mujeres que optan por afeitarse. Vale la pena reproducir el veredicto de cada uno de ellos, por lo menos parcialmente, a fin de apreciar cómo Montalvo logra reafirmar la conservadora moral desde varios ámbitos de la sociedad, y valida su manual en el campo religioso y en el científico:

El filósofo: Filosofía es la ciencia de averiguar la verdad: averiguámosla una por una, y cuando la hemos descubierto, la adoramos, y en ella nos salvamos, como que es reflejo de Dios, verdad suprema é infinita. Lo falso, lo escondido en el seno de la impostura, se halla lejos de él, y se aproxima cada vez más al demonio, ese compuesto de mentiras cuyo espíritu es la corrupción. (...) la mujer que finge colores y sale vendiendo hermosura que no tiene ¿qué será? Es reo de belleza simulada, á la cual conviene impongamos castigo no menos que a la madre de hijo supuesto.

El teólogo: Desde que la impúdica Jezabel se teñía los ojos con antimonio y buscaba en el cinabrio el rojo de sus mejillas escuálidas, la Iglesia ha reprobado, aunque no condenado formalmente, el prurito de falsificar la obra de Dios con materias innobles que cultiva la vanidad y compra el vicio. Alma pura, cuerpo limpio: mujeres que huyen de mostrar sus facciones propias, en el alma tienen costurones y peladuras que cubren con capas de hipocresía. (...) la mujer es ángel humano (...) los varones del siglo deberían limpiar y pulir mil veces el corazón de las mujeres para el sacrificio con el cual las vuelven carne de su carne, hueso de sus huesos.

El médico: (...) eso de embarrarse la cara con cualquier porquería blanca que pueden haber á la mano, ¿qué es sino asesinar su propia belleza? ¡Las arrugas son hijas del albayalde, señoras! No hay pomada extranjera, unguento ni aceite que no sea infame instrumento de exterminio de la hermosura.

Niña, mujer que sonrien de este modo, con los ojos y los labios, son de buen genio. Buen genio en una persona quiere decir á las veces, buena índole, temple suave y espíritu avenidero con todo, puesto que no vaya de cosas opuestas á los deberes y las virtudes. Obediencia afable es buen genio; condescendencia delicada, buen genio; sujeción apacible, buen genio: buen genio son prontitud y gracia con las cuales corremos delante de nuestras obligaciones en favor de nuestros semejantes y nos hallamos listos á quedar bien con ellos, interviniendo honestidad y decoro. El buen genio es contrario de la cólera, y más de la ira. Puede uno sentirse de súbito prendido en una alta llama, sin dejar de tener, gracias á Dios, buena índole: dormirse en el enojo, dar cabida al rencor en el pecho, estar incubando la venganza del día y de noche, esto no es del corazón bien formado y el juicio recto, para los cuales agravios son relámpagos que pasan inflamando el horizonte, pero sin dejarlos quemados y marcados con la negra huella de la ira. (G, p. 17)

El tonto: Diferó, pues, en un todo de mis honorables colegas, y voto por la conservación... La barra le ahogó á pifias y rechiflas, y dejó libres y sin cautela a los demás diputados, quienes después de maduro examen dictaron la ley siguiente (...) (BGH, pp. 209-212)

El único que no ataca los adornos femeninos es “el tonto”. Esta breve y humorística ficción que Montalvo incluye en su tratado descalifica permanentemente a la mujer que no se mantiene angelical. La mujer debe ser “alma pura, cuerpo limpio”. A través del humor, Montalvo nos dice que puede tratarse de una exageración, pues así se desvirtúa el carácter de ley, pero con ello no deja de expresar su intención. Al final del juicio, se da el veredicto. Una vez más, la letra como ley. El hombre que norma a la mujer:

Artículo primero: Las mujeres jóvenes o viejas que se afeitaren no podrán contraer matrimonio ni con negros.

Artículo segundo: El marido de mujer afeitada será reputado pobre de solemnidad, é non podrá seer testigo en lid, nin faser persona en juicio, nin acusamiento á nadie, nin seer hábil para segundas nupcias, puesto caso que muriese la primera carantoña, é será tenuto por home abestiado é tonto de capirote”.

(...)

Tuertos, cojos y pobres que cayeren en caso criminal, podrán solicitar del Poder Ejecutivo la conmutación de la pena, tomando por mujer, en lugar de la de muerte, ó el destierro, una vieja con mudas, habladora además, y amiga de enredos y embolismos. (BGH, pp. 213-214)

Aunque hay mujeres semejantes a Rosaura Mendoza, y en la vida cotidiana se empiezan a formar agrupaciones femeninas de cultura, periodismo o educación, debemos considerar que el estereotipo sigue siendo el cuerpo creado por Montalvo. En el Ecuador del siglo XIX, algunos grupos de mujeres incursionan en la educación y en el periodismo, lo cual constituye, sin duda, un gran avance y un paso fuera del ámbito doméstico, dentro de propuestas variadas y con mayor o menor voluntad de superación de las normas. Sin embargo, y como precisa Lucía Moscoso Cordero en *De cisnes dolientes a mujeres ilustradas*, “el discurso de la mayor parte de las escritoras inevitablemente estuvo ligado a la idea de que las mujeres eran, ante todo, madres y esposas.”<sup>24</sup> El hecho de hacer pública su palabra denota una necesidad de expresión que rebasa la simple necesidad de ser representadas

a través de voces masculinas, pero es necesario considerar un posible desfase entre su necesidad de expresarse como sujetos sociales y la conciencia que puedan tener o no de su cuerpo, que ha sido domesticado, alejado del deseo. Algunas imágenes citadas por Moscoso nos dan una idea no muy alentadora de la idea que estas mujeres tienen de sí: “Los contenidos permiten percibir las imágenes que tenían de sí mismas, se representaron como ‘cisnes dolientes’, ‘madres abnegadas’, ‘seres sacrificados’, ‘aves heridas’”. (CD, p. 20)

Según Cordero, aparece una voz femenina más consciente de su papel, se trata de Zoila Ugarte, que critica la realidad de la mujer:

...no pasa de oficina de correos, farmacias y maestras de escuela, en donde cada niña se convierte en una profesora sin discípulas... no nos cansaremos de repetir que la mujer tiene derecho a la protección de los gobiernos, a la atención de los congresos, y que, así como sobre ella pesan obligaciones sociales y civiles, es justo que también goce de los beneficios comunes. (CD, p. 30)

El panorama empieza a cambiar para la mujer, que pretende tomar la palabra definitivamente, a pesar de que todavía encuentre obstáculos, a veces impuestos por mujeres, como en este caso, por mujeres como Zoila Rendón Mosquera, quien en su libro *La mujer en el hogar y en la sociedad* sostiene:

(...) ella no necesita sufragar para influir en el voto de sus familiares, no necesita que la representen en las cámaras legislativas, si ella manda en el corazón del hombre conseguirá que dicte leyes a favor de su sexo. Vemos entonces que su participación real en la vida pública y política no necesariamente puede ser directa, sin dejar de ser real. (CD, p. 59)

Todos los seres vivientes se hallan conformes con lo que han sacado del vientre de sus madres; la mujer, la mujer tan sólo, el más bello y seductor, no está contenta con sus incentivos, y va á postrarse antes las más ruines sustancias, para labrar una belleza despreciable con la cual mata la que ambicionan los ángeles del cielo. (BGH, p. 201)

Para Rendón Mosquera, basta con que la mujer maneje de manera suprema su poder doméstico. No necesita salir a los espacios públicos para hacerse valer, la sombra es su dominio. El poder tiene la facultad de reproducirse en quienes deberían cuestionarlo, como sucede con Rendón, cuya obra se publicó por última vez, según Moscoso, en 1956, apenas hace cincuenta años. Al pensar en esta autora, no podemos abstraernos a la pregunta por su cuerpo. ¿Cómo toma forma su deseo? En otro de los pasajes citados por Moscoso, Rendón dice:

(...) la educación sexual de una niña debe hacerse con bastante tino, manifestándole que es un deber, no un placer llegar a cierto tiempo en el que tiene que variar de vida y ceder a ciertas exigencias, que impone el matrimonio, y que fuera de él, semejante estado pierde su valor convirtiéndose en crimen castigado por la sociedad. (CD, p. 60)

La escritura, como vemos, no siempre fue para la mujer un medio para superar la tiranía, sino que a veces la confirmó. Por ello, al pensar en la escritura desarrollada por mujeres, cabe considerar si ésta es un espacio de poder al tiempo que un espacio para conocerse, o si sólo funciona como máscara de autonomía, sobre todo en lo que se refiere a su cuerpo. La mujer que Rendón pretende formar es temerosa de su piel, de su deseo, o quizá ni siquiera llegue a relacionarse con él de manera íntima, pues su cuerpo puede representar una amenaza contra su honra.

De ahí la necesidad de verse. El espejo, cuya ausencia nos parece inconcebible en nuestra *toilette* contemporánea, aún no está presente de manera masiva en el siglo XIX, pero empieza ya a introducirse entre los objetos importantes de las mujeres:

En las aldeas del siglo XIX, sólo el barbero posee un verdadero espejo, reservado para el uso masculino. Los vendedores ambulantes difunden el uso de pequeños espejos a fin de que las mujeres y las muchachas puedan contemplarse en ellos. (HVP, p. 399)

Ellas se habitúan a mirarse. Se contemplan, pueden apreciar en privado los detalles de su rostro, se reconocen. Pero el hecho de cobrar conciencia de sí puede producir terror o desconcierto, pues durante el XIX, siglo de la contención, se teme al cuerpo de manera muy marcada. El primer paso en dirección al cuarto de baño privado debe haber producido otro quiebre más,

sumado a los quiebres cotidianos a que se ve sometido el cuerpo cuando debe aprender nuevos comportamientos. Katharina Kunstreich precisa:

Debido al progreso científico de la medicina y a la creciente conciencia de la higiene en el siglo XIX se cambiaron los progresos de la toilette íntima. Eso influyó tanto en la arquitectura de los edificios, al instalar los primeros cuartos de baño modernos con mobiliario fijo y tuberías, como en “la vida privada y las condiciones de la relación” (...) se puede concluir que el fortalecimiento de la prudencia y de la vergüenza culminó en el siglo XIX: es indispensable “siempre quedarse á solas para asear su cuerpo ó cambiar sus vestidos” (Carreño, 1899: 90). La validez de esta regla no se limita a personas extrañas, sino que incluye el esconder la desnudez y la higiene (hasta) entre los esposos (véase Carreño, 1899: 91). “La vista de los demás” (Urcullu, 1861: 15; Carreño, 1899: 90) cumple una función básica en el disciplinamiento del individuo. Detengámonos en las reglas del aseo: Carreño destaca que en primer lugar “[el] aseo es una gran base de estimación social (...); porque comunica á todo nuestro exterior un atractivo irresistible”; sólo en segundo lugar “contribuye poderosamente á la conservación de la salud” (Carreño, 1899: 51) (MU, p. 18).

¿Cómo se conduce ahora esta mujer que está obligada a esconder siempre su desnudez? ¿Mirará su cuerpo con el pequeño espejo que ahora posee, o preferirá dejarlo cerca del vapor que sale del agua caliente? ¿Qué es lo que mira de sí, si es que, por otro lado, llega a despojarse del corsé, las bragas, las fajas, las vendas y las medias? Al parecer, esta mujer jamás está desnuda. Su cuerpo permanece oculto incluso de ella misma, así que se convierte en una mujer imaginaria, que no podemos realmente tocar, sino solo reconstituir a partir de lo que decide mostrarnos, o, más bien, de cómo decide mostrarse: como un ser eterizado, ideal. La carne se confunde con la incorporeidad. (El espejo desempeña otro papel dentro de la casa, es una ayuda para vigilar: en muchas casas de la joven República del Ecuador, “había juegos de espejos en donde se observaba a los pretendientes de las doncellas”, FCV, p. 166).

Por otro lado, el hecho de que se privatice el ritual de higiene diaria no quiere decir necesariamente que ella se desnude al estar sola. No sabe que puede verse desnuda por completo y no sentirse culpable. La culpa siempre aparece a su alrededor: culpa por el rubor, culpa por una risotada, por una explosión de llanto, por una opinión... no es extraño que esta costumbre de la falta se extienda a su soledad más íntima, mientras realiza su *toilette*, y que no quiera o ni siquiera piense en mirarse, mucho menos en mirar el

centro de su cuerpo, tesoro y garantía de su futuro, que debe permanecer oculto y ser éste, sobre todo, el que clausure toda posibilidad de visión.

Las prendas íntimas constituyen la desnudez de la mujer y, junto con los metros de tela que arman un vestido, anuncian lo que no sucederá, y esta imposibilidad podría ser, según Walter Benjamin, el dictado de la moda de la época: “El sello distintivo de la moda de entonces: insinuar un cuerpo que nunca jamás conocerá la desnudez total.”<sup>25</sup> Este cuerpo no se mostrará completo y el corsé, las bragas, vendas y demás artilugios demarcan los límites de otra fragmentación: la que hace del cuerpo un encuentro entre territorios cubiertos frente a pequeños espacios de desnudez, como las manos, los tobillos, el cuello, en ocasiones, las pantorrillas. Esta partición del cuerpo influye también en su higiene:

La influencia reconocida de lo físico sobre lo moral determina el valor de lo limpio y lo ordenado. (...) la voluntad de alejarse de los desechos orgánicos que recuerdan lo animal, el pecado, y la muerte, en una palabra, el anhelo de purificación, avivan el progreso. Sucede además que éste se ve estimulado por la voluntad de distinguirse del pueblo nauseabundo. Todo lo cual contribuye a promover el nuevo estatuto del deseo sexual y de la repulsión, que aviva a su vez el auge de las prácticas higiénicas. (...) El cuidado por evitar la molicie, la autocomplacencia, las miradas sobre sí mismo, incluso la masturbación, frenan la extensión de las prácticas. La relación por aquel entonces sólidamente establecida entre el agua y la esterilidad vuelve difícil el desarrollo de la higiene íntima de la mujer. (...) no se trata más que de una toilette fragmentada del cuerpo. Se lavan frecuentemente las manos, también cada día la cara y los dientes, al menos los dientes delanteros, una o dos veces al mes los pies, pero nunca la cabeza. (HVP, p. 417-418)

Esto da lugar a una fijación en ciertas partes del cuerpo femenino que hará del hombre un cultivador del fetichismo. Recordemos la fijación de Montalvo en los pies, los brazos, la cintura, las redondeces del pecho, que suelen insinuarse tímidamente por debajo de los vestidos y los encajes:

Una bolsicona de Quito, verbigracia, con su follado de bayetilla ó de paño de primera, ancho el ruedo, exigua la cintura; follado que no se atreve á cubrirle el piececito primorosamente calzado con zapato de raso en chancleta, (...) donde belleza y voluptuosidad se dan la mano y andan amenazando con poner fuego al mundo. (Episodio “El otro monasticón”, también en los Siete tratados, p. 180)

El zapato hace también su aparición como fetiche. Pero por lo general, no hay acceso a esta voluptuosidad, no se puede disfrutar de ella. Este pasaje de Montalvo, que contrasta con otros que enfatizan la castidad y la virtud, evidencia la presencia del deseo frente a una imagen femenina que se sabe voluptuosa. El cuerpo contenido deja escapar, en ocasiones, señales del encanto que posee.

Otras mujeres circulan por los alrededores, que se apartan de las normas de encorsetamiento. La necesidad de trabajar, la actividad y la lejanía del centro configuran otra estética, popular, de clases más bajas, en donde las mujeres visten relajadamente, asemejando los modelos, pero sin su rigidez.

La mayor atracción para Montalvo parece residir en lo más prohibido y elaborado, en el cuerpo que no se muestra, y que además pertenece a una clase en la que Montalvo se ve identificado, es decir, desea la cercanía con un cuerpo educado, o por lo menos es lo que quiere hacer ver, claramente, en su escritura. La “vencedora debilidad” de la mujer y el acercamiento a su cuerpo con intensidad, evidencian en Montalvo el deseo: el gordo brazo, su tersura su carnalidad, pero al mismo la moderación que debe imponerse frente a dicho deseo.

Estas mujeres no han granjeado sus perfecciones en la escuela de la fuerza; al contrario, ese pecho por suya sobresalencia están derramándose las gracias; ese brazo gordo, terso, blanco, que se viene adelgazando gradualmente hasta la delicada exigüidad de la muñeca; esa pierna de Venus, cuando vestida con pollera de púrpura hasta la rodilla se presenta á Eneas en un bosque de Cartago; esa cintura que cupiera entre las manos de un silfo; ese pie de oréade que corre por el prado huyendo del amor de un gnomo, sin hollar las flores que caen debajo de su planta; ese cuello que semeja al aterciopelado gollete de la azucena; todo, todo indica la vencedora debilidad con que triunfan de héroes y filósofos. (BGH, p. 103)

La supuesta imposibilidad de anclar en la carne lleva a Montalvo a escribir delirantes imágenes del cuerpo femenino expresadas exquisitamente; dichas imágenes, sin embargo, dan muestra de la muralla en que se convierten los cuerpos, que se cercan mutuamente, el de ella para defenderse, como la ninfa que huye del gnomo por el prado —esta imagen, sobre todo, está cargada de voluptuosidad, justamente por la imagen de la persecución—, y el masculino, para tratar de respetar el código que ha creado, pues, a decir de Georges Bataille, “la humanidad en su conjunto y en su reacción pública, al igual que en el secreto del erotismo, ha estado sometida

a la paradójica necesidad de condenar el mismo movimiento que la lleva al momento supremo”<sup>26</sup>, y esta condena parece haber llegado a su punto culminante en el siglo XIX. En “El otro monasticón”, donde aparece la figura de la bolsicona que se aparta de aquella de las mujeres de las clases altas, Montalvo relata el deseo desenfrenado de un sacerdote por esta mestiza. Su deseo llega al punto de violarla en su propia casa, razón por la cual, ella, destrozada y deshonrada, muere. Al cabo de un tiempo, se encuentran profanada la tumba de la muchacha y cercenados sus senos. Un hombre errante y enardecido aparece en un barco en otro extremo del mundo con una bolsita en el bolsillo de su camisa. Dos masas putrefactas evidencian el crimen que ha cometido contra el cuerpo sin vida de la muchacha, en un ejemplo desquiciante de la desmesura a la que puede llegar un cuerpo reprimido.

¿Qué dicen estos dos personajes del cuerpo de Montalvo, cuerpo que crea cuerpos en su escritura? ¿No afirma esta brutalidad una tormentosa contención del cuerpo masculino? ¿No aparece aquí el deseo contenido de Montalvo? Esta vehemencia por el cuerpo explota y quiebra a ambos personajes: la bolsicona, muerta, es violentada, al igual que Rosaura, como se verá. El sacerdote, despojado de un poder que creía absoluto, enloquece frente a su miseria. Esto no significa, por supuesto, que el deseo de este cuerpo masculino cargado de poder pueda dirigirse sólo a la violencia, pero la violencia y el delirio retratados en el sacerdote dan cuenta de un monstruo que crea a un monstruo para destruirse a sí mismo.

La violencia de la contención no rompe sólo el cuerpo femenino, sino al cuerpo que lo desea, pero ellos parecen no poder encontrarse debido al alto muro levantado, que es el mismo cuerpo. Cuando Víctor Frankenstein se halla ante el monstruo que ha creado, y éste cobra vida, es presa del terror. El monstruo se siente desterrado del mundo, y al encontrar a su creador, debe descargar contra él su frustración. Montalvo crea mediante la represión de su deseo; necesita un cuerpo que lo acompañe, como el monstruo de Frankenstein, pero crear entraña el riesgo de lo monstruoso, y lo monstruoso puede tomar formas inesperadas.

Esta misiva devolvió a mi memoria algo que había olvidado: la amenaza del demonio: “Estaré contigo en tu noche de bodas”. Ésta era mi sentencia, y esa noche aquel demonio desplegaría todas sus artes para destruirme y arrancarme el atisbo de felicidad que prometía, en parte, compensar mis sufrimientos. Víctor Frankenstein<sup>27</sup>

Su creación lo acompañará siempre, igual que el ser creado por Frankenstein acompañará a su creador. Montalvo y el Dr. Frankenstein se hallan en la febril actividad de crear, de reproducir sus miedos o deseos en sus creaciones, pero ambos se convierten en víctimas de lo que han creado. Montalvo, en su afán por ahogar el deseo, crea un cuerpo que no puede tocar, casto, que se vuelve contra él al alejarse.

Hay otro hecho histórico que renueva por aquel entonces las conductas privadas: el auge inaudito de las prendas íntimas. La extremada sofisticación de la ropa invisible le da todo su valor a la desnudez, cuya profundidad intensifica.

Nunca estuvo tan oculto el cuerpo femenino (...). Después de la camisa, se propaga irresistiblemente el calzón. Usado al principio sólo por las niñas, se impone entre las mujeres adultas cuando triunfa el miríñaque (Falda interior de tela rígida o muy almidonada, a veces con aros, que usaron las mujeres para ahuecar las faldas por las caderas) (...).

En 1880, su uso se ha vuelto imperativo, al menos en la burguesía. En cuanto al corsé, resiste a pesar de todo las violentas ofensivas lanzadas contra él por el cuerpo médico. (HUP, p. 421)<sup>28</sup>



I

II

III

IV

**Cuerpo  
que  
se  
rompe**

---

En una fotografía tomada cerca de 1860<sup>29</sup>, se ve a dos jóvenes mujeres quiteñas, Victoria y Ana Caamaño. Ambas llevan largos vestidos oscuros, el uno de manga larga. Las faldas son muy amplias, puede verse que por debajo llevan miriñaques, que borran las formas de las caderas y de las piernas, mas contrastan con el fino talle de ambas mujeres, que posan abrazadas (¿Es el corsé también una trampa, que desdibuja el cuerpo sólo para resaltar la fina cintura, objeto del delirio del enamorado?). La más alta aparta su mirada de nosotros, y la otra, más pequeña, nos mira con solemnidad. La tez de ambas, muy blanca, hace resaltar los ojos oscuros y las ojeras, que dan languidez a su mirada. Llevan el cabello recogido en ajustadas trenzas coronadas con flores.

Las amplias faldas y el largo y oscuro cabello ajustado se repiten en una imagen de 1881, veinte años más tarde. Esta vez se trata de tres jóvenes hermanas. Estas mismas jóvenes caminaban seguramente por la ciudad de Montalvo, por las calles y plazas quiteñas. Dolores, Carmela y Mercedes Reyes tienen rostros muy pálidos y serios, y el talle de los vestidos está adornado hasta el cuello con encajes oscuros, elaboradas pecheras y lazos. De sus cuerpos, apenas vemos las manos enjoradas y los antebrazos. ¿Qué están pensando todas ellas? Parecen ser mujeres sin secreto, a pesar de que se saben guardianas de algo. Si las imaginamos en la sala de visitas de su casa, en alguna calle empedrada de la ciudad, o en el cuarto de bordar, veremos quizá reproducida esa mirada distante, despojada de emociones y temerosa de delatarse. ¿Qué sienten esos cuerpos que se refugian en el tambor de bordado o en el remiendo de la ropa? ¿Es que esconden algo monstruoso? Esta mujer

no tiene intimidad, ni secreto, ni afecto, toda ella consagrada al chantaje exterior, a la credibilidad efímera, pero total, de sus “síntomas”, a la exigencia absoluta de hacer creer (como el mitómano con sus historias) y a la decepción simultánea de cualquier creencia — y esto sin apelar siquiera a una ilusión compartida. Demanda absoluta, pero insensibilidad total a la respuesta. Demanda volatizada en los efectos de signos y de puesta en escena. (DS, p. 113)

Aquí, Baudrillard se refiere a la *histérica* (histeria: del griego *hysteria*: útero, según el autor. En la Edad Media, por otro lado, se creía que aquello que después se llamó histeria se debía a que la matriz subía a la cabeza de las mujeres), que entra en el catálogo de anormales como la descontrolada, que en lugar de la voz no cuenta sino el grito, la expresión del descontrol

que sigue a una extremada represión. Este grito se ve de manera desgarrada en *A la Costa*. Mariana, su personaje femenino más fuerte, es reprimida permanentemente por su madre, como se verá más adelante con detenimiento. Ante la autoridad, frente a su encierro, Mariana no puede sino gritar, como un animal herido.

¿Qué sucede, al contrario, con Rosaura Mendoza, la Emancipada? Miguel Riofrío es contemporáneo de Juan Montalvo, y su amigo; ambos se apoyan mutuamente en su producción intelectual y en la defensa de sus ideas. Liberal convencido, Riofrío denuncia con su novela la violencia a la que está sometida la mujer del siglo XIX.

La madre de Rosaura la ha educado como lectora y de acuerdo con una educación que rompe con la imagen tradicional de la mujer de su época, pero muere pronto. Huérfana, la niña queda a merced de un padre autoritario y conservador, quien, una semana después de muerta su esposa, cambia radicalmente las reglas a las que debe ajustarse Rosaura, hasta entonces cobijada por la educación abierta de su madre.

Rosaura es obligada a casarse con Anselmo Ramírez, conocido del confesor de su padre. En principio, Rosaura se niega, pero luego lo hace para evitar las represalias que su padre quiere tomar contra los indios de la hacienda. En la boda, ya se nota un cambio:

Al tocar en el umbral levantó su velo como si le estorbase, y quedó en pública exposición un rostro que no era ya el de la virgen tímida y modesta que antes se había visto rara vez y con gran dificultad. Rosaura mostraba en ese instante no sé qué de la extraña audacia que se revela en los retratos de Lord Byron. Podía decirse que su alma era de pólvora y que bien pronto iba a hacer una explosión.

Los amigos de Eduardo planean liberar a Rosaura y, una vez terminada la ceremonia, ella abandona a su marido para encontrarse con Eduardo, lo cual nunca

"Los rasgos de belleza más codiciados en esta región, según los viajeros, eran (...) el pie pequeño, blanco y de talones rubicundos, orgullo en especial de las mujeres guayaquileñas, que para realzar su belleza usaban cosméticos y afeites." (FCV, p. 166)

La mujer se sabe dueña de unos pies que despiertan el deseo, los cuida y los muestra, dejando adivinar el resto del cuerpo, éste, cubierto.

La bolsicona. Aparece una mujer sin corsé ni bragas francesas. A la mujer contenida, inscrita en el espacio de poder, obediente de la moral imperante, se opone ésta. Imposibilitada de cubrirse con tanta sofisticación y exactitud, este otro cuerpo, al tiempo que marginado del centro de la civilidad, se ve más suelto. Él también se cubre, pero con varias capas, que no delimitan el talle tan tiránicamente como el corsé, pero muestran la cintura que sigue al pecho generoso, no contenido.

Joaquín Pinto recrea la blusa bordada, a la que sigue la chalina con flecos; la pollera, de colores intensos a veces, suele ser larga y no llega a cubrir los tobillos, pero si borra la forma de las caderas. El cabello, trenzado a los lados, no se halla mayormente trabajado.

La tropeña o huaricha lleva un vestuario similar cuando decide seguir a su esposo o a su amante a las guerras. Descalza, ha olvidado el pudor, o quizá no lo ha aprendido. La tropeña es una mujer que decide emprender su camino y poner su cuerpo para lo que la guerra y el soldado necesitan: la cocina, la cantina, el cuartel, la cama. Esta mujer, una imagen oculta en la historia de las batallas, se mantiene en la oscuridad, marginal o despojada de toda moral al ser una mujer en el camino, pero su presencia en la guerra dice de una fuga lejana a la restricción a la sala de costura, en donde el cuerpo, si bien está destinado a la espera del que parte, termina quizá decidiendo sobre sí al marcharse.

sucede, pues Eduardo no vuelve a aparecer hasta que le escribe una carta: “me encaminaste por extraña senda a las aras del Padre que nos manda perdonar, y todo lo he perdonado.”

Rosaura intenta, sin duda, encontrar una manera de existir que la aparte de los sometimientos a los que ha aprendido a resistirse desde pequeña, pero quizás el control por parte de su padre ha sido reemplazado por el sometimiento a su cuerpo a fin de creer en una libertad en el margen, cuya dimensión real no conoce:

Habitaba una casita en la calle San Agustín que era la más pintoresca de la ciudad: tenía a pocos metros la grande acequia que pasa a batir el molino de los dominicos. (...) arreglaba la mejor veste y el peinado y salía a la sala de recibo: ésta era espaciosa, pero un poco desmantelada, pues había sido antes sala de billar, de modo que la palabra billar llegó a tener una aceptación convencional y maliciosa que envilecía el nombre de la dama y la hacía verter lágrimas secretas de amargura que ella procuraba ahogar en los placeres. Es cuanto se puede narrar de su vida privada, aunque ciertamente, la mujer a quien alguna fatalidad ha arrojado a la corriente de las aventuras, no tiene vida privada, pues hasta los mínimos incidentes de su casa van pasando de corro en corro con adiciones y comentarios. (LE, p. 135)

En su realidad, Rosaura es vista como una víctima, pero quizá su reacción no tenga un solo lado: ella se somete a su cuerpo, pero el uso de su cuerpo es también una respuesta a la represión y al abandono de Eduardo. Ante su fuga y súbita soledad, Rosaura utiliza su propio cuerpo para vindicarse:

hay otras tempestades misteriosas con instintos y albedrío que si una vez llegan a estallar, no se puede saber cuál será el límite de sus estragos: esta tempestad es la del corazón de una mujer hermosa, de sentimientos nobles y generosos a quien

la desesperación ha llegado a colocar en mal sendero: ésta caminará vía recta a los abismos, porque finca su orgullo en no retroceder jamás y en devolver a la sociedad burla por burla, desprecio por desprecio, injusticia por injusticia y víctima por víctima; pero con mayor o menor decencia, pues hasta el vicio tiene su dignidad en las almas educadas. (LE, p. 136)

Su cuerpo es instrumento de afrenta: con su explotación, con su despertar a “los vicios”, es decir, con su sexualidad, responde a la represión y a la discriminación, pero Rosaura, al mismo tiempo, se castiga, quizá buscando perennemente a Eduardo en los caminos del deseo. El narrador resalta que Rosaura no es una prostituta del montón; se trata, más bien, de una refinada cortesana (y recordemos, junto con el narrador, que “Nada inventamos: lo que vamos a referir es estrictamente histórico: en las copias al natural hemos procurado suavizar algún tanto lo grotesco para que se lea con menor repugnancia”). Se trata de una mujer que vivió en Loja en la segunda mitad del siglo XIX, que decide o a la que se le impone una vida marginada, el costo que paga por encontrarse con su cuerpo.

Al cabo de un tiempo, Rosaura recibe una carta de Eduardo, en la cual él, desde su piedad, la exhorta al arrepentimiento. Rosaura cobra conciencia de la vida que ha llevado y, dando la razón a Eduardo, se suicida. Su cuerpo, en vida utilizado para el placer, en la muerte es profanado, al ser utilizado para investigaciones médicas.

El narrador de *La emancipada* defiende a Rosaura recurrentemente: “Los déspotas y los fanáticos son los que empujan la sociedad a la región del libertinaje”; según la novela, a Rosaura no le queda otro camino, de inmediato es desterrada del mundo de lo legal para habitar el territorio de lo sórdido, que no termina ni siquiera después de su muerte, pues sigue siendo violentada en su cuerpo muerto:

En *Priosta de la corona*, en Quito, Pinto retrata a una mujer designada con un honor alto entre los campesinos. Filoteo Samaniego describe: “pollera y refajos nuevos, chal de seda, aretes de plata y piedras falsas, sombrero de ala amplia y cintillo de seda.”<sup>30</sup>

¿Qué nos dicen estos cuerpos más relajados? ¿Cómo incide en ellos la norma? Si bien pueden ser razones de orden económico y social las que den lugar a otros cuerpos que se imponen al angelical y encorsetado, ellos evidencian que la contención, por lo menos en su “aspecto” (vestido, corsé, bragas), no se generaliza, siempre hay un cuerpo que se resiste.

En algunos aspectos, el relajamiento del cuerpo contradice al cuerpo reprimido. Norma y fuga conviven y parecen aun tolerarse.

En Quito, la bañadera, es el personaje más audaz. En traje de baño, describe Filoteo Samaniego, la mujer se lava en el río Machángara a la vista de estudiantes arrebatados por su figura, que van tras ella a nado. El traje de baño es una saya que Pinto ha plasmado en tonos grisáceos. El cabello está recogido hacia arriba, en un moño. Mientras exprime su

vestido, el pecho se insinúa  
y los hombros se descubren.  
Aquí, ni corsé, ni miriñaque.

Esta bañadera de Pinto se reproduce en otra escena que tiene lugar en Quito y que esta vez es rescatada por Cecilia Durán: "El clima de esta ciudad permitía soportar durante todo el año la inmersión en agua a la intemperie y por esta razón no existía una sola casa de baños calientes, como tampoco una sola estufa. Los baños, generalmente, se tomaban en la quebrada de Jerusalem, donde 'las pieles blancas y rosadas se mezclaban con las pieles morenas y negras' (Alejandro Holinski citado por Durán. Algo más acerca de la vida de Quito, 1851), en algunos casos más o menos desvestidas y en otros completamente desnudas; no había ninguna separación de los sexos más que la vegetación. El baño en estos lugares y condiciones no tenía nada de pecaminoso y, por lo tanto, la policía no reparaba en vigilar la zona.

En Guayaquil el lugar frecuentado para bañarse era el Estero Salado." (FCU, p. 172)

Rosaura iba a sufrir las expiaciones de ultratumba. Los cuatro peones, sin emoción de ningún género, levantaron el cadáver, le sacaron del cuarto, le colocaron sobre una hilera de adobes en la mitad del patio y la desnudaron hasta la cintura. (LE, p. 139)

Como Montalvo, Riofrío se dedica también al periodismo para combatir a los conservadores, y como el ambateño, el escritor lojano debe salir al exilio. Desde Piura, en el periódico *La Unión*, llega *La emancipada*, al igual que las obras de Montalvo que llegan a Ecuador desde sus destierros. Paralelamente a la existencia de Rosaura Mendoza, se halla la mujer angelical de Montalvo. Riofrío y Montalvo conciben en su escritura dos imágenes opuestas: la pureza frente a la seducción, el miedo frente al arrojo, el sometimiento frente a la decisión.

Riofrío denuncia ya el sometimiento de que es objeto la mujer, mientras Montalvo trata de refrenar su proceso de liberación concediéndole pequeños territorios de acción, como se puede ver en sus dos tratados. Montalvo es un gran civilizador, de ahí su vehemencia por mantener a la mujer más cerca del cuarto de bordado que de la puerta de salida de su casa, según dictan las normas de civilidad decimonónicas, al menos desde donde las quiere ver Montalvo, pues Riofrío, más bien, parece tratar de superarlas. Así, son dos voces masculinas las que quieren decidir, finalmente, sobre el destino o la imagen de la mujer.

Montalvo demanda educación para la mujer, pero antepone su obligación de cumplir con sus tareas femeninas; la desea como parte de la civilización, pero como instrumento y no como una mujer autónoma; y privilegia como virtud la confianza ciega en las decisiones de la autoridad antes que en las propias. Frente a esta mujer, aparece Rosaura Mendoza como una ruptura muy fuerte, lo cual evidencia que casi diez años antes de la escritura de los *Siete tratados*, ya existe concien-

cia del espacio demasiado reducido que ocupa la mujer en la sociedad. Por esta razón, es necesario reconsiderar la afirmación de Plutarco Naranjo: "Montalvo fue uno de los precursores del feminismo en el Ecuador y aun en Latinoamérica"<sup>31</sup>. Realmente, las ideas de Montalvo sobre la mujer no corresponden con el contexto en que el feminismo empezaba a gestarse en el siglo XIX. Si bien Montalvo empieza a considerar a la mujer dentro de su proyecto, no la concibe como un sujeto de la historia capaz de inscribirse en ella con pensamiento propio. Liberal, con la mujer sigue siendo un conservador. Enamorado de la libertad, no la desea para ella. La libertad está reservada para los criollos ilustrados, para el mundo capaz de sustentar cierta dosis de poder.

Rosaura no pertenece a este ámbito, no es una mujer que pueda pertenecer al proyecto de Montalvo. Si se convierte en Sísifo al cargar con su cuerpo y caer dentro de él, si este cuerpo es Sísifo y piedra a la vez, Rosaura, sin embargo, ha intentado cortar los hilos del teatro de marionetas previamente diseñado para ella. Ella ha emprendido por lo menos en el aprendizaje de la hospitalidad, del recibimiento del otro en su fortaleza vencida. Esta hospitalidad ha terminado traicionándola y ha hallado en el suicidio la única manera de detener la ascensión y caída permanente del cuerpo-roca. ¿Ha seducido Rosaura, ha entrado a su cuerpo al tiempo que otros lo han hecho?

Otras mujeres se empeñan en contradecir el esfuerzo de Montalvo por moldear una imagen domesticada, y no sólo en la literatura, sino en nuestro pasado. ¿Qué relación existe entre los personajes femeninos, las heroínas novelescas, y las mujeres de carne y hueso que ahora se nos presentan como espectros, para impedirnos olvidarlas? Al converger en la página y recordarnos desde allí su existencia, todas estas mujeres nos habitan, y si miramos al pasado por el *espejo del espectro*, quizá nos veamos en ellas, en su voluntad de desobediencia o en su docilidad. Las primeras, novelescas, nos convocan desde aquella realidad fuera del tiempo, las otras, atrás en el tiempo, se depositan en la escritura para sobrevivir en ella, y allí cobran vida, como Manuela, y marcan el paréntesis dentro del largo texto del cuerpo que se rompe.

Estos cuerpos parecen mostrarse como expresiones excepcionales de la necesidad de salir del corsé para encontrarse con su cuerpo, adquirir una autoconciencia. El cuerpo de estas mujeres, civilizado, se transforma en un puente hacia un modo menos reprimido de vivir la civilidad. Tanto Rosaura como Manuela viven en la escritura, en la marca escrita, las escuchamos y las interpretamos a fin de conocer nuestro tiempo.

Quedaba la joven sencilla y cándida, obediente, enferma de histerismo, el que no tardó en presentarse en terrible acceso, acompañado de ronquidos, gritos y espumarajos sanguinolentos que salían entre labios contraídos y lívidos, como si fueran los estertores de una bestia agónica. (AC, p. 67)<sup>32</sup>

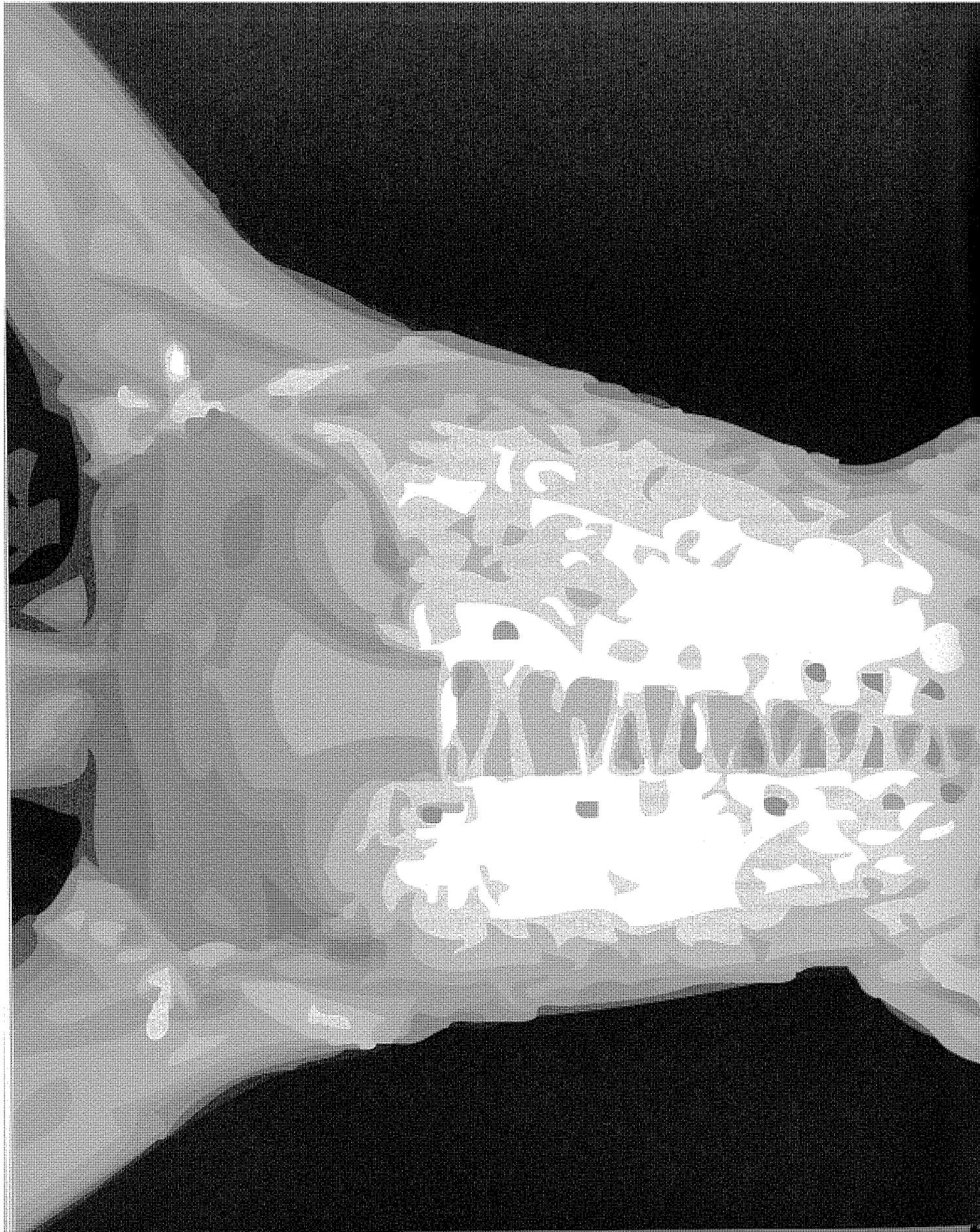
Rosaura, ya tienes doce años cumplidos: es necesario que desde hoy en adelante vivas con temor de Dios; es necesario enderezar tu educación, aunque ya el arbolito está torcido por la moda; tu madre era muy porfiada y con sus novelitas ha dañado todos los planes que yo tenía para hacerte una buena hija; yo quiero que te eduques para señora y esta educación empezará desde hoy:

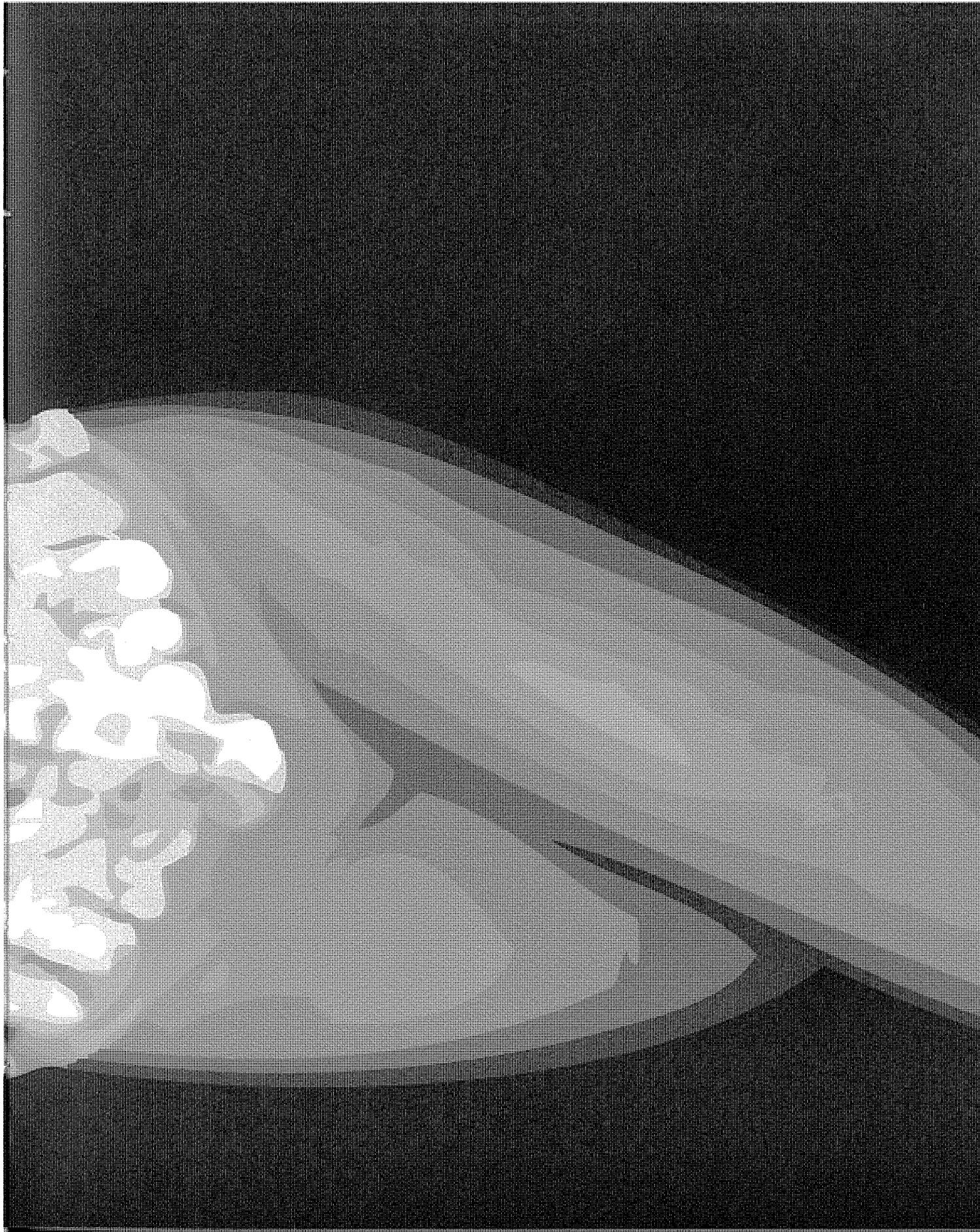
Tu estarás siempre en la recámara y al oír que alguien llega pasarás inmediatamente al cuarto del traspatio; no más paseos ni visitas a nadie ni de nadie.

Eduardo no volverá aquí. Lo que te diga tu padre lo oirás bajando los ojos y obedecerás sin responderle, sino cuando fueres preguntada. (LE, p. 105)

Sin embargo, el fin de Rosaura y el fin de Manuela son muy lejanos el uno del otro. Manuela se impone, vive y sobrevive debido a su coraje, y también por el hecho de mantenerse en altas esferas de poder político y económico. Sin embargo, termina despreciando tanto al uno como al otro cuando, una vez en el exilio y en terribles condiciones económicas, rechaza la ayuda de su ex esposo y prefiere mantenerse en los márgenes. Manuela, amante, recluta, experta en intrigas políticas, es la seducción. Manuela es la seducción a la que tanto teme Montalvo, de la que rehuye.

Manuela es lo que Montalvo teme porque desea, pues el deseo tiene lugar en un espacio de transgresión. Montalvo no puede quebrar este cuerpo, dueño de su secreto, y por ello se aleja, se resiste a él por medio de su escritura. En Manuela está el cuerpo que constituirá siempre un espacio de resistencia, que será capaz de seducir. Por esta razón, Montalvo se aleja, pues es él, en definitiva, quien teme seducir y ser seducido.





**El  
cuerpo  
camino  
del  
siglo  
XX**

Manuela Sáenz es elogiada por el mismo Montalvo por su belleza, cuando dice, hablando de las quiteñas en general, que fue en Quito en donde el Libertador Simón Bolívar fue a encontrar a su compañera. Manuela Sáenz contrae nupcias con un médico inglés, Jaime Thorne, en 1817, y lo abandona años más tarde. Por lo tanto, la relación que mantiene con Simón Bolívar es un adulterio. Manuela se consagra a Bolívar y, en ausencia de su amante, se dedica por entero a la política, a fin de apoyar su proyecto desde ciudades como Quito o Bogotá. ¿Qué habría pensado Montalvo de una adúltera que, además, se dedica públicamente a la política? Quizás, al tratarse de una heroína que acompañó a Bolívar y alcanzó el título de Caballera de la Orden del Sol, Montalvo no la consideró igual que a otras "marimachos", pero cabe recordar a propósito de Manuela Sáenz a las mujeres que prestaron varios servicios en las luchas de la independencia, como Rosa Campuzano, amante de San Martín. Estas mujeres saben hacer del código de contención una estrategia mediante su astucia, y aunque son rechazadas, sobre todo por otras mujeres, representan resquebrajamiento que sufre el modelo de mujer planteado por Montalvo.

El cuerpo femenino no logrará entrar en el próximo siglo sin tropiezos. El espacio de libertad deberá esperar para consolidarse, a pesar de que el cuerpo pugne cada vez más por su autonomía. En los primeros años del siglo XX, aparece otra mujer, que nos da la impresión de haber permanecido atrás en el tiempo. Como en los retratos fotográficos de mujeres, que eran tomados en la segunda mitad del XIX y las presentaban muy similares unas a otras, en una especie de comunión, así Mariana Ramírez tiende un puente con Rosaura Mendoza. Mariana, personaje de *A la Costa*, es una mujer en cuyo cuerpo la domesticación no ha sido del todo eficaz. Su madre, doña Camila, autoritaria y religiosa fanática, prohíbe a su hija el noviazgo con Luciano Pérez, amigo de su hijo Salvador. Dicho enamoramiento, apenas en ciernes, es frustrado con la ayuda de Rosaura Valle, beata amiga de doña Camila. Mariana decide entonces violar todas las normas y llega al cuarto de soltero de Luciano. Pero una vez consumada su relación, para Mariana no queda ninguna posibilidad de una vida "honrada". Luciano, aunque enamorado de ella, sabe que una vez expuesto su cuerpo ante él en su integridad, en su más íntimo secreto, la única posibilidad de encuentro se halla en el espacio de lo clandestino, lo marginal.

Ya al inicio de la novela, cuando se describe a Mariana, nos la anuncian como *anormal*:

Mariana era bonita y de carácter vivo, sin embargo de las tentativas incesantes de dola Camila para cambiarlo (...).

Cuando la joven sufría, de tarde en tarde, los terribles asaltos de histerismo<sup>33</sup>, que la desfiguraban de atroz manera... (AC, p. 59)

Diagnosticada, definida y con ello marginada, Mariana grita a través de estos ataques. Uno de ellos sucede después de que su madre le ha prohibido todo contacto con Luciano. Frente a la represión, Mariana se descontrola, pero antes de ello toma la palabra.

La muchacha (...) levantó los ojos, clavóles en los de su madre como en señal de desafío y contestó, marcando bien las palabras:

— ¡Sí amo, sí le quiero a Luciano! ... ¿Acaso sólo yo no debo querer alguna vez? ... ¿es crimen amar a un hombre como Luciano?

(...)

— ¿Quiere usted que hable? Pues hablaré la verdad. ¿Oye? La verdad. Sí, sí, sí quiero a Luciano Pérez, al chagra Pérez, al hereje, al azotacalles, y estoy resuelta a casarme con él si él quiere y si no, a ser su querida. No puedo ni deseo estar más tiempo en una casa que es una sepultura. (...) Ya estoy hasta la corona de llevar una vida que no es otra cosa que una muerte lenta. (AC, pp. 66-67)

Mariana, con estas palabras, denuncia una realidad no sólo individual. El espacio doméstico es tan estrecho que termina asemejándose al lecho de muerte. El sofocamiento muestra, por medio de doña Camila, que el cuerpo contenido cuenta con una fiel guardiana, que muy a menudo es una mujer. El cuerpo que ataca al cuerpo.

Hay un personaje femenino en la novela que da cuenta de actividades y perversiones lejanas a las prácticas femeninas convencionales. Rosaura Valle, amiga de doña Camila, es una beata que en su juventud, al parecer, ha ejercido de alguna manera la prostitución. Ya entrada en años, ha cambiado esta actividad por la de alcahueta. Este "oficio" constituye un vehículo para crear rupturas, contribuir a los actores a salirse del guión —sólo a fin de adoptar otro— y romper con la estructura de las relaciones sociales para crear otra, igual de violenta o peor. Rosaura Valle hace que Mariana conozca al padre Justiniano, sacerdote que ejerce su poder

Elas son el otro cuerpo, que se mira a sí mismo y que desafía, el cuerpo que se convierte en escudo de sí mismo para hallar su posibilidad de ser aunque se ponga en riesgo al mostrar su marca, su oquedad.

Manuela, con los hombros descubiertos, inusuales escotes y colorrete, calcula, disimula, concede y se impone, su cuerpo de por medio. El rechazo que sufre por parte de las mujeres representa quizá el miedo de estas mujeres frente a sí mismas y a la posibilidad de liberarse. Manuela y Rosa son una realidad que se muestra fuera de la contención, y que por eso mismo necesita del manual, necesita de la escritura permanentemente para reafirmar la imposición y hacerla efectiva en el cuerpo, en el territorio. Si no hubiera rompimiento de la norma, el manual, paradójicamente, no justificaría su existencia. Manuela desdice del destino de las mujeres, lo minimiza, y va por otros caminos. Es ella quien da por terminado su matrimonio con Thorne, es capaz de salvar la vida de Bolívar dos veces y viste el uniforme de los hombres de Bolívar al participar de las luchas.

El manual debe existir por mujeres como Manuela. La escritura de estos manuales, en su desesperación, necesita sofocar a estas mujeres, por eso se escribe, pero no siempre se cumple, como en el caso de ella, que desprecia las imposiciones.

mediante el sermón y cierto atractivo que complementa su adoctrinamiento. Tras unos ejercicios espirituales, Rosaura Valle junta a Mariana y a Justiniano en el cuarto en que vive. El sacerdote, que ha sido confesor de la muchacha, la viola y se marcha.

Tras la violación, a Mariana no le queda sino prostituirse. Aquella experiencia brutal la expulsa definitivamente de su familia y de sí misma. Frente a la crueldad más absoluta, frente a la imposibilidad de preservar su cuerpo, y al ser destruida por el cura, Mariana encuentra otra sepultura: ya no su casa, sino la calle, donde se entierra en vida para purgar su falta. Mariana es condenada y abandonada, mientras el agresor sigue legitimando su poder mediante la religión. Pero la misma Mariana asume la culpa tras su encuentro con Luciano, mientras que frente a Justiniano, su confesor, al tanto de su pecado, no puede arrogarse el derecho a reclamar, a gritar. La conciencia de culpa interiorizada en Mariana es parte de la violencia, pues provoca un quiebre entre su cuerpo como secreto marcado, propio, y su cuerpo como falta y, por ende, medio para expiar su pecado, repitiéndolo. Mariana, violada y declarada culpable, ha sido desterrada de la manera más perversa.

Ya hacia 1856 Manuela se ha retirado a vivir a Paíta, como cuenta Ricardo Palma en "Doña Manuela Sáenz"<sup>34</sup>. Las primeras décadas del siglo ven a esta mujer rebasar su espacio a fin de apoyar las causas libertarias. Mujeres como Manuela casi siempre son amantes o esposas de caudillos y próceres, y a menudo deben mantenerse a su sombra, como sucede con Rosa, pero sin embargo están allí, y es en la sombra donde se muestran.

# Notas

- 1** Juan Montalvo, "La belleza en el género humano", en *Los siete tratados*, París, Hnos. Garnier, 1912. En adelante, será abreviado como BGH y a continuación se citará el número de página.
- 2** Imagen tomada de [www.laracorsets.com](http://www.laracorsets.com).
- 3** Ximena Sosa y Cecilia Durán, "Familia, ciudad y vida cotidiana en el s. XIX", en *Nueva Historia del Ecuador*, Enrique Ayala Mora (ed.), Quito, Corporación Editora Nacional, 1996, p. 173. En adelante, se abreviará FCV.
- 4** Janine Potelet, "Imágenes de la mujer en la obra de Montalvo", *Coloquio internacional sobre Juan Montalvo*, Quito, Fundación Friedrich Naumann, 1989, p. 257. Se abreviará IMM.
- 5** Juan Montalvo, "Del genio", en *Los siete tratados*, París, Hnos. Garnier, 1912. En adelante, será abreviado como G.
- 6** Plutarco Naranjo, "El pensamiento social de Montalvo y el feminismo", *Coloquio internacional sobre Juan Montalvo*, Quito, Fundación Friedrich Naumann, 1989, p. 11.
- 7** Juan Montalvo, "De la nobleza" (perteneciente a los *Siete tratados*), en *Pensamiento romántico ecuatoriano*, Rodolfo Agoglia (ed.), Quito, Banco Central y Corporación Editora Nacional, Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, 1988, p. 124. En adelante, será abreviado como N.
- 8** Op. cit., p. 121.
- 9** Arturo Andrés Roig citado por Ernesto Albán Gómez, en Enrique Ayala Mora, op. cit., p. 96.
- 10** Heinrich von Kleist, "Teatro de marionetas", en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus, 1990, p. 433.
- 11** Miguel Riofrío, *La emancipada*, Quito, Libresa, 2005. En adelante será abreviada como LE.
- Miguel Riofrío (1822-1897) escribe su novela en 1863, mucho antes de la escritura de los *Siete tratados*. Su novela es publicada por entregas en el periódico *La unión*, de Piura. Riofrío se declara liberal y su novela constituye una voluntad por denunciar los excesos a que puede llegar la civilización al pervertirse en nombre de la moral y la religión.
- 12** Michelle Perrot, Lynn Hunt y Catherine Hall, *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, tomo IV, Philippe Ariès y Georges Duby (eds.), Madrid, Taurus, 2001, p. 412. El estudio de las tres autoras se abreviará HVP.
- 13** Norbert Elias, "La 'civilización' como transformación específica del pensamiento humano", en *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- 14** Norbert Elias, "Resumen: bosquejo de una teoría de la civilización", en *El proceso de la civilización...*, p. 473. Cabe señalar como punto de interés, no desarrollado en el presente ensayo, la estética masculina de estos siglos, no exenta de cierta feminización. Llama la atención el uso cortesano de pelucas y afeites por parte de los hombres.

**15** La obra de Pier Paolo Passolini, en *El Decamerón* y en *Los cuentos de Canterbury*, por ejemplo, reproduce de manera exquisita estos momentos, antes de que la recámara y el lecho conyugal constituyeran un espacio privado, es decir, antes de que se consolidara el proceso que inició la represión de las pasiones. Algunas ideas presentes en torno a Norbert Elias y Bolívar Echeverría son deudoras del curso “América Latina en sus Letras”, dictado por Alejandro Moreano en la Universidad Andina Simón Bolívar entre abril y junio de 2005.

**16** Para conocer en detalle junto con el Carreño, ver la tesis de Katharina Kunstreich, *Los manuales de urbanidad: Disciplinamiento, orden social y unificación del ciudadano en el siglo XIX*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2005. Los contenidos de los manuales de Urcullu y Carreño se han extraído de esta investigación. Se abreviará MU.

**17** Bolívar Echeverría, “La identidad evanescente”, en *Las ilusiones de la modernidad*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 69.

**18** Jean Baudrillard, *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 113. Se abreviará DS.

**19** La eretofobia —también identificada como eritrofobia— se halla hasta la actualidad en el catálogo de fobias. Se la define como un miedo patológico a ruborizarse.

**20** Al referirse al *Oráculo manual* de Gracián, Echeverría habla de “obedecer pero no cumplir”. El barroco permite fugarse de la norma

utilizando el disfraz, la ambigüedad, aunque esta respuesta puede provenir más del mundo masculino que del femenino. Cabe señalar en este punto que las mujeres lograron siempre pequeñas conquistas en sus espacios, a fin de comunicarse con sus pretendientes, o quizá con sus amantes, pero no es común, debido a la vigilancia en la que vivían sometidas por parte de sirvientes, madres, suegras o institutrices. Para Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de la prudencia*, 1647, ver <http://buscabiografias.com>.

**21** Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 1998, p. 168.

**22** La clorosis es un término tomado de la fitopatología. Se refiere a una enfermedad de las plantas que se manifiesta en la coloración amarillenta que adoptan sus hojas, debido a la destrucción de la clorofila. Se aplica a los individuos con un tipo de anemia, caracterizada por la palidez verdosa de la piel.

**23** Eduardo Jenner: médico de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX que desarrolló la vacuna contra la viruela, enfermedad a la que parece estar refiriéndose Montalvo como la responsable del daño de su piel, pues la viruela deja cicatrices, sobre todo en la cara, y también en brazos y piernas.

**24** Lucía Moscoso Cordero, *De cisnes dolientes a mujeres ilustradas. Imágenes de mujeres a través de la literatura (1890-1920)*, Quito, Abya Yala, 1999, p. 19. A continuación, este texto será citado como CD.

# Notas

**25** Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* (*Passagenwerk*), Madrid, Akal, 2005, p. 96.

**26** Georges Bataille, *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2001, p. 379.

**27** Mary Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Buenos Aires, Longseller, 2004, p. 202.

**28** A continuación de este pasaje se explica que “la lazada ‘a la perezosa’ hace más autónomo su uso (del corsé); le permite a la mujer arreglárselas ella sola, lo que viene a aumentar su margen de maniobra en las lides amorosas”. Si bien esta lazada representa una pequeña libertad ganada para su cuerpo, habrá que considerar qué porcentaje de las mujeres hacen realmente uso de dicha libertad, y cuántas siguen anudándose como siempre ignorando la nueva ventaja. De todas maneras, este simple dato, la manera de anudarse el corsé, puede verse como un pequeño logro del cuerpo femenino.

**29** Las fotografías descritas a continuación pertenecen al libro de Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini, *El retrato iluminado, Fotografía y república en el siglo XIX*, Quito, FONSAI-Taller Visual, 2005.

**30** Las imágenes descritas pertenecen a *Ecuador pintoresco*, acuarelas de Joaquín Pinto seleccionadas y comentadas por Filoteo Samaniego, Quito, Salvat, 1985.

**31** Plutarco Naranjo, “El pensamiento social de Montalvo y el feminismo”, *Coloquio internacional sobre Juan Montalvo*, Quito, Fundación Friedrich Naumann, 1989, p. 14.

**32** Luis A. Martínez, *A la Costa*, Quito, Libresa, 2001. En adelante, las citas de la novela serán ubicadas con las iniciales AC.

**33** Histerismo: Psiconeurosis cuyos síntomas se fundan en la conversión y que se caracteriza por la pérdida de control sobre los actos y las emociones, ansiedad, exageración de los efectos de los impulsos sensoriales y simulación de varios trastornos. Los síntomas son hiperestesia, dolor en la región ovárica, anestesia, parálisis musculares, trastornos de la visión, espasmos tónicos, alucinaciones y catalepsia. En *Diccionario terminológico de las ciencias médicas*, citado en <http://scielo.isciii.es>.

**34** Edgar Freire (ed.), *Quito: tradiciones, leyendas y memoria*, Quito, Libresa, 1999, pp. 199 y ss.