

## Exaltar la maternidad patriótica: Feminidades, masculinidades y filipinidad en el drama de Rosa Sevilla de Alvero *Prisionera de amor* (1922)

---

EMMANUELLE SINARDET  
UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE

### Resumen

Rosa Sevilla de Alvero (1879-1954), dramaturga, poeta, autora de artículos en la prensa filipina en español, fue también una docente muy comprometida con la educación de los futuros ciudadanos de una patria todavía en conformación en el contexto de la reconfiguración colonial de las primeras décadas del siglo XX, en las Filipinas bajo tutela estadounidense. Este compromiso se refleja en el drama lírico en tres actos *Prisionera de amor*, estrenado en 1922 y ambientado en las Filipinas de la década 1910. *Prisionera de amor* no es (sólo) un drama sentimental, sino la defensa feminista de la agencia de las mujeres mediante la idea de la maternidad patriótica. Mediante el análisis de las femineidades propuestas por *Prisionera de amor*, analizo cómo emergen figuras alegóricas que definen la personalidad filipina, su idiosincrasia y sus valores. También observo los arquetipos masculinos desde la perspectiva del “ethos de la virilidad” para mostrar en qué medida la interconexión entre estas femineidades y masculinidades apunta hacia una filipinidad compatible con la modernidad propuesta por Estados Unidos.

**Palabras clave:** Filipinas, drama, maternidad, nacionalismo, género, identidad

Rosa Sevilla de Alvero (1879-1954), dramaturga, poeta y autora de artículos en la prensa filipina en español, fue también docente y, como tal, muy consciente de sus obligaciones como educadora de los futuros ciudadanos de una patria todavía en conformación en el contexto de la reconfiguración colonial bajo tutela estadounidense en las primeras décadas del siglo XX. El drama lírico en tres actos *Prisionera de amor*, que se estrenó en 1922 y está ambientado en las Filipinas de la década de 1910, da fe de ello.

La trama es simple: María Luisa, una bella filipina de buena familia se casa por amor con Enrique, un joven idealista y pobre, y se sacrifica para facilitar su éxito profesional y social. Pero Enrique se muestra poco digno de su admirable esposa: no solo se dedica al juego y la lujuria, sino que además engaña a María Luisa con su mejor amiga, Leonor, el arquetipo de la mujer ambiciosa, materialista y fascinada por los falsos valores de una modernidad extranjerizante, la estadounidense. El marido de Leonor descubre a los adúlteros y hiere a muerte a Enrique, cerrándose el drama con la agonía del *pater familias* irresponsable, mientras que María Luisa, siempre benevolente, lo asiste y perdona. La justicia poética del desenlace dramático de esta trama romántica un tanto cursi podría interpretarse como un final moral muy convencional, siendo la muerte del pecador y traidor el justo castigo de los vicios. Sin embargo, el desenlace no cierra el destino de María Luisa, sino que lo abre. Víctor, el médico generoso y de alma noble, formado en

Estados Unidos pero respetuoso de los valores filipinos, ama a María Luisa, y podemos imaginar que la muerte de Enrique le permite a la viuda unirse en legítimas bodas con Víctor, el arquetipo masculino positivo. Lejos de encerrar a María Luisa en el rol tradicional de la viuda sacrificada que cría sola a sus hijos –un encierro al que también podría remitir el plurívoco título de la obra, *Prisionera de amor*–, el drama propone a la mujer filipina una posible, aunque muy relativa, emancipación.

Esta apertura final nos invita a releer el drama desde la perspectiva de la inclusión de las mujeres en el proyecto de construcción nacional, en el que están invitadas a asumir un rol central, si bien resulta subordinado<sup>1</sup>, pues la agencia de las buenas ciudadanas solo es posible como esposas y madres. Me propongo mostrar que *Prisionera de amor* no es solo un drama sentimental, sino también la defensa feminista de la agencia de las mujeres mediante la idea de una maternidad patriótica, en la que se conjugan lo biológico, lo social y lo cultural<sup>2</sup>. La agencia femenina descansa en la función biológica de fabricar a las nuevas generaciones (concepción, gestación, parto), además de cuidar de ellas y criar a ciudadanas y ciudadanos (Sinardet “Appartenir à la nation...” 122-29). A partir de fines del siglo XIX, feminismos calificados de la primera ola (Lavrin 15-50) se apoyaron en la idea de la maternidad patriótica para reivindicar derechos políticos y cívicos para las mujeres (Cova 146-49). El pensamiento de Rosa Sevilla se enmarca en esta dinámica al describir a las mujeres como las encargadas de la transmisión de los valores filipinos y, por ende, como agentes patrióticos imprescindibles. La idea de la maternidad patriótica y su articulación con la de *filipinones* –término forjado por Aguilar (608-10) para designar el nacionalismo cultural de los ilustrados de fines del siglo XIX, todavía activo en las primeras décadas del siglo XX como mostraremos aquí– nos permiten situar el drama de Sevilla de Alvero entre las obras “fundacionales” (en palabras de Doris Sommer cuando evoca la novela decimonónica latinoamericana) de la literatura filipina. *Prisionera de amor* es un texto fundacional en el sentido de que la historia de amor, lejos de ser anecdótica, permite crear un espacio metafórico de la nación en construcción en el que se debate sobre las concepciones, representaciones y modelos de lo que puede y debe ser Filipinas. Mediante el análisis de las femineidades propuestas por *Prisionera de amor*, analizaremos cómo emergen figuras alegóricas que definen la personalidad filipina, su idiosincrasia y sus valores. También observaremos cómo, con juegos de contrapuntos y espejismos, el drama construye arquetipos masculinos que se deben examinar desde la perspectiva del ethos de la virilidad definido por Corbin y Vigarello (8). La interconexión y complementariedad entre estas femineidades y masculinidades apuntan hacia una identidad filipina compatible con la modernidad propuesta por Estados Unidos.

### **Género y filipinidad: la agencia femenina en el proyecto nacional**

Sevilla de Alvero es una figura reconocida de las letras hispanofilipinas, destacada por Jaime C. de

Veyra, junto con Florentina Arellano, como una de las fundadoras de la prensa en español de comienzos del siglo XX, en particular por su protagonismo en el periódico *La Independencia* en torno a Antonio Luna y del “más brillante plantel de literatos jóvenes, con los hermanos Salvador y Mariano V. del Rosario, Rafael Palma, los poeta Guerrero (F.) y Apóstol, los historiógrafos C. J. Zulueta y E. Santos, José C. Abreu” (Veyra 62). En *La hispanidad en Filipinas*, de Veyra insiste en la relevancia intelectual de Sevilla de Alvero en el panorama cultural de las décadas siguientes, siendo ya directora del Instituto de Mujeres de Manila del que también fue la fundadora en 1900, con solamente veintiún años. De Veyra no solo la considera una excelente educadora sino también una brillante oradora y dramaturga (62).

Entrada ya la década del treinta, Sevilla de Alvero sigue distinguiéndose entre las mujeres que publican en la prensa en español, en particular en la sección femenina de *La Vanguardia* y en la sección “Plumas femeninas” de *Voz Española* (1931-1932), al lado de la española Dolores de Cortázar (1872-1936) y la norteamericana Hortensia Elizondo (1908- 1953) (Ramírez Martín y Domínguez Ortega 106). Este último periódico pretende mantener sólidos los vínculos entre Filipinas y España en un momento en el que la política de descastellanización llevada a cabo por las autoridades estadounidenses surte efectos: aboga por una identidad filipina que le sea fiel a su herencia hispánica, posición también defendida por Sevilla de Alvero, lo cual no le impide escribir también en tagalo. Sevilla de Alvero se destaca también como defensora de los derechos cívicos de las mujeres, siendo una de las fundadoras de la Liga Nacional de Damas Filipinas. Contribuye, además, a la obtención del derecho al voto en 1937, después de una activa campaña en la que participa. Asimismo, en varios artículos en *The Woman’s Outlook*, una revista femenina creada por la National Federation of Woman’s Clubs of the Philippines, Sevilla de Alvero insiste en el rol activo que deben asumir las mujeres en la nación filipina todavía en construcción (Gardiner y Sevilla-Gardiner 29-31).

En las primeras décadas del siglo XX, la independencia se presenta como un horizonte político y cultural que ocupa a las élites intelectuales filipinas de las que forma parte Rosa Sevilla Tolentino, nacida en Manila en 1879, de un guardia civil y de una madre relacionada con los ilustrados revolucionarios (Gardiner y Sevilla-Gardiner 36-37). Esta independencia se sigue pensando y formulando en castellano en las primeras décadas del siglo XX, siguiendo la estela del surgimiento de la conciencia nacional filipina a finales del siglo XIX del que fue testigo Sevilla de Alvero por su familia. Sevilla de Alvero fue educada en español en institutos de enseñanza católicos y con este legado cultural, moldea su concepción de la femineidad filipina, la cual parece inscribirse en la dinámica de la elaboración de la “comunidad imaginada”, en palabras de Benedict Anderson (19), que permite pensar la unidad de la nación filipina a pesar de sus notables fragmentaciones – tres archipiélagos y unas 7.000 islas pluriculturales y multiétnicas– y frente a la recomposición

colonial bajo tutelaje estadounidense.

Desde esta perspectiva, Sevilla es una digna representante de la literatura filipina en español de la “edad de oro” que cuestiona y resiste la imposición del nuevo orden político y cultural estadounidense (Sinardet “La “edad de oro” de las literaturas filipinas en español” 211-14). En 1898, las autoridades estadounidenses justificaron su presencia en el archipiélago como una tutela provisional destinada a preparar a los filipinos para su autogobierno. Pero durante la ocupación estadounidense se retrasa la independencia en varias ocasiones: la prometen con el *Jones Act* en 1916 y con la ley *Tydings-McDuffie* en 1934, también conocida como *The Philippine Independence Act*. Solo en 1935 gana autonomía el archipiélago, con su transformación jurídica en país miembro de una Mancomunidad de naciones dirigida por los Estados Unidos (*Commonwealth*); sin embargo, sigue careciendo de soberanía. Al mismo tiempo, a comienzos del siglo XX, William Howard Taft —que será luego presidente de Estados Unidos entre 1909 y 1913— promueve la *policy of attraction* (política de atracción) con el fin de ganarse el apoyo filipino indispensable para la pacificación definitiva del archipiélago después de la guerra filipino-estadounidense (1899-1902). La nueva tutela reorganiza la administración y crea nuevas instituciones políticas, a la vez que procura difundir el uso del inglés, lo que en 1910 se decreta como medio de instrucción en todas las escuelas y colegios del país. Aunque en 1918 se cuentan todavía tres millones de hispanohablantes en las Islas filipinas, el número rápidamente decrece como efecto de la descastellanización (García; citado en Abad XIII). En las primeras décadas del siglo XX, la filipinidad promovida por las elites intelectuales filipinas se presenta como una respuesta a este nuevo orden, con el que procuran negociar espacios de agencia para promover la causa independentista. La identidad filipina es objeto de numerosos debates en la prensa en español pese a la censura (Cano 413-19) que sigue existiendo entrada la década 1910. En este contexto, la literatura representa otro espacio en el que debatir sobre la construcción nacional (Sinardet y Ortuño Casanova 220-26).

El espacio literario no solo permite difundir ideas nacionalistas que escapan más fácilmente de la censura, sino que ofrece múltiples posibilidades de experimentos, a manera de un laboratorio ideológico, para ir reelaborando discursos, tópicos y referentes de la filipinidad. Como en otras naciones, la idea de la nación filipina está concebida mediante el lenguaje (Anderson 149), a través de una serie de textos y relatos que se encargan de delinear su historia, de resignificar sus mitos fundadores, de mostrar sus raíces supuestamente naturales y milenarias, pese a (y precisamente para superar) las fracturas y los antagonismos (Anderson 204). Escribir en español en esta época supone la doble intención de resistir la imposición del modelo cultural promovido por la nueva tutela colonial (De la Peña 7-11) y la de proponer otro modelo supuestamente más adaptado por respetar los “verdaderos” valores filipinos. Durante el periodo de ocupación estadounidense surge una nueva generación de autores que forman parte de la flor y nata de la intelectualidad filipina de la

época y que debaten sobre estos valores: Antonio Abad, Jesús Balmori, Manuel Bernabé, Enrique Laygo, María Paz Mendoza, Evangelina Guerrero y Benigno del Río, entre otros (Sinardet “La ‘edad de oro’ de las literaturas filipinas en español...” 211-19). Entre ellos podemos incluir a Sevilla de Alvero, con obras como *La mejor ofrenda*, *El sueño del poeta*, *La reina del carnaval*, *Prisionera de amor* y *La loca de Hinulugang Taktak*.

Estas obras tienen en común el enaltecimiento de la filipinidad que la educadora pretende transmitir a sus alumnas. Sevilla de Alvero efectivamente fundó en Manila el Instituto de Mujeres para preparar, en español, a las jóvenes del país a servir “a Dios y a la Patria”, haciendo énfasis en la enseñanza de la religión católica y de la historia y cultura filipinas, como respuesta a la creación por la tutela estadounidense de escuelas en inglés con maestros estadounidenses y protestantes (Gardiner y Sevilla-Gardiner 29). En *La mejor ofrenda*, en 1917, las colegialas están reunidas en un coro de cantantes disfrazadas de flores –en particular de sampaguitas, la flor emblemática de la filipinidad, presentada como la flor nacional– para recitar poesías de autores españoles clásicos como José Zorrilla, pero también filipinos como Fernando María Guerrero y José Rizal, cuyo “Último adiós” representa un hito en esta exaltación patriótica.

Los planes de estudios promovidos por Sevilla de Alvero también dan gran importancia a las habilidades domésticas, como recalca Caridad Sevilla, la directora del Instituto de Mujeres de 1921 a 1949:

Cooking was taught in the intermediate grades and through high school. The practical arts including needlepoint in grades one and two; drawn work, darning and patching in grade 3, hand-sewn panty and chemise in grade four, flower-making in grade five, embroidered doilies and table runners for grade 6, and floss silk embroidery on velvet in grade 7, baby's layette including christening robe for first year high school, sewing white undergarments for second year, simple dresses for third year, and evening gowns for fourth year. (Gardiner y Sevilla-Gardiner 29)

Las obras de Sevilla de Alvero, que se representan con las mismas alumnas en el reparto, sirven el propósito de la defensa de una feminidad filipina amenazada por el nuevo modelo cultural, una feminidad tradicional vinculada al quehacer doméstico, pero que supone al mismo tiempo el rol fundamental de las mujeres en la edificación de la nación filipina. La filipinidad viene vinculada con la idea de la “maternidad patriótica” y va resemantizando el ideal del “Ángel del hogar”, en particular en *Prisionera de amor*, obra en la que la protagonista, María Luisa, se convierte en la figura ejemplar de la madre filipina. La figura sigue una trayectoria modélica: de joven señorita a –necesariamente– esposa y madre, lo que presenta el destino femenino, con el matrimonio sagrado y la maternidad, del que la mujer no puede ni debe escapar. Se discuten también las bases del matrimonio y el amor que debe cementar a la pareja armoniosa, siendo esta la condición para una

sociedad pacificada y próspera. En la literatura “fundacional” en la que el hogar representa el espacio metafórico de la nación, la trama sentimental y melodramática, lejos de ser secundaria, permite realzar los valores indispensables para la construcción de una comunidad unida.

María Luisa, hija de una “rica hacendera” (3), aparece en medio de una naturaleza bucólica, “en una sementera de provincia iluminada por un sol de tarde tropical” (Sevilla de Alvero 5) en el acto 1, escena 1, en la que un grupo de segadores cantan “un himno a la naturaleza” (5), de una belleza que da fe de “las glorias del Hacedor” (11). La primera escena va construyendo un *locus amoenus* filipino, reformulando tópicos pastoriles desde un color local costumbrista que expone los usos y costumbres de la ruralidad filipina. A esta naturaleza generosa responde la prodigalidad de la hacendera y de su hija, que ofrecen a los trabajadores una rica merienda compuesta por numerosas preparaciones y golosinas propias del campo filipino (“poto, dinuguan, pansit, lumpia”, “basi”, “kalamay de pinipig” 6), servidas en hojas de plátano. La armonía social la confirman las aclamaciones de los modestos campesinos: “¡Viva nuestra ama!”, “¡Viva Da. Teodora y la Srta. María Luisa!” (6). La protagonista surge como la mujer que cuida y alimenta –anticipación de su papel como madre. María Luisa, a pesar de ser una joven de origen social privilegiado, emerge también como una chica del campo, sencilla y pura por su proximidad con la naturaleza benevolente, de la que es al mismo tiempo la prolongación y la manifestación. La escena 1 la presenta entre los humildes segadores que celebran la tierra fecunda con cantos populares y bailes, no sin cierto folklore. María Luisa está arraigada en lo autóctono y en lo genuino de una tradición que aquí se exalta. El personaje de Anong, uno de los trabajadores, toma la guitarra para cantar un “antiguo y popular” kundiman en tagalog y acompaña al grupo que se lanza en una “danza típica” como la describe la didascalia (7). La música ocupa un espacio privilegiado en *Prisionera de amor*, un drama lírico con música del maestro Bonifacio Abdón, profesor del Conservatorio de Música de la Universidad de Filipinas. Redobla la expresión de los sentimientos experimentados por los personajes, al mismo tiempo que los ancla en una tradición cultural que hace de ellos la encarnación del alma filipina.

La temática de la mujer filipina, de cómo debe ser y actuar, se introduce con la segunda escena que comenta el refrán, según el cual la “mujer muda es la mujer perfecta” (9). Uno de los trabajadores expone la visión de la mujer ideal como necesariamente silenciosa y dócil, pero las segadoras no se quedan pasivas: lo pellizcan y lo contradicen. La escena cómica y el diálogo falsamente cándido entre campesinos sencillos constituyen, en realidad, un espacio discursivo desde el que reflexionar sobre la sociedad por construir y definir el papel que en ella deben asumir los hombres y las mujeres. No es casualidad si el segador evoca los “proyectos de ley” que adoptaría si fuese “Representante” (9): el desafío es también político y debe orientar el destino nacional. Pero el diálogo parece suspenderse abruptamente cuando los campesinos se fijan en el silencio triste de

Anong. El joven campesino está enfermo de “amoritis” (10), como recalca de forma burlona uno de los segadores. En realidad, relanza el debate sobre la mujer ideal, pero desde el tema amoroso, tópico recurrente de la literatura “fundacional”. De hecho, en la escena siguiente entra en escena el personaje de Enrique, quien se declara a María Luisa.

María Luisa le corresponde, pero le resiste. Expresa reticencias que nacen de las advertencias de su madre. Doña Teodora la alertó: “[el] amor y [las] palabras [de Enrique] son solo vana ilusión, sueño y nada más. Que la realidad es dura” (13). Dos visiones del amor se confrontan: el amor apasionado prometido por las palabras románticas del joven *versus* el amor basado en valores e intereses compartidos que cementa a la pareja en un destino común. María Luisa intuye que la pasión de Enrique pueda ser una “ilusión” poco duradera, “un hermoso sueño” cuyo despertar será “horrible” (13), pero opta por ser la “prisionera de amor” que le da a la obra su título, o sea, por poner en manos de Enrique “todo lo que [es]” (14). Lo deja todo por él, inclusive a su madre. Su amor significa un abandono que supone la enajenación, puesto que ya no “vivir[á] más que en [él] y no tendr[á] más vida que en [su] amor” (14). Los dos actos siguientes no son sino la demostración del error trágico de María Luisa cuando apuesta por la ilusión romántica: será traicionada, engañada, arruinada y públicamente humillada por Enrique. El espectador todavía no lo sabe, pero la trayectoria de María Luisa es la de un escarmiento doloroso que castiga a la joven poco juiciosa, haciendo de *Prisionera de amor* una obra edificante, destinada a guiar la conducta de las jóvenes filipinas.

### **Feminidades y maternidad: la resignificación edificante del “Ángel del hogar”**

En el acto segundo, después de una elipsis de varios años, María Luisa aparece *in medias res* en “una casa filipina sencilla y artísticamente decorada” (25), con una cuna, un piano, un maniquí y una máquina de coser, atributos de la esposa y madre dedicada al cuidado. Lo acogedor del hogar a pesar la gran pobreza demuestra la devoción de María Luisa por el cuidado de su familia. La madre abnegada incluso contribuye al mantenimiento del hogar como costurera y profesora de piano. A pesar de haberse convertido ya en marido y padre, Enrique todavía no se gradúa de abogado y es incapaz de alimentar a sus cuatro hijos (Berting, Rosing, Maring y un recién nacido): se presenta como un *pater familias* deficiente y personifica una masculinidad incumplidora según las pautas del orden patriarcal que la obra defiende. No obstante, María Luisa, muy enamorada, se felicita de haberle sacrificado una vida acomodada y acepta suplir sus insuficiencias. Declara encontrar su felicidad en los sacrificios que consiente por su familia y asume una feminidad de la abnegación en la escena 2 del acto segundo: “Un sacrificio hecho por vosotros es mi mayor placer. Las mujeres como así, nos sacrificamos por gusto, por necesidad. Queremos probaros a los hombres que también somos fuertes, y nuestra fortaleza está en el amor.” (29) Podemos ver en ello

la reformulación del tópico del “Ángel del hogar”, según el cual la esposa y madre representan el pilar moral y espiritual de la familia, así como un apoyo económico cuando es necesario. El tópico del “Ángel del hogar” se difundió a fines del siglo XIX en Filipinas, cuando algunas españolas residentes en Manila comenzaron a escribir en revistas dedicadas a mujeres, pero fundadas por hombres, como *El bello sexo*, creado en 1891 por Pascual Poblete (Quirós Cañiza 122). Casi todos los números de *El bello sexo* incluían relatos, fragmentos de novelas o artículos de la escritora conservadora española Pilar Sinués de Marco, que fue pionera en el uso del término “ángel del hogar” en el ámbito hispano y cuyos cuentos se siguen leyendo en los institutos de enseñanza católicos en Manila entrado el siglo XX (Villaescusa-Illán 216-17; Ortuño Casanova).

De hecho, María Luisa es una madre pendiente de la educación de sus hijos. No solo se hace cargo de su bienestar material sino también moral, mostrándose paciente y tierna en todas las ocasiones, lo que inocentemente es valorado por el hijo mayor, Berting, quien se conmueve de las lágrimas de un vecinito cuya madre solo le provee de lo material y lo deja carente de afecto (46). Berting se proyecta a futuro como estadista —quiere ser abogado y poeta como su padre, pero también “speaker o Presidente”— y declara que premiará “a todas las buenas mamás que quieren a sus hijos como” la suya (45). El rol político de las mujeres y su compromiso ciudadano radican aquí en el amor materno personificado por María Luisa, quien educa a nuevas generaciones sanas, trabajadoras y honradas, y prepara el futuro de la nación en ciernes. No es coincidencia el hecho de que la protagonista sea varias veces designada como simplemente María. La feminidad que encarna moviliza un repertorio marianista que define a la mujer como a un ser maternal necesariamente abnegado, que dirige sus cuidados a los demás, nunca a su propia persona. Según el ideal marianista, las mujeres encuentran su dignidad en el cuidado que les proporcionan a los hijos y en el amor con que ellos les corresponden. Gozan por ello de un estatuto moral superior. El ideal materno marianista entronca entonces con el de la maternidad patriótica: de tal autoridad moral deriva la centralidad de las mujeres en la construcción nacional, desde la esfera privada, como esposas y madres. Esto legitima sus aspiraciones a una educación femenina de calidad, que sea a la altura de las altas responsabilidades que deben desempeñar. Además, su integridad ética y su admirable fuerza moral les autorizan a opinar sobre las orientaciones del país, lo cual también legitima sus reivindicaciones por acceder a la expresión política y ser ciudadanas de pleno derecho. Desde esta perspectiva, *Prisionera de amor* sirve el propósito feminista —un feminismo de la primera ola, por cierto— de Sevilla de Alvero.

Ahora bien, María Luisa no es el arquetipo de la filipina ideal. Si bien es una figura ejemplar como madre, dista mucho de serlo como hija: casarse con Enrique significó traicionar a su propia madre. Sevilla de Alvero muestra los estragos del amor ciego e insiste en el error de sacrificarlo todo por un hombre poco fiable. El anuncio de la muerte de la madre en la escena 6 del acto 2

provoca la desesperación de la hija, quien se reprocha amargamente –pero demasiado tarde– haberla abandonado. La figura de la madre ejemplar la encarna en realidad doña Teodora, una “buena cristiana” y una “santa” que prefirió agonizar sola antes que obligarle a su hija a viajar “con ese mar tan revuelto y con un nene tan pequeño” (48), prueba última de amor materno. El acto segundo se cierra con el canto de amor que ya le habían cantado a María Luisa sus hijos en la escena 5, pero esta vez dirigido a doña Teodora, el arquetipo ejemplar de la madre filipina.

La exaltación de la maternidad permite cuestionar el significado del amor e invita a reflexionar sobre los valores que deben regir a las mujeres filipinas. A causa de su loca pasión por Enrique, María Luisa se entregó totalmente a un hombre hasta solamente vivir a través de él. Remite aquí a la figura de “madresposa” –tomamos prestado el término de Marcela Lagarde (2003)– cuya feminidad supone la necesaria presencia de un varón para realizarse plenamente. En el acto segundo, María Luisa no es sino una personalidad mediada por Enrique, mientras que, en el acto primero, prescindía de mediación masculina por ser su madre la autoridad de referencia y no una figura paterna. La “prisionera de amor” es, en definitiva, prisionera de una mediación masculina que le resta agencia y le impide definirse como sujeto autónomo. En ello radica uno de los mensajes feministas de Sevilla de Alvero: sin dejar de ser hijas, esposas y madres, las mujeres filipinas deben ser dueñas de su vida. Precisamente, el acto tercero expone los peligros de la pasión enajenante: Enrique, débil y egoísta, precipita la ruina financiera y moral de la familia, metonimia de la nación. Sevilla de Alvero entonces reformula el tópico del “ángel de hogar” abogando por la lucidez, la sensatez y la prudencia de las mujeres a través del desengaño de la protagonista.

Después de otra elipsis de varios años, el tercer acto se abre en un jardín –el de la mansión de Leonor donde se organiza un baile para la buena sociedad manileña. El diálogo entre Juan y Pedro desvela, en un español popular mezclado con tagalog que genera comicidad, la verdadera cara de Enrique quien “poni cuernos” (51) a su esposa, es más, con su propia prima y mejor amiga de la esposa, “Ñora Leonor” (52). Los diálogos entre los invitados de la fiesta, asimismo, muestran lo vil de Enrique, quien despilfarra la herencia de su esposa “con bailarinas y cocottas” (60). María Luisa expresa su dolor y confiesa la violencia del “cruel despertar” que el acto primero ya venía anunciando (57). Está castigada duramente por haberse olvidado de sus deberes como mujer: el deber de seguir los sabios consejos de su madre, de resistir las palabras seductoras, de desconfiar la impetuosidad de la pasión, de refrenarse y controlarse.

Es entonces cuando emerge el protagonismo de Víctor Katigbak, enamorado de la joven María Luisa en el acto primero. Le confiesa que todavía la ama y le propone matrimonio si ella acepta divorciarse de Enrique (63). María Luisa percibe la posibilidad de la felicidad y descubre entonces que ella también lo ama. Este amor no es pasión ciega, sino sentimientos profundos de confianza, respeto y estima mutua; representa el amor constructivo que Sevilla de Alvero *en creux*

defiende en su obra. Sin embargo, María Luisa rechaza el divorcio: sigue fiel a su promesa a Dios y respeta lo sagrado del matrimonio. Si bien con ello se condena a seguir siendo una malcasada “prisionera” de Enrique, al mismo tiempo muestra su gran fuerza moral: personifica el alma noble que nunca traiciona ni sus principios ni la religión y ratifica la ejemplaridad de la mujer filipina. El desenlace trágico parece abrirle una salida, cuando Enrique es herido por César, el marido engañado que venga su honor. Al caer el telón, suena una “música triste y trágica” (67) como lo indican las didascalias: el dispositivo teatral anuncia la muerte ineludible, una muerte que, por cierto, permite restablecer el orden castigando los vicios y pecados. Desde esta perspectiva, el final dramático se puede interpretar como una solución satisfactoria: es esperanzadora tanto para la protagonista (librada de Enrique) como para la sociedad (librada del desorden). Una forma de moraleja concluye el acto tercero: “Cuando el amor nos deje, aún nos queda el deber” (67). Eran las palabras pronunciadas por María Luisa cuando optó por aguantar su matrimonio fracasado, y son las palabras recordadas por Víctor al cerrarse la obra.

### **Modelos y antimodelos femeninos: la (no) transmisión de la filipinidad**

Sevilla de Alvero elabora una figura femenina ambivalente con María Luisa: es una madre ejemplar, pero al mismo tiempo es una enamorada romántica que se olvida de parte de sus obligaciones. Sin embargo, María Luisa está cargada muy positivamente como encarnación de una idiosincrasia que hace de ella la figura alegórica de Filipinas. Incluso, por ser capaz de darse cuenta de sus errores, puede personificar unas Filipinas que miran a futuro como nación independiente. Como vimos, en el primer acto surge como la filipina genuina, vinculada con la tradición. Además, en el acto segundo transmite a sus hijos los valores de la auténtica personalidad nacional, honestidad, humildad y trabajo.

Tal ejemplaridad también la construye un juego de espejismos y contrastes con figuras femeninas que funcionan como dobles repelentes, en particular la de Leonor. Amiga íntima de María Luisa y prima de Enrique, Leonor está presente en los tres actos y comparte con la protagonista el destino femenino del matrimonio y maternidad. Pero traiciona los valores de la filipinidad por arribismo, materialismo y fascinación por lo extranjerizante. Es hipócrita, calculadora y fría, y su trayectoria es la del éxito social mediante el matrimonio con el rico don César. Sin embargo, conforme al propósito edificante de la obra, su inmoralidad acaba perdiéndola: el escándalo del adulterio con Enrique significa su ruina material y social, merecido castigo de los vicios. A la inversa de María Luisa, que se redime, la trayectoria de Leonor se cierra con una caída estrepitosa. Mientras que María Luisa saca lecciones de sus errores y puede ser la figura alegórica de las Filipinas en lucha por su construcción como nación, Leonor personifica la ruta equivocada. No solo se trata aquí de condenar a las mujeres olvidadizas de sus obligaciones como hijas, esposas

y madres, sino de censurarlas cuando fracasan en la transmisión de la filipinidad.

En el primer acto, joven doncella todavía, Leonor envidia a María Luisa y, por celos, con disimulación y malicia, procura alentarla en sus planes matrimoniales con Enrique. Bien sabe Leonor que este matrimonio perjudicará a su amiga, pues reconoce en él las flaquezas que María Luisa, cegada por la pasión, no quiere ver: Enrique es “un chiflado de poeta, que después de todo, no será más que un vano sonador” (20). Leonor representa el agente pérfido que contribuye a la devastación final por sentir animadversión por los valores personificados por María Luisa. Efectivamente, en el largo monólogo en la escena 6 del acto primero, expone su rechazo a los valores femeninos del recato, honestidad, sinceridad y se define como una mujer “moderna” (20). Sin embargo, la modernidad que abraza no permite la realización de la feminidad, pues desvirtúa el alma de la mujer filipina y la convierte en un ser hipócrita, insensible y embaucador: “Lo positivo, el dinero es el rey del mundo”, insiste Leonor cuya única ambición es “triunfar” (21). Sevilla de Alvero, si bien condena el amor apasionado que aleja a las mujeres de sus deberes, tampoco ve en el pragmatismo materialista de Leonor un ejemplo a seguir. La joven pone su inteligencia al servicio de la realización de falsos valores, responsables de la inmoralidad generalizada que reina en la sociedad filipina. Con Leonor, Sevilla de Alvero construye el arquetipo de la filipina traidora de su cultura.

Como consecuencia, Leonor no puede ser sino mala esposa y mala madre. Se dedica a actividades frívolas fuera del hogar; solo ve en sus pequeños “un gran estorbo” (34) y procura librarse de ellos. Pone a sus hijos, muy tiernos todavía, en colegios donde están entregados a profesores extranjeros. Se convierten entonces en “huérfan[o]s del amor” (33), o sea, del amor de una madre filipina, la única en saber obrar por su bienestar físico y moral. El tema de la educación es medular para aprehender los modelos de la modernidad que debe regir la construcción nacional. Leonor ve en los valores filipinos unos principios arcaicos que son obstáculos para el progreso, unas “antiguallas” rancias que pertenecen a un pasado que debe ser superado (33). Por el bien de su familia –y por extensión, de la nación en ciernes–, descarta “educar a nuestros hijos entre nuestros paisanos” (33). El uso del “nosotros” remite al colectivo filipino en búsqueda de su consolidación, por lo que el diálogo entre Leonor, la defensora de la modernidad sajona, y María Luisa, la filipina tradicional, remite al debate sobre en base a qué referentes y pautas construir la comunidad nacional.

María Luisa aboga por una educación respetuosa de la personalidad filipina, condición para la edificación de la “Patria del porvenir” (34). A través de la figura materna que orienta acertadamente la educación de las nuevas generaciones, Sevilla de Alvero exalta de nuevo la “maternidad patriótica”. Su discurso feminista se enmarca en una concepción patriarcal que apela a las consideraciones morales para definir a la “buena” madre y a la “mala” madre: la “buena”

madre es la garante de la cohesión social y del orden moral, lo que supone la descalificación de todas las formas de maternidad que no correspondan a estas pautas. Como “mala” madre, Leonor representa un peligro vital, como analiza Elisabeth Badinter: “la madre indiferente es un desafío lanzado a la naturaleza, es la a-normal por antonomasia”<sup>3</sup> (15). Leonor es aquí a-normal por quedar fuera de las normas que definen la femineidad según Sevilla de Alvero. Sevilla de Alvero defiende un feminismo “bien entendido” personificado por María Luisa, frente a un feminismo “mal entendido” (tomo prestadas las expresiones de Goetschel 15-57) personificado por Leonor que, en el caso filipino de comienzos del siglo XX, viene asociado con el modelo cultural propuesto por la modernización estadounidense.

El tema del feminismo “bien” o “mal” entendido es recurrente en los debates sobre la identidad filipina tanto en la prensa como en la literatura en español (Sinardet y Ortuño Casanova 228-30). De ello dan fe, a partir de octubre de 1908, en *Renacimiento*, el artículo “¡Masculinismo!” del abogado conservador Macario Adriático y el discurso “¿Se americaniza la mujer filipina?” de Rafael Palma (Mojarro 250). Denuncian como uno de los aspectos más dañinos de la americanización cultural del archipiélago la llegada de un feminismo “mal” entendido, que propone que las mujeres se alejen del hogar para ocupar roles definidos como tradicionalmente masculinos o para buscar satisfacciones personales fuera de la maternidad. *Prisionera de amor* participa en este debate y se inscribe en la corriente literaria que tiene como propósito preservar una idiosincrasia amenazada por la sajonización. Al lado de las novelas de Jesús Balmori *Bancarrota de almas: novela filipina* (1910) y *Se deshojó la flor: novela filipina* (1915), de la obra de teatro de Claro Mayo Recto *Solo entre las sombras* (1917) o de la novela breve *La carrera de Cándida* de Gómez Windham (1921), entre otras, *Prisionera de amor* expone la superioridad de los modelos femeninos filipinos tradicionales.

El drama sentimental y doméstico *Prisionera de amor*, con su desenlace trágico, se hace eco de otro drama sentimental y doméstico, *Solo entre las sombras* de Claro Mayo Recto (1917). Andrés, un joven médico, rechaza en términos muy parecidos a los de Leonor la moral y la educación de su medio por considerarlas como antiguas y caducas. Como Leonor, mantiene una relación adúltera. Su amante, Marina, es la joven enfermera con la que trabaja y es además su cuñada, subrayándose así la descomposición de las bases de la sociedad filipina como producto de la adhesión a los valores sajones. El desenlace no puede ser sino funesto: cuando la delicada Gabriela descubre la traición de su esposo y de su hermana, muere de un infarto que precipita la dislocación de la familia. Además, con ella desaparece el hijo por nacer, metáfora de la imposibilidad de construir futuro y de la destrucción irremediable de la nación en gestación. Una obra de teatro de Jesús Balmori propondrá más tarde un título programático, *Filipinizad a los filipinos* (1940), al denunciar también los estragos de la americanización en una familia manileña a través del egoísmo y depravación del hijo instruido en Estados Unidos. Leonor, en el drama de Sevilla, es otra cara de

esta corrupción, una corrupción aún más grave tratándose de las mujeres, pues, como vimos, ellas fabrican a los futuros ciudadanos.

Aunque desvirtuada por la americanización, Leonor es suficientemente inteligente como para darse cuenta de lo artificial de la vida que eligió: “Yo vivo feliz a mi manera” (37) afirma. La expresión “a mi manera” muestra lo facticio de lo que Leonor llama felicidad. En varias ocasiones expresa su insatisfacción y sus frustraciones, pero no tiene la fuerza moral para poner en tela de juicio los fundamentos erróneos que rigen su matrimonio, su hogar, su forma de vivir, lo cual prepara la destrucción final. *Prisionera de amor* se hace el eco de la novela *La carrera de Cándida* (1921), en la que Gómez Windham construye el arquetipo de la filipina corrompida por las promesas de felicidad del feminismo “mal entendido”, o sea, el feminismo que la maestra estadounidense, Miss Jones, inculca a Cándida. Cándida acaba dedicándose a la prostitución en un cabaret irónicamente llamado “La mujer moderna” (Sinardet “Du bonheur américain au malheur philippin...” 16). Tanto Leonor como Cándida lo pierden todo creyendo en falsos valores.

### **Masculinidades, virilidad y defensa de los valores filipinos**

Las figuras antagónicas de María Luisa y Leonor ponen de realce la tensión y hasta la contradicción entre tradición y modernidad, genuino y extranjero, local y cosmopolita. Pero *Prisionera de amor* no opta necesariamente por el triunfo de las posiciones personificadas por María Luisa, una figura que no está exenta de flaquezas y defectos, como vimos. De hecho, la obra sugiere la superación posible de la tensión y va formulando una propuesta original e híbrida: adoptar la idea del progreso defendido por el modelo cultural estadounidense, pero reformulándola desde las realidades locales y en función de la idiosincrasia filipina. Sevilla de Alvero no critica, al contrario, el modelo de desarrollo de Estados Unidos. Lo que condena a través de Leonor es el arquetipo de la mujer filipina corrompida por la aversión a la tradición y la repugnancia a lo popular. *Prisionera de amor* aboga por una modernidad respetuosa del alma filipina y que, al mismo tiempo, inserte el país en el concierto de las naciones consideradas entonces avanzadas. Precisamente, la obra da a ver la realización posible de esta modernidad compatible con lo filipino mediante la figura de Víctor Katigbak.

Víctor Katigbak no es mero adyuvante en la economía ideológica del argumento. Si nos situamos desde la perspectiva de la filipinidad, es un protagonista esencial como personificación del filipino modélico para el advenimiento de una nación fuerte y próspera. Está presente desde el primer acto y su apellido remite a lo autóctono. Es primo de María Luisa y pertenece metafóricamente a la familia de valores que ella asume con su madre, es decir, a esta “comunidad imaginada” arraigada en las tradiciones filipinas. La onomástica lo designa como el que triunfará, pues *victor* significa vencedor en latín. No es sorprendente, entonces, que doña Teodora –autoridad

sabia y de juicio penetrante— lo considere el partido ideal para su hija, a diferencia de Enrique. Ya distingue en él la posibilidad de un futuro dichoso: “cumplido caballero, hermosa figura, y brillante porvenir” (17). Hemos ahí los rasgos del ciudadano ideal para las Filipinas en la preparación de su “porvenir” como nación soberana.

Estas virtudes presentes en el primer acto se completan con experiencias en el extranjero que lo convierten en un filipino cosmopolita y moderno. En el acto segundo, Víctor regresa de Estados Unidos donde se ha formado como médico —podemos suponer que fue becado por las autoridades americanas conforme a la *policy of attraction* (política de atracción) inaugurada por William Howard Taft. Estudió en universidades prestigiosas, espacios del saber legítimo y de los conocimientos más innovadores, lo cual lo convierte, de vuelta en Filipinas, en una autoridad científica: es un “doctor”. Leonor bien nota la metamorfosis del joven provinciano en un capitalino exitoso, respetado y admirado: está “cambiadísimo”, “es el Dr de todas las damas de moda, se lo quieren comer vivo” (38). Al que en adelante llaman “Dr. Katigbak” se caracteriza por su considerable capital cultural, social y simbólico.

Pero Víctor rechaza la frivolidad de los círculos manileños de moda. De hecho, Leonor lamenta que sea tan “formal” y “reservado” (38). Víctor representa el filipino cuya inserción en el mundo estadounidense no ha alterado la idiosincrasia filipina, con lo cual es a la vez cosmopolita y genuino, arraigado en el progreso más moderno y en lo tradicional. Logra una transculturación que no destruye la esencia filipina, sino que la perfecciona. Le incumbe de nuevo a la intriga sentimental —como en las literaturas fundacionales— evidenciar la modernización dentro de las pautas de la filipinidad. Los sentimientos de Víctor no son versátiles ni caprichosos: le sigue fiel a María Luisa, a la alegoría de Filipinas. La posibilidad de la unión de María Luisa con Víctor anuncia para el país el futuro radiante, el “brillante porvenir” que doña Teodora iba proyectando en el primer acto (17).

*Prisionera de amor* ofrece varios modelos de masculinidades con Víctor y Enrique, el uno ejemplar, el otro censurado. Conforme al juego de correspondencias y espejismos que construyen a los diferentes personajes, Víctor es el doble inverso de Enrique. Mientras que Enrique abandona el hogar, Víctor socorre a María Luisa/Filipinas. Mientras que Enrique cede a los placeres fáciles, Víctor muestra una rectitud inquebrantable. La modernidad estadounidense no lo ha corrompido, pues ha interiorizado los valores filipinos de la humildad, modestia, honradez y sobre todo lealtad, y nunca los traiciona.

Don César, por su parte, no representa una masculinidad deseable, a pesar de sus numerosas cualidades y pese a la bondad con la que trata a María Luisa/Filipinas. Como Enrique, es una figura deficiente del *pater familias*. Si bien cumple con la responsabilidad masculina de mantener a la familia, solo le provee de bienes materiales y no sostiene su bienestar afectivo y moral. Sus numerosos compromisos sociales y los placeres de su club lo mantienen alejado del hogar:

César parece contaminado por la corrupción que afecta a la sociedad filipina. Prefiere la futilidad de una vida social brillante a estar con sus hijos y autoriza que integren colegios donde reciben una educación extranjera. Olvida de los valores filipinos y no sorprende que se enamore de Leonor, el arquetipo de la mujer traidora de la filipinidad. Por lo tanto, no puede ver que funda con ella una familia sobre bases quebradizas. No sospechaba que su esposa le engañara y su reacción violenta no es sino la manifestación de su total impotencia, pues es demasiado tarde: la familia está destruida y el honor es imposible de restaurar. Con ello, Sevilla de Alvero recuerda que la prosperidad económica no es suficiente para construir una familia sólida: es necesario tener vigor mental y firmeza moral, los cuales solo se encuentran en la verdadera alma filipina.

De la misma manera que el drama edificante construye arquetipos femeninos desde el prisma de la “maternidad patriótica”, propone arquetipos masculinos que exaltan el “ethos de la virilidad” –la virilidad tal y como la conciben Corbin y Vigarello (8). Tal ethos está presente en varias obras filipinas, en particular en la novela *Los ascensos del inspector Rojo* (1924) de Gómez Windham, que muestra la conquista de la virilidad por un joven filipino que acaba personificando la alianza entre la idiosincrasia filipina y la modernidad: el proceso de occidentalización en el contacto con el mundo cultural americano no le impide al protagonista afianzar la firmeza moral de su alma filipina (Sinardet “*Los ascensos del inspector Rojo...*” 183-86), por lo que encarna también el “brillante porvenir” deseado por doña Teodora en la obra de Sevilla de Alvero (17). En *Prisionera de amor*, la trayectoria exitosa de Víctor también apunta hacia la conquista de la virilidad, la cual toma distancias de los modelos de masculinidad tradicionalmente asociados con la agresividad, la brutalidad o con la cultura de la proeza relumbrante. El ethos de la virilidad personificado por Víctor privilegia la integridad, la inteligencia y una solidez que descansa en el control de la fuerza por la razón y la voluntad. A diferencia de la masculinidad, la virilidad se expresa necesariamente en términos éticos (Vigarello 153-60), lo cual recusa a las figuras masculinas de Enrique y don César, cuya voluntad y moralidad resultan débiles. Efectivamente, Sevilla de Alvero promueve una idea de la virilidad muy parecida a la de la Roma antigua, la cual no radica solamente en la fuerza física y potencia sexual, sino en la nobleza moral, en la entereza, en la capacidad de asumir responsabilidades y de cumplir con deberes (Gazalé 323). Por su carisma, por la autoridad natural que emana de él, por la confianza que inspira, Víctor representa el modelo a seguir. Su virilidad se manifiesta en una seguridad que alía la robustez del cuerpo (“la hermosa figura” de Víctor, 17) con la energía del alma (“el cumplido caballero”, 17).

Cierto es que el pensamiento de Sevilla de Alvero está insertado en el orden hegemónico patriarcal y da fe de este androcentrismo inconsciente e interiorizado por las mujeres del que habla Pierre Bourdieu para explicar la reproducción de las asimetrías entre hombres y mujeres (28-48). Pero, si bien no pone en tela de juicio la dominación que ejercen los hombres sobre las mujeres,

Sevilla de Alvero sí cuestiona los fundamentos y las modalidades de esta dominación, y sugiere relaciones de género más equilibradas y equitativas. Defiende una masculinidad que entronque con aquel ethos de la virilidad que reconoce y permite la agencia femenina –dentro del marco del feminismo “bien entendido”. No es casualidad si María Luisa sea la madre de un joven brillante, Berting. La nueva generación preparada por la buena madre filipina asumirá con tino los cargos políticos más elevados y obrará por el bien común. El espectador también puede suponer que, con la muerte de Enrique, el joven Berting recibirá de Víctor la influencia benéfica de la virilidad después del desastroso ejemplo de la masculinidad deficiente del padre. Berting, el hijo de María Luisa/alegoría filipina, podrá cumplir a cabalidad sus deberes de ciudadano al lado de Víctor, el arquetipo del “brillante porvenir” de la nación moderna en construcción. La nueva familia que se perfila, conformada por el trio María Luisa-Víctor-Berting, es la “alianza soñada” –tomamos prestado el título español de la ópera de Pedro Paterno estrenada en 1902– que debe dirigir a Filipinas no solo hacia la independencia sino en la senda del progreso.

### **Conclusión: el género de la nación**

La interconexión original entre feminidades, masculinidades y filipinidad así como su articulación con la idea de la maternidad patriótica sitúa el drama *Prisionera de amor* entre las obras fundacionales de la literatura filipina: la historia de amor sirve para crear el espacio metafórico de la nación en el que se definen las conductas sociales y culturales que son deseables y las que deben ser censuradas y descartadas, tanto para los hombres como las mujeres. *Prisionera de amor* plantea, en definitiva, la cuestión del género desde la perspectiva de la socialización de la maternidad. En efecto, la representación estereotipada de las madres abnegadas como figuras de la maternidad modélica no se reduce a la imagen tradicional y conservadora de la mujer sufrida y pasiva: adquiere otro significado si la articulamos con la defensa de la filipinidad. El concepto de “socialización de la maternidad” surgió con la reformulación del discurso materno por movimientos sociales y políticos de mujeres, en particular con las organizaciones de madres de desaparecidos en América Latina, como las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina (Ortiz Cuchivague 168-172; Sinardet “Generización de la memoria y socialización de la maternidad...” 16-18). La función materna legitima nuevas formas de acción política y es apelando al repertorio de tópicos maternos tradicionales como Sevilla de Alvero también politiza la maternidad, pues la resemantización del estereotipo del ángel guardián del hogar enmarcado en el pensamiento de la maternidad patriótica trasciende a las mujeres en garantes de la armonía social y, como tales, cuidadoras de la nación. De hecho, María Luisa no es una persona frágil: es una luchadora que busca recursos económicos y saca adelante a su familia en el acto segundo. Desde el hogar y con actividades por cierto compatibles con los valores femeninos de la decencia y honestidad (costura, clases de piano) logra

proveer a los suyos de lo necesario. Esto no solo significa proveer con lo material, sino también con lo cultural, moral y espiritual. La transmisión de los valores filipinos, la lengua, las tradiciones y las costumbres reflejan la socialización política de la maternidad: la esfera privada del hogar es el espacio para la proyección del discurso nacionalista.

Al mismo tiempo, supone la inclusión de las mujeres en el proyecto nacional. Sevilla de Alvero demuestra que la mujer ideal no puede ser la mujer muda ensalzada por el segador en el primer acto, sino la mujer que habla y actúa. Al segador que quiere cortar la lengua de las mujeres, replican las segadoras cuestionando la palabra masculina, en particular la de los políticos ineptos, cuya lengua es “emponzoñada como la de algunas serpientes” (10) y lleva el país a la ruina. Sugieren que se tome en cuenta la palabra sensata de las mujeres. Esta palabra es la de doña Teodora, la rica hacendera que administra sus bienes sola sin dejar de ser al mismo tiempo una madre ejemplar. Asimismo, los sufrimientos y sacrificios de María Luisa no implican la pasividad de la mujer, sino que legitiman la actuación política de las filipinas, aunque su agencia siga basada en el vínculo afectivo y en las ideas de protección y amor. Esta agencia debe promoverse, y es precisamente lo que promete el joven Berting en el acto segundo (45) cuando explícitamente politiza la maternidad: hará del reconocimiento oficial del amor de las madres su primera medida como futuro presidente de Filipinas.

Con ello, *Prisionera de amor* plantea con particular agudeza la cuestión del “género de la nación” (Auslander y Zancarini-Fournel 1-7, mi traducción). Sevilla de Alvero construye una figura alegórica y modélica de la filipinidad que es una mujer: el género de la nación es femenino. Ahora bien, esta no puede realizarse sin el componente masculino o, mejor dicho, viril según la acepción de Corbin y Vigarello. Lo viril completa a lo femenino protegiéndolo y orientándolo a futuro como lo sugiere la pareja ideal que emerge del desenlace trágico, la de María Luisa (la figura alegórica de Filipinas) con Víctor (el filipino “viril”). La expresión plena y armoniosa de la filipina pasa necesariamente por el emparejamiento de géneros. Si bien la nación es femenina, la construcción nacional es masculina.

Es más, el porvenir de la nación no lo personifica un componente femenino, sino masculino a través del joven Berting, el futuro hombre político ejemplar. Dicho de otro modo, si bien la nación es femenina, el poder político y el Estado son masculinos. De hecho, la ratificación de María Luisa como buena madre –y por ende, buena filipina– pasa por las palabras de Berting: sin el reconocimiento del joven, no habría validación de lo patriótico de la maternidad personificada por María Luisa/Filipinas. Ello supone una complementariedad de los roles de género que designa *en creux* una forma de alteridad no recíproca, que va apuntando hacia lo que Simone de Beauvoir describe como el “segundo sexo” (Beauvoir 15), o sea que lo femenino se define como diferencia a lo masculino sin que la inversa sea cierta. En *Prisionera de amor*, lo femenino, a pesar de su

centralidad, necesita lo masculino para ser ratificado, reconocido y realizado –sin que la situación inversa sea necesaria. La incorporación de las mujeres filipinas a nivel nacional propuesta por Sevilla de Alvero sigue siendo, en última instancia, eminentemente subordinada.

## Notas

---

<sup>1</sup> La noción de inclusión subordinada la forjamos en nuestras investigaciones sobre las políticas llamadas de incorporación nacional llevadas en el Ecuador en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX. Ver en particular el capítulo “L’incorporation des Indiens: une inclusion subordonnée et limitée” (Sinardet “L’Équateur: modernisation et...” 84-94).

<sup>2</sup> La noción de maternidad patriótica la forjamos en nuestros trabajos sobre la inclusión de las mujeres ecuatorianas en el proyecto de construcción nacional liberal (1895-1925), basándonos también en la reflexión de Anne Cova sobre historia de la maternidad y los derechos de las mujeres en Francia (Cova *Maternité et droits...*; Cova “Généalogie d'une conquête...”) y en Europa (Cova “Où en est l'histoire de la maternité?” 192-208).

<sup>3</sup> “La mère indifférente est un défi lancé à la nature, l'a-normale par excellence”, nuestra traducción.

## Bibliografía

- Abad, Antonio M. *El campeón. Estudio introductorio de Salvador García*. Instituto Cervantes de Manila, Embajada de España-AECID, Union Bank, Ateneo de Manila University, Colegio de San Luis, 2013.
- Aguilar, Filomeno V. Jr. "Tracing Origins: "Ilustrado" Nationalism and the Racial Science of Migration Waves". *The Journal of Asian Studies* vol. 64, no. 3, August 2005, pp. 605-37. <https://www.jstor.org/stable/25075827>. Accedido 20 de mayo de 2024.
- Anderson, Benedict. *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Traducido por Pierre-Emmanuel Dauzat. La Découverte, 1996.
- Auslander, Leora, y Michelle Zancarini-Fournel. "Le genre de la nation et le genre de l'État". *Clio* no. 12, 2000, pp. 1-7. DOI: <https://doi.org/10.4000/clio.161>. Accedido 20 de mayo de 2024.
- Badinter, Elisabeth. *L'amour en plus : histoire de l'amour maternel XVIIème-XXème siècle*. Librairie générale Française, 1980.
- Balmori, Jesús. *Bancarrota de almas: novela filipina*. Librería Manila Filatélica, 1910.
- . *Se Deshojó la Flor: novela filipina*. S. ed., 1915.
- . *Filipinizad a los filipinos: alta comedia en tres jornadas original de Jesús Balmori*. Texto mecanografiado, 1940. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/filipinizad-a-los-filipinos/>. Accedido 20 de mayo de 2024.
- Beauvoir de, Simone. *Le Deuxième Sexe*. Tomo 1 *Les faits et les mythes*, Gallimard, Collection Blanche, 1987.
- Bourdieu, Pierre. *La domination masculine*. Editions du Seuil, 1998.
- Cano, Glòria. "Filipino Press between Two Empires: El Renacimiento, a Newspaper with Too Much Alma Filipin". *Southeast Asian Studies*, vol. 49, no. 3, December 2011, pp. 395-430.
- Corbin, Alain, y Georges Vigarello. *Histoire de la virilité*. Tomo 1 *L'invention de la virilité. De l'Antiquité aux Lumières*. Editions du Seuil, 2011.
- Cova, Anne. *Maternité et droits des femmes en France, XIXe-XXe siècles*. Anthropos- Economica, 1997.
- . "Généalogie d'une conquête. Maternité et droits des femmes en France fin XIXe-XXe siècles". *Travail, genre et sociétés*, no. 3, 2000, pp. 137-59.
- . "Où en est l'histoire de la maternité?". *Clio. Histoire, femmes et sociétés* no. 21, 2005, pp. 189-211. <http://journals.openedition.org/clio/1465>. Accedido 20 de mayo de 2024.
- De la Peña, Wistan. "The Spanish-English Language 'War'." *Linguae et Litterae*, no. IV-V, 2000, pp. 6-28.
- Gardiner, David E. y Josefina Z. Sevilla-Gardiner Josefina. "Rosa Sevilla de Alvero and the Instituto de Mujeres of Manila." *Philippine Studies* no. 37, 1989, pp. 29-51.
- Gazalé, Olivia. *Le mythe de la virilité*. Editions Robert Laffont, 2017.
- Goetschel Ana María. *Orígenes del feminismo en el Ecuador*. Consejo Nacional de Mujeres (Conamu) / Flacso-Sede Ecuador / Comisión de Género y Equidad Social del MDMQ / UNIFEM, 2006.
- Gómez Windham, Guillermo. *La carrera de Cándida: novelas cortas, cuentos y artículos*. Iloílo, s. ed., 1921. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-carrera-de-candida-novelas-cortas-cuentos-y-articulos/>. Accedido 20 de mayo de 2024.
- . *La aventura de Cayo Malinao. Los ascensos de Inspector Rojo. Tía Pasia*. Editorial Catalana, 1924.
- Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madrepasas, monjas, putas, presas y locas*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- Lavrin, Asunción. *Women, Feminism and Social Change in Argentina, Chile and Uruguay, 1890-1940*. University of Nebraska Press, 1995.
- Mojarro, Jorge. "Teodoro Kalaw lee a Gómez Carrillo: Hacia la Tierra del Zar (1908), un ejemplo de crónica modernista filipina". *Unitas* no. 92, mayo 2019, pp. 229-55. <https://doi.org/10.31944/20199201.09>

- Morant, Isabel et al. *Historia de las mujeres en España y América Latina*. Vol. 3. Editorial Cátedra, 2006.
- Ortiz Cuchivague, Karen. “Las Madres de la Plaza de Mayo y su legado por la defensa de los derechos humanos”. *Trabajo Social* no. 14, enero-diciembre 2012, pp. 165-77. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4384481.pdf>. Accedido 20 de mayo de 2024.
- Ortuño Casanova, Rocío. “Foreign literature in the Filipino press. Literature and the newspapers.” *Philperiodicals. Online Exhibition on Philippine Historical Newspapers*, 2022. <https://philperiodicals-expo.uantwerpen.be/exhibits/show/literature-and-newspapers/foreign-literature>. Accedido 20 de mayo de 2024.
- Paterno, Pedro. *La alianza soñada*. Establecimiento Tipográfico de M. Paterno y Comp., 1902.
- Quirós Cañiza, Cecilia. “El Bello Sexo y *La Ilustración Filipina*: la mujer en los periódicos filipinos del siglo XIX”. *El desafío de la modernidad en la literatura hispanofilipina (1885-1935)*. Editado por Axel Gasquet y Rocío Ortuño Casanova. Brill, 2022, pp. 136-54.
- Ramírez Martín, Susana María y Montserrat Domínguez Ortega. “La prensa española como medio para la pervivencia del español en Filipinas: *Voz Española* (1931-1932)”. *El desafío de la modernidad en la literatura hispanofilipina (1885-1935)*. Editado por Axel Gasquet y Rocío Ortuño Casanova. Brill, 2022, pp. 101-20.
- Recto, Claro Mayo. *Solo entre las sombras: drama en un acto y en prosa*. S. ed., 1917. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/solo-entre-las-sombras---drama-en-un-acto-y-en-prosa/> Accedido 20 de mayo de 2024.
- Sevilla de Alvero, Rosa. *La mejor ofrenda: fantástico melodrama en dos actos*. Imprenta Sevilla, 1917.
- . *Prisionera de amor*. Imprenta Sevilla, 1922.
- Sinardet, Emmanuelle. “Appartenir à la nation en Équateur (1895-1945): de la maternité patriotique à un féminisme relationnel émancipateur ?”. *Sentiments d'appartenance dans les Amériques*. Editado por Mariannick Guennec y Marie-Christine Michaud, Éditions du Cygne, 2019, pp. 122-34.
- . “Du bonheur américain au malheur philippin : *La carrera de Cándida* (1921) de Guillermo Gómez Windham (1880-1957)”. *Crisol* no. 4, febrero 2019, 19 p., <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/72/83>. Accedido 20 de mayo de 2024.
- . “L'Équateur: modernisation et ‘incorporation’ à la nation”. *Race et citoyenneté dans les Andes, 1880-1925*. Editado por Françoise Martinez, Lissell Quiroz y Emmanuelle Sinardet. Atlande, 2021, pp. 61-98.
- . “Generización de la memoria y socialización de la maternidad: ‘El dolor tiene cara de mujer’ ... y de madre”. *Crisol*, no. 20, 2022, 26 p. <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/393/439>. Accedido 20 de mayo de 2024.
- . “La ‘edad de oro’ de las literaturas filipinas en español (1902-1942)”. *Introducción a la literatura hispanofilipina*. Editado por Rocío Ortuño Casanova et al., Routledge, 2024, pp. 211-19.
- . “*Los ascensos del inspector Rojo* (The Ascents of Inspector Rojo, 1924) by Guillermo Gómez Windham: the Optimistic Face of the Philippines under American Tutelage”. *Journeys between Wests and Easts: Literary and Cultural Connections from and towards the Spanish-speaking World*. Editado por Ana María Ramírez Gómez y Emmanuelle Sinardet, Pallgrave-MacMillan / Springer, 2024, pp. 165-87.
- Sinardet, Emmanuelle y Rocío Ortuño Casanova. “Prensa y literatura, Espacios de diálogo y de intersección”. *Introducción a la literatura hispanofilipina*. Editado por Rocío Ortuño Casanova et al., Routledge, 2024, pp. 220-30.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. University of California

Press, 1991.

Veyra (de), Jaime C. *La hispanidad en Filipinas*. Publicaciones del Círculo Filipino, 1961. Vigarello, Georges. “La virilité et ses « crises »”. *Travail, genre et sociétés* vol. 29, no. 1, 2013, pp. 153-60.

<https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2013-1-page-153.htm>. Accedido 20 de mayo de 2024.

Villaescusa-Illán, Irene. “Mujeres modelo y modelos de mujer: el discurso femenino en la modernidad hispanofilipina”. *El desafío de la modernidad en la literatura hispanofilipina (1885-1935)*. Editado por Axel Gasquet y Rocío Ortuño Casanova. Brill, 2022, pp. 210-28.