

## **Voces y miradas de y sobre los personajes femeninos de dos novelas fundacionales latinoamericanas**

**Pamela Villarreal Freire**

[pamela.villarreal@udla.edu.ec](mailto:pamela.villarreal@udla.edu.ec)

(Universidad de Las Américas. Facultad de Formación General. Escuela de Humanidades. Quito. Ecuador)

**Nayra Pérez Hernández**

[pereznayra@gmail.com](mailto:pereznayra@gmail.com)

(Universidad de Las Américas. Facultad de Formación General. Escuela de Humanidades. Quito. Ecuador)

### **Voices and glances of and about the female characters of two foundational latin american novels**

Fecha de recepción: 16.03.2021 / Fecha de aceptación: 11.06.2021

*Tonos Digital*, 41, 2021 (II)

**RESUMEN:** *María* (1867), de Jorge Isaacs, y *Cumandá, o un drama entre salvajes* (1877), de Juan León Mera, son los dramas sentimentales del romanticismo hispanoamericano más representativos de sus países, Colombia y Ecuador respectivamente. En ellos, lo amoroso comparte protagonismo con la cuestión racial y la naturaleza, pudiéndose también leer como obras de formación nacional de las nuevas repúblicas. Nuestro objetivo será analizar y comparar estas novelas centrándonos en un aspecto: la voz que tienen y la representación que se construye de los personajes femeninos que por ellas transitan. Se concluye que de manera extrema las protagonistas, que dan título a las novelas, junto a los personajes femeninos de sus familias, encarnan las virtudes cristianas que deben tener los nuevos estados, así como instan a las mujeres reales de la nación a imitarlas (pureza, abnegación, sacrificio...). Pero existe otro grupo de mujeres que, aunque no tengan un rol protagónico en las historias, y atravesadas por otros factores que les infiere más

subalternidad, la etnia (indígenas y negras) y la clase social, vienen a ser idealizadas o exotizadas, en cuanto se acercan a esos ideales cristianos, o demonizadas, adjudicándoseles, desde una doble moral socialmente aceptada, características que contravendrían ese "orden" que se pretende establecer.

**Palabras clave:** romanticismo hispanoamericano; representación; voces narrativas; construcción del otro; interseccionalidad

**ABSTRACT:** *María* (1867), by Jorge Isaacs, and *Cumandá, o un drama entre salvajes* (1877), by Juan León Mera, are the sentimental dramas of Hispanic-American romanticism that are most representative of their countries, Colombia and Ecuador respectively. In them, love shares a leading role with the racial question and nature, and can also be read as works of national formation of the new republics. Our objective will be to analyze and compare these novels, focusing on one aspect: the voice they have and the representation that is constructed of the female characters that pass through them. It is concluded that in an extreme way the protagonists, who give title to the novels, together with the female characters of their families, embody the Christian virtues that the new states should have, as well as urge the real women of the nation to imitate them (purity , self-denial, sacrifice...). But there is another group of women who, although they do not have a leading role in the stories, and crossed by other factors that infers more subalternity, ethnicity (indigenous and blacks) and social class, come to be exotic, in how much they come close to those Christian ideals, or demonized, being awarded, from a socially accepted double standard, characteristics that would contravene that "order" that it is intended to establish.

**Keywords:** Hispanic American romanticism; representation; narrative voices; construction of the other; intersectionality

*Los clásicos son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado (o más sencillamente, en el lenguaje o en las costumbres).*

Italo Calvino

No cabe ninguna duda de que las novelas que hemos escogido para este pequeño estudio -*María* (1867), de Jorge Isaacs, y *Cumandá, o un drama entre salvajes* (1877), de Juan León Mera- han sido trabajadas en demasía, ya que son los dramas sentimentales del romanticismo hispanoamericano más representativos de sus países, Colombia y Ecuador respectivamente. Mas dicen que una de las características más maravillosas de la literatura está en que las obras son fuente inagotable de posibles lecturas. Puesto que somos seres históricos, además de seres únicos e irrepetibles, podemos regresar a ellas, aun tocando los mismos temas, y sacar interpretaciones totalmente nuevas, otras lecturas que parten, por supuesto, y como apuntaba Italo Calvino (1993), de las ya hechas por la cultura, por la tradición de la que formamos todos parte.

Como dramas sentimentales, como de manera habitual se las ha definido genéricamente, en estas novelas, el tema amoroso, y en concreto el del amor imposible como tópico del romanticismo, tiene el absoluto protagonismo. Pero junto a él, sobresalen otros temas importantes como la cuestión racial y la naturaleza, pudiéndose también leer, como lo hace Doris Sommer en sus *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina* (1993), en su dimensión política, como obras de formación nacional de las nuevas repúblicas que en la época de su publicación recién se estaban constituyendo y, de hecho, como señala Sommer, es precisamente la novela sentimental la estrategia para presentar el programa político e ideológico de la nación, por lo que realmente los temas se imbrican:

Centrando su atención en el tema del amor como educador supremo, los novelistas del siglo XIX descubrieron que la mejor forma de llegarle a los lectores o de persuadirlos no era por medio de la razón, como intentaban hacerlo algunos filósofos de la época, sino por medio del sentimiento. Dicho sistema de persuasión se sustenta en las reglas que soportan la composición de la novela sentimental en el siglo XIX. Conmover el corazón de los lectores para hacerles amar lo que es perfecto y detestar lo defectuoso, fue la regla que por antonomasia acogió a todas las demás. (Florián Buitrago, 2008, p.340)

Siendo conscientes de los numerosos estudios que, como ya apuntábamos, desde muy variadas perspectivas ambas obras han generado a lo largo del tiempo, nuestro objetivo será analizar y comparar estas novelas centrándonos en un aspecto: la voz que tienen y la representación que se construye de los personajes femeninos que por ellas transitan. El abordaje de la *María* desde la perspectiva de género no es tan novedoso como en *Cumandá*, por lo que, a pesar de contar con desigual material bibliográfico, queremos detenernos más en el abordaje de este aspecto en esta última novela. Además, otro aporte que queremos presentar es la comparación de ambas

obras en cuanto al tratamiento de la voz y representación de las mujeres, así como la aplicación de un enfoque de interseccionalidad; es decir, la contemplación de la cuestión de género atravesada por otras variables, como etnia y clase social, y que confieren a los sujetos femeninos más subalternidad, tal es el caso de las negras y las indígenas que aparecen, aun no como personajes protagónicos, en nuestras historias.

## **ELLAS: VOCES Y REPRESENTACIONES**

La *María*, de Jorge Isaacs (1867), ha sido la novela sentimental del romanticismo hispanoamericano más leída en la región y, por tanto, la más estudiada por la crítica, lo que ha generado que sobre muchos aspectos de ella existan aún debates y muy variadas interpretaciones. Aparentemente, aunque el autor, como muchos otros de la época, participó activamente en el ámbito político, llegando a la Cámara de Representantes de Colombia por su departamento, la novela no se presenta o parece tener, en principio, una agenda política clara o directa.

Sin embargo, buena parte de la crítica cree que, en realidad, aun valiéndose del recurso de hablar y construir una historia desde el mundo de los sentimientos, se trata de una novela de intención "civilizadora" en medio de un contexto de conformación de las nuevas naciones en el gran proyecto regional de la modernidad. Así, la *María* tendría una agenda doble: por un lado, buscaría la modernización de los nuevos estados; y, por otro, ofrece a la mujer un modelo ideal a seguir como sujeto nacional, exactamente el que estas naciones necesitan:

*María* y los lectores decimonónicos, que iban siendo legión en Hispanoamérica, clericales o anticlericales, liberales o conservadores, tradicionalistas o progresistas, se decantaron, finalmente, por el camino fácil de la tradición católica y aceptaron implícita o explícitamente sus convenciones morales. Reivindicaron su potencial civilizador, la sanidad de costumbres, la represión sexual (muy severa con las mujeres) y el valor de la convivencia social, bien presentes en la novela. (Palacios, 2012, p.718)

Ese recurso de la historia sentimental bien le funcionó a Isaacs e hizo que la novela fuera ampliamente acogida desde su publicación, tanto por el público masculino como por el femenino, y más allá de Colombia, no solo siendo traducida a otras lenguas, sino trasladada a canales más populares, como el cine o las series de televisión. Todo esto empuja a muchos estudiosos a no solo hablar de la *María* como novela fundacional, en el sentido que le diera Doris Sommer (1993), sino a referirse a ella como auténtica "novela nacional" de Colombia, tal como apunta Galeano Sánchez (2001), canonizada, leída y estudiada en la escuela por generaciones de colombianos.

Un primer aspecto a tratar es la "curiosidad" que presenta la voz narrativa, pues aun teniendo la novela el nombre del personaje femenino protagónico, María, la narración está a cargo de Efraín, su novio; por tanto, aunque el narrador sea intradiegetico, la voz de y la mirada sobre ella, así como para el resto de las mujeres que transitan la novela, se impone desde una visión masculina. Así, María se nos presenta, desde la memoria del recuerdo, bajo la mirada de Efraín, como la mujer ideal, poblada de virtudes cristianas, a la que deben aspirar a llegar a imitar y a ser todas las mujeres colombianas de su tiempo, como apunta Alzate: "Ella es una doncella católica, bella, sensible y hacendosa; pero, por encima de todo, es amada, y amada por su humildad y su silencio." (2011, p. 120).

La primera cualidad que Efraín va a resaltar en su descripción de María, tras su reencuentro luego de sus años de estudio en Bogotá va a ser la belleza:

Estaba mudo ante tanta belleza, cuyo recuerdo había creído conservar en mi memoria, porque alguna de mis estrofas, admiradas por mis condiscípulos, tenía de ella pálidas tintas. (...) Pero cuando, refrescada la mente, vuelve ella a la memoria horas después, nuestros labios murmurarán en cantares su alabanza, y es esa mujer, es su acento, es su mirada, es el ruido de los pasos sobre las alfombras lo que remeda, aquel canto, que el vulgo creará ideal. Así, el cielo, los horizontes, las pampas y las cumbres del Cauca, hacen enmudecer a quien los contempla. (Isaacs, 2007, p.3)

Pero, María, a pesar de ser presentada por Efraín como la mujer ideal es, ante todo, un personaje con una psiquis poco profunda, es decir, se trata de un personaje estereotipado, más bien pasivo y sin voluntad propia, hasta a veces infantil, que acepta y sufre la voluntad de otros y de su destino, como se palpa en numerosos pasajes de la historia, por ejemplo, en sus lecturas:

Por eso María tampoco se atreve a leer sola libros diferentes a los recomendados para las señoritas: es el amado quien lee para ella, e incluso edita sus lecturas: "¿No has leído?", le pregunta a ella al regresar de uno de sus viajes. "No", responde María, "porque me da tristeza leer sola, y ya no me gustan los cuentos de las *Veladas de la Quinta*... Iba a volver a leer a *Atala*, pero como me has dicho que tiene un pasaje no sé cómo..." (Isaacs, 1986: 181). (Alzate, 2011, pp.120-1)

No es casualidad que las cualidades que más se alaban en la protagonista femenina de la novela sean virtudes cristianas (abnegación, sacrificio...) y una de las más, la de la pureza, por lo que tampoco es casual su nombre, el de la Virgen:

Además, siendo virgen, María cuida de un niño que la considera como su madre: el pequeño Juan, lo que la hace verse como una madre virgen. En eso queda la imagen de mujer, además de ser un personaje pasivo, que no toma grandes decisiones, ni viaja, ni sale de la domesticidad; todo lo contrario de Efraín, que va y viene durante toda la novela. Es, entonces, un personaje idealizado desde su virginidad, que padece pasivamente su enfermedad y las largas esperas de Efraín. (Modzelewski, 2011, p.178)

Esta virtud es fundamental para la familia cristiana y burguesa, que es la base de la sociedad que se pretende construir, por lo que esta unidad social mínima se propone como modelo y fin de todos los ciudadanos en la novela. Es una unidad social orgánica basada en la obediencia al *pater familias*, y en el que la mujer, como pilar y guardiana, debe aportar, entre muchas otras cosas, la pureza y fidelidad absolutas, como la Virgen María:

María me miraba algunas veces al descuido, o hacía por lo bajo observaciones a su compañera de asiento; y al ponerse de pie para acercarse a mi madre a consultar algo sobre el bordado, pude ver sus pies primorosamente calzados; su paso ligero y digno revelaba todo el orgullo, no abatido, de nuestra raza, y el seductivo recato de la virgen cristiana. (Isaacs, 2007, p.6)

La protagonista, junto a su madre y hermanas, va a representar, y reforzar, todos los roles de género de la época, convirtiéndose en ideal para la mirada masculina, al tiempo que negación de todas las cualidades de acción, atribuidas a los hombres (Becerra Calero, 2016, p.229). De ahí que las encontremos, sobre todo, en aquellos espacios prototípicos de la casa que son "de ellas": "En la novela *María*, María, Eloísa y la madre pasan gran parte de su tiempo distribuido en los oficios del costurero, el oratorio, cuidando los niños o tomando lecciones de geografía o gramática..." (Silva Liévano y Roa Ramírez, 2016, p.46).

Isaacs se inscribe con su novela en el romanticismo hispanoamericano pues, aun con rasgos propios, bebe de este movimiento nacido en Europa en diversos aspectos. De entre estos, podría destacarse la pintura de un mundo idílico, exotizado, comenzando por el retrato de la naturaleza vallecaucana. Es un mundo, en el que se mueven los personajes, que parece no conocer el mal, como se ve en el tratamiento de los negros de la casa, que elude a cualquier aspecto negativo de la esclavitud, que recién se ha abolido en el país, imponiéndose cierta mirada ahistórica, como ha apuntado Embeita:

Los protagonistas de *María* se mueven en un medio idílico, un universo encantado en el que todos son buenos, nobles y generosos. La servidumbre de negros representa la sociedad no corrompida por la civilización: el paraíso del

indio salvaje de tan remota tradición literaria. Las numerosas referencias a la simplicidad de vida de los amantes es, como explica Chateaubriand, "cette simplicité qui fait le bonheur". (1966, p.111)

Otro tópico romántico que usa nuestro autor, ya en el plano temático, es el del amor imposible, aunque su interpretación, es decir, el intento de explicar la razón de que Isaacs "mate" a María, son muy variadas. Una de ellas, y que podría relacionarse con la agenda de política nacional e intento de modernizar la nación que busca la novela, es la representación de la ineludible desaparición del mundo rural-tradicional. Esto se ve muy claro, como ha estudiado Florián Buitrago (2008), en la oposición de la pareja protagonista con otra que sí pertenece y representa a ese mundo que cae y que ya no necesita la moderna nación, la de Braulio y Tránsito:

Posiblemente Isaacs, con el desarrollo de esta historia paralela, quiso mostrar las diferencias que entre las parejas de novios dieron curso a finales disímiles. Braulio no era un niño de la alta sociedad como Efraín, había llegado de Antioquia al Valle del Cauca hacía dos meses, y se encontraba profundamente enamorado de su prima. Tránsito tampoco era como María y, lo más importante, no estaba enferma.

Isaacs se refiere a ellos como una familia de humildes montañeses, profundamente cristianos y de buenas costumbres. Quizá esta familia, al no estar contaminada por las exigencias que imponía la modernización, pudo perpetuarse y ser feliz, demostrándose con ello, al cabo de este ejemplo, que la modernización ponía en riesgo la comunidad tradicional. (Florián Buitrago, 2008, pp. 343-4)

Por su parte, *Cumandá* (1877) es la segunda novela, luego de *La Emancipada* (1863), de Miguel Riofrío, que se publica en el naciente Estado ecuatoriano. Juan León Mera, ensayista, político y ferviente defensor del catolicismo, escribió este texto como un agradecimiento a la Real Academia de la Lengua Española, institución de la que recibió el reconocimiento de miembro ilustre. De hecho, en la carta con la que les presenta su obra, señala haber "empeñado todas sus fuerzas" en esta creación que ofrece como una muestra de su "viva y eterna gratitud para con ella", y termina la misiva diciendo que "Ojalá merezca su simpatía y benevolencia y la mire siquiera como una florecilla extraña, hallada en el seno de ignotas selvas" (1971, p.21). En esta presentación es evidente que Mera busca agradar al paladar europeo y justificar la producción intelectual latinoamericana.

La novela, al ser un artefacto, una construcción, refleja como un espejo, en ocasiones deformador, los estereotipos sociales o sus ideales, y es ella misma, a su vez, un mecanismo efectivo para construir y difundir imaginarios en la sociedad. La literatura traduce la situación política y social, a ello se refiere Ángel Felicísimo Rojas

en su obra *La novela ecuatoriana*, al asegurar que “No puede prescindirse ni de la historia política del país, singularmente accidentada, ni de su sociología rica en contenido dramático” (1948, p. 11). La ficción permea la realidad, al mismo tiempo que es atravesada por ella. *Cumandá* es parte de la primera época (entre 1830 y 1895), en la que la producción literaria obedece a un pensamiento conservador y una estética romántica (Salazar, 2015), empleada por los escritores ecuatorianos para apoyar la constitución del Estado-Nación:

Para la organización de los Estados nacionales entre 1831 hasta 1880, se requería de un sistema republicano coherente que valide la diversidad cultural; las letras del siglo XIX participaron activamente en la consolidación de un proyecto de legitimación de distintos grupos humanos (...) La novela *Cumandá*, o un drama entre salvajes (1879) de Juan León Mera, se manifestó como el primer punto de partida en representar la diversidad racial de aquella época colonial, a pesar de la ideología conservadora y cristiana de su autor, en su contenido se interpela el rol subalterno que cumple el indio en los procesos de civilización y barbarie. (Uscátegui, 2017, pp. 35-36)

*Cumandá* se sitúa en el límite entre el romanticismo y el indianismo, no llega a ser una obra indigenista, pues la caracterización de los indígenas carece de profundidad; sin embargo, es un primer acercamiento a su representación, en el que se aparta de la visión del buen salvaje -aunque sí se encuentran ecos de la dicotomía civilización-barbarie- y ofrece una mirada a la diversidad cultural, geográfica y racial del naciente Estado. Entre los críticos de esta obra, sus valoraciones están divididas:

*Cumandá* puede pasar con dificultad por ensayo de etnología indiana, aspecto que comparten Claude Dumas y Doris Sommer. Manuel Corrales Pascual halla en *Cumandá* elementos de lo que denomina «indigenismo ortodoxo». Según Lydia de León Hazera estamos ante un claro exponente de la novela de la selva. Fernando Alegría la agrupa entre las novelas de idealización del indio. Por su parte, Concha Meléndez, en uno de los trabajos pioneros, incorpora la narración dentro de una larga tradición de novela indianista cuyos orígenes delinea a partir de Bartolomé de las Casas y el Inca Garcilaso de la Vega. (Operé, 2012)

Operé precisa que el deseo de clasificarla es inútil, pues precisamente las ambigüedades y contradicciones que propone son las que hacen de esta obra un paradigma en la Literatura del siglo XIX.

En cualquier caso, *Cumandá* nos presenta, a todas luces, un discurso evangelizador en el que se valora el rol de la religión como la encargada de religar a la población y normarla. Al respecto, Alzate-Méndez sostiene que:

El romanticismo de *Cumandá* homogeniza al sujeto nacional a través de la evangelización. Ambos procesos no pueden leerse separados dentro de la propuesta novelística de Mera ya que marcan, al mismo tiempo, el carácter ambiguo de la obra que se debate entre la apología católica y el clamor de justicia para las comunidades originarias del país. (2017, p.115)

Lo curioso es que, a pesar de presentar los abusos a los que fueron sometidos los pueblos indígenas durante la época colonial y buscar, de algún modo, la idea de justicia, Mera es cuidadoso en no dejar que la voz de los indígenas se escuche (por supuesto que hablan, pero desde una lectura completamente occidental y su percepción es la del bárbaro), no reconoce en ellos su riqueza cultural o de culto, sino que emplea este hecho para demostrar la necesidad de convertirse al catolicismo y abrazar la razón que, a su parecer, se esconde en él, en palabras de Alzate-Méndez: "La novela evita con cuidado cualquier polifonía pues el registro textual está meticulosamente pensado para instituir en el imaginario nacional una sola voz: la oficial católica y conservadora." (2017, p. 122). La aceptación de la religión hace del salvaje un ciudadano, lo transforma para bien, le otorga uso de razón: "La regeneración cristiana había dulcificado las costumbres de los indios sin afeminar su carácter, había inclinado al bien su corazón, y gradualmente iba despertando su inteligencia" (Mera, p. 67).

En *Cumandá, o un drama entre salvajes*, Mera, tras una exhaustiva descripción de los paisajes que ofrece la entrada hacia el Oriente ecuatoriano a través de Tungurahua, nos narra una historia de amor imposible entre Cumandá y Carlos. Si nos fijamos en el título, la primera interrogante que nos planteamos es quiénes son esos salvajes; al señalar que el drama es entre ellos, se podría suponer que hace referencia a los indígenas amazónicos en cuyas comunidades se desarrolla la historia; sin embargo, quienes se ven envueltos en el drama son dos blancos: Cumandá (quien en realidad era Julia, la hija de Orozco) y Carlos (quien resulta ser hermano de Cumandá):

Todos los indígenas son salvajes, a juzgar por el título de la novela y por la evolución de los hechos, a pesar de que exista una diferencia mínima en el grado de civilización, según las características propias de la tribu y el tipo de contacto previo con misioneros civilizadores. La única excepción es Cumandá quien, como se descubre al final, ni siquiera es de raza india. (Porrás del Campo, 1998, p.27)

Como en varias narraciones de tono sentimental, entre las que se cuenta *María*, Mera utiliza también el nombre de la protagonista femenina para titular a la novela. A pesar de ello, no es su voz la que se emplea para narrar la historia, sino que nos es

ralatada a través de un narrador heterodiegético en el que se percibe una perspectiva masculina y occidental.

La primera noticia que tenemos de Cumandá es cuando el narrador nos presenta a la familia Tongana, en el capítulo III,

Componíase del jefe, de más de setenta años y cabeza tan cana, que a esta causa, además de su propio nombre, le llamaban el Viejo de la cabeza de nieve; de Pona, su esposa, que mostraba más edad de la que tenía; de sus dos hijos y sus mujeres, dos niños, hijos de éstos, y la joven Cumandá, nombre que significaba patillo blanco, la cual, no obstante su belleza, permanecía soltera. (Mera, 1971, p. 35)

Subrayamos que lo primero que se resalte de ella sea su belleza contrastada con el hecho de que aún no se haya casado. En su ensayo titulado Género y Ciudadanía: Las mujeres en diálogo con la Nación, Pratt señala que en el pensamiento republicano "los papeles sociales legitimados para las mujeres se van limitando, en la ideología y en la práctica, a la reproducción social centrada en la esfera doméstica y la maternidad." (1994, p. 266). En efecto, esto es algo que se evidencia en esta novela, el rol de la mujer está anclado al matrimonio, al cuidado de la casa y los hijos.

Otro aspecto que llama la atención es el que la belleza y encanto de Cumandá parecen estar condicionados a su diferencia con los záparos y, en general, con el pueblo indígena. Así la describe Mera:

El tipo de Cumandá era de todo en todo diverso del de sus hermanos, y su belleza superior a cuantas bellezas habían producido las tribus del Oriente. Predominaba en su limpia tez la pálida blancura del marfil, y cuando el pudor acudía a perfeccionar sus atractivos, brillaban sus rosas con suave tinte, cual puestas tras delgada muselina; su cabellera, aunque negra, difería, por lo sedoso y ondeado, de las sueltas crenchas de las hijas del desierto; en el airoso cuerpo competía ventajosamente con ellas, a quienes tantas veces, y con razón, se ha comparado con las palmeras de su patria (1971, p. 36)

La mirada del narrador exalta la diferencia y hace que el lector perciba las características de lo blanco como superiores frente a lo indígena; su piel blanca, su cabello ondeado, su cuerpo mejor proporcionado. Es como si ella estuviera presa en el mundo salvaje en el que vive, y en el que no se encuentra como tal "era toda alma y toda corazón, alma noble, pero inculta; corazón de origen cristiano en pecho salvaje y desarrollado al aire libre y en la soledad" (1971, p.36). Cumandá no llega a pertenecer al entorno en el que habita, lo domina, sí, hasta lo supera "aprendió desde muy niña a burlarse de las olas" (1971, p. 36); de hecho, esa destreza en el manejo

de la canoa es la que le vale su nombre, en el que también está incorporada su no pertenencia: Cumandá, patillo blanco.

En su estudio introductorio, Hernán Rodríguez Castelo afirma que "Lo más romántico de "Cumandá" es la propia Cumandá, heroína ideal y sublime como amó hacerlas cierto romanticismo francés, y no solo francés." (1971, p.11). En efecto, Cumandá se erige como una figura protagónica con actuaciones heroicas, aguerridas y que desafían lo establecido en las leyes de la selva; es decir, entre los salvajes:

Es, ciertamente, hermosa, sentimental, pura, enamorada, blanca criada en ambiente indígena, etc., pero no padece la pasividad propia de las protagonistas románticas. Al contrario, es el personaje que desarrolla una iniciativa más completa: siempre se muestra ágil y diestra en el manejo de la canoa o a nado, va y viene como quinde entre el follaje, salva a Carlos de los peores peligros, huye por la selva en busca de su amado, no tiene miedo a los vientos ni a las tempestades, se enfrenta a una navegación suicida en el Palora, se entrega a Sinchiriga, sucesor de su marido muerto, para ser sacrificada, promete a Carlos amor eterno, incluso después de la muerte, etc. En ella, belleza y calidad moral se identifican, haciéndola semejante a Dios por su virtud. Carece de sensualidad, y su sensibilidad es exquisita pero no enfermiza. (Porrás del Campo, 1998, p.30)

Lo singular es que, a pesar de que se reconoce en ella una fuerza de la que Carlos, su amado, carece, es él quien le enseña a ella la verdad; es su voz la guía de su pensamiento; la razón y el juicio están del lado masculino y occidental. En ella, el poder radica en el amor. Es interesante notar que, aunque Cumandá desobedece a las órdenes de su padre y su comunidad, lo hace por amor. Se construye así, como una heroína que salva al mundo blanco. Como lectores, el personaje que nos seduce es Cumandá, no Carlos, pero esta identificación con la figura femenina servirá como un elemento aleccionador sobre lo que se espera de la intervención de las mujeres y el castigo que se sufrirá ante el desacato.

Cuando Cumandá conoce a Carlos, el narrador nos dice que ella ya estaba "sintiendo quizá la necesidad de una pasión que ocupase su pecho" (Mera, 1971, p. 37). Lo que nos da a entender que ella precisaba experimentar ese sentimiento, como si el enamorarse le diera sentido a su vida; de hecho al hacerlo "extendióse sobre su lindo semblante la sombra de suave melancolía que torna más linda a la virgen visitada por el primer amor" (Mera, 1971, p. 37). El amor embellece más a Cumandá y destaca en ella su figura virginal. Carlos le confiesa que admira en ella:

Esa mezcla de ternura pueril y orgullo salvaje que veo en ti, me encanta; ella forma el fondo del amor casto y noble que has podido labrar en mi pecho. Posees un arte admirable, sin haberlo estudiado, el arte de cautivar el corazón

más esquivo, sin necesidad de disimular lo que no sientes ni fabricar panales de engañosas lisonjas. ¡Arte pasmoso! Las mujeres de mi sangre generalmente pasan gran parte de su vida estudiándolo y no lo poseen nunca. (Mera, 1971, p.41)

Como podemos ver, Cumandá es poseedora de una inocencia y frescura que le permiten confesar abiertamente sus sentimientos hacia Carlos, y, según la explicación que él nos ofrece, esto le es natural, no corresponde al comportamiento de las mujeres occidentales, acostumbradas a callar y no confesar sus sentimientos; en cambio, Cumandá, criada entre salvajes, le declara su amor sin tapujos, no se ajusta al deber ser, o a la conducta esperada:

Estas novelas que dan cuenta de cómo la figura femenina (por medio de sus personajes) se constituye a partir de una visión ética y moral del deber ser de la mujer. Esto es construir desde una visión androcéntrica a personajes femeninos, de quienes se habla sobre sus cuerpos, sentimientos, pensamientos y roles femeninos en primera persona, pues, aunque el relato no se narre en primera persona, el narrador sí tiene acceso al interior de los personajes principales. (Hidalgo, 2020, p.14)

A través de la descripción de Cumandá, Mera delineaba también las características más importantes que debían cultivar las mujeres de la época; virtud, belleza, pureza, amor, dulzura, cuidado y sacrificio. No olvidemos que Cumandá desafía la autoridad en el mundo indígena, pero no le resulta difícil obedecer a Carlos en lo que manda la fe católica. Ella es un ejemplo de entrega, de hecho, no duda en ofrendar su vida para salvar la de Carlos.

Finalmente, resulta valioso darle un repaso a la construcción de esas otras mujeres cuya presencia apenas se percibe en esta novela, con sus voces enmudecidas detrás de la voz narrativa masculina que predomina.

## **ELLAS TAMBIÉN TIENEN SUS "OTRAS"**

Parece claro que en las dos novelas que estamos analizando ellas apenas tienen voz y se presentan como modelos estereotipados a seguir, y no como personajes que intenten representar a mujeres reales, con voluntad, vivas. Pero, además, y al tiempo, ellas, las protagonistas y las mujeres de sus familias, también tienen sus "otras", es decir, otras mujeres, mujeres "otras", las sirvientas negras y las indígenas que aparecen en un segundo plano en la historia, y que están sumidas en un silencio mayor, ya que se ven atrapadas por otros factores, además del de género, que se entrecruzan y las subalternizan aún más. Y es que el feminismo tradicional, como han señalado críticas como Lélia Gonzalez en Brasil (Cardoso, 2014), no sirve o es

insuficiente para hablar de la realidad de muchas mujeres latinoamericanas, del pasado, como las de nuestras novelas, y del presente, que sufren, además de la opresión patriarcal, opresión y sometimiento en otros órdenes, como el étnico y el de la clase social:

Desde hace algunos años, la interseccionalidad se ha convertido en la expresión utilizada para designar la perspectiva teórica y metodológica que busca dar cuenta de la percepción cruzada o imbricada de las relaciones de poder. Este enfoque no es novedoso dentro del feminismo y, de hecho, actualmente existe un acuerdo para señalar que las teorías feministas habían abordado el problema antes de darle un nombre. (Viveros Vigoya, 2016, p.2)

Será esta la perspectiva<sup>1</sup> que nos guiará en esta segunda parte de nuestra reflexión sobre la voz y la representación de las mujeres de nuestras novelas, ahora centrada en las "otras".

Si antes veíamos que María representaba a la mujer ideal cristiana a la que está llamada a ser toda mujer para contribuir a la nueva nación, las negras van a encarnar cualidades que se oponen a esas virtudes. Quizá la más destacable, pues se opone a la pureza de María, es la de la lascivia. Las negras aparecen casi animalizadas en el sentido sexual, son un mero objeto, una presa erótica fácil para el "goce" al que tienen derecho los amos de las sirvientas de la casa. El ejemplo más claro lo tenemos en el personaje de Salomé (tampoco su nombre es casual y evoca a toda una tradición que pesa sobre el personaje bíblico) y su relación con Efraín, como apunta Ortiz (2007):

En la descripción que hace Efraín de la mulata se revelan sus facultades físicas y sensuales. (...) El narrador revela cierta atracción física hacia Salomé, atracción que confirma al decir: Pensaba que sobrada razón tenía mi compadre en celar a su hija, pues a cualquiera menos malicioso que él podía ocurrírsele que la cara de Salomé con sus lunares, y aquel talle y andar, y aquel seno, parecían cosa, más que cierta, imaginada. (118) (p.4)

---

<sup>1</sup> "El "Manifiesto de la Colectiva del Río Combahee" (1983/1977), uno de los grupos más activos del feminismo negro de la década de 1960, es uno de los más claros ejemplos. Su declaración reunió las orientaciones políticas, teóricas, metodológicas y los principios normativos que constituirán más adelante el paradigma interseccional: la extensión del principio feminista, "lo personal es político", al abordar no solo sus implicaciones de sexo, sino también de raza y clase; el conocimiento centrado en lo que constituye la experiencia de las mujeres negras (*stand point theory*); la necesidad de enfrentar un conjunto variado de opresiones al tiempo sin jerarquizar ninguna; la imposibilidad de separar las opresiones que no son únicamente raciales, sexuales, ni de clase. La política de la identidad feminista afroamericana de este colectivo ilustra lo que Patricia Hill Collins (2000) llamará, años más tarde, el punto de vista de las mujeres negras". (Viveros Vigoya, 2016, pp.4-5)

Nótese la hipocresía social, por cuanto a la mujer se le exige lo contrario, la pureza absoluta, y se la carga del peso de guardar la honra de la unidad familiar, mientras ellos incumplen:

En esa misma escena se lleva a cabo todo un juego de coqueteos por parte de los dos. La misma Salomé no sabe a qué se refiere Efraín cuando le dice que una de sus facultades es *coquetear*, lo cual implica que es una facultad inherente a su persona, a su raza. La actitud de Efraín frente a ella es muy sugerente y se podría interpretar como que apunta a la realidad del momento, en la cual los amos tenían el derecho de abusar sexual mente de sus sirvientas. (Ortiz, 2007, p.4)

Una de las partes más curiosas e interesantes de la novela son los capítulos referidos a la historia de Nay de Gambia, la nana de María, y de su hijo, Sundiata, que trabaja como sirviente en la casa, aunque rebautizados por los nombres de Feliciano y Juan Ángel por los blancos. Mas no cuenta su pasado Nay-Feliciano, sino la voz hegemónica de Efraín<sup>2</sup>, que ocultará los males de la esclavitud y la condición de los negros –el buen salvaje–, al tiempo que romantiza África:

Resulta curioso que en otros momentos de la novela el narrador haga un esfuerzo casi de transcripción fonética para decirnos cómo hablan los negros bogas chocoanos, pero aquí, contrario al aparente amor que le tienen él y su familia a los esclavos, no cede la voz a la esclava Feliciano, sino que es él quien cuenta la historia del sujeto subalterno, haciendo antes una aclaración peyorativa: “Pero he aquí su historia que referida por Feliciano, con rústico y patético lenguaje, entretuvo algunas veladas de mi infancia” (p. 116). (Silva Liévano y Roa Ramírez, 2016, p.47)

No solo el narrador le quita la voz para contarse, también ridiculiza el habla de Nay, como señalan Silva Liévano y Roa Ramírez en la cita anterior, algo que hará de manera repetida, por ejemplo al describir a la negra Rufina:

...me pareció graciosamente original, después de haber dejado por tanto tiempo de ver mujeres de esa especie; y lo dejativo de su voz, cuya gracia consiste, en gente de la raza, en elevar el tono de la sílaba acentuada de la palabra final de cada frase; lo movible de su talle y sus sonrisas esquivas, me recordaban a Remigia en la noche de sus bodas. (Isaacs, 2007, p.211)

No solo en su habla, estos personajes son comparados, igualados, mirados de manera no personal. Pero, además, Efraín califica la historia de la nana Feliciano de

---

<sup>2</sup> En 2015, la autora afrocolombiana Adelaida Fernández Ochoa publica la novela *Afuera crece un mundo* (Premio Casa de las Américas 2015), en donde toma la voz narrativa, para contarse a sí misma, y es protagonista de su propia historia Nay de Gambia, en un interesante juego intertextual con la *María* de Isaacs.

mero entretenimiento, de cuentitos de cuando ella lo dormía en su infancia que le vienen a la memoria, por lo que su cultura, la de los negros, queda infantilizada, folclorizada, en definitiva, sin merecer categoría de cultura. La misma Nay queda reducida a la salvaje domesticada que entretiene a los amos, para quienes no supone ningún peligro o amenaza, una especie de sirvienta-bufón en el mundo idealizado de la hacienda.

Como último aspecto reseñable en este apartado en el que queremos pensar en las "otras" que tienen al tiempo las propias mujeres en la novela de Isaacs, hablaremos de la etnia relacionada con la estrategia política de construcción de la nación. Sin duda, se persigue una homogeneización en el nuevo Estado, es necesario blanquear, cristianizar, diluyendo todo lo afro y lo indígena o cualquier otro aspecto "sospechoso":

Así pues, el romanticismo respecto a los héroes queda referido a la expresión subjetiva de sus mundos nostálgicos del amor, mientras que al cronotopo central en que se realiza queda referida la constitución de un relato de nación existente en el que se muestran las diferentes clases sociales, la hegemonía de la raza blanca como consolidación del poder dominante, la religiosidad católica como elemento de control del sujeto que se impuso en Colombia desde el siglo xix; precisamente, los ejes centrales que constituyen la novela como relato romántico fundacional. (Silva Liévano y Roa Ramírez, 2016, p.46)

Es por eso que se dan nuevos nombres a personajes cuyos verdaderos eran de otro origen. Es lo que le ocurre a Nay de Gambia y a Sundiata, como ya vimos; pero también a la propia protagonista, judía, llamada Ester antes de ser bautizada cuando fue acogida por la familia de Efraín. Es necesario "cristianizarla", occidentalizarla, adaptarla al modelo de nación:

«...Si el cristianismo da en las desgracias supremas el alivio que tú me has dado, tal vez yo haría desdichada a mi hija dejándola judía. No lo digas a nuestros parientes, pero cuando llegues a la primera costa donde se halle un sacerdote católico, hazla bautizar y que le cambien el nombre de Ester en el de María». Esto decía el infeliz derramando muchas lágrimas. (Isaacs, 2007, p.10)

Ese orden hegemónico de clases y etnias es inamovible, no permeable, igual que el instaurado en la colonia, centrado en mantener las diferencias. Así lo constatamos en los roles que asumen los miembros de los diferentes grupos sociales: si encontrábamos a María, su madre y sus hermanas preferencialmente en espacios como el costurero o los dormitorios, espacios de la casa reservados a las mujeres; las sirvientas negras, como Feliciano-Nay de Gambia, aparecen en la cocina, "preparando

los alimentos de sus amos" (Silva Liévano y Roa Ramírez, 2016, p.46). Pero además, esos "otros" tienen esto bien claro, como puede observarse en el comportamiento actitud de Salomé, como señala Ortiz (2007):

En la actitud de Salomé se revela su agradecimiento por los favores del patrón y, más aún, es capaz de confesarle su atracción hacia él al contarle un sueño que había tenido. Había soñado que era blanca y rica y que quería a su amo. Salomé es consciente del lugar que ocupa y de las limitaciones que las diferencias sociales y raciales le imponen. (p.4)

En *Cumandá*, la presencia de esas otras es apenas perceptible. Hay un proceso de invisibilización, pues los personajes que intervienen son, casi en su totalidad, masculinos. De cualquier modo, se puede rescatar cuatro subalternidades que aparecen escasamente nombradas o mínimamente descritas: Carmen, la madre biológica de Cumandá, Pona, quien la rescata y cuida luego del incendio, las mujeres que alimentan la protesta en contra los abusos de los hacendados blancos y la comunidad de indígenas que se nombra como un todo sin rostro.

Empezaremos entonces por las madres de Cumandá, por una parte, está Carmen, esposa de Domingo Orozco, de quien conocemos lo que el narrador relata en el único salto temporal que se hará en la novela, una analepsis que nos transporta al año 1790 y a la ciudad de Riobamba:

Joven todavía, amó con delirio, amó como solamente en esa edad se ama, a la sobremanera linda y virtuosa Carmen N..., como él nativa de Riobamba. El matrimonio afianzó la pasión, y ésta produjo frutos dignos de un par tan selecto como simpático. (Mera, 1971, p. 53)

Los valores que se resaltan en ella son la belleza y virtud; además, del que queda entredicho, la maternidad, pues en 10 años de matrimonio, es madre de 7 hijos, 6 varones y una niña. Además, Carmen muestra esa fragilidad y sensibilidad tan atribuidas a lo femenino "presa de un mal sueño, estaba triste y hasta angustiada, y se despidió de su marido abrazándole y llorando sin saber por qué. Su corazón sí lo sabía; mas ella no podía traducir el lenguaje del corazón que se llama presentimiento" (Mera, 1971, p. 54). Es importante destacar que esta idea de lo que tiende a llamarse como el "sexto sentido" o "intuición femenina", en el caso de Carmen, por ser blanca y de occidente, se nombra como "presentimiento"; en el de Pona, en cambio, indígena pobladora de las comunidades salvajes, se lo denomina como "hechicería".

Hablemos entonces de Pona, ella es la "indiecilla" que se había encargado de amamantar a la pequeña Julia/Cumandá, cuando trabajada en la hacienda de los

Orozco. Es importante notar que el narrador, cuando la presenta, no la nombra, pero sí precisa que es "huraña y displicente" (Mera, 1971, p. 58), al encargársele ser la nodriza de la pequeña hija de los Orozco. Cabe destacar que el hecho de que se haga referencia a esta práctica de encargar la lactancia a una persona del servicio no es un dato menor.

Las representaciones sociales sobre las nodrizas viajaron al Nuevo Mundo, junto con las familias españolas, durante el proceso de conquista y colonización. En los nuevos territorios conquistados, la solución sería más difícil y más dramática que en el territorio peninsular, pues tan solo existía la posibilidad de solicitar u obligar a las mujeres indígenas para que amamantaran a los hijos de los españoles. (Rodríguez Gracia, 2017, p. 48)

Así pues, su reacción puede deberse a que se vio forzada a aceptar esa responsabilidad, aunque luego se encariñe con la niña, tanto que decide salvarla del fuego, al que es condenado el resto de su familia, y adoptarla como hija. Más adelante, cuando Cumandá ya es adulta, vuelve a salvarla o a ayudarla a escapar:

iojalá pudiera convertirme en una ave grande y tú fueras una avecilla, para llevarte sobre mis alas adonde los paloras no supiesen de ti! Pero ahora tú misma, con mis consejos y mi ayuda, tienes que hacer lo posible para evitar la terrible agua de las flores olorosas, que mañana prepararán las mujeres de la tribu. Es preciso que fugues; pero si sales por esta puerta, ¡ay de tu infeliz madre, que tampoco quisiera morir! (Mera, 1971, p. 136)

Pona, al igual que los lectores de la novela, ve a las tribus amazónicas como una amenaza, por eso necesita alejar a su hija de ellos. Pona siente miedo, teme a las consecuencias, teme al *mungía* y reza "algunas truncadas frases de olvidadas oraciones cristianas" (Mera, 1971, p. 134). No podemos decir que sea valiente, sino que saca fuerza de los resquicios que le quedan de la religión católica, mas no de sus creencias como parte de la comunidad indígena, y del temor a la muerte de su amada hija.

Otra figura femenina que se nombra en la novela es la de Lorenza Huamanay<sup>3</sup> - quien se identifica, junto a Tubón, como cabecilla de las revueltas indígenas en Guamote y Columbe-. El narrador se encarga de enfatizar lo sanguinarias que fueron estas protestas e indica, que, como castigo, ambos fueron condenados a la horca, la

---

<sup>3</sup> En el texto Raíces del relato indigenista ecuatoriano (1978), Manuel Corrales enfatiza el hecho de que Lorenza Huamanay es un personaje que Mera toma prestado de la Historia: Lorenza Avemañay indígena que lideró la rebelión de Guamote, y festejó su triunfo sacando los ojos de los cadáveres para comérselos o guardándolos como talismanes.

manera en la que describe cómo se enfrenta esta mujer a su ejecución es, por demás importante:

La feroz Huamanay, supersticiosa cuanto feroz, había sacado los ojos a un español y guardádoslos en el cinto, creyendo tener en ellos un poderoso talismán; pero viéndose al pie del patíbulo, se los tiró con despecho a la cara del alguacil que mandaba la ejecución, diciéndole: «¡Tómalos! Pensé con esos ojos librarme de la muerte, y de nada me han servido». (Mera, 1971, p. 59)

Aquí el narrador quiere enfatizar la fuerza de Lorenza, pero no con una carga positiva, sino por el contrario, subrayando su salvajismo, casi animalizándola. A este elemento, se le suma una superstición que espeluzna al lector por el desparpajo con el que ella arranca los ojos al español y luego los arroja a su verdugo.

Finalmente, quedaría referirnos a ese conjunto de mujeres sin rostro, nombre, ni voz, que "socialmente no son definidas por lo que ellas son o quieren ser, sino por la definición que se hace sobre comportamiento en relación a lo masculino como eje articulador de las relaciones sociales. (Hidalgo, 2020, p.45); aquellas que simplemente cumplen con las funciones que les son dadas: se intercambian como objetos para obtener favores, se quedan en la esfera de lo privado, cuidan a los niños, muestran su lado sensible, cocinan diligentemente, atienden a sus esposos, temen y lloran, aceptan sin cuestionar y obedecen. Ellas, que apenas aparecen reducidas a escasas líneas de la novela y cuyas funciones podrían estar resumidas en la frase con la que Pona entrega a Cumandá el día de su boda con Yahuarmaqui:

Esta es, grande hermano y amigo, la nueva mujer que has escogido para que te dé hijos robustos y valerosos, arregle todas las noches las pieles de tu lecho, cueza la carne para tu alimento y te sirva la chicha de yuca. (Mera, 1971, p. 132).

## **ENCUENTROS Y DIFERENCIAS ENTRE LAS NOVELAS (A MODO DE CONCLUSIÓN)**

Son bastantes los puntos de encuentro que en cuanto al tratamiento de la voz y representación de las mujeres tienen en común nuestras dos novelas, al tiempo que podemos ubicar algunas diferencias; por lo que trataremos de presentar las más importantes a modo de conclusión de este análisis, siendo conscientes de que esta lectura no está cerrada.

En primer lugar, ambos textos comparten, en su objetivo más o menos velado de contribuir a la conformación de las nuevas repúblicas, la presentación de un

modelo de mujer ideal, que encarnan las protagonistas. Mas hay que decir que las dos son construidas desde la mirada masculina, que es la voz narradora omnisciente de los relatos. Es por eso que junto a los valores y virtudes cristianas que ambas mujeres comparten y son resaltadas, encontremos la belleza como primera cualidad que es alabada, pues la mujer es objeto de la mirada y el deseo masculino. Además, esa belleza tendrá rasgos occidentales, como la piel clara, dentro del proyecto de blanqueamiento y homogeneización de la nación; ambas comparten también la dualidad de nombres, uno cristiano (Julia y María) y otro, por decirlo de algún modo, "hereje" (Cumandá y Ester), que deben abandonar para esa encarnación de la mujer que necesita el nuevo proyecto nacional.

Pero hay una diferencia importante en cuanto a la personalidad de esas mujeres ideales: mientras María se nos presenta como un personaje pasivo, casi infantil, que acepta su destino trágico de manera resignada (desde su enfermedad a la marcha de Efraín a Londres); Cumandá se revela como un personaje más romántico, es decir, como una especie de heroína, con un carácter fuerte que la lleva a rebelarse (solo ante las reglas del mundo indígena) y a luchar contra los diversos obstáculos que se le presentan en su historia de amor con Carlos. Pero es curioso que, a pesar de esta diferencia, ambas virtudes; abnegación y fortaleza, son presentadas como frutos de la religiosidad cristiana que pretende exaltarse. De hecho, Cumandá, cuando aún la creemos indígena, es exotizada en tanto encarna virtudes cristianas, frente al resto de "salvajes" mujeres indígenas.

Este contraste en las personalidades de las protagonistas puede obedecer al estilo de las obras: mientras en la novela de Isaacs encontramos una idealización extrema de la realidad propia del Romanticismo (la historia transcurre en la hacienda vallecaucana El Paraíso –nombre no casual-, trasunto de un mundo que parece no haber conocido mal alguno); en la obra de Mera encontramos, aun dentro del romanticismo, un primer acercamiento a la literatura indigenista (aunque no pueda ser catalogada así del todo), pues hay un intento, por primera vez en las letras ecuatorianas, de presentar de una manera bastante realista a los grupos indígenas y a la naturaleza, casi desconocidos en ese tiempo, de la región de la Amazonía. Así, mientras María crece en una burbuja idealizada; Cumandá se forja en un mundo presentado como salvaje, en el que conoce desde niña la crueldad humana.

En cuanto a la representación de las mujeres otras, encontramos también muchas semejanzas, pues en las dos novelas constatamos la falta de voz –siempre son contadas, y por voces masculinas, y hasta su habla es ridiculizada-, así como una escasa representación. Estas mujeres, sirvientas negras e indígenas, apenas aparecen

y siempre en un segundo plano, sin tener protagonismo alguno, acompañando y empujando a la historia y personajes principales (los amos, los blancos, los civilizados), a los que sirven y entretienen. Entre esos pocos personajes, además, encontramos escasas diferencias entre unos y otros; es decir, al final se nos presentan como un todo, se los compara e iguala como una comparsa, y no parecen como personas diferentes, con alma y desarrollo propios.

También hay rasgos que comparten las dos novelas en su representación de esas mujeres otras y que apuntan siempre a la encarnación de la barbarie, como la animalización de sus cualidades, como vemos en la brutalidad de Lorenza y la lascivia de Salomé, por lo que terminan demonizadas. Ellas no están dentro de la civilización, de los valores occidentales y cristianos que son base de la nueva nación, por lo que sirven para el contraste y exaltación de las mujeres ideales que se quieren imponer al público lector de la época como los modelos a seguir, por parte de las mujeres, y a exigir en los sujetos femeninos, por parte de los hombres.

Para concluir, nos queda claro tras nuestra lectura de *María y Cumandá* el viejo principio feminista de que "lo personal es político" y que, como también apuntaba Foucault en *Vigilar y castigar* (2002), es necesario controlar, por parte del Estado, de manera muy especial, aspectos como la sexualidad de los ciudadanos, un propósito al que se unieron, en el contexto del nacimiento de las nuevas repúblicas latinoamericanas en el XIX, las obras de Mera e Isaacs, ofreciendo modelos de mujer que debían sostener el pilar de la nueva sociedad: la familia cristiana y burguesa. Junto a esto, comprobamos también la imposibilidad de separar las opresiones que sufren las mujeres otras; junto al género, la clase y a raza operan como mecanismos reales para crear y sostener la subalternidad en el orden social establecido.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Alzate, C. (2011). Otra amada y otro paisaje para nuestro siglo XIX. Soledad Acosta de Samper y Eugenio Díaz Castro frente a *María*. *Lingüística y literatura*, (59), 117-135.

Alzate-Méndez, G. (2017). *Entre la secularización y el catolicismo: una aproximación histórica-literaria a las novelas María, de Jorge Isaacs, y Cumandá, de Juan León Mera. Un estudio de caso: 1810-1880*. (Tesis doctoral). Universidad de Navarra, Pamplona.

- Becerra Calero, J.A. (2016). Análisis del tratamiento del amor en la época de la República colombiana a través de *María* de Jorge Isaacs. *Revell*, 3 (14), 222-239.
- Calvino, I. (1993). *Por qué leer a los clásicos*. Barcelona: Tusquets.
- Cardoso, C. P. (2014). Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. *Estudos Feministas, Florianópolis*, 22 (3), 965-986.
- Corrales, M. (1978). Las raíces del relato indigenista ecuatoriano. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (7-8), 39-52.
- Embeita, M.J. (1966). El tema del amor imposible en *María* de Jorge Isaacs. *Revista Iberoamericana*, XXXII (61), 109-112.
- Florián Buitrago, M. (2008). La *María* de Jorge Isaacs y su aporte en la construcción de la identidad de los sujetos. *Tabula Rasa*, (9), 335-352.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Galeano Sánchez, J.C. (2011). Repensando a *María*: esclavismo, antisemitismo y machismo en la obra de Jorge Isaacs. *Ratio Juris*, 6 (13), 17-36.
- Hidalgo Jiménez, M. V. *La construcción androcéntrica de los personajes femeninos en las novelas: El deseo que lleva tu nombre (1990) y La mantis religiosa (2014) de Carlos Carrión*. (Tesis de maestría). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Quito. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10644/7777>
- Isaacs, J. (2003). *María*. Recuperado de <https://biblioteca.org.ar/libros/70959.pdf>
- Lara, D. (s.f.). *Juan León Mera y la novela Cumandá (inédito)*. Recuperado de <https://afese.com/img/revistas/revista50/meracumanda.pdf>
- Mera, J. L. (1971). *Cumandá*. Quito: Clásicos Ariel.

- Modzelewski, H. (2011). El potencial educativo de la literatura. Personajes femeninos de la novela romántica latinoamericana. *Perfiles Educativos*, XXXIII (134), 171-186.
- Ortiz, L. (2007). El negro y la creación romántica de una identidad nacional. Hacia una relectura de *María* de Jorge Isaacs. En L. Ortiz (coord.). *"Chambacú, la historia la escribes tú": ensayos sobre cultura afrocolombiana*, 361-370.
- Palacios, M. (2012). Caballero sin reposo: Jorge Isaacs en el siglo XIX colombiano. *Historia mexicana*, 62 (2), 675-747.
- Porras del Campo, E. (2003). «Introducción» a, J. L. Mera, *Cumandá o un drama entre salvajes*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez García, R. (2017). Nodrizas y amas de cría. Más allá de la lactancia mercenaria. *Ilemata. Revista Internacional de Éticas Aplicadas*, (25), 37-54.
- Rojas, Á. F. (1948). *La novela ecuatoriana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Silva Liévano, E. y Roa Ramírez, D.A. (2016). El cronotopo del siglo xix a través de dos novelas de la tradición literaria colombiana: *María* (1867) de Jorge Isaacs y *La casa de las dos palmas* (1988) de Manuel Mejía Vallejo. *Folios* (43), 39-57.
- Salazar Estrada, Y. (2015). El género novelístico en la literatura ecuatoriana. *Universitas. Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, (23), 183-203.
- Uscátegui, A. (2017). Heterogeneidad cultural y enmidad racial en Cumandá, o un drama entre salvajes (1879), de Juan León Mera. *Resistencia: revista de los estudiantes de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador*, 6, 35-39.
- Viveros Vigoya, M. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*, (52), 1-17.