

**Badano, Valeria**

*Reconstrucción de las voces en Doña Mencía, la Adelantada de Josefina Cruz*

*I Jornadas : Literatura, Crítica y Medios : perspectivas 2003*

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Badano, Valeria. "Reconstrucción de las voces en Doña Mencía, la Adelantada de Josefina Cruz." Ponencia presentada en las Jornadas de Literatura, Crítica y Medios: perspectivas 2003, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, 2003. [Fecha de consulta]  
<<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/reconstruccion-de-las-voce.pdf>>

(Se recomienda ingresar la fecha de consulta antes de la dirección URL. Ej: 22 oct. 2010).

# Reconstrucción de las voces en *Doña Mencía, la Adelantada* de Josefina Cruz<sup>1</sup>

Valeria Badano  
Universidad de Morón

¡Medellín, la cuna de Hernán Cortés y de doña Mencía de Calderón y de esas valerosas mujeres que han quedado olvidadas, olvidadas!  
Gregorio Marañón<sup>2</sup>

## Introducción: Las voces olvidadas

En 1960 aparece la novela *Doña Mencía, la Adelantada* (DMA) de la escritora Josefina Cruz. Aunque no es su primera obra, es la que la consagra en el nivel local e internacional<sup>3</sup>. (Cruz ya había publicado otras obras que despertaron el interés en lectores y editoriales. Además de las publicaciones de autor de rápida difusión y venta que terminaron en impresiones agotadas; algunos de sus textos fueron publicados por la editorial Eudeba y una de sus obras –Mekhano- se llevó al Teatro Colón como pieza musical). Esta novela en particular puede considerarse inaugural porque provoca desde su construcción una ruptura con las formas escriturales del momento. Dicha situación permite hablar, entonces, de la instancia auroral de un nuevo tipo de literatura latinoamericana escrita por mujeres: la novela histórica.

Si bien la novela histórica en tanto formato textual, como asegura Ana María del Gesso Cabrera<sup>4</sup>, había aparecido en América en el siglo XIX, Josefina Cruz con *Doña Mencía, la Adelantada*<sup>5</sup>, reafirma –a la vez que reformula- un cuestionamiento<sup>6</sup> en el proceso escritural de Latinoamérica en general y de la producción femenina, en particular porque su texto, vacilante, deviene primero, búsqueda y luego consolidación de la identidad. Dicha oscilación permite observar la presencia de determinados comportamientos textuales que pueden considerarse ‘fundantes’ de un estilo propio de la literatura latinoamericana. Este estilo se legitima en la estrecha vinculación existente entre las voces productoras de ficción en Latinoamérica –el territorio latinoamericano asumido como metáfora de la identidad– y la voz femenina que, desde una geografía sumida en el silencio, no deja de tramar y de decir-se<sup>7</sup>, también como manifestación de la identidad.

En DMA, la voz de la mujer está representada por la figura femenina duplicada (Mencía / Cruz) en tanto creadora(s) –constructora(s)- de la Historia y de historias. Duplicación que se proyecta desde rol social, es decir la mujer como ‘persona’; hasta el rol textual, es decir, la voz que se hace presente en informaciones textuales como entidades sígnicas. En esta doble legibilidad de los roles se observan, primero, la inversión de la mujer como signo social y, a partir de aquí, una subversión puesta de manifiesto en el acto de decir.

Cruz en el acto de decir, encarna un nuevo rol social: rompe con algunos de los cánones sociopolíticos que la época impone. Las luchas ideológicas y la pugna por la liberación (expresión) femenina parecen abrir nuevos caminos y fundar otros espacios de debate. Ella, sin embargo, no es miembro de esa intelectualidad argentina que a partir de la década del ‘60 defiende la relación vanguardia/revolución (imitando los movimientos revolucionarios de Europa) que, desde la izquierda vive un clima de ‘euforia’ (CORBATTA, 2002: 43-ss). Cruz pertenece a la élite de la sociedad porteña. Pero como mujer, no escapa a esa necesidad ‘femenina’ de construir (reconstruir) otras voces que la saquen de la marginalidad y el silencio a los que, genéricamente, está confinada.

Por otra parte, esta búsqueda de salida, esta ‘liberación’ promovida desde la creación por ‘las voces femeninas’ es, también, un mirar íntimo; es buscar una identidad personal porque algunos de los personajes que aparecen en la novela son ascendientes de Cruz. De manera que la novela se plantea como un espejo donde no sólo se reflejan las otras mujeres sino ella misma. Voces que vienen del pasado histórico y de la historia personal. Por eso el texto no sólo es germinal en tanto manifestación de un género que nace sino también genealógico –autobiográfico- donde Cruz espera oír –y hacer oír- su propia voz, como rescate de una escritora que hoy es poco recordada y para otros, desconocida.<sup>8</sup>

La novela genera -más allá de las significaciones explicitadas por los cánones escriturales o lectorales de la época de su referencia diegética (1535) y/o de su producción (1960)- aperturas develadas en juegos creadores de significación y ambigüedad.

Primero porque instaura una mixtura discursiva que pone de manifiesto un texto, paradójicamente, polifónico<sup>9</sup>.

En segundo lugar porque autor y protagonista son mujeres y, sin sostener una postura feminista, observamos que el 'género' (el sexo) de *la* protagonista y de *la* autora, es determinante para la creación de un mundo particular. Y que, a la vez, plasma un género propio, ahora, como tipo textual. Éste, observado en la sincronía productiva, deviene en una serie de transformaciones que van 'dándole voces', construyen en la especularidad narrador/autor sujetos antes silenciados, y consolidan 'representaciones'<sup>10</sup> tanto sociales como textuales de la figura femenina.

Y en tercera instancia, desde la transversalidad de la lectura, la novela establece un juego polifónico-paródico donde pretende mostrar las formas vanguardistas de su 'decir' y 'hacer'. DMA construye con *Naufragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca una suerte de 'macrotexto' porque en el nivel de la fábula es posible reconocer una proyección diegética. Pero, en una textualidad más profunda, se instala una oposición dada por el género ( el sexo) de los personajes que condiciona la estructura de la obra y su producción de sentido. Son sujetos 'reales' recreados como sujetos de ficción que, ocultos en la voz de la autoridad de la Historia, pugnan por hallar un lugar que les pertenezca y en el cual poder ser. Ambos eligen y producen una discursividad que responde a la noción bajtiniana de género<sup>11</sup> pero, a la vez, plantea el efecto paródico porque el género textual compartido resulta invertido en el hipertexto de Cruz.

### **La parodia de Malinche**

*Doña Mencía, la Adelantada* se publica en 1960, año que abre una década de cambios en la producción y en el mercado editorial de América Latina. La incidencia económica que define el momento de las producciones masivas y la apertura de América al mundo (al Viejo Mundo) se sustenta, además, por una perspectiva epistemológico-teleológica que justifica un 'volver a mirar', después de casi cuatro siglos, a América como un territorio culturalmente rico y fabuloso. Éste es, entre otros, uno de los logros del Boom.

Sin embargo, alejado del Boom que propone rupturas estéticas y enunciados de mayor compromiso con la realidad social, emerge el texto de Cruz. De modo que en la novela, Cruz desoye el canon estético que la época de producción –y la ideología- impone y se propone reconstruir –y resignificar- un género.

Aunque la novela es una nueva mirada sobre Latinoamérica; su proceso de escritura se presenta con una fuerte tendencia al quiebre. Su construcción parece ser de signo inverso al que está surgiendo. La mirada de Cruz se obstina en la recuperación del pasado pero no lo hace desde la mirada utópica, mítica que saca del olvido las raíces para recuperar la identidad americana, como uno de los motivos del Boom. Su intención se centra en un hito histórico conflictivo porque nos devuelve a la época de la colonización americana con protagonistas europeos. La historia instalada en la Conquista parece otorgarle, nuevamente, la voz a los conquistadores. ¿Nueva traición de Malinche?

### **Toma del leme: Hacerse oír**

DMA es una novela que toma como protagonista a Mencía de Calderón, esposa de Juan de Sanabria, tercer Adelantado del Río de la Plata. Éste tiene la tarea de liderar el gobierno americano del depuesto Cabeza de Vaca pero muere antes de partir de España, entonces, su mujer se hace cargo de la expedición.

Se produce lo que en el texto de Cabeza de Vaca se denomina 'toma del leme'. Álvaro Núñez se hace cargo de la expedición en el nivel de los hechos y, también, en el nivel de la escritura. La relación macrotextual planteada en el nivel de la fábula<sup>12</sup> se profundiza aquí porque se plantea, también, en lo discursivo ya que, responsabilizarse de la empresa, significa (re)crear la Historia (un texto). Así, como Mencía se encarga de la empresa, Cruz se responsabiliza de la narración de los hechos. Hay una nueva proyección, ahora en el plano de la enunciación, en la apropiación de la palabra y en la generación de discursos (y sujetos). El yo que centra el relato se escinde, se pluraliza: hay una nueva persona.

En el nivel de la fábula se hace evidente la primera inversión que, por supuesto, condiciona la estructuración de toda la historia en tanto producto textual, como un espacio abierto a la significación. Ya no es un hombre sino una mujer quien encarna una tarea culturalmente vedada a ella. La anulación de lo masculino –la muerte del esposo y la precocidad del primogénito Diego– instala a Doña Mencía en una función pertinente a la tipificación mítica. El Pater Fundante, encargado de fundar y consolidar una estirpe es reemplazado por una mujer (la Madre) que es quien asume todas las facultades patrofundantes

señaladas por la mitopoiesis. En este proceso metonímico los sucesos de la narración son desplazados para que la historia se genere a partir del sujeto femenino. Se da, como ya se dijera, un efecto paródico en la relación macrotectual con *Naufragios* porque se invierte el protagonista masculino legitimado para tal acción. Al mismo tiempo, se parodia el 'poder' de ese sujeto masculino (Álvar Núñez fracasa en su misión). Y, a diferencia de las novelas históricas tradicionales, Mencía no es un referente de peso. Sin embargo, a través de las voces que en ella se articulan, crecerá como personaje. Ella es, en tanto signo, sujeto y objeto, y establece de este modo una clara vertebración entre el género sexual al que pertenece y el género literario que su historia funda porque "...la mujer se desea a sí misma a través del deseo del otro..." (CORBATTA, 2002: 154).

Mencía es tratada como signo mítico a partir de la consolidación de su personalidad simbólica y paradigmática. La función mítico-simbólica que tradicionalmente adopta lo femenino se plantea, primero, por el papel de Madre (que se da en Europa como mito mariano y en América como el culto a la Madre Tierra y también como signo de la marginalidad y estado 'natural' propio de los americanos). En esta historia, se sostiene por la empresa a realizar: Doña Mencía, a la cabeza de unas cincuenta damas y doncellas, debe poner fin a la licenciosa vida que sus compatriotas llevan con las aborígenes de la Asunción, terminar con el promiscuo Paraíso de Mahoma y fundar una civilización que la tome como ejemplo, constituirse en la madre espiritual. Este signo mítico es el referente en el que opera, también, la metonimia ya que el sentido es identificado más allá de él, se halla en el proceso mismo; es decir, en el modo de decir, de construir la Historia: es, también, la epopeya de la palabra porque el sujeto se apropia del discurso –en tanto 'hacedor' de la Historia- y se crea. Como personaje y protagonista de la H(h)istoria, se transforma (de masculino a femenino) y subvierte el ideal caballeresco inmanente a los estereotipados discursos emergentes de la Cultura Moderna (me refiero a la del Renacimiento). Mencía encarna lo sublime del ideal caballeresco e investida como caballero genera/produce un nuevo discurso histórico que podría considerarse sintético porque combina la racionalidad, la objetividad, la ciencia (lo Masculino) de los discursos de los colonizadores con la subjetividad y la sensibilidad (lo Femenino<sup>13</sup>) de los discursos nativos. Estas

últimas señaladas como las características propias del sujeto colonial americano que lo emparenta con la dependencia y la debilidad de las mujeres; es decir, con las ideas de Naturaleza, pasión, lo doméstico<sup>14</sup>. Dicho simbolismo se completa en el terreno lingüístico a partir de la relación entre 'mito' y 'mujer' que explica Carlos Fuentes. Mujer y mito tendrían un rasgo lingüístico común (la raíz de ambos términos es 'mu', y éste se corresponde con los signos 'mutismo' y 'muerte'). De aquí la relación simbiótica entre los discursos míticos – que coinciden por su expresión desde el silencio y la marginalidad con los discursos americanos- y las formas de decir de la mujer<sup>15</sup>.

Desde la Historia, la mujer asume la inversión de su rol: abandona la pasividad de su vida doméstica y se yergue por encima de su condición de ser 'Naturaleza' para convertirse en un verdadero actante de la historia; no sólo para formar parte de la Cultura sino para tornar la Naturaleza en Cultura<sup>16</sup>. No representa a la Naturaleza sino que es capaz de crear sobre los fenómenos naturales. Separada de ese espacio que le corresponde, ejerce su función fundadora a partir de su presencia. Por lo tanto, el sujeto histórico se transforma en sujeto mítico –aun formando parte de la realidad- porque genera en la acción de la fundación. El mismo es motor de un proceso de inversión que, más que un 'revés' histórico consiste en resignificar un proceso de construcción histórico-real. Porque esta inversión se plasma en un fenómeno discursivo. De modo que la Historia como producto humano es una producción discursiva: es 'dicha', enunciada y significada a partir de las inversiones que produce Mencía de Calderón. La Historia resulta subvertida por los procesos de inversión que sufre quien actúa en ella, es decir, Mencía.

El rol social que cumple Mencía de Calderón a partir del ejercicio concreto de su accionar, es transformado en un rol simbólico que instituye un paradigma lingüístico, en tanto que por este cambio de roles ella deviene en sujeto textual; vale decir que se constituye en un personaje que forma parte de una historia narrada. Su funcionalidad está dada por el grado de implicancia que adquiere en el proceso de significación: el sentido de los hechos es producido por la presencia de esta mujer en ellos.

Y como producción discursiva se concreta en productos textuales, en formas de decir. Así, esta mujer 'real', miembro activo de la Historia de la colonización de nuestra América, emerge desde la historia e invierte la realidad

que la genera. Como sujeto sufre una metamorfosis: se convierte en signo. Deviene significación mítica y desde ésta, transforma la realidad que se le impone.

En la identificación Mencía – Mujer como figuración del Mito, Cruz contribuye a sostener este paradigma simbólico – mítico de lo femenino en la construcción del texto. Aunque conocemos la real y obstinada oposición entre el autor y el narrador, nos parece apropiado focalizar en esta parte de nuestro trabajo, en la figura de Josefina Cruz. Porque como autora trama los hilos del cuestionamiento escritural que ya hemos mencionado. Es en ella donde primero se generan los cambios; y desde éstos, produce un texto distinto, ‘mixturizado’. Cruz ‘juega’ con el canon escritural de la época que parodia (¿añora?) utilizando las técnicas determinadas: empleo de fuentes de información, cualidades personales necesarias en el historiador, falsa modestia para resaltar la verosimilitud. Sin embargo, y a diferencia de los cronistas coloniales, no apela a la memoria intelectual –forma de la racionalidad masculina de aquellos-. Ella utiliza un recurso propio de los discursos femeninos, el relato personal, fundado como ya hemos dicho en las vivencias corporales. Una especie de ‘memoria’ corporal que como facultad aporta datos como originarios de una auténtica sabiduría pero que, al mismo tiempo, es responsable de las inexactitudes informativas –que aquí se consideran productos de la ficción novelesca- (por ejemplo: la visita a los lugares donde vivió Mencía, el recorrido por los mismos ríos y el rescate de las mismas (¿) impresiones de Mencía. Como también, vivencias afectivas planteadas, por ejemplo, en la reconstrucción –creación- de la escena de amor entre Mencía e Irala. Aquí, el carácter histórico, objetivo se modifica en tanto que se introduce una faceta interpretativa, explicativa a partir de la cual los hechos ya no son lo que han sido. La autora manipula una serie de recursos narrativos, como el uso de instrumentos comprobatorios y la necesidad de ‘ver’ con los propios ojos, para que desde la percepción se llegue a la significación.

### **Un texto-los textos: la mixtura de voces**

Sin embargo, y más allá de la diégesis, podemos comprobar que el texto como trama de sentidos, produce resquebrajamiento que revelan otras ‘representaciones’: ‘copia’ las voces y los tipos textuales del conquistador y, al

mismo tiempo, presenta una voz más profunda, ancestral, que empieza a hacerse oír y se disfraza. Temática y estilísticamente, Cruz se apropia de fórmulas escriturales que permiten reestablecer la red composicional que, superficialmente, iguala –refleja– los primeros enunciados promovidos por la colonización (cartas, relaciones, crónicas).

Pero como dice Pupo-Walker, a propósito de *Naufragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, el texto “...remite a un proceso escritural de redacciones anteriores como al contexto que se describe. (Por eso) el texto superpone, en sus diversos estratos, la temporalidad histórica y la del enunciado personal”<sup>17</sup>. De modo que la novela se manifiesta en un plano más complejo en lo composicional, plantea un juego lingüístico funcional y estructural que se abre en un abanico multiforme y pluritextual. Al igual que *Naufragios* y que “otras narraciones de tema americano aparece como una entidad discursiva pluralizada que resiste todo intento de clasificación simplista” (PUPO-WALKER, s/d.: 273).

El corpus textual se completa con tres paratextos que refuerzan la significación metatextual y que revelan el tipo discursivo privilegiado, por lo menos, en el nivel fenotextual. El pragmatismo es lo que prevalece en esta instancia de construcción de la novela.<sup>18</sup> Cada uno de estos paratextos, a pesar de sus diferencias funcionales (el primero es un agradecimiento a Marañón; el segundo, una nota Al Lector; el tercero, una “Breve biografía de los personajes que figuran en este libro”), marcan una estructura metatextual desde donde se observa la problematización del tipo textual presentado porque se vertebra como oscilación entre la ficcionalización y el ocultamiento de ésta, revelando la filiación genérica (ZANDANEL DE GONZÁLEZ, 2002: 433).

DMA se construye sobre la pluralidad estructural: En un prólogo innominado se hacen referencias dispares a cuestiones diversas: se alude a la muerte de Gregorio Marañón; se establece el pretexto (prehistoria) de la novela; se dan precisiones textuales: por ejemplo, se aclara que lo que se leerá es ficción y, finalmente, se enuncia la dedicatoria a su maestro e impulsor, don Gregorio Marañón. Todo este entramado textual que combina varias formas discursivas se enuncia en primera persona, remarcando, así, el carácter hegemónico de su autora y explicitando, en el nivel discursivo, la fuerza ilocutiva del sujeto enunciadador.

Aparece, luego, la alusión Al Lector. Aquí se ponen de manifiesto las aclaraciones pertinentes sobre la verosimilitud de la historia. Ésta, aunque es considerada el elemento fundante, genotextual de la novela, resulta al mismo tiempo, parodiada.

Hay una clara toma de posición de la voz enunciativa como constructora de ese discurso, de esa realidad. La autora describe 'su' experiencia personal, aquello que vivió en la recopilación de los datos necesarios para la reescritura de la historia (vivencia de situaciones, repetición de trayectos, acercamiento a los lugares que Mencía conoció). Por eso está inscripto en primera persona. Presentada, entonces, la génesis textual en esta forma 'reflexiva', se vislumbra un planteo discursivo mucho más amplio porque en la página se inscriben, también, cuestiones genealógicas. Es decir, no sólo se habla de los mecanismos propios del proceso escritural de la novela sino que se hace referencia a los 'modos' (percepción/significación) a partir de los cuales la autora, con un fuerte compromiso 'corporal', crea la historia. El compromiso corporal, físico, a la hora de decir, constituye, además de uno de los tópicos de la literatura femenina, una de las marcas genéricas (en los términos propuestos por M. Bajtin) en las producciones latinoamericanas en general –signadas por la opresión y el silencio- que se vinculan estrechamente con el trabajo de escritura femenina: "(La) subjetividad afática a la vez que subraya la relación entre escritura y cuerpo femenino (es el) soporte privilegiado de la escritura..."<sup>19</sup>; "...el rechazo a la razón y la representación en aras de la experiencia, el cuerpo, la subjetividad, lo afectivo, lo intuitivo, la biografía, el silencio..." (CORBATTA, 2002: 34).

En esta novela, entonces, *voz, cuerpo y apropiación de los discursos* conforman una unidad textual que permite la legibilidad de un tramado que se complejiza más allá de la historia narrada porque se proyecta en la consolidación sintética de un género discursivo particular: femenino/latinoamericano.

La apropiación del discurso de la Historia, como manifestación de la Cultura, tradicionalmente vedado a la mujer, adopta en este segmento del texto, una nueva forma que manifiesta la intención de invertir (subvertir) los roles tradicionales. La voz autoral que es femenina hace una síntesis de lo que

a continuación se narrará: nuevo mecanismo de renarración, fundación (parición) de un nuevo tipo textual.

Como tercera parte del texto, delimitamos el corpus novelesco propiamente dicho (aquí es posible reconocer diferentes esquemas textuales que luego detallaremos). Dicho corpus se desarrolla desde el capítulo 1 al 31. Y en él es posible reconocer, aunque confusamente', la combinación del registro textual de la crónica -legitimado por la presencia de elementos retóricos pertinentes- y una clase textual literaria.

Sin embargo, el texto no se ajusta estrictamente a la forma de la crónica en tanto la anotación de los acontecimientos del pasado o del presente, con una fuerte estructuración temporal. Tampoco es narración historae del tipo de la gesta ni del tipo de la biografía. Oscila entre el formato de la no ficción desde donde una voz femenina elabora un texto y reconstruye, desde su género -esa voz, por fin habilitada-, un género ficcional que combina otras formas: el mito, la crónica, la historia y la novela. En esta pluralidad la narración -la voz enunciativa- puede instituirse como el significante privilegiado de lo real porque "...La estructura narrativa, elaborada en el crisol de las ficciones se convierte a la vez en signo y prueba de la realidad"<sup>20</sup>.

El cuarto nivel textual que aparece es el Epílogo. Aquí se señala una fecha: 1580 y al comienzo se indica que ya han pasado más de 25 años desde la travesía de Doña Mencía. Una vez más, la autora, ahora oculta en la voz de la Historia, 'resume' todo el tiempo transcurrido y hace una suerte de evaluación. Doble juego textual donde la ficción trama con la metatextualidad. La quinta parte se recorta como una instancia netamente paratextual en la que se indican los nombres y una breve biografía de todos los personajes históricos mencionados en la novela.

### **Mi voz. Tu voz: Los disfraces**

A pesar de la distancia temporal que separa a la autora de los hechos narrados, no sólo hay una preocupación por conocer a fondo la Historia y para ello investigar distintos archivos tanto españoles como americanos acerca de su heroína. Cruz pretende, como ya señalamos, 'hermanarse', desde su experiencia personal, con los ambientes y con los lugares transitados por

Mencía y sus mujeres. Se funda, así, una nueva significación que aunque radica y resulta en el hecho lingüístico, promueve aquella confusión discursiva. La autora, alejada de estos hechos, pretende, sin embargo, dar testimonio de ellos 'reviviendo' a posteriori las situaciones.

Advierte al lector de su preocupación por ser fiel a la Historia y, por eso recurre al soporte positivo de recuperar(se) en el contexto. Cruz sabe que desde el cuerpo es posible vivificar los otros cuerpos.

Los hechos narrados explicitan el año en que comienzan: 1550. La mención de fechas reales se repite a lo largo del texto. Sin embargo, el orden cronológico se torna irregular o abolido cuando la voz de la historiadora hace entrada y carga de significación a determinados acontecimientos, actualizando algunos y afantasmando otros<sup>21</sup>. El tiempo lineal resulta, por momentos, anulado. Es decir que la crónica, pertinentemente obturada por lo temporal, se abre a un tiempo que trasciende lo referencial para detenerse en lo subjetivo e inaugurar en el texto una instancia performativa: la palabra como un acto de creación. Cada uno de los capítulos establece una deixis temporal inherente al discurso de la Historia. El 'hoy' es el adverbio que embraga el relato y permite que las elipsis temporales reales no corten la estructuración continua del texto. En la historia de doña Mencía la cuestión del género textual no se resuelve porque, etimológicamente, historia es ver o formular preguntas apremiantes a testigos oculares. Por lo tanto, la historia hace referencia a información de los tiempos en los que es contemporáneo el informante. Sabemos que el informante es la propia experiencia de Cruz, su memoria física y emocional que la llevó a re-transitar los territorios de Mencía. Por lo tanto, tiene que reconstruir con su escritura –ficción- aquello que no puede rescatar de otro modo y, entonces, juega: el tiempo elegido para la narración es el presente, tanto para presentar los hechos narrados como para instalar la idea de enunciación propiamente dicha. Utiliza adverbios de presente y el pretérito perfecto simple que, desde lo aspectual denota presente.

Al mismo tiempo insiste: "He de señalar que todos los datos, fechas y sucesos consignados en esta obra son verídicos. No he hecho más que dar vida, emoción, realce a hechos auténticos..." (CRUZ, 1960: 11), y enuncia que es una "extraordinaria epopeya (...) realizada por doña Mencía de Calderón de Sanabria, sus compañeros y las 50 valerosas mujeres españolas que zarparon

de Sevilla en el año de 1550” (CRUZ, 1960: 11), y lo reafirma indicando, al final de la novela, esas pequeñas biografías de los personajes reales. Aunque la autora asume en su enunciado que es la epopeya ‘real’ de esta valiente mujer podemos reconocer que las unidades funcionales que deben sostener este tipo de discurso no son las que predominan. Porque, paralelamente a esta intención de ‘imitar’ el tipo textual de los enunciadores de la conquista, se desarrolla el carácter novelesco del texto. En él se dice “...la heroína y los demás personajes que desfilan por mi novela...” (CRUZ, 1960: 10).

La novela, como dijimos, se construye respondiendo, fenomenológicamente, a un tipo textual: la crónica; pero se puede observar una proyección funcional de doble dirección: lo histórico y lo literario. El uso de la tercera persona combinada con la enunciación en presente permite considerar al texto como un ‘extraño’ entramado discursivo, especie de estilización del formato ‘diario’ donde se recopilan y repiten los datos adquiridos casi al mismo tiempo en que se redacta. Dicho entramado está fundado en un juego donde la parodia se abisma en nuevas parodias veladas desde la prevaricación de las voces. No se dice cuál es la forma discursiva utilizada, tampoco es posible descubrirla claramente o, cuando ya se cree reconocer un tipo textual determinado, luego, resulta, por lo menos, sospechado. El texto pierde, a veces, la prolijidad cronológica y la narración se abisma en la ambigüedad de la fabulación, por ejemplo, en las descripciones. A esta polifónica ‘abyección’ –en tanto ‘expulsión del centro’ organizador y fundante- se le suman los resquebrajamientos concretos inscriptos como notas a pie de página donde, una vez más, desde territorios exodiegéticos que señala la intencionalidad de versosimilizar y, así, se abren intersticios significantes.

Como dice Molloy, “el traslado físico repercute a través del texto como en una galería de ecos: traslado de una meta a otra, traslado de una cultura a otra, traslado de un yo a otro”<sup>22</sup>. Nosotros agregamos, de una voz a otra, de un género a otro.

El texto es novela y es crónica. Desde la misma denominación establece diferencias de género, se vuelve andrógino, juega al disfrazarse. La estructura fenotextual responde a las necesidades del estilo (crónica renacentista) y al tema planteado. Primer paso para la configuración del género (crónica - Historia). Sin embargo, otros elementos: el ‘estilo’ –la voz femenina que allí se

enuncia- y el 'trabajo compositivo' donde la voz se esfuerza en ocultarse, revelan otros niveles de discursividad que en la lectura del relato permiten reconocer la 'imitación' como el mecanismo productor de sentido. Imitación que es parodia, inversión y subversión. Porque, en realidad, se trata de una novela donde la autora pretende 'borrarse' detrás del discurso –masculino, autoritario- de la Historia, y no hace más que reafirmarse, reforzarse como enunciadora de un género: el femenino. La crónica es, en una primera lectura, el tipo discursivo que se actualiza en la novela. Sin embargo, la organización del relato permite observar que la coherencia del texto<sup>23</sup> se sustenta en el juego tipológico que la obra propone.

### **Conclusiones: Las voces recuperadas**

No sólo Mencía, a contramano de su Historia, se atreve a crear 'otra historia'. Cruz también lo hace. Rompe con las estéticas predominantes – y subvierte cánones dominantes- del momento en el que escribe. Ella también Mater (re)fundadora vuelve su mirada sobre los orígenes. Realiza un doble trabajo de significación sui-referencial. Primero, porque plantada en los orígenes de la modernidad<sup>24</sup> histórica de América, se apropia de la voz original, es decir de aquellas primeras manifestaciones escritas en lengua española que hablan del territorio americano. El texto producido se plasma según el criterio organizativo determinado por el referente.

En segundo término, porque vuelve a subvertir el canon: no es soldado, ni monje. No es testigo ni víctima reclamando justicia (tales eran los agentes productores de aquellos escritos). Es una mujer del siglo XX que adopta la forma de decir de aquellas escrituras originales. La voz autorizada de la Historia que tradicionalmente ha sido patrimonio de los hombres, hacedores de Cultura, es retomada por una mujer que la 'copia' y la resignifica. Como decíamos, Cruz también adopta la función de fundadora. Funde formas textuales y funda la historia de doña Mencía, la Adelantada. Al igual que Cabeza de Vaca, Cruz desarrolla 'otra' percepción de sí misma mirándose en otros espejos (su pasado, Mencía, otras voces): "...todas las mujeres tienen, pese a todo, experiencia de lo interior, experiencia de la capacidad del otro, experiencia de la alteración no negativa por el otro, de la buena receptividad..." (CORBATTA, 1960: 199).

Así, redescubre –o funda- nuevas relaciones con los hombres y el contexto conocidos. Autoconocimiento que es, en primer término, autodescubrimiento.

Atenta a los dictados del discurso de la historia, la autora –la historiadora- pretende configurar una ‘ilusión de objetividad’ ausentándose del relato. Sin embargo, como lo indica el discurso histórico, los procedimientos de ocultamiento son engañosos y operan por prevaricación. De modo que dos instancias enunciativas revelan la presencia de signos de la enunciación de la autora-historiadora. Éstos establecen puntos de anclaje.

Primero, el uso del presente como tiempo del historiador. Éste pone de relieve el grado de participación –testimonial- del enunciante. Y en segundo lugar, los signos que se despliegan como organizadores textuales que en DMA se presentan particularmente en las elipsis temporales. Los saltos en el orden cronológico no anulan el carácter continuo –cohesivo- del texto. La composición de éste oscila entre enunciados emparentados con la estampa y el desarrollo cronológico indicado en la fábula misma mediante índices textuales. Cada capítulo está ubicado explícitamente en el presente y parece recortarse del resto de los acontecimientos; y sin embargo, la cadena isotópica no resulta quebrada en su continuidad por una suerte de flujo interno de la historia narrada que focaliza en el personaje femenino con un movimiento centrípeto. Las instancias históricas que no tienen como protagonista a Mencía son abolidos en nombre de la economía del discurso histórico. La palabra del historiador abre un tiempo que le es propio y acorta las distancias entre el enunciado y la enunciación.

Desde el rol de ‘historiadora’, Cruz ordena el relato a partir de su instancia subjetiva: es su voz, su cuerpo los que encarnan la voz de la autoridad propia de la Historia. Desde una enunciación exeroceptiva –objetiva, histórica- se va construyendo un sujeto de la enunciación propioceptivo<sup>25</sup>. No sólo construye la historia que reconstruye la Historia sino que se genera como hacedora de la misma. Y en el hacer, se hace. En este proceso, la autora da sentido a los hechos, significación producida más allá de los hechos mismos inscriptos en la crónica o en los anales históricos; y es en este proceso de significación donde el sentido tiene una forma –impostura de la crónica-; el

sentido trasciende todo el discurso histórico y se instala en el nivel composicional para consolidar un género.

A pesar de tomar como personaje a una española, creemos que el texto de Cruz se inscribe dentro de la literatura latinoamericana fundacional del siglo XX, no sólo por tomar a América como referente, sino por instalar una problematización discursiva recurrente en la literatura latinoamericana contemporánea a Cruz (el Boom). Y sobre todo, porque redimensiona y redefine la problemática de la identidad latinoamericana en una voz propia que, silenciada y pasional, es más cercana a la voz femenina. La Historiografía indiana hace historia desde la vivencia personalizada<sup>26</sup>, igual que Josefina Cruz que reviviendo los pasos de Mencía es capaz de transformar la voz, jugar con ella y travestirla aunque sea por momentos.

### **Bibliografía**

- ADORNO, Rolena. 1998. "El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XIV. N°28. Lima, 2do. Semestre de 1998. pp. 55-68.
- BAL, Mieke. 1995. *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- BARTHES, Roland. S/d. *El placer del texto*. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ 1970. "El discurso de la Historia", en *Estructuralismo y Lingüística*. Bs.As.: Nueva Visión.
- CORREAS de ZAPATA, Celia. 1978. *Ensayos hispanoamericanos*. Bs.As.: Corregidor.
- CORBATTA, Jorgelina. 2002. *Feminismo y Escritura femenina en Latinoamérica*. Buenos Aires: Corregidor.
- \_\_\_\_\_ 1999. *Narraciones de la Guerra Sucia en Argentina*. Buenos Aires: Corregidor.
- CRUZ, Josefina. 1960. *Doña Mencía, la Adelantada*. Bs.As.: Editorial La Reja.
- DEL GESSO CABRERA, Ana María. 2002. "La nueva novela histórica", en *Alba de América*. Instituto Cultural Hispánico, USA, Vol. 21, N° 39 y 40.
- FILINICH, María Isabel. 1999. *Enunciación*. Bs.As.: Eudeba.
- FUENTES, Carlos. 1992. *Valiente Mundo Nuevo*. México: Fondo de Cultura Económica.

- GUERRA, Lucía. 1995. *La mujer fragmentada. Historias de un signo*. Chile: Cuarto Propio.
- IÑIGO MADRIGAL, Luis (coord.): 1992. *Historia de la literatura hispanoamericana*. "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista" de W. Mignolo. Madrid: Cátedra.
- LEWIS, Robert. S/d. "Los *Nafragios* de Álvaro Núñez: Historia y Ficción".
- MOLLOY, Silvia. "Alteridad y reconocimiento en los *Nafragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca. S/D.
- PUPO-WALKER, Enrique. S/d. "Notas para la caracterización de un texto seminal: Los *Nafragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca".
- SAER, Juan José. S/d. *El concepto de ficción*. Punto de vista.
- ZANDANEL DE GONZÁLEZ, María Antonieta. 2002. "Historia y ficción: función de los paratextos en la nueva novela histórica", en *Alba de América*. Instituto Cultural Hispánico, USA, Vol. 21, Nº 39 y 40.

---

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido ampliado y corregido con nueva bibliografía y nuevos planteos teóricos respecto al elaborado en el 2001.

<sup>2</sup> Ésta es un fragmento de una carta que Gregorio Marañón le enviara a J. Cruz a propósito de los borradores de la que después fue esta novela. La autora cita dicha carta en el paratexto que le corresponde al agradecimiento que hace a Marañón (CRUZ, 1960: 10).

<sup>3</sup> La aparición de la novela significó para Cruz una invitación a España para dar conferencias acerca de la novela histórica.

<sup>4</sup> "La primera novela histórica, de autor desconocido, *Xicotencal*, de 1826 (...) La novela histórica en el siglo XIX formó parte de una cultura que, debido a la expansión, se impuso canónicamente. En el siglo XX, se fractura el canon, pero no desaparece y ha alcanzado dimensiones de auténtica innovación y calidad". (DEL GESSO CABRERA, 2002:444-445).

<sup>5</sup> Esta novela publicada en 1960, recibió la Faja de Honor de la Sociedad de Escritores a la novela histórica. Su autora, en 1951, manifiesta su tendencia por la novela histórica y publica *El viento sobre el río*, obra que mereció el Premio del Consejo del Escritor. A partir de 1954 viaja a España como invitada para ofrecer conferencias desde la cátedra Ramiro de Maeztu sobre la novela histórica argentina.

<sup>6</sup> Noé Jitrik plantea el cuestionamiento –y autocuestionamiento- en relación con la problemática de la identidad que se vislumbra en el proceso escritural de América latina. Considera que éste es el núcleo productor de los cambios y que se percibe como un movimiento de persecución en sí. Cf. JITRIK, Noé: "Destrucción y formas en las narraciones" en *América Latina en su literatura*. México, Siglo XXI, 1988.

<sup>7</sup> Cfr. CORBATA, 2002.

<sup>8</sup> Recién en 1999, la Editorial Sudamericana publicó en la colección "Narrativas históricas", dos de las novelas de la autora: *Juan de Garay, el Conquistador conquistado* y *La Condoreza. Inés Suárez, amante de don Pedro de Valdivia*.

<sup>9</sup> Digo 'paradójico' porque la alusión a la polifonía textual en un texto que insistentemente declara la intención de ser 'verosímil' y se subsume en una actitud discursiva histórica, hegemónica, parecería borrar cualquier posibilidad de diálogo. Sin embargo, de esta actitud inferimos, sospechosamente, una intencionalidad ficcional y lúdica.

---

<sup>10</sup> Según el concepto presentado por Barthes como la serie de justificaciones económicas, sociales, sexuales, etc. (BARTHES, S/d.).

<sup>11</sup> Recordemos que Bajtin reconoce tres niveles que, tramados, definen un género discursivo: el nivel temático, el nivel estilístico y el composicional.

<sup>12</sup> Entendemos 'fábula' como la serie de acontecimientos relacionados lógicamente y cronológicamente y que unos actores causan o experimentan. Cfr. (BAL, 1995).

<sup>13</sup> Cfr. KELLER en (ADORNO, 1998).

<sup>14</sup> Cfr. (ADORNO, 1998) y (CORBATA, 2002).

<sup>15</sup> Cfr. (FUENTES, 1992).

<sup>16</sup> Históricamente a la mujer le ha correspondido el ámbito de la Naturaleza por vincularse éste a lo instintivo, lo subjetivo, lo irracional; mientras que al hombre se lo ubica que el universo de la Cultura porque se relaciona con la razón, el 'hacer'. Cfr. (GUERRA, 1995).

<sup>17</sup> Asimismo es interesante ver cómo la temática de la construcción de un género se proyecta en las otras producciones de Cruz donde, incluso, vuelven a aparecer los mismos personajes. Cada novela parece ser, además de un universo autónomo, el capítulo de un gran texto.

<sup>18</sup> "Un recurso que aparece con frecuencia en estas escrituras y que acentuaría la hipótesis de un nuevo pacto de lectura que se construye en torno a estos escritos por la fuerte intención pragmática que procura influir de un modo determinado en el lector y que alternan lo histórico con lo ficcional, es el uso de los llamados paratextos (...) Entiende Genette por paratexto una especie de umbral, "una zona de transición y de transacción entre el dentro y el fuera del texto que aportan informaciones al lector para orientarle en la interpretación, y para, en definitiva, situarlo en una determinada posición desde la que encarar su encuentro con la obra..." (ZANDANEL DE GONZÁLEZ, 2002: 432-433).

<sup>19</sup> Siguiendo a J. Kristeva, en (CORBATA, 2002: 37).

<sup>20</sup> BARTHES, Roland: "El discurso de la Historia" en *Estructuralismo y Lingüística*. Bs.As., Nueva Visión, 1970.

<sup>21</sup> Me refiero, por ejemplo, al capítulo donde entre Mencía e Irala se desarrolla un inocente juego amoroso; o la la agonía –demasiado 'sentimental'- de Irala; o los momentos donde se realta el nacimiento del primer nieto de Mencía

<sup>22</sup> MOLLOY, S/d.

<sup>23</sup> Me refiero en el nivel superestructural. Es decir que el esquema semántico que se retoma es el de la crónica pero 'abierto' a su significación ficcional.

<sup>24</sup> El término 'modernidad' alude a esa porción de la Historia que comienza en el siglo XV y que coincide –y en muchos sentidos, fundamenta- con el descubrimiento de América.

<sup>25</sup> Cfr. (FILINICH, 1999).

<sup>26</sup> Cfr. (PUPO-WALKER, S/d).