

# Poder y sexualidad: el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda

EVELYN PICON GARFIELD



  
EDITORIAL  
...  
UH



Poder y sexualidad:  
el discurso de Gertrudis Gómez  
de Avellaneda



# Poder y sexualidad: el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda

---

EVELYN PICON GARFIELD



814

Pic

P Picon Garfield, Evelyn, 1940-2000

Poder y sexualidad: el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda / Evelyn Picon Garfield; pról. Ivan A. Shulman.- La Habana: Editorial UH, 2013.

224 p.; 23 cm

1. GÓMEZ DE AVELLANEDA, GERTRUDIS, 1814-1873 - ESTUDIO Y CRÍTICA.

2. ENSAYO NORTEAMERICANO.

3. EROTISMO EN LA LITERATURA.

I.- Shulman, Ivan A., pról.

II.- t.

ISBN: 978-959-7211-31-0

EDICIÓN Jose Antonio Baujín

DISEÑO DE PERFIL DE LA COLECCIÓN Alexis Manuel Rodríguez Diezcabezas de Armada/  
Claudio Sotolongo

DISEÑO Claudio Sotolomgo

COMPOSICIÓN Karla Bisset Torres

CONTROL DE LA CALIDAD Boris Badía

PRIMERA EDICIÓN Editions Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1993.

SOBRE LA PRESENTE EDICIÓN © Ivan A. Schulman, heredero, 2013

© Editorial UH, 2013

ISBN 978-959-7211-31-0

EDITORIAL UH Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana  
Edificio Dihigo, Zapata y G, Plaza de la Revolución,  
La Habana, Cuba. CP 10400.

Correo electrónico: [editorialuh@fayl.uh.cu](mailto:editorialuh@fayl.uh.cu)

# Índice

Prólogo y memoria para la edición cubana	9
IVAN A. SHULMAN	
Poder y sexualidad: el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda	13
Agradecimientos	15
Prólogo	17
El discurso social sobre la mujer: literatura periódica hispánica	29
Los orígenes históricos	31
El discurso decimonónico	34
<i>Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello</i>	39
A modo conclusivo	61
<i>Sab</i> : esclavitud frente a utopía en las Américas	65
Madre/mujer	70
Raza/sexo	81
Modernidad/utopía/mestizaje	94
La política del centro	101
La tiranía del centro político	103
La historia recodificada	112
Arte y ambición	131
«La mujer nueva»: negación o afirmación de la sexualidad en <i>Dos mugeres</i>	139
Deconstruyendo al héroe	141
Inscribir una heroína nueva	143

El discurso sobre la sexualidad: raíces occidentales	156
El contradiscurso sobre la sexualidad femenina	161
Maternidad o suicidio	168
<b>Independencia o conformismo</b>	<b>175</b>
La vida del exceso	175
El ultraje: tragedia y parodia	182
El malestar «engendrado»	191
El arte y la artista	197
<b>Epílogo</b>	<b>203</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>213</b>
<b>Sobre la autora</b>	<b>223</b>





## Prólogo y memoria para la edición cubana

En junio de 2013, el profesor José Antonio Baujin, director de la Editorial UH, principal sello editorial de la Universidad de La Habana, me contactó con el fin de pedir mi permiso para la publicación en Cuba de *Poder y sexualidad: el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, libro de Evelyn Picon Garfield poco conocido por el público de la Isla. Me explicó que el momento era propicio dada la proximidad del bicentenario de la *Tula* (2014). Volvió a escribirme en julio para confirmar la idea de la edición cubana y su posible presentación en la Feria Internacional del Libro de La Habana en febrero de 2014 –de no ser entonces, me daba seguridad de su puesta en circulación durante el curso del mismo año—. Di mi permiso y además acepté su oferta de escribir el prólogo.

Tengo que confesar que después de aceptar la preparación del prólogo hubo momentos en que estaba tentado a rechazar la gentil invitación del profesor. La idea de presentar el libro al público cubano me trajo a la memoria los años de viajes y las experiencias en Cuba y en España, acompañado de la autora, cuando hizo sus investigaciones sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda, el poder hegemónico y la sexualidad en los archivos, las bibliotecas y las hemerotecas de los dos países en los que la escritora dividió su vida.

Quiero dejar constancia de que el libro fue resultado exclusivo de las lecturas y las investigaciones que Evelyn acostumbraba hacer antes de empezar a escribir sobre cualquier tema. Ni siquiera leí los capítulos de *Poder y sexualidad...* hasta que la autora, satisfecha con su escritura, dio por terminado el texto. Pero a pesar de que los dos teníamos nuestros proyectos y libros individuales sobre temas diferentes de la literatura hispanoamericana, hubo momentos en que algunas de las ideas del libro se insertaron en nuestras horas de discusión intelectual.

Escribir sobre Evelyn, volver a leer esta obra, trajo a la memoria detalles de su producción –el último libro que escribió antes de su inesperada y trágica muerte en el año 2000–. La relectura de los estudios de la profesora Garfield –textos sobre Julio Cortázar, sobre los contextos de la literatura americana, sobre las escritoras de Hispanoamérica– confirma su importancia como crítico original empeñado en explorar aspectos descuidados de la literatura hispanoamericana y revelar los resultados en libros y ensayos que, con frecuencia, iban en contra de las ideas aceptadas y tradicionales. En el «Epílogo» de *Poder y sexualidad...*, por ejemplo, escribió: «En nuestra investigación sobre el poder y la sexualidad en la obra de Gómez de Avellaneda nos hemos servido de estrategias críticas rivales: las de la contextualidad foucaultiana y la discursividad derrideana con el fin de descubrir cómo la autora subvierte y deconstruye los códigos del binarismo occidental del discurso hegemónico sobre la mujer».

En sus escritos siempre iba en busca de nuevas ideas o de novedosas formas de leer consagrados textos. Su entrevista a Julio Cortázar, llena de observaciones y dudas, *Cortázar por Cortázar*, la primera tan extensa que se le hizo al escritor argentino, lo obligaron a aceptar ideas sobre sus creaciones en las cuales no había pensado antes. La percepción de la profesora fue de tal manera intensiva –si no sorpresiva al creador– que le comentó que aunque se apellidaba «Garfield» era más acertado llamarla «Garfreud». Fue ella quien le hizo aceptar que por su obra discurría una influencia surrealista de la cual él no era consciente del todo. Y de modo similar, en sus investigaciones, su visión iba siempre por sendas no atisbadas por los demás. De ahí la serie de libros y artículos sobre las escritoras de Hispanoamérica, excluidas del canon por la crítica tradicional. Hasta realizó traducciones de obras de figuras como la argentina Griselda Gambaro: *La impenetrable Madam X* –novela «pornográfica» que hoy no sería muy atrevida, pero que en el momento de su publicación resultó una novedad.

La obra de Avellaneda atrajo la atención de Evelyn por la presencia en ella del tratamiento subversivo de figuras históricamente subalternas: las femeninas y las de raza indígena, negra o mulata. Admiró en la persona de Avellaneda su atrevimiento y su disposición a contravenir o rechazar las normas aceptadas tradicionalmente, que limitaban la realización personal de los miembros de ciertos sectores sociales del siglo XIX. En los escritos de *Tula* exploró y apreció las contradicciones sociales y raciales que expresaban e indagó en cómo hasta una figura

provocadora como Avellaneda estaba limitada por preceptos que, en principio, no respetaba. En el discurso de la novela «antiesclavista» *Sab*, tan diferente de las otras sobre el tema, estudió cómo «se desplaza el signo de las injusticias esclavistas de la madre consentidora y corrupta del hogar hacia los hombres positivistas, seductores extranjeros de la patria, quienes son ayudados por el criollo consentido». Una novela que hoy podemos y debemos leer como «revolucionaria» y que en su época fue censurada por el régimen colonial y detenida en la aduana de la Isla –lo mismo que otra novela suya, *Dos mugeres*– porque el censor oficial consideraba que *Sab* contenía «doctrinas subversivas del sistema de esclavitud de esta isla y contrarias a la moral y buenas costumbres» –así con *Dos mugeres* «por estar plagada de doctrinas inmorales».

En la obra de Avellaneda la profesora Garfield estudió y subrayó los elementos de un discurso que examinaba la presencia de normas y prácticas que todavía, desgraciadamente, están presentes en la sociedad contemporánea y coartan la vida de individuos pertenecientes a grupos discriminados, situados en los márgenes de la colectividad. De esta manera le concedió a Avellaneda un lugar importante en nuestra época, un lugar que esta segunda edición de *Poder y sexualidad...* contribuirá a confirmar.

IVAN A. SCHULMAN

Professor Emeritus of Spanish & Comparative Literature, University of Illinois, y Profesor Invitado de la Universidad de La Habana desde 1995.

Septiembre de 2013





Poder y sexualidad:  
el discurso de Gertrudis Gómez  
de Avellaneda



. AGRADECIMIENTOS .

*Quisiera agradecer a Casa de las Américas (La Habana) el haber designado Poder y sexualidad... entre los finalistas de su premio de ensayo correspondiente a 1993. Al Social Science Research Council y al American Council of Learned Societies estoy endeudada por la beca que me otorgaron, la cual me proporcionó un año (1991-1992) libre de labores docentes, junto con mi año sabático de la Universidad de Illinois. Al Centro de Estudios Latinoamericanos y Caribeños y al Research Board de la Universidad de Illinois, Urbana-Champaign, les agradezco los fondos para viajar a las colecciones de la Biblioteca Nacional José Martí, de La Habana, y de la Biblioteca Nacional y la Hemeroteca Municipal de Madrid. En particular, quisiera reconocer la ayuda que me concedió el entonces director de la Biblioteca Nacional José Martí, Julio Le Riverend. También deseo dejar constancia en esta nota de mi deuda para con el finado director de la Colección Cubana de la misma biblioteca, Israel Echevarría, en cuyo despacho, entre los anaqueles, me permitió sentarme durante una semana en que me ayudó con verdadero fervor en mi búsqueda de periódicos cubanos de mediados del siglo XIX. A Jim Gothard de la Universidad de Illinois le doy mis gracias por su inestimable ayuda técnica en la preparación editorial de este manuscrito. Y finalmente, a mi esposo, colega y alentador sine qua non, Ivan A. Schulman, le agradezco su insistencia en que yo sí podía llevar a cabo con éxito este proyecto, resultado de un desafío a mí misma y de la necesidad de un constante renacimiento.*





## Prólogo

Desde 1840, año en que se estrena su primer drama, *Leoncia*, Gertrudis Gómez de Avellaneda y su obra han sido el tema de reseñas, comentarios e investigaciones que problematizan su identidad genérica y nacional. Tanto los admiradores como los detractores contemporáneos han emitido juicios confusos sobre cuestiones de la sexualidad y del patriotismo, tanto de su persona como de su producción literaria. En el prólogo, por ejemplo, a la primera edición de sus *Poesías* (1841), su mentor, Nicasio Gallego, comenta: «Todo en sus cantos es nervioso y varonil; así cuesta trabajo persuadirse que no son obra de un escritor del otro sexo».<sup>1</sup> Y en una de las pocas reseñas que le fueron contemporáneas a *Sab* (1841), Nicomedes Pastor Díaz observa que es una novela «americana» como su autora. Pero su amigo no logra captar la complejidad del contexto colonial de *Sab*, pues asegura a los lectores del *Conservador* que el pobre esclavo Sab «pudiera haber sido tomado en otra condición, y en otra sociedad, y acaso, a lo menos entre nosotros, puede ser que tuviese más interés, teniendo más verosimilitud».<sup>2</sup>

Las repetidas dudas respecto a la cubanía o el españolismo de su obra, y las alusiones ya tradicionales sobre su calidad femenil o varonil, nos han estimulado a explorar la identidad genérica y nacional del discurso de Gómez de Avellaneda, y nos han exigido preguntar en términos de Gayatri Spivak, ¿tiene voz el subalterno? Involucradas en nuestro concepto del subalterno, hay dos nociones fundamentales referentes a la patria y al patriarcado. Principalmente nos concierne cómo en sus novelas y dramas una escritora de la Cuba colonial y del sexo femenino manipula dos discursos hegemónicos; es

<sup>1</sup> Ápod Emilio Cotarelo y Mori: *La Avellaneda y sus obras*, p. 77.

<sup>2</sup> P. D. [Nicomedes Pastor Díaz]: «*Sab*, novela original por la Señorita Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda», p. 14.

decir, cómo «re-inscribe» en sus textos, por un lado, el discurso del poder político del imperio español *vis-à-vis* las colonias periféricas y, por otro lado, el discurso de la sexualidad, o sea, el del ámbito social del patriarcado, desde cuyo centro ético se «prescriben» las leyes y se «circunscribe» la conducta, cuyo resultado es la marginación de la mujer del poder público. A nuestro parecer, el subalterno representa no solo la alteridad alejada del centro político sino también la otredad sexual sustraída de la *vóx populi*. Como explica Spivak, dentro del itinerario colonial el sujeto subalterno es borrado, pero añade que el subalterno diferenciado por el sexo femenino es doblemente borrado. Como objeto de la historiografía colonial o como sujeto de rebeldía estética, la construcción ideológica del género mantiene al hombre dominante. «Si dentro del contexto de la producción colonial [explica Spivak], el subalterno masculino no tiene historia ni voz, el subalterno femenino está aún más profundamente oscurecido».<sup>3</sup> Esta dislocación doble le induce a Gómez de Avellaneda a interrogar y subvertir las estructuras culturales del centro, haciendo de la marginación una fuente insuperable de energía creativa.

Confrontamos los textos de Gómez de Avellaneda, tomando en cuenta la «visión doble» de que nos habla D. E. S. Maxwell, en la que se constituye la identidad según la diferencia, es decir, una visión de amor y/u odio hacia la metrópoli que ejerce su hegemonía sobre la cultura de la periferia.<sup>4</sup> Desde la posición de una doble alteridad, Gómez de Avellaneda forja su propia identidad estética. Por un lado, se distancia del centro en un desafío a la hegemonía del poder político y, por otro, impone la autoridad de su propio contradiscurso engendrado mediante la inversión y la subversión del discurso hegemónico social sobre la sexualidad.<sup>5</sup> Sirviéndonos del sedimento de las capas interpretativas anteriores –al decir de Fredric Jameson–, proponemos una lectura de la obra de Gómez de Avellaneda en que se reafirma la existencia de una voz alternativa que, en este caso, patentiza estrategias apropiadoras y

<sup>3</sup> Gayatri Chakravorty Spivak: «Can the Subaltern Speak?», p. 287. [Las traducciones al español de las citas son siempre nuestras a menos que se indique de otra manera y hemos modernizado la ortografía de los textos en español del siglo XIX, con la excepción de los títulos de las obras. N. del A.]

<sup>4</sup> Cfr. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin: *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, p. 26.

<sup>5</sup> Por «sexualidad» entendemos la institucionalización de la conducta de los sexos según la cultura de una sociedad que dicta las normas.

transformadoras del discurso hegemónico de su época, y le niega su poder totalizador, como Sujeto definidor, y por lo tanto superior, sobre el Objeto inferior, político y social. Pensamos con Mijaíl Bajtín que el discurso solo se mide contra los discursos de los demás y que en la *heteroglosia* del proceso dialógico, no solo de sus novelas sino también de sus dramas, se evidencia la coexistencia de contradicciones socio-ideológicas que no se excluyen sino que se cruzan. «Además, [todos los lenguajes de la discordancia] pueden ser utilizados por el novelista [explica Bajtín] para la creación de sus temas y la expresión refractada (no directa) de sus intenciones y valoraciones».<sup>6</sup>

La cultura, según Foucault, es el campo de batalla en que la verdad es una función del poder. Se perpetúa este mediante una estructuración jerárquica y el establecimiento de los conceptos de la verdad, del orden y de la realidad por medio del lenguaje.<sup>7</sup> La ideología no es más que la ligazón o nexo entre el discurso y el poder. A mediados del siglo XIX hispánico, el discurso del poder, tanto existencial como espiritual, se origina en las sumas autoridades de Dios, del rey y del padre, y se ejerce por medio de las ideologías institucionalizadas de la religión, el Estado y la familia. No nos sorprende que el discurso autorizado sea de origen y propiedad masculinos, de los dominantes que ejercen poder sobre el espíritu, exigen supremacía sobre los pueblos e imponen obediencia a la familia, pues el sujeto que habla y escribe es codificado sexualmente por los escritores, críticos y filósofos masculinos a quienes acudimos para nuestros hábitos críticos.<sup>8</sup> Es decir, el discurso hegemónico que comunica los valores éticos, políticos y sociales es un arma ideológica exclusivamente masculina en los recintos patriarcales de la fe, de la política y de la sociedad. Por consiguiente, las instituciones dominantes autorizan el discurso masculino y a la vez determinan los parámetros y sancionan los límites del discurso femenino, adecuados ambos a las normas del triple patriarcado.<sup>9</sup> El discurso autorizado es, por tanto, netamente masculino porque en última instancia cualquier discurso que no toma en cuenta la problemática de la diferencia sexual se

<sup>6</sup> Mijaíl M. Bajtín: *Problemas literarios y estéticos*, p. 119.

<sup>7</sup> Cfr. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin: *Ob. cit.*, pp. 7 y 167.

<sup>8</sup> Cfr. Alice A. Jardine: *Gynesis. Configurations of Woman and Modernity*, p. 47.

<sup>9</sup> Siempre que nos referimos al «discurso masculino» o al «discurso femenino», se entiende que son los discursos prescritos y circunscritos por el «discurso hegemónico», del «centro». Al referirnos a las subversiones o inversiones de tales discursos dominantes, utilizamos el término «contradiscursos».

inscribe dentro del sistema patriarcal, precisamente indiferente a tal problemática, pues refleja la dominación masculina. No obstante, el discurso hegemónico ostenta las dos caras de Jano, pues es el producto del ser humano y a la vez determina a este y, por lo tanto, conserva y transforma los sistemas del poder.

Mediante el análisis de los subtextos de obras fundamentales de Gómez de Avellaneda, pensamos exponer la manipulación de los sistemas de poder que autorizan ciertas representaciones literarias e impiden o invalidan otras. Nos interesa esclarecer el proceso mediante el cual la autora subvierte los discursos autorizados, a la vez que los afirma en un proceso paradójico elucidado por Jameson: «La paradoja entera de lo que he llamado aquí el subtexto puede resumirse en esto: que la obra literaria u objeto cultural trae al ser, como por primera vez, la situación misma frente a la que al mismo tiempo es una reacción».<sup>10</sup>

Para sentar las bases del discurso social de la época de Gómez de Avellaneda, analizamos en el primer capítulo la literatura periódica para mujeres de los años 1830 a 1865, tanto la de España como la de Cuba. Estos años encierran el período desde la partida de Gómez de Avellaneda de Cuba para España (1836) hasta su vuelta a la metrópoli (1864) después de una estancia de cuatro años en la colonia. Hemos escogido estas fechas claves para poder comparar el discurso hegemónico sobre la mujer, inscrito en las revistas dedicadas al sexo femenino, con el contenido del *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello* (1860), la única revista para mujeres dirigida por una fémina en la Cuba de esa época: Gómez de Avellaneda. La lectura de la literatura periódica revela varios aspectos fundamentales del discurso hegemónico social sobre las normas de conducta de la mujer hispánica, que se divulgaron en las revistas y los tratados decimonónicos.

En el segundo y cuarto capítulos analizamos las primeras novelas de Gómez de Avellaneda: *Sab*, narrativización de la periférica sociedad criolla cubana, y *Dos mugeres*, textualización del ambiente social burgués de la metrópoli. Aunque estas dos obras han sido objeto de investigaciones de críticos como Nara Araújo, Lucía Guerra-Cunningham, Susan Kirkpatrick y Doris Sommer, y estamos endeudados con ellas por sus aportaciones, nos hemos ceñido al examen de los espacios inexplorados de ambas obras y su relación con la produc-

<sup>10</sup> Fredric Jameson: *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, p. 66.

ción de textos posteriores. Nuestro objeto es el de Roland Barthes, quien busca las fórmulas disfrazadas: «No hay lugar lingüístico fuera de la ideología burguesa... La única respuesta posible no es la confrontación ni la destrucción sino el robo; fragmentar el texto antiguo de la cultura, la ciencia y la literatura, y cambiar sus características según las fórmulas disfrazadas».<sup>11</sup> En *Sab* las aludidas fórmulas revelan el hibridismo de la visión colonial *vis-à-vis* el contexto de la incipiente modernidad de la Isla y una utopía basada en la cultura popular del mestizaje. En nuestro análisis tomamos en cuenta ciertas ideas de Pierre Macherey, quien deja constancia de la importancia y la elaboración de un discurso que viaja hacia el silencio.<sup>12</sup> El discurso reprimido sobre el mestizaje en la Isla se patentiza en un contradiscurso semántico y somático que se destaca por su diferencia en relación con las narrativas antiesclavistas coetáneas.

Con la excepción de su novela histórica *Guatimozín, último emperador de Méjico* y dos leyendas, «El aura blanca» y «El cacique de Turmequé», Gómez de Avellaneda abandona el ámbito colonial americano de su primera novela, pero persiste en su preocupación antihegemónica frente al poder político céntrico dentro de un contexto peninsular. En el tercer capítulo investigamos su atracción, como otros escritores de su época, por la historia y la política de la Edad Media. No obstante, importa la diferencia con que ella subvierte el discurso político sobre la corte y deja hablar a las voces marginadas en la historia de España: el musulmán, la mujer y el mestizo americano. Como se sugiere en *The Empire Writes Back*, «al escribir desde la condición de la “alteridad”, los textos pos-coloniales aseguran que el complejo de “periferias” se cruzan como la verdadera sustancia de la experiencia».<sup>13</sup> En ese capítulo exploramos los discursos trastrocados sobre la tiranía del centro político en el drama *El príncipe de Viana*, la historia recodificada en el drama *Egilona* y la leyenda americana «El cacique de Turmequé», y el discurso sobre arte y ambición en la corte real de la comedia *Oráculos de Talía, o los Duendes en palacio*.

En el cuarto capítulo indagamos en cómo la problemática genérica establecida en *Sab* se profundiza en *Dos mugeres*, la segunda novela de Gómez de Avellaneda. Como explica Spivak, la mujer en muchas

<sup>11</sup> Ápud Julia Kristeva: *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, p. 108.

<sup>12</sup> Cfr. Gayatri Chakravorty Spivak: Ob. cit., p. 286.

<sup>13</sup> Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin: Ob. cit., p. 78.

sociedades ha sido relegada a la situación de la «otra» metafóricamente «colonizada». Como tal, comparte con las razas y gentes colonizadas la experiencia de la política opresiva y represiva, y como ellas ha sido forzada a articular su experiencia mediante el lenguaje del opresor. Gómez de Avellaneda explora estos puntos convergentes entre el subalterno colonial y el subalterno femenino en *Sab* y en *Dos mugeres*, y construye un lenguaje propio con las únicas «herramientas» disponibles, las del «colonizador».<sup>14</sup> Como en las obras dramáticas que discutimos en el tercer capítulo, la novelista con frecuencia trastrueca los discursos normativos de los sexos. Además urde un importante contradiscurso sobre la sexualidad femenina mediante una ética/estética del auto-dominio que se parece más a la del hombre libre de la antigüedad griega que a la de la mujer cristiana hispánica del siglo decimonónico. En este contradiscurso, se involucran el ejercicio de la libertad, las formas del poder y el acceso a la verdad «femenina», ausentes del discurso hegemónico de su época.

A partir de las pautas subversivas del discurso dominante en *Dos mugeres*, en el último capítulo sobre independencia o conformismo se indaga en ciertas constantes de la obra de Gómez de Avellaneda presentes en su teatro. En el drama *La aventurera*, exposición de la vida del exceso de ambos sexos, pormenorizamos cómo la toma de conciencia sobre el estado subalterno femenino invade el discurso del representante masculino del poder céntrico social. Mediante la comparación entre la tragedia *Leoncia* y la comedia *La hija de las flores o Todos están locos*, analizamos la problemática del ultraje y del honor *vis-à-vis* el discurso sobre la sexualidad femenina. También descubrimos en la comedia una parodia del discurso estético sobre el signo tradicional «mujer-naturaleza». Pasamos luego a una investigación del malestar «engendrado» en la tragedia *Baltasar*. Y finalizamos con la problemática del arte y de la mujer artista en *Tres amores*.

A lo largo de este libro, no pensamos repetir la abundante información de las investigaciones previas sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda, entre ellas la fundamental documentación de Emilio Cotarelo y Mori, José Augusto Escoto y Domingo Figarola-Caneda, y la biografía de Carmen Bravo-Villasante.<sup>15</sup> En cambio, pensamos seguir el camino

<sup>14</sup> Cfr. *ibídem*, pp. 174-175.

<sup>15</sup> Cfr. Emilio Cotarelo y Mori: *Ob. cit.*; José Augusto Escoto: *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Cartas inéditas y documentos relativos a su vida en Cuba de 1859*

forjado por críticos de la última década, que han investigado con tino los nexos entre la mujer, la sociedad y la cultura decimonónicas de España (Alicia Andreu, Bridget Aldaraca, Geraldine Scanlon y María del Carmen Simón Palmer),<sup>16</sup> las que esclarecen el papel de la mujer literata española del XIX (Susan Kirkpatrick y Alda Blanco)<sup>17</sup> y las que estudian a Gómez de Avellaneda en su contexto hispanoamericano (Lucía Guerra-Cunningham, Doris Sommer y Nara Araújo).<sup>18</sup> En esta enumeración de lecturas críticas es indispensable dejar constancia de la importante obra divulgadora de Mary Cruz, quien se ha ocupado en Cuba de producir numerosas ediciones útiles de las obras de Gómez de Avellaneda.

En la construcción de nuestro análisis, hemos privilegiado el estudio de los intersticios entre el texto literario y la dinámica social de que forma parte, teniendo en cuenta siempre las reacciones contemporáneas a la obra de Gómez de Avellaneda. «A cada código particular [nos advierte Marta Traba] corresponde un lenguaje, en alguna manera, privado, y, por consiguiente, una forma de lectura también particular, lo cual lleva a descodificaciones múltiples que son resueltas según la capacidad de comprensión del público.»<sup>19</sup> El discurso estético-crítico manifiesto en la recepción contemporánea de la obra de Gómez de Avellaneda muestra la incapacidad en su época de leer desde el centro el lenguaje subalterno y periférico de un contradiscurso expresado en los cotextos y subtextos, inaccesibles quizá por su marcada diferencia con lo hegemónico coeval. En aquel momento, los críticos que invalidan la participación de la mujer como sujeto autorizado en el foro cultural cuestionan la originalidad de su obra y, por consiguiente, la validez de su voz en el campo estético. Así

---

a 1864; Domingo Figarola-Caneda: *Gertrudis Gómez de Avellaneda*, y Carmen Bravo-Villasante: *Una vida romántica: La Avellaneda*.

<sup>16</sup> Alicia Andreu: *Galdós y la literatura popular*; Bridget Aldaraca: «El ángel del hogar: The Cult of Domesticity in Nineteenth-Century Spain»; Geraldine Scanlon: *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, y María del Carmen Simón Palmer: «La mujer en el siglo XIX: notas bibliográficas».

<sup>17</sup> Susan Kirkpatrick: *Las románticas. Women Writes and Subjectivity in Spain, 1835-50*, y Alda Blanco: «Domesticity, Education and Woman Writer: Spain 1850-1880».

<sup>18</sup> Lucía Guerra-Cunningham: «Estrategias femeninas en la elaboración del sujeto de la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Mujer y sociedad en América Latina*, y «Transgresión femenina del folletín *Dos mujeres* de Gertrudis Gómez de Avellaneda»; Doris Sommer: «Sab C'est Moi», y Nara Araújo: «Historia y conflicto del negro en Hugo y la Avellaneda».

<sup>19</sup> Marta Traba: «La cultura de la resistencia», p. 52.



ocurrió con Gómez de Avellaneda en el caso de las *Poesías* y de la novela *Espatolino*. Otros, como Martínez Villergas, la critican y satirizan, y así menosprecian su éxito público entre los letrados. En 1845, a propósito de los premios otorgados a Gómez de Avellaneda por dos poemas, uno de los cuales la autora había presentado bajo el nombre de Felipe de Escalada, Martínez Villergas publica unos versos en *El Dómine Lucas*. No fue esta la primera ni la última mofa de la autora:

*Hay en Madrid un ser de alto renombre  
con fama de bonito y de bonita  
que por su calidad de hermafrodita  
tan pronto viene a ser hembra como hombre.  
Esta es la Avellaneda, no os asombre...*<sup>20</sup>

Al llamar la atención sobre el subterfugio adoptado por la autora en el concurso, o sea su enmascaramiento varonil, Villergas repite la imagen tradicional del monstruo. Alude a la aberración del «bello sexo» que se atreve a incurrir en el ámbito público y expone de modo burlón la creencia popular respecto a la ambigua identidad sexual de una literata.

Cuando la voz autorizada por una escritora trasgrede no solo la página escrita sino también el escenario teatral, como lo hizo Gómez de Avellaneda, al discurso hegemónico le cuesta reconocerla y comprenderla. Es el caso de Leopoldo Augusto de Cueto, quien cuidadosamente revela los desencuentros de la dicotomía masculino/femenino dictada por el centro en «Observaciones acerca de algunas leyendas y novelas de la señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda». En su artículo se sirve del apotegma de Buffon, «el estilo es el hombre», para subvertirlo al notar que «*el estilo es la mujer*, pues la Sra. Gómez de Avellaneda reúne en verdad a las facultades de expresión peculiares del hombre, ciertas prendas propias del femenino talento, con las cuales saben las mujeres dar vida, gracia y realce a cosas delicadas, que la mente del hombre, por lo común más ambiciosa y menos flexible, no alcanza a percibir ni a pintar».<sup>21</sup> Cueto pone el dedo en la llaga de

<sup>20</sup> Ápod Emilio Cotarelo y Mori: Ob. cit., p. 126.

<sup>21</sup> Augusto Leopoldo de Cueto: «Observaciones acerca de algunas leyendas y novelas de la señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda», en Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Obras literarias de la Señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*, vol. V, p. 412.



la problemática binómica de la sexualidad. Sin embargo, nos parece irónico que le negara al discurso femenino la misma ambición que exhibe la autora en muchas ocasiones, hasta en sus relaciones con Cueto, a quien inflexiblemente escribe una carta tras otra con el ruego de que interceda en su favor para conseguirle un puesto diplomático a su hermano.

Mientras que críticos como Cueto tratan de hacer conformar al esquema varonil/femenil el discurso de Gómez de Avellaneda, otros comentaristas revelan cómo se reprime la voz antagónica femenina en un proceso de apropiación de la norma universal de la época. Según Jameson, el universalismo cultural da la ilusión de que hay una sola «cultura» auténtica, un proceso parecido al de la legitimación de las ideologías y los sistemas conceptuales.<sup>22</sup> Podemos observar este mismo fenómeno en el caso de los sexos cuando se neutraliza la autoridad literaria femenina. Consecuencia de este proceso es la lucha de Luis Vidart, crítico contemporáneo de Gómez de Avellaneda, con la terminología estética de autor/autora y poeta/poetisa: «[L]a inteligencia de la señora Gómez de Avellaneda es tan varonil [afirma], que años hace ya que el señor Ferrer del Río dijo con notable exactitud: “Al frente de las poetisas españolas figura Carolina Coronado: no es la Avellaneda una poetisa, es un poeta”».<sup>23</sup> Dada la valoración desigual de lo varonil y lo femenino en el ámbito público y estético, este travestismo impuesto por la comunidad crítica de su época –y aceptada por Gómez de Avellaneda con pocas reflexiones– llega a ser una apropiación masculinizante de la creatividad del sexo femenino. El universalismo del discurso masculino intenta incorporar, de este modo mecánico y superficial, la voz de Gómez de Avellaneda a la suya, con el fin de neutralizar y re-autorizar su discurso en vez de comprenderlo por su diferencia. En otras palabras, rehúsa ser receptor de un discurso discordante con el discurso femenino prescrito por el centro.

Cuando Carolina Coronado protesta ante las citadas palabras de Ferrer del Río, es el único contemporáneo de Gómez de Avellaneda que «coge el toro por los cuernos».<sup>24</sup> Se indigna ante la usurpación del genio de la escritora por el discurso masculino crítico: «Los otros hombres del tiempo antiguo negaban el genio de la mujer [señala

<sup>22</sup> Cfr. Fredric Jameson: Ob. cit., p. 70.

<sup>23</sup> Luis Vidart: «La novela en la edad moderna», en Gertrudis Gómez de Avellaneda, Ob. cit., p. 385.

<sup>24</sup> Vale el metaforismo falocéntrico del dicho.

Coronado]; hoy los del moderno, ya que no pueden negar al que triunfa, le metamorfosean».<sup>25</sup> Es más: Coronado declara que el genio posee la doble calidad de poetisa y poeta, una cualidad que pertenece tanto a las mujeres de genio como a los hombres. Compara a dos personajes de dramas distintos, Isabel, de los *Amantes de Teruel*, de Juan Eugenio Hartzenbusch, y Alfonso Munio, de Gómez de Avellaneda, y comenta que «la Avellaneda es poetisa, pero tiene la doble calidad del poeta para cuando necesita hacer vibrar en las tablas el enérgico grito del guerrero. Isabel es creación de un poeta. Munio es creación de una poetisa. Si declararéis poeta a la Avellaneda porque caracteriza a Munio, declarad poetisa a Hartzenbusch porque caracteriza a Isabel».<sup>26</sup> Aunque de esta manera logra subrayar la problemática sexual, definidora y valorizante del discurso hegemónico de los críticos masculinos, Coronado tampoco se libera del mismo discurso binario que define el talento según cualidades esenciales de un sexo u otro y autoriza tales discursos según el sexo del autor: «La mujer, aunque nazca con dotes de ingenio varonil, es siempre bastante mujer para ser bastante poetisa».<sup>27</sup>

Es evidente, como explicita Foucault, que la historia de los discursos es la historia de la sexualidad. Es más: el proyecto de la ciencia de la subjetividad ha tendido hacia una problemática de la sexualidad, incluso en cuestiones de la causalidad, el inconsciente, la verdad y el conocimiento. Aquel poder del discurso se articula como una situación compleja y estratégica, codificado en términos de la guerra o de la política.<sup>28</sup> En cuanto al discurso de Gómez de Avellaneda, nuestro estudio se concentra en los nexos entre el poder y el conocimiento. Al respecto, apunta Foucault:

Hay que admitir un juego complejo e inestable [explica Foucault] donde el discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto de poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta. El discurso transporta y produce poder; lo refuerza pero también lo mina, lo expone, lo torna frágil y permite detenerlo.<sup>29</sup>

<sup>25</sup> Carolina Coronado: «Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda» (*La Discusión*, 5 de agosto de 1857 y 29 de mayo de 1858), en Gertrudis Gómez de Avellaneda, ob. cit., p. 390.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 392.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 392-393.

<sup>28</sup> Cfr. Michel Foucault: *Historia de la sexualidad*, vol. I, pp. 71-72 y 114.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 123.

No nos guía exclusivamente el pensamiento foucaultiano de un archivo arqueológico que expone el poder del texto dentro del contexto político y cultural. El argumento fundamental de nuestro estudio parte también del proyecto derrideano de deconstruir el discurso –principio analítico que en la obra de Avellaneda expone los mecanismos del discurso hegemónico en relación con los códigos del poder y de la sexualidad.





# El discurso social sobre la mujer: literatura periódica hispánica

*Women are not  
roses  
they are not oceans  
or stars.*

*I would like to tell  
her this but  
i think she  
already knows.*

ANA CASTILLO: «Women Are Not Roses», 1984

Entre el 15 de febrero y el 12 de agosto de 1860, Gertrudis Gómez de Avellaneda dirige el *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello*, una revista quincenal fundada por ella para las mujeres de La Habana.<sup>1</sup> En aquella época, el *Álbum Cubano...* fue el único periódico en la Isla dirigido por una mujer para un público femenino. En sus páginas se promulgaban las normas sentadas por los tratados de conducta social para la mujer hispánica, las mismas que predominaron en el siglo XVI y persistieron en el discurso autorizado del XIX hispánico.<sup>2</sup> Para evitar en lo

<sup>1</sup> Después de vivir veintiún años en España, en 1859 Gómez de Avellaneda vuelve a Cuba con su segundo marido, el español Domingo Verdugo y Massieu, representante de las autoridades militares del gobierno colonial. Después de morir Verdugo, la autora regresa a España en 1864.

<sup>2</sup> En Madrid unos hombres dirigieron la *Gaceta de las Mujeres, redactada por ellas mismas* (1845) hasta que Avellaneda fue nombrada directora. Pero se publicó un solo número de la revista bajo el nuevo título de *La Ilustración de las Damas* (1845). Según Kirkpatrick, Gómez de Avellaneda dejó su puesto de redactora para atender a su hija mortalmente enferma y se dejó de imprimir la revista por insuficiente interés público en encontrar otra directora (cfr. Susan Kirkpatrick: *Las románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-50*, p. 77). Para Beth Miller,

posible la repetición de estudios ya hechos sobre la literatura periódica para mujeres en la España decimonónica,<sup>3</sup> nos proponemos limitar nuestra aportación al contraste entre el *Álbum Cubano...* dirigido por Gómez de Avellaneda y las revistas españolas por un lado<sup>4</sup> y, por otro, las cubanas contemporáneas dirigidas por hombres.<sup>5</sup> Es nuestra intención mostrar la relación que existe entre el discurso del *Álbum Cubano...* y el de la literatura coetánea de Cuba y España, y en particular ejemplificar cómo el *Álbum Cubano...* refleja y manipula el discurso hegemónico patriarcal. Este discurso social prescribe las normas de conducta, los papeles sociales y la educación de la mujer, a la vez que proscribía la autoridad de la voz femenina en el foro público.

Muchos factores económicos y políticos influyeron en la vida efímera del *Álbum Cubano...*, que alcanzó solo seis meses y un total de doce números. Como señalan Feliciano Menocal y Araceli García Carranza, los obstáculos para la publicación periódica fueron numerosos en la colonia, donde una élite y una burguesía reducidas constituían el público lector, pues la mayoría de la población isleña era analfabeta.<sup>6</sup> Como resultado del público limitado y la necesidad de financiamiento por suscripciones anteriores a las publicaciones, el promedio de tira-

---

Gómez de Avellaneda fue la primera editora de un periódico hispánico. (Cfr. Beth Miller: «Gertrude the Great. Avellaneda, Nineteenth-Century Feminist».)

<sup>3</sup> Cfr. Bridget Aldaraca: «El ángel del hogar: The Cult of Domesticity in Nineteenth-Century Spain»; Alicia G. Andreu: *Galdós y la literatura popular*; Geraldine M. Scanlon: *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, y María del Carmen Simón Palmer: «La mujer en el siglo XIX: notas bibliográficas», entre otras.

<sup>4</sup> Hemos seleccionado periódicos para mujeres representativos de los años 1836 hasta 1859, años correspondientes a la residencia de Avellaneda en España antes de su vuelta a Cuba. Escogimos las revistas editadas o dirigidas por mujeres, un fenómeno limitado a España en aquella época: *El Vergel de Andalucía*, de Córdoba (1845), *Ellas* (1851), *La Mujer* (1851-1852) y *El Correo de la Moda* (1851-1886). Con la excepción anotada, estos periódicos fueron publicados en Madrid.

<sup>5</sup> Hemos seleccionado periódicos para mujeres y otras revistas literarias de Cuba en las que aparecieron artículos sobre la mujer. Estas publicaciones coinciden con las siguientes épocas de la vida de Avellaneda: su adolescencia en Cuba –*La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo* (1829-1831)–, la década anterior a su vuelta a Cuba –*El Almendares* (1825-1853) y *Guirnalda Cubana* (1854), ambas para un público femenino, y otras para público general como *Flores del Siglo* (1846), *El Artista* (1848-1849), *Semanario Cubano* (1855), de Santiago, y la popular *Cuba Literaria* (1861-1862), publicada un año después del *Álbum Cubano...* Con la excepción anotada, estos periódicos fueron publicados en La Habana.

<sup>6</sup> Cfr. Feliciano Menocal y Araceli García Carranza (eds.): *Índices analíticos*.

das de estas era entre trescientos y quinientos ejemplares. Además, las revistas eran tan caras que muchos amigos las compartían y resultaba que las publicaciones fracasaban por falta de suscriptores suficientes. Hasta finales del siglo no se permitieron anuncios comerciales pagados, así que muchas revistas fueron subvencionadas por la misma editorial. La única remuneración de los contribuyentes era la satisfacción de ver impresa su obra.

El obstáculo mayor al éxito de una revista cubana de esa época era la existencia de la censura real. Los directores de revistas y periódicos y los dueños de casas editoriales tenían que proporcionar a los censores un prospecto detallado sobre el título, la editorial, los directores, editores y contribuidores, la ideología, las selecciones literarias, el formato, el impresor y una proyección de cuántos números y con qué frecuencia pensaban publicar una revista. Toda esta documentación podía quedarse sobre el escritorio del censor durante dos meses o dos años antes de lograr la aprobación del capitán general o el gobernador. Una vez conseguida esta, se requería después la entrega al censor de cada número de la revista. Varios factores influyeron en la vulnerabilidad y volatilización de las revistas cubanas de la primera mitad del siglo decimonónico; entre ellos, la rígida vigilancia de los censores oficiales, la situación vigente en la Isla *vis-à-vis* la trata de esclavos,<sup>7</sup> el temor a una rebelión de negros y el decaer de la industria azucarera. Las revistas florecieron (1837-1840), pero luego fueron reprimidas (1840-1846); resucitaron (1846-1849) para luego ser silenciadas (1850-1851) y volvieron a emerger entre 1852-1857, el período anterior a la vuelta de Gómez de Avellaneda a Cuba. Muchos de estos elementos pudieron haber influido en la vida efímera del *Álbum Cubano*... Pero hubo otros de orden personal: la ausencia de la directora de La Habana cuando acompañó a su esposo a su nuevo puesto administrativo en Cienfuegos y el tiempo que dedicó a cuidarlo cuando cayó enfermo de fiebre amarilla.

### Los orígenes históricos

En Madrid en 1856 apareció un artículo anónimo en *El Correo de la Moda* –«Instrucción. Sobre la mujer»– en que se lamenta la escasez de obras en España que traten la educación de la mujer para corregir sus defectos. En ese artículo representativo de la época se patentizan las creencias imperantes en España y la colonia sobre la índole del

<sup>7</sup> La abolición de la esclavitud en Cuba no se decretó hasta 1886.

sexo femenino y su razón de ser en el mundo. La gran mayoría de los estudios sobre la mujer fueron escritos por hombres y pertenecen a un discurso patriarcal en el que se retrata a esta como ser inferior por su naturaleza física y moral, apto para sentir aunque no para pensar. Como consecuencia de estos defectos innatos, el hombre se ofrece para protegerla de la sociedad y de sí misma. Pero, a pesar de su «inferioridad», la mujer influye en el hombre y en la sociedad. Incluso, de modo irónico, este «ser débil» es destinado a cumplir la misión divina de regenerar a una sociedad corrupta y materialista. Por eso la mujer debe guardar una virtud asexual y angelical de cuerpo y alma, una virtud de la que es incapaz el mismo hombre, por lo que la mujer tiene que comunicarla a su prole masculina, futuros ciudadanos españoles.

El discurso hegemónico del siglo XIX tiene sus orígenes en dos «tratados» del XVI, en los que se basan los autores de artículos sobre la mujer decimonónica: *Instrucción de la mujer cristiana* (1528), de Juan Luis Vives,<sup>8</sup> y *La perfecta casada* (1583), de fray Luis de León. Son estas lecturas obligatorias para la mujer en la primera mitad del siglo: las instruyen y aconsejan sobre la conducta apropiada y virtuosa de «la virgen» y de «la casada». Se repite y se refuerza la ideología de estas dos autoridades en los artículos de las revistas cubanas escritos por hombres célebres de la Isla como Antonio Bachiller y Morales. Este cubano, entre cuyas publicaciones hay tres volúmenes de *Apuntes para la historia de las letras y de la instrucción pública en la Isla de Cuba* (1859-1861), en un artículo para *Cuba Literaria*, cita a fray Luis y a Vives como autoridades todavía vigentes.

«Todo el bien y mal que en el mundo se hace, se puede sin yerro decir ser por causa de las mujeres»,<sup>9</sup> declara Juan Luis Vives cuando aconseja que la joven virgen esté bajo vigilancia constante y confinada a la casa. Si le es necesario salir, advierte Vives, que sea con la cara cubierta y con solo los ojos apenas visibles. Se debe moldear sus pensamientos veleidosos y frívolos para formar una buena y honesta madre. A diferencia del hombre, a la mujer no le hacen falta la elocuencia ni el buen hablar, el gran ingenio ni la memoria, la administración de asuntos políticos ni la liberalidad. Lo único que debe preocuparle es su castidad y su reputación, pues mancillar la virginidad solo merece

<sup>8</sup> El original está en latín, *De institutione feminae christiana*, traducido al español en el mismo siglo.

<sup>9</sup> Juan Luis Vives: *Instrucción de la mujer cristiana*, p. 7.



soledad, maldiciones, reproches, deshonor, vergüenza, ira, rencores y aun la muerte: «las mujeres cuando no saben guardar su castidad, merecen tanto mal, que no es bastante el precio de la vida para pagarlo».<sup>10</sup> Además de la castidad, la virgen debe poseer entre sus virtudes la vergüenza, la templanza, la parsimonia, la frugalidad, la piedad, la limpieza, la crianza y la mansedumbre. No debe ostentar su sabiduría en público ni aprender para enseñar o tener escuela. Vives cita a San Pablo, quien declara que la mujer no debe tener autoridad sobre el varón porque Eva fue engañada y la mujer es naturalmente animal enfermo, cuyo juicio no está seguro.<sup>11</sup> Vives cita con frecuencia a los antiguos y a los padres de la Iglesia. Se le prohíbe a la mujer cualquier conducta perjudicial a la pureza del ánimo: por ejemplo, el comer y beber cosas que calienten el cuerpo, el hacer ejercicio físico, bailar o platicar con hombres, o reírse sueltamente pues es indicio del ánimo liviano. La joven debe contentarse con la limpieza en lugar de adornos exquisitos como el perfume y la ropa nueva y rica, que no son más que obras del demonio. «Yo no la puedo ver estar ociosa ni mano sobre mano»,<sup>12</sup> proclama Vives, así que enséñesela a hilar, labrar, guisar, rezar y hacer obras de caridad. De lecturas, se permite literatura sobre Dios –los Evangelios, el Testamento Nuevo y el Viejo, los padres de la Iglesia, Platón, Séneca y Cicerón– pero jamás las novelas de caballería, de guerras o de amor, como *La Celestina*.

Los escritos de fray Luis de León pertenecen a la misma tradición misógina que surge de las enseñanzas de los padres de la Iglesia Católica, con quienes proclama fray Luis que «la mujer dio principio al pecado, y por su causa morimos todos».<sup>13</sup> En el discurso del padre, la mujer es ciego y está tan envilecida que aun carece de peso y se vuelve nula. Por naturaleza el hombre es dotado de entendimiento y razón, mientras que en la honestidad femenina se funda todo su valor, «porque si no tiene esta [honestidad], no es ya mujer, sino alevosa ramera y vilísimo ciego y basura la más hedionda de todas y la más despreciada».<sup>14</sup> Dentro de su discurso autorizado, fray Luis establece una clara dicotomía entre los papeles de los sexos en la sociedad. Se iteran las responsabilidades innatas de los sexos descritas por Xenofón

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 56.

<sup>11</sup> *Cfr. ibíd.*, p. 31.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 16.

<sup>13</sup> Fray Luis de León: *La perfecta casada*, p. 41.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 52.

en el mejor tratado de la antigüedad griega sobre la vida matrimonial, el *Oeconomicus*:<sup>15</sup> el hombre labra y la mujer guarda y ahorra, a lo que añade fray Luis que a esta hay que enseñar piedad y caridad para salvarla de su índole avarienta. Como la virgen de Vives, la perfecta casada debe quedarse en casa, tener pocas visitas, no entablar conversaciones con otras mujeres y guardar silencio,

porque el hablar nace del entender [explica fray Luis] y las palabras no son sino imágenes o señales de lo que el ánimo concibe en sí mismo; por donde, así como a la mujer buena y honesta no la hizo para el estudio de la ciencias, ni para los negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico, así les limitó el entender, y por consiguiente les tasó las palabras y las razones.<sup>16</sup>

Sin embargo, fray Luis sostiene que la mujer fue regalada por Dios al hombre para que lo sirviera y le hiciera feliz con tal de que fueran sus únicas obligaciones el reproducir la especie, el criar a los hijos y el salvar al marido de sus malos hábitos.

### El discurso decimonónico

Como sus antecedentes, Vives y fray Luis, los tratadistas decimonónicos de España y Cuba que versan sobre la conducta de la mujer también citan de la Biblia, de los padres de la Iglesia y de la antigüedad en libros como *La mujer. Apuntes para un libro*, de Severo Catalina (1858);<sup>17</sup> *La mujer bajo el punto de vista filosófico, social y moral: sus deberes en relación con la familia y la sociedad* (1863), de Francisco Alonso y Rubio; *La educación moral de la mujer* (1877), de Ubaldo R. Quiñones, y *Educación de la muger* (1852), del cubano Manuel Costales. Basados en el concepto de la inferioridad natural de la mujer, estos autores sugieren que la educación femenina se limite a la enseñanza moral en casa con atención exclusiva a los deberes de esposa y madre.

Además de las fuentes consagradas del siglo XVI, el discurso hegemónico hispánico se sirve de las ideas expresadas por Jean-Jacques Rousseau en su *Émile ou de l'éducation* (1762). La ideología

<sup>15</sup> Cfr. Michel Foucault: *Historia de la sexualidad*, vol. II, pp. 140-149.

<sup>16</sup> Fray Luis de León: Ob. cit., p. 139.

<sup>17</sup> Se publicaron y reseñaron pasajes de este libro en Cuba en varias revistas y un capítulo, «La hermana de la caridad», fue reproducido por Gómez de Avellaneda en el *Album Cubano*...

del francés es apropiada por el discurso decimonónico pues en *Émile...* se pronostica la destrucción de la raza si se altera el equilibrio natural de los sexos: si el hombre no es fuerte, activo, poderoso y sujeto a la razón, y la mujer no es débil, pasiva, hecha para deleitar al hombre y controlada por su modestia, serán independientes uno de otra y vivirán en guerra perpetua, lo cual desembocará en la destrucción de la sociedad. El poder de la mujer, según Rousseau, reside en su capacidad de estimular las pasiones del hombre para que él dependa de la buena voluntad de ella. La mujer no debe ser fuerte *como* el hombre sino *para* él, para que sus hijos sean fuertes, pues «¿no es el buen hijo, el buen marido, el buen padre, quien hace el buen ciudadano?». <sup>18</sup> Los conocimientos de la mujer deben ser superficiales, pues su ignorancia es encantadora. Los tratadistas hispanos sostienen con Rousseau que el destino femenino es tan innato e inalterable como su índole, a la que no hace falta la instrucción. En cambio, es necesario restringir su entusiasmo e industria para que no se conviertan en vicios. En el discurso social hispánico se afirman los conceptos roussonianos: que la mujer reina obedeciendo y que se constituye por naturaleza en madre, cuya virtud salva de la extinción a la raza humana.

Treinta años después de la publicación de *Émile...*, en su *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), Mary Wollstonecraft denuncia varias premisas de Rousseau y declara que *Émile...* es obra de un sensualista, quien debilita a la mujer para asegurar su obediencia esclava bajo el subterfugio de que su inocencia ejerce el poder sobre el hombre. La inglesa condena al francés por haber negado a la mujer la capacidad de razonar y, por consiguiente, su participación en la especie humana. Además, se opone con sus propias creencias ambientalistas, particularmente sobre la educación, a las declaraciones innatistas de Rousseau: «Si la mujer es en general débil en cuerpo y entendimiento [afirma Wollstonecraft], se debe menos a su naturaleza que a su educación». <sup>19</sup> Sin embargo, la ideología de Wollstonecraft no es citada por las autoridades morales hispánicas que se dedican a comentar cuestiones de educación y a codificar la conducta femenina en «tratados» y revistas de mediados del siglo XIX. Tampoco se le menciona en las publicaciones periódicas escritas y dirigidas por mujeres.

<sup>18</sup> Jean-Jacques Rousseau: *Emile or Education*, p. 326.

<sup>19</sup> Mary Wollstonecraft: *A Vindication of the Rights of Woman*, pp. 55-56.

En cambio, en libros como *Guía de señoritas en el gran mundo* (1854), de J. Manjarrés, se reitera casi sin excepción el discurso establecido por Vives, fray Luis y Rousseau, el que delineó con claridad las consecuencias de la igualdad y la emancipación: el caos, el vicio, la destrucción de la familia y el ostracismo social.<sup>20</sup> La educación moral del «bello sexo», insisten muchos como Quiñones, debe concordar con su destino de amor y sufrimiento. Muchas de las mujeres famosas de la historia a quienes condena Ubaldo R. Quiñones por ser criminales de un heroísmo extraviado<sup>21</sup> son las mismas que Gómez de Avellaneda ensalza en su *Álbum Cubano...*

En resumen, el discurso hegemónico sobre la mujer la condena a la vez que la elogia, pues por un lado la subyuga por su inferioridad y su debilidad, mientras por otro la reverencia como salvadora de la humanidad. Son muy profundas las raíces de la mitología bíblica, fuente de esta ideología, en que nacen las tristes figuras de Eva y María, manipuladas las dos al antojo del discurso hegemónico patriarcal que las creó.

Se puede observar esta dicotomía en un libro popular de Severo Catalina, joven profesor español de hebreo. Es fácil ver como Gómez de Avellaneda fue atraída por los argumentos del español a pesar de que estos se contradicen. No obstante, una síntesis de su discurso trasparenta una tentativa trasgresora de romper con los límites de la visión innatista del destino femenino.

Severo Catalina ensalza el talento de escritoras como la marquesa de Sevigné (Marie de Rabutin-Chantal), Sophie Cottin, Madame de Staël (Anne Louise Germaine de Staël), *Fernán Caballero* (Cecilia Böhl de Faber) y Carolina Coronado, y coloca entre ellas a Gertrudis Gómez de Avellaneda. Pero las ve claramente como excepciones, cuyas inteligencias honran a sus países y a sus literaturas nacionales. Incluso, elogia a las literatas por no haber sucumbido a las cruzadas sostenidas por los críticos contra ellas:

Los partidarios de la rueca y de la aguja, entre los cuales suelen contarse filósofos muy famosos, censuran siempre el estilo de las literatas [avisa Catalina] si es dulce y sencillo, por lo que tiene, a su decir, de gazmoña hipocresía; si es vigoroso y arrebatado por lo que afecta de ridícula virilidad.

<sup>20</sup> Cfr. Geraldine M. Scanlon: Ob. cit., pp. 18 y 20.

<sup>21</sup> Cfr. Ubaldo R. Quiñones: *La educación moral de la mujer*, p. 25.

La mujer nunca escribe bien ni con verdad para los que entienden que la mujer no debe escribir nunca.<sup>22</sup>

Sin embargo, cuando vuelve la vista hacia la educación de la mujer común, se inscribe en el discurso hegemónico: «Dadas las condiciones de la actual sociedad, no es preciso que la mujer sea sabia; basta con que sea discreta: no es preciso que brille como filósofa, le basta con brillar por su humildad como hija, por su pudor como soltera, por su ternura como esposa, por su abnegación como madre, por su delicadeza y religiosidad como mujer».<sup>23</sup> Solo al hombre, organizado física e intelectualmente para el trabajo, pertenecen los sueños trascendentales y el talento para la política y la paz universal, pues «el talento [femenino] de mirar y el de sonreír... no lo cambia la más inofensiva de las mujeres por el talento de formar un alegato o de escribir *a la luna* un centenar de octavas reales».<sup>24</sup>

A veces el discurso de Severo Catalina parece virar del centro hegemónico cuando comenta que el matrimonio entre dos personas de talento puede ser un paraíso o un infierno según la adaptación mutua, o cuando añade que «[e]l sentimiento de lo bello, la idea de lo grande y de lo sublime brotan en el alma, y el alma no tiene sexo».<sup>25</sup> Aun discrepa de la teoría autorizada, aunque seudocientífica, de Franz Josef Gall sobre la frenología, según la que se mide la inteligencia superior del hombre e inferior de la mujer por el tamaño de su cráneo. Catalina también critica a Alfonso Karr, quien mantiene que las mujeres no deben escribir versos sino inspirarlos, es decir, ser ídolos en vez de falsos sacerdotes. Pero Catalina acaba por valorizar en la mujer las dotes tradicionales de la hermosura y la gracia. Apelando a su razón, memoria, entendimiento, voluntad y sentimiento, le insta a estudiar, a saber, a ingresar en las universidades y en las profesiones científicas e industriales. Pero el desafío no es más que un subterfugio efímero desenmascarado por la siguiente pregunta retórica: «Lectora, ¿qué te parece más halagüeño para tu sexo; exponerte casi siempre, tras de saber mucho latín y muchos libros, a ser vencida por un sabio cualquiera, o tener la seguridad, sin latín y sin libros, de avasallar a

<sup>22</sup> Severo Catalina: *La mujer. Apuntes para un libro*, pp. 308-309.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 305.

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 266.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p. 307.

los sabios de más nombre?».<sup>26</sup> Después de su defensa inicial del genio y de la educación de la mujer, Catalina retrocede y acaba por instalarse de nuevo en la ideología imperante.

El tenor del discurso colonial es el remedo del de la metrópoli, como vemos en *Educación de la muger* y varios artículos de Manuel Costales. Según este cubano decimonónico la responsabilidad femenina se limita a la familia. La mujer debe huir de las tentaciones de novelas, adornos, paseos y teatro, pues le es preciso no lucirse en público y le es clave la medida. Su educación se limita a sus deberes domésticos, sociales y religiosos. Sobre todo, las madres deben educar a las hijas en casa porque la instrucción moral e intelectual en los colegios cubanos es defectuosa, según Costales, y las virtudes femeninas de prudencia, tolerancia, timidez, medida, resignación, esperanza, amor y discreción son tan complicadas que no se las puede enseñar en ellos.<sup>27</sup>

Varios autores cubanos que escriben para *Cuba Literaria* bajo seudónimos –*Uto*– o detrás del anonimato –en el artículo intitulado «Colegio de Santa Cristina»– critican el sistema educacional de Cuba y la inferioridad de la instrucción para señoritas. Emma Pérez, en su *Historia de la pedagogía en Cuba* (1945), corrobora estos comentarios cuando explica que la educación de las niñas fue obstaculizada por unas actitudes «enclaustradas» y unas costumbres rígidas. Los colegios privados para niños florecieron en 1830, pero hubo pocas instituciones públicas. En 1837 en Puerto Príncipe, donde nació y se crió Gómez de Avellaneda, había una escuela para cada 490 niños blancos y una para cada 1 051 niñas blancas. No hubo instrucción alguna para los más de siete mil niños negros. Gómez de Avellaneda fue educada en casa con tutores de música, dibujo, geografía, historia y francés, asuntos apropiados para las niñas de su clase y de su época. En las escuelas para niños se enseñaba matemáticas, derecho, dibujo, lectura, francés, álgebra, geometría, latín, geografía, gramática española, música, doctrina católica y agricultura. Uno de los oradores más respetados de la época, el padre Félix Varela, sugirió que para las niñas se añadieran el inglés, la historia y *La perfecta casada* de fray Luis de León.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 302.

<sup>27</sup> Cfr. Manuel Costales: *Educación de la muger*.

<sup>28</sup> Cfr. Emma Pérez: *Historia de la pedagogía en Cuba: desde los orígenes hasta la guerra de independencia*.

Entre las voces femeninas españolas, como las de Faustina Sáez de Melgar, Ángela Grassi y María del Pilar Sinués de Marco, también se escucha el mismo discurso hegemónico sobre el tema de la mujer. Estas autoras prolíficas escriben libros de conducta, novelas sentimentales y artículos sobre la educación doméstica y moral de la mujer y, en los casos de Grassi y Sinués, son directoras de revistas para un público femenino como lo es Gómez de Avellaneda. Según Alda Blanco, la ideología contradictoria de estas escritoras sobre la virtud burguesa, la educación y la escritura conspira con la ideología dominante y otras veces la desafía. Por ejemplo, en su novela *El ángel del hogar* Sinués increpa a la mujer «romántica» de letras no porque escribe sino porque «en vez de ser generosa, sumisa y tierna, es, por lo regular, egoísta, altanera o insensible».<sup>29</sup> Las escritoras españolas que sostenían una voz más abiertamente contraria a la de sus coetáneos masculinos publicaron sus obras principales durante los últimos años de la vida de Gómez de Avellaneda o después de su muerte en 1873, es decir, demasiado tarde para influir de modo fundamental en su obra. En estos libros se defiende la inteligencia de la mujer y se afirma su derecho a la educación por ser una ciudadana digna de respeto.<sup>30</sup>

### ***Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello***

En la mayoría de las revistas cubanas para mujeres son escasas las colaboradoras. Por ejemplo, en tres volúmenes de *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo* no hay ninguna selección principal de una mujer, aunque sí la de un representante de otro sector marginado de la sociedad: el esclavo negro Juan Francisco Manzano. En los tres volúmenes de *El Almendares* y en los cuatro números de *La Guirnalda Cubana*<sup>31</sup> solo participan tres autoras: Gómez de Avellaneda, Francisca

<sup>29</sup> Ápod Alda Blanco: «Domesticity, Education and the Woman Writer: Spain 1850-1880», pp. 382 y 389.

<sup>30</sup> Entre ellos, vale la pena mencionar *La mujer del porvenir* (1869), de Concepción Arenal; *La mujer española: estudios acerca de su educación y sus facultades*, de Concepción Gimeno de Flaquer, y *Páginas para la educación popular*, de Sofía Tartilán. Durante el último tercio del siglo la novelista Emilia Pardo Bazán no traduce al español *A Vindication of the Rights of Woman*, de Wollstonecraft, sino *The Subjection or Women*, de John Stuart Mill.

<sup>31</sup> *La Guirnalda Cubana* (1854) antecede al *Álbum Cubano...* y al igual que este es quincenal, para damas, y se propone publicar literatura, arte y teatro, con predominio de la moral, la honestidad y la pureza. En ella aparecen artículos sobre la educación y la moral para instruir y entretener.



González y Ruz, y Luisa Molina. En revistas literarias como *El Artista* y *Flores del Siglo* escasea aun más la voz femenina, pues por más que se la busque solo surge, por ejemplo, en media docena de contribuciones del volumen de *Cuba Literaria* correspondiente a 1860.

Sin embargo, no faltaba el talento femenino, hecho verificable en los tres volúmenes del *Florilegio de escritoras cubanas*, una antología de autoras editada y publicada entre 1910 y 1919 por Antonio González Curquejo. En ellos hay poesía y prosa de más de ciento veinte escritoras, la mitad de las cuales escribió durante el período que estudiamos. Ocho de ellas figuran entre las dieciséis contribuidoras al *Álbum Cubano...* de Gómez de Avellaneda.<sup>32</sup> En contraste, en España desde 1840 las revistas gozaron de la participación frecuente de autoras. No fue el caso en Cuba; la excepción fue el *Álbum Cubano...*, pues en él se publicaron más obras de escritoras que en cualquier otro periódico de su época en la Isla.

En la revista de Gómez de Avellaneda figuran no solo las escritoras cubanas sino también las españolas.<sup>33</sup> No obstante, como veremos más adelante, la mera presencia de escritoras no garantizó un discurso que se enfrentara al hegemónico. Al respecto es pertinente el ejemplo del título de la revista de una de las contribuidoras al *Álbum Cubano...*, Sinués de Marco. Su publicación *El Ángel del Hogar* refleja el estereotipo idealista, religioso, y por añadidura asexual, de la mujer domesticada, el de la mayoría de los escritores de la época, como Julio Rosas, quien en *Cuba Literaria* observa: «La mujer, en fin, es una emanación del cielo, un ángel de candor e inocencia, un ser misterioso que nos da a conocer la existencia de lo infinito».<sup>34</sup>

En cierto modo, podría argüirse que el discurso hegemónico construye esta idealización femenina para equilibrar el materialismo de la época, pues propone la salvación espiritual de una sociedad del positivismo creciente mediante la figura casta y abnegada de la mujer. En España, sugiere Andreu, la literatura de consumo crea el carácter de la «mujer virtuosa» como redención del pueblo:

<sup>32</sup> Dolores Cabrera y Heredia, Luisa de Franchi Alfaro, Julia Pérez y Montes de Oca, Martina Pierra y Agüero, María Valdés Mendoza, Luisa Pérez de Zambrana, Virginia Felicia Auber y la misma Gertrudis Gómez de Avellaneda.

<sup>33</sup> Entre ellas, Fernán Caballero, Dolores Gómez de Cádiz, María Verdejo y Durán, y dos escritoras, quienes en años futuros dirigirían revistas para mujeres en España: María del Pilar Sinués de Marco (*El Ángel del Hogar*, 1864-1869) y Ángela Grassi (*El Correo de la Moda*, 1867-1883).

<sup>34</sup> Julio Rosas: «La mujer», *Cuba Literaria*, 2.<sup>da</sup> época, 1862, p. 142.



De origen religioso, pero firmemente anclada en los intereses de la sociedad burguesa, simboliza esta imagen las ideas «antimaterialistas» con las que los burgueses tradicionalistas quieren poner freno a los cambios, inevitables, en la estructura socio-económica de España. El amor, la obediencia y la resignación que caracterizan a las protagonistas virtuosas de la literatura de consumo representan precisamente el amor, la obediencia y la resignación *al statu quo* vigente.<sup>35</sup>

En Cuba las referencias al materialismo abundan en testimonios sobre el auge del positivismo. En 1838, Domingo del Monte declara que «aquí no se investiga, por ahora, más que el mejor modo de hacer azúcar» y en una carta de 1861 a Zenea comenta que Cuba es el «país más mercantil que alumbraba el sol».<sup>36</sup>

Del mismo año es la opinión de Gómez de Avellaneda, cuyas ideas alusivas a este concepto recuerda a Ramón de la Sagra en la *Relación de su último viaje... a la Isla de Cuba* (1861):

El materialismo, en Europa, me decía una vez [Gómez de Avellaneda], está fundado en un raciocinio resultado de la protesta, equivocado sí, pero que hasta cierto punto hace a aquel disculpable prestándole una base intelectual, cuya falsedad de principio autoriza a esperar una reacción vigorosa y también intelectual, contra él. Pero aquí [en Cuba], el materialismo es grosero, puramente práctico, de conveniencia, de egoísmo: no se funda pues en ideas de escuela, y de consiguiente no se prevé que pueda haber reacción filosófica contra él. Inherente a la vida de la especulación material, absorbe, domina y ahoga la intelectual, sin dejarle un solo aliento para lo grande y lo sublime.<sup>37</sup>

En el prospecto para el *Album Cubano...*, Gómez de Avellaneda aborda este tema que preocupa a los pensadores de su siglo y cuyo debate se intensifica durante la última mitad del siglo en Hispanoamérica: el advenimiento de la modernidad social y estética. La autora se refiere a las tensiones entre la modernización de la sociedad y la modernidad literaria; es decir, entre el progreso, la industrialización y el comercio, por un lado, y, por otro, el papel de las artes y de los

<sup>35</sup> Alicia Andreu: Ob. cit., p. 24.

<sup>36</sup> Ápod José Augusto Escoto: *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Cartas inéditas y documentos relativos a su vida en Cuba de 1859 a 1864*, p. 169.

<sup>37</sup> Ápod José Augusto Escoto: Ob. cit., p. 6.

artistas que cuestionan la obsesión con el positivismo y la pérdida de valores estéticos y morales. El discurso de Gómez de Avellaneda, sin embargo, no concuerda con la reaccionaria voz de los tradicionalistas españoles de su época, promovedores de la literatura de consumo. Estos se apoderaban del argumento «antimaterialista» de la Iglesia para contrarrestar el positivismo que pudiera poner en peligro sus propios intereses tradicionales de clases dominantes.<sup>38</sup> Tampoco logra Gómez de Avellaneda hablar con la voz modernista de escritores cubanos de generaciones posteriores como José Martí o Julián del Casal, quienes contraponen a los cambios socio-económicos una insistencia en la modernidad estética sin apoyarse en la espiritualidad católica.

El discurso de Gómez de Avellaneda son fundamentales ideas religiosas como «el orden superior» que completa «el gran cuadro de la civilización cristiana». La directora, sin embargo, no ofrece la figura de la mujer virtuosa como el único antídoto al materialismo epocal sino el reino del arte.<sup>39</sup> Además, propone equilibrar la obsesión con el progreso en los campos de la agricultura, la industria y el comercio con obras intelectuales y estéticas. Y con la poesía y el arte de su revista piensa moderar los resultados de la avaricia, la corrupción y la supremacía inmoral del dinero. En el discurso del prospecto, la moral y el arte están tan inextricablemente ligados que la directora comenta estos conceptos en relación con el título de la revista: «hemos colocado *la moral* en el primer término de nuestro plan... Lo bueno y lo bello, esto es, la moral y la literatura y las artes».<sup>40</sup>

En el primer número del *Álbum Cubano...*, se explaya contándonos el vínculo entre lo bueno y lo bello, pues según ella las obras del sentimiento moral y las obras del sentimiento artístico son dos manifestaciones de una sola verdad, «la aspiración del alma hacia Dios». El arte, unido a la religión, «tiende a Dios por origen y por término».<sup>41</sup> Los dos –arte y religión– son facetas de la voluntad divina que Gómez de Avellaneda representa mediante un sistema filosófico neoplatónico, el que

<sup>38</sup> Cfr. Alicia G. Andreu: Ob. cit., pp. 21 y 51.

<sup>39</sup> En el capítulo II, comentamos con más detalle la ideología «premodernista» de la autora y las correspondencias entre su obra y la de los primeros modernistas de las últimas décadas del siglo XIX.

<sup>40</sup> Ápod José Augusto Escoto: Ob. cit., pp. 166-167.

<sup>41</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda en *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello*, n.º 1, p. 4. En la novela *Lélia*, George Sand, a quien leía Avellaneda, se refiere al mismo concepto: «toda poesía emana del cielo y no es más que el instinto divino presente en nuestras vidas» (p. 108).

culmina en la armonía absoluta. Como Sor Juana Inés de la Cruz en su «Respuesta a Sor Filotea», la cubana mantiene que todo conocimiento es una emanación de Dios y un paso hacia el conocimiento perfecto. Para Gómez de Avellaneda, la jerarquía de ese sistema origina y termina en la ley suprema de Dios, revelación de los deberes y derechos del ser humano. Esa ley, que domina desde la cumbre y establece la armonía universal, no es inexorable ni subyugadora, sino que ilumina la razón del ser humano capaz de ejercer su libre albedrío.

Gómez de Avellaneda parece basar su filosofía neoplatónica en ideas similares de Victor Cousin, filósofo muy leído entre los cubanos de su época, sobre todo los del grupo de Domingo del Monte. El francés establece nexos entre la verdad, lo bello y lo bueno, objetos de la voluntad, la sensibilidad y la razón ligados a la sustancia común que es Dios. Paul Janet lo explica de este modo: «Después de haber propuesto la triple idea sobre la verdad, el bien y lo bello como objeto ideal de la voluntad, de la sensibilidad y de la razón, Cousin todavía seguía fielmente el pensamiento platónico al ligar estas tres ideas a Dios como a su sustancia común». Para Cousin «la fuerza motriz está en el pensamiento, que no es otra cosa que Dios mismo».<sup>42</sup> En el sistema jerárquico de Gómez de Avellaneda la ley suprema rige la razón, la razón guía el libre albedrío, el libre albedrío controla las pasiones y la voz divina se manifiesta en la conciencia humana. Wollstonecraft también mantenía que la razón era una «emanación de la divinidad», de lo cual deducía que ambos sexos debían poseer la misma razón.<sup>43</sup> La inglesa también creía en Dios como fuente de la sabiduría, la bondad y el poder, y lo consideraba el único digno de reverenciar en la búsqueda de la virtud y del conocimiento.<sup>44</sup> Según Gómez de Avellaneda, Dios y sus revelaciones de una estética universal establecen las normas eternas y divinas del orden, unidad, proporción y claridad. El artista trabaja incesantemente por imitar y acercarse al modelo divino de la perfección.

En los periódicos cubanos para mujeres están ausentes el tono sobrio y altamente moral de esa ideología rectora del *Álbum Cubano...*, y en ellos falta también la confianza que profesa Gómez de Avellaneda en la mujer como musa y como autora capaz de perfeccionar las artes. Por

<sup>42</sup> Paul Janet: *Victor Cousin et son oeuvre*, pp. 85 y 264.

<sup>43</sup> Cfr. Mary Wollstonecraft: *Ob. cit.*, p. 68.

<sup>44</sup> Cfr. *ibidem*, p. 62.

ejemplo, *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo* (1829-1931), revista semanal dirigida por Domingo del Monte y José Villarino, se dedica a entretener al «bello sexo» principalmente con modas, anécdotas ligeras, rompecabezas, poesía y descripciones de costumbres extranjeras que contribuyesen «a la amenidad y distracción de las amables habaneras». El lema que encabeza cada número de esta revista ejemplifica su tenor y actitud frente a las lectoras. Son versos de Propertius traducidos al español: «Escribe en blando y dulce y fácil verso / Cosas que cualquier niña entender pueda». Cuán diferente es el lema de otra revista cubana efímera, *La Muger Constitucional*, que se publica cuando Gómez de Avellaneda tiene apenas siete años: «No siempre las mujeres / Han de tratar de dijes y alfileres».<sup>45</sup>

Más afín al lema de *La Muger Constitucional*, Gómez de Avellaneda restablece el tono sobrio que también domina brevemente en las páginas de *Cuba Literaria*, una revista no destinada de modo exclusivo a un público femenino. En la introducción a su primer número, publicado un año y medio después del estreno del *Álbum Cubano...*, se reconocen las palabras de Gómez de Avellaneda sobre lo bueno y lo bello, pues parece que los editores, José Fornaris y José Socorro León, las refundieron: «Las bellas artes en resumen no son más que la expresión de las ideas de lo bueno, lo verdadero y principalmente de lo bello, bajo diferentes formas».<sup>46</sup> A pesar de expresar su deseo de no criticar a otros escritores y de promover la tolerancia y la paz, uno de los editores, José Fornaris, llega a ser enemigo formidable de Gómez de Avellaneda. Fornaris reconviene a la autora, ya famosa, por haber desertado de su Cuba nativa para residir y escribir en Madrid, y luego la excluye de *La lira cubana*, su antología de poetas de la Isla, aunque incluye en el mismo tomo a poetas nacidos en España. Sin embargo, en aquellas primeras páginas de *Cuba Literaria*, los editores agradecen a Gómez de Avellaneda su apoyo y en otro número anuncian la publicación de la novela *El artista barquero; o Los cuatro cinco de junio*, escrita por «una hija de Cuba» y «la primera poetisa del siglo».<sup>47</sup> No obstante, se publica muy poco de su obra en la revista mensual, aunque los poemas de Fornaris aparecen varias veces en el *Álbum Cubano...*

<sup>45</sup> Ápud Joaquín Llaverías: *Contribución a la historia de la prensa periódica*, vol. II, p. 207.

<sup>46</sup> Cfr. Araceli García Carranza (ed.): *Índices de revistas cubanas del siglo XIX*, p. 213.

<sup>47</sup> *Cuba Literaria*, 1.<sup>ra</sup> época, 1861, pp. 110-112.

Según el historiador francés contemporáneo Louis Adolphe Thiers, muchos cubanos como Fornaris envidian su fama.<sup>48</sup> Los cubanos la ven como española, mientras que muchos españoles, también deseosos de menospreciar su éxito en la metrópoli, la consideran cubana.<sup>49</sup> En el siglo xx, críticos como Escoto insisten que es imposible comparar «el destierro impuesto» por el gobierno colonial a José María Heredia y el «abandono voluntario» de la Isla de Gómez de Avellaneda.<sup>50</sup> Con tales comentarios se expone la ceguera del discurso hegemónico masculinizante por antonomasia, pues pasa por alto la consideración genérica del asunto. Puesto que Gómez de Avellaneda idolatraba la memoria de su padre español difunto y compartía sus sueños de volver a la tierra natal, era natural que la joven sobrevalorizara la metrópoli y que fuera atraída por las raíces de su herencia paternal. De mayor importancia es el hecho de que era menor de edad y de todos modos hubiera tenido que conformarse con los deseos de su padrastro español de volver con la familia a España. Escoto parece olvidar que, desde la Edad Media y el Renacimiento, la mujer hispana no participa de modo «activo» en la economía, lo cual resulta en su absoluta dependencia con respecto al padre y luego al esposo. Por lo tanto, la decisión de dejar su Isla no dependía de la voluntad de la joven Gómez de Avellaneda, menor de edad en el momento de su partida de la Isla.

Su vuelta a Cuba en 1859, con su segundo marido, español y representante del gobierno colonial, tampoco ayudó a promulgar una imagen positiva de la «hija de Cuba». Sin embargo, en la controversia sobre su movimiento entre Cuba y España es claro que jamás habría alcanzado la celebridad de que gozaba en la metrópoli si se hubiera quedado en el ambiente colonial. Además, insistimos en que la oposición cubana se debe no tanto a su residencia en España como a la envidia que despierta una mujer famosa, quien por añadidura rompe la imagen burguesa de la mujer virtuosa y doméstica.<sup>51</sup> Es decir, Gómez de Avellaneda trasgrede dos

<sup>48</sup> Cfr. José Augusto Escoto: Ob. cit., p. 10.

<sup>49</sup> El problema de su identidad nacional/literaria y su patriotismo todavía ocupan a críticos cubanos del siglo xx. (Cfr. Dulce María Loynaz: *La Avellaneda, una cubana universal*; José Antonio Portuondo: «La dramática neutralidad de Gertrudis Gómez de Avellaneda», y Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*.)

<sup>50</sup> Cfr. José Augusto Escoto: Ob. cit., p. 181.

<sup>51</sup> Bien conocido es el hecho de que, entre sus dos matrimonios breves, tiene amantes y que de una de estas relaciones nace una hija ilegítima que muere en su primer año. El poeta español García Tassara se negó a reconocer su paternidad. El epistolario de Gómez de Avellaneda da testimonio de la relación amorosa entre ellos.

veces el discurso hegemónico sobre la mujer: llama sobre sí la atención pública tanto por su obra como por su vida. Como señala Kirkpatrick, un francés residente en Madrid, Gustave Deville, en el primer ensayo sobre poetisas españolas (1844), ni la menciona entre las escritoras de la época, precisamente porque la cubana viola los límites del talento y la virtud femeninos aceptados por el patriarcado. El discurso hegemónico social también dicta las normas del discurso femenino estético, al concederle las mismas características que a su papel doméstico. Es decir, la poesía femenina debe ser expansiva pero no reflexiva y puede ser dulcemente, aunque no desenfundadamente, apasionada. Además, por un lado se le prohíbe a la poeta escribir sobre la desesperanza o la desilusión con el orden social y cósmico, mientras por otro se le prescribe cantar las «mezquinas necesidades del hogar doméstico», pues las preocupaciones trascendentales no corresponden a la subjetividad femenina.<sup>52</sup>

La aprobación general de las autoras que se adaptan al discurso femenino social en su obra literaria la observamos en la recepción desigual que se ha concedido a Gómez de Avellaneda en comparación con la recibida por Luisa Pérez de Zambrana y Virginia Felicia Auber. La vida, obra e ideas de la poeta Pérez de Zambrana constituían un dechado de la buena conducta femenina, pues además de limitarse a escribir poesía –género más aceptable para una mujer que la novela o el teatro– no estaba casada con un oficial del gobierno militar de España sino con un médico cubano destacado. Auber, de padre francés, nació y murió en España, aunque se crió en Cuba. No obstante, fue elogiada más abiertamente que Gómez de Avellaneda por sus novelas y artículos de costumbres, y sin la crítica mordaz dirigida a la autora peregrina más distinguida e internacionalmente más conocida en aquella época.

Felicia Auber escribe sobre modas para el *Álbum Cubano...*, cuyos números se dividen en tres secciones: artículos sobre la moral y el arte; selecciones literarias; y escritos sobre las modas y La Habana. Gómez de Avellaneda contribuye con una serie de diez breves artículos sobre mujeres célebres, tres en defensa de la superioridad y el talento de la mujer, tres leyendas, ocho poemas y unas reseñas. En las otras revistas cubanas, la participación de autoras casi siempre se limita a la poesía y en unos casos, a la novela por entregas o reseñas de modas; mientras que en el *Álbum Cubano...* hay artículos escritos por féminas sobre el tema de la mujer, un fenómeno mucho más frecuente en España que en

<sup>52</sup> Cfr. Susan Kirkpatrick: Ob. cit., pp. 93-95.

Cuba. Por ejemplo, en 1851, en revistas madrileñas como *Ella*, casi todos los artículos sobre la familia y la educación, los editoriales, y la mayoría de las selecciones literarias fueron escritos por mujeres.<sup>53</sup>

En la sección sobre modas de las revistas cubanas y españolas, los artículos a menudo contradicen el discurso autorizado de Vives y fray Luis en lo que concierne a la mujer y el uso de adornos y afeites. En los artículos de *Felicia* –así los firma Auber– hay una mezcla ecléctica de la ética imperante y los consejos menos tradicionales sobre los peligros de la moda frente a la belleza y la salud. Por ejemplo, se critica el uso de afeites porque envejecen prematuramente; el corsé, a pesar de que hace parecer a la mujer elegante y decente, porque enferma; el asistir al teatro solo para ser vista; el artificio en la conducta; y la costumbre de emplear nodrizas –una crítica tradicional desde el siglo XVI–. *Felicia* cuestiona el materialismo de la época y declara que el hombre es el responsable de la vanidad de la mujer por rendirle homenaje a su belleza. Aunque el *Álbum Cubano...* no cede mucho espacio a las modas, los comentarios contradictorios de *Felicia* en torno al materialismo son compartidos por las otras revistas para mujeres tanto en España como en Cuba. Es decir, en ellas aparecen figurines, patrones y anuncios de artículos sobre belleza, estímulo al consumo de telas y prendas de vestir, aunque también hay cuentos y ensayos que condenan el uso de los mismos productos. Como señala Andreu, la mala educación de la mujer se debe a las ideas materialistas que la sociedad condena por un lado, mientras que por otro estimula a la mujer a ser consumidora burguesa, que cuida de su apariencia para agrandar y retener la atención y el cariño del esposo. Incluso, algunos comentaristas vinculan la economía de la moda con la economía nacional, como en el artículo anónimo «La moda en sus relaciones con la política», que apareció en *Museo de las Familias* (1845): «Si el hombre desterrase la moda, las naciones se hundirían consumidas por una miseria espantosa, pues al menos dos terceras partes de sus individuos viven y se enriquecen de la moda».<sup>54</sup>

Aunque en *El Almendares* aparece una sección sobre hombres ilustres, en ninguna revista cubana para mujeres existe una serie de artículos sobre mujeres famosas comparable a la «Galería de mujeres célebres» del *Álbum Cubano...* En cambio, varias revistas de la metrópoli madrileña elogian a las mujeres por sus logros a través de la historia. Por ejemplo,

<sup>53</sup> Cfr. ibídem, pp. 76 y 78.

<sup>54</sup> Ápod Alicia G. Andreu: Ob. cit., p. 54.



en *El Correo de la Moda* (1857) escribe Enrique de Castillo y Alba sobre mujeres en el arte y hay varios artículos anónimos en *La Mujer* (1852) sobre célebres mujeres políticas. Por lo general, sin embargo, se refieren a estas figuras femeninas históricas como Sor Juana Inés de la Cruz o a las contemporáneas como Virginia Felicia Auber, como claras excepciones o como esposas y madres ejemplares a pesar de su genio. Pocos divergen de esta perspectiva, como lo hace Antonio Bachiller y Morales en «Las mujeres y las ciencias sociales». Aunque a menudo expresa ideas mucho más tradicionales sobre el asunto, en *Cuba Literaria*, el cubano explica cómo Clemencia Augusta Royer, de Francia, y Concepción Arenal, de España, enriquecen las investigaciones sobre las ciencias sociales.

Las once mujeres que Gómez de Avellaneda escoge para su galería abarcan épocas distintas –desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII– y diversos reinos de Europa y del Medio y Lejano Oriente: Simrou Begghun, Sappho, Santa Teresa de Jesús, Semiramis, Pan-Hoei-Pan, Victoria Collona, Sofonisba, la Reina Católica Isabela, Aspasia, Catalina I y Catalina II. Con otras que se agrupan en el tercer número de la revista,<sup>55</sup> Gómez de Avellaneda las celebra por su heroísmo y talento en la política, la literatura, la educación, el arte y la religión. Todas las mujeres que se singularizan en el gobierno y la guerra –Simrou Begghun, Semiramis, la Reina Católica Isabela y las dos Catalinas– lograron tal categoría al heredarla por alianzas familiares con una figura masculina, una ocurrencia común a través de la historia, como nos señala Antonia Fraser en *The Warrior Queens*. No olvidemos que el heroísmo y el patriotismo eran características reservadas para los hombres. Rousseau nos advierte que así es cuando alude a *La República* de Platón y pregunta retóricamente si puede florecer para la mujer el patriotismo en otra tierra que no sea la de la patria en miniatura del hogar.<sup>56</sup>

En estos breves esbozos de Gómez de Avellaneda se articula el espacio lingüístico en que se confrontan y se contradicen el discurso hegemónico y el subversivo. A pesar de su propósito de alabar a estos modelos femeninos de inteligencia, heroísmo y patriotismo, la autora es incapaz de substraerse a los confines genéricos del discurso hegemónico. Tal vez consciente de que «las mujeres necesitan de las heroínas más que los hombres sus héroes, porque en general hay menos esperanza de

<sup>55</sup> A mediados de siglo, muchas de las mismas mujeres fueron celebradas por la norteamericana Margaret Fuller Ossoli en *Woman in the Nineteenth Century*, publicado originalmente con otro título en 1843.

<sup>56</sup> Cfr. Jean-Jacques Rousseau: Ob. cit., p. 326.



independencia, fortaleza y valor»,<sup>57</sup> Gómez de Avellaneda, en su artículo sobre la princesa persa Simrou Begghun, contradice la ideología imperante, que decreta que la debilidad femenina es contraria a la valentía. Las ideas seudocientíficas de esta índole quedaron vigentes hasta el siglo xx, divulgadas por científicos como P. J. Moebius, quien sostenía que había una carencia en la mujer de las cualidades de ambición, imaginación y curiosidad intelectual porque estas no servían más que para distraerla de sus obligaciones maternas.<sup>58</sup> La ciencia vestida de normas médicas apoyó a la moral y las dos se convirtieron en lacayos del poder hegemónico en vez tributantes de la verdad.<sup>59</sup> De hecho, la ciencia de aquel siglo fue androcéntrica y patriarcal, y como comprueba Cynthia Eagle Russett en *Sexual Science*, el discurso seudocientífico fue utilizado por el hombre para perpetuar los papeles tradicionales de los sexos, sobre todo el del dominio sobre la mujer.<sup>60</sup>

Gómez de Avellaneda nos asegura que el hecho de que la historia de la fortaleza de Begghun haya llegado hasta nosotros, prueba «que en todos los países del mundo el talento y el valor son la verdadera fuerza, y que no es esta patrimonio particular de ningún sexo».<sup>61</sup> Pero en otro artículo, sucumbe al discurso hegemónico que dicta que el acto femenino de dar a luz es incompatible con el acto «viril» de matar, puesto que el último corresponde al papel del que gobierna, reina y lucha en las guerras. Nótese el hibridismo del discurso/contradiscurso. La autora convierte la típica «virtud» femenina en «ardiente patriotismo», y así trasgrede el terreno masculino de la dinámica política, pero a la vez describe el valor como atributo del alma masculina, apropiándose del discurso hegemónico y sucumbiendo a él a la vez. De Aleathea, esposa de un rey espartano, la que sentencia a muerte a su propio hijo traidor, escribe Gómez de Avellaneda que «posee [...] severa virtud [...], ardiente amor patrio y un temple de alma tan varonil».<sup>62</sup>

Como otras de su época, Gómez de Avellaneda incluye a Sappho en su «Galería de mujeres célebres». En fecha tan temprana como 1842 había aparecido en *El Seminario Pintoresco Español* un artículo

<sup>57</sup> Antonia Fraser: *The Warrior Queens*, p. 335.

<sup>58</sup> Cfr. Geraldine M. Scanlon: Ob. cit., p. 173.

<sup>59</sup> Cfr. Michel Foucault: Ob. cit., vol. I, pp. 67-68.

<sup>60</sup> Cfr. Cynthia Eagle Russett: *Sexual Science: The Victorian Construction of Womanhood*.

<sup>61</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: Ob. cit., n.º 1, p. 12.

<sup>62</sup> *Ibidem*, n.º 3, p. 74.

anónimo, «La poetisa Sappho», en que se establecieron las figuras del poeta envidioso y vengativo y de la poeta perseguida, y se sugería que prevalecía la rivalidad entre los hombres y la solidaridad entre las mujeres de talento.<sup>63</sup> Gómez de Avellaneda deja constancia del papel de Safo como mentora de muchas mujeres discípulas, quienes adquieren fama por haber sido amigas de ella.<sup>64</sup> A través de algunos de sus propios poemas, la cubana parece cumplir con un papel parecido cuando canta a otras mujeres en su poesía y así liga la fama del sujeto y del objeto femeninos inscritos en su obra. Lo vemos, por ejemplo, en las siguientes estrofas del poema «El último acento de mi arpa», dedicado a su amiga Leocadia de Zamora:

*Mas si algún eco del arpa,  
Que hoy a romper me decido,  
Logra vencer al olvido  
Y al voraz tiempo burlar,  
A par de mi nombre tu nombre querido  
Por siglos futuros se oirá resonar.*

*¡Que yo en mi canto proclamo  
Que, bajo de humano velo,  
Un ángel mora en el suelo  
Para mis penas templar,  
Y haré que la fama lo extienda en su vuelo,  
Por cuanto el sol mira y abarca la mar!<sup>65</sup>*

En su «Galería...», Gómez de Avellaneda elogia como profundo, útil y filosófico *El código de las mujeres* escrito por la china Pan-Hoei-Pan en el primer siglo.<sup>66</sup> Parece pasar por alto el hecho de que los preceptos del código chino, sociopolíticos, confirman doctrinas represivas similares a las que existían en la España decimonónica, pues se aconseja la supresión de la erudición y el ejercicio del respeto, de la obediencia, de la abnegación y de los deberes del «sexo débil». Pero cuando trata a la monarca Isabela y a la audaz zarina Catalina II se evidencia un discurso

<sup>63</sup> Cfr. Susan Kirkpatrick: Ob. cit., pp. 82-83.

<sup>64</sup> Cfr. Gertrudis Gómez de Avellaneda: Ob. cit., n.º 2, pp. 41-43.

<sup>65</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Poesías de la excelentísima señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda de Sabater*, p. 312.

<sup>66</sup> Cfr. Gertrudis Gómez de Avellaneda en *Album Cubano...*, n.º 6, pp. 170-171.

híbrido. Dota a la Reina Católica del alma del gran hombre aunque «fue como mujer hermosa, modesta, casta, religiosa, ejemplo de esposas y de madres».<sup>67</sup> Elogia a la zarina por exhibir varonil energía y la defiende contra la calumnia que sienta el doble estándar sexual para soberanos y soberanas: «¿cómo prestar oídos [nos pregunta] a las voces que nos dicen también que su gloria de monarca fue deslustrada no pocas veces por sus extravíos de mujer?».<sup>68</sup> De ese modo Gómez de Avellaneda se niega a sucumbir a lo que Fraser llama «el síndrome de la voracidad», mediante el cual la historia pinta a las reinas famosas, en particular si son viudas, en términos despreciativos como lujuriosas, sea lo que sea su verdadera conducta.

En su celebración de mujeres famosas que han asumido papeles generalmente reservados al sexo masculino, Gómez de Avellaneda intenta subrayar, donde sea posible, los atributos femeninos. Yuxtapone características exclusivas de modo bipolar según el sexo, un proceder común de la época. En el discurso moderno sobre lo femenino/lo masculino, se refiere la distinción entre las diferencias «sexuales»; o sea, lo biológico innato, y las diferencias «genéricas»; es decir, la elaboración cultural de lo físico, la cual se aprende según el contexto social y se expresa mediante características como la personalidad y la habilidad. En el siglo XIX, se niegan o se confunden las diferencias «genéricas» con las «sexuales», con el resultado de que se atribuyen características específicas como si fueran innatas y exclusivas del hombre o de la mujer. Por ejemplo, en *El Almendares*, Pascual Riesgo aplaude a Virginia Felicia Auber a la vez que sugiere que sea excepcional y anormal una mujer de tal talento, pues posee atributos de dos sexos: «ese tierno corazón de mujer y esa noble cabeza de hombre pensador y maduro».<sup>69</sup> Ya hemos visto que tanto las mujeres como Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado, como los hombres, sucumben en su escritura a las limitaciones del discurso hegemónico.

En una serie de tres artículos intitulada «La mujer», Gómez de Avellaneda se sirve del mismo discurso social y religioso para convencer a la lectora de la superioridad de la mujer y para exhibirse cantando sus logros a pesar de la discriminación y el olvido históricos. Le tiende a la desprevenida lectora un lazo hecho de la ideología de los que insisten

<sup>67</sup> *Ibidem*, n.º 9, p. 268.

<sup>68</sup> *Ibidem*, n.º 12, p. 360.

<sup>69</sup> Pascual Riesgo: «Felicia», *El Almendares*, n.º 3, 15 de abril de 1853.

en la subyugación del «sexo débil». Para los que creen en la flaqueza de Eva como eterna estigma sobre la frente de la mujer, la autora señala el papel divino de la Virgen María, mediadora entre Dios y la humanidad, pues «fue saludada *llena de gracia* antes de que la gracia se hubiese encarnado en el hombre. Notad también [continúa] que Adán delinquiró con Eva, y con ella produjo descendencia corrompida; pero María *venció sola*, y sin intervención de ningún Adán produjo descendencia divina». <sup>70</sup> A pesar de que Gómez de Avellaneda hace hincapié en la noción de la autonomía y el poder de la maternidad de María, este argumento en general prueba lo opuesto. Tal sofisma, junto con la veneración de la asexualidad de la Virgen María, se deben a un odio profundo del cuerpo femenino y a la ideología de la supresión de la sexualidad de la mujer, la cual enseña a toda madre a contribuir con un papel mínimo a la procreación. <sup>71</sup> De hecho, el valor y el poder de estas dos mujeres –Eva y María–, signos de los papeles maniqueos concedidos a la mujer, dependen de la asexualidad consagrada. Cuanto menos sexualidad exhiben, más honra reciben. Para completar el cuadro del discurso hegemónico, Gómez de Avellaneda explica que el carácter de la mujer posee «aquella intuición de la verdadera grandeza, aquel instinto del supremo heroísmo, que hace se complazca descendiendo; que hace se glorifique sometiéndose en el dolor; que hace, en fin, que consagre su corazón altar secreto de holocaustos continuos» <sup>72</sup> en su abnegación triple de hija, esposa y madre.

A primera vista, esta visión de la mujer parece concordar con las antípodas de la idealización/subyugación femenina que predomina en revistas coetáneas donde comparan a la mujer con un ángel con modales de niña ingenua, responsabilizada con una misión divina de amar y sufrir, mientras limpia el sudor de la frente de la humanidad masculina. Su poder reside en su santidad «sobrenatural» y su pasividad. En vez de enfocarse en esta fragilidad y debilidad femeninas, Gómez de Avellaneda centra su argumentación en la fuerza y la resistencia de su sexo. Aunque concede que la mujer es hermosa, tierna y piadosa, no acepta el destino femenino de debilidad moral ni intelectual. Se apropia del discurso imperante en el siglo XIX, como Wollstonecraft del suyo, y a menudo se refiere a conceptos «ambientalistas», como hace la inglesa,

<sup>70</sup> Cfr. Gertrudis Gómez de Avellaneda: «La mujer», *Álbum Cubano...*, n.º 2, p. 35.

<sup>71</sup> Cfr. Margaret Homans: *Bearing the Word. Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women's Writing*, pp. 157-158.

<sup>72</sup> Cfr. Gertrudis Gómez de Avellaneda: «La mujer», ob. cit., n.º 2, p. 34.

para contradecir el discurso sobre la debilidad femenina y la falta de heroísmo y hazañas. No se le enseña a la mujer a ser fuerte y a despreciar la vida, nos asegura, ni a participar en la política, en la economía, en las ciencias, o aun en las academias literarias: «¡Oh! y no olvidéis –amables lectoras del *Álbum* que tenéis la bondad de seguirme en esta investigación curiosa–, no olvidéis, os ruego, que las mujeres en ningún país del mundo somos educadas para sufrir fatigas, afrontar peligros, defender intereses públicos y conquistar laureles cívicos». <sup>73</sup> Gómez de Avellaneda se opone a la ideología de escritores como A. A. Béer, quien declara en *La Guirnalda Cubana* que la mujer no nace para ser legislador, juez o soldado sino para ser compañera del hombre, perpetuar la especie y educar a los hijos. <sup>74</sup> La cubana exige que la lectora venza estos confines, al contemplar el hecho de que el número reducido de mujeres que ha regido naciones, a pesar de ser una minoría en comparación con los reyes de la historia, se ha distinguido más a menudo que los nombres regios varoniles. Concluye que «podemos tirar el guante al *sexo fuerte* provocándole a esta decisiva prueba: nosotras sentamos sin vacilación que de cada diez reinas señalaremos cinco, por menos, dignas de respetuosa memoria: ¿se atreverá él a presentarnos de cada cien reyes cincuenta que sean dignos de igual honra?». <sup>75</sup>

Su discurso sutilmente invierte los imperativos culturales y científicos de su época, los que prescriben que la constitución femenina, exenta de razón, solo se rige por las emociones. Este discurso dominante se apoya en los escritos de la comunidad científica europea, pues la ciencia decimonónica respondía principalmente a la superstición y el folklore, y fue fuente androcéntrica y patriarcal, contraria a la igualdad social. Como señala Russett, en el discurso hegemónico se suelen citar las mismas fuentes de autoridad para probar la inferioridad moral e intelectual de la mujer, para protegerla de la sociedad y de sí misma, y para circunscribir su ámbito activo al hogar:

El consenso arrollador de estas teorías fue que la mujer, de modo innato, era diferente del hombre en su anatomía, fisiología, temperamento e intelecto. Durante el desarrollo evolucionado de la raza humana, la mujer se había quedado a la zaga del hombre, como «la gente primitiva» en relación

<sup>73</sup> *Ibidem*, n.º 12, p. 228.

<sup>74</sup> Cfr. A. A. Béer: «El destino de la muger», *La Guirnalda Cubana*, n.º 1, pp. 46-48.

<sup>75</sup> Cfr. Gertrudis Gómez de Avellaneda: «La mujer», *ob. cit.*, n.º 9, p. 260.

con los europeos. Aun de adultos conservan características de niños en cuerpo y mente, sin desarrollar nunca rasgos, como barbas, que distinguieron a los hombres de los muchachos. Se debe el desarrollo femenino detenido a la necesidad de conservar sus energías para la reproducción... La naturaleza le había designado un papel secundario. El gran principio de la división del trabajo se impuso: el hombre producía, la mujer reproducía. Esto se llamaba complementariedad.<sup>76</sup>

En los periódicos cubanos, como *La Moda...*, *El Almendares*, *El Artista* y *Cuba Literaria*, los autores citan no solo a Vives, fray Luis de León y Rousseau sino también a «científicos», como Franz Joseph Gall, quien entrega a la mujer a la dominación de su imaginación, supersensible, carente de razón; la coloca en los rangos primitivos de la escala zoológica y declara su inferioridad según el tamaño de las secciones de su cráneo. Este discurso científico influye en artículos como el de Sabino Losada y Rocheblave en *El Almendares* (1852), cuando se refiere a las teorías de Gall *vis-á-vis* la inferioridad innata de la inteligencia femenina.<sup>77</sup> Empero, hubo algunos que criticaron estas teorías, como ya hemos visto en el caso de Severo Catalina, quien se mofa de la frenología: «Es inútil fijarse en los signos frenológicos [exclama el español]. La cabeza de Madame de Staël era menor en proporciones que la cabeza de una mujer regular. Y fue una de las mayores cabezas de su siglo».<sup>78</sup>

Al argüir en favor de la superioridad de la mujer, Gómez de Avellaneda escoge un camino que conduce desde el advenimiento del cristianismo a la situación femenina del siglo XIX. Pasando por alto la aseveración de que la cristiandad proclamó la dignidad de la mujer, la autora se enfoca en los debates contemporáneos sobre la participación femenina en la especie humana racional. Tan poco científico como los demás supuestos teóricos, Gómez de Avellaneda manipula como catapulta la idea de que la mujer es «todo corazón» para afirmar su propio concepto de los logros y talentos femeninos: «Sí, lo confesamos, nos punza un poco el deseo de averiguar si la mayor delicadeza de nuestra organización física es obstáculo insuperable opuesto por la naturaleza al vigor intelectual y moral; si enriquecidas con los tesoros del corazón

<sup>76</sup> Cynthia Eagle Russett: Ob. cit., pp. 11-12.

<sup>77</sup> Sabino Losada y Rocheblave: «¿En qué consiste la diferencia que se nota entre el carácter del hombre y el de la mujer?», *El Almendares*, n.º 1, 11 de abril de 1852, pp. 206-207.

<sup>78</sup> Severo Catalina: Ob. cit., p. 307.

nos desheredó en cambio la Providencia de las grandes facultades de la inteligencia y del carácter».<sup>79</sup>

La cubana responde sin titubear con un sofisma en el que la superioridad afectiva representa la fuente catalizadora de los demás resortes del alma, pues las hazañas más gloriosas de la historia han sido obra del sentimiento y los héroes más fuertes han sido los de más ricos corazones. Por consiguiente, la mujer, privilegiada por lo afectivo, posee mayor capacidad de grandeza, incluso, para reinar sobre naciones y gobernar a los hombres. Gómez de Avellaneda se atreve a «probar no ya la igualdad de los dos sexos, sino la superioridad del nuestro en el desempeño de aquella misión augusta, la más ardua de cuanta plugo al cielo encargar a los humanos».<sup>80</sup>

Al declarar que la mujer es más capaz que el hombre de asumir la dirección de la política nacional, Gómez de Avellaneda deconstruye el discurso hegemónico del patriotismo y del patriarcado, y con ello, el poder céntrico y jerárquico. En el artículo anónimo «Si las mujeres son susceptibles de las virtudes militares», se abordó este mismo asunto.<sup>81</sup> En este ensayo español se mantiene que el corazón determina la valentía tanto en la mujer como en el hombre, y que los dos sexos ambicionan la gloria. De modo semejante, Gómez de Avellaneda nombra y refuta todas las teorías egoístas del sexo dominante, al enumerar las reinas y heroínas de la Biblia, de la Antigüedad y de la temprana historia europea —entre ellas, Débora, Judith, Tomiris, Semíramis, Zenobia, Boadicea, Margarita de Valdemar, Sancha de León, Berenguela de Castilla, Isabel la Católica, Juana de Arco y Carlota Corday.

En literatura y arte, sostiene que la fuerza moral e intelectual de la mujer se iguala, cuando menos, a la del hombre; pero concede que en las ciencias, se fortalece el genio con la instrucción, la experiencia y la aceptación institucional, de las cuales ha sido excluida sistemáticamente la mujer. No obstante, nombra a los talentos femeninos que persistieron ante tales dificultades: Areta, autora de cuarenta tomos científicos y maestra de 110 filósofos distinguidos; Aspasia, fundadora de la escuela de elocuencia en Atenas y maestra de Pericles y Alcibíades; Laura Bassi, celebrada por su conocimiento de la física, el álgebra y la geometría, y madame de Châtelet, reconocida como astró-

<sup>79</sup> Cfr. Gertrudis Gómez de Avellaneda en *Album Cubano...*, n.º 8, p. 226.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 229.

<sup>81</sup> «Si las mujeres son susceptibles de las virtudes militares», *La Mujer*, vol. 1, n.º 51, 18 de julio de 1852, pp. 1-2.



noma.<sup>82</sup> Cuando pasa revista a la discriminación en las artes, Gómez de Avellaneda descubre al lector su desengaño con la prestigiosa Real Academia que la rechazó en 1853, cuando votaron que no se permitía entre los académicos al sexo femenino. De modo parecido, Severo Catalina apunta en su libro que en general a la mujer de talento le hacen falta para realizarse los medios públicos e institucionalizados dispuestos por el hombre: los libros, las cátedras, tribunales y parlamentos, y los periódicos. «Mucho han escrito las literatas; pero mucho más se ha escrito acerca de las literatas. Se necesita todo el talento de las que en realidad son mujeres de talento, para no abatirse y sucumbir ante esa especie de cruzada que en ciertas épocas han sostenido los críticos adustos contra las autoras de versos y de libros».<sup>83</sup>

Gómez de Avellaneda lamenta que la literatura y el arte sean controlados exclusivamente por los hombres, quienes consideran una intrusa a una mujer de genio, usurpadora de sus «Academias *barbudas*». La cubana no es la primera en servirse de tal sinécdoque, pues Carolina Coronado, en una carta a Hartzenbusch, se quejó de ser rechazada en un concurso de poesía en el Liceo de Madrid, en 1848, porque los miembros alegaron que por su sexo sería imposible mantener el anonimato de sus versos. Una resentida Coronado declaraba que de haber sabido lo necesario de tener barba para participar en el concurso, se habría disfrazado.<sup>84</sup> Gómez de Avellaneda en su ensayo tripartito alusivo a este tema, «La mujer», satiriza públicamente el establecimiento intelectual, burlándose del atributo físico, signo de la virilidad desde la Edad Media:

Como desgraciadamente la mayor potencia intelectual no alcanza a hacer brotar en la parte inferior del rostro esa exuberancia animal que requiere el filo de la navaja, ella ha venido a ser la única e insuperable distinción de los literatos varones, que, viéndose despojados cada día de otras prerrogativas que reputaban exclusivas, se aferran a aquella con todas sus fuerzas de *sexo fuerte* haciéndola prudentísimamente el *sine qua non* de las académicas glorias.<sup>85</sup>

<sup>82</sup> Cfr. Gertrudis Gómez de Avellaneda en *Álbum Cubano...*, n.º 9, p. 260.

<sup>83</sup> Severo Catalina: Ob. cit., p. 307.

<sup>84</sup> Cfr. Isabel Fonseca Ruiz: «Cartas de Carolina Coronado a Juan Eugenio Hartzenbusch».

<sup>85</sup> Cfr. Gertrudis Gómez de Avellaneda: «La mujer», *Álbum Cubano...*, n.º 9, p. 261.



Mediante esta burla, la cubana se apropia de un arma, hasta entonces masculina, con la cual los autores europeos habían satirizado a las autoras célebres del siglo decimonónico.<sup>86</sup> Como ejemplo, citamos la última estrofa de un soneto de José Fornaris a propósito de la vuelta en 1859 de la famosa autora a la Isla con su segundo esposo, Domingo Verdugo:

*Hoy vuelve a Cuba, pero a Dios le plugo  
Que la ingrata torcaz camagüeyana  
Tornara esclava en brazos de un verdugo.*<sup>87</sup>

Meciendo la barba a la Academia como si hiriera al Cid su honor, Gómez de Avellaneda invierte la óptica fetichista masculina –diría Zavala–,<sup>88</sup> una óptica que empuña el poder sobre el cuerpo femenino, limitándolo a objeto de su discurso. En su lugar, en un discurso semántico/somático, Gómez de Avellaneda focaliza el cuerpo político masculino, reduciéndolo y des-cubriéndolo de modo risible, incluso jactándose de la audacia y astucia de ciertas *lampiñas disfrazadas*, como George Sand y María Isidra de Guzmán, quienes habían conseguido entrar a la Academia vestidas de barbas póstumas.

No obstante, el atrevido ataque realizado en los artículos de «La mujer» al baluarte masculino del poder político, social y estético en el *Álbum Cubano...*, Gómez de Avellaneda se bate en retirada, afectando humildad ante sus lectoras, a quienes asegura que no aspira a ser «campeón» de los derechos femeninos. Pero es demasiado tarde, porque ya ha clamado por su participación en los recintos masculinos del poder más allá de los confines del hogar y de los papeles de virgen, esposa y madre. Cierra esta serie de artículos al reclamar el respeto por la mujer, el que según ella se vincula con la grandeza de las naciones civilizadas: «En las naciones en que es honrada la mujer, en que su influencia domina en la sociedad, allí de seguro hallaréis civilización, progreso, vida pública. En los países en que la mujer está envilecida, no vive nada que sea grande: la servidumbre, la barbarie, la ruina moral es el destino inevitable a que se hallan condenados».<sup>89</sup>

<sup>86</sup> Cfr. Sandra Gilbert y Susan Gubar: *The Madwoman in the Attic*, p. 30.

<sup>87</sup> Ápud José Augusto Escoto: Ob. cit., p. 10.

<sup>88</sup> Cfr. Iris M. Zavala: «Infracciones y transgresiones sexuales en el romanticismo hispánico».

<sup>89</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: «La mujer», *Álbum Cubano...*, n.º 9, p. 262.

Dentro del contexto del *Álbum Cubano...*, las dos series que acabamos de detallar, «Galería de mujeres célebres» y «La mujer», representan una sola cara de la moneda, cuya otra faz es complementaria: su poesía y ficción. Gómez de Avellaneda escribió tres leyendas para la revista: «La montaña maldita», sobre Suiza, y dos sobre los países vascos, «La dama de Amboto» y «La flor del ángel». En estas tres tragedias se castiga a las protagonistas por haber subvertido el destino femenino o se las bendice por su misión sufrida mediante alguna intervención divina. En «La montaña maldita», el rico Walter desprecia a su madre pobre, culpándola por su propia ilegitimidad. Sin embargo, el conformismo y la abnegación maternal son recompensados por la venganza divina cuando los dos, madre e hijo, son enterrados debajo de una avalancha que convierte la montaña fértil en estéril sepulcro de la madre, coronado por una cruz. En «La dama de Amboto» se sugiere que una mujer bella, ambiciosa y orgullosa tiene algo que ver con la muerte de su hermano generoso, heredero de toda la propiedad familiar. Después de su muerte, ella se vuelve loca y es lanzada por mano invisible al abismo desde la cima llamada Amboto. Y finalmente, en «La flor del ángel», una joven asediada de celos se vuelve inconstante cuando no espera la vuelta de su novio, una decisión que los lleva a la muerte. La virtud seducida y la abnegación maternal en «La montaña maldita», la ambición frustrada y el fratricidio en «La dama de Amboto», y los celos, la inconstancia y la traición en «La flor del ángel», reflejan las actitudes más tradicionales sobre la mujer y su destino.

A estas leyendas de Gómez de Avellaneda hay que agregar dos narraciones escritas por dos españolas: la novela de entregas *La hermana de Velázquez*, de María del Pilar Sinués de Marco, sobre la lujuria, el amor, la deshonra y la muerte trágica de una virgen, y la anécdota «La monja negra», de Eloisa Gattebled de Santa Coloma, sobre la poderosa aunque olvidada María de Medicis. Estas dos, más «El amor», de Ángela Grassi, y la novela por entregas *La cueva de la bruja*, del escritor E. Auber, representan las imágenes antitéticas del sexo femenino en el discurso del período: por un lado la abnegada, la sacrificada, la madre caritativa y la virgen casta, y por otro, la bruja lujuriosa. Es decir, los modelos fictivos de lo femenino en el *Álbum Cubano...* no difieren de los de las otras revistas y novelas de su época. El personaje femenino es colocado sobre el pedestal de la virtud, donde reina como virgen antes del matrimonio y, después, como esposa y madre, o sea, el «ángel del hogar». Cualquier atributo o conducta «masculinos»

–fuerza, inteligencia, audacia, franqueza, ambición– causa el derrumbe de la mujer de esa altura sagrada hacia la desgracia por no haberse conformado con las normas femeninas del discurso hegemónico. En la narrativa, las mujeres famosas, ambiciosas o poderosas encuentran fines trágicos o por lo menos una existencia precaria, como explica A. A. Béer cuando cita a un alemán en *La Guirnalda Cubana* (1854): «La mujer [...] cuando sale de su esfera y se hace hombre, desciende de su trono para caer en el menosprecio, y odiosa y odiada a su vez, hace a los otros infelices, forjando también su desgracia propia».<sup>90</sup> A través de la ficción popular y la literatura periódica se educa a la mujer para conformarse con sus limitaciones y con su misión doméstica.

En muchos aspectos, los artículos sobre la mujer en el *Álbum Cubano...* reflejan casi exclusivamente el *statu quo* de las actitudes hacia la mujer. Por ejemplo, Gómez de Avellaneda publica la introducción a *Estrella de la niñez* de María Verdejo y Durán, quien aboga por la educación femenina con el fin de que la mujer se prepare para la lucha cotidiana, formidable y violenta, en contra de las trampas que le tienden las pasiones, los infortunios y lo inesperado. Se les educa, nos explica en «Educación de la mujer», para que provean una educación moral a sus propios hijos y realicen sus deberes como madres. Verdejo y Durán atribuye la mayoría de los vicios, pasiones y crímenes que afligen y degradan a la sociedad al olvido en que se tiene la educación de la mujer.

Los artículos de las revistas se refieren casi sin excepción a las madres, es decir, al papel que la naturaleza destina al sexo femenino. Por ejemplo, en el *Álbum Cubano...*, la mujer y el niño están inextricablemente ligados, unidos por su inocencia y su fragilidad, según Antonio de Trueba; la maternidad sagrada es ensalzada por Severo Catalina por ser la familia el microcosmos de la sociedad, y la joven soltera es ridiculizada como una aberración y un monstruo, según Juan Clemente Zenea. No son estas nociones excepcionales para su tiempo. Muchos artículos, como «La solterona» en *El Almendares* (1853), rehúsan clasificar como mujer a una soltera de más de cuarenta años. Si la mujer es la compañera legítima del hombre, entonces la solterona no es una mujer. Así son los sofismas del discurso hegemónico en contra de aquellas entidades femeninas diabólicas que osan contrariar la natura y, por añadidura, el patriarcado.

<sup>90</sup> A. A. Béer: Ob. cit., p. 48.

Se iteran en el *Álbum Cubano...* los consejos, ya familiares en máximas para la casada, para que esta mantenga su modestia aun en los momentos más íntimos y, para las jóvenes, con el fin de que sean dóciles, decorosas y religiosas. Se aconseja a la mujer no casarse por dinero<sup>91</sup> y se le critica por levantar la voz, pues esta solo sirve para encantar, seducir y ensalzar, con el fin de mantener la armonía que debe reinar en el hogar donde se educa la familia.<sup>92</sup> Una pareja famosa de Cuba, el médico Ramón Zambrana y la poeta Luisa Pérez de Zambrana, añade su voz al segundo número del *Álbum Cubano...* En una carta a la directora Gómez de Avellaneda, Ramón le advierte que, dado sus gustos filosóficos, la directora debe tener cuidado del «sexo fuerte», que llega en sus pretensiones a excluir a la mujer de todo asunto serio y trascendental. Defiende la capacidad de la mujer para intervenir en tales asuntos, su aptitud para resolver problemas científicos y para ejercer su derecho de salir del ajustado círculo en que la encierra el egoísmo masculino.<sup>93</sup> La mujer debe intervenir en el destino social y lo ha hecho ya. Este discurso alentador, sin embargo, responde en parte a la creencia tradicional en que la madre interviene en la educación moral de los grandes hombres futuros y, de ese modo, en el destino social.

Luisa Pérez de Zambrana corrobora las características esperadas de su sexo tanto en su poesía como en su artículo «Caridad en las mugeres», donde expone que la mujer debe ser tolerante como la madre de Dios, dulce, generosa, piadosa, pura, modesta, sencilla y caritativa, al venerar y reconfortar al viejo, querer al hijo, atender al pobre y consolar al afligido.<sup>94</sup> En 1861 hay otro artículo suyo en *Cuba Literaria*, «Dulzura de carácter en la mujer», en que exclama: «¡Qué grande es una mujer que no sabe más que bendecir y esperar!».<sup>95</sup> Muchas escritoras como Pérez de Zambrana absorben el discurso hegemónico y lo refieren sin cuestionar el papel femenino de receptor pasivo, cuya voz silenciada late por debajo del discurso de las represiones e imposiciones.

El espejo inverso, el de la mujer como sujeto que forja su propia representación, se vislumbra de vez en cuando, por ejemplo, en un

<sup>91</sup> Cfr. M. M. Flamant: «El matrimonio», *Álbum Cubano...*, n.º 12, pp. 355-356.

<sup>92</sup> Cfr. F. de P. Gelabert: «Palabras ingratas», *Álbum Cubano...*, n.º 12, pp. 357-359.

<sup>93</sup> Cfr. Ramón Zambrana: «Carta a la Señora Gertrudis Gómez de Avellaneda de Verdugo», *Álbum Cubano...*, n.º 2, p. 39.

<sup>94</sup> Cfr. Luisa Pérez de Zambrana: «Caridad en las mugeres», *Álbum Cubano...*, n.º 2, pp. 33-34.

<sup>95</sup> Luisa Pérez de Zambrana: «Dulzura de carácter en la mujer», *Cuba Literaria*, n.º 1, p. 13.

artículo autobiográfico publicado por Gómez de Avellaneda por primera vez en *La Ilustración*, en España (1850), y luego reimpresso en *El Almendares*, en Cuba (1853), antes de su vuelta a la Isla. En él, contradice muchas de las características femeninas que aparecerán dentro de una década en la mayoría de los artículos y la ficción de su propio *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello*:

De mi carácter, si se quiere indicarlo, diré con igual franqueza que no peca de dulce. He sido en mi primera juventud impetuosa, violenta, incapaz de sufrir resistencia [...] Creo que tengo, o al menos he tenido, grandes facultades de sentimiento, si bien confieso que siempre con más pasión que ternura. Don Juan Nicasio Gallego ha dicho de mis poesías que nada indicaba en ellas la blandura de una fibra femenil y la languidez de una hija de los Trópicos: que sus calidades sobresalientes eran la altura y energía de los pensamientos y el varonil vigor de la expresión. Otros críticos han dicho también que yo no era poetisa, sino *poeta*: que mi talento era eminentemente varonil. Yo creo que no es exactamente verdad: que ningún hombre ve ciertas cosas como yo las veo, ni las comprende como yo las comprendo; pero no niego por esto que siento que hay vigor en mi alma y que nunca descollé por cualidades femeninas.<sup>96</sup>

En este pasaje, Gómez de Avellaneda dinamita el discurso hegemónico y hace estallar la representación tradicional de la mujer. Es más: renuncia a los signos que le han atribuido para idear su propia identidad sin saber cómo pormenorizar una alteridad todavía irreconocible e innombrada por el discurso hegemónico, paralizado ante la dicotomía de lo femenino y lo masculino.

### A modo conclusivo

En comparación con el *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello*, en general las revistas españolas para un público femenino, impresas durante la época de la residencia de Gertrudis Gómez de Avellaneda en España y anterior a su visita a Cuba, son más conservadoras en la defensa del *statu quo* de la mujer.<sup>97</sup> Algunas, como *El Correo*

<sup>96</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: «Rasgo biográfico de la ilustre poetisa camagüeyana Escelentísima Señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda, viuda de Sabater, escrito por ella misma», *El Almendares*, vol. III, n.º 8, 1.º de mayo de 1853, p. 125.

<sup>97</sup> Para una discusión de los periódicos españoles como *El Museo de las Familias*, *La Moda Elegante Ilustrada*, y *El Ángel del Hogar*, véase Alicia G. Andreu: Ob. cit. y

de la Moda, divulgan mensajes confusos, parecidos a los del *Álbum Cubano...* A ratos, defienden la inteligencia y el heroísmo femeninos, en oposición al papel del hombre en la educación limitada de la mujer, pero en otros momentos exhortan a la mujer a mantener la virtud por el bien de la familia y la sociedad. En cambio, en artículos publicados en revistas españolas, como *El Vergel de Andalucía* (1845), *Ellas* (1851) y *La Mujer* (1852), se manifiesta cierta militancia frente al carácter discriminatorio de la educación femenina y la refutación de teorías innatistas a favor de las ambientales. Sin embargo, las autoras de estos textos proceden con cautela en la expresión de estas ideas polémicas. Por ejemplo, en «Educación», en *El Vergel de Andalucía*, Adalia revela su temor de ser llamada subversiva y sediciosa por haber proclamado la independencia y la emancipación de la mujer.

En revistas dirigidas por mujeres, se reprende al hombre por haber buscado en la mujer un chivo expiatorio para saldar cuentas con sus propias humillaciones y vicios;<sup>98</sup> se instiga a la mujer a darse cuenta de que su seguridad depende de su capacidad de perfeccionarse en su profesión o trabajo, más allá de su timidez, sumisión y dependencia;<sup>99</sup> se le aconseja que la virtud y el vicio no son propiedad de un solo sexo,<sup>100</sup> y se le alienta a educarse para realizar las metas que comparte con el hombre, las de una carrera, la fama, la inmortalidad, la perfección y la grandeza.<sup>101</sup> Pero aún en estas revistas de ideología feminista, otros artículos, como los que escribe Ángela Grassi —una de las contribuidoras al *Álbum Cubano...*—, representan las creencias sumamente tradicionales que excluyen al sujeto femenino del reconocimiento y fama públicos, puesto que sufriría la armonía de la creación si la mujer fuera a hacerse tan sabia como el hombre.<sup>102</sup>

El contexto cubano en la década de 1860 difiere considerablemente del de la metrópoli. Primero, porque no hay otras revistas para mujeres dirigidas por ellas en la Isla; segundo, existe la censura colonial, y tercero, porque a la prensa le falta, casi por completo, el apoyo claro y consistente de nociones de igualdad intelectual y moral entre los sexos. A pesar de su existencia efímera, el *Álbum Cubano de lo Bueno*

---

Bridget Aldaraca: Ob. cit.

<sup>98</sup> Cfr. *La Mujer*, vol. I, n.º 45, pp. 1-3.

<sup>99</sup> Cfr. *ibídem*, vol. I, n.º 44, pp. 1-2.

<sup>100</sup> Cfr. *ibídem*, vol. I, n.º 34, p. 6.

<sup>101</sup> Cfr. *ibídem*, vol. II, n.º 4, pp. 1-2.

<sup>102</sup> Cfr. *ibídem*, vol. I, n.º 48, pp. 3-4.

y *lo Bello* ofrece una voz alternativa al público femenino cubano, principalmente debido al número sustancioso de contribuidoras y a las dos series de artículos escritas por su directora: «Galería de mujeres célebres» y «La mujer». Sin embargo, la imagen de la mujer que predomina en la poesía, prosa, ficción y demás artículos –incluso las leyendas de Gómez de Avellaneda– refuerzan los estereotipos y las actitudes que prevalecen en el discurso hegemónico social y literario sobre el estatus, la conducta y las costumbres de la mujer, y contradicen muchas de las ideas planteadas en las dos series aludidas.

En otros capítulos de este libro veremos más detenidamente cómo se relacionan el discurso de otras obras de Gómez de Avellaneda con el del *Álbum Cubano...*, pero por el momento solo queremos añadir que durante su estancia en Cuba (1859-1864), la autora escribió varias obras que no aparecieron en su revista, entre ellas una novela impresa en La Habana en 1861, *El artista barquero o los cuatro cinco de julio*, y una leyenda impresa por primera vez en sus *Obras literarias...*, «El cacique de Turmequé». En las dos, su manejo del discurso hegemónico es mucho más revelador que en el *Álbum Cubano...* Por ejemplo, en «El cacique de Turmequé» emprende una revisión parcial de un episodio de una crónica colonial famosa por su misoginia, y en el proceso lo convierte en una leyenda codificada en la que se expone la política de la sexualidad textual. Como veremos en el capítulo III, «El cacique de Turmequé» difiere considerablemente de las leyendas del *Álbum Cubano...*

En muchas obras dramáticas y en dos novelas tempranas –*Sab* (1841) y *Dos mugeres* (1842-1843)– Gertrudis Gómez de Avellaneda había sido más perspicaz y vigorosa en el enfrentamiento con las actitudes respecto al subalterno, tanto colonial como de la metrópoli. Tal vez por eso las dos novelas, publicadas en España, fueron prohibidas en Cuba por orden del Censor Real, y fueron embargadas por la aduana en Santiago de Cuba. El Censor alegó que *Sab* contenía doctrinas subversivas del sistema de la esclavitud y contrarias a la moralidad y costumbres de la Isla, y que *Dos mugeres* promulgaba doctrinas inmorales.<sup>103</sup> Parecida suerte corrieron otras novelas de la época como *El auto de fe* (1837), de Eugenio de Ochoa, censurada

<sup>103</sup> Cfr. «Expediente donde se decreta la retención y reembarque de dos obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda por contener doctrinas subversivas y contrarias a la moral».



una década después de su publicación por ser insultante a la religión,<sup>104</sup> y *La peregrinación de Bayoán* (1863), de Eugenio María de Hostos, confiscada por el gobierno por cuestionar la actividad colonial de España en las Antillas.<sup>105</sup> Entre 1869 y 1871, cuando Gómez de Avellaneda revisó su creación literaria para publicarla en cinco volúmenes en España, indudablemente sospechaba que su obra completa caería bajo la misma fiscalización, pues se autocensuró, excluyendo de la colección tres de sus tempranas novelas –*Sab*, sobre dos sistemas de la esclavitud en Cuba, la del negro y la de la mujer casada; *Dos mujeres*, sobre la realización intelectual y sexual de la mujer en la sociedad española, y *Guatimozín, último emperador de Méjico*, novela histórica sobre la conquista, en la que condena la Inquisición–. La censura y la autocensura, o sea, el control de los medios de comunicación, constituyen, como nos asegura Todorov, la clave de la opresión.<sup>106</sup>



<sup>104</sup> Cfr. Iris M. Zavala: *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, p. 51.

<sup>105</sup> Cfr. Isabel Hernández de Norman: *La novela romántica en las Antillas*, p. 56.

<sup>106</sup> Cfr. Tzvetan Todorov: *The Conquest of America. The Question of the Other*, pp. 181-182.



# *Sab*: esclavitud frente a utopía en las Américas

*I am asleep, swathed, shut up in self: till  
I have been delivered I will deliver no one.*

OLIVE SCHREINER: *The Story of an African Farm*, 1883

*Sab*, la primera novela de Gómez de Avellaneda, es fundamental para el entendimiento de la recuperación de la identidad y la autenticidad del subalterno colonial y femenino. El subtexto de la obra fue trivializado, si no desatendido, por los lectores contemporáneos madrileños. Hubo una falta de conciencia colonial en la metrópoli de aquel entonces, pues, como señala Juan Ignacio Ferreras, «la América decimonónica fue para los españoles o un refugio para los pobres o un mercado para los ricos; pero nada más, desconsoladoramente nada más».<sup>1</sup> Esta conciencia colonial informa el discurso de la joven escritora cubana recién distanciada del ambiente de su isla natal cuando escribe *Sab*. Sensible además a su situación femenina, en parte por la experiencia que nos cuenta en su epistolario sobre el ambiente cerrado de la familia de su padrastro en la Coruña, Gómez de Avellaneda toma la oportunidad de traducir la alteridad desde el filo de la intersección entre las fronteras de la raza y el sexo. Su discurso es una lectura de la Cuba colonial; los códigos lingüísticos e ideológicos son los del centro, pese a la desintegración del imperio hispánico y la independencia de la mayoría de los antiguos virreinos. Por otro lado, es natural que una escritora de la élite se identifique con el poder de la metrópoli. Pero el discurso de Gómez de Avellaneda es anfibológico: nace del dominante, en el cual se evidencia a la vez la cultura de la periferia. A Gómez de Avellaneda le resulta imposible fiarse de un discurso u otro; de ahí la

<sup>1</sup> Juan Ignacio Ferreras: *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, p. 285.

presencia de una voz bipartita. Sin embargo, por ineludible que sea la ideología hegemónica, es transformable. Cercada entre dos fuegos, Gómez de Avellaneda opta en *Sab* por manipular el discurso del poder para reflejar, mediante una historia sentimental de amor, una visión utópica popular basada en el mestizaje. En el proceso, expone la situación histórica de la esclavitud de dos subalternos: la mujer y el mulato. La doble esclavitud de sexo y raza apareció antes en el discurso de los socialistas utópicos de Francia y se iteró como tema en España a partir de la publicación de *Sab* (1841).<sup>2</sup>

La crítica de teóricos poscoloniales y feministas esclarece la naturaleza subversiva de las literaturas dominadas y arroja luz sobre las estrategias coloniales al encerrar alternativas al discurso dominante.<sup>3</sup> De ahí nuestro argumento de que son de valor clave los contradiscursos a los dominantes –o sea al socioeconómico y al romántico-estético– de/ sobre los tres personajes principales de la novela –el esclavo mulato Sab y las dos mujeres blancas, Carlota y Teresa–. Nos ocupan, en particular, los puntos de contacto entre *Sab* y las otras narrativas antiesclavistas de Cuba escritas durante la misma época, de las cuales seleccionamos tres ejemplos: *Francisco. El ingenio o Las delicias del campo*, de Anselmo Suárez y Romero; *Petrona y Rosalía*, de Félix Tanco y Bosmeniel, y *Una feria de la Caridad en 183...*, de José Ramón Betancourt.

Uno de los focos principales de las discusiones sobre la esclavitud en Cuba a partir de 1824 fueron las tertulias de Domingo del Monte en La Habana y Matanzas. De sus sesiones nació una narrativa antiesclavista comparable con la primera novela de Harriet Beecher Stowe: *Uncle Tom's Cabin* (1852). Lo que produjo el grupo delmontino en forma colectiva circulaba clandestinamente en la Isla a partir de 1838. Los delmontinos contaban con los intelectuales y artistas más importantes del momento. Estos corregían entre sí las narraciones según los

<sup>2</sup> Por ejemplo, en los poemas del círculo de poetas mujeres, como es perceptible en Vicenta García Miranda. Véase su poema «A las españolas» (1851): «¡Oh mujeres! luchar a vida o muerte, / [...] Algunas se han lanzado / Del sexo esclavizado / Por romper las cadenas ominosas». (Ápud Susan Kirkpatrick: *Las románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-50*, pp. 84-85.)

<sup>3</sup> Varios teóricos y escritores poscoloniales y feministas actuales como Jean Rhys, Doris Lessing, Toni Morrison y Margaret Atwood tratan de las analogías entre sexo/raza y metrópoli/colonia. Debemos al libro de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, muchas de las ideas expresadas en este capítulo sobre la autora y el (pos) colonialismo.

consejos de Del Monte y luego copiaban los manuscritos para que llegaran a un reducido número de lectores de la oligarquía criolla. Los textos producidos así no se publicaron en Cuba ni en España hasta la segunda mitad del siglo, y solo entonces fueron revisados o ampliados para expresar las ideas originalmente silenciadas.<sup>4</sup>

Primero, como hito diferenciador de la producción cubana, pensamos establecer el parentesco y contraste de *Sab* con la novela de Stowe y, por extensión, con la visión utópica de la norteamericana frente al proceso de la modernidad. Gómez de Avellaneda edita *Sab*, su primera novela, en 1841 en Madrid. En 1851 Harriet Beecher Stowe publica la primera entrega de *Uncle Tom's Cabin* en la *National Era* de los Estados Unidos. Motivada por una protesta contra la Ley del Esclavo Fugitivo (1850), la que responsabilizó directamente al ciudadano de la captura y devolución de esclavos fugitivos al Sur, Stowe dibuja en su novela un vasto panorama de la sociedad esclavista de los estados sureños durante la década anterior a la Guerra Civil. *Uncle Tom's Cabin* fue el primer compromiso de Stowe con el abolicionismo, el que se discutía libre y abiertamente en el foro público en obras como *American Slavery as It Is*, de Theodore Weld (1839), y en artículos, relatos y ensayos editoriales de la prensa norteña. Los ideales religiosos y reformistas de las familias de Beecher y de Stowe proporcionaron a la novelista el apoyo ideológico para redactar la novela decimonónica de mayor popularidad en Estados Unidos.

Cuando se gestó *Sab*, no hubo ambiente político parecido en el mundo hispánico. Aunque se había prohibido la trata de esclavos negros en Cuba por varios acuerdos entre Inglaterra y España (1817 y 1820), persistió el tráfico de carne humana sin que España lo castigara. De ahí que, en 1832, José Antonio Saco, al publicar su análisis de *Notices of Brazil in 1828 and 1829, by Rev. R. Walhs*, ataque a los negreros y prestamistas españoles y a la vieja guardia de la sacarocracia. Como resultado, se destierra a Saco y se clausura la *Revista Bimestre Cubana*.<sup>5</sup> Y unos años más tarde, en 1836, cuando Gómez de Avellaneda partió para España con su familia, se censuraba cualquier discusión abierta sobre el abolicionismo en la Isla. Según Francisco González del Valle,

<sup>4</sup> Este es el caso de *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, de Cirilo Villaverde. Una excepción sería *Una feria de la Caridad en 183...*, de José Ramón Betancourt, publicada en 1856 y 1858 en Cuba, aunque sin los capítulos antiesclavistas que aparecen en ediciones posteriores.

<sup>5</sup> Cfr. Antonio Benítez Rojo: «Azúcar/poder/texto: triada de lo cubano», pp. 105-109.

entre 1836 y 1840, discutir la supresión de la trata se consideraba un crimen mayor que el planteamiento del tema de la independencia.<sup>6</sup>

Mientras vivía en Cuba, Gómez de Avellaneda no formó parte de la tertulia delmontina, en la cual se expresó una desazón frente al creciente desequilibrio de la población blanca y negra,<sup>7</sup> y a la degradación moral de una sociedad socavada por el sistema esclavista. No pertenecía a la tertulia por varias razones: su sexo, su edad y su residencia en Puerto Príncipe, centro de la región ganadera de Camagüey, alejado de La Habana. Sin embargo, esta autora marginada produjo una novela antiesclavista única: sin apoyo colectivo la gestó, fue la primera impresa en español en el mundo hispánico, y, por fin, fue una obra cuyo discurso se diferenció de modo fundamental del de las demás narraciones coetáneas escritas por hombres.

Stowe y Gómez de Avellaneda escribieron en el margen geográfico de los centros del sistema esclavista. La norteamericana, desde Maine, refractó experiencias observadas o escuchadas en Ohio y leídas en panfletos abolicionistas, las que dilucidó en *A Key to Uncle Tom's Cabin* (1853). En cambio, Gómez de Avellaneda solo nos legó unas breves referencias a la génesis de su novela inicial durante los primeros años de su estancia en España. En *Sab* evocó su lejana patria como escenario novelesco: la región camagüeyana que no dependía de la economía azucarera y esclavista. Como señala Benítez Rojo, en estas regiones orientales de la Isla, las modalidades de la esclavitud eran menos intensivas que en la occidental, sometida a la hegemonía de los españoles y la sacarocracia criolla.<sup>8</sup>

La crítica censuró a *Sab* y *Uncle Tom's Cabin* por considerarlas sentimentales, categoría que las relegaba al rango inferior de literatura destinada a lectoras.<sup>9</sup> Las lágrimas evocadas por la narración de Stowe se vierten sobre el cuerpo ultrajado del esclavo Tío Tom y sobre las madres e hijos negros separados. Con estas lágrimas promueve la autora su misión ético-religiosa de reformar la sociedad mediante un

<sup>6</sup> Cfr. Ivan A. Schulman: «The Portrait of the Slave: Ideology and Aesthetics in the Cuban Antislavery Novel», p. 362.

<sup>7</sup> En 1840, el 44 % de la población cubana era esclava. (Cfr. Hugh Thomas: «Cuba from the Middle of the Eighteenth Century to c. 1870», p. 293.)

<sup>8</sup> Cfr. Antonio Benítez Rojo: Ob. cit., pp. 114-115.

<sup>9</sup> Es de notar, sin embargo, que en Norteamérica, por lo menos, las dos novelas decimonónicas de mayor popularidad versan sobre abusos sociales/raciales y son sentimentales: *Uncle Tom's Cabin* y *Ramona* (1884). Esta última, de Helen Hunt Jackson, fue traducida al español por José Martí.

mensaje de amor, que encarna sobre todo en los personajes femeninos y se dirige específicamente a las madres cristianas. Las instiga a establecer el reino de Dios sobre la tierra: una utopía cristiana en que madre, familia y hogar forman el eje matriarcal de la regeneración espiritual y económica frente a una sociedad asediada por la modernización patriarcal.<sup>10</sup>

¿Hubo una misión parecida en la gestación de *Sab*? ¿Para qué público se destinaron las lágrimas vertidas en sus páginas? Es indudable que Gómez de Avellaneda destinó *Sab* al lector español, en general joven y femenino, un público atraído por una narración romántica y sentimental.<sup>11</sup> Pero no hay evidencia alguna de una influencia religiosa parecida a la del calvinismo de Stowe. En una reseña contemporánea a la novela, Pastor Díaz se queja de esta carencia religiosa cuando señala que su protagonista no busca refugio en la fe católica: «Sab expira creyendo en el poder de su orgullo. ¡Triste palabra que quisiéramos ver reemplazada con la esperanza en el Dios de los justos!».<sup>12</sup> En su mensaje de amor, Gertrudis Gómez de Avellaneda no encontró solaz, como Stowe, en la religión institucionalizada, sino, tal vez de modo inconsciente, en otra visión utópica surgida de una tradición religiosa y popular de Cuba en la que dialogan la superstición (leyenda) y la religión (milagro) del «viejo» y «nuevo» mundos. Su mensaje de igualdad entre las razas se refracta en el contradiscurso semántico y somático en el que se descubre el subtexto del mestizaje, inspirado en la tradición sincrética de la Virgen de la Caridad del Cobre. De esta tradición hablaremos con más detalle al final del capítulo. Basta decir por el momento que las lágrimas evocadas por Sab se vierten sobre las mejillas del amor vedado entre las razas.

La capacidad de un público español decimonónico de decodificar este mensaje colonial, criollo y cubano, fue casi nula. Como explica Ferreras, América no constituía un universo novelesco sino «un punto de referencia... para situar mejor al personaje dentro de un marco (paisaje, decorado, universo, en fin) específicamente español o patrio».<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Cfr. Jane P. Tompkins: «Sentimental Power. *Uncle Tom's Cabin* and the Politics of Literary History», cuyas ideas sobre la centralidad femenina cristiana en el proyecto ético de Stowe utilizamos aquí.

<sup>11</sup> Cfr. Juan Ignacio Ferreras: Ob. cit., pp. 52-54.

<sup>12</sup> P. D. [Nicomedes Pastor Díaz]: «*Sab*, novela original por la Señorita Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda», p. 16.

<sup>13</sup> Cfr. Juan Ignacio Ferreras: Ob. cit., p. 285.

Entre los críticos del siglo xx se han discutido varios mensajes subversivos de *Sab*: la injusticia de la esclavitud y el tráfico de negros mediante un contrato entre negrero y dueño, y la esclavitud del matrimonio, que trafica mujeres mediante una dote del padre al futuro esposo. Sin embargo, entre estos cotextos obvios no se han percatado de otro discurso más sutil aunque más atrevido, el de un subtexto que osa enfrentar el mestizaje practicado en la Isla y la responsabilidad de la mujer blanca, de modo constructivo, de forjar el futuro cubano.

### Madre/mujer

El discurso hegemónico en torno a la mujer, el que aparece en las publicaciones periódicas de Cuba y España, influye en nuestra lectura de *Sab* y condiciona nuestra conclusión de que la novela de Gómez de Avellaneda difiere notablemente de las narraciones antiesclavistas del grupo delmontino, en las que la familia blanca sirve de eje de la degradación moral de la sociedad cubana. Suárez y Romero, y Tanco y Bosmeniel caracterizan a los padres e hijos blancos de las familias habaneras, nobles y ricas, como lascivos seductores de esclavas negras y mulatas. Los hijos, en particular, son libertinos crueles, viciados por costumbres de ocio aprendidas en el hogar. Sin embargo, la culpa de la corrupción del hijo no se atribuye al padre, a pesar de que el hijo pisa las huellas paternas en su búsqueda de la gratificación sexual, sino a la madre, víctima expiatoria del sistema de esclavitud regido por los hombres.

En *Francisco*, por ejemplo, la madre viuda, Dolores Mendizábal, se distingue por la hipocresía con que cuida a sus esclavos, a quienes considera seres irracionales. De poca instrucción intelectual, la señora cree en las mentiras de su hijo Ricardo sobre el negro Francisco y su querida, la mulata Dorotea, a la que el hijo persigue en secreto. El discurso autorizado del narrador califica a Dolores de prototipo de las madres cubanas culpables de la pérdida del hijo y de la crueldad y violencia de la esclavitud.<sup>14</sup> Es Dolores la que destierra a su calesero predilecto, Francisco, al ingenio y destina a la mulata Dorotea a la lavandería.

En *Petrona y Rosalía*, se atribuye la corrupción del hijo a don Antonio y a doña Concepción, pero el Niño Fernando aprende los vicios y costumbres en el hogar, recinto de la madre. En este ambiente hipó-

<sup>14</sup> Cfr. Anselmo Suárez y Romero: *Francisco. El ingenio o Las delicias del campo*, pp. 84-85.

crita se permite que los hombres blancos violen a las esclavas de casa: primero, el padre Antonio abusa de la negra Petrona y luego, el Niño Fernando viola a la mulata Rosalía, hija natural del anterior estupro. Padre e hijo defienden esta costumbre nefasta ante doña Concepción; el esposo explica cuán aficionados son los hombres blancos a las mujeres «de color» y el hijo se ríe de estas «cosas de los hombres que no las podemos remediar».<sup>15</sup> Mediante padre e hijo resuena el proverbio cubano del discurso hegemónico: «No hay tamarindo dulce ni mulata señorita».<sup>16</sup> Las normas patriarcales de la esclavitud sancionan estas violaciones sexuales de la propiedad negra femenina sin culpar al hombre blanco.

Aun en la antigüedad griega, la actividad sexual y el deseo fueron necesidades del hombre libre, cuyos objetos de placer fueron la mujer, los muchachos y los esclavos.<sup>17</sup> Pero la opresión de la mujer es anterior a la institución de la esclavitud y hace posible la formación de este sistema subyugador del subalterno. Como sugiere Gerda Lerner en *The Creation of Patriarchy*, en la Antigüedad occidental se fomentó la esclavitud sexual de cautivas. Desde la época de la epopeya homérica hasta la moderna, se utiliza este botín humano conseguido durante las guerras como esclavas concubinas.<sup>18</sup> Esta doble opresión histórica de la esclava, por ser propiedad (botín) y por ser femenina (concubina), la observamos en el discurso hegemónico de la narrativa antiesclavista cubana.

En la escritura de Tanco y Bosmeniel, y de Suárez y Romero, la violación de la esclava negra por el hombre blanco es culpa de la madre blanca por consentir esta la conducta lujuriosa del hijo adulto. En *Petrona y Rosalía*, por ejemplo, la madre no solo destierra a las dos esclavas (madre e hija) al ingenio sino que participa de modo activo en el suplicio de la mujer negra, al azotar cruelmente a Rosalía cuando descubre que está encinta. Cualquier motivo benévolo que explique sus acciones es descartado por el narrador: «Faltas de esta clase las castigaba [doña Concepción] con el mayor rigor, según hemos visto con Petrona, mas no era este rigor efecto de una virtud inflexible como

<sup>15</sup> Félix Manuel Tanco y Bosmeniel: «Escenas de la vida privada en la Isla de Cuba» [*Petrona y Rosalía*], p. 280.

<sup>16</sup> Verena Stolcke: *Racismo y sexualidad en la Cuba colonial*, p. 16.

<sup>17</sup> Cfr. Michel Foucault: *Historia de la sexualidad*, vol. II, pp. 47 y 199.

<sup>18</sup> Cfr. Gerda Lerner: *The Creation of Patriarchy*, pp. 77 y 80.



podiera creer alguno, sino de una triste comparación que hacía la Señora de su propia esterilidad con la fecundidad de sus esclavas». <sup>19</sup>

Coincide la suprema degradación moral de doña Concepción con la muerte de su esposo, en el momento en que se entera de la paternidad de Rosalía, hija ilegítima de don Antonio y Petrona, la esclava violada. No obstante, la viuda no se siente traicionada por la infidelidad de su esposo Antonio sino vengada por haberle escondido el secreto de su propia infidelidad. El Niño Fernando, sin saberlo él mismo, es hijo ilegítimo del marqués de Casanueva y doña Concepción. Con esta revelación, todo el peso de la censura moral que siente el lector cae sobre la adúltera Concepción, pues según el discurso hegemónico, desde la antigüedad griega, la fidelidad mutua no existe y el adulterio solo se aplica a la mujer. Aun entre los griegos antiguos, la esposa pertenecía al marido, mientras que el marido respondía por sí mismo. El griego que cometía el estupro solo violaba el cuerpo de la mujer, mientras que el seductor violaba la autoridad del marido. <sup>20</sup> De modo parecido, le era permitido al hombre blanco cubano todo tipo de libertinaje, mientras que para la cubana blanca, receptáculo de la virtud y el honor medievales, se consideraba cualquier desliz una aberración. La mujer adúltera pecaba contra el discurso patriarcal, social y religioso.

La justificación de esta moral de doble filo residía en el concepto del honor y en la ideología económica que lo sustentaba. Según los códigos civiles hispánicos, al casarse, el hombre adquiría derechos exclusivos de propietario sobre el cuerpo de su mujer, quien no podía disponer de su persona libremente. La infidelidad de la mujer era una infracción del derecho de propiedad de su marido. La ley civil la trataba como menor, necesitada de protección, mientras que la ley penal la consideraba como adulto responsable y capaz de entender las consecuencias de sus actos. <sup>21</sup> El adulterio, según los códigos penales, fue juzgado y castigado según el sexo. Por ejemplo, el hombre que mataba a su mujer adúltera sufría el destierro; la mujer que cometía semejante crimen era culpable de parricidio, delito castigado con cadena perpetua. <sup>22</sup>

En el caso de *Petrona y Rosalía*, el placer físico del hombre es tratado como una necesidad comprensible, que absuelve a este de la culpabili-

<sup>19</sup> Félix Manuel Tanco y Bosmeniel: Ob. cit., p. 277.

<sup>20</sup> Cfr. Michel Foucault: Ob. cit., vol. II, pp. 135-136.

<sup>21</sup> Cfr. Geraldine M. Scanlon: *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, pp. 134-136.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 130.



dad. En cambio, en el discurso de Tanco y Bosmeniel se exageran la inmoralidad de la madre blanca, su violencia física y su hipocresía para condenar en ella la suma degradación moral de la sociedad esclavista en el seno del hogar. En los tiempos de los romanos, explica Bajtín, la sexualidad fue extirpada de los discursos oficiales de las clases dominantes.<sup>23</sup> Luego, desde la Edad Media, fue sublimada por la institucionalización del honor y del amor cortés. Pero en la narrativa antiesclavista cubana, la sexualidad emerge para comprobar la degradación de la esclavitud, aunque el hombre blanco no resulta el condenado en el discurso del sistema económico-político-social que él mismo autoriza. En su lugar, son explotadas y escarmentadas la mujer negra y la madre blanca mediante un discurso tripartito del patriarcado –el legal, el social y el literario.

La intencionalidad de la narrativización negativa de la madre se comprueba mediante la lectura de las cartas de José Zacarías González del Valle a Suárez y Romero, a propósito de las revisiones del manuscrito de *Francisco*. En 1838, González del Valle afirma la necesidad de una víctima femenina:

No me justifiques a la señora; píntamela haciendo lo que hace; pero por lo mismo rebájale, disfúmale las tintas de bondad de que sobrecargaste el retrato, no sea que contraste en viva oposición su carácter con sus hechos [...] Sea la Mendive [*sic*] afable, cariñosa, humana y cuanto quieras; pero veámosla sometida a la causa de la esclavitud, veámosla no poderse contener aun con sus siervos más queridos, imponerles la ley, ser poco amiga de explicar las razones en que se funda, irritarse hasta lo último a la desobediencia y entonces no asombrará que mande al ingenio tan sofocada por la ira y la soberbia al cuitado Francisco, de cuyo desliz ella, y solo ella, es la autora y principal motivo.<sup>24</sup>

¡Cuán distinta es la caracterización de la mujer blanca en las novelas antiesclavistas escritas por las autoras Gertrudis Gómez de Avellaneda y Harriet Beecher Stowe! En los Estados Unidos, como en Cuba y España, durante la misma época circulan ideas de conducta femenina semejantes a las que ya hemos estudiado sobre «el dogma» de la domesticidad y la mujer virtuosa. Dentro de este cuadro ideológico, y en

<sup>23</sup> Cfr. Mijaíl M. Bajtín: *Problemas literarios y estéticos*, p. 419.

<sup>24</sup> En Anselmo Suárez y Romero: *Ob. cit.*, p. 29.

clara oposición a las madres ficticias cubanas, la madre blanca de *Uncle Tom's Cabin* cumple con la misión regeneradora y salvadora de una sociedad escindida por la esclavitud. Ella es dechado de bondad e ideas liberales; además, es activa voz de protesta contra la esclavitud. Mrs. Shelby, Mrs. Bird, Rachel Halliday e incluso Ophelia Sinclair: estas matronas ejemplifican la belleza moral cristiana por encima de la física, como es el caso de la matriarca cuáquera Rachel Halliday. Entre los personajes negros, Stowe subraya la separación de madres e hijos, la que genera personalidades femeninas fuertes y activas como Eliza, Cassy y Topsy, muy distintas de las de las negras cubanas resignadas como Dorotea, Petrona y Rosalía. En *Uncle Tom's Cabin*, los prototipos del mal son hombres blancos carentes de familias propias –Simon Legree, Tom Haley y Loker–, cuya lascivia nunca se desata dentro del hogar, en el seno de la familia blanca, como es en el caso cubano.

De las narraciones cubanas, solo en *Sab* se pinta un retrato positivo de la mujer blanca, pero no de la madre, como es el caso de *Uncle Tom's Cabin*, pues en la mayoría de los casos falta la figura materna en la novelística de Gómez de Avellaneda. Están muertas las madres de Carlota, Teresa, Sab y Enrique. Solo la vieja indígena Martina, cuya familia ha perecido, aparece como madre adoptiva del mulato Sab. Es más, en *Sab* nunca cae el oprobio del sistema esclavista sobre la mujer cubana sino sobre los hombres blancos. Entre las narraciones antiesclavistas, solo en esta se desdobra la problemática de la esclavitud en una tiranía que atañe tanto a la raza negra como al sexo femenino. La víctima expiatoria, sin embargo, no es la madre cubana ni su hogar, sino el ámbito público, materialista y patriarcal, refractado en el privado. Mediante el relato de un amor imposible, la autora ficcionaliza la intervención y explotación foráneas de la economía cubana por los europeos, quienes codician una Cuba de abundancia agrícola, comercial e industrial.

Por otra parte, en *Sab* se revela la clave no verbal de la codificación del doble discurso público/privado en el capítulo en que el extranjero Enrique Otway viaja con la familia de Carlota a Cubitas para averiguar el valor de las tierras del padre de esta, don Carlos. Hay un momento fugaz en que Sab mira alternativamente a Carlota y al campo, «como si los comparase: había en efecto cierta armonía entre aquella naturaleza y aquella mujer, ambas tan jóvenes y tan hermosas».<sup>25</sup> En la mirada del esclavo mulato medimos los silencios del subalterno de

<sup>25</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Sab*, vol. II, p. 128.

que habla Macherey,<sup>26</sup> y percibimos en sus gestos fugaces el subtexto de una narrativa palimpséstica, cuyo discurso subversivo no se realiza solo al nivel semántico sino también al nivel somático. El discurso silenciado de miradas y pensamientos establece la relación entre las dos vertientes prioritarias de la esclavitud, raza y sexo, las que convergen en dos signos: naturaleza cubana/mujer criolla. Por un lado, el comercio extranjero codicia y explota la fertilidad de Cuba en un proceso apoyado por la Corona española, la que aprueba la prosperidad azucarera basada en el sistema de esclavitud para que la metrópoli se enriquezca con los impuestos; por otro, la costumbre busca en el matrimonio un contrato de venta y compra de bienes en la persona de la mujer criolla.<sup>27</sup> El padre criollo de Carlota, el bondadoso aunque pasivo don Carlos, personifica la indolencia isleña. Permite que los extranjeros, venidos de una naturaleza raquíca y de un «ambiente corrompido de las ciudades del viejo hemisferio»,<sup>28</sup> se apropien de las tierras de Cuba, mensaje emitido dada la situación simbólica de su hija Carlota. Gómez de Avellaneda se sirve del discurso hegemónico que equipara naturaleza y mujer para poder atacar dos sistemas a la vez: el económico-político del imperialismo extranjero y el económico-social del matrimonio.<sup>29</sup> Por su raza, Sab resulta ser víctima común de los dos: el objeto del primero («saco de carbón» llamaron a los esclavos) y el amante imposible del segundo.

Don Carlos es cegado por su deseo de casar a Carlota con el rico Enrique y, por consiguiente, es insensible a los designios materialistas de los Otway. Los motivos y acciones de don Carlos se asemejan a los de la madre Petrona en la novela antiesclavista *Una feria de la Caridad en 183...*, cuyo escenario es la misma región camagüeyana de *Sab*, y cuyo autor, José Ramón Betancourt, es oriundo de Puerto Príncipe, cuna de Gómez de Avellaneda. Como el padre de Carlota en *Sab*, la viuda doña Petrona de la narración de Betancourt quiere casar bien a su hija y casi la

<sup>26</sup> Cfr. Pierre Macherey: *A Theory of Literary Production*, p. 87.

<sup>27</sup> Escondida tras la condena de la tradición secular del matrimonio, estará también la ironía religiosa pues aun en el caso de Teresa, huérfana ilegítima sin atractivos físicos, para refugiarse en el único asilo posible, el convento, también tiene que pagar una dote simbólica como la «esposa de Dios».

<sup>28</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: Ob. cit., p. 126.

<sup>29</sup> Como explica Duplessis en cuanto a *Wide Sargasso Sea* (1966), de Jean Rhys, «asi es con las relaciones entre los sexos en el matrimonio arreglado del siglo diecinueve; una mujer de la colonia es un tropo por la mujer como colonia». (Rachel Blau Duplessis: *Writing Beyond the Ending*, p. 46.)

entrega a un bandido disfrazado de capitalista. Al responsabilizar a la madre no solo por el destino de su hija sino también por la pérdida de su hijo Carlos, quien es asesinado por el mismo bandido, Betancourt sigue el patrón de las otras narraciones cubanas escritas por hombres. Al final de la novela, la sentencia contra la madre es sancionada por el representante religioso, el padre Vreaidieu,<sup>30</sup> quien echa la culpa de la tragedia familiar a «la indiscreción de una madre [quien] le franqueó su casa [al bandido] sin conocerlo»<sup>31</sup> y precisamente porque le cegó a ella el materialismo del pretendiente.

Hay notables diferencias entre la descripción del carácter bondadoso del padre de Carlota en *Sab* y la caracterización nefasta de la madre Petrona en *Una feria de la Caridad en 183...* Es verdad que el padre de Carlota fue tan consentidor en cuanto a los deseos de su hija como las madres con sus hijos en las otras narraciones cubanas. Pero la culpabilidad de don Carlos se debe a su carácter débil, su inhabilidad para explorar alternativas al destino de Carlota y su resignación ante la pérdida de sus tierras. No obstante la ausencia de un padre monstruoso, don Carlos representa el criollo cubano que participa de la venta de su propiedad –tierras e hija–, o sea, de la venta de su patria y patrimonio a los intereses foráneos.

En la edénica armonía de la naturaleza cubana se siembra el positivismo de los Otway y el mercantilismo del matrimonio facilitado por la ganancia de la lotería. Se inserta en el discurso de la narradora y de los personajes el anhelo de una época premoderna, anterior a la esclavitud y la explotación de las razas. Carlota, «pobre alma poética arrojada entre mil existencias positivas», a menudo expresa su deseo de una vida sencilla sin lujos ni esclavos: «¿Qué importa ser menos ricos?», le pregunta a Enrique.<sup>32</sup> En Cubitas, llora por los indígenas erradicados de Cuba y aun llega a identificarse con la raza cobriza en términos reminiscentes del discurso siboneísta:

Aquí vivían felices e inocentes aquellos hijos de la naturaleza: este suelo virgen no necesitaba ser regado con el sudor de los esclavos para producirles: ofrecíales por todas partes sombras y frutos, aguas y flores, y sus entrañas no habían sido despedazadas para arrancarle con mano avara

<sup>30</sup> Vreaidieu: apellido, a nuestro parecer, irónico que viene de dos palabras francesas, *vrai* (verdadero) y *Dieu* (Dios).

<sup>31</sup> José Ramón Betancourt: *Una feria de la Caridad en 183...*, p. 187.

<sup>32</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: Ob. cit., p. 440.

sus escondidos tesoros. ¡Oh Enrique! lloro no haber nacido entonces y que tú, indio como yo, me hicieses una cabaña de palmas en donde gozásemos una vida de amor, de inocencia y de libertad.<sup>33</sup>

Sab también expresa a Teresa sus añoranzas de un paraíso perdido mediante la ambigüedad lingüística que evoca el sino trágico tanto de la raza negra como de la cobriza, un hecho inusitado en las otras narraciones antiesclavistas: «Si al menos los hombres blancos, que desechan de sus sociedades al que nació teñida la tez de un color diferente, le dejasen tranquilo en sus bosques, allá tendría patria y amores».<sup>34</sup>

Ese anhelo del pasado primitivo del buen salvaje parece reflejar la visión eurocéntrica. Por un lado, lo primitivo representa la vida pura, intocada por los vicios de la civilización corrupta. Por otro, refleja la imagen especular negativa de la norma blanca; es decir, blanco/negro, positivo/negativo, angelical/demoníaco, razón/instinto,<sup>35</sup> en una relación complementaria y exclusiva, parecida a las antípodas de las categorías establecidas para los sexos: hombre/mujer, positivo/negativo, razón/emoción, cultura/naturaleza. De hecho, la raza y el sexo con frecuencia se ligaban como dos ejes ideológicos de la ciencia decimonónica, que se convirtió en arma para legitimar los derechos políticos y sociales de los grupos dominantes. Como explica Cynthia Eagle Russett, los científicos llegaron a ser los profetas que concedieron el estado de madurez evolucionaria al blanco, al civilizado, al europeo y al hombre, mientras a «los otros» –la «gente de color», el primitivo y la mujer– los relegaron a un estado infantil perpetuo. A mediados del siglo, los antropólogos James Hunt, en Londres, y Paul Broca, en París, defendieron la desigualdad del hombre y las diferencias en el grado de perfectibilidad de las razas humanas. En este esquema, el negro y la mujer fueron desterrados a un espacio incivilizado. En la literatura periódica de la época, por ejemplo en la *Anthropological Review*, entre 1863 y 1869, se trazaron analogías entre raza y sexo, los cuales fueron considerados dos aspectos del mismo problema.<sup>36</sup>

La ideología «científica» que desprivilegia la raza negra y el sexo femenino es reflejada en el discurso literario sobre el negro en la

<sup>33</sup> *Ibidem*, vol. I, p. 137.

<sup>34</sup> *Ibidem*, vol. II, p. 39.

<sup>35</sup> Cfr. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin: *Ob. cit.*, p. 159.

<sup>36</sup> Cfr. Cynthia Eagle Russett: *Sexual Science: The Victorian Construction of Womanhood*, pp. 7, 26-28 y 203.

narrativa antiesclavista cubana. En general, este discurso de/sobre el negro se apropia del discurso social sobre la imagen ideal cristiana de la mujer como ser pacífico y benévolo, abnegado y sufrido, mas nunca rebelde. Según este esquema, el negro de los textos literarios se feminiza y sustituye a la mujer virtuosa. Cumple así con una cara de la moneda femenina, la de la mujer abnegada y buena, mientras que la madre corrupta, adúltera o ambiciosa, como la que hemos visto en *Francisco, Petrona y Rosalía* y *Una feria de la Caridad en 183...* cumple con la otra cara: la maligna. Al masculinizar a la madre cubana, atribuyéndole cualidades normativas del hombre, se le convierte en aberración de su sexo, monstruo culpable de los vicios de la sociedad esclavista, y en el anverso complementario del buen negro. Oportunamente, los autores de la narrativa antiesclavista asimilan a dos subalternos: feminizan al hombre mulato y masculinizan a la madre blanca, haciendo de un subalterno la víctima de otro, mientras en el proceso elaborativo resulta ileso el hombre blanco.

No obstante la feminización del mulato Sab –nos señala Kirkpatrick–, a este le es posible expresar su ira, su resentimiento y su ambición, mientras que las mujeres no parecen desafiar su destino.<sup>37</sup> Nos parece que el fenómeno es más complicado, pues Sab solo exhibe estas características normativas masculinas en ciertas ocasiones: mediante la voz apagada del subalterno cuando conversa con otro subalterno femenino; de modo indirecto, mediante sus pensamientos callados; como intermediario del discurso de otro subalterno, y en su carta, revelada solamente después de su muerte. No le es permitido mostrar su desazón abiertamente ante los hombres blancos porque hay ciertas normas observadas por los autores del antiesclavismo cubano, las cuales Kirkpatrick no toma en cuenta. Prima entre ellas el no atribuir al negro esclavo sentimientos agresivos, porque los autores querían evadir en el lector blanco el temor de una violenta sublevación de esclavos como la haitiana (1791). Al respecto, José Zacarías González del Valle sugirió a Suárez y Romero que había que pintar al negro Francisco resignado y manso, como buen cristiano en lodazal de esclavitud.<sup>38</sup> De hecho, Francisco parece ser una joven versión del patriarca Tío Tom de Stowe. Los dos son educados, humildes, nobles, dulces, solitarios y generosos, pero sobre todo sufren con estoicismo y se resignan cristianamente como

<sup>37</sup> Cfr. Susan Kirkpatrick: Ob. cit., p. 157.

<sup>38</sup> Cfr. Anselmo Suárez y Romero: Ob. cit., p. 33.

los mártires de la fe. El Tío Tom, según Roberto Friol, es «otro Cristo, el Cristo negro que consciente o inconscientemente Harriet Beecher Stowe crea para la raza negra».<sup>39</sup> Francisco, en cambio, nunca llega a estas alturas, pues se suicida al final de la novela, en un desenlace que nosotros asociamos con las heroínas románticas de la época; es decir, el negro esclavo cumple con el destino femenino como personaje/reflejo de la mujer fictiva.

El discurso de/sobre Sab se diferencia bastante del de los negros esclavos en las novelas del grupo delmontino, pues en *Bellaflor*, escenario de la acción, no presenciamos horripilantes escenas de bocabajos y azotes administrados por crueles mayorales negros. Benévolo y respetado por los otros esclavos del ingenio, Sab es un mayoral insólito en comparación con mayorales como el guajiro Antonio, de *Francisco*, o los negros Quimbo y Sambo, de *Uncle Tom's Cabin*. Tanto la sangre como las lágrimas en *Sab* se vierten por el amor, no por el odio.

También se distingue el discurso de Sab del de los otros héroes del grupo delmontino por sus registros subversivos, como los de la historia narrada por el mulato en *Cubitas*, en la que se entrelazan los destinos de dos razas de color. El mulato comunica la espeluznante anécdota que le fue relatada tantas veces por la india Martina, sobre la muerte del cacique Camagüey a manos de los españoles. Pero como testigo-relator, Sab se distancia de su enunciado subversivo y, para mayor seguridad, lo encuadra dentro del marco del relator originario, la arrebatada y delirante vieja Martina. No obstante, las palabras violentas de la india en boca del mulato patentizan la solidaridad entre las razas, una solidaridad inexistente en otras novelas cubanas o en la francesa *Bug Jargal* (1825): «En sus momentos de exaltación, señor [exclama Sab], he oído gritar a la vieja india: la tierra que fue regada con sangre una vez, lo será aun otra: los descendientes de los opresores serán oprimidos y los hombres negros serán los terribles vengadores de los hombres cobrizos».<sup>40</sup>

A pesar de su bondad y obediencia, Sab tampoco tiene mucho en común con el abnegado héroe de Stowe, Tío Tom, aunque tal vez se pueda notar mayor afinidad con otro personaje, George Harris. Este

<sup>39</sup> Roberto Friol: *En la cabaña del tío Tom*, p. 13.

<sup>40</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: Ob. cit., vol. I, p. 135. La venganza a que alude Sab nos hace recordar unos versos del poema «En la abolición del comercio de negros» (1817), del cubano José María Heredia, sobre el naufragio de las carabelas de los blancos: «En tu furia extremada, / La triste humanidad será vengada» (p. 157).



también es un mulato de talento y modales finos que se queja de su destino. Pero cuando George Harris empuña una pistola para defender a su familia durante la fuga a Canadá, muestra una valentía y un heroísmo carentes en la narrativa antiesclavista de la Cuba de Gómez de Avellaneda. De hecho, la norteamericana también retrocede ante una posible agresividad que tacharía a George de esclavo homicida y, a la postre, no le permite matar al negrero que persigue a los suyos. De modo parecido, cuando Sab tiene la oportunidad de matar a Enrique Otway y así salvar a Carlota de un matrimonio de almas dispares, Gómez de Avellaneda lo hace retroceder, para que su carácter benévolo concuerde con los registros del discurso hegemónico y esclavista.

Varios críticos han señalado las semejanzas entre el mulato Sab y el negro Bug Jargal de Victor Hugo; entre ellos, Nara Araújo en su excelente estudio «Historia y conflicto del negro en Hugo y la Avellaneda». Suscribimos sus observaciones sobre los puntos de contacto entre los dos personajes: tratan a iguales con ternura y respeto; cantan o relatan su procedencia real –Sab, de su madre reina; Bug Jargal, de su padre rey–; salvan dos veces al novio de la mujer blanca a quien aman; esta ignora el amor que le profesa el negro; y tienen perros fieles que les siguen al sepulcro. También señalamos con Araújo las diferencias notables entre la situación de los dos esclavos. Por ejemplo, Bug Jargal salva a Leopold de los insurgentes bárbaros y crueles, en cambio Sab salva a Enrique de fenómenos naturales como una tormenta y las cuevas de Cubitas. *Sab* carece de la venganza violenta de los negros insurgentes y sus guerras intestinas, las que ensangrientan las páginas de *Bug Jargal*. El protagonista de la novela francesa participa abiertamente de una sublevación de esclavos, mientras que Sab solo revela a Teresa sus pensamientos de conjurar una sublevación y le asegura a la vez que nunca la encabezaría.

Por fin, en las dos novelas, se difiere considerablemente de la conceptualización de la solidaridad entre los personajes. En la novela francesa, esta solidaridad se establece entre dos hombres, el negro Bug Jargal y Leopold, el novio blanco de Marie. Curiosamente, Hugo desarrolla la amistad filial entre los dos hombres enamorados de Marie –relación homosexual– más que el amor que sienten ambos por ella –relación heterosexual–. En *Sab*, las relaciones masculinas son otras. Enrique Otway llega a considerar al mulato su ángel protector, aunque este, en vez de aceptar su amistad, logra reprimir el odio que siente hacia el extranjero. La solidaridad en *Bug Jargal* es fraternal e



individual; la de *Sab* es heterosexual y colectiva. Varios críticos han señalado la manifestación más obvia de esta solidaridad entre Teresa, Sab y Carlota. Pero tal vez la cuestión sea más complicada, pues existe la solidaridad no solo entre los dos huérfanos ilegítimos Sab y Teresa, sino también entre la madre india Martina y su hijo mulato adoptivo y, por ende, como ya hemos señalado, entre las razas negra e indígena. A la postre, este contradiscurso de la solidaridad heterosexual y la heterorracial quizá resulte más subversivo que el reprimido en torno a la sublevación esclavista.

### Raza/sexo

Hemos visto cómo en el discurso de *Sab* se desplaza el signo de las injusticias esclavistas desde la madre consentidora y corrupta del hogar hacia los hombres positivistas, seductores extranjeros de la patria, quienes son ayudados por el criollo consentido. Además de evitar la condena de la madre, tan fundamental en las otras novelas cubanas, Gómez de Avellaneda intencionadamente escamotea la idealización materna que realiza Stowe en *Uncle Tom's Cabin*. La ausencia de la figura materna desde las primeras páginas de *Sab* persiste en las últimas, pues la autora elimina el eje fundamental de la familia decimonónica, es decir, la madre, cuya misión biológica es reproducir la especie. Teresa voluntariamente se refugia en el convento, y de este modo rechaza ser el objeto del comercio entre los hombres, quienes la desvalorizan por su falta de herencia, de legitimidad y de belleza.

Como explica Zavala, las heroínas del discurso romántico, como las de las otras estéticas decimonónicas –realismo, naturalismo, modernismo–, representan las fantasías masculinas de gratificación libidinal, las que inscriben el icono femenino como objeto, valor de cambio o metáfora de la modernidad creciente.<sup>41</sup> Teresa se niega a circular en esta economía. Se aparta también de ella Carlota, pues después de cinco años de matrimonio, no tiene hijos. Como nos explica Foucault, una preocupación de la burguesía era asegurar la proliferación del cuerpo femenino mediante la organización de la sexualidad para que afirmara la hegemonía de su clase.<sup>42</sup> Con estos dos personajes femeninos, Gómez de Avellaneda deconstruye la misión social de la

<sup>41</sup> Cfr. Iris M. Zavala: «Infracciones y transgresiones sexuales en el romanticismo hispánico», p. 13.

<sup>42</sup> Cfr. Michel Foucault: Ob. cit., vol. I, p. 149.

mujer como reproductora y la destina a una esterilidad proscrita por el discurso hegemónico patriarcal. Según Stolcke, la esposa y la madre eran instrumentales para conservar la pureza racial y el rango social.<sup>43</sup> En *Sab*, no hay ni glorificación ni condena de la madre, sino la negación de su presencia y, por lo tanto, la negación de su prole. Cuando es posible, Avellaneda sustrae de sus obras la figura maternal y, con la falta de esta, destruye la razón fundamental de ser de la mujer en la sociedad decimonónica.<sup>44</sup>

Al hacer desaparecer el eje materno del hogar, la autora subvierte también la institución de la familia tradicional con el resultado de que lo marginado llega a constituirse en realidad operante. En *Sab* los discursos de la marginalidad –raza, género, distancia geográfica y social, exclusión política– se entretajan en una visión de la realidad que suplanta la distinción entre centro y margen, y reemplaza a esta con la noción de la acumulación de la experiencia sincrética en toda su complejidad.<sup>45</sup> Cuando Gómez de Avellaneda desarticula el discurso hegemónico de la seducción, en su lugar vislumbra una solidaridad sincrética que refleja el mestizaje ya establecido en la cultura de la colonia, aunque todavía rechazado por la burguesía criolla. En vez de edificar el microcosmos afectivo y privado de la sociedad sobre el núcleo ideal madre/hogar, sostenido por el discurso hegemónico, aunque tan calumniado por sus compatriotas cubanos en su narrativa antiesclavista, Gómez de Avellaneda escoge a la mujer blanca para participar con el esclavo mulato en un subtexto que sugiere el reconocimiento del mestizaje en la Isla y la afirmación de la solidaridad entre los oprimidos. Este subtexto utópico e igualitario se aúna a otro ya explorado que desvaloriza el poder jerárquico, blanco y masculino de la sociedad moderna. La autora cubana es la única entre los novelistas del antiesclavismo que explícitamente esboza estos subtextos mediante un discurso disfrazado, semántico y somático, de la historia de un amor imposible entre dos razas.

Según Stolcke, en la Cuba del siglo XIX había dos conceptos clave de la sociedad sobre el matrimonio, la «clase» y el «color»: el jerárquico y secular de negro y blanco, esclavo y dueño, y el religioso, según

<sup>43</sup> Cfr. Verena Stolcke: Ob. cit., p. 16.

<sup>44</sup> De ese fenómeno trataremos más detenidamente en el capítulo IV, a propósito de la segunda novela de Gómez de Avellaneda, *Dos mugeres*.

<sup>45</sup> Cfr. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin: Ob. cit., p. 104.

el cual todos eran iguales ante Dios.<sup>46</sup> Las normas de clase, más que las de raza, regían en el matrimonio isleño, en el que, en general, no se aprobaba la hipergamia –el matrimonio de un hombre de clase superior con una mujer de clase inferior–. En cambio, se toleraba la hipergamia en enlaces informales porque estos no conllevaban una pérdida automática de rango por parte del hombre blanco. Podemos interpretar los enlaces de *Sab*, realizados y posibles, dentro de ese contexto cultural. Por ejemplo, el matrimonio entre la criolla Carlota, de familia noble, y el comerciante extranjero Enrique, de rango inferior, no cabe dentro de la norma, ni de la tolerada excepción. Aun dentro del sistema monorracial, el matrimonio de Carlota con Enrique sería un caso de hipogamia, o sea, de una mujer de clase superior con un hombre de clase inferior. En el texto de Gómez de Avellaneda, el matrimonio resulta censurado por los abuelos de Carlota y, en el fondo, por la autora misma, quien le niega a Carlota la prole que hubiera legitimado su papel de «perfecta casada».

En el caso de enlaces informales, Teresa propone a Sab que se escapen a una tierra remota donde será su amiga, compañera y hermana. Este es un caso de hipogamia extramatrimonial entre la superior, aunque ilegítima, mujer blanca y el esclavo mulato. En la novela fue imprescindible el rechazo de la oferta que Teresa hace a Sab a favor del ideal del amor imposible de este por Carlota, pues la sociedad cubana callaba y censuraba enlaces de una mujer blanca con un hombre negro,<sup>47</sup> aunque permitía los del hombre blanco con una mujer negra, incluso contra la voluntad de esta, como hemos visto en *Francisco y Petrona y Rosalía*.

A pesar de los comentarios sobre la relación amorosa entre el hombre negro y la mujer blanca en *Bug Jargal* y *Sab*, una situación ausente de las otras novelas cubanas, en el discurso crítico sobre *Sab* se ha pasado por alto la complejidad del asunto interracial. A nuestro modo de ver, no se puede comparar la relación sostenida desde la niñez entre

<sup>46</sup> Cfr. Verena Stolcke: Ob. cit., pp. 205-206.

<sup>47</sup> Hay excepciones como nota Stolcke, en un caso en Cuba en 1791, de una mujer blanca, hija ilegítima de un padre religioso. Ella cohabita con un mulato (pardo) con quien tiene hijos; sin embargo, la hermana de ella se opone al matrimonio. Las autoridades cubanas juzgan a favor de la hermana, alegando que el color mancha la pureza de sangre de la familia; pero la Corona revoca la decisión a favor de la mujer, alegando que ya hay hijos y que la ilegitimidad de la mujer blanca compensa la raza inferior del hombre. (Cfr. ibídem, p. 38.)

Sab y Carlota, ni la compasión compartida entre Sab y Teresa, con el único contacto físico entre Mane y Bug Jargal cuando este la salva del caimán. Mucho más ambigua es la codificación del contacto entre Sab y Carlota en un discurso que no logra reprimir lo físicamente tabú ni disminuir lo espiritualmente aceptable. Aun si tomamos en cuenta el discurso romántico de Sab, sus palabras de lealtad expresan una doble esclavitud, no solo la del enamorado sino la del negro, debido a su raza y su clase: «soy esclavo suyo, y quiero vivir y morir en su servicio».<sup>48</sup> Al enfrentarse con dos historias de amor imposible –la de un mulato por una mujer blanca (Carlota) y el compañerismo entre una mujer blanca (Teresa) y un mulato–, Gómez de Avellaneda invierte la relación fictiva del género antiesclavista –el hombre blanco que viola a la mujer negra– y la aproxima al paradigma del amor cortés e irrealizable del romanticismo decimonónico.

Al no comprender esta inversión, por ser doblemente insólita –desigualdad de raza y de clase–, el público español contemporáneo no contempla en Sab más que al héroe romántico y la historia del amor imposible. Recordemos el comentario de Pastor Díaz sobre la intriga: «pudiera haber sido tomado en otra condición y en otra sociedad».<sup>49</sup> No obstante, es imprescindible no desatender los pormenores latentes e iluminativos del subtexto, los que exponen la tensión en Cuba entre las normas sociales de la segregación racial y la libertad individual *vis-á-vis* el matrimonio.<sup>50</sup> Esta tensión se encarna en el subalterno Sab y se aúna con su discurso romántico sobre la alienación del sujeto, quien lucha contra la disociación de su identidad apenas vislumbrada. En él también presenciamos la represión del discurso de la sexualidad entre las razas de la Isla, mediante una vacilación entre lo espiritual y lo apasionado, entre lo filial de una Carlota angelical y lo fogoso, e incluso físico, de la mujer deseada.

Sab aprende a leer y escribir al lado de la pequeña Carlota, quien le «concedía cariño de un hermano». Olvida su esclavitud junto a la niña a quien considera su ángel custodio, cuya misión es conducir y salvar su alma. El mulato se apropia del discurso hegemónico –religioso, social y literario– sobre la mujer cuando cuenta a Teresa cómo había contemplado a Carlota bajo su ventana:

<sup>48</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: Ob. cit., vol. I, p. 24.

<sup>49</sup> P. D. [Nicomedes Pastor Díaz]: Ob. cit., p. 75.

<sup>50</sup> Cfr. Verena Stolcke: Ob. cit., p. 12.

También ella parecía agitada, y un minuto después la vi caer de rodillas junto a la reja: entonces estábamos tan cerca que pude besar un canto de la cinta que ceñía la bata a su cintura, y que colgaba fuera de la reja, mientras apoyaba en ella sus dos hermosos brazos y su cabeza de ángel. Permaneció un momento en esta postura, durante la cual yo sentía mi corazón que me ahogaba, y abría mis secos labios para recoger ávidamente el aire que ella respiraba... ¡Páreceme verla aún!... Nada había de terrestre y mortal en aquella figura: era un ángel que iba a volar al cielo abierto ya para recibirle, y estuve próximo a gritarle —¡detente!, ¡aguárdame!, dejaré sobre la tierra esta vil corteza y mi alma te seguirá...

Un sentimiento confuso de felicidad vaga, indefinible, celestial, llenó mi alma, elevándola a un éxtasis sublime de amor divino y de amor humano; a un éxtasis inexplicable en el que Dios y Carlota se confundían en mi alma.<sup>51</sup>

A primera vista en esta escena beata, pintada con pincel de Murillo, se respira el aire redentor de una relación parecida a la de la niña Evangeline con Tío Tom en la novela norteamericana. Pero si pormenorizamos la alternancia entre la imagen de una Carlota celestial y las emociones de un Sab *voyeur*, notamos la «sensualización» del cuadro: el corazón del mulato que se ahoga, sus labios secos y ávidos de la respiración de la amada, y su fetichismo en besar la cinta de su bata. Como un Calixto ante su Melibea, Sab confunde a Carlota con Dios.

También hay cuadros menos espirituales en que lo sensible, y aun lo sensual, se insinúan en las grietas del mismo discurso por medio de imágenes plásticas, que destacan la cercanía física del claroscuro racial. Por ejemplo, cuando Sab recuerda cómo lo abrazaba la niña Carlota, piensa en «su lindo rostro de alabastro [que] se inclinaba sobre mi rostro moreno; como la blanca clavellina que se dobla sobre la parda peña del arroyo».<sup>52</sup> En su larga conversación con Teresa, presenciemos su reacción física ante una Carlota adolescente de quince años, puesto que explicita la tensión sexual con mayor claridad:

Yo no osaba ya recibir una mirada de sus ojos, ni una sonrisa de sus labios: trémulo delante de ella, un sudor frío cubría mi frente, mientras circulaba

<sup>51</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: Ob. cit., vol. II, pp. 25-26.

<sup>52</sup> *Ibidem*, vol. I, p. 126.

por mis venas ardiente lava que me consumía. Durmiendo aun la veía niña y ángel descansar junto a mí, o elevarse lentamente hacia los cielos de donde había venido, animándome a seguirla con la sonrisa divina y la mirada inefable que tantas veces me había dirigido. Pero cuando despertaba, era la mujer y no el ángel lo que veían mis ojos y amaba mi corazón.<sup>53</sup>

La atracción física y la sensualidad corpórea entre esclavo negro y mujer blanca no se desarrollan en *Bug Jargal* y están completamente ausentes de *Uncle Tom's Cabin* y de las otras narraciones cubanas de este género. En estas últimas, existen solo la pasión y la lascivia del hombre blanco en su acto de violar a la mujer negra, objeto de su deseo, pero nunca el amor cortés ni romántico. En cambio, en *Sab* la pasión física y espiritual de un esclavo mulato está integrada en su amor por una mujer blanca. Mediante este contradiscurso del mulato esclavo, Gómez de Avellaneda desafía las normas sociales y literarias de su época. Así lo explica Stolcke:

La mujer de la clase alta y su familia fueron controladas por los hombres de la familia y protegidas de la «polución» racial o, aun peor, de relaciones sexuales con un negro, mediante el matrimonio. Tal control fue necesario porque el ideal del amor como requisito previo del matrimonio constituía un desafío al ideal contrario de la pureza racial en una sociedad multirracial.<sup>54</sup>

Si nos centramos en la posición y el papel del emisor mudo, como sugiere Zavala,<sup>55</sup> vemos que a menudo el discurso reprimido de la sexualidad del subalterno Sab es representado por un lenguaje silenciado y somático de gestos, miradas, lágrimas y fugaces contactos. Como señala Julia Kristeva, el discurso religioso enseña a reprimir la sexualidad en el lenguaje y la cultura. Por ejemplo, el cuerpo virginal de María se transforma en oreja, lágrimas y pecho, y el órgano sexual se convierte en concha inocente, signo receptor y compasivo. Mediante la figura de la *Mater dolorosa*, la leche y las lágrimas se transforman en metáforas del «no-lenguaje», el que coincide con la falta de comunicación lingüística.<sup>56</sup> En *Sab* también hay un «no-lenguaje» que oculta y silencia la sexualidad de

<sup>53</sup> Ibídem, vol. II, p. 11.

<sup>54</sup> Verena Stolcke: Ob. cit., p. 14.

<sup>55</sup> Cfr. Iris M. Zavala: Ob. cit., p. 7.

<sup>56</sup> Cfr. Julia Kristeva: «Stabat Mater», pp. 108-109.

los personajes. Por ejemplo, cuando Carlota se entera de cómo salvó Sab a Enrique, le ciñe el cuello al esclavo y lo declara libre:

Sab se inclinó profundamente a los pies de la doncella y besó la delicada mano que se había colocado voluntariamente junto a sus labios. Pero la mano huyó al momento y Carlota sintió un ligero estremecimiento: porque los labios del esclavo habían caído en su mano como un ascua de fuego. Eres libre, repitió ella fijando en él su mirada sorprendida como si quisiera leer en su rostro la causa de una emoción que no podía atribuir al gozo de una libertad largo tiempo ofrecida y repetidas veces rehusada: pero Sab se había dominado y su mirada era triste y tranquila, y serio y melancólico su aspecto.<sup>57</sup>

Tanto Sab como Carlota padecen de un exceso de sensibilidad que los hermana inconscientemente. En los discursos de la narradora y Teresa sobre Carlota, y en el de Sab sobre sí mismo, la autora trata el destino compartido de esas dos almas románticas, que no pueden vivir sin amar. Según Kirkpatrick, Sab, Teresa y Carlota forman una trinidad de almas superiores cuyo único consuelo es una compasión compartida ante un mundo hostil.<sup>58</sup> Aceptamos las observaciones astutas de Kirkpatrick sobre la subjetividad de los personajes y la feminización del héroe romántico Sab, pero no suscribimos del todo su interpretación de la pasión sublimada porque la presencia del alma mediadora de Teresa la contradice e, incluso, ilumina otra faz más compleja de la relación entre las razas.

Teresa, a quien la crítica ha concedido menos atención, a nuestro parecer representa el personaje más subversivo de la novela, pues no se conforma ni con el discurso social ni con el discurso romántico de la mujer de su época. Gómez de Avellaneda neutraliza su caracterización en lo posible *vis-à-vis* la dicotomía tradicional ángel/monstruo. No es ni repugnante ni atractiva, ni hermosa ni fea. Su mirar es frío, seco y siempre igual, ni triste ni alegre. Según la narradora, sin embargo, la austeridad y serenidad –léase «abnegación»– desmienten «aquella alma [que] no era incapaz de grandes pasiones, mejor diré, era formada para sentir las». <sup>59</sup> Incluso muchas veces, al describir a Teresa, se

<sup>57</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: Ob. cit., vol. I, pp. 80-81.

<sup>58</sup> Cfr. Susan Kirkpatrick: Ob. cit., p. 152.

<sup>59</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: Ob. cit., vol. I, p. 34.

emplea el verbo «aparenta», como si ella tuviera que disimular. Teresa es la fuerza consoladora tanto de Carlota como de Sab; es la que aconseja a aquella que modere su sensibilidad y a este que no desilusione a Carlota. Es la voz de la razón y de la medida, ni ángel glorificado ni demonio condenado. Esta ambigua codificación se expresa en el discurso de Sab, que la describe como «ángel» y «águila». Para desdibujar el signo binario femenino, Gómez de Avellaneda despoja a Teresa de su feminidad y atractivo físico, cualidades que se explicitan solo en el momento en que se ofrece a acompañar a Sab, y que revelan así una hermosura del alma y, a la vez, una gran pasión.<sup>60</sup>

El nexos entre la mujer blanca Teresa y el mulato esclavo Sab expone una conducta en desfase con las normas de la época. Cuando en sus caras reconocen ambos «como en un espejo [...] la dolorosa pasión» imposible de Teresa por Enrique y de Sab por Carlota, «huyen cada uno de las miradas del otro». Sab se interna en los cañaverales como un venado herido, metáfora irónica porque huye hacia el lugar que es signo de la esclavitud de su raza. Teresa, por su parte, se encierra en su habitación, símbolo del destinado enclaustramiento de su sexo. Buscan los dos refugio en los espacios cerrados de esclavitud y dependencia. No obstante, llegan a compartir uno con otro su secreto amor desgraciado.

Durante el encuentro entre Sab y Teresa a orillas del río, son significativos los signos semánticos y somáticos del discurso, los que señalan la intimidad física y la solidaridad comunicativa entre hombre y mujer de razas distintas. Cuando Sab le cuenta su pasión por Carlota, una sensación se apodera de Teresa que le hace olvidar «el color y la clase de Sab [...] Parecióle también que ella era capaz de amar del mismo modo y que un corazón como el de Sab era aquel que el suyo necesitaba».<sup>61</sup> La compasión que comparte la mujer blanca con el mulato se manifiesta al nivel de la pareja enamorada, olvidada de las diferencias de raza y de clase. Como tal, aquella solidaridad es única entre las novelas españolas del período y aún dista mucho de la única relación heterosexual y heterorracial parecida en *Uncle Tom's Cabin*, en la que el viejo Tío Tom y la niña Evangeline comparten un amor religioso casi místico que borra distinciones no solo de raza y clase sino también de sexo.

Se insinúa esta trasgresión racial/sexual a través de la intimidad somática entre Sab y Teresa cuando el lector presencia «una gruesa y

<sup>60</sup> *Ibidem*, pp. 496-497.

<sup>61</sup> *Ibidem*, vol. II, pp. 19-20.



ardiente lágrima [que] se desprendió de los ojos de Sab, cayendo sobre la mano de Teresa, que aún retenía en las suyas; y otra lágrima cayó también al mismo tiempo y resbaló por la frente del mulato: esta lágrima era de Teresa, que inclinada hacia él, le fijaba una mirada de simpatía y compasión». <sup>62</sup> Extraviado, Sab aprieta contra su pecho las manos de Teresa y ella, lejos de rechazarlo, inclina «su cabeza sobre la del mulato, arrodillado a sus pies». <sup>63</sup> Cuando Teresa se ofrece para seguir a Sab a remotos climas, le tiende las dos manos y el mestizo las besa. Actos inauditos de cercanía tierna y compasiva en la literatura antiesclavista. Teresa «permanecía trémula y conmovida a su lado». <sup>64</sup> Las palabras de Sab, acompañadas por sus lágrimas, brotan fraternales y agradecidas, conformes a los códigos del romanticismo y de la sociedad decimonónica: «sublime e incomparable mujer», «debo adorarte y bendecirte». Pero sus gestos pertenecen a otro código reprimido, en claro conflicto con lo permitido entre esclavo mulato y mujer blanca. Teresa trasgrede un tabú cuando se cita con Sab. Al oír su historia lo absuelve de la censura social de su pasión por Carlota, asegurándole que «solo debe culparse a aquellos que te expusieron a los peligros de semejante intimidad». <sup>65</sup> Más notable aún, los pensamientos de Teresa callan el discurso vedado cuando se pregunta: «¿quién se acordará de tu color al verte amar tanto y sufrir tanto?». <sup>66</sup>

Como señala acertadamente Doris Sommer, Gómez de Avellaneda trata de borrar la identidad racial de Sab desde las primeras páginas. <sup>67</sup> Recuérdese que en Cuba se ligaban raza y clase en la ideología del «blanqueamiento», la que se vinculaba con el sistema económico-social de la explotación de un grupo por otro. Antes de la introducción de esclavos en la Isla, la colonia había heredado de España la persistente obsesión medieval por la pureza de sangre. Así que la ideología de prejuicios y discriminación que equiparaba raza con religión en España, en Cuba llegó a equiparar raza con situación económica, o sea, con la mano de obra esclava. Dentro de este contexto, borrarle la identidad negra a Sab significaba borrar su clase y su servidumbre.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>63</sup> *Ibidem*, pp. 38-39.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>67</sup> Cfr. Doris Sommer: «Sab c'est moi».

Según Foucault, desde el siglo XVIII, la ideología europea ha considerado el control sobre la población un problema político y económico y, por lo tanto, se ha divulgado un discurso biológico y económico sobre la sexualidad y la raza, que apoya la inferioridad «natural» y la explotación de la mujer y la «gente de color». Mediante esta ideología y el discurso que la constituye se inicia el racismo de los siglos XIX y XX.<sup>68</sup> Sin embargo, el hecho de que Gómez de Avellaneda «blanquee» a Sab no responde a esa ideología ni a la del grupo delmontino ni a la de otros habaneros como Francisco Arango y Parreño. Después del levantamiento dirigido por el negro Aponte en 1812 en Puerto Príncipe, Bayamo y Holguín, Arango y Parreño promueve la inmigración blanca, preferentemente española, con el objetivo de sustituir la mano de obra esclava por colonos blancos.<sup>69</sup> En contradicción con su ideario inicial, en 1816 Arango y Parreño se orienta hacia la necesaria abolición de la trata para contrarrestar el aumento de la población negra en comparación con la blanca, y para evadir una rebelión sangrienta como la que ocurrió en Haití. Propone ir sustituyendo a la raza negra, o sea, el blanqueamiento social mediante el cruce interracial, que culminaría en una población blanca y mestiza, la cual no alentaría propósitos de venganza.<sup>70</sup>

El blanqueamiento de Sab, sin embargo, se textualiza de otra manera y por otras razones. Primero, el discurso de Gómez de Avellaneda no solo blanquea al esclavo mulato sino también a la indígena Martina, madre adoptiva de Sab y símbolo materno de los pobladores originales de la Isla. Como Sab, ella tampoco tiene muchos rasgos físicos de su raza, más que el color casi cetrino de su rostro. Segundo, en Cubitas, cuando mediante el discurso «roussonian» Carlota explícita su deseo de haber nacido india para gozar de una vida de amor, inocencia y libertad, los pensamientos de Sab intervienen, en silencio, mediante el contradiscurso reprimido del subalterno, quien observa que no sería menos hermosa Carlota si tuviera «la tez negra o cobriza». Sin embargo, el mulato calla la pregunta que le quería dirigir: «¿por qué no naciste conmigo en los abrasados desiertos del África o en un

<sup>68</sup> Cfr. Michel Foucault: Ob. cit., vol. I, p. 36.

<sup>69</sup> En la novela *Una feria de la Caridad en 183...*, José Ramón Betancourt nos da un cuadro de estas colonias en Camagüey (capítulo 12). Sin embargo, este capítulo no figura en las primeras ediciones publicadas en la Isla.

<sup>70</sup> Cfr. Raimundo Menocal y Cueto: *Origen y desarrollo del pensamiento cubano*, pp. 337-352.

confín desconocido de la América?».<sup>71</sup> Por roussoniano que parezca el discurso de Carlota y las exóticas referencias geográficas de Sab, coincidimos con Pêcheux en que las palabras, las expresiones y las proposiciones cambian de significado según la situación de los que las utilizan, lo cual quiere decir que encuentran su significado por referencia a estas situaciones.<sup>72</sup> En el caso de *Sab*, el mulato focaliza la cara del otro según su raza en un discurso por completo ausente de las otras novelas antiesclavistas, donde impera el silencio absoluto sobre los indígenas de la Isla.

Gómez de Avellaneda no se detiene tampoco, como los «siboneístas» posteriores en sus versos arcádicos sobre la raza indígena y con el comentario contracultural que subvierte la autoridad metropolitana, señalándola explícitamente como fuente de las injusticias contra los indígenas desaparecidos de la Isla y relacionándola implícitamente con la represión colonial.<sup>73</sup> En su novela, en cambio, la cubana desarticula la jerarquía eurocéntrica que dicta la superioridad/inferioridad cultural de los países «civilizados» según la raza. La autora revisa esas nociones cuando atribuye a la india Martina, madre adoptiva de Sab, descendencia real del cacique Camagüey. Es más, al principio de la novela, Sab cuenta al entonces desconocido Enrique Otway que su madre fue princesa en el Congo. También se sugiere que Sab es hijo ilegítimo de la princesa negra y su protector blanco, el tío de Carlota, don Luis.

De mayor relevancia, sin embargo, es la posible procedencia del signo que escoge Gómez de Avellaneda para representar a su protagonista y el título mismo de la novela. El vocablo «Sab» invoca el recuerdo de la famosa Reina de Saba del Antiguo Testamento, la que visita al rey Salomón. Una leyenda árabe sobre estas figuras antiguas nos cuenta que la reina africana tuvo con el rey hebreo un hijo, Menelek, antepasado de los reyes actuales de Etiopía.<sup>74</sup> No podemos ignorar la posibilidad de que la cubana, quien transtextualiza y ficcionaliza

<sup>71</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: Ob. cit., vol. I, p. 138.

<sup>72</sup> Cfr. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin: Ob. cit., p. 171.

<sup>73</sup> Cfr. Ivan A. Schulman: «Social Exorcisms: Cuba's (Post)Colonial (Counter) Discourses», p. 45.

<sup>74</sup> Era común en la Isla referirse a los negros cubanos como etíopes, aunque los esclavos negros fueron traídos principalmente de la costa occidental de África. Véanse, por ejemplo, el héroe negro Salvador Golomón del poema *Espejo de paciencia* (1608), de Silvestre de Balboa, canario radicado en Puerto Príncipe, pueblo natal de Gómez de Avellaneda y *Escritos*, de Domingo del Monte (pp. 193-194).

con libertad las historias bíblicas en varias obras suyas, como *Saúl* y *Baltasar*, haya escogido conscientemente nombrar a su protagonista mulato Sab, quien, como Menelek, es hijo de una madre real negra y un padre blanco. En esa intertextualización bíblica, la autora revaloriza el mestizaje en el mulato Sab y, por ser él heredero real, también logra que se desplace el centro político del poder desde Europa y el catolicismo hacia la periferia (África/Cuba). Puesto que nombrar es ejercer poder, mediante el acto de suprimir el patronímico (signo político-social-económico) y de reemplazar «Sab» por el nombre cristiano «Bernabé» (signo religioso), la autora subvierte el sistema patriarcal. Incluso vincula el nombre de su protagonista con el linaje materno africano en lugar del semítico del padre Salomón.

De ahí que Gómez de Avellaneda no se detenga en la ideología del blanqueamiento guiado por razones puramente políticas y económicas, como fue el caso de la sacarocracia y de los delmontinos, pues el mestizaje que propone no es solo de la piel, ni está al servicio de un ideal «blanco» de progreso que favorezca la civilización moderna europea por encima de la «primitiva» de otros continentes. Al contrario, muchas veces durante la novela compara el alma superior del negro con la mezquina del blanco extranjero. Incluso Sab se pregunta por qué Dios no dio «a ese hermoso extranjero [Enrique] el alma del mulato». <sup>75</sup> Sab invoca a la madre naturaleza, la misma madre de todos, de blancos y negros, pues reconoce que no tiene ella la culpa de la nulidad y oprobio del esclavo, sino que la tiene el hombre: «Pero la sociedad de los hombres no ha imitado la equidad de la madre común, que en vano les ha dicho ¡sois hermanos! ¡Imbécil sociedad, que nos ha reducido a la necesidad de aborrecerla, y fundar nuestra dicha en su total ruina!». <sup>76</sup> Se imagina la igualdad en el cielo donde el amor es eterno y la felicidad inmensa, donde hay «igualdad y justicia, y donde las almas que en la tierra fueron separadas por los hombres, se reunirán en el seno de Dios por toda la eternidad». <sup>77</sup> Aunque el amor imposible entre clases diferentes se inscribía en el teatro romántico español, los críticos españoles de la época no entendían la referencia implícita en *Sab* a las razas desheredadas, una problemática innata a la sociedad colonial de Cuba.

<sup>75</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: Ob. cit., vol. I, p. 95.

<sup>76</sup> *Ibidem*, vol. II, p. 12.

<sup>77</sup> *Ibidem*, pp. 21-22.

Después de su muerte, en el discurso del epistolario de Sab se destaca el fracaso de la visión igualitaria religiosa *vis-á-vis* el mulato esclavo y la mujer blanca. Avellaneda, obviamente, sentía la necesidad de alejarse más de la cuestión sexual que de la racial, pues el defensor por excelencia de la emancipación femenina no es Teresa ni Carlota, sino el mismo Sab. Como resultado de los consejos que le había dado un sacerdote, signo este del discurso hegemónico religioso, el mulato equipara la virtud de la mujer a la del esclavo, que debe obedecer, callar, resignarse y servir con humildad a sus dueños. Sin embargo, Sab rechaza la valorización relativa de la virtud según la raza y el sexo en unos pasajes citados a menudo por los críticos. Asevera que la esclavitud del sexo femenino en el matrimonio es peor que la del negro, pues este puede cambiar de amo o esperar comprarse algún día su libertad, mientras que la mujer casada solo con la muerte consigue deshacerse de sus cadenas y su yugo de desengaño y tedio.

Sab no hace más que declarar en voz alta el discurso legal imperante que relega a la casada, especie de *imbecilitas sexus*, a la categoría de dependencia asociada con los niños, los inválidos y los delincuentes,<sup>78</sup> pues la mayoría de los derechos de la mujer soltera desaparecen con el matrimonio y nunca se recuperan del todo, ni aun en el caso de la incapacidad o la muerte del marido. La casada, según el código civil, existe solo en relación con su marido, su representante legal y administrador de los bienes, con los cuales ella no puede hacer nada sin su permiso.<sup>79</sup> En *Sab* se descubren hacia el final estas circunstancias económicas de la casada que «rasgaron de una vez el velo de [las] ilusiones» a Carlota.<sup>80</sup> Mientras su padre muere, el suegro de Carlota le convence que revise el testamento para dejarle a ella la herencia entera en vez de repartirla entre todas sus hijas. A pesar de las súplicas de Carlota a Enrique para que devolviera su parte a sus hermanas menores, el avaro marido no hace caso a su esposa, a quien considera «niño caprichoso, que pide un imposible».<sup>81</sup>

Exponer en voz alta las injusticias genéricas del sistema socioeconómico del matrimonio contribuye a la elaboración, también en voz alta, de las injusticias raciales sancionadas por el discurso religioso.

<sup>78</sup> Cfr. Ann M. Pescatello: *Power or Pawn. The Female in Iberian Families, Societies, and Cultures*, p. 141.

<sup>79</sup> Cfr. Geraldine M. Scanlon: Ob. cit., pp. 126-129 y 136.

<sup>80</sup> Cfr. Gertrudis Gómez de Avellaneda: Ob. cit., vol. II, p. 19.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 121.

Como Sor Juana Inés de la Cruz en su «Respuesta a Sor Filotea» a finales del siglo XVII, Sab se apodera del discurso eclesiástico y lo reemplaza cuando asegura que Dios le ha dotado de su naturaleza superior, a pesar de que los hombres le han impuesto un destino contrario. Parecido al discurso de Harriet Beecher Stowe, Sab advierte a los hombres «que deben temer al presentarse delante de Dios: porque tienen que dar una cuenta terrible, porque han contraído una responsabilidad inmensa».<sup>82</sup> El mulato esclavo se queja de que no ha podido encontrar entre los humanos la gran armonía que Dios estableció en la naturaleza, y pregunta cómo puede Dios «sancionar los códigos inicuos en los que el hombre funda sus derechos para comprar y vender al hombre» y permitir que sus intérpretes en la tierra los apoyen.<sup>83</sup> La norteamericana Stowe también critica a la Iglesia por haber aprobado el sistema de la esclavitud, la que dio origen a la problemática racista actual como luego señalan muchos.<sup>84</sup>

### Modernidad/utopía/mestizaje

En su novela *Sab*, Gómez de Avellaneda anticipa una problemática que se intensifica durante el último cuarto del siglo XIX, cuando se esboza la tensión entre la modernidad socio-económica del positivismo de la Isla y la modernidad estética que valoriza sobre todo las almas superiores y no-conformistas. Podemos encontrar en esta temprana novela y en su prólogo a las *Poesías* de Pérez de Zambrana (1860), ideas que en el futuro sostienen modernistas como José Martí en su prólogo al *Poema del Niágara*, de Pérez Bonalde (1882). Por ejemplo, Gómez de Avellaneda se refiere a los espíritus romántico-literarios, angustiados o rebeldes, a la vez que deja constancia del papel contestatario y visionario de estas almas poéticas, superiores frente a la metamorfosis de lo socioeconómico:

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 132. En el ya aludido poema del cubano José María Heredia «En la abolición del comercio de negros», se verifica este verso: «¿Tanta crueldad el cielo la consiente?» (p. 156). ¿Habrán sido influida la autora por él?

<sup>84</sup> Cfr. Jacques Derrida: «Racism's Last Word». En las discusiones de este crítico francés sobre «escritura y diferencia», parece reiterarse, revisada, la declaración de Sab sobre la igualdad, pero la responsabilidad se desplaza desde la Iglesia hasta las leyes promulgadas por la razón occidental, aunque igualmente pervertidas por los mismos hombres, a los cuales culpa el contradiscurso del mulato. En ambos casos, en el discurso decimonónico y el actual, se propone una ley moral por sobre la ley de los hombres.

si bien la poesía de un pueblo o de una época, considerada en su espíritu general, nos presenta indudablemente la síntesis imperecedera de la vida común, de las ideas y las pasiones dominantes en la atmósfera moral e intelectual en que fue producida; en el poeta individualmente examinado, no solo no hallamos siempre la imagen a la expresión de la sociedad en que vive, sino que suele presentárenos como su enérgica antítesis; como heraldo peregrino y solitario de un orden de ideas mucho más avanzado que su nación o su siglo.<sup>85</sup>

José Martí, años más tarde, escribirá sobre la situación de los «hombres magno», angustiados idealistas y visionarios de una época de tumulto y «ruidos de la batalla [que] apagan las melodiosas profecías de la buena ventura de tiempos venideros».<sup>86</sup> En el prólogo a las *Poesías* de Pérez de Zambrana, como en *Sab*, Gómez de Avellaneda denuncia el materialismo de una época «cuando el espíritu fluctuante no encuentra afirmaciones; cuando se van extinguiendo las elevadas ambiciones para ser sustituidas por la codicia y el egoísmo; cuando una sociedad, en fin, se corrompe y desalienta».<sup>87</sup> Dos décadas después, Martí lanza una protesta similar contra «ruines tiempos, en que no priva más arte que el de llenar bien los graneros de la casa, y sentarse en silla de oro, y vivir todo dorado; sin ver que la naturaleza humana no ha de cambiar de como es, y con sacar el oro afuera no se hace sino quedarse sin oro alguno adentro!».<sup>88</sup> En *Sab*, la autora anuncia dos veces el derrumbe profético del viejo orden, utilizando simbólicamente «los altares» de los valores ya destruidos en Cuba: «La palabra de salvación resonará por toda la extensión de la tierra: los viejos ídolos caerán de sus inmundos altares y el trono de la justicia se alzaré brillante, sobre las ruinas de las viejas sociedades».<sup>89</sup> En 1882, José Martí utiliza una imagen parecida cuando da testimonio de que «no hay caminos constantes, vislúmbrense apenas los altares nuevos».<sup>90</sup>

<sup>85</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: «Prólogo», p. I.

<sup>86</sup> José Martí: «El Poema del Niágara», p. 224.

<sup>87</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: «Prólogo», p. II.

<sup>88</sup> José Martí: Ob. cit., p. 223.

<sup>89</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Sab*, vol. II, p. 145.

<sup>90</sup> José Martí: Ob. cit., p. 225. Los dos cubanos parecen encontrar un ideal unificador entre la confusión de un siglo en que hay un esfuerzo por abarcarlo todo. Gómez de Avellaneda presiente que «el arte en esa especie de agitado movimiento, en esa vaguedad ambiciosa con que camina buscando los horizontes sin límites de la



Tanto en *Sab* como en *Uncle Tom's Cabin* la crítica de la modernidad burguesa se aúna con el cuestionamiento de una sociedad esclavista. Harriet Beecher Stowe propone una alternativa a la hegemonía del sector público y patriarcal de la economía capitalista norteamericana, cruel y codiciosa. Ubica su utopía en el sector privado y matriarcal, y la fundamenta en el mito de la madona «modernista» del hogar donde reina la armonía, el amor y la piedad cristianos. De esa manera, *Uncle Tom's Cabin* refleja explícitamente las tensiones norteamericanas del siglo XIX: por un lado, el mito del hogar, de la familia y de la madre santa, y por otro, un gobierno democrático realizado por una élite que explota a su gente y su materia prima mientras se desarrolla la sociedad industrial y tecnológica.<sup>91</sup> Pero en la Cuba de Gómez de Avellaneda no se podía hablar todavía de oportunidades democráticas, aunque se discutían clandestinamente la independencia y el anexionismo como alternativas al colonialismo hispánico. Según Jorge Ibarra, en cualquier análisis de la ideología independentista hay que tomar en cuenta que las cuestiones raciales y nacionales eran idénticas.<sup>92</sup> La explotación económica de la Isla se llevó a cabo por los españoles, la sacarocracia y los comerciantes extranjeros, y las innovaciones industriales y tecnológicas hicieron cada vez más innecesaria la dependencia de la mano de obra esclava.

En *Nación y cultura nacional*, Ibarra sostiene que «la cultura criolla [de entonces] no podía revelar sus orígenes atribuyéndolos a los elementos autóctonos del presente —la población blanca, negra y mulata— ya que esto significaba una actitud subversiva, apelará a un proceso mixtificador creando el mito literario del siboneyismo».<sup>93</sup> Anterior al auge del siboneyismo, la manifestación indianista cubana del romanticismo americano, y también anterior a los escritos que lo popularizaron, como los *Cantos del siboney* (1855), de José Fornaris,

---

estética entre la multitud de sus manifestaciones, obedece al impulso del mismo principio de vida que anima a la sociedad, dirigiéndola en agitadas oscilaciones a un porvenir misterioso en el que la unidad parece bosquejarse» (Gertrudis Gómez de Avellaneda: «Prólogo», p. III). Martí, por su parte, señala la confusión, la agitación de las ideas —«con un problema nos levantamos; nos acostamos ya con otro problema» (José Martí: Ob. cit., p. 227)—, confiado, sin embargo, en que lo relativo despierta lo absoluto.

<sup>91</sup> Cfr. Jane Silverman Van Buren: *The Modernist Madonna. Semiotics of the Maternal Metaphor*, pp. 67 y 70.

<sup>92</sup> Cfr. Jorge Ibarra: *Nación y cultura nacional*, y Verena Stolcke: Ob. cit., p. 31.

<sup>93</sup> Jorge Ibarra: Ob. cit., p. 20.



Gómez de Avellaneda escribió *Sab*, cuyos discursos presentan una lectura de los elementos raciales a los que alude Ibarra: el blanco, el negro y el mulato, y el indio. En el subtexto sobre el mestizaje vislumbramos la utopía que propone la cubana para su isla natal.

En el epígrafe que encabeza *Sab* se plantean dos preguntas fundamentales sobre esencia/existencia e identidad/nacionalidad, dos nociones claves de la problemática del escritor (pos)colonial: «¿Quién eres? ¿cuál es tu patria?». Se refunde esta cita de Cañizares con la última pregunta de la novela enunciada por la narradora a modo de epílogo: «Pero cualquiera que sea su destino, y el país del mundo donde habite, ¿habrá podido olvidar la hija de los trópicos, al esclavo que descansa en una humilde sepultura bajo aquel hermoso cielo?». <sup>94</sup> Gómez de Avellaneda demanda de la expatriota Carlota, única sobreviviente de las tres víctimas fictivas de una sociedad de negreros y comerciantes extranjeros –y, por consiguiente, demanda de sí misma como escritora criolla–, la responsabilidad de recordar a su patria y, en ella, al esclavo mulato.

Las cuestiones de identidad y patria involucran también la problemática del indio. Hacia el final de la novela, Carlota, desilusionada con su matrimonio, emprende un viaje solitario a Cubitas donde se queda tres meses. Durante su estancia, corre la voz de que se ha visto la aparición de la vieja india Martina, muerta hace medio año, pasear de noche y arrodillarse junto a la sepultura de Sab. No es de extrañar que la visión sobrenatural de la india no sea otra que la de Carlota misma: «no era ya ni vieja, ni flaca, ni de color aceitunado, sino joven, blanca y hermosa cuanto podía conjeturarse, pues siempre tenía cubierto el rostro con una gasa». <sup>95</sup> Cuando Carlota vuelve a Puerto Príncipe, justo antes de terminarse la novela y de desaparecer ella también, se esfuma el fantasma indígena de Cubitas. Mediante la desaparición y la reaparición de los signos subalternos raciales –la carta del mulato, el espectro de la indígena ante la tumba de Sab–, Gómez de Avellaneda se apropia de la psiquis popular y supersticiosa para establecer una identificación fundada en la ausencia y la alteridad: sombra indígena, escritura mulata y, por fin, peregrina blanca, receptáculo vivo de la realidad cubana. Al tejer los hilos periféricos del subalterno colonial, Gómez de Avellaneda sella un pacto entre los seres invisibles de la sociedad de la Isla, quienes cumplen la función de rescatar de la

<sup>94</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Sab*, vol. II, p. 152.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 150.

cultura cubana la esencia de su faz sincrética y heterogénea, ignorada por la metrópoli.

El hibridismo del texto colonial acentúa la distancia que existe entre el escritor y el lector, mucho más apartados uno de otro por sus culturas distintas.<sup>96</sup> De difícil acceso al público español era la decodificación de la visión utópica de *Sab*, visión especular de una leyenda religiosa, patriótica e igualitaria de Cuba, surgida a principios del siglo xvii: la tradición sincrética de la Virgen de la Caridad del Cobre.<sup>97</sup> En la figura popular y religiosa de esta Virgen «nacional cubana» se funden los cultos a tres deidades femeninas: la taína Atabex (indígena de la Isla), la yoruba Ochún (negra de África) y la católica Virgen de Illescas (blanca de España). Símbolo sincrético de la «heteroglosia» criolla de lo indígena, lo africano y lo español, la leyenda que pasó a la tradición oral en la Cuba oriental cuenta que la Virgen de la Caridad salva milagrosamente del naufragio a tres hombres, cuyos nombres llegaron a transformarse a través de los años en signos sociales y raciales: Juan Criollo, Juan Indio y Juan Esclavo. Como señala José Juan Arrom, esta tradición, junto con otros textos coetáneos como el *Especulo de paciencia*, surgió en Oriente como expresión cubana de la convivencia entre blancos, negros y cobrizos.<sup>98</sup> Benítez Rojo añade que la leyenda del naufragio «comunica mitológicamente el deseo de alcanzar una esfera de efectiva igualdad donde coexistieran sin violencia las diferencias raciales, sociales y culturales creadas por la conquista, la colonización y la esclavitud».<sup>99</sup> A nuestro parecer, la Virgen de la Caridad del Cobre, signo popular y femenino, representa la alteridad criolla y sincrética que subvierte el discurso unívoco patriarcal y patriótico de la pureza de la sangre española. La Virgen, una y trina, da origen a la leyenda del hombre, uno y trino. De modo parecido Gómez de Avellaneda manipula en su novela la realidad del mestizaje del pueblo cubano. No la basa, sin embargo, en la figura glorificada de la Virgen Madre, como en la tradición popular, sino en las mujeres blancas fictivas Teresa y Carlota, quienes resultan ser lectoras de la realidad indígena y negra, y traductoras del mensaje del mulato.

<sup>96</sup> Cfr. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin: Ob. cit., pp. 185-186.

<sup>97</sup> Debemos a las obras de José Juan Arrom («La Virgen del Cobre: historia, leyenda y símbolo sincrético») y Antonio Benítez Rojo (*La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*), nuestra explicación de la tradición y de la leyenda sobre la Virgen de la Caridad del Cobre.

<sup>98</sup> Cfr. José Juan Arrom: Ob. cit., pp. 206-207.

<sup>99</sup> Antonio Benítez Rojo: *La isla...*, pp. 26-27.

Gómez de Avellaneda sienta las bases de su visión utópica sobre una solidaridad entre los marginados por razones de sexo y raza, visión relacionada con el sincretismo popular de la leyenda de la Virgen. En el proceso, recoge las semillas dispersas de su cultura criolla y las engendra y reencarna en el recuerdo del «alma poética» de la peregrina Carlota, quien ha interiorizado el sacrificio del mulato Sab, de la indígena Martina y de la mujer blanca Teresa.<sup>100</sup> De ese modo, Carlota llega a ser el receptáculo destinado a recordar la experiencia subalterna colonial frente al materialismo y mercantilismo de la creciente crisis del siglo de la modernidad. No obstante, siendo mujer y criolla, Carlota no puede transcribir esta experiencia periférica en los anales oficiales de la historia hispánica, controlada esta por el discurso del patriotismo y del patriarcado hegemónicos. La historia, nos explica Hayden White, no es menos fictiva que la novela, pues esta también es una forma de la representación histórica.<sup>101</sup>

Pensamos, con Jameson, que la «re-audición» de las voces opositoras del negro o de la mujer, es decir, la voz contracultural, es ineficaz si se limita a la perspectiva sociológica del redescubrimiento pluralista de grupos aislados. Solo una re-escritura de estas voces, en cuanto a sus estrategias subversivas y polémicas, las restaura al lugar apropiado dentro del sistema dialógico de las clases sociales.<sup>102</sup> El discurso subversivo que late por debajo de la superficie de la historia de amor del esclavo Sab nos parece ser una llamada utópica, codificada y enraizada en la cultura criolla de la Isla. Es una llamada que reconoce, desde la metrópoli, el ideal de la periferia, la esencia de la identidad nacional en el rostro criollo de los proscritos por su raza y de las marginadas por su sexo. Es una llamada a conciencia, hecha por una mujer criolla cuya visión sincrética, personificada en el contacto y la solidaridad entre indio, blanco y negro, se inscribe en el acto estético y en el espacio narrativo que es *Sab*, un acto ideológico, puesto que «la ideología no es algo que informe u ocupe la producción simbólica; más bien el acto estético es él mismo ideológico, y la producción de una forma estética o narrativa debe verse como un acto ideológico por derecho propio, con la función de inventar “soluciones” imaginarias o formales a

<sup>100</sup> No olvidemos que la autora firma sus primeras obras como «La Peregrina».

<sup>101</sup> Cfr. Hayden White: «The Fictions of Factual Representation», p. 23.

<sup>102</sup> Cfr. Fredric Jameson: *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, pp. 69-70.

contradicciones sociales insolubles». <sup>103</sup> Las subversiones de textos (pos) coloniales como *Sab* no tienen que ser conscientes por parte del autor; pueden ser generadas ineludiblemente por el conflicto ideológico que se desata en el texto mismo. <sup>104</sup>



<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>104</sup> Cfr. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin: *Ob. cit.*, p. 176.

# La política del centro

*Tell all the Truth but tell it slant.*

EMILY DICKINSON, 1868.

En nuestra discusión de *Sab*, intentamos dar relieve a la «visión doble» colonial de una autora que traduce las varias facetas de la realidad sincrética e ilumina la problemática del mestizaje y la modernidad americanas de Cuba para un público español incapaz de captar el subtexto periférico. Hemos visto cómo Gómez de Avellaneda realiza su meta mediante el discurso romántico, el núcleo familiar y la institución del matrimonio. Arma este último de la economía del deseo masculino, que se esgrime para limitar la sexualidad femenina y vigilar la pureza de la sangre burguesa. Partiendo del hecho aparentemente trivial del matrimonio arreglado, se abren las puertas del recinto privado de la familia cubana al ambiente público del comercialismo, donde establece la autora un paralelo con el sistema de la esclavitud del negro. Un procedimiento similar se observa en otras obras de Gómez de Avellaneda. En ellas hay intrigas dobles y cotextos o subtextos en que lo privado se apropia de lo público o influye en él con el fin de exponer, cuestionar y modificar la política dominante. La autora manipula la noción autorizada por el discurso hegemónico de que la familia es un microcosmos de la sociedad.

En *Sab*, como en obras posteriores, Gómez de Avellaneda crea personajes que trascienden las normas del discurso romántico. Como explica acertadamente Kirkpatrick, la escritora no puede identificarse con el prototipo del personaje femenino romántico —el ángel del hogar—, porque este posee poca individualidad y características dictadas por el discurso social represivo de la época.<sup>1</sup> Tampoco transfiere a sus

<sup>1</sup> Cfr. Susan Kirkpatrick: *Las románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-50*.

heroínas el carácter tradicional del héroe romántico, rebelde alienado y apasionado trasgresor de las normas sociales. Por lo general, el discurso romántico valoriza los sentimientos y emociones desenfrenados del héroe, pero se los niega a las heroínas. Es decir, al personaje masculino del romanticismo le son permitidas las características que el discurso hegemónico tradicionalmente atribuye a la mujer, con el resultado de que el héroe «se feminiza». En cambio, la heroína no goza de una alternativa parecida, la de «masculinizarse» con impunidad, pues se le prohíbe asumir los atributos «masculinos» del mismo discurso romántico: la subjetividad, la individualidad, la rebeldía, un rol dinámico, la pasión desmesurada y la lucha activa contra su destino.<sup>2</sup>

En obras cuyos conflictos son netamente políticos, Gómez de Avellaneda subvierte e invierte estas limitaciones «genéricas» del discurso romántico mediante un proceso en que establece la subjetividad de muchos de sus personajes femeninos. Después de *Sab*, le interesó menos el contexto americano colonial y se dedicó más a indagar en las raíces de la historia española y el poder político de la metrópoli. En la novela y el teatro de mediados del siglo XIX, donde abundan los escenarios medievales, los conflictos «nacionales» históricos sirven para una revisión de valores tradicionales, sociales y políticos contemporáneos. Estas relaciones entre el pasado y el presente, y entre la literatura y la política, se ventilan a menudo en la prensa de la época, tanto extranjera como peninsular. Por ejemplo, en fecha tan temprana como 1823 en las páginas de *El Europeo*, se explica cómo la historia de las Cruzadas y la del descubrimiento de América son utilizadas, actualizadas, para interpretar la lucha contra la tiranía y la opresión.<sup>3</sup> No obstante, esta conciencia política, los críticos literarios de su época en general pasan por alto la naturaleza política del teatro que escribe Gómez de Avellaneda sobre traiciones y conjuraciones contra el poder tiránico, y optan por comentar detalladamente la verosimilitud histórica de la acción y de los personajes o el estilo «viril» de la autora. Nos preguntamos si estas frecuentes alusiones al «sexo» de su estilo

<sup>2</sup> Siempre que utilizamos los términos «masculino» o «masculinizar» y «femenino» o «feminizar», nos referimos a las características binarias y exclusivas de un sexo u otro, las que se establecen en la cultura y el discurso dominantes de la época, y las que ya hemos visto en la abundante ejemplificación de la literatura periódica hispánica (capítulo I).

<sup>3</sup> Cfr. Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala: *Historia social de la literatura española*, pp. 97-98.

no tenían menos que ver con la manera en que escribía que con el doble acto trasgresivo de una mujer que no se limitaba a escribir poesía, género «femenino» por excelencia, sino que sobresalía como dramaturga en el género performativo y activo, es decir, «masculino» por antonomasia. Recordemos las prohibiciones de Gustave Deville en su artículo fundamental «Influencia de las poetisas españolas en la literatura» (1844). Según él, la mujer no debe escribir dramas o novelas históricas porque estos requieren un conocimiento de los conflictos de la realidad pública que le es ajena.<sup>4</sup>

Sobre la problemática pública de la obra de Gómez de Avellaneda edificamos nuestra discusión de sus preocupaciones políticas con la subversión del centro hegemónico –la corte, el rey–, la politización de la estética, la tolerancia frente a la hegemonía religiosa y la apropiación y revisión de la historia nacional de España. Hemos escogido tres textualizaciones teatrales para estudiar la semantización de los códigos sociopolíticos enumerados: *El príncipe de Viana* (1844), *Egilona* (escrita en 1844 y estrenada en 1846) y *Oráculos de Talía o Los duendes en palacio* (1855). Pensamos también referirnos a otras obras, entre ellas, el drama *Catilina* (1867) y la leyenda americana «El cacique de Turmequé» (escrita en 1860).

### La tiranía del centro político

Las conspiraciones políticas y la sucesión del trono son temas predilectos del teatro decimonónico en obras como *La conjuración de Venecia*, de Francisco Martínez de la Rosa (impresa en 1830 y estrenada en 1834), y *El trovador*, de García Gutiérrez (escrita en 1835 y estrenada en 1836). En *La conjuración de Venecia*, los temas del poder y de la pasión no están bien confabulados y el protagonista Ruggiero tampoco sobresale por su dinamismo político o amoroso. No obstante, la autoridad del patriarcado y de la patria triunfa en las figuras de los hermanos Morosini, defensores de la República. Para José Paulino, en este drama hay una lógica destructora de la pasión y del poder; mientras para Iris Zavala, el drama plantea el progreso y fracaso de las revoluciones.<sup>5</sup> En *El príncipe de Viana* también hay una doble intriga político-amorosa, tan popular en aquella época, aunque el desafío al poder del centro involucra dos cuestiones fundamentales

<sup>4</sup> Cfr. Susan Kirkpatrick: Ob. cit., pp. 93-94.

<sup>5</sup> Cfr. Francisco Martínez de la Rosa: *La conjuración de Venecia*, p. 24.

para Gómez de Avellaneda: la relación entre el poder autoritario y el orgullo y la ambición del que lo ejerce, y la inversión/subversión del discurso hegemónico binario en que el personaje masculino se feminiza y el personaje femenino se masculiniza.

En este «drama trágico», que tiene lugar en 1460, se ciega de orgullo el rey Juan II de Aragón en sus relaciones con su hijo Carlos, príncipe de Viana, y en su conducta tiránica para con los fueros y las cortes de su reino. A diferencia de *La conjuración de Venecia*, en esta obra la relación entre padre e hijo es explorada más detenidamente con el resultado de que el rey toma su lugar entre el elenco de padres injustos y el príncipe entre el de los hijos obedientes y sumisos de novelas como *Dolores* y de otros dramas como *Alfonso Munio*, *Saúl* y *La verdad vence apariencias*. En *El príncipe de Viana* la ambición del trono de Aragón y Sicilia anima el carácter de la reina Juana, y provoca que esta aliente en el rey el odio hacia su propio hijo Carlos, heredero de aquellos reinos. Gómez de Avellaneda reemplaza a la madre ausente de la mayoría de sus obras con la reina Juana, madrastra de Carlos, y en el proceso masculiniza su carácter. Se repite una inversión parecida con otra pareja del drama, el príncipe Carlos e Isabel de Peralta.

En esta revisión dramática del centro del poder, don Juan II se cree burlado por el pueblo y por su hijo cuando este lucha contra la madrastra por los dominios de Navarra, que pertenecieron a su madre difunta, doña Blanca, la primera reina esposa de Juan II. Celoso del vigor y de la juventud de su propio hijo, y resentido del apoyo que la alta nobleza y el pueblo le conceden, el rey decide ejercer su autoridad desbandando las cortes. Sin embargo, el monarca se muestra sumiso a los deseos de la reina, quien lo manipula a su antojo: «A vuestra voz omnipotente el alma / no osa mandar, ni a resistir acierta / ¡Vos sois mi voluntad! ¡mandad, hermosa» [declara don Juan a la reina]. «Haced cuanto queráis; pero que nunca / el culpable a mi vista comparezca: / en vos mi regia autoridad resigno». <sup>6</sup> Solo al finalizar el drama, cuando Isabel lo cuenta todo al rey en el momento en que expira Carlos, envenenado por la reina, don Juan despierta de su pasividad para confesarse homicida, «criminal», «padre inhumano» y «¡juguete vil de abominable hembra!». <sup>7</sup>

<sup>6</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *El príncipe de Viana*, p. 84.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 99.



Ramón de Navarrete pasa por alto el significado de esta revisión histórica del carácter del rey, autoritario y a la vez sumiso. El crítico solo se detiene en la verosimilitud de su caracterización al comentar en *El Heraldo* que «el Rey no es el Monarca que nos pinta la historia, violento, arrebatado, belicoso, sino un hombre débil e indeciso, luchando siempre con los celos que le inspira su hijo y con las sugerencias interesadas de la madrastra».<sup>8</sup> Cuando Gómez de Avellaneda refunde el drama en 1869, en el prólogo dedicado a Fernán Caballero contesta indirectamente a Navarrete en un pasaje que nos recuerda la justificación que González del Valle hizo a Suárez y Romero a propósito de la caracterización intencionadamente nefanda de la señora Mendive en la narración cubana *Francisco*: «No me justifiques a la señora [...] rebájale, disfúmale las tintas de bondad». A Gómez de Avellaneda también le parece más verosímil denigrar el carácter de la madrastra que rebajar el del rey:

¿No debe considerarse condenable abuso el que cometemos los autores cuando, al presentar hechos y personajes que han existido realmente, nos cuidamos menos de la verdad histórica que de los efectos dramáticos? [...] Con mayor fundamento hubiera podido ennegrecer a mi arbitrio la poco simpática figura de don Juan II, cuya inhumana conducta con su inofensiva hija Doña Blanca justificaría en cierto modo cuantas suposiciones se hiciesen con respecto al primogénito, primer obstáculo para sus injustos anhelos; pero me repugnaba invenciblemente rebajar hasta el último extremo el carácter de padre; se me resistía la pluma a pintar un monstruo contra naturaleza, y preferí –atenuando los colores negros en el personaje del padre– recargarlos a mi placer en el de la madrastra. Así, además, me pareció el cuadro, no solo más verosímil, sino también más dramático.<sup>9</sup>

En esta obra a Gómez de Avellaneda le importa deconstruir los modelos genéricos establecidos por el discurso hegemónico, por lo tanto, favorece la exagerada sumisión del rey en contraste con la dinámica ambición de la reina. Al comentar ese fenómeno en *El príncipe de Viana*, Edwin Bucher Williams nota que los otros románticos nunca

<sup>8</sup> Ápud Emilio Cotarelo y Mori: *La Avellaneda y sus obras*, p. 118.

<sup>9</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Obras literarias de la Señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*, vol. II, pp. 67-68.

intentaron el estudio de la motivación de un rey débil y una reina de voluntad firme.<sup>10</sup> Quisiéramos añadir que la reina doña Juana ostenta todos los atributos del buen político maquiavélico, los que tradicionalmente son vedados a la mujer: es determinada, cruel, ingeniosa y oportunista. Reconoce la importancia de las alianzas políticas con su rival Leonora, hermana de Carlos, quien también ambiciona el trono de Navarra; se acrecientan su valentía y astucia ante el peligro; sabe aventajar a las facciones enemigas de los Beaumont y los Agramontés, y se queja al rey de no tener su cuerpo el mismo «vigor varonil» de su espíritu.<sup>11</sup> Es obvio además que también se manifiesta la masculinización de la reina en sus acciones y su discurso, el que se formula específicamente según el sexo de la persona con quien habla. Con el canciller Peralta, por ejemplo, descubre su ambición por medio de un discurso masculino de índole pública, pero cuando conversa con Isabel esconde su ambición detrás del discurso privado de una madre que reclama las tierras para su hijo.

Esta inversión genérica se nota con más claridad en los discursos del príncipe Carlos y de Isabel. Aquel se inscribe en el papel tradicionalmente femenino de hijo obediente, que pide autorización para sus acciones y no anhela más que el amor paternal. Sumiso, resignado, inocente y fatalista, Carlos cavila sobre las decisiones políticas y resiste ser bélico. Su inocencia e ingenuidad frente a la política es tal que ignora el peligro en que han caído las cortes y los fueros bajo la tiranía de su padre, e incluso defiende a su enemiga, la reina, cuando esta es confrontada por el duque. Ni rebelde ante su padre ni apasionado con Isabel, el príncipe no se conforma con el carácter del típico héroe romántico, aunque su discurso se feminiza con las virtudes de humildad y generosidad cristianas.

En contraste, Isabel de Peralta, astuta y heroica, se atreve a aparecer en la corte y, cuando conversa con el príncipe, defiende encarecidamente los fueros y las cortes contra el atentado del rey. Sin embargo, el discurso de Isabel, como el de la reina, se adapta al sexo de la persona a quien se dirige. Con los hombres, como con su padre el canciller y con el príncipe Carlos, utiliza el discurso masculino, mediante el cual osa incriminar justamente a su propio padre, cómplice de la reina en

<sup>10</sup> Cfr. Edwin Bucher Williams: *The Life and Dramatic Works of Gertrudis Gómez de Avellaneda*, p. 49.

<sup>11</sup> Cfr. Gertrudis Gómez de Avellaneda: *El príncipe de Viana*, p. 31.

el asesinato de Carlos. Su discurso con la reina, sin embargo, se inicia dentro de los parámetros de lo femenino y acaba siendo netamente masculino. Al principio de la obra Isabel oculta su amor por Carlos y finge preocuparse de la gloria y la fama de la reina como si hablara con su propia madre. La relación política que establece con ella se disfraza de lo familiar; pero, al final de la obra, en una conversación privada, Isabel renuncia a la lealtad al trono, la que profesan ciegamente personajes masculinos como Carlos y los de otras obras de Gómez de Avellaneda, como Alfonso Munio o Álvaro, de *La verdad vence apariencias*. La protesta explícita de Isabel transforma su discurso «familiar» en político, el que se intensifica cuando blasfema contra la reina, llamándola «monstruo», «fruto infame de bastarda estirpe», «intrusa» y «la sañuda Juana / cuya memoria con sangrientas letras / conservará la historia, y a los siglos / trasmitirá con maldición eterna».<sup>12</sup>

En el tercer acto, se observa mejor el contrapunteo de la obra entre los trastrocados discursos privado/público y femenino/masculino cuando Isabel visita clandestinamente a Carlos, preso en la torre del Castillo de Aitona. En el momento de sentir la presencia de Isabel, Carlos la asocia con su madre difunta, creyéndola la encarnación de su alma. Isabel trata de desengañarle mediante una conversación política en que critica la corte corrupta y le advierte que piensan acusarle del parricidio. Al principio, Isabel atempera el discurso público escondiéndolo tras el velo femenino de ser «débil mujer sin protección ni arrimo».<sup>13</sup> De inmediato, contradice este discurso hegemónico, mecánico y hueco, al reemplazarlo con un plan para libertar al príncipe; incluso increpa la falta de acción de los nobles diputados catalanes: «a todos oigo lamentar la suerte / que os amenaza, pero a nadie miro / dispuesto a contrastarla [...] ¡los cobardes / lloran y tiemblan con pavor indigno!». <sup>14</sup> Mientras en el discurso masculinizado de Isabel se despliega una estrategia política en que trata de convencer al príncipe que escriba cartas solicitando una pronta ayuda a Cataluña, a Navarra y al bando Beaumontés, el discurso de Carlos se inscribe cada vez más en el ámbito de lo privado y femenino. No hace otra cosa que meditar sobre su triste vida familiar y el amor filial contrariado: «Jamás me amó mi padre, y de su afecto / un anhelo cruel sentí continuo: / porque es de amor hidrópica mi alma; /

<sup>12</sup> Ibídem, pp. 94-95.

<sup>13</sup> Ibídem, p. 55.

<sup>14</sup> Ibídem, p. 56.

ser amado y amar es mi delirio».<sup>15</sup> El príncipe juzga criminal incitar la discordia con «bárbaro egoísmo» a costa del pueblo generoso, y declara que basta de luchar contra la suerte. Como cualquier heroína decimonónica, Carlos se fía de la bondad suprema y se resigna. Ante tal despliegue de abnegación típicamente femenina, otra vez arremete la activa voz de la políticamente astuta Isabel contra la pasividad del príncipe, trayendo a colación su deber patriótico frente a las cortes amenazadas: «no peli-gra vuestra vida sola; / no solo a vos amagan asesinos [...] / tres reinos ven sus fueros despreciados; / tres reinos ven que a la ambición vendidos / de una extranjera odiosa, ya se forja / la cadena fatal para oprimirlos. / Con vos se salvan o con vos perecen / las libertades patrias.»<sup>16</sup> Pero el príncipe ensimismado sigue vacilando, admirado de esa «seductora mujer», hasta que su conversación es interrumpida por la llegada de la reina de quien súbitamente se esconde Isabel. Cuando doña Juana parte, se reanuda el diálogo con Isabel en que Carlos sigue iterando su preocupación por el amor de su padre y su deseo de refugiarse en la bondad suprema. Mientras el canciller lo recoge, y lo aleja de la torre, la valiente Isabel delata la trampa del secuestro y de la desaparición del príncipe a los sitiadores del castillo.

Aun en la corte, cuando se enfrentan por última vez la reina y el príncipe, ya envenenado este sin darse todavía cuenta, el discurso de Carlos muestra la confusión sostenida por la dicotomía genérica inflexible del discurso hegemónico. Se enfrenta a Isabel, cuya heroicidad y valentía trasgreden el dogma del patriarcado, y elogia la apariencia femenina del padre de la dama –su belleza de arcángel y su rostro inocente–, a la vez que alaba su alma de varonil virtud y su esfuerzo heroico digno de la diadema de la difunta reina madre, Blanca. Carlos también se refiere a la diferencia de clases entre Isabel y la familia real, una alusión hecha antes por Isabel en la torre cuando Carlos le regaló el anillo de su madre. Con palabras que recuerdan las de *Sab*, Isabel exclama: «Volarán juntas / al cielo nuestras almas: si en la tierra / las separaba un trono, cuando le hunda / la mano de la muerte, y en la losa / de la regia y humilde sepultura, / el santo dogma de igualdad se lea...».<sup>17</sup>

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 67. *Sab* explica a Teresa cómo las almas de Carlota y de él se reunirán en el cielo: «donde hay igualdad y justicia, y donde las almas que en la tierra fueron

En muchos dramas del período, la jerarquía estamental, junto con la rígida codificación del honor, produce un conflicto entre los deseos de los amantes y las normas sociopolíticas. Es el caso del poder abusivo entre hidalgos y villanos en *Macías*, de Mariano José de Larra; del origen desconocido de Manrique en *El Trovador*, de García Gutiérrez; o de la menospreciada procedencia del protagonista indiano en *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas. Aunque la intriga amorosa es mucho menos desarrollada en *El príncipe de Viana* que en estos dramas, es indiscutible que un enlace entre Isabel y el príncipe, de rangos desiguales, se considera una trasgresión de clase, la misma que señalan los dramaturgos de la época, porque refleja la preocupación burguesa decimonónica con la movilidad vertical de las clases subalternas.

Sin embargo, a diferencia de los dramas contemporáneos, los personajes de mayor conciencia política en *El príncipe de Viana* resultan ser las dos mujeres, quienes representan campos políticos antagónicos. Ambas tratan de manipular o influir en los hombres débiles de cuyo poder y/o amor dependen. De hecho, todos los hombres de este drama, con la excepción del Duque de Cardona, son indecisos y/o manipulados, mientras que la reina Juana e Isabel subvierten, de modos distintos, el discurso hegemónico sobre la mujer. En general, en el teatro de Gómez de Avellaneda las mujeres que participan en el ambiente del centro del poder político son ambiciosas e influyen en él. A veces su caracterización es positiva –Nitocris y Elda, en *Baltasar*, y Bada, en *Recaredo*–, otras veces es nefasta –Fulvia, de *Catilina*.

Desgraciadamente, en el caso de *El príncipe de Viana*, los críticos coetáneos no lograron captar las estrategias subvertidoras de que se servía Gómez de Avellaneda, basadas estas en su manipulación del discurso genérico. En una reseña en *El Laberinto* (1844), por ejemplo, Juan Pérez Calvo no comprende la complejidad de la problemática sobre la desigualdad de las clases y la movilidad burguesa, pues mantiene que la declaración de amor de Isabel al príncipe es impropia.<sup>18</sup> De mayor importancia es la ceguera de Ramón de Navarrete quien, en su reseña ya citada, descalifica la importancia de Isabel: «Isabel es una figura episódica que podría desaparecer del cuadro sin que

---

separadas por los hombres, se reunirán en el seno de Dios por toda la eternidad». (Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Sab*, vol. II, pp. 21-22.)

<sup>18</sup> Cfr. Emilio Cotarelo y Mori: Ob. cit., p. 117.

el conjunto de este se resintiese».<sup>19</sup> No deja de ser curioso que el carácter de la reina, masculinizado de modo negativo, no atraiga la atención de los críticos, mientras que la figura de Isabel, masculinizada de modo positivo, es trivializada o ignorada. Parece que la autora acierta, en su prólogo a la refundición de la obra, cuando sugiere que es verosímil, y por lo tanto aceptada, la monstruosidad de la madrastra, pues los críticos, ni siquiera la comentan. Las representaciones femeninas antitéticas –ángel y monstruo– participan del discurso hegemónico; pero, en cambio, Isabel, la mujer de conciencia política y dinamismo patriótico, ni siquiera es reconocida como tal. Tampoco hubo reseña coetánea ni posterior de *El príncipe de Viana* que aludiera al hecho posible de que el drama de escenario medieval iluminara la situación política contemporánea. Sin embargo, en una serie de artículos en *El Nacional* no fue difícil vincular el tema conspiratorio de *La conjuración de Venecia* con el reciente absolutismo en España.<sup>20</sup>

Aun al final de su vida, persiste en Gómez de Avellaneda la atracción hacia el tema de la subversión del centro del poder y de las conspiraciones políticas. En 1867, en *Catilina*, un drama arreglado del francés sobre la Roma antigua, el senador homónimo encabeza una confabulación contra la república romana, con el resultado de que es vencido rotundamente por el representante del orden, Cicerón. Interesan los motivos originarios de la subversión que intenta el romano en *Catilina*, considerados estos a la luz del discurso de *Sab*. A primera vista, el drama tardío y la novela primigenia parecen tener poco en común; pero visto de modo más detenido, notamos que *Catilina* parece refundir el discurso del mulato cuando culpa al hombre por las injusticias y desigualdades de una sociedad de patricios y plebeyos, de opulencia y mendigos. Al decir que «el [cielo] en la cuna y la tumba / de toda la especie humana / la igualdad dejó patente», este personaje no solo reitera las palabras de Isabel en *El príncipe de Viana*, sino también revisa las de *Sab* sobre las iniquidades y desigualdades humanas:

*Los hombres, Paulo, los hombres*  
 –que no las deidades sacras,–  
 son autores de esas leyes  
 tan absurdas como bárbaras.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 118.

<sup>20</sup> Cfr. Francisco Martínez de la Rosa: *Ob. cit.*, p. 38.

*Leyes que el común derecho  
destruyen, y que otros fraguan,  
según el cual todo estriba  
en que nuestros ojos se abran  
bajo artesones soberbios,  
o bajo humilde cabaña.  
[...]  
[la desigualdad la debéis] no al cielo que nos iguala  
en los males y en los bienes,  
sino a esa codicia infanda  
de los mismos que os predicán  
orden, paciencia, constancia,  
y denominan virtud  
la sumisión torpe y baja.<sup>21</sup>*

Todavía fiel a los principios declarados en su primera novela, en *Catilina* Gómez de Avellaneda se ocupa del discurso del otro, incluso cuando rechaza lo revolucionario a favor de la reforma. Al final de la novela primigenia, se sugiere que el recuerdo del esclavo mulato sobrevive en la conciencia de Carlota, mientras que en *Catilina*, a pesar del discurso sobre la igualdad, la autora opta por apoyar las fuerzas del orden y del poder de la república romana frente a la militancia de los conspiradores. En este caso, la «heteroglosia» del discurso del subalterno se complica confundiendo, por un lado, con la voz igualitaria y, por otro, con la de la ambición y el nihilismo. Aunque amigo de la plebe, *Catilina* también alberga ambiciones de un imperio hereditario, en el que funcionaría, sin tener en cuenta un programa constructivo, como la cabeza del

<sup>21</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *El príncipe de Viana*, pp. 15-17. Sab explica a Teresa:

Me acuerdo que cuando mi amo me enviaba a confesar mis culpas a los pies de un sacerdote, yo preguntaba al ministro de Dios qué haría para alcanzar la virtud. La virtud del esclavo, me respondía, es obedecer y callar, servir con humildad y resignación a sus legítimos dueños, y no juzgarlos nunca... ¿Dios podrá sancionar los códigos inicuos en los que el hombre funda sus derechos para comprar y vender al hombre, y sus intérpretes en la tierra dirán al esclavo, tu deber es sufrir: la virtud del esclavo es olvidarse de que es hombre, renegar de los beneficios que Dios le dispensó, abdicar la dignidad con que le ha revestido, y besar la mano que le imprime el sello de la infamia? No, los hombres mienten: la virtud no existe entre ellos. (Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Sab*, vol. II, pp. 131-132.)



brazo fuerte –el de la plebe–. En el contexto clásico de la antigua Roma, Catilina resulta ser un rebelde anacrónico, romántico y aun anárquico cuando declara que quiere «abrir los millones de volcanes / que de ese mundo hierven en el seno!» Pero el egoísta Catilina, junto con otros conspiradores avaros, son vencidos por las fuerzas del orden, simbolizado este por Cicerón, quien le plantea la siguiente pregunta: «Y cuando así destruyas cuanto existe / ¿en su lugar qué piensas levantar?». Al no responder Catilina, Cicerón lo llama «iluso destructor» y lo amenaza por ser representante del desorden y del mal: «Cae vencido; [lo amonesto] / porque si hoy no te dejo destruido / mañana acaso destruirás el mundo!». <sup>22</sup> En este drama de significado político contemporáneo, no nos sorprende que Gómez de Avellaneda abogue por el orden. En 1867, cuando escribe *Catilina*, deben haber influido en su ideología moderada los acontecimientos en España durante las dos décadas anteriores a esa fecha: exilios, regencias, sublevaciones militares, huelgas, movimientos populares, militarismo, crisis monárquicas, represión, suspensión de garantías constitucionales y un *crack* financiero.

### La historia recodificada

Los monumentos culturales y las obras maestras que nos han sido legados, explica Jameson, tienden a perpetuar una sola voz, la del sistema hegemónico y dialógico. Esta no restaura ni reconstruye aquella otra voz a la que se opone en un principio, es decir, la voz reprimida, reducida al silencio y marginada hasta tal punto que sus enunciados se esparcen al viento o son reapropiados por la cultura hegemónica. <sup>23</sup> En varias obras como *Sab, Egilona, Guatimozín, último emperador de Méjico* y «El cacique de Turmequé», Gómez de Avellaneda recoge de la historia aquellas voces del Otro y las re-inscribe en el discurso hispánico. Este proceso de *othering*, según Spivak, se realiza al re-escribirse las historias canónicas de la cultura. <sup>24</sup> Dos textualizaciones de Gómez de Avellaneda ejemplifican este proceso en el cual el destino del subalterno, político o religioso, se vincula con el discurso femenino.

En *Egilona*, el primero de estos textos, Gómez de Avellaneda inserta un subtexto en que se reformula la leyenda de don Rodrigo y la

<sup>22</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Catilina*, pp. 70-72.

<sup>23</sup> Cfr. Fredric Jameson: *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, p. 69.

<sup>24</sup> Cfr. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin: *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, p. 97.



historia de la invasión musulmana a la Península. En el segundo, la leyenda «El cacique de Turmequé», la autora realiza una «re-visión» de un episodio relatado en la crónica colonial del siglo XVII escrito por Juan Rodríguez Freire, *El carnero o Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada*.<sup>25</sup> En el drama y la leyenda observamos la intertextualidad –al decir de Kristeva– de una escritura en que se releen unos textos que la autora absorbe y refunde a su manera. Ambas historias, la de Rodrigo y la de la colonia, se consagran como obras canónicas de la cultura e historia hispánicas. El canon, sin embargo, no es un cuerpo de textos *per se* sino una serie de prácticas para leer y, por lo tanto, depende de la realización de innumerables suposiciones, individuales y colectivas. En la subversión de lo canónico se involucran la concientización y la articulación de estas prácticas e instituciones en un proceso elaborativo en el cual se reemplazan unos textos con otros, se reajusta entre ellos la jerarquía valorativa y se reconstruyen, sobre todo, estos textos canónicos mediante prácticas alternativas para leerlos.<sup>26</sup>

En el drama *Egilona*, el contexto del reino moro de Sevilla en el año 715 le permite a la autora apropiarse de una figura histórica marginal, Egilona, viuda del rey goda don Rodrigo, como eje de la balanza entre dos «amores», dos pueblos y dos religiones. Además, le atrae a la dramaturga la conspiración de los moros contra su propio emir Abdalasis por creer estos que su líder traiciona a la religión musulmana al casarse con la cristiana Egilona. Los dos protagonistas virtuosos, moro y cristiana, acaban por sacrificarse trágicamente, uno por otro, mediante un desenlace en que se plantea un subtexto subversivo de conflictos codificados. Estos se desatan cuando Abdalasis y luego Egilona descubren que el primer esposo de ella, Rodrigo, no está muerto sino que vive preso entre los otros godos vencidos por las huestes del emir. Por amor a Egilona, el magnánimo y tolerante vencedor de los cristianos lucha con la tentación de asesinar a Rodrigo, pero acaba por devolver su esposa al goda. El emir, incluso, la defiende contra los conspiradores moros, quienes lo matan en el acto mientras escapa ileso Rodrigo.

Sostenemos que el conflicto que padece Egilona es de mayor importancia que el de Abdalasis y que su resolución inesperada subvierte

<sup>25</sup> En diferentes manuscritos de la crónica, aparece el apellido Freyle y Fresle. De este último toma Avellaneda sus referencias a Tresle.

<sup>26</sup> Cfr. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin: Ob. cit., p. 189.

el discurso hegemónico –patriótico y patriarcal– de la leyenda sobre don Rodrigo.<sup>27</sup> Aun antes de descubrir que Rodrigo vive, a Egilona le atormenta el hecho de que ama al vencedor musulmán de su pueblo. Sin embargo, la viuda toma un papel heroico en el conflicto entre el emir y el rey godo, pues después de enterarse de que vive su esposo cristiano, lo salva del asesino Caleb y luego impide que se ensañe con Abdalasis. A Egilona le agobia la pugna entre su deber de esposa fiel, que jura seguir a Rodrigo, y su amor al emir, el cual confiesa a su esposo cristiano. En momentos de desesperanza, pide a Dios que la mate como castigo por su debilidad de sentirse atraída por el moro. No obstante, en el desenlace de la intriga esgrime la espada que yace al lado del Corán en la mezquita, pisa el estandarte roto del Profeta y maldice a los conspiradores que asesinaron al emir. Luego rechaza explícitamente al esposo cristiano cuando proclama que espera realizar en el cielo el enlace eterno con el emir: «¡Abdalasis! ¡mi bien! la muerte vuelve / nuestra suerte a enlazar: del himeneo / tálamo agosto nos dará el sepulcro / y en él será nuestro consorcio eterno».<sup>28</sup> Finalmente, después de pronosticar la victoria de los cristianos, se suicida y cae encima del cadáver de su esposo musulmán.

Es importante notar cómo la retextualización del encuentro entre moro y cristiana en *Egilona* se diferencia bastante de otros tratamientos coetáneos del tema, por ejemplo, el del poema «Oriental» de su amigo José Zorrilla. En «Oriental» –recreación a su vez de un romance canónico, «Abenámar»–, la cristiana rechaza las riquezas del moro: «¿Qué me valen tus riquezas, [...] / si me quitas a mi padre [...] / Vuélveme, vuélveme, moro, / a mi padre y a mi patria».<sup>29</sup> En contraste con el romance original, en el que el rey don Juan habla con una Granada feminizada, ofrece casarse con ella y es rechazado a favor del esposo moro,<sup>30</sup> en «Oriental» Zorrilla invierte los papeles, cristiano/

<sup>27</sup> Aunque en algunas novelas históricas, como *Cristianos y moriscos. Novela lastimosa* (1837) de Serafín Estébanez Calderón, se explora el mundo morisco y, como advierte Zavala, lo defienden los autores contra la conquista castellana con el pretexto de comentar de soslayo sobre las guerras carlistas (cfr. Iris M. Zavala: *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, p. 51), no hay una alteración genérica de ninguna leyenda nacional como en *Egilona*.

<sup>28</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Egilona, Obras de la Avellaneda*, vol. II, p. 575.

<sup>29</sup> José Zorrilla: «Oriental», *Obras completas*, p. 48.

<sup>30</sup> «Si tú quisieras, Granada, / contigo me casaría [...] / Casada soy, rey don Juan, / casada soy, que no viuda; / el moro que a mí me tiene / muy grande bien me quería.»

mora, aunque sigue afirmando el centro político –patria– y el poder social –patriarcado.

En *Egilona*, en cambio, son subversivos tanto el discurso de la protagonista, en que se expresa su atracción por el musulmán y escoge morir por él, como el de Rodrigo, cuyos sentimientos vengativos se desvanecen. Lejos de limpiar su deshonra con la sangre de los amantes, como lo dicta el código social del discurso hegemónico, el rey godo defiende a Egilona aun sabiendo que esta ama al emir. Por añadidura, los dos hombres acaban por respetarse, cuando se somete Abdalasis a las normas de la economía propietaria sobre la mujer y concede a Rodrigo su derecho de esposo. Además, el godo le agradece el haber protegido a sus compatriotas prendidos por los moros iracundos. Incluso, Rodrigo elogia la virtud de Abdalasis y su derecho de reinar sobre el pueblo cristiano: «La tuya [la mano] lo empuñó con tanta gloria / que es superior al mío tu derecho, / y católico, godo, destronado, / y rival tuyo en fin, no me avergüenzo / de confesar que tu virtud te hace / digno monarca del hispano pueblo». Tal vez de mayor importancia para el desarrollo del subtexto de la obra es otro parlamento de Rodrigo, cuando confiesa al emir sus propios delitos: «con su imperio / se hundió Rodrigo para siempre [...] / ni ceñirá mi frente la corona / que hice rodar en el impuro cieno! / De España heroica el ominoso yugo / forjaron mis delitos.»<sup>31</sup>

Mediante las acciones y la concientización de Rodrigo de sus propios vicios, la dramaturga revisa la historia, que en general neutraliza la culpabilidad del rey Rodrigo en la invasión y el dominio musulmanes de la Península. En cambio, la óptica histórica y oficial focaliza la traición de don Julián, gobernador de Ceuta, quien ayudó a Muza, el gobernador musulmán, a enviar tropas para ocupar el «monte de Tarik», como se cuenta en uno de los romances:

*En Ceuta está don Julián,  
en Ceuta la bien nombrada:  
para las partes de allende  
quiere enviar su embajada:  
[...]  
Embajada es de dolor,  
dolor para toda España:*

<sup>31</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Egilona*, ob. cit., pp. 571-572.

*las cartas van al rey moro  
 en las cuales le juraba  
 que si le daba aparejo  
 le dará por suya España.  
 Madre España, ¡ay de ti!  
 [...]  
 por un perverso traidor  
 toda eres abrasada,  
 todas tus ricas ciudades  
 con su gente tan galana  
 los domeñan hoy los moros  
 por nuestra culpa malvada,  
 [...]  
 ¡Oh dolor sobre manera!  
 ¡Oh cosa nunca cuidada!  
 que por sola una doncella  
 la cual Cava se llamaba,  
 causen estos dos traidores  
 que España sea domeñada,  
 y perdido el rey señor  
 sin nunca dél saber nada.*

(De un romance anónimo del *Cancionero de romances*, siglo XVI.)

En esta selección de versos, como en la historia misma, se atribuye la victoria de la invasión musulmana a la complicidad de nobles como Sisberto y don Orpas, quienes se rebelaron contra el rey don Rodrigo. Sin embargo, en el discurso hegemónico se culpa principalmente a don Julián, gobernador periférico, sin reconocer la importancia del hecho de que este se vengara del ultraje de su hija Florinda (la Cava), engañada y deshonrada por don Rodrigo, gobernador de la Bética. En el drama *Egilona*, que tiene lugar en Sevilla cuatro años después de la invasión musulmana, Gómez de Avellaneda resucita a un don Rodrigo desaparecido en el combate y le reviste de penitente, y no solo reconoce la grandeza de su rival musulmán, sino también confiesa su propia mezquindad y culpabilidad por la invasión. Mediante esta revisión del romance canónico y la perspectiva descentrada, la dramaturga restaura el poder al subalterno musulmán y lo desplaza hacia el subalterno femenino. Gómez de Avellaneda desmitifica la leyenda patriótica y, por

lo tanto, la hegemonía del discurso del centro, tanto histórico como literario.

La violación de Florinda es un acto reprimido y disminuido por la historia oficial sobre el rey Rodrigo, en parte porque, como dice Foucault, la ciencia del sujeto tiene que ver con la sexualidad y, por consiguiente, se representan las tácticas del poder en el discurso sobre la sexualidad. Es decir, un hombre público e histórico como el rey Rodrigo se constituye sujeto, mientras que Florinda no es más que mujer, o sea, objeto poseído en la economía de la sexualidad del período. El placer se ha conceptualizado siempre según una jerarquía de dominador/dominado, de penetrador/penetrada, de superior/subalterno, explica Foucault cuando pregunta ¿cómo llega el objeto del placer a ser el sujeto del placer?<sup>32</sup> En *Egilona*, Gómez de Avellaneda contesta esta pregunta con una protagonista que se metamorfosea de objeto del placer de dos hombres en sujeto de placer y opta por suicidarse para gozar del amor eterno con el amante musulmán. Es curioso notar que aun a una distancia de más de un siglo los críticos no han podido captar el mensaje palimpséstico en que se rescribe la historia nacional sobre don Rodrigo. Tal vez sea una ceguera debida a que la protagonista es una mujer, desvalorizada por lo general por el discurso político hegemónico. Por ejemplo, en 1930 Cotarelo y Mori descalifica la importancia de *Egilona*, cuya caracterización es fundamental para un entendimiento del subtexto revolucionario del drama: «[P]ara que el desenlace sea trágico y se cumpla la sentencia del Califa, no reparó la autora en la enorme inconsecuencia de que *Egilona*, en lugar de seguir a su marido, como había ofrecido, como era su deber y como le había ordenado el Emir, se quede para ver morir a este y matarse a su vez».<sup>33</sup>

A nuestro juicio, muchos críticos han pasado por alto el contra-discurso sexual/textual sobre la política de la mujer en la cultura patriarcal hispánica. En 1898, Mariano Aramburo y Machado, por ejemplo, atribuye al estado político de la época y a su condición colonial la escasa resonancia patriótica de la obra de Gómez de Avellaneda,<sup>34</sup> mientras que en 1954, Antonio Martínez Bello sostiene que la «falta de relieve político [de la escritura de Avellaneda] hubiera pasado como

<sup>32</sup> Cfr. Michel Foucault: *Historia de la sexualidad*, vol. II, pp. 198 y 207-208.

<sup>33</sup> Emilio Cotarelo y Mori: Ob. cit., p. 150.

<sup>34</sup> Cfr. Mariano Aramburo y Machado: *Personalidad literaria de Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*, pp. 46-47.

cosa normal y hasta propia de su sexo, según las concepciones usuales de la época». <sup>35</sup> La mayoría de los críticos no sabía descodificar una literatura en clave, producida por una escritora de una época en la cual el talento literario en manos de una mujer la convertía en monstruo de la naturaleza, y de quien, además, no se esperaba ninguna ideología política. Desgraciadamente, los prejuicios de la crítica del siglo XIX perviven en el siglo XX, pues se reafirma la pasividad creativa de la mujer al designar «varonil» cualquier discurso trascendental. «No puede negarse el carácter esencialmente varonil y potente de toda [su obra]», afirma Cotarelo y Mori; <sup>36</sup> mientras que Gastón Baquero sostiene la otra cara de la moneda, o sea, que la fuerza activa del teatro «es –digámoslo de una vez– fuerza esencialmente masculina. La mujer recibe la creación. El hombre da la creación». <sup>37</sup> En este enunciado, nótese la semejanza entre el concepto patriarcal de la creación estética y el dogma patriarcal y religioso, apoyado este desde la Edad Media por una espuria teoría biológica sobre la procreación. Fue Santo Tomás de Aquino quien sentenció que «[el] padre debe ser más amado que la madre, entendido que él es el principio activo de la generación, mientras que la madre solamente es un principio pasivo». <sup>38</sup>

Estos conceptos tergiversados, aplicados a la persona y la obra de Gómez de Avellaneda, influyen en la valorización del compromiso político de su escritura. Los críticos, guiados por el discurso patriarcal, solo definen la política en su relación con el gobierno de un país, terreno exclusivo del hombre, amén de las familias reales. Por extensión, sin embargo, la política implica otros sistemas de poder y subordinación mediatizados por los valores y las normas establecidos por el hombre atento a sus propias necesidades. <sup>39</sup> Se modulan los registros del discurso literario según esa ideología patriarcal omnímoda, que decreta la superioridad de un grupo por encima de otro por el mero hecho de nacer varón. Como vamos comprobando, la obra de Gómez de Avellaneda refleja esa jerarquía dominante y la subvierte.

<sup>35</sup> Antonio Martínez Bello: *Dos musas cubanas. Gertrudis Gómez de Avellaneda, Luisa Pérez de Zambrana*, p. 16.

<sup>36</sup> Emilio Cotarelo y Mori: Ob. cit., p. 78.

<sup>37</sup> Carmen Bravo-Villasante, Gastón Baquero y José Escarpanter: *Gertrudis Gómez de Avellaneda*, p. 49.

<sup>38</sup> Ápud Lucía Guerra-Cunningham: *Mujer y sociedad en América Latina*, p. 13.

<sup>39</sup> Cfr. Kate Millet: *Sexual Politics*, p. 32.

Las escritoras decimonónicas se adaptan a los «géneros literarios patriarcales» que relatan las hazañas de los hombres, por ejemplo, la épica, la crónica y la novela histórica. Mediante el disfraz de estas formas literarias de la tradición occidental, a veces las autoras logran producir un texto secreto o, mejor dicho, un subtexto, como vemos en el caso de Gómez de Avellaneda, quien deconstruye y reconstruye el romance peninsular del rey don Rodrigo en *Egilona* y un episodio de la crónica americana *El carnero* en su leyenda «El cacique de Turmequé». En esta expone los abusos de la magistratura española en el reino de la Nueva Granada (1579), se compadece de la suerte del mestizo don Diego de Torres y manipula la imagen de la mujer colonial, rígidamente estereotipada por el discurso del centro. Esta subversión de los sistemas dominantes del coloniaje social e histórico constituye un compromiso político de parte de la autora, el que pensamos desentrañar para el mejor entendimiento de las estructuras de poder que rigen la política sexual.

Escrito en 1860 y publicado en 1871, «El cacique de Turmequé» re-textualiza la crónica de Juan Rodríguez Freire *El carnero o Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada*, compuesta entre 1636 y 1638 y publicada por primera vez en Bogotá en 1859. En la crónica, Gómez de Avellaneda encuentra no solo la «política masculina» del gobierno virreinal, sino también la «política sexual» de los pormenores familiares y privados de los oficiales coloniales distinguidos. *El carnero* da la oportunidad al cronista y a la autora de mostrar cómo se interrelacionan tres instituciones patriarcales: la familia, la sociedad y el Estado. En general, las crónicas e historias tratan sucesos que solo afectan de forma indirecta la vida de la mujer, retirada ella tradicionalmente de las actividades bélicas y políticas. La escritora inglesa decimonónica Jane Austen comenta sobre esta situación en su novela *Northanger Abbey* (1818), cuando su personaje Catherine exclama que la historia «solo le molesta o la cansa, pues las disputas entre Papas y reyes, con guerras o pestilencias en toda página, todos los hombres tan inútiles y casi sin mujeres, es muy pesada».<sup>40</sup> En el siglo XIX, tanto en España como en Inglaterra, la ficción de escritoras versa sobre el matrimonio, el amor y los celos, puesto que el primero es la única forma de autodefinición accesible a las jóvenes.<sup>41</sup> Tratar las normas

<sup>40</sup> Ápud Sandra Gilbert y Susan Gubar: *The Madwoman in the Attic*, p. 131.

<sup>41</sup> *Ibidem*, pp. 126-127.



de conducta que rigen este ámbito circunscrito posibilita a las autoras exponer los prejuicios de su época.

En la crónica de Rodríguez Freire, donde abundan recursos ficcionales propios de la narrativa, Gómez de Avellaneda encuentra el ambiente privado de los colonos y, además, dos personajes subalternos ausentes de la mayoría de las crónicas: el mestizo de alto rango y la mujer. El cronista insiste en que pinta los hechos históricos: «y si es verdad que pintores y poetas tienen igual potestad, con ellos se han de entender los cronistas, aunque es diferente, porque aquellos pueden fingir, pero a estos corre obligación de decir verdad, so pena del daño de la conciencia».<sup>42</sup> La cubana, por su parte, afirma también su «deber [...] de no alterar la exactitud de los hechos» contados en la crónica, pero a diferencia del cronista, no presume de que la perspectiva del historiador sea siempre objetiva, y declara explícitamente que la «crónica refiere, sin salir garante de que sean ciertos todos los pormenores del suceso».<sup>43</sup> Sostiene que la historia no es más que otra ficcionalización de la realidad. Hoy día se reconoce lo mismo, es decir, que la historia a menudo carece de la objetividad que los historiadores le adjudican.<sup>44</sup>

Respecto de la crónica de Rodríguez Freire, Gómez de Avellaneda amplía los episodios novelescos y amorosos, y adopta los personajes y sucesos principales, a los cuales añade la figura ficticia de la negra esclava de Estrella. También altera ciertos hechos significativos de los cuatro capítulos de la crónica y ofrece comentarios inexistentes en el texto original. Una comparación entre el discurso de la crónica y el de la leyenda de Gómez de Avellaneda muestra cómo los escasos estudios sobre «El cacique de Turmequé» han pasado por alto su contramensaje, en el que se subvierte la misoginia de *El carnero*,

<sup>42</sup> Juan Rodríguez Freire: *El carnero*, p. 171.

<sup>43</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: «El cacique de Turmequé», *Obras literarias...*, pp. 275-276.

<sup>44</sup> Por ejemplo, Oscar Gerardo Ramos cuestiona la veracidad de las crónicas coloniales hispánicas al calificarlas de *historielas* por su propósito aleccionador y moralizante (cfr. Oscar Gerardo Ramos: «*El carnero*. Libro de tendencia cuentística»). Terry Eagleton explica que todo discurso obedece a ciertas relaciones sociales que pertenecen a su turno a sistemas más profundamente políticos, ideológicos y económicos (cfr. Terry Eagleton: *Literary Theory. An Introduction*, p. 210). Y Simone de Beauvoir afirma que la representación del mundo, así como el mundo mismo, es obra del hombre, quien lo describe desde su propia perspectiva, la que confunde con la verdad absoluta (cfr. Simone de Beauvoir: *The Second Sex*, p. 133).



crónica canónica, según Enrique Anderson-Imbert, de la literatura histórica y costumbrista del siglo XIX.<sup>45</sup> Por ejemplo, María Salgado hace una breve síntesis de la intriga, en que describe más la crónica de Freire que la leyenda de Gómez de Avellaneda, afirmando la ideología misógina del cronista sobre la historia de una adúltera «que juega con los sentimientos de varios amantes, causando su muerte y la ruina de los que la rodean».<sup>46</sup> Y Gastón Baquero considera que lo principal de la leyenda es el problema entre españoles e indios en Nueva Granada.<sup>47</sup> Esperamos mostrar que tanto Rodríguez Freire como Gómez de Avellaneda cuentan «toda la Verdad pero al soslayo», como diría Emily Dickinson, o sea, según su propia perspectiva política/sexual.<sup>48</sup>

En la crónica y en la leyenda se critican la corrupción y los excesos de la sociedad bogotana del siglo XVII con la aparente diferencia de que el cronista tiende a apoyar a los gobernadores españoles de la colonia –el presidente Lope de Armendariz de la Real Audiencia y el fiscal Alonso de Orozco–, mientras que Gómez de Avellaneda alaba al visitador Juan Bautista Monzón, enviado por el rey Felipe II a poner fin al escándalo del virreinato. El cacique de Turmequé, don Diego de Torres, y el exalguacil de Armendariz, Juan Roldán, se asocian con el visitador Monzón. Rodríguez Freire critica a los individuos, mientras que Gómez de Avellaneda censura las instituciones. Por ejemplo, el cronista cuenta en detalle y sin comentario el tormento de Roldán como una venganza personal de Orozco contra Monzón, mientras que la autora cubana realiza una crítica mordaz del papel fanático de la Inquisición, la que se explicita primero en su novela histórica *Guatimozín, último emperador de Méjico*. Se aborrece la institucionalización de la tortura y el fanatismo religioso de la colonia, como explica la narradora de «El cacique de Turmequé»:

De todas las barbaries de aquel tiempo que la civilización ha ido poco a poco desterrando, ninguna nos ha parecido nunca tan brutal y repugnante como la llamada *cuestión del tormento* [que] no se presta a ningún

<sup>45</sup> Cfr. Enrique Anderson-Imbert: *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. I, p. 88. La literatura misógina es vasta. Véase, por ejemplo, Katherine M. Rogers: *The Troublesome Helpmate. A History of Misogyny in Literature*.

<sup>46</sup> María A. Salgado: «El arte de la leyenda en Gertrudis Gómez de Avellaneda», pp. 343-344.

<sup>47</sup> Cfr. Carmen Bravo-Villasante, Gastón Baquero y José Escarpanter: Ob. cit., p. 63.

<sup>48</sup> Cfr. Emily Dickinson: *Poems*, p. 129.

género de disculpa, porque no obedece a ninguna razón de conveniencia social. Ese refinamiento de la crueldad [...] es la más absurda de las demencias, la más inútil de las ferocidades. Se hace, por tanto, inverosímil que semejante inspiración del infierno haya podido dominar los primeros fervorosos siglos del cristianismo; haya osado querer amalgamarse con el espíritu sublime del Evangelio.<sup>49</sup>

En este comentario, a una distancia de dos siglos de los acontecimientos, y con entera conciencia de la actualización del tema, Gómez de Avellaneda rompe con el silencio de los cronistas coloniales. La novela histórica decimonónica, en general, denuncia la Inquisición y la inhumanidad del fanatismo en las colonias.<sup>50</sup>

A diferencia de estas ficciones históricas, sin embargo, la autora se cuida de codificar otro mensaje crítico sobre la misoginia del cronista Rodríguez Freire, según el cual todos los disgustos del reino «y el ir y venir de visitantes y jueces» se deben a la mujer hermosa y los celos y amores de que es causa. El cronista utiliza la casa –símbolo del recinto femenino encerrado– como metáfora de la voluntad femenina irrazonable, y la causa anárquica y destructiva de la degradación de la sociedad. Comentarios misóginos como los siguientes abundan a través de toda la crónica: «grandes males han causado en el mundo mujeres hermosas», las mujeres son «malas sabandijas, de casta de víboras» y «peligrosa cosa es tener la mujer hermosa, y muy enfadosa tenerla fea; pero bienaventuradas las feas, que no he leído que por ellas se hayan perdido reinos ni ciudades, ni sucedido desgracias».<sup>51</sup> Rara vez equilibra el autor su censura repartiéndola igualmente entre hombres y mujeres,<sup>52</sup> pues la mayoría de su invectiva se descarga contra «la hermosura causadora de las revueltas», comparando a la mujer con formas monstruosas

<sup>49</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: «Guatimozín, último emperador de Méjico», *Obras de la Avellaneda*, vol. V, p. 264.

<sup>50</sup> Véanse, por ejemplo, *El inquisidor de México* (1838), de Joaquín Pesado; *Pizarro y el siglo XVI, novela histórica* (1845), de Pablo Alonso de Avecilla; *La conjuración de México o Los hijos de Hernán Cortés: novela histórica* (1850-1851), de Patricio de la Escosura, y la novela de Gómez de Avellaneda *Guatimozín, último emperador de Méjico*.

<sup>51</sup> Juan Rodríguez Freire: Ob. cit., pp. 204, 205 y 243.

<sup>52</sup> He aquí un ejemplo raro: «¡Oh hermosura, causadora de tantos males! ¡Oh mujeres! No quiero decir mal de ellas, ni tampoco de los hombres; pero estoy por decir que hombres y mujeres son las dos más malas sabandijas que Dios crió». (Ibidem, p. 123.)

—«víboras»— o símbolos bíblicos del pecado: «Y sin ir más lejos, mirando la primera, que sin duda fue la más linda... ¡Qué de ellas podía yo ahora ensartar tras Eva!».<sup>53</sup> Su discurso reitera los de fray Luis de León y Juan Vives sobre los que nos hemos detenido en el capítulo I.

A través de los siglos se ha perpetuado el doble criterio mediante el cual se juzga la honra del hombre por sus hazañas y la de la mujer, por su casta inactividad. Cuando la mujer no se conforma con el concepto que tiene el hombre de su virtud, este la ve como una monstruosidad de la naturaleza. Como dice Rodríguez Freire sobre la protagonista de estos capítulos: «y yo digo que Dios me libre de mujeres que se olvidan de la honra y no miran al “¡qué dirán!”; porque perdida la vergüenza se perdió todo». <sup>54</sup> Simone de Beauvoir sugiere que el hombre ha creado este monstruo femenino para representar la ambivalencia masculina ante su incapacidad de controlar su propia sexualidad.<sup>55</sup> De acuerdo con este concepto, notamos que Rodríguez Freire nombra a varias mujeres que han causado la muerte de hombres ilustres; entre ellas, a Florinda, hija de don Julián. Al aceptar y reiterar el discurso oficial sobre la invasión musulmana, el cronista pasa por alto el hecho de que la seducción de la Cava por el rey don Rodrigo, en parte, causó la venganza del padre, la invasión de los moros y la muerte del rey. De ese modo el hombre que escribe sigue proyectando la sombra de su propio deseo sobre el cuerpo de la mujer, responsabilizando la sexualidad femenina por la lujuria masculina. La mentalidad patriarcal no concibe que la causa de la muerte de don Rodrigo haya resultado de la seducción de la mujer por el hombre, pues esta puede ostentar su sexualidad solo cuando se le atribuye el papel de seductora que en ella, aunque no en él, es pecaminoso.<sup>56</sup> Cuando alguien «quiere exaltar la sexualidad [nos explica Millet] celebra el falo fértil; [pero] cuando quiere denigrarla, señala a Pandora».<sup>57</sup>

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 204.

<sup>54</sup> *Ídem*.

<sup>55</sup> Cfr. Simone de Beauvoir: *Ob. cit.*, p. 138.

<sup>56</sup> Conviene recordar el mito popular hispánico sobre don Juan, seductor por antonomasia. Su figura legendaria no ha pasado inadvertida por científicos y teóricos feministas a través de los siglos. Por ejemplo, en el XIX, la médica norteamericana Mary Putnam Jacobi se maravilló de cómo el órgano reproductor masculino era considerado fuente del poder, mientras que el femenino resultaba ser una preocupación patológica (cfr. Cynthia Eagle Russett: *Sexual Science: The Victorian Construction of Womanhood*, p. 31).

<sup>57</sup> Kate Millet: *Ob. cit.*, p. 51.

En los pocos capítulos de *El carnero* correspondientes a «El cacique de Turmequé», la mujer es culpable de todo; por ejemplo, una hija se casa «no muy a gusto de sus padres» y causa la muerte de su progenitor, y la infidelidad y celos de Estrella desatan el caos sociopolítico. Gómez de Avellaneda traduce de otra manera el «ruido del escándalo» en el Reino de Nueva Granada, país convertido «por bastardas pasiones en teatro de inmorales y sangrientos dramas». <sup>58</sup> A diferencia del cronista, la óptica de la autora focaliza la corrupción y las intrigas bajo la presidencia de Armendariz, representante español de la metrópoli.

En «El cacique de Turmequé», mucho más que en la crónica original, se exploran los motivos relacionados con el poder de los personajes involucrados en la doble intriga amorosa y política: el adúltero fiscal Orozco y su esposa, la adúltera Estrella y su esposo, el capitán, y don Diego de Torres, el cacique de Turmequé, hijo de un conquistador, y una princesa indígena. A pesar del título de la obra, el protagonista no es el cacique de Turmequé sino Estrella. No obstante, la figura del mestizo, perseguido subalterno, es fundamental al contramensaje de Gómez de Avellaneda. En la crónica, el adinerado cacique goza de muchas amistades; entre ellas, la del visitador Monzón. Su enemigo tenaz es el fiscal Orozco, seductor de Estrella. Este urde un plan para que el cacique y el capitán, sus dos rivales por el amor de Estrella, se destruyan y en el proceso derriben a Monzón: «Dio principio el fiscal a sus intentos dando orden de que sonase una voz de un grande alzamiento, tomando por cabeza de él don Diego de Torres, Cacique de Turmequé». <sup>59</sup> De ese modo, el representante colonial del gobierno español se vale del mestizo para chivo expiatorio de una espuria sublevación indígena. El fiscal Orozco fabrica una carta subversiva fingiendo que está escrita por el mismo cacique a su amigo Monzón, en la que aquel le ofrece su ayuda y se refiere a una posible conspiración contra las autoridades: «cuando sea menester gente para lo dicho, de hojas de árboles sabré yo hacer hombres». <sup>60</sup> El cronista se explaya contando cómo traiciona el fiscal Orozco al cacique y cómo «[e]staba esta ciudad muy disgustosa, porque los buenos bien conocían el engaño y falsedad» de la supuesta conspiración. <sup>61</sup> No obstante la opinión popular, predominan los corruptos, el cacique inocente es apresado y luego se escapa con la ayuda

<sup>58</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: «El cacique...», ob. cit., p. 230.

<sup>59</sup> Juan Rodríguez Freire: Ob. cit., p. 206.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>61</sup> *Ídem*.

del padre Pedro Roldán. Se esconde entre los indios y finalmente huye a España «en seguimiento de sus negocios, a donde se casó, y murió allá. Dijeron le había dado Felipe II, nuestro rey y señor, cuatro reales cada día para su plato, porque picaba los caballos de la caballeriza real, y como era tan gran jinete se entretenía entre señores, con que pasó su vida hasta acabarla». <sup>62</sup>

En la leyenda, Gómez de Avellaneda retextualiza estos episodios de la crónica sobre el subalterno mestizo, injustamente perseguido por las autoridades coloniales. A la información sobre el hijo del conquistador don Juan de Torres y una princesa, hija del soberano de Tunja, añade la autora otro calificativo específicamente racial que no figura en la crónica original: el cacique era «el bello ideal de los mestizos», de «la singular belleza producida comúnmente por el cruzamiento de razas». <sup>63</sup> Este elogio del mestizaje no formaba parte del «siboneyismo cubano» al que hemos aludido en el capítulo anterior, ni del tema eurocéntrico del «buen salvaje». El contradiscurso de Gómez de Avellaneda, que ensalza al mestizo don Diego de Torre en esta leyenda tardía y al mulato Sab en una novela temprana por sus atributos ideales –físicos, intelectuales y morales–, deconstruye el temor eurocéntrico frente al mestizaje. Ese temor influyó en el discurso sobre la sexualidad de la época, en el que el matrimonio interracial se comparaba con la esterilidad de la prostitución, pues aun si se producía prole de tales enlaces, sería enclenque y condenada. <sup>64</sup>

Avellaneda se sirve también de la información sobre el rumor espurio de la sublevación indígena encabezada por el cacique; pero a diferencia de la crónica, atribuye la carta al mismo cacique, lo que lo convierte en una figura activamente subversiva, quien por añadidura reta al gobierno colonial: «estoy prevenido, y –si fuese menester gente– de las hojas de los árboles sabremos hacer hombres, *antes que sucumbir a los sátrapas opresores de este infortunado país*». <sup>65</sup> En la versión de Gómez de Avellaneda, como en la crónica, escapa don Diego a España, pero es perseguido por el viudo de Estrella con el fin de vengar la deshonra de la alianza del cacique con ella. En la leyenda,

<sup>62</sup> *Ibíd.*, p. 227.

<sup>63</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: «El cacique...», *ob. cit.*, p. 235.

<sup>64</sup> Cfr. Sander L. Gilman: «Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature», p. 237.

<sup>65</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: «El cacique...», *ob. cit.*, p. 249 (énfasis mío).

se sugiere que Estrella fue envenenada por el celoso consorte, pero al ver al mestizo, a quien nunca devolvieron los bienes confiscados, se desvanece el discurso del honor y el capitán compasivo piensa que «no le toca al hombre tomar venganza del hombre: hay invisible mano justiciera, que ningún delito deja impune jamás. Solo ella sabe dónde, y cuándo, y cómo, debe descargar su azote. ¿Qué pena podría imponérsele, mayor que la que sufre, al joven príncipe indiano, reducido a adiestrar los caballos del rey por el salario de una peseta al día?». <sup>66</sup> Otra vez Gómez de Avellaneda deconstruye los códigos patriarcales que requieren vengar con sangre la deshonra, como lo hacía entre el rey Rodrigo y el emir Abdalasis en el drama *Egilona*.

Como ya dijimos anteriormente, no es difícil asegurar la centralidad de Estrella en el discurso de la autora, pues le inventa un nombre que sugiere la luz o el norte en la oscuridad, y un calificativo, *la incomparable*, que se reitera a través de la breve narración: «Llamábase Estrella, y jamás se le designaba en el pueblo sin anteponer la calificación de *incomparable*. La incomparable Estrella, la incomparable capitana, eran las dos maneras de nombrarla; porque a la verdad nada podía encontrarse tan admirablemente bello como el cuerpo de aquella joven dama». <sup>67</sup> De ese modo, Gómez de Avellaneda perfila el aspecto físico de la mujer, el cuerpo que la condena y a la vez la valoriza en el discurso hegemónico sobre la sexualidad femenina. Por lo tanto, parece que la leyenda se inscribe en la ideología dominante sobre el sexo femenino de pensadores como Rousseau en su *Emile*. De hecho, Avellaneda no niega la sensualidad de su personaje, pero tampoco lo define solo por este aspecto, como es el caso de la crónica. Además, con cautela la autora rechaza la noción concomitante de que esa sensualidad se debe a una naturaleza innata. A través de su discurso resuena la respuesta de Mary Wollstonecraft a Rousseau, pues, parecida a la inglesa en *A Vindication of the Rights of Woman*, Gómez de Avellaneda atribuye la sensualidad de la mujer a la cultura y la educación: «Estrella, en nuestro concepto, no era una persona positivamente mala, sino que tenía –como otras muchas mujeres– la desgracia de haberse quedado incompleta, acaso por falta de acertada educación». <sup>68</sup> Su detallada descripción de la personalidad de

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 281.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 232.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 233.

Estrella sigue las pautas de otras mujeres inconstantes inventadas por la autora de *Sab*: «Del mismo modo se sucedían en su mente los pensamientos más contradictorios, sin que su juicio –siempre ofuscado por las impresiones del momento– alcanzase a descubrir con certeza dónde estaba la verdad y dónde estaba el error». <sup>69</sup> Esta inconstancia frecuentemente despierta en Estrella reacciones «de una naturaleza a la vez débil y extremadamente fogosa». <sup>70</sup>

Compárense estas representaciones de Estrella con la siguiente, tomada de la *Autobiografía* de Gómez de Avellaneda, en la que la autora se caracteriza a sí misma con una pregunta retórica: «¿Dónde existe el hombre que pueda llenar los votos de esta sensibilidad tan fogosa como delicada?». <sup>71</sup> Tanto en su ficción como en su *Autobiografía* y *Cartas*, abunda la mención del tedio de la mujer sin otra vocación que el amor: «se aburría grandemente *la incomparable capitana*, porque su novelesca imaginación no hallaba el idilio –que había soñado– en la historia real del matrimonio; y una serie de falsos raciocinios la había casi convencido de que debía ser desgraciada, como víctima de un engaño del que era responsable su cónyuge». <sup>72</sup> Bien conocidas son las ideas de la cubana sobre el matrimonio. Según explica a Juan Valera en una carta de 1846, el matrimonio es «un yugo muy honroso pero muy pesado» que «como el gobierno monárquico, es un mal necesario, un único posible, un abuso indispensable del cual se puede hacer una gran cosa buena o mala». <sup>73</sup> Repárese, además, en la comparación metafórico-ideológica que la autora establece entre el poder hegemónico, político y patriótico –gobierno monárquico– y el poder hegemónico, político y sexual del matrimonio.

La defensa de la mujer inconstante y su ambivalencia ante la institución del matrimonio forman parte de un ideario en la obra de Gómez de Avellaneda sostiene que el cambio es tan necesario a la mujer como al hombre, pues es innato a la naturaleza misma y, por consiguiente, «narrativiza» este concepto tempranamente en su primer drama, *Leoncia*, y en su segunda novela, *Dos mugeres* (1842). Los personajes

<sup>69</sup> Ídem.

<sup>70</sup> Ídem.

<sup>71</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: «Autobiografía», *Obras de la Avellaneda*, vol. VI, p. 133.

<sup>72</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: «El cacique...», ob. cit., p. 233.

<sup>73</sup> En Emilio Cotarelo y Mori: Ob. cit., pp. 434-435.



femeninos y masculinos, como Estrella, de la leyenda americana, y Gaspar, de *Leoncia*, suscriben las siguientes ideas expresadas en *Dos mugeres*:

Nada es más común que oír en boca de la persona desamada la terrible interpelación: *¿qué se han hecho tus juramentos?* ¿Porque antes no se preguntaba a la naturaleza: —¿qué se han hecho las hojas y las flores de que vestían los árboles, cuando el viento invernal las arrebató? ¿qué se hace en fin la vida del hombre cuando deja de animar su cuerpo? Ella, la naturaleza respondería —todo cambia, todo pasa! Esta es mi ley: la ley inmutable; la ley eterna!<sup>74</sup>

Gómez de Avellaneda recurre a formas diversas para explicar esa volubilidad; por esta razón llama a Estrella «la bella inconstante» y «la voltaria beldad», a quien ni «se la ocurriera acusarse [...] de locura e inconstancia».<sup>75</sup> Este discurso nos hace recordar un poema temprano de la autora, «El porqué de la inconstancia» (1843), que aparece en la segunda edición de sus *Poesías* (1850). En este texto, la Avellaneda explicita su filosofía sobre el deseo, la esperanza y el cambio eternos, una ideología trascendental de su obra. En el poema se mantiene que la mujer, como el hombre, experimenta el deseo, el amor y la desilusión, y que la seducción del corazón y el desengaño de la ilusión contribuyen a la inconstancia. El deseo es perenne, según la poeta, pues este es indicio de los bienes divinos que nos sirven de eterno imán:

*Contra mi sexo te ensañas  
Y de inconstante lo acusas,  
Que así piensas que te excusas  
De recibir cargo igual.  
¿Por qué ¡oh amigo! no emprendes  
Analizar en ti mismo  
Del alma humana el abismo,  
Buscando el foco del mal?*<sup>76</sup>

<sup>74</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Dos mugeres*, vol. III, pp. 147-148. Avellaneda leyó las novelas de George Sand, como *Lélia* (1833), en la que también se habla de que el tiempo se agota y termina con todo.

<sup>75</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: «El cacique...», Ob. cit., pp. 240, 242 y 234.

<sup>76</sup> Nótese el parecido de estos versos con las famosas décimas de Sor Juana Inés de la Cruz «Hombres necios que acusáis a las mujeres...».



*Clamas tú que las mujeres,  
(Cual dijo no sé quién antes,  
Piensan amar sus amantes  
Cuando aman solo al amor.<sup>77</sup>  
[...]*

*¡Oh! no a negarte me apresto  
Verdad que tan solo prueba,  
Que son las hijas de Eva  
Como los hijos de Adán.  
[...]*

*Y en los pálidos fantasmas,  
Que agranda y mide ella sola,  
Se finge ver la aurëola  
De la dicha y del amor:*

*¡Resbala pronto la venda!  
¡Resbala, y ve con despecho,  
Que vuela, en humo deshecho,  
El fulgor de su ilusión!  
Que no cabe en ser que piensa  
Que eterno el engaño sea;  
Aunque es eterna la idea  
Que sedujo al corazón.*

*No es, no flaqueza en nosotros,  
Sí indicio de altos destinos,  
Que aquellos bienes divinos  
Nos sirvan de eterno imán,  
Y que el alma no los halle,  
Por más que activa se mueva,  
Ni tú en las hijas de Eva,  
Ni yo en los hijos de Adán.  
[...]*

*Jamás ¡oh amigo! ventura  
Ni amor eterno hallaremos...*

<sup>77</sup> Interesante idea sobre el hombre enamorado, la que desarrolla Pablo Neruda más de un siglo después, en un poema temprano, «Yo puedo escribir los versos más tristes».

*Pero ¿qué importa? ¡esperemos!  
 Porque es vivir esperar:  
 Y aquí, do todo nos habla  
 De pequeñez y mudanza,  
 Solo es grande la esperanza  
 Y perenne el desear.<sup>78</sup>*

En «El cacique de Turmequé», la voluble Estrella se extasía con la lectura de los libros de caballería, una actividad que Gómez de Avellaneda no critica como lo hacen los preceptistas de los libros de conducta femenina. En cambio, la autora sugiere que *la incomparable* capitana idealiza a su amante como si fuera el soñador cervantino que transforma a Aldonza en Dulcinea. Para Don Quijote, Dulcinea sirve de musa a quien dedicar sus hazañas cuando se aventura a enderezar entuertos; mientras que la fantasía de una mujer como Estrella, alejada de la política del mundo, no puede realizarse más allá del ámbito que le es permitido: el amor y el deseo, es decir, su rol sexual. La aparente ecuanimidad con que juzga la autora a su personaje, como lectora influida por la escritura, se debe, en parte, a una búsqueda de su propia autodefinición en una sociedad que todavía consideraba inconstante a la escritora imaginativa y activa, en cuanto a la subversión de su papel tradicional femenino, el que trocaba por la oportunidad de influir en la sociedad con su propia escritura. Revisar esas funciones –de lectora y escritora– destacando la inconstancia sin condenarla del todo, es un acto de sobrevivencia para una escritora –nos explica la poeta contemporánea Adrienne Rich–, un impulso de libertarse de los confines sociales y literarios, vía una redefinición del arte, de la sociedad y de sí misma.<sup>79</sup>

Fiel al discurso hegemónico sobre la sexualidad, que atribuye a la mujer la responsabilidad del vicio del hombre, Rodríguez Freire nunca echa la culpa de los enredos adúlteros al fiscal, sino exclusivamente a la capitana. Tampoco simpatiza con la abandonada esposa de aquel. Gómez de Avellaneda, en cambio, no nos deja olvidar la pena y el sacrificio de la ultrajada fiscal, cuando esta ruega a Monzón que le ayude a reprochar a su marido descarriado. Pero tanto en la leyenda

<sup>78</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: «El porqué de la inconstancia», *Poesías de la excelentísima señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda de Sabater*, pp. 182-185.

<sup>79</sup> Cfr. Sandra Gilbert y Susan Gubar: Ob. cit., p. 49.

como en la crónica el visitador Monzón amonesta a la amante Estrella, aunque no al amante Orozco, por lo que sucumben los dos –cronista y autora– a las normas éticas y religiosas de un discurso en el que la única culpable de los pecados de la carne es la mujer. Al respecto Kate Millett comenta: «Excepto recientemente o en casos excepcionales, en general no se reconocía el adulterio del hombre salvo como una ofensa de un hombre contra la propiedad de otro». <sup>80</sup> Como explican Gayle Greene y Coppélia Kahn, la escritora, aun cuando es subversiva, muchas veces se deja inscribir dentro de la ideología dominante de su época. <sup>81</sup>

Sin embargo, se transparenta la ambivalencia de Gómez de Avellaneda en el asunto, cuando hace esfuerzos para que el fiscal comparta la culpabilidad por su papel de seductor empedernido: «acaso [Estrella] se rindió sin grandes remordimientos a las amorosas persecuciones del ardiente fiscal». <sup>82</sup> Además, a diferencia de la defensa que hace de la inconstancia de su personaje, la autora parece gozar del sufrimiento que padece el fiscal adúltero cuando este ve a Estrella junto a su nuevo amante, el cacique de Turmequé: «Comenzó entonces la expiación providencial, debida justamente a tantas humillaciones y angustias como aquel mal marido había hecho sufrir a su despreciada consorte». <sup>83</sup> Este contradiscurso, en el que se desplaza la culpabilidad adúltera para que la comparta el hombre con la mujer y en el que se sugiere que una mujer venga el ultraje de otra, es totalmente ajeno a la crónica de Rodríguez Freire. También lo es la explicación que se ofrece en la leyenda de que la verdadera causa de las intrigas políticas no es la mujer, como nos asegura el cronista, sino el fiscal, pues con la ausencia de Orozco de la ciudad, se calmó la agitación política, «patentizándose más quién era el principal excitador [...] de las pasiones populares». <sup>84</sup>

## Arte y ambición

La comedia *Oráculos de Talía o Los duendes en palacio* (1855) constituye otra cala en el desafío al discurso del poder político, en este caso, a su influencia sobre el arte, tema que Rubén Darío señalaría a

<sup>80</sup> Kate Millett: Ob. cit., p. 43.

<sup>81</sup> Gayle Green y Coppélia Kahn: *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*, pp. 20-21.

<sup>82</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: «El cacique...», ob. cit., p. 234.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 239.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 246.

su manera hacia finales del siglo en su cuento alegórico «Rey burgués» (1888). Como han notado algunos críticos, como Williams, es probable que la farsa responda a la decepción de Gómez de Avellaneda cuando la Real Academia Española, bajo la dirección perpetua de Martínez de la Rosa, la rechaza en 1853. Los académicos eludieron considerar la cuestión de su talento al votar sobre una propuesta hecha por Bretón de los Herreros: «¿Son admisibles o no las señoras a plazas de número de la Academia?».<sup>85</sup> La derrota, de seis a favor y catorce en contra, la transformó Gómez de Avellaneda en arma suya en la comedia *Oráculos de Talía...* por medio del discurso del personaje Eugenia. Esta aconseja al comediógrafo Valenzuela, refiriéndose de modo metatextual a la comedia como una farsa estética que responde a otra farsa política: «a una farsa / Le dé otra farsa respuesta; Que lo que os hacen hagáis / Lección tomando en su escuela».<sup>86</sup>

Pero la crítica de su época otra vez desacertó con el cotexto de su obra, el que a nuestro parecer es obvio en el caso de la comedia. En cambio, los comentaristas se zambulleron en las mismas aguas cenagosas de la obsesión con la verosimilitud histórica. En *La España* (1855), Aureliano Fernández Guerra (*Pipí*) critica la selección del protagonista don Fernando de Valenzuela, como cumplido caballero de bizarro ingenio, cuando, según la historia nacional de España, Valenzuela deshizo el reino. Como valido de la reina Mariana de Austria y caballero mayor de España, la trajo al borde del precipicio y terminó vilipendiado. «Valenzuela no aparece en el drama sino como escritor de comedias [continúa *Pipí*], y nada hace, nada dice, en nada revela sus talentos políticos y de gobierno, para justificar su engrandecimiento desde la más abatida pobreza. Para subir no debió saber componer comedias, sino representarlas».<sup>87</sup> Esta cita, y otra que más adelante copiamos de la misma reseña, comprueban la inflexibilidad del discurso y la blindada visión estética de la época, pues en la reseña misma se tantean las raíces del cotexto sin dejarlas brotar. Gómez de Avellaneda precisamente utiliza a Valenzuela, escritor sin talento alguno para la política, para mostrar cómo es manipulado el artista y utilizado como mero juguete de los ambiciosos de la corte. La verdad,

<sup>85</sup> Cfr. Edwin Bucher Williams: *The Life and Dramatic Works of Gertrudis Gómez de Avellaneda*.

<sup>86</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Oráculos de Talía o Los duendes en palacio, Obras literarias...*, vol. III, p. 247.

<sup>87</sup> Aureliano Fernández Guerra (*Pipí*) en Emilio Cotarelo y Mori: Ob. cit., p. 279.

que busca en vano *Pipí*, no reside en la copia fidedigna y verosímil de los anales oficiales sobre Valenzuela sino en la conversión de la figura histórica en artista y político involuntario sin ambiciones de poder. Por eso Valenzuela fracasa rotundamente en esta farsa que retrata la corte como campo de batalla donde se compran y se venden la fama y la gloria del artista leal, sin miras a su falta de astucia política para gobernar. Sin darse cuenta, *Pipí* acierta cuando declara que «siempre los filósofos y poetas han explicado la historia antigua por la moderna; en los *Oráculos de Talía* se quiere explicar lo presente por lo antiguo: esto es, trocar completamente los frenos».<sup>88</sup>

A pesar de atender solo a la veracidad histórica, el reseñador se percata de que se ha trastocado «algo» en el proceso. De hecho, la dramaturga expone el sistema del favoritismo que ejerce el centro político de su época en relación con el arte: por ejemplo, la regenta María Cristina nombra en el gabinete a Martínez de la Rosa como director de la Academia; el conde de San Luis, rival de Gómez de Avellaneda en la Academia, se hace presidente del Consejo de Ministros, y el Duque de Rivas es presidente de un gobierno relámpago. *Pipí* parece ignorar la trasposición temporal que la dramaturga realiza cuando retrata la actividad política de escritores de su propia época, apenas disfrazándola tras el velo transparente del pasado. Es más: al señalar el favoritismo en contrapunteo con la ambición femenina de Eugenia, revela cómo tales actividades y honras son propiedad exclusiva de los hombres. Desafortunadamente, *Pipí* ignora el proceso cuando añade: «Hay, pues, que sonreírse, oyendo exclamar a copleros del siglo XVII “que los hombres sirven para todo, que se hace de un literato un ministro de Marina; de un militar, uno de Hacienda”, y otras lindezas semejantes, que para nuestros tatarabuelos eran lengua babilónica».<sup>89</sup>

En el prólogo a la primera edición de la comedia, Gómez de Avellaneda se defiende contra *Pipí* y sus acusaciones:

Valenzuela, hombre de ingenio, poeta activo, ambicioso de gloria, hubiera podido ser de provecho y de honra para su patria, si no se le hubiese arrancado de su esfera natural de acción para convertirle en mal ministro; si la miseria y el abandono en que se arrastra en España la literatura, no

<sup>88</sup> Ídem.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 280.

le hubiesen obligado a renegar de su vocación, buscando por la intriga y el favor lo que no podía alcanzar por el mérito. Así, esa absurda antigua costumbre nuestra, de reputar dignos premios para los talentos literarios, los empleos públicos aun siendo muy ajenos a la índole de aquellos, no solo ha esterilizado y esteriliza cada día inteligencias fecundas, sino además –lo que aún es peor– carga al Estado de funcionarios inútiles o malos; porque los genios universales son rarísimos, y –no hay remedio– la ambición que no halla natural y digno camino para remontarse, toma el que le abren imprudentemente por regiones desconocidas y derroteros peligrosos. Yo se lo hago decir a Valenzuela.<sup>90</sup>

Sin embargo, le afectó mucho a Gómez de Avellaneda la crítica adversa de la comedia y el hecho de que pasó desapercibida su intención por los críticos perspicaces. Cierra el prólogo con estas palabras irónicas que rematan el tema del drama: «por lo cual procuraré en lo sucesivo no concebir idea alguna que desenvolver en producciones teatrales, sin consultar antes a ciertos hombres políticos, que prueban diariamente lo muy alto que rayan en filosofía y en moral».<sup>91</sup> Durante tres años no estrena en el teatro, hasta que en 1858 vuelve a adornar su frente la corona teatral en que luce la piedra preciosa del drama *Baltasar*, una tragedia sobre el tedio, antítesis de la ambición que forma el eje de los *Oráculos de Talía...*

Esa ambición es representada en la comedia, sobre todo, por Eugenia de Uceda, camarista de la reina Mariana de Austria. Es su voz la que anima la estatua de Talía, musa del comediógrafo Valenzuela. La estatua sirve de signo del papel auxiliar de la mujer, quien inspira la creatividad del hombre artista. En este caso se refiere a una estatua de la musa griega que presidía la comedia y los festines de la antigüedad. Los sicolingüistas de nuestra época teorizan que en el discurso dominante, la mujer se identifica con la naturaleza, lo material y el lenguaje literal, mientras que el hombre se asocia con el discurso de lo figurativo y lo trascendental.<sup>92</sup> En el caso de esta comedia, la musa figurativa creada por el discurso masculino en forma de una estatua muda e inmóvil «se literaliza» mediante el lenguaje femenino para tomar la forma concreta y circunstancial de Eugenia. Es decir, cuando Eugenia

<sup>90</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Oráculos...*, ob. cit., pp. 206-207.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>92</sup> Cfr. Margaret Homans: *Bearing the Word. Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women's Writing*, p. 5.

rescata el signo figurativo de la musa del discurso masculino, y se lo apropia, lo transforma con su propia voz femenina en signo suyo literal. Algo parecido ocurre con el signo del «duende» del título de la obra. Williams anota que en la historia oficial se cuenta que Valenzuela se casó con la camarista Eugenia, se hizo espía contra Juan de Austria y fue conocido como «el duende» de la reina, de quien le suponían su amante.<sup>93</sup> No obstante, nuestra dramaturga también se apropia de los «duendes» del título para referirse a Eugenia de modo polisémico: ella es encantadora de Valenzuela y motor de enredos, un fantasma que habita en palacio y una criatura traviesa que a veces ayuda al hombre y otras veces hace jugarretas.

Como en otra comedia de la misma década, *Tres amores* (1858), Gómez de Avellaneda se ocupa del papel del artista en la sociedad contemporánea. En las dos piezas encarna en diferentes personajes las múltiples facetas de una personalidad totalizadora: ambiciosa/desinteresada, astuta/ingenua, anhelante de gloria mundanal/deseosa del amor espiritual. En los *Oráculos de Talía...*, el discurso de la mujer ambiciosa se esconde detrás de la máscara clásica y muda de la musa Talía. Las caracterizaciones que urde la autora del comediógrafo Valenzuela y de la camarista Eugenia logran invertir el discurso femenino/masculino. Se aúnan en el proceso la política y la estética, pues mientras la voz de Eugenia alienta al poeta a escribir, desde su escondite la camarista atestigua los planes de los conspiradores contra la reina y relata el complot a Valenzuela, para que este se lo delate y se engracie con la soberana. Eugenia anhela ser lucero y brújula de la «nave incierta» de Valenzuela, y lo instiga a alcanzar las cumbres de la fortuna, pues solo mediante el hombre encuentra la mujer cauce para su propia ambición: «Pues si al sexo desvalido / De toda gloria se aleja / Y solo el lustre refleja / Del dueño que se ha escogido / Al que yo mi suerte uno / Y proclamo mi señor, / No ha de tener superior / Del rey abajo, ninguno».<sup>94</sup> Es curioso notar cómo en el último verso citado se parodian las famosas palabras del drama del Siglo de Oro, de Rojas Zorrilla, *Del rey abajo, ninguno*. A diferencia de este drama, remedo de la obsesión masculina con la mujer-receptáculo del honor, Eugenia, en los *Oráculos de Talía...*, utiliza al hombre Valenzuela como receptáculo de la ambición femenina.

<sup>93</sup> Cfr. Edwin Bucher Williams: Ob. cit., p. 282.

<sup>94</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Oráculos...*, ob. cit., pp. 308-309.

Como Isabel de Peralta, de *El príncipe de Viana*, Eugenia es políticamente astuta, fuerte y decidida, la voz práctica sobre la corte y la cínica sobre cómo hay que actuar para hacerse famoso. Le dice a Valenzuela que las dotes que posee –rectitud, nobleza y generosidad– son impedimentos al poder: «Hay cualidades que en él [mundo] / Más se encomian que se aprecian, / Como hay vicios censurados, / Que, sin embargo, se aceptan. / Entre práctica y teoría / Suele haber distancia inmensa [...] / Pocos sienten lo que dicen; / Menos hacen lo que enseñan».<sup>95</sup> Le aconseja que participe del juego con los mismos naipes con que juegan los demás, «Y que aceptéis la moneda / Que en el mercado circula».<sup>96</sup> Valentín, el criado pragmático y materialista del comediógrafo, es cómplice involuntario de Eugenia. Hace el papel de gracioso al aconsejar a Valenzuela que trafique con favores reales y venda cargos públicos para hacerse rico. En un soliloquio Valentín pondera el problema del poeta en España: «No es poco haber conseguido / El que abandone prudente / La ominosa poesía, / Que al hospital lleva siempre / En España. Lo demás / Lo hará el cortesano ambiente, / Pues no hay raudal de ilusiones / Que esta atmósfera no seque».<sup>97</sup>

Valenzuela, el artista que quiere honrar a la patria, duda que sea bueno fingir ser lo que uno no es. Idealista ingenuo, lento en entender las estrategias que «la musa» le sopla, cree que el amor es la clave de los misterios de Dios. Después de que Eugenia le instruye en mostrar la lealtad a la reina con el resultado de que esta le concede favores –primer caballerizo y luego caballerizo mayor con títulos de alta nobleza–, Valenzuela reconviene a Eugenia el haberle hecho experimentar la ambición insatisfecha: «Porque por vos, por vos sola / Creció en mi pecho la llama / De esta ambición desmedida / Que aún me atormenta sin pausa».<sup>98</sup> Valenzuela se percata del peligro del artista que se extravía como oveja entre los lobos del palacio. Cuando la reina le confiere el puesto de primer ministro y el rango de grandeza por real decreto, los discursos genéricos trastrocados persisten mediante las reacciones de Eugenia y Valenzuela. La ambiciosa dama se apropia de la gloria política y alcanza su sueño mediante el destino manipulado del hombre: «Y ahora seréis en la historia», advierte a Valenzuela,<sup>99</sup> mientras que el

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 244.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 245.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 293.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 322.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 325.



artista adopta el discurso femenino y se refugia, temeroso de su fama, en el amor espiritual y en la verdadera grandeza del alma que da Dios: «¿Esa quisiera alcanzar, / Porque esta [la fama] no me deslumbre / Y porque subo a una cumbre / De la que es fácil rodar!».<sup>100</sup>

Gómez de Avellaneda también alcanza su propia cumbre peligrosa de la fama como escritora con las obras de varia índole que hemos discutido en este capítulo. Apropia para sí las tendencias literarias de su época, como el interés en la Edad Media y los temas nacionales. Según los comentarios de los críticos coetáneos, no parece haber surtido efecto lo subversivo de sus textos palimpsesticos. No obstante, creemos que es imposible negar la preocupación política de sus escritos, la que a menudo es representada por la subjetividad dinámica de los fuertes personajes femeninos. Estas mujeres ficticias encuentran en los personajes masculinos, blandos e indecisos, el objeto del deseo vedado a la mujer decimonónica –la ambición política para Eugenia, de *Oráculos de Talía...*; la atracción sexual para Estrella, de «El cacique de Turmequé», y para Egilona; y la defensa patriótica de los fueros y la corte para Isabel de Peralta, en *El príncipe de Viana*–. Para retratar tales cuadros, la autora necesita servirse de los escenarios y del discurso del centro estético. Insatisfecha con la mera apropiación, Gómez de Avellaneda invierte los componentes del discurso hegemónico, repartidos de modo binario entre los sexos. Esta inversión mina los cimientos del discurso transformador y transformable, puesto que subjetiviza y autoriza al personaje femenino, a la vez que objetiviza al masculino; disloca e invierte el discurso dominante, confundiendo las normas genéricas, y deconstruye y desmitifica los centros del poder político que residen en el gobierno del país y su imperio, en la herencia histórica y cultural, en la hegemonía religiosa y en la economía de la sexualidad –matrimonio y honor–. En el prólogo a las *Poesías* de Luisa Pérez de Zambrana (1860), Gómez de Avellaneda ofrece un comentario que fácilmente podemos utilizar para describir su proyecto en el proceso que vamos dilucidando a lo largo de esta obra:

si bien la poesía de un pueblo o de una época, considerada en su espíritu general, nos presenta indudablemente la síntesis imperecedera de la vida común, de las ideas y las pasiones dominantes en la atmósfera moral e

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 336.

intelectual en que fue producida: en el poeta individualmente examinado, no solo no hallamos siempre la imagen a la expresión de la sociedad en que vive, sino que suele presentársenos como su enérgica antítesis; como heraldo peregrino y solitario de un orden de ideas mucho más avanzado que su nación o que su siglo.<sup>101</sup>



<sup>101</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: «Prólogo», p. I.

# «La mujer nueva»: negación o afirmación de la sexualidad en *Dos mugeres*

*She dreamed she was a character in a novel and that her existence presented an insoluble problem, one that would be solved only by her death at the end.*

Alice Walker: *Meridian*, 1976

Julia Kristeva comenta que el escritor se asegura un lugar en la historia por medio del diálogo y la ambigüedad, afirmando con estos procedimientos una ética ambivalente de la negación que afirma.<sup>1</sup> Como si sostuviera el diálogo contestatario fundamental a los teóricos deconstructivos y feministas, Alice Jardine parece reformular el comentario de Kristeva, cuando sostiene que la indecisión intrínseca a la escritura no se debe a la polisemia ni a la ambigüedad, sino a la oscilación de la potencialidad entre el hombre y la mujer. En el primer capítulo sobre el discurso social hemos visto cómo esta indecisión *vis-á-vis* las diferencias sexuales es rechazada por imposible, diría Jardine, según los conceptos platónicos de la mimesis.<sup>2</sup> En este capítulo sobre *Dos mugeres*, pensamos mostrar cómo Gómez de Avellaneda incorpora la negación y la ambigüedad en su elaboración del contradiscurso de la protagonista Catalina sobre la mujer y la sexualidad, y cómo subvierte el discurso hegemónico de su amante Carlos mediante la oscilación entre la potencialidad sexual femenina y la masculina. En este proceso observamos que el contradiscurso de Catalina la condena como subalterno, a la vez que la afirma en su alteridad de «mujer nueva».

<sup>1</sup> Cfr. Julia Kristeva: *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, p. 69.

<sup>2</sup> Cfr. Alice A. Jardine: *Gynesis. Configurations of Woman and Modernity*, pp. 186-190.

La denominación «mujer nueva» la tomamos, revisada y modificada, de Graciela de Sola, quien utiliza el calificativo «hombre nuevo» para referirse a los personajes del escritor argentino contemporáneo Julio Cortázar. Con esta apropiación, no señalamos una semejanza entre dos escritores de siglos y contextos dispares sino un parentesco anímico, como el que establece Darío en «Los raros», entre dos autores que se atreven a descubrir en el devenir humano la «intrahistoria», la revolución/revelación interior y la contemplación/acción del ser que «existe» en el mundo.<sup>3</sup> En el caso del «hombre nuevo» del siglo xx, la concientización implica para Cortázar un atentado contra la hegemonía del discurso logocéntrico occidental iniciado con el romanticismo. En el caso de Gómez de Avellaneda, un desafío a la hegemonía del falologocentrismo del occidente anima la creación de la «mujer nueva» decimonónica. La ambigüedad del suicidio contemplado/realizado por Horacio Oliveira, el protagonista de *Rayuela*, y el acto decisivo del suicidio de Catalina en *Dos mugeres*, señalan la «diferencia» genérica que informa los desenlaces/ideologías/discursos de estas dos novelas.

Aunque *Dos mugeres* pertenece al siglo xix hispánico, la problemática sobre la sexualidad femenina persiste en el discurso de la cultura popular occidental. Por ejemplo, en el desenlace de la película norteamericana *Thelma and Louise*, las dos protagonistas, vengadoras del estupro ileso, se caricaturizan de imitadoras ingenuas, aunque eficaces, del hombre, protagonista de la mayoría de las películas norteamericanas. Thelma y Louise se apropian de la violencia –aunque en menor grado–, del compadrazgo y de la solidaridad, constantes del discurso masculino de los medios masivos. No obstante, el destino de Thelma y Louise no difiere mucho del de tantas heroínas decimonónicas de la literatura «culta» occidental, como Emma Bovary, Anna Karenina y Hedda Gabler. Para ellas, como para Catalina, de *Dos mugeres*, el suicidio resulta ser la única alternativa: el escape de la sociedad, la que rechaza la autorrealización de la «mujer nueva», y a la vez su afirmación no conformista frente al discurso hegemónico sobre el poder de la sexualidad masculina.

En nuestra investigación de *Dos mugeres*, concordamos con Susan Kirkpatrick en que Catalina representa la primera imagen verdadera de la subjetividad romántica de la mujer en la literatura española,<sup>4</sup> y

<sup>3</sup> Cfr. Graciela de Sola: *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, pp. 163-164.

<sup>4</sup> Cfr. Susan Kirkpatrick: *Las románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-50*, p. 165.

con Lucía Guerra-Cunningham en que este personaje es la primera heroína verdadera de la narrativa latinoamericana.<sup>5</sup> Estas dos críticas norteamericanas han analizado con perspicacia cómo rechaza Gómez de Avellaneda el signo antitético de ángel/monstruo del discurso hegemónico en su tratamiento del matrimonio y del adulterio en *Dos mujeres*, y cómo realiza la subjetivización de la mujer dentro del discurso romántico mediante la exploración de inteligencia, voluntad, pasión y amor propio femeninos. En nuestra decodificación del discurso de Carlos y, sobre todo, del de Catalina, a veces coincidimos con las interpretaciones de estas dos críticas. No obstante, nuestro enfoque es otro, pues pensamos pormenorizar la oscilación de la potencialidad entre el hombre y la mujer, la indecisión frente a las diferencias sexuales y la negación/afirmación de la sexualidad de la «mujer nueva».

### Deconstruyendo al héroe

Descubrimos las implicaciones profundas de la sexualidad y la feminidad, según nos advierte Mary Jacobus, entre las fisuras y las dislocaciones de la novela, creadas estas por la irrupción del discurso romántico.<sup>6</sup> Con este propósito, empezamos nuestra lectura de *Dos mujeres* y del (contra)discurso de/sobre Carlos y el análisis del discurso que concuerda con, y a la vez desdice, lo que hemos denominado la «feminización» del héroe en capítulos anteriores.

Veledoso e indeciso, Carlos se debate entre el compromiso con su esposa Luisa, a quien se rinde en el culto sagrado del matrimonio, y su arrebatada pasión por la idolatrada amante Catalina. Desgarrado entre el deber conyugal y el imán del deseo, Carlos carece de la valentía y del dinamismo que hemos visto en la viuda Egilona cuando esta declara al consorte su amor por otro. De ahí que gane Egilona la estatura trágica de la «mujer nueva», pues en vez de resignarse a ser la «mujer virtuosa», personifica el cuestionamiento del discurso hegemónico, el que reprime y calla la sexualidad femenina. A diferencia de este conflicto femenino, el de Carlos no conlleva la concientización de su sexualidad ni involucra la problemática de prohibiciones sexuales, por lo tanto, no está en desacuerdo con el discurso hegemónico sobre el hombre. Tal vez por eso este personaje solo contempla, por un

<sup>5</sup> Cfr. Lucía Guerra-Cunningham: «Transgresión femenina del folletín en *Dos mujeres* de Gertrudis Gómez de Avellaneda», p. 864.

<sup>6</sup> Cfr. Mary Jacobus: «The Buried Letter: Feminism and Romanticism in *Villette*».

momento fugaz, la posibilidad de suicidarse, temeroso sobre todo de que el mundo culpe a Catalina.

La ambivalencia circunstancial del conflicto de Carlos, no perjudica su identidad masculina como esposo y amante, sin embargo disminuye la valorización trascendental de su subjetividad en contraste con el proceso autodefinidor que realiza Catalina a lo largo de la obra. Esta subjetivación de Catalina transforma la información política sobre la sexualidad en información psicológica, mediante un proceso de interiorización de la historia sobre la sexualidad femenina de la época. Para autorizar esa subjetividad inusitada, Catalina se enfrenta con el discurso de la represión tradicional del sexo y de la sexualidad femeninos, un discurso que desde tiempos antiguos se relaciona con el poder y el conocimiento.

La interesante caracterización reactiva de Carlos a veces parece adherirse más al discurso femenino que al masculino. Propenso al llanto y a la fiebre de una típica heroína romántica, Carlos se preocupa, como ella, por la maledicencia y «el qué dirán». En cambio, se destacan la indiferencia y el desprecio que siente Catalina hacia la sociedad –actitud prototípica del héroe romántico–. No obstante, Carlos también participa del discurso masculino cuando expresa su deber hacia Luisa y la describe como ángel abnegado o niña inocente y tierna. Como un velero, oscila entre las dos mujeres, Luisa y Catalina, intensificándose cada vez más en él sus propios sentimientos de culpabilidad adúltera. Por deber a Luisa, a menudo huye de Catalina, pero siempre vuelve y sucumbe: «¡Ven! [le exclama] ¡todo lo olvido! Dios, el mundo, el honor [...] ¡ven! y embriégame de amor y de placer, y seamos tan felices como somos culpables».<sup>7</sup> Por un lado, ofrece seguir a Catalina en el momento en que se mejore Luisa, quien ha caído enferma, y por otro, advierte a su amante que no soportaría el remordimiento de asesinar a su esposa por haberla abandonado. Se patentiza la violencia de su indecisión cuando declara que «las dos me son igualmente adoradas, y sin embargo, quisiera aniquilar a una».<sup>8</sup> Además, en el contradiscurso de/ sobre Carlos, se niegan los signos antitéticos –ángel/monstruo, que representan la dicotomía esposa/amante–, como observamos cuando Carlos, sintiéndose el asesino de ambas, espera el castigo de Dios por haber emponzoñado la vida de «dos ángeles».

<sup>7</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Dos mujeres*, vol. III, p. 79.

<sup>8</sup> *Ibidem*, vol. IV, p. 46.

El contradiscurso autorizado de la narradora interviene para patentizar la vacilación de Carlos, quien públicamente honra a la esposa a quien en secreto ultraja. Este contradiscurso crítico condena al marido infiel, hipócrita y cobarde, por hacer sufrir a las dos mujeres:

Entre las dos mujeres a quienes hacía igualmente desgraciadas, y de las cuales la una tenía el derecho sagrado de esposa, y la otra un derecho no menos respetable... desesperábase de no poder conciliar la felicidad de ambas y no se hallaba con valor de sacrificar a ninguna. Lamentable era aquella posición, y sin duda de los tres personajes de esta historia, no era Carlos por entonces, el menos infeliz.<sup>9</sup>

De ese modo, el contradiscurso de la narradora establece el derecho de la sexualidad de Catalina, transformándola de objeto en sujeto. Catalina deja de ser materia prima en la economía del deseo masculino, la que requiere que ella mantenga su cuerpo como objeto del deseo, sin que ella misma tenga acceso al deseo como sujeto.<sup>10</sup> Es más, a menudo Carlos es representado como el objeto del deseo de Catalina, por ejemplo, cuando Elvira reconviene a su amiga por «el capricho de vencer la selvática virtud de un pobre muchacho de provincia [...] sin otro atractivo que una hermosura que él mismo ignora».<sup>11</sup> Consideramos este contradiscurso en que se invierten los componentes –sujeto/objeto– de la economía del deseo una contribución al planteamiento audaz sobre el lenguaje de la sexualidad, la que circula, según Nancy Armstrong, entre la sicología y la economía, entre el individuo y el Estado.<sup>12</sup>

### Inscribir una heroína nueva

En la caracterización heteroglósica de Catalina, la condesa de S..., se cruzan las contradicciones socio-ideológicas coexistentes del discurso hegemónico sobre lo femenino y del contradiscurso emergente sobre la «mujer nueva». Estas voces, más la del romanticismo estético, están en competencia unas con otras, en un proceso en que se enfatizan los códigos prevalecientes, a la vez que se exponen y cuestionan, con el resultado de que el desafío a estos códigos lingüísticos se identifica

<sup>9</sup> *Ibidem*, vol. III, pp. 163-164.

<sup>10</sup> Cfr. Luce Irigaray: *This Sex Which Is Not One*, p. 188.

<sup>11</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Ob. cit.*, vol. II, p. 192.

<sup>12</sup> Cfr. Nancy Armstrong: *Desire and Domestic Fiction*, p. 93.

con el desafío a las leyes oficiales.<sup>13</sup> Como estrategia principal, la autora invierte y confunde los atributos ligados exclusivamente a un sexo u otro en el discurso cultural sobre la sexualidad. Para explicar este proceso, profundizamos en el diálogo heteroglósico de Catalina: primero, las peculiaridades del discurso romántico *vis-á-vis* la heroína y la relación de esta con el discurso social; segundo, el contradiscurso que subvierte, invierte, niega y critica el discurso hegemónico, y tercero, el proceso discursivo de la toma de conciencia de la problemática de la sexualidad femenina.

Avellaneda no acepta la hipótesis del discurso dominante de que hay atributos exclusivos según el sexo, y al varón le pertenecen las cualidades innatas de la razón, la violencia, la fuerza física, la inteligencia, la autoridad, la profundidad, el espíritu emprendedor, el dominio, la agresividad, el inconformismo, la tenacidad y la gran necesidad sexual. Ni que pertenecen a la mujer exclusivamente la espontaneidad emocional, la ternura, la debilidad física, la intuición, la aceptación, la superficialidad, la sensibilidad, la sumisión, la pasividad, la abnegación y la pequeña necesidad sexual.<sup>14</sup> La autora de *Dos mugeres* rechaza esas cualidades innatas, «blancas o negras», tanto en el hombre como en la mujer. En esta novela, como en *Guatimozín, último emperador de Méjico*, mantiene que la situación del personaje, más que su intuición, influye en su destino. «Los acontecimientos más que los instintos hacen al hombre malvado», declara Catalina a Carlos. Y luego le explica su ideología sobre la virtud, o sea, las ideas refractadas de la autora sobre la ambición y el orgullo, las que son exageradas y mal digeridas en los protagonistas, que sucumben a lo circunstancial, como Cortés en *Guatimozín...* Catalina pregunta a Carlos: «¿Deberé creer que el origen mismo de las virtudes puede producir el mal, y que los crímenes no son regularmente sino el efecto de grandes cualidades exageradas y mal dirigidas por los acontecimientos y las circunstancias? No sé si puedo generalizar esta consecuencia, mas en cuanto a mí pareceme exacta».<sup>15</sup>

Emprendamos nuestra discusión sobre la condesa Catalina con una enumeración de los rasgos de su carácter, los que suelen atribuirse al héroe romántico: una sensibilidad viva que todo lo engrandece o disminuye hasta el exceso, un alma que padece y goza *in extremis*, una

<sup>13</sup> Cfr. Julia Kristeva: Ob. cit., p. 65.

<sup>14</sup> Cfr. Álvaro García Meseguer: *Lenguaje y discriminación sexual*, p. 98.

<sup>15</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: Ob. cit., vol. IV, p. 10.



imaginación que lo poetiza todo, el amor como obsesiva meta apasionada, un destino de amor o muerte sin término medio y el egoísmo y el orgullo. En realidad, Gómez de Avellaneda no hace otra cosa que dotar a su heroína de las características que la sociedad aprueba en el hombre: el egoísmo, el orgullo, la inteligencia y la capacidad de gozar de la vida. Luego, la autora toma del héroe romántico otros atributos netamente femeninos del discurso social, los que el romanticismo había conseguido adaptar, exagerándolos y dinamizándolos, para formar parte del carácter de sus héroes masculinos: la sensibilidad, el sufrimiento, la imaginación y el amor. De este modo, nuestra autora se sirve del discurso romántico como trampolín para lanzarse a una crítica subversiva del discurso social. Catalina representa la pugna en el sujeto femenino –como diría Kristeva– entre naturaleza y cultura, entre la tradición inmemorial de la ideología-ciencia y la actualidad, entre el deseo y la ley, el cuerpo, el lenguaje y el metalenguaje.<sup>16</sup> Examinemos a continuación ejemplos específicos de esta pugna, los que tratan del discurso sobre la inteligencia, el amor, el desprecio de la sociedad y la marginación.

A la casa de Catalina acuden los hombres más brillantes y selectos de Madrid, quienes se deslumbran con la erudición sobre la moral, la religión y la política de una mujer insólita, quien «analizaba como filósofo y pintaba como poeta: tenían sus pensamientos el vigor y la independencia de un hombre, y expresábalos con todo el encanto de la fantasía de una mujer, y aun con un poco de su amable versatilidad»; en fin, era Catalina «una amalgama difícil de analizar [...] de cualidades opuestas».<sup>17</sup> Así, la narradora deja constancia de la tarea ardua de describir a esta mujer inusitada mediante un discurso binómico de atributos exclusivos y complementarios según el sexo. No solo pertenecen al contradiscurso la ostentación de su inteligencia y los temas discutidos con los hombres, sino también la concientización de su propia superioridad y su rebelión contra la imperfección humana.<sup>18</sup> Comparte estos pensamientos con Carlos a modo de confesión en que se reiteran declaraciones parecidas

<sup>16</sup> Cfr. Julia Kristeva: Ob. cit., p. 97.

<sup>17</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: Ob. cit., vol. IV, pp. 131-132.

<sup>18</sup> En su epistolario con Antonio Romero Ortiz (1853), escribe Avellaneda: «hacerte comprender la lucha que hay entre mi orgullo de inteligencia y mi naturaleza de mujer apasionada: no se definen estas contrariedades» (Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Cartas inéditas existentes en el Museo del Ejército*, p. 43).

a las de Sor Juana Inés de la Cruz y Mary Wollstonecraft, quienes tuvieron que defender su genio disfrazándolo de regalo divino: «mi misma inteligencia, ese inapreciable don que nos acerca a la divinidad, era para los espíritus medianos una cualidad peligrosa, que tarde o temprano debía perderme».<sup>19</sup>

Desde los tiempos del Concilio de Trento, la forma confesional ha servido de vehículo para encauzar el discurso del deseo, pues según Foucault, antes del advenimiento del psicoanálisis, la sexualidad fue el tema privilegiado del confesionario católico. A lo largo de la novela, la condesa Catalina confiesa su vida a Carlos por medio de una «autoginografía», como lo denomina Donna Stanton. A diferencia de la autobiografía masculina, la autoginografía es menos una inscripción de múltiples relaciones personales y más una narrativa de los conflictos entre lo público/privado y lo profesional/personal. En ella, por un lado, se dramatizan la alteridad y la ausencia del sujeto, mientras, por otro, el sujeto se afirma en su afán inútil de autodominarse.<sup>20</sup> Por ejemplo, Catalina cuenta a Carlos que la excita el conocimiento, se embebe de teorías, se desvela por las grandes cuestiones y la embriagan las santas teorías y, sin embargo, la persiguen las dudas: «a fuerza de comprenderlo todo [se lo explica], llegué a desconocerme a mí misma».<sup>21</sup> En adelante veremos cómo el tono confesional de la autoginografía se transforma en una explicitación de una ética sobre la sexualidad femenina. Catalina comparte esta ética con Carlos mediante interrogaciones y consultas a la manera –diría Foucault– de una confesión en que se deja salir lentamente a la superficie las declaraciones confidenciales.

En la ideología sobre el amor, la que desenreda Catalina para Carlos, se involucran cuestiones sobre la inteligencia y la superioridad. Por ejemplo, ella le explica que no bastan para la mujer la bondad y la ternura de un hombre sin que tenga también inteligencia, pero que sucede lo contrario para un hombre, quien teme encontrar una inteligencia superior en la mujer a quien ama. A pesar de esta crítica explícita, Catalina parece ceder al discurso hegemónico, pues sigue explicando que la mujer necesita la superioridad en el hombre para compensar su propia debilidad e inspirar confianza. Tan pronto como refleja el discurso hegemónico, Catalina acaba por arremeter contra él. Añade que solo el corazón y no el

<sup>19</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Dos mugeres*, vol. II, p. 102.

<sup>20</sup> Cfr. Donna Stanton (ed.): *The Female Autograph. Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*, pp. 13-15.

<sup>21</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Dos mugeres*, vol. II, p. 106.

talento del hombre esclaviza a la mujer e insiste en que esta solo aprecia la superioridad masculina cuando se utiliza para elevar y engrandecer a la mujer: «Pero esta superioridad cuando no nos engrandece, nos humilla; y siempre nos humillará si el amor que inspiramos no es bastante poderoso para que cerca de nosotras la deponga el hombre».<sup>22</sup> Es decir, el hombre debe ser inteligente, pero sin ostentar su inteligencia cuando está al lado de la mujer. Nótese cómo este contradiscurso de Catalina invierte, de modo sutil, el discurso hegemónico que advierte a la mujer no ostentar su inteligencia en público. Nos recuerdan, además, las palabras de la autora en una carta a Antonio Romero Ortiz en 1853: «Yo sé que la sola idea de que me colocaba respecto a mi amante en posición desventajosa era bastante para sublevar mi orgullo y aniquilar mi amor [...] porque cuando amo, necesito ser estimada, muy estimada. Necesito saber que estoy muy alta delante de aquel que me he escogido por dueño».<sup>23</sup>

A pesar de la insistencia por parte de Catalina de que el amor puede llenar la vida –discurso hegemónico sobre la mujer– o que hay solo dos alternativas, el amor o la muerte –discurso romántico–, el contradiscurso se complica con unas disquisiciones sobre la relación entre la atracción y el terror, la mutabilidad como teoría neoplatónica y un comentario sobre las alternativas que tiene la mujer. Fundamental para esta ideología amorosa es la neutralización del valor negativo que el discurso dominante asigna a la inconstancia femenina. Por ejemplo, mediante la autodefensa de Catalina *vis-á-vis* los sentimientos sobrecoedores, y como resultado de un prudente cálculo, se equipara la atracción al amor con la reacción al terror pánico:

Sabía que el miedo no se disipa huyendo del objeto que nos lo inspira, porque la imaginación le dará formas más colosales y medrosas a medida que menos le veamos con los ojos del cuerpo, y el mejor remedio es acercarse, palpar, descomponer, si es preciso, el objeto desconocido que nos ha atemorizado. Regularmente dicho objeto luego que es examinado inspira desprecio, y nos reímos de nuestro pasado temor.<sup>24</sup>

Catalina concretiza u objetiviza la emoción sobrecogedora y abstracta, se le enfrenta, se le acerca valientemente y se arriesga a ponerse en

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p. 69.

<sup>23</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Cartas...*, p. 37.

<sup>24</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Dos mugeres*, vol. II, p. 140.

contacto físico con su manifestación. Durante el contradiscurso confesional con Carlos, la condesa deconstruye el objeto temido/amado.

Se descubre, además, que la piedra de toque de su contradiscurso amoroso y confesional es el vínculo entre los conceptos del devenir y la inconstancia de un amor tan huidizo como la ley misma del cambio en la naturaleza. Ya hemos aludido a este concepto en nuestra discusión de la inconstante Estrella en «El cacique de Turmequé». En *Dos mujeres*, sin embargo, se entabla un diálogo entre la narradora y Catalina en que se refracta el mensaje contradictorio sobre el asunto a través de dos discursos que acaban por pugnar entre sí. Al principio, la voz de la narradora se une a la de Catalina cuando aquella explica la ideología neoplatónica sobre el amor, en la que todo cambia, todo pasa y hay innumerables variaciones constantes sobre el ideal eterno de la pasión: «Aquella pasión siempre igual en su esencia, tenía todas las variadas faces que necesitaba una sensibilidad activa en demasía y propensa al cansancio. Las grandes pasiones son, como todo lo verdaderamente grande, inmutables en su naturaleza y variables en sus aspectos».<sup>25</sup> Luego cuando Catalina sucumbe a la pasión y osa desafiar esta teoría de la inconstancia, en la que creen tanto ella como la narradora, confiesa a Carlos la esperanza de que el amor de ellos se burle de esa ley eterna.

La crítica más explícitamente feminista en contra del amor como el único destino femenino también forma parte de la confesión de Catalina. En el párrafo clave que a continuación citamos, la condesa sugiere que la opresión social de la mujer influye en su represión sexual, que la tensión entre el libre albedrío y el determinismo social es una problemática femenina y que la ambición sin el poder es odiosa:<sup>26</sup>

Y ¿qué otra cosa puedo desear ni esperar? Cuando se llega a este estado, Carlos, en el cual las ilusiones del amor y de la felicidad se nos han desvanecido, el hombre encuentra abierto delante de sí el camino de la ambición. ¡Pero la mujer! ¿qué recurso le queda cuando ha perdido su único bien, su único destino: el amor? Ella tiene que luchar cuerpo a cuerpo indefensa y débil, contra los fantasmas helados del tedio y la inanición. ¡Oh! cuando se sienta todavía fecundo el pensamiento, la sangre hirviendo, el alma

<sup>25</sup> *Ibidem*, vol. III, p. 41.

<sup>26</sup> Ideas parecidas forman parte de las lamentaciones de Stenio en la novela *Lélia* (1833), de George Sand, con la que pronto señalaremos otras afinidades.

sedienta, y el corazón no nos da ya lo que necesitamos, entonces es muy bella la ambición. Entonces es preciso ser guerrero o político: es preciso crearse un combate, una victoria, una ruina. El entusiasmo de la gloria, la agitación del peligro, la ansiedad y el temor del éxito, todas aquellas vivas emociones del orgullo, del valor, de la esperanza y del miedo... todo eso es una vida que comprendo. Sí, momentos hay en mi existencia en que concibo el placer de las batallas, la embriaguez del olor de la pólvora, la voz de los cañones; momentos en que penetro en el tortuoso camino del hombre político, y descubro las flores que el poder y la gloria presentan para él entre las espinas que hacen su posición más apetecible... Pero ¡la pobre mujer, sin más que un destino en el mundo! ¿qué hará, que será cuando no puede ser lo que únicamente le está permitido?<sup>27</sup>

Es notable el parecido del discurso de Catalina con el de la protagonista de *Lélia*, una novela que George Sand editó durante la segunda década de su vida, más o menos a la edad de Gómez de Avellaneda cuando redactó *Dos mugeres*:

yo no se qué hacer para soportar el tedio de la existencia [...] La tranquilidad le hacía temer [a mi alma], el reposo le irritaba. A mi alma le hacían falta obstáculos, fatigas, celos devoradores para dominar, ingratitudes crueles para perdonar, grandes empresas para perseguir, grandes infortunios para aguantar. Era una carrera, era una gloria. Si fuera hombre, me hubieran gustado los combates, el olor de la sangre, las presiones del peligro. En ese caso, posiblemente la ambición de gobernar por la inteligencia, de dominar a los hombres con palabras poderosas, me hubiera sonreído en los días de mi juventud. Como mujer, tenía solo un destino noble sobre la tierra, el de amar. Y amé valientemente.<sup>28</sup>

No nos sorprende que Catalina encuentre su reflejo en el espejo de una de las protagonistas de George Sand, aunque hasta ahora nadie lo ha especificado mediante el cotejo de los textos. Muchos han notado la influencia de las ideas de la escritora francesa sobre el matrimonio en la obra de Gómez de Avellaneda, y han citado pasajes de *Dos mugeres* y del epistolario sobre el asunto.<sup>29</sup> No obstante, no se han fijado en

<sup>27</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Dos mugeres*, vol. II, p. 110.

<sup>28</sup> George Sand: *Lélia*, pp. 169-170.

<sup>29</sup> He aquí unos ejemplos. Del matrimonio en *Dos mugeres* dice la narradora que es una «ceremonia solemne y patética en el culto católico, y que jamás he presenciado

el parecido entre pasajes específicos de los contradiscursos sobre la problemática de la ambición, una constante en la obra de Gómez de Avellaneda que ya hemos visto en personajes como la reina doña Juana (*El príncipe de Viana*), la camarista Eugenia (*Oráculos de Talía...*) y el senador Catilina (*Catilina*), a los que podemos añadir el del conquistador Cortés, de la novela *Guatimozín, último emperador de Méjico*. Veremos en el capítulo V cómo utiliza la autora la figura trágica del rey Baltasar para explorar, por inversión genérica, la cuestión que plantea Catalina en *Dos mugeres* sobre la ambición femenina, la que languidece en el tedio y la inanición.<sup>30</sup>

El discurso estético ignora esa alienación femenina que empieza a expresarse, como sugiere acertadamente Kirkpatrick, en el ambiente propicio del liberalismo político y del romanticismo literario decimonónicos. Es interesante notar, sin embargo, que los temas de la alienación y del tedio, tanto en el romanticismo como en el modernismo futuro, eran indicios reactivos del progreso socioeconómico de la modernización burguesa tanto en España como en Hispanoamérica. En el caso del romanticismo, la modernización se gestó junto con la experiencia de los españoles exilados que vuelven a España influidos por una Inglaterra industrial posrevolucionaria; en el caso del modernismo hispanoamericano, respondía en parte al auge del positivismo y al desarrollo del mercantilismo. En los dos casos, romanticismo y modernismo, la alienación y el tedio resultan de la expresión libre de la

---

sin un enternecimiento profundo mezclado de terror» (vol. 1, p. 98). Considera los juramentos eternos contradictorios a las leyes eternas del cambio tanto en la naturaleza como en el amor del ser humano. También se refiere varias veces al matrimonio como un mal necesario en su epistolario/autobiografía con Ignacio Cepeda; por ejemplo, en 1845, se detiene sobre el asunto:

Yo lo considero a mi modo, y a mi modo lo abrazaría. Lo abrazaría con la bendición del cura o sin ella: poco me importaría; para mí el matrimonio garantizado por los hombres o garantizado por la recíproca fe de los contrayentes únicamente, no tiene más diferencia, sino que el uno es más público y el otro más solemne: el uno puede ser útil a la impunidad de los abusos y el otro los dificulta: el uno es más *social* y el otro más *individual*

(Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Obras de la Avellaneda*, vol. VI, p. 207).

<sup>30</sup> El hastío lo sentía en carne viva la autora, como se lo explica a menudo a Cepeda en sus cartas: «tú vives y padeces, y yo, pobre alma poética metida entre lodazales, yo no vivo ni padezco más, sino en mis instantes de delirio; mi vida habitual es la inercia, la postración, la ausencia de toda sensación poderosa» (ibídem, p. 244).

subjetividad individual ante la pérdida de valores tradicionales en un mundo materialista que deja de valorizar lo estético y lo espiritual.

El caso de la mujer alienada es otro, porque no le era permitido participar ni influir directamente en ese mundo público de la economía, ni en esa subjetividad individual que contraría su necesario desinterés como personaje femenino. Nótese que, en general, las protagonistas enajenadas están ausentes de las novelas hispánicas, románticas y modernistas, escritas por hombres. De hecho, la expresión de la alienación y el tedio femeninos que vemos en *Dos mugeres* no nace de la incipiente modernización social, sino de la marginación femenina muy anterior al siglo XIX, cuando se estableció el rol del subalterno femenino –o sea, del objeto de intercambio– en un sistema patriarcal de la economía del deseo. Las bases de estas condiciones de alteridad, las que forman el sustrato del enajenamiento femenino, se asientan en la antigüedad occidental, y, por consiguiente, las raíces de la alienación de la «mujer nueva» se arraigan más profundamente en la historia que las del hombre. Como ya hemos notado, hacía mucho que solo existía la mujer como objeto de cambio entre los hombres en una economía que aseguraba el control de su sexualidad –herencia–, vía el matrimonio, y de su explotación, vía la maternidad. Al decir de Luce Irigaray, la mujer ha representado la ocasión de mediación, transacción, transición y transferencia entre los hombres en una organización económica –y hasta política– netamente «homosexual».<sup>31</sup>

Junto con la alienación y la marginación femeninas, el contradiscurso de la condesa «sexualiza» el desprecio de la sociedad que sienten tantos héroes románticos. A pesar de que no acepta sus códigos sociales ni se ajusta a las medidas estrechas de su hipocresía, Catalina no puede rebelarse totalmente en contra de una sociedad que considera un «mal necesario», porque es a la vez el escenario de su tentativa de realizarse plenamente. Tampoco se siente capaz de privarse de los goces y placeres, declarando así la importancia de su «incursión» en el campo público del hombre. Refleja esta contradicción cuando trata inútilmente de apropiarse del discurso hegemónico para confesar a Carlos su antipatía para con la sociedad: «¿Quiere V. saber lo que es para mí la sociedad? Lo que para vosotros, hombres, una cortesana. La buscáis, la prodigáis mentidos y pasajeros halagos; la pagáis caro los suyos efímeros y mentirosos como los vuestros, y

<sup>31</sup> Cfr. Luce Irigaray: Ob. cit., p. 193.



la dejáis despreciándola».<sup>32</sup> La infeliz aunque esperada comparación que adopta la autora del discurso dominante obviamente carece de valor positivo dentro de un contradiscurso femenino que intenta esca­motear las antinomias negativas atribuidas a la mujer. En este caso, la metáfora actúa como reflejo del discurso «masculinizante» y señala cómo el contradiscurso de Catalina no evita el discurso hegemónico. Como explica Irigaray, hay que percibir a la mujer en los espacios entre los signos y los renglones de este mimetismo.<sup>33</sup>

Dentengámonos un momento en la metáfora –sociedad/cortesana– para mostrar, a la manera de Dale Spender en *Man Made Language*, cómo se inutiliza el lenguaje dominante –«masculinizante»– en la representación/inclusión perjudicial del sexo femenino. Este fenómeno ocurre a menudo cuando el significado del vocablo inevitablemente se vuelve negativo al deslizarse hacia la esfera femenina. Por ejemplo, los vocablos «cortesano»/«cortesana» pierden su paridad original y esta adquiere una connotación sexual. En tales casos, el signo asociado con el sexo femenino siempre deviene negativo.<sup>34</sup> La palabra «cortesano» se refiere al servidor del rey, mientras que la «cortesana» es una mujer que vive manteniendo relaciones sexuales ilícitas. García Meseguer enumera casos parecidos tomados del *Diccionario de la Real Academia Española*; por ejemplo, el siguiente, que nos remite a los ámbitos éticamente circunscritos de los sexos: el «hombre público» es el que interviene públicamente en los negocios políticos, mientras que la «mujer pública» es una prostituta. No existe en castellano una expresión para referirse a una persona del sexo femenino que incursiona en la política. Según el discurso hegemónico, existe un solo término lícito, el que se refiere exclusivamente al varón.<sup>35</sup>

Mientras relata su autoginografía a Carlos, Catalina a menudo trae a colación un «doble estándar» social, representado por este lenguaje que perjudica el sexo femenino. Explica que el hombre no soporta

<sup>32</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Dos mugeres*, vol. II, p. 108. A propósito de esta actitud, escribe la autora a Cepeda en su epistolario: «Yo temo a Dios; pero solo a Dios. Los hombres pueden inspirarme compasión, si son débiles y sin justicia; afecto, si son rectos y capaces de dignas acciones; pero temor, jamás. Si yo desdeño la opinión del vulgo, es porque conozco a los hombres; conociéndolos, no es posible ni temerlos ni respetarlos» (Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Obras de la Avellaneda*, vol. VI, pp. 220-221).

<sup>33</sup> Cfr. Toril Moi: *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*, p. 140.

<sup>34</sup> Cfr. Dale Spender: *Man Made Language*, pp. 17-19.

<sup>35</sup> Cfr. Álvaro García Meseguer: *Ob. cit.*, p. 121.



un rival en sus amores con la mujer, aunque este mismo hombre no entiende por qué la mujer padece celos de un rival suyo en estas cuestiones. Al juzgar estas conductas y actitudes del discurso social, la narradora vuelve a intervenir para señalar la hegemonía masculina que pide acciones heroicas al hombre, a quien premia con la gloria y el honor por su ambición, mientras somete a la mujer a una heroicidad de abnegación sin ruido y sin gloria. Los hombres, continúa Catalina, son «reyes por la fuerza» –nótese la metáfora política–, mientras que las mujeres son sus víctimas, sacrificadas por la fuerza o por la voluntad como amantes, esposas y madres.<sup>36</sup> Luego, irónicamente, critica un sistema de tiranos, quienes después de quitar a la mujer los altos destinos exclusivos del hombre, de cerrarle las sendas de una noble ambición y de anatematizar los lauros que difícilmente consigue, «todavía serían osados a disputarle el triste privilegio de la desventura: todavía querrían despojar a la víctima de su corona de espinas y persuadirla de que era dichosa».<sup>37</sup>

Conviene intercalar aquí el discurso del prólogo a *Dos mugeres*, puesto que parece invalidar la ambición de una mujer que escribe sobre la ambición femenina. En él Gómez de Avellaneda no deja caer del todo la máscara tras la cual esconde su «cifrado» comentario político sobre la sexualidad. En su obra en general, se adapta a los consagrados temas históricos y bíblicos de la cultura occidental y traduce o imita la herencia masculina. De modo parecido, en el prólogo a *Dos mugeres* toma la precaución de cuestionar la seriedad de su propia creación. Asume la cautelosa y debidamente humilde actitud de la desinteresada autora, alejada de cualquier intención política, cuando asegura a las lectoras que «ningún objeto moral ni social se ha propuesto al escribir» estas páginas, pues las redactó «por mero pasatiempo».<sup>38</sup> Con estos comentarios, que parecen trivializar la seriedad de su empresa literaria, se manifiesta «la ansiedad de autoría» común a las escritoras del siglo XIX, temerosas de singularizarse en el ámbito masculino.<sup>39</sup> De este modo, la escritora manifiesta la preocupación de no haberse

<sup>36</sup> Nótese la semejanza con *Lélia*: «ser amante, cortesana, y madre! Son estas las tres condiciones del destino femenino de que no se escapa ninguna mujer, que se venda en el mercado de la prostitución o por un contrato matrimonial» (George Sand: Ob. cit., p. 100).

<sup>37</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Dos mugeres*, vol. III, pp. 115-116.

<sup>38</sup> *Ibidem*, vol. I, p. 7.

<sup>39</sup> Cfr. Sandra Gilbert y Susan Gubar: *The Madwoman in the Attic*, pp. 47-49.

conformado con el papel social que se espera de ella: el de la humilde y digna creadora de una familia y no de las letras.

El papel concedido a la mujer la invalidaba para cualquier experiencia que no fuera la biológica de la procreación y la crianza.<sup>40</sup> El discurso científico la afirmaba en su función materna mediante teorías sobre la conservación de la energía, que dictaban que la energía gastada en la cerebración era perdida para la reproducción. Por consiguiente, la joven intelectual sería una mujer estéril. La mujer no tenía el derecho de realizar su potencialidad en un acto que podría negar el derecho de la sociedad a su útero.<sup>41</sup> Herbert Spencer llegó a afirmar que cuanta más vitalidad se gastaba en mantener la vida individual, menos quedaba para producir una vida nueva.<sup>42</sup> Para la mujer, el escribir novelas equivaldría a rechazar la feminidad, cuyo único fin era la maternidad. Al desacreditar la seriedad de sus ideas, Gómez de Avellaneda parece sucumbir a esas presiones de la política sexual de su época:

La autora no se cree en la precisión de profesar una doctrina, ni reconoce en sí la capacidad necesaria para encargarse de ninguna misión de cualquier género que sea [...] y sería dolorosamente afectada si algunas de sus opiniones, vertidas sin intención, fuesen juzgadas con la severidad que tal vez merece el que tiene la presunción de dictar máximas doctrinales.<sup>43</sup>

Ateniéndonos al contradiscurso fictivo, tanto implícito como explícito, que vamos elucidando a lo largo de este capítulo, resulta difícil creer que la advertencia preliminar de Gómez de Avellaneda fuera algo más que una manifestación de la ignorancia y la humildad fingidas, las que comparte con otras escritoras de fama como Sor Juana Inés de la Cruz en su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*.

Volvamos al texto mismo de la novela y a la crítica que hace la narradora de la sociedad. A su juicio, esta usurpa el derecho del Dios justiciero, puesto que perdona y compadece al bandido y al asesino, mientras que condena inflexiblemente a los reos del corazón, para quienes no existen leyes recriminatorias sino piedras arrojadas por

<sup>40</sup> Cfr. Kate Millet: *Sexual Politics*, p. 26.

<sup>41</sup> Cfr. Cynthia Eagle Russett: *Sexual Science: The Victorian Construction of Womanhood*, pp. 116-123.

<sup>42</sup> Cfr. Geraldine M. Scanlon: *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, p. 171.

<sup>43</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Dos mugeres*, vol. I, p. 7.

el prójimo. Mediante la «heteroglosia» de la novela, la sociedad habla por sí misma, descubriendo esta faz justiciera durante las reuniones en casa de Catalina. Por ejemplo, un joven expresa su odio a las «mujeres hombres que de todo hablan, que de todo entienden, que de nadie necesitan».<sup>44</sup> Varias mujeres detestan la imprudencia de la condesa de S..., pues no les importa que Catalina tenga amantes con tal de que no cause escándalo. Incluso se percibe la voz caricaturizada de la señora Castro, que ciegamente rinde homenaje al discurso hegemónico, a la vez que se burla de él con ironía cuando exclama que «[n]o es necesario examinar los fundamentos de ninguna opinión. Siempre es justa cuando es general».<sup>45</sup> En medio de esta sociedad hipócrita y justiciera, la doble alienación y marginación de la mujer que se atreve a romper con las barreras intelectuales y sexuales dominantes se aúnan por fin con un sentimiento de expatriación y destierro.<sup>46</sup>

Antes del desenlace trágico, la narradora de *Dos mugeres* emite una especie de metadiscurso sobre el destino de las almas románticas, resumiendo en una serie de preguntas las tensiones antagónicas que las asedian. Acaba por postular la siguiente pregunta clave sobre Catalina y otras «mujeres nuevas»: «¿Cuál es su destino? ¿Vinieron solamente a la tierra para dar testimonio de otra existencia que *recuerdan*, que *ansían*, y que *revelan a las almas comunes* en esa misma impotencia que tienen de comprender ni gozar la presente?».<sup>47</sup> En esta frase, la autora abarca un pasado recordado –paraíso perdido–, un futuro anhelado –utopía ansiada–, y un presente revelador, que se dirige al público lector, en su mayoría, femenino. Para las féminas ha creado

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 172.

<sup>46</sup> A menudo Gómez de Avellaneda se refiere al peregrinaje, destierro y expatriación en relación con la escritora; por ejemplo, en «Apuntes biográficos de la señora Condesa de Merlín» que prologa el *Viaje a la Habana* (1844): «Estos inconvenientes anejos a la vida del expatriado son mayores todavía en las personas que, como aquella que nos ocupa, están dotadas de un carácter y de talento extraordinarios, porque tales seres son ya por su naturaleza extranjeros entre la multitud, y llevan consigo una sentencia de aislamiento y un sello de desventura» (*Obras de la Avellaneda*, vol. VI, p. 59). De sí misma, explica en sus cartas a Cepeda: «Juzgada por la sociedad, que no me comprende, y cansada de un género de vida que acaso me ridiculiza; superior e inferior a mi sexo, me encuentro extranjera en el mundo y aislada en la naturaleza» (*ibidem*, p. 159). Y por fin, «yo nací para tener mi mundo en un corazón que me amase [...] no lo he conseguido, y permanezco peregrina en medio de la tierra, aislada en medio de la Creación» (*ibidem*, pp. 199-200).

<sup>47</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Dos mugeres*, vol. III, p. 177 (énfasis mío).

Catalina, la «mujer nueva», quien en su época gozaría de las ventajas y padecería de los inconvenientes de una vida alternativa que no cabe todavía dentro de los discursos hegemónicos –sociales y estéticos– sobre la mujer.<sup>48</sup>

### **El discurso sobre la sexualidad: raíces occidentales**

En el contradiscurso de/sobre Catalina, Gómez de Avellaneda manipula el discurso dominante sobre la sexualidad para validar el poder que ejerce la protagonista sobre su amante y sobre sí misma. Vamos a explorar las estrategias de este contradiscurso y dos nociones implícitas en el autodomínio de Catalina: la relación de rivalidad/«sororidad» que sostiene Catalina con Luisa, la esposa de Carlos, y el desenlace del triángulo de amor que acaba con el suicidio de Catalina, encinta, o sea, el suicidio como representación de la negación de la maternidad futura.

Catalina posee plena conciencia de su dominio sexual sobre Carlos y de su apropiación contracultural de la conducta masculina para defenderse contra el hombre. Juega con los pretendientes como si fueran piezas de ajedrez, sintiéndose orgullosa de engañar a una sociedad que la victimiza. Capaz de producir el llanto en el hombre, parece vigorizarse cuando se enfrenta con la flaqueza del «sexo fuerte». Hemos llegado a asociar estas actitudes jerárquicas del poder y de la subyugación sexuales con el machismo de figuras arquetípicas como don Juan. Pero es precisamente este orgullo y egoísmo –propiedades ambos del discurso hegemónico sobre el hombre– los que distinguen a Catalina y la animan a enfrentarse con su propia sexualidad en su relación con Carlos. En lugar de la abnegación y la modestia de la «mujer virtuosa», el orgullo y el egoísmo representan la fuerza motora de la virtud de esta «mujer nueva», como explica la narradora: «Pero si las personas que en todas las virtudes humanas buscan por origen y apoyo el egoísmo (por otro nombre interés personal), se empeñasen en probarnos que a él y al orgullo debe nuestra heroína el no merecer el nombre de una mujer común, no nos creeremos tampoco obligados a contradecirles».<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Explica esta pugna en otra carta a Cepeda cuando se refiere a «la necesidad de independencia y el temor de la opinión, que me impide proporcionármela» (*Obras de la Avellaneda*, vol. VI, p. 166).

<sup>49</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Dos mugeres*, vol. III, p. 52. Es interesante notar cuántas veces la autora se refiere a sí misma como «mujer poco común» en su epistolario. Por ejemplo: «No sé si hablaría así otra mujer en mi posición

Para comprender la revisión del concepto de la «virtud femenina» en Catalina, es necesario entender la historia occidental del discurso sobre la sexualidad. Por eso, en esta sección vamos a detenernos a señalar los hitos pertinentes a nuestro análisis de los tres tomos de la *Historia de la sexualidad*, de Michel Foucault. Según él, la ciencia del tema de la sexualidad trata del poder latente en el discurso sobre esta y de la historia sobre su represión antes del siglo XX.<sup>50</sup> Estamos conscientes de que la obra del ensayista francés ignora la problemática genérica que estructura nuestro argumento, pues en su historia de la sexualidad abundan las referencias inexorables al hombre –humanidad– sin que se señalen las «diferencias» implícitas *vis-á-vis* la mujer. De todos modos, para entender la sexualidad de Catalina es útil la comparación de Foucault entre la estética del autodomínio sexual de la Grecia Antigua y la ética de la abstinencia cristiana. Es más: su disquisición sobre los dos sistemas que gobiernan las manifestaciones culturales del sexo –es decir, la ley del matrimonio y la economía del deseo– reflejan los dos códigos antagónicos de *Dos mugeres*.

Es precisamente durante el siglo XIX cuando la organización de la sexualidad representada por la mujer burguesa se sobrepone a la organización de alianzas –matrimonio, parentesco y transmisión de la legitimación de la estirpe y de la propiedad–. De primera importancia para la burguesía de aquella época es la proliferación secular de una clase fuerte y distintiva que asegurara su hegemonía. El discurso económico que se ocupa de la sexualidad y la conducta, las «politiza» en un proceso que inicia la explicitación del «racismo» de los siglos XIX y XX. Ya hemos discutido en otro capítulo la analogía ideológica decimonónica entre el sexismo y el racismo, establecida y autorizada por las ciencias biológicas y antropológicas. Dentro de esta misma economía se constituye la sexualidad de la mujer en un problema útil o peligroso, en el que el deseo, el placer y el poder se compenetran en el discurso social de la burguesía y en el del género literario burgués por antonomasia, la novela.

En general, las narrativas decimonónicas del cortejo y del matrimonio ofrecen a la lectora –como explica Armstrong– la posibilidad de abandonarse a las fantasías del poder político. Estas son permitidas

---

respecto a usted [le explica a Cepeda]; pero ya he dicho mil veces que no pienso como el común de las mujeres, y que mi modo de obrar y de sentir me pertenece exclusivamente» (*Obras de la Avellaneda*, vol. VI, p. 192).

<sup>50</sup> Cfr. Michel Foucault: *Historia de la sexualidad*, vol. I, pp. 71 y 140.

a la mujer porque se desenlazan en un contexto donde se afirman la monogamia y la subordinación femenina.<sup>51</sup> Se suponía que las lectoras se divertían con las historias de la virtud femenina, puesto que esta vencía, por último, a la agresividad del hombre, al transformar el deseo masculino en amor burgués.<sup>52</sup> Tales fantasías, que autorizaban el amor burgués del siglo XIX, persisten modificadas ligeramente en el siglo XX, como nos explica Tania Modleski en su libro sobre literatura popular de los medios masivos destinada a un público femenino.<sup>53</sup> Modleski señala las semejanzas entre la novela gótica del siglo XIX, y el *Harlequin Romance* y la telenovela del XX. En la novela gótica y el *romance* se patentiza la insuficiencia de la subjetividad femenina y se premia la negación de tal subjetividad. En el proceso, las protagonistas utilizan estrategias complejas y variadas para adaptar y circunscribir su vida, y para convencerse de que sus limitaciones les ofrecen ventajas. Modleski señala cómo las heroínas que se rebelan contra la autoridad de los hombres ventilan el resentimiento femenino de no poder competir con ellos, con el resultado de que les queda una sola alternativa, la de quererlos y humillarlos en una especie de fantasía vengativa. Veremos durante este capítulo cómo estas observaciones sentadas por Modleski concuerdan, y a la vez discrepan, con la conducta y la subjetivización de Catalina.

Fundamental a esta conducta es el dominio sexual que Catalina ejerce no solo sobre Carlos sino también sobre sí misma. Como explica Foucault en el segundo tomo de su *Historia...* el autodomínio sexual ejercido por el ciudadano de la Grecia Antigua difiere esencialmente de la abstinencia –femenina– prescrita por la moral cristiana. Pensamos probar que el autodomínio sexual de Catalina se asemeja mucho más al modelo griego que al cristiano. Pero antes de pormenorizar la conducta e ideología de la protagonista de *Dos mugeres*, nos es necesario esquematizar el origen y la historia de los dos discursos sobre la sexualidad que las fundamentan –el de la estética del placer y el de la ética de la abstinencia.

Entre los griegos, la problemática de la sexualidad forma parte de la ética del hombre libre y su administración del placer –lo afrodisíaco–, incluso de las dificultades en dominarlo y dominarse. En su ética

<sup>51</sup> Cfr. Nancy Armstrong: Ob. cit., p. 29.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>53</sup> Cfr. Tania Modleski: *Loving with a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for Women*.

sexual del autodomínio, se involucran el ejercicio de la libertad, las formas del poder y el acceso a la verdad. Según esta ética masculina, los objetos del placer son la mujer, el adolescente y el esclavo. Dentro de la jerarquía del matrimonio, la mujer funciona como compañera a quien se debe entrenar, educar y vigilar; en cambio, en la vida extramatrimonial, el adolescente sirve de objeto erótico. Es importante notar que la austeridad practicada por la renunciación sexual al adolescente no se debe a la represión del placer sino a una ética del autodomínio. Por ejemplo, en la filosofía erótica de Platón, la que estiliza y valoriza el amor entre los hombres y los adolescentes, influyen el rango que se asigna al muchacho como objeto de placer, la lucha contra la violencia de los apetitos y la necesidad de practicar la austeridad en el amor con los jóvenes.

Dentro de la institución del matrimonio, el significado de la virtud varía según el sexo. Por ejemplo, la virtud de la austeridad del marido responde a una ética del autodomínio fundamental a su identidad personal y cívica, mientras que la virtud de la mujer constituye la prueba de su conducta sumisa. En el matrimonio de la Grecia Antigua, cada sexo tiene su propio espacio exclusivo, aunque el hombre gobierna a la mujer. En cambio, el hombre y el adolescente ocupan un espacio en común y uno tiene en cuenta la libertad del otro. Se entiende que la relación sexual entre el hombre y el adolescente evoluciona hacia una amistad *-philia-* o afinidad de carácter, vida, pensamientos y existencia compartidos con benevolencia mutua. La conducta del cortejo heterosexual, elaborado posteriormente en las sociedades europeas, con sus reflexiones morales y ascetismo filosófico, fue desarrollada primero en la Grecia Antigua en torno a la estética del placer homosexual con los muchachos adolescentes.

A diferencia de los cristianos, los griegos no problematizan el deseo, pues en su concepto de lo afrodisíaco, el placer y el deseo se aúnan, sin que se disocien uno del otro y sin que se desvalorice el placer por medio de una prohibición –la típica del cristianismo– contra la sensualidad del acto sexual. A los griegos no les preocupa la cuestión del tabú, sino la del control tanto de los excesos del placer como de la pasividad, ambos inmorales. El peligro principal de lo afrodisíaco es para ellos la esclavitud al placer, no la deshonra, como es el caso en la cristiandad. El hombre virtuoso, capaz de refrenar sus apetitos, es el dechado para los griegos, una idea que luego evoluciona hasta depositar en la joven mujer cristiana la defensa de la virtud contra el



ataque del hombre aventajado. A partir de allí, la norma llega a ser el esfuerzo de salvaguardar en la mujer la pureza, la virginidad y la fidelidad conyugal –un modelo reconocido entre los griegos.

El autodomínio del ciudadano griego se funde con la libertad activa y el carácter «viril» de la moderación, una virtud masculina isomórfica con el dominio, la jerarquía y la autoridad sobre los subalternos de la ciudad y del hogar. El dominio de sí no se basa en la extirpación del deseo como en la cristiandad, sino en el control de sí mismo para no sucumbir a la violencia del placer. Es decir, la moderación se equipara con la libertad. En cambio, la virtud es impuesta a la mujer por su condición de dependencia en relación con su familia, su esposo y su función reproductora. Para que fuera virtuosa –moderada–, la mujer tendría que establecer su superioridad y dominio de sí misma, características que se definen como «viriles». La falta de moderación, o sea, de virtud, para los griegos, se deriva de la pasividad o la falta de resistencia al placer, un estado femenino de debilidad y sometimiento. El hombre griego se siente feminizado cuando se entrega de modo pasivo al desenfreno de lo afrodisíaco, es decir, cuando no modera su conducta y su actitud sexuales. La negatividad ética se vincula con la pasividad femenina en el ejercicio del dominio sobre los placeres.

La hermenéutica del deseo se sobrepone a la estética del placer antes del desarrollo de la cristiandad, cuando en los siglos del I al XI se considera la abstinencia modelo del acceso a la verdad. La cultura griega, como aludíamos, no vincula la ansiedad sobre los abusos y excesos de la actividad sexual con el pecado cristiano, sino con la pérdida del dominio sobre sí mismo y con el malgasto de energía necesaria para la procreación. En cambio, el dogma cristiano desvaloriza la sexualidad y, mediante la institución del matrimonio, disculpa el pecado por medio de la codificación jurídico-moral de la procreación. A su vez, las teorías sobre la energía son apropiadas por el discurso científico para legitimar el discurso cristiano sobre la sexualidad. Para los griegos, la estética de la existencia y sus valores morales no dependen del conformismo con un código de conducta o con la purificación, sino de las normas sobre el uso del placer, su distribución, su limitación y su jerarquía. En la moral cristiana sobre la conducta sexual, esta estética de la existencia es reemplazada por una ética de la abstinencia según las leyes y la obediencia a las autoridades pastorales. El ser ético cristiano no se caracteriza por la moderación del autodomínio –«viril»– en el ejercicio del placer, sino por la localización de la responsabilidad en



la pureza de la virginidad de la mujer y la renuncia a la sexualidad femenina.

## El contradiscurso sobre la sexualidad femenina

Tanto en la estética del placer de la Grecia Antigua como en la ética cristiana de la abstinencia femenina se le ha prohibido a la mujer su propio discurso sobre el deseo y el placer sexuales. O, como señala Irigaray, «ni como madre ni virgen ni prostituta tiene la mujer el derecho a su propio placer».<sup>54</sup> Del discurso hegemónico del siglo XIX se derivan las nociones inflexibles sobre la sexualidad femenina según la focalización masculina, por ejemplo: la modestia, la inocencia y el desinterés en el placer sexual de la virgen; la fidelidad de la esposa; la sobrevaloración de la reproducción y la lactancia de la madre; y la habilidad seductora de la prostituta, que se ofrece como objeto de comercio en la economía del deseo masculino sin experimentar ella misma el placer.

Los primeros defensores decimonónicos de los derechos de la mujer escamotean esta problemática de la sexualidad femenina. Por ejemplo, Wollstonecraft propone salvar a la mujer de su inscripción somática en la cultura, aceptando como un hecho el paradigma de Rousseau sobre la feminidad erotizada y degradada, sin percibir ella que el hombre debiera dominar su propio deseo. Wollstonecraft cree que la sexualidad y el placer esclavizan a la mujer, quien debe rechazar tanto el papel del objeto del deseo como el del sujeto del placer. Rousseau, por su parte, rechaza la independencia cívica, económica y psicológica de la mujer porque sostiene que esta independencia le permitiría el ejercicio libre y lujurioso de su apetito sexual insaciable. El deseo de la mujer era perjudicial al nuevo orden social y liberal que proponía en su contrato social.<sup>55</sup>

Gómez de Avellaneda, lejos de escamotear el tema del discurso sobre la sexualidad, lo textualiza en *Dos mugeres*.<sup>56</sup> En el contradiscurso

<sup>54</sup> Cfr. Luce Irigaray: Ob. cit., p. 187.

<sup>55</sup> Cfr. Cora Kaplan: *Sea Changes. Essays on Culture and Feminism*, pp. 32-46.

<sup>56</sup> En su temprano y sostenido epistolario con Ignacio Cepeda se destaca el discurso de la pasión, mientras que en el tardío y efímero con Antonio Romero Ortiz (*Armand Carrel*), el lenguaje es más explícito en cuanto al discurso de la sexualidad y la autora se da cuenta de ello. Por ejemplo:

Tú puedes ser mi ángel, el esposo de mi alma; y puedes ser mi amante, el esposo de mi cuerpo. Tú escogerás, y yo te anuncio desde hoy el resultado final: es este. —Tu completo triunfo sería la ruina de tu dominación en la región

sobre la sexualidad de Catalina, expresa un hibridismo de códigos que reflejan algo del discurso griego sobre la ética del autodomínio «viril» y un tanto discurso hegemónico sobre la ética de la mujer virtuosa cristiana. Nuestro argumento es que mediante el ejercicio de la voluntad, Catalina domina su pasión por Carlos, se subjetiviza y, al mismo tiempo, autoriza un contradiscurso, el de «la mujer nueva». Durante este proceso, se apodera de su propia identidad sexual, aunque no cívica, como fue el caso del ciudadano griego. Como sujeto femenino del siglo XIX, la protagonista no tiene otras opciones del trabajo o de la vocación que la del heroísmo del autodomínio, en el que ella se define como agente autónomo, que escoge el amor, en una forma u otra, como destino suyo.<sup>57</sup> El dominio del placer por parte de Catalina parece a primera vista afiliado con la abstinencia del amor cortés. Pero, como explica Irigaray a propósito del amor cortés, cuando la diversión homosexual cae en decadencia y cede lugar a un ritual de cortejo, se inscribe la ausencia de la relación sexual en el discurso heterosexual.<sup>58</sup> Iris Zavala califica esa idealización de la abstinencia como una estrategia para privar a la mujer de ser un sujeto libre y decisivo. En el caso de Catalina, creemos con Zavala que se recodifica el amor cortés como representación de las relaciones sexuales, en la que el discurso del deseo femenino opera mediante negaciones y afirmaciones que premian la insatisfacción y niegan el placer o lo encauzan.<sup>59</sup> Sostenemos, sin embargo, que se produce una revisión de las motivaciones de la voluntad, las que tienen poco que ver con los conceptos cristianos de la virtud femenina o del pecado del adulterio.

Desde el principio de la novela, el amor que siente la condesa Catalina por Carlos es obstaculizado por sus pensamientos sobre Luisa

---

elevada de mi ser. Tu renuncia de ciertos derechos te asegurará la soberanía sobre mi alma; pero si la haces has de hacerla de veras, invariable, completa. Completa, Antonio, porque a la naturaleza no se le debe dar algo cuando no se le puede dar todo: porque nos mataríamos con estériles besos.

¡Oh Dios! ¡qué cosas te digo...! ¿qué mujer se atrevería a firmar esta carta? Yo, Antonio, yo que soy siempre tu leal y franca

Gertrudis.

(Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Cartas inéditas...*, p. 37.)

<sup>57</sup> Cfr. Rachel Blau Duplessis: *Writing Beyond the Ending*, p. 14.

<sup>58</sup> Cfr. Luce Irigaray: Ob. cit., pp. 103-104.

<sup>59</sup> Cfr. Iris M. Zavala: «Infracciones y transgresiones sexuales en el romanticismo hispánico», p. 15.

y sus preocupaciones sobre el bienestar de los cónyuges. Varias veces Catalina se refiere al amor adúltero que la sociedad reputa como un crimen, aunque ella sostiene que «no hay adulterio para el corazón».<sup>60</sup> Como hemos comentado en capítulos anteriores, según las leyes antiguas de Roma y las contemporáneas de Gómez de Avellaneda, cometen adulterio la mujer casada que yace con varón que no sea su marido y el varón que yace con ella, sabiendo que es casada, aunque después se declare nulo el matrimonio. Es decir, la ley condena a la mujer casada o al hombre que tiene relaciones sexuales con esta, pero no al hombre casado en sus relaciones con una mujer soltera o viuda.<sup>61</sup> Por lo tanto, aunque Carlos y la condesa viuda se refieren varias veces a su amor adúltero, hay que recordar que en el contradiscurso no se señala a Catalina como adúltera, sino a las acciones de Carlos, las que no son condenadas por los códigos legales. La única persona ultrajada por la conducta de Carlos es su esposa Luisa. A diferencia del discurso hegemónico socio-legal, el contradiscurso de la novela no calla ni sanciona este ultraje masculino. Incluso, se desplaza la culpabilidad, en general reservada para la mujer adúltera, hacia el esposo adúltero, quien victimiza a la buena Luisa. Por consiguiente, se revela el mensaje contracultural tanto en la culpabilidad que siente Carlos por sus acciones, como en la solidaridad que presiente la amante para con la esposa.

Catalina resiste más que Carlos la pasión abrumadora, al sugerir al principio que sean amigos o hermanos. Pero cuando tratan de huir una del otro, el destino los vuelve a reunir y les hace enfrentarse a su pasión. En ese momento se intensifica para Catalina la ideología del autodomínio, pues propone a Carlos que no se amen como queridos ni como esposos, sino con un amor casto. «[¿N]o podría sentir por mí sino un amor adúltero y criminal? [le pregunta]. ¿No podría Vd. amarme como no se ama a una esposa, como no se ama a una querida, sino con aquel amor casto, intenso, purificado por los sacrificios, con aquel amor con que se deben amar las almas en el cielo? ¿No podría Vd., Carlos?»<sup>62</sup> Las palabras parecen resonar con la ideología del amor cortés, pero no se traducen de manera tan sencilla porque, a diferencia del amor cortés, no le privan a la mujer de la libertad y la decisión.

<sup>60</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Dos mugeres*, vol. II, pp. 225-226.

<sup>61</sup> Cfr. Michel Foucault: Ob. cit., vol. III, pp. 155-164, y Geraldine M. Scanlon: Ob. cit., p. 131.

<sup>62</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Dos mugeres*, vol. II, p. 226.

Es Catalina misma quien se decide por esa solución y quien sugiere a Carlos que se amen sin consumir la relación. Finalmente, queda convencido Carlos y se rinde: «Sí, Catalina, sí, déme Vd. sin crimen la felicidad de vivir a su lado y nada más le pediré, y seré feliz [...] Sé mi amiga, ¡mi hermana! pero no me dejes nunca». <sup>63</sup> Juntos experimentan meses de miradas y sonrisas en Madrid, embriagándose con la compañía compartida. Catalina sucumbe al sofisma de que no falta a la virtud mientras no falte al honor; Carlos siente remordimientos de haber sido perjuro ante sus votos de esposo a una mujer a quien ama como una hermana. A pesar de que los otros llamen culpable a su amor, debido al autodominio de Catalina, él sabe que «ha sido puro y santo como el de los ángeles». Sin embargo, confiesa su propia debilidad a Catalina: «yo no soy más que hombre y mi corazón hubiera pedido más al tuyo». <sup>64</sup> Incapaz de moderar su pasión, el amante le implora concederle un solo momento de «felicidad». Cuando Catalina domina el deseo de los dos y lo rechaza de nuevo, Carlos no tiene otra alternativa que la de maravillarse ante la virtud –moderación– que le hace a esta mujer superior a su propia pasión delirante.

Catalina practica una ética del deseo femenino mediante el dominio del placer heterosexual. La condesa fija los parámetros del discurso de la sexualidad y, por consiguiente, de su relación sexual con Carlos, resistiendo a la consumación del placer que claramente desea: «Gozábase [Catalina] en tributarle todos los sacrificios, excepto aquel que acaso pudiera parecer una felicidad para ella misma». <sup>65</sup> Su autodominio, sin embargo, no se debe al temor de la deshonor como mujer cristiana, sino al hecho de que comparte con la esposa Luisa un espacio mutuo, en el que siente la necesidad de respetarla. Pensemos por un momento en el hombre griego, quien renuncia a toda relación física con el adolescente porque respeta su virilidad de futuro hombre libre y el espacio mutuo que comparten. Cuando Catalina se entera de la enfermedad de Luisa, vuelve a afirmar su renuncia del placer heterosexual con Carlos, porque respeta los derechos de su rival, cuyo «espacio» niega trasgredir. Expresa un voto a Dios de que «no sucedería nunca en el tálamo nupcial de Carlos; en el tálamo que ella dejaba tan puro y que él había mancillado». <sup>66</sup>

<sup>63</sup> *Ibidem*, pp. 227-228.

<sup>64</sup> *Ibidem*, vol. III, p. 73.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 112.

A diferencia de la mujer virtuosa del discurso cristiano, la abstinencia de Catalina no le es impuesta por su condición de dependencia familiar, sino por su independiente ejercicio de la moderación, que no tiene nada que ver con su propia castidad y honra, sino con un sentimiento naciente de «sororidad» hacia su rival. La óptica narrativa no focaliza el sacrificio y la abnegación sino el poder de la voluntad de Catalina, quien nunca extirpa de sí el deseo, por el contrario, lo domina. «Pero si una mujer que todo lo pospone a su pasión domina a esta misma pasión enrobustecida con sus sacrificios, por el solo poder de su voluntad, entonces la admiramos a la par que la compadecemos: entonces no vemos la débil y ciega víctima de un amor insano: vemos a la mujer en toda su dignidad y en toda su abnegación».<sup>67</sup> Es interesante observar cómo el vocabulario inutilizado a que nos referimos anteriormente vuelve a imponerse en este contradiscurso, pues el «autodominio viril» es traducido como «abnegación femenina».

En el epistolario que sostiene con *Armand Carrel* en 1853, Gómez de Avellaneda, viuda e independiente, exhibe un autodominio parecido al de su personaje fictivo Catalina. A la distancia de una década de su novela *Dos mugeres*, la autora invierte el discurso hegemónico que demanda que la mujer domine sus pasiones y que ignore su sexualidad, y le aconseja a *Carrel* que se mantenga superior a las tentaciones de la carne:

Hazte ángel... [le dice a *Carrel* como si hablara con una mujer]. Sé muy espiritual, amigo mío, te lo pido a nombre de nuestra felicidad futura: no me ponderes tanto los encantos de un beso: un beso hace sentir lo mismo que a ti, al aguador que abastece tu casa. Háblame de aquellos goces del alma que no conciben sino los seres superiores [...] No me arrebatas mis últimas probabilidades de dicha, buscando su realización en lo que la desnaturaliza.

Y en otra carta añade: «te amo [...] con un amor que logrando cuanto anhela no sería feliz: que dándolo todo no daría nada».<sup>68</sup>

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 52. A propósito del poder de la voluntad, escribe la autora a Cepeda: «Sí; yo te dominaría con mi cabeza fría; te subyugaría a mi placer; te volvería loco si se me antojase. ¡Oh! ¡Guárdate de enfriar mi corazón y de excitar mi orgullo! Guárdate de despertar en mi voluntad un deseo, que nadie ha resistido hasta hoy: porque yo puedo cuanto quiero: mi voluntad es de aquellas pocas, que hallan en su fuerza una omnipotencia terrestre» (*Obras de la Avellaneda*, vol. VI, p. 227).

<sup>68</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Cartas inéditas...*, pp. 29 y 43.

En *Dos mugeres*, cuando Catalina finalmente sucumbe y acepta ser la amante de Carlos, insiste en ser la única víctima de los tres; le pide a Carlos que oculte a su esposa el amor por ella para que no sufra Luisa. Aunque atormentada por los celos, la condesa sacrifica su orgullo y el derecho exclusivo al objeto de su deseo y acepta «dividir con la otra la posesión de su amante». Se compadece de la joven esposa, cuya madre acaba de morir, y se preocupa por «la dicha de aquella rival [...] [porque] érale necesaria la felicidad de Luisa». <sup>69</sup>

Este acercamiento de las dos mujeres, su bienestar compartido y la benevolencia mutua se intensifican al final de esta novela, que originalmente se tituló *Dos hermanas*, según el anuncio en *El Corresponsal* (1842). <sup>70</sup> Luisa visita a Catalina para perdonarla y salvarla. Con Elvira como testigo, la esposa ultrajada se encuentra con la amante, humillada e insultada. Cuando esta se levanta para protestar, Luisa descubre que Catalina está encinta con el hijo de Carlos. El discurso en aquel momento ilumina la transfiguración total de Luisa, del «ángel del hogar», sufrido y celoso pero abnegado, al «ángel superior a todas las flaquezas humanas», segura de sí y piadosa. A partir de este momento Luisa concede el derecho de esposa a Catalina, o sea, el derecho de la maternidad que la naturaleza ya le había conferido a la amante aunque no a la esposa. Declara a su exrival que quisiera morir para poder libertar a Carlos, pero mientras viva quiere que la condesa y Carlos huyan al extranjero. Promete aplacar la ira de su suegro anciano, vivir a su lado y no morir sin alcanzar antes la gracia y el perdón para la condesa y su marido. En la última escena entre la amante y la esposa, cuando

«[i]ba a salir Luisa: la condesa se levantó y la detuvo. Vaciló un momento [...] luego se arrojó a sus pies. Luisa la abrió los brazos y una en el seno de la otra lloraron ambas largo rato. También lloraba Elvira, único testigo de aquella patética escena. Dos corazones, dos nobles corazones ligados en aquel momento por todos los sentimientos generosos, se confiaron el uno al otro. ¡Y eran dos corazones de mujer, sin embargo!». <sup>71</sup>

<sup>69</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Dos mugeres*, vol. III, pp. 126-127.

<sup>70</sup> «De un momento a otro debe publicarse el primer tomo de una novela que con el título de las *Dos hermanas*, acaba de escribir la distinguida poetisa señorita de Avellaneda.» (*El Corresponsal*, 3 de junio de 1842, p. 2.)

<sup>71</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Dos mugeres*, vol. III, pp. 215-216.

A propósito de esta última escena, recuérdese nuestra discusión sobre *Sab* y el papel que ejercía el contradiscurso somático de lágrimas, gestos y contacto físico en la subversión del tabú que limita la comunicación íntima entre los subalternos silenciados de la sociedad colonial: el mulato y la mujer blanca. El empleo de lo somático es una estrategia que también observamos en *Dos mugeres*, donde la sintáctica femenina, al decir de Irigaray, privilegia la proximidad del código del gesto para que el cuerpo femenino se inscriba en el discurso hegemónico vía el sufrimiento y la risa compartidos.<sup>72</sup>

Mediante esta escena final, Gómez de Avellaneda se apropia del discurso hegemónico sobre la solidaridad y la fraternidad masculinas para rechazar la noción errónea sobre la incapacidad femenina de formar tales amistades.<sup>73</sup> En *Sab*, Teresa sacrifica su amor por Otway en aras de la felicidad de Carlota y convence a Sab para que no destruya las ilusiones de su prima y amiga. De modo parecido, en *Dos mugeres*, Luisa se sacrifica por Catalina y le aconseja sobre su partida con Carlos. Consejos y simpatías abundan en este único encuentro entre esposa y amante, en el que se intensifica para esta la culpabilidad del hombre que abandona a aquella. La rivalidad femenina del tradicional triángulo de amor se metamorfosea en «sororidad». A propósito del discurso hegemónico «masculinizante», nótese que no nos hemos servido del vocablo «fraternidad» –de *frater*, hermano–, el que se refiere a la relación de solidaridad entre los hombres «hermanos». En su lugar hemos acuñado el neologismo «sororidad» –de *sóror*, hermana– para referirnos a la relación de solidaridad entre las mujeres «hermanas». Somos conscientes de que tomamos del discurso dominante el vocablo «sor», que se suele anteponer al nombre de las monjas, lo cual parece sugerir que la solidaridad masculina es un fenómeno tanto secular como religioso, mientras que la solidaridad femenina solo debe circunscribirse al mundo enclaustrado y asexual del convento.

Sin embargo, en *Dos mugeres*, después de la revelación de la «sororidad», Luisa se le enfrenta a Carlos para demandarle que haga feliz a Catalina, porque esta ha sacrificado tanto por él y merece su amor. Avergonzado por el hecho de que Luisa lo sabe todo, Carlos, consumido de remordimientos, empieza a delirar. Como las heroínas

<sup>72</sup> Cfr. Luce Irigaray: Ob. cit., p. 138.

<sup>73</sup> Cfr. Geraldine M. Scanlon: Ob. cit., p. 169.



decimonónicas, Carlos cae enfermo, todavía vacilando entre las dos mujeres, primero fiel a la esposa, luego ansioso de seguir a la amante, pero siempre indeciso hasta el final, sin poder moderar el deseo y el placer, sin poder dominarse.

### Maternidad o suicidio

La preñez y el suicidio de Catalina plantean la necesidad de una consideración más detenida de los códigos de la maternidad en la obra de Gómez de Avellaneda. Sin profundizar en los detalles, otros han señalado la exagerada ausencia de la figura de la madre en su obra. De hecho, la madre de muchos de los personajes principales está muerta o es desconocida por sus propios hijos.<sup>74</sup> A nuestro juicio esta ausencia responde a las ideas de Kristeva de que la posición de la mujer dentro de los códigos sociales descansa de modo profundo, tanto en lo social como en lo simbólico, sobre la cuestión de la reproducción y la *jouissance*.<sup>75</sup> En *Dos mugeres*, creemos observar una pugna entre maternidad y sexualidad, la que Gómez de Avellaneda explora mediante la sicología de Catalina, la «mujer nueva» que rompe los lazos que inevitablemente limitan la sexualidad femenina a la reproducción.

Proponemos a propósito del discurso hegemónico sobre la maternidad/sexualidad, el uso de un concepto oximorónico: el de la madre que goza del placer sexual. Esta confluencia imposible en la sociedad del siglo XIX se coordina con otras paradojas sobre la maternidad según Kristeva:

Para empezar, vivimos en una civilización en que la representación consagrada de la feminidad (religiosa o secular) es subsumida por la maternidad. No obstante, al examinarla más detenidamente, esta maternidad resulta ser una fantasía adulta (masculina y femenina) de un continente perdido: en lo que además no se implica tanto una madre primitiva idealizada como una idealización de la relación-no-localizable entre ella y nosotros.<sup>76</sup>

<sup>74</sup> Por ejemplo, está muerta o desconocida la madre de Fronilde (*Alfonso Munio*), Isabel de Peralta y Carlos (*El príncipe de Viana*), Micol y Jonathás (*Saúl*), Bada (*Flavio Recaredo*), los hermanos Rodrigo y Gonzalo, y Leonor (*La verdad vence apariencias*), Natalia, Luisa, y Eduardo y Carlos (*La aventurera*), Yolanda (*La hija del rey Rene*), y Elda (*Baltasar*); y se revela la identidad escondida de la madre en *Leoncia*, y la de Arnoldo (*El donativo del diablo*), Flora (*La hija de las flores...*) y Matilde (*Tres amores*).

<sup>75</sup> Cfr. Toril Moi: Ob. cit., pp. 167-168.

<sup>76</sup> Julia Kristeva: «Stabat Mater», p. 99.



Es fundamental esta noción de la «relación-no-localizable» con la madre ideal para entender el discurso de Gómez de Avellaneda sobre la ausencia, y aun la negación, de la madre en su obra.<sup>77</sup> En esta, con pocas excepciones, la presencia materna destruye la idealización de la madre. Repárese, por ejemplo, en la crueldad de la madre de Dolores en la novela homónima o en la madre materialista y risible de las tres hijas caricaturizadas en la farsa *El millonario y la maleta*. Compárese las pocas caracterizaciones positivas de la madre, como la de la reina Nitocris en su relación con su hijo Baltasar del drama homónimo. En general, sin embargo, cuando se descubre la identidad de una madre desconocida, viva o muerta, es para traer a colación la deshonra que había sufrido.<sup>78</sup> Aunque también hay padres crueles en sus obras, como Alfonso Munio con su hija Florinda o el rey don Juan II con su hijo el príncipe de Viana, en comparación con la escasez de madres, los padres benévolos abundan.

En su libro sobre el lenguaje y la experiencia femenina del siglo XIX, Margaret Homans cuestiona hasta qué punto las escritoras decimonónicas suscribieron en el lenguaje una versión del mito cultural sobre la subordinación de la mujer. En su disquisición sobre teóricos como Lacan y Chodorow, Homans pregunta por qué los mitos dominantes del lenguaje y la cultura dependen todavía de la muerte o la ausencia de la madre, y del intento por sustituirla con algo que el hombre pueda controlar más fácilmente. Homans explica que escritoras como Dorothy Wordsworth, Emily Brontë y Charlotte Brontë articularon una temática

<sup>77</sup> La madre de Gómez de Avellaneda estaba muy presente en su vida. De joven, en 1839, en una carta a Cepeda, se refiere a su carácter bondadoso aunque débil: «Mamá era y es un ángel de bondad, pero el gran defecto suyo es un carácter tan débil, que la constituye juguete de las personas que la cercan». (*Obras de la Avellaneda*, vol. VI, p. 137.) La autora vivió con su madre durante largas temporadas de su vida adulta y de vez en cuando en su epistolario se refirió al amor que sentía por ella:

¡Estaba mi alma tan sola! La ausencia de mamá, mi mejor amiga, la sola persona en cuyo amor confío, me había dejado en soledad espantosa [...] Yo sentía que necesitaba un pecho amigo, en el que pudiera descansar mi frente, cuando fatigara mi cabeza el peso de los amargos pensamientos: necesitaba una voz querida que me alentase y me dijese: *yo te quiero*; una voz que no fuese engañosa, que no me excitase desconfianza, que no me mintiese nunca: una voz como la de mi madre, veraz, indulgente, amada. (Ibíd., p. 232.)

<sup>78</sup> Por ejemplo, ese es el caso de Leoncia (*Leoncia*), Eleonora (*El donativo del diablo*), Inés (*La hija de las flores...*) y Leonor (*Tres amores*).

sobre el vínculo y la identificación de la hija con una madre desaparecida o vulnerable –incluso la madre naturaleza–.<sup>79</sup> Sostiene que las escritoras decimonónicas tratan de resolver mediante su escritura los conflictos entre los papeles duales que representan como hijas escritoras. Como ya hemos comentado, en el siglo XIX la vida femenina es definida según las normas de la maternidad y una mujer que escribe contraría su misión biológica, social y económica, puesto que produce en lugar de reproducir. El imperativo social de medir toda actividad femenina según su capacidad materna «engendra» –en los dos sentidos del vocablo– un tabú en contra de la escritura femenina, que está en conflicto con los «deberes decentes». Homans sostiene que, como resultado de esta prohibición, las autoras escriben «como hombres», una estrategia en que la noción de un (contra)discurso de «madre/hija» les parece peligrosa.<sup>80</sup>

Según las teorías psicológicas sobre el inconsciente desde Freud a Lacan, se reiteran los mismos mitos occidentales sobre la ausencia de la madre. El discurso falologocéntrico de la sicolingüística actual mimetiza, de modo ciego, la antigua mitología occidental y focaliza la ausencia de la madre y la necesidad de que el hijo se distancie de ella para entrar en «el orden simbólico del padre». Estas «teorías» que se inscriben, de manera cómoda, en el discurso hegemónico «masculinizante», perjudican la intersubjetividad de madre/hijo, desvalorizan de modo profundo la de madre/hija e ignoran la subjetividad de aquella.<sup>81</sup> En la obra fictiva de Gómez de Avellaneda, en general, hay un abandono de la intersubjetividad femenina en las relaciones entre hija y madre, y entre mujeres. Solo en los casos en que la piedra de toque es el amor hacia el mismo hombre se compenetran de modo efímero las psicologías de personajes femeninos y se establece una tentativa de sororidad inusitada, como hemos señalado, por ejemplo, en *Sab*, cuando Carlota visita a Teresa en el convento, o en el desenlace de *Dos mugeres*.

En este último caso, el contradiscurso de Catalina, en el que había refractado la autora los registros de su mensaje contradictorio sobre la «mujer nueva», se sofoca literalmente en el momento en que la condesa se asfixia encerrada en una estrecha alcoba. La protesta

<sup>79</sup> Sobre la madre naturaleza volveremos en nuestra discusión de *La hija de las flores...* en el capítulo V.

<sup>80</sup> Cfr. Margaret Homans: *Bearing the Word. Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women's Writing*, p. 27.

<sup>81</sup> Cfr. Jessica Benjamin: *The Bonds of Love. Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*.

social contra sus limitaciones sexuales se paga con un castigo vuelto triunfo, después de un momento de oscilación en que desea todavía vivir. Antes de suicidarse, Catalina deja una carta para su amiga Elvira con una última petición a Luisa. Nótese el parecido con la carta que deja Sab para Teresa, quien luego la revela a Carlota. Desde el filo del suicidio, la mujer que desdeñó en vida los consuelos de la fe religiosa reincide en el discurso hegemónico como representante de la mujer culpable, quien pide perdón e implora que Luisa ruegue por ella: «La mujer culpable [escribe Catalina en la breve carta] que ha hecho a los dos esposos desventurados, va a implorar del cielo el perdón que no espera ni desea de los hombres. Pero el de ella sonará dulcemente en mi sepulcro, el de ella dará paz a mis huesos y dulzura a mi agonía».<sup>82</sup> Al enterarse del suicidio de Catalina, Luisa redobla su dedicación a la memoria de la amante difunta de su esposo, intercede con Dios por su alma, y aun ofrece su propia felicidad y vida en expiación de las faltas de su exrival.

Margaret Higonnet ha señalado la obsesión con el suicidio femenino en la literatura decimonónica, el que se constituye en la feminización del tema de la autodestrucción motivada por el amor y comprendida como pérdida y rendimiento a una enfermedad. A pesar de que en la literatura se feminiza el suicidio, en la realidad histórica el suicidio del hombre fue mucho más frecuente que el de la mujer. Sin embargo, en las novelas, es la mujer quien intenta escapar de la economía del cambio sexual, y por eso es tachada de lujuriosa en su lucha por liberarse. Incluso estos personajes femeninos llegan a representar síntomas de una decadencia que solo se cura con la muerte. Cuando el suicidio de un personaje se vincula con la desintegración de su identidad, explica Margaret Higonnet, las motivaciones de la autodestrucción difieren según el sexo del personaje novelesco: el hombre se identifica con la política y con su propia estimación como héroe, mientras que la mujer se identifica con su relación sexual y amorosa. Por lo tanto, los suicidios de Emma Bovary y Anna Karenina implican la desintegración personal y la victimización social en lugar del sacrificio heroico, un enfoque diferenciador, según Higonnet, que subvierte el heroísmo femenino. Emma Bovary, por ejemplo, no parece morir tanto por voluntad suya como por ser víctima de una sociedad que encarcela a las jóvenes en conventos y en el matrimonio, espacios en los que

<sup>82</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Dos mugeres*, vol. IV, p. 56.

la ideología del amor romántico y del materialismo burgués pervierten sus ilusiones y esperanzas.<sup>83</sup>

Es claro que, tanto en la novela de Gómez de Avellaneda como en otras del siglo XIX, la feminización del suicidio se vincula estrechamente con la falta del derecho de la mujer a escoger libremente su destino. Por un lado, los escritores ven el suicidio femenino como un problema de pasividad, mientras por otro, muchas escritoras, como la nuestra, lo representan como una cuestión del ejercicio de la voluntad. Se ha señalado que el personaje femenino decimonónico solo realiza su plena integridad mediante la negación de su sexualidad. En el caso de Catalina, hemos visto cómo esa voluntad lucha por dominar su deseo y el de Carlos, controlando así la *jouissance* de ambos. En el proceso, Catalina tiene que descorporeizarse para afirmar su autodominio y su integridad como sujeto. Mediante un proceso inverso, es decir cuando sucumbe al deseo y al placer de la sexualidad y se encuentra encinta del hijo de su amante, Catalina siente la pérdida de su propia identidad y el menosprecio de sí misma. Para recobrar aquella identidad y su propia estimación, le es necesario reclamar el dominio sobre su propio cuerpo y el ejercicio de su propia voluntad. Por medio del acto del suicidio, recupera el control sobre su propio cuerpo a la vez que destruye la prole futura que este alberga, es decir, rechaza la maternidad «consagrada» por el discurso hegemónico.

Seis años después del suicidio de Catalina, suceden dos conversaciones: la primera, entre dos caballeros, y la segunda, entre la amiga Elvira de Sotomayor y sus dos hijas. En ambas, se alude a Luisa sin mencionar que tiene hijos, aunque se comenta que se dedica al cuidado de su viejo suegro, ciego y enfermo. Como en *Sab*, donde Gómez de Avellaneda niega la maternidad a Carlota, en *Dos mugeres*, la autora deja a la esposa legítima de Carlos sin prole. Para subrayar el ciclo del destino infeliz tanto de la mujer virtuosa como de la «mujer nueva», Elvira promete contar un día a sus dos hijas, una rubia angelical –remedio de Luisa– y una morena de ojos de fuego llamada Catalina, la historia de «dos mujeres ambas muy generosas, muy bellas y muy desventuradas. Esa historia será para vosotras una lección provechosa».<sup>84</sup>

Estas frases nos hacen recordar el libro de conducta femenina *El ángel del hogar*, redactado por la española María del Pilar Sinués unos

<sup>83</sup> Cfr. Margaret Higonnet: «Speaking Silences: Women's Suicide».

<sup>84</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Dos mugeres*, vol. IV, p. 71.

quince años después de la publicación de *Dos mugeres*. En una novela intercalada en *El ángel del hogar*, una madre entrega a sus dos hijas los diarios íntimos que desde la niñez iba escribiendo. Con ellos piensa darles, como Elvira en *Dos mugeres*, una lección para que aprendan las niñas de la experiencia materna y las motive a escribir diarios parecidos. Sinués sugiere que la escritura privada de la mujer sirva de vehículo mediante el cual la mujer enseñe a la mujer, y la madre a la hija, las difíciles experiencias de la vida, que incluyen la aceptación de los confines sociales y el sufrimiento.<sup>85</sup> El mensaje de Gómez de Avellaneda refractado en los últimos párrafos de *Dos mugeres* es otro, pues la narradora interviene para decirnos que ignora si Elvira refirió a sus hijas la historia de las dos mujeres desventuradas. Mediante esa incógnita, la autora borra la memoria histórica y materna de la voz que enseña a la próxima generación femenina la herencia triste de su sexo. La narradora duda de que sea provechosa cualquier lección que reciban de ella las dos hijas de Elvira. Sin embargo, esa misma narradora reincide en los signos femeninos antitéticos del discurso hegemónico al equiparar la suerte de la mujer «virtuosa», esposa abnegada que defiende los derechos de la amante de su marido y ruega por su salvación, con la de la mujer «culpable» que intenta contrarrestar el discurso del poder que le prohíbe realizarse intelectual y sexualmente, y acaba por sacrificarse por la felicidad de la esposa: «La culpable encuentra por doquier jueces severos, verdugos implacables. La virtuosa pasa desconocida y a veces, ¡ay!, calumniada. ¡Y la culpable y la virtuosa ambas son igualmente infelices, y acaso también nobles y generosas!».<sup>86</sup>

A diferencia de la novela del período, en que la virtud de la mujer influye en la libre expresión de la sexualidad del hombre y transforma el deseo masculino en el amor burgués,<sup>87</sup> en *Dos mugeres* la voluntad subjetivadora de la mujer influye en el autodomínio de su propia sexualidad y es decisiva en su suicidio. Este se puede leer de varias maneras y, sin embargo, al tomar en cuenta la obra entera de Gómez de Avellaneda, optamos por una lectura que afirma la ausencia de la madre y confirma la presencia de la «hermana», o sea, la concientización de que la situación política de la mujer se arraiga en el discurso sobre la sexualidad y la maternidad. El suicidio, a nuestro juicio, afirma la

<sup>85</sup> Cfr. Alda Blanco: «Domesticity, Education and the Woman Writer: Spain 1850-1880», pp. 222-223.

<sup>86</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Dos mugeres*, vol. IV, p. 73.

<sup>87</sup> Cfr. Nancy Armstrong: Ob. cit., p. 6.

sororidad de Catalina para con Luisa por encima de su deseo de Carlos y, tal vez de mayor importancia, por encima de su propia maternidad. En el contradiscurso sobre la sexualidad de Catalina se involucran el ejercicio de su libertad, el poder sobre su destino y el acceso a la verdad «femenina» sobre la sexualidad, ausentes del discurso hegemónico de su época.



# Independencia o conformismo

*O Art, my Art, thou'rt much, but Love is more!*

ELIZABETH BARRETT BROWNING:

«Aurora Leigh», 1856

En la novela *Dos mugeres*, el discurso dominante y el contradiscurso convergen y divergen *vis-à-vis* la problemática de la «mujer nueva», cuyas acciones y aspiraciones no concuerdan con las normas sociales de conducta femenina ni con los códigos sacrosantos de la heroína romántica de la época. En este último capítulo pensamos explorar, en obras posteriores a esta temprana novela, la evolución de las ideas sentadas por la ideología de la «mujer nueva», o sea, la deconstrucción del héroe romántico, la inscripción de la heroína nueva y el contradiscurso sobre la sexualidad femenina. Hemos dividido nuestra discusión entre cuatro componentes, en los que nos ocupan principalmente las cuestiones del doble estándar en cuanto a la vida del exceso representado en la tragedia *La aventurera* (1853); la problemática de la honra, el amor y el ultraje femenino en la comedia *La hija de las flores o Todos están locos* (1852); la trasposición genérica de la rebeldía, el malestar y el conformismo en el drama bíblico *Baltasar* (1858), y la difícil convivencia entre el arte y la artista en *Tres amores* (1858).

## La vida del exceso

El hecho de que Gómez de Avellaneda confesara que su drama *La aventurera* es una imitación de *L'Aventurière* (1848), una comedia francesa de Emile Augier, es elogiado por su contemporáneo Mariano Zacarías Cazorro en *La Época*: «porque muchos notables y no notables escriben lo que parece original y no lo es».<sup>1</sup> Concordamos con Williams, quien desde la perspectiva histórica del siglo xx declara que

<sup>1</sup> Ápud Emilio Cotarelo y Mori: *La Avellaneda y sus obras*, p. 257.

la imitación y el original difieren en lo esencial y en el desenlace.<sup>2</sup> Al final de la comedia francesa se reconcilian los amantes y la aventurera se arrepiente y huye, reconfirmando así la glorificación de la vida pacífica familiar del drama burgués. A diferencia del desenlace francés, en la obra de Gómez de Avellaneda hay dos pecadores tristes que acaban por confesarse: la aventurera Natalia y el libertino Eduardo. A nuestro juicio, las transformaciones realizadas por Gómez de Avellaneda en su versión esclarecen la «heteroglosia» inusitada y original de su obra.

Hemos observado cómo en las novelas anteriores se refracta el mensaje contracultural sobre la situación social de la mujer; por ejemplo, en el contradiscurso de Sab, quien critica la esclavitud de la mujer en el matrimonio. De ese modo, un subalterno por raza llega a ser portavoz de otro subalterno, que carece de la conciencia de su propia subyugación socioeconómica. A diferencia de Carlota en *Sab*, y más afín a Catalina de *Dos mugeres*, la protagonista de *La aventurera* culpa al hombre por su destino ínfimo. Su situación es inconforme con la conducta femenina honrada, sin embargo, no es el resultado principalmente de la deslumbrante inteligencia, como es el caso de Catalina, sino de la hermosura. Abandonadas las dos protagonistas –Catalina, de *Dos mugeres*, por su viudez, y Natalia, de *La aventurera*, por su orfandad–, la rica Condesa se emancipa del hombre y su dependencia económico-social, mientras que la joven y pobre Natalia sucumbe a la protección del Marqués, quien acaba por sustituirla para enriquecer a los dos. En el discurso de Natalia, la protesta contra las injusticias sociales *vis-á-vis* la mujer se mezcla con el deseo de conformarse a sus dictados tradicionales. Sin embargo, la originalidad del drama no reside solo en el discurso de Natalia, sino también en el del donjuanesco Eduardo, quien representa la toma de conciencia por el hombre del papel nefasto que ejerce la dependencia económica en la subyugación sexual de la mujer. Es decir, en vez de refractar el mensaje social feminista en el contradiscurso de un subalterno que se identifica con otro subalterno –el caso de Sab en su defensa de la mujer– o en el contradiscurso del subalterno sobre sí mismo –el caso de Catalina–, Gómez de Avellaneda coloca el mensaje en boca del representante del poder céntrico –un don Juan– cuya transformación ideológica dramatiza.

<sup>2</sup> Cfr. Edwin Bucher Williams: *The Life and Dramatic Works of Gertrudis Gómez de Avellaneda*.



La percepción peyorativa y tradicional de la aventurera emancipada es minada por el diálogo entre Natalia y su protector el Marqués, mediante el cual se descubre el origen involuntario de su situación. Natalia le reprocha el haberla hecho un «traficante», que con su hermosura compra riquezas para beneficiarlo a él y deshonrarla a ella. Consciente de que nadie borra su pasado, la protagonista, no obstante, sueña con reformarse como esposa honrada de don Julián, el padre anciano de Eduardo. Al principio del drama, solo don Julián lamenta las leyes sociales condenatorias de los extravíos juveniles y rechaza el qué dirán sobre el origen oscuro de Natalia. En él se refracta un contradiscurso anterior a la toma de conciencia de su propio hijo Eduardo sobre la cuestión de la sexualidad femenina. Natalia, por su parte, es fiel al anciano, pues busca contrariar su destino y reformarse, penetrando en la región misteriosa para ella de las madres y vírgenes castas y puras «que el hombre más libertino / nunca sin respeto nombra!». <sup>3</sup> Natalia busca trocar su suerte de dependencia del Marqués –la economía ilícita del deseo masculino– por el ropaje que se vende en la economía lícita del deseo masculino, en la que la mujer compra el rango y la honra con el contrato del matrimonio.

El libertino Eduardo, buscafortunas y seductor de mujeres, también ansioso de reformarse, llega a ser el rival más formidable de Natalia, pues propone salvar a su padre de las garras de un matrimonio infeliz con la aventurera. Durante la mayoría del drama, Eduardo no parece percibir las correspondencias entre su vida de libertinaje y la de Natalia, ni comprender los anhelos parecidos de burlar el destino y transformar la naturaleza de su existencia. Incluso, en el discurso de Eduardo y en el de su hermana Luisa se refractan las normas sociales utilizadas en esa época para reprochar a las mujeres que pecan por exceso de sexualidad y ambición, mientras que toleran la misma conducta en el hombre libertino. Cuando Eduardo trata de seducir a Natalia para mostrar a su padre la bajeza de la aventurera, el odio que se transparenta en su discurso raya en una misoginia furibunda. Eduardo la equipara con una aberración –«monstruo horrendo», «hipócrita infame»–, con la materia sucia que pisamos con la suela del zapato –«cieno» que mancilla su sexo, «lodo» que invade el santuario de la familia– y con la «víbora» bíblica que jura aplastar. Por su parte, Luisa se enfrenta con Natalia para condenarla por haber vendido su

<sup>3</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *La aventurera*, p. 20.

honra y virtud por riqueza. Natalia trata de defenderse, explicándole que no tuvo la suerte de mujeres como Luisa, mimadas y protegidas por su familia. Protesta porque la justicia social no le permite volver sobre el pasado y regenerarse. Señala cómo el discurso hegemónico enaltece al «sexo débil» por su castidad y luego condena en ella la misma fragilidad que se le atribuye: «¿Y es posible en la mujer / un esfuerzo tan viril / y el no alcanzarlo hace vil / al que llaman frágil ser? / ¿Hay razón, hay rectitud / en ese contrasentido? / Si al nombrarnos no han mentido, / que no nos pidan virtud».<sup>4</sup> No obstante su raciocinio, Luisa acaba por humillarla de tal modo que Natalia vacila, jurando no caerse de rodillas ante esta voz que representa la sociedad desdeñosa. Por un momento piensa reanudar su vida anterior de aventurera, pero acaba dominándose por gratitud al anciano Julián.

Es revelador notar el punto culminante del conflicto que atormenta a los dos libertinos –Eduardo y Natalia–, pues muestra cómo Gómez de Avellaneda manipula el proceso heteroglósico para que los valores tradicionales de la sociedad atañan al discurso de Natalia, a la vez que el contradiscurso de Eduardo acaba por tomar su parte. Cuando Natalia observa a Eduardo desafiar al Marqués y herirlo, se sobrecoge ante la valentía del que pisa al malhechor de su destino, con el resultado de que Natalia sucumbe a la atracción de Eduardo, el hombre que más la desprecia. El discurso de Natalia resuena con los dejos más tradicionales del discurso hegemónico sobre la fantasía femenina de doblegarse a un dueño que la esclaviza dulcemente. «Los oprimidos sufren de una dualidad que se ha establecido en su ser más profundo [nos afirma Paulo Freire en su *Pedagogy of the Oppressed*]. Son a la vez oprimidos y opresores pues aquellos han interiorizado la conciencia de estos».<sup>5</sup> De repente, Natalia se enamora de Eduardo y rechaza de modo benévolo al anciano, alegando que no lo merece y que quiere a otro cuya identidad nunca puede revelar. Dechado del discurso hegemónico por sus deseos de esposa honrada, al enamorarse, Natalia fracasa en su meta de reformarse y reincorporarse a una sociedad que imposibilita su redención.

En el momento en que acepta la única opción que le ofrece la sociedad, la de refugiarse en un convento, Natalia pide que Eduardo sea

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 58-59.

<sup>5</sup> Paulo Freire: *Pedagogy of the Oppressed*, p. 32. Hay que notar, sin embargo, que Freire no se refiere nunca específicamente a la mujer.

ejecutor de su testamento. En él, Natalia se inscribe como cómplice en la economía del deseo masculino, porque ruega a Carlos que distribuya su dinero como dotes para unas huérfanas «sin pan, débiles, bellas / que pudieran tal vez seguir mis huellas, / y perecer en cenagal inmundo / [porque son] pobres seres / que solo con su honor y su inocencia / pueden comprar la vida y los placeres. / [...] ¡Oh, ya que todos no, sálvense algunos!».<sup>6</sup> Al oír aquella súplica, Eduardo experimenta el clímax y la resolución de su propio conflicto, los que verbaliza en un contradiscurso sobre la sexualidad femenina. En el momento en que Natalia es vencida por el mismo sistema institucional al que pretende incorporarse y se conforma con el dogma femenino de cumplir con la benevolencia para el prójimo y la abnegación, Eduardo se siente avergonzado de no haberla respetado. Hay que recordar que algo parecido le ocurre a Carlos en *Dos mugeres*, cuando ve cómo Catalina cuida a su amiga enferma Elvira. En *La aventurera*, Eduardo se declara indigno de una mujer tan sublime y confiesa su propio papel de victimario en un proceso de doble estándar que imprime su baldón en la mujer aventurera sin declarar más vil y bajo al libertino. De este modo, la dramaturga coloca un contradiscurso en boca del representante masculino del poder y, por consiguiente, realiza una toma de conciencia, por parte del centro, de la recepción social sobre la sexualidad femenina condenada. En el contradiscurso de Eduardo se explicita cómo el hombre sacrifica sus víctimas a sus pasiones por necia vanagloria. En su último parlamento, el que aparece en la versión impresa pero que se suprimió en la representación del drama, Eduardo declara a su padre su celibato y su toma de conciencia:

*Yo, señor,  
renuncio al nombre de esposo:  
mi alma me niega el reposo,  
aunque no el mundo el honor.  
Si hasta hoy su injusta indulgencia  
por desdicha me ha cegado,  
Dios su juicio me ha mostrado  
por la voz de mi conciencia;  
que me hace claro entender  
que es enorme sinrazón  
que la ley de expiación*

<sup>6</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: Ob. cit., p. 101.

*solo alcance a la mujer;*  
 y que el hombre, juez severo  
 del mismo mal que ocasiona,  
 corrompiendo halle corona,  
 y la halle al ser justiciero.  
 —*Natalia va en soledad*  
*a gemir sus extravíos;*  
*yo corro a borrar los míos*  
*sirviendo a la humanidad!*<sup>7</sup>

Es de interés observar cómo en los versos diferenciados se reiteran conceptos parecidos a los de las décimas de Sor Juana Inés de la Cruz: «Hombres necios que acusáis / a la mujer sin razón, / sin ver que sois la ocasión / de lo mismo que culpáis». También es curioso notar que, en estos versos, Gómez de Avellaneda utiliza el signo del poder político —«corona»— y del poder legal —«juez»—, y los vincula al poder del discurso hegemónico social.

Tal vez de mayor importancia es el hecho de que se realiza la expiación de Eduardo y Natalia según los dictados del discurso del centro. Es decir, Natalia se refugia en el convento, albergue no solo de una «pecadora», sino también de otras protagonistas de Gómez de Avellaneda, por ejemplo: Teresa, la soltera sin dote de la novela *Sab*, y Dolores, la virgen de la novela homónima. Allí, en el aislamiento privado de una institución que le niega oficialmente su sexualidad, la mujer huye de la mirada pública. Allí expía su fracaso en el matrimonio, única opción que la valoriza y la potencia para cumplir su misión maternal. En cambio, al hombre pecador Eduardo no le es necesario esconderse de la mirada de los demás. Se queda dentro del recinto público que el discurso hegemónico le concede como *su* lugar en el mundo, a pesar de su pasado de libertinaje. No obstante, es preciso notar que Eduardo, igual que Natalia, renuncia a su sexualidad y, adquiriendo el papel tradicional de la mujer, interviene en el ambiente público al consagrarse a las obras caritativas.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 105. Hemos subrayado los versos de 1853, cuya variante, tomada de la refundición de la obra en 1870, presentamos a continuación: «que el hombre, juez severo / De faltas de que es autor, / Blasone de seductor / Y después de justiciero». (Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Obras literarias de la Señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*, vol. III, p. 201.)

El desenlace de *La aventurera* nos hace traer a colación dos obras históricas, anteriores a este drama, sobre las aberraciones del honor medieval: la tragedia *Alfonso Munio* (1844) y la novela *Dolores* (1851). Ambas están basadas, según la autora, en los archivos de su familia. En el drama, el arzobispo absuelve al noble caballero Alfonso Munio del asesinato de su hija Florinda, enviándole a expiar su pecado en la honrada guerra contra los moros –empresa pública, patriótica y homosexual por antonomasia–. En *Dolores*, la hija obediente e ingenua es raptada y secuestrada clandestinamente por su madre, obsesionada esta por la honra de la familia. La madre pretende salvar a su hija de las manos don Rodrigo de Luna, calavera y libertino arrepentido, enamorado de ella. Cuando Dolores desaparece, Rodrigo, creyéndola muerta, decide hacerse religioso. Como el Eduardo de *La aventurera*, este personaje escoge el celibato, en su caso, dedicándose a Dios; pero a diferencia de Dolores, quien también se refugia en el convento, Rodrigo, a pesar de su abolengo ilegítimo, llega a participar en el poder público como arzobispo de Santiago y favorito del rey don Juan II de Castilla. De modo irónico, al final de la novela, el arzobispo don Rodrigo de Luna reza sobre una espuria tumba vacía donde cree que está enterrado su único amor, Dolores. La identidad de esa joven, victimizada aunque inocente, ha sido borrada a tal punto que ni siquiera contiene un cuerpo «su sepulcro». En realidad, la difunta enamorada yace olvidada y sin nombre en una ignorada tumba del convento, su identidad es doblemente borrada de la memoria privada y pública, pues la cruz de madera que marca su humilde sepulcro carece de inscripción. Nótese el contraste con el renombre del poderoso arzobispo. En resumen, los hombres pecadores –el padre Alfonso Munio, el enamorado Rodrigo de Luna y el libertino Eduardo de *La aventurera*– consiguen rango y honores consagrados por los centros del poder político y religioso, y siguen actuando en el ámbito público. En cambio, las mujeres, tanto las pecadoras como las inocentes –Florinda, Dolores y la huérfana aventurera Natalia– son asesinadas, sacrificadas al olvido o enclaustradas lo más lejos posible del espacio público. Como confiesa Eduardo en sus declaraciones contraculturales en *La aventurera*, son castigadas por la mera sospecha de su mala conducta, aun cuando son inocentes o víctimas del mismo sistema patriarcal que les condena. Sus identidades son borradas somática y semánticamente del texto y de la sociedad.

Encontramos una de las claves para otra posible lectura de *La aventurera* en los vocablos atribuidos a Eduardo –«libertino»– y

a Natalia –«aventurera»–, representantes los dos de su sexo. Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, «aventurero» se aplica a ‘la persona de oscuros o malos antecedentes que por medios reprobados trata de conquistar en la sociedad un puesto que no le corresponde’. El énfasis cae sobre la inmutabilidad de la jerarquización clasista. En la definición del vocablo «aventurar» del *Diccionario del uso español*, de María Moliner, se añade lo siguiente: ‘arriesgar, comprometer, exponer, jugarse’. La acepción de «libertino», en cambio, conlleva lo sensual y lo sexual de los excesos del placer: ‘Disipado. Disoluto. Licencioso. Vicioso. Se aplica al que hace vida irregular, cometiendo excesos en las diversiones y placeres, particularmente en los sexuales’. Basándonos en esas definiciones del «libertino» y del «aventurero», creemos percibir un subtexto socioeconómico en el drama y en el discurso mismo, en el que la aventurera es condenada no tanto por una vida de excesos sexuales sino por ser una mujer de desconocido origen, que se constituye en peligro para la clase burguesa cuando se atreve a insinuarse en ella. En cambio, Eduardo, quien se ha conformado con un papel aceptable de hombre libertino, glorificado dentro del discurso de la sexualidad masculina, no es culpable de ninguna trasgresión clasista.

### El ultraje: tragedia y parodia

Antes de publicar *Dos mugeres* en 1842, Gómez de Avellaneda escribe un drama trágico, *Leoncia*, bajo su seudónimo *La Peregrina*. La pieza se estrena en 1840 en Sevilla, aunque queda inédito hasta 1914. Unos diez años después de su puesta en escena, la dramaturga dedica su primera comedia a José Zorrilla, «en memoria de afecto y de fraternidad». Se titula *La hija de las flores o Todos están locos* (1852) y es recibida con grandísimo aplauso durante quince días en el cartel.<sup>8</sup> La dramaturga es elogiada en las reseñas contemporáneas por la novedad y la frescura de su obra. Por ejemplo, en *El Diario Español*, tres días después del estreno se comenta que la comedia es «una preciosa balada puesta en acción, y adornada con los encantos de la poesía lírica». Sin embargo, el mismo crítico encuentra en la originalidad de Flora el defecto principal del drama, porque la protagonista parece arrancada de una balada sobre una «existencia mitológica» que no concuerda con «nuestra sociedad positiva y prosaica».<sup>9</sup> Transcribi-

<sup>8</sup> Cfr. Emilio Cotarelo y Mori: Ob. cit., p. 233.

<sup>9</sup> Ápud ibídem, p. 234.

mos a continuación otros juicios sobre la protagonista: «una hermosa creación fantástica» (*La Época*); «la inverosimilitud del tipo de Flora» (*La Correspondencia de España*); «la más pura inocencia en el alma de una mujer» (*El Clamor Público*); «la suave creación de Flora con todo su poético idealismo, con toda su fantástica originalidad» (*La España*). Como explica Cotarelo y Mori, este último comentarista, Eugenio de Ochoa, era enemigo de los idealismos y las fantasías poéticas en el teatro y, por lo tanto, acaba por desvalorizar la obra negándole cualquier fin moral: «Aquí no hay que buscar ni intención dramática ni fin moral; así no juzgaremos esta obra como un drama, sino como lo que probablemente su autora ha querido que sea, a saber: una hermosa leyenda dialogada».<sup>10</sup>

Nos hemos detenido en los detalles de la crítica coetánea de *La hija de las flores...* porque queremos señalar cierto vocabulario clave que se refiere a lo imaginario –mitología, inverosimilitud, idealismo, fantasía– y a lo estético –balada, poesía, leyenda dialogada–. Por un lado, los reseñistas aciertan a medias, pues en la caracterización de Flora captan la inocencia y la perfección imposibles de un ideal inverosímil; pero, por otro, no perciben el hecho de que la dramaturga realiza una caricatura de esa idealización de la inocencia femenina, una sátira del discurso social en torno a las costumbres del cortejo y del matrimonio y, por fin, una parodia del discurso estético sobre la mujer como creación fantástica del poeta.

Creemos importante señalar las correspondencias que tiene esta comedia con la temprana tragedia *Leoncia* sobre la violación sexual, el ultraje y el honor. La joven Leoncia es seducida por un hombre que huye, y la deja encinta con una hija ilegítima, Elena; mientras que en la comedia, la adolescente Inés es violada por un desconocido, quien la deja preñada con una hija ilegítima, Flora. Leoncia entrega a la criatura a su madre mientras persigue inútilmente a su seductor, pero cuando vuelve a su patria le hacen creer que han naufragado las dos, su madre y su hija. En la comedia, la nodriza de Inés y su tía roban a la criatura para salvar la honra de la madre adolescente y colocan a Flora con la jardinera Tomasa y su esposo Juan. En ambas obras, las jóvenes ultrajadas creen que sus hijas están muertas.

Al empezar la acción de los dos dramas, se presentan los triángulos de amor. En la tragedia, Leoncia y Carlos se enamoran, con el

<sup>10</sup> Ápud *ibidem*, pp. 233-239.



resultado de que este rehúsa cumplir las promesas de su noviazgo con Elena, la misma hija desconocida de Leoncia, a quien esta considera su rival. Cuando descubre, por su voz, que es su hija, sin titubear, sacrifica su amor por Carlos para la felicidad de Elena. En la comedia, el triángulo de amor es condenado desde el principio por ambos novios, pues Inés no ama a su prometido Luis y este está hechizado por Flora. En el discurso de este doble rechazo entre los novios, se transparenta una sátira de la tradición del cortejo y de la costumbre de arreglar matrimonios sin consultar con los jóvenes.

Los desenlaces de las dos obras –tragedia y comedia–, como se supondría, difieren considerablemente. Leoncia piensa retirarse al convento para no contaminar a su hija con la deshonra de la seducción que resultó en su ilegitimidad, pero sus planes se contrarían cuando de repente descubre que el padre de Carlos, don Fernando, es el hombre que la había seducido. Esa revelación le hace deducir que su hija Elena y su novio Carlos son hermanastros, hijos del mismo padre, con el resultado de que Leoncia intenta vengar el doble ultraje, contra su persona y contra el matrimonio incestuoso de su hija ilegítima con su novio.<sup>11</sup> Cuando su propia hija le impide de matar a su violador Fernando, Leoncia se suicida.

Aunque las intrigas de los dos dramas tratan constantes preocupaciones en la obra de Gómez de Avellaneda –seducciones, violaciones, hijas ilegítimas desconocidas, triángulos de amor y revelaciones repentinas que versan sobre la cuestión del honor–, hay una distancia y una diferencia notables entre el mensaje explícito y serio de la temprana tragedia y el que se refracta de modo sutil entre las travesuras de la comedia. En el desenlace feliz de *La hija de las flores...*, Inés, como Leoncia, se prepara a ingresar en un convento, a pesar de que siempre se ha sentido sin pecado alguno en cuanto a su violación. La opción religiosa, sin embargo, es la única para una mujer de su situación que no quiere casarse. A diferencia de Leoncia, Inés nunca se considera rival de los afectos de su novio hacia su propia hija; incluso trata de convencer a Luis de que anule el compromiso del matrimonio arreglado por su padre y el tío de su novio, el conde de Mondragón. Es este quien le descubre a Inés que Flora es su hija, pues el conde reconoce en Inés a

<sup>11</sup> En *Aves sin nido* (1888), una novela de la peruana Clorinda Matto de Turner, hay un desenlace parecido en que se descubre que los jóvenes enamorados son dos hijos ilegítimos del mismo cura de parroquia.



la joven a quien había violado. Arrepentido de su falta de honradez, el conde ofrece tomarla por esposa, aceptar por hija legítima a Flora y dar la mano de esta al sobrino Carlos.

A pesar de este desenlace feliz y de las escenas amenas de la comedia, en ella la dramaturga realiza una crítica del discurso social sobre el cortejo y el matrimonio, la que prepara desde el principio de la obra con las figuras graciosas de la jardinera Tomasa y su esposo Juan, los padres adoptivos de Flora. Tomasa, de carácter fuerte, manda en casa, guarda secretos y sabe leer y escribir. En cambio, Juan, de poca inteligencia, teme que Tomasa le riña y le pegue. Mediante la situación cómica de esta pareja, Gómez de Avellaneda representa una visión carnavalesca en que se invierte la relación del poder matrimonial tradicional, incluso la amenaza de la fuerza brutal, la que la autora misma no aceptara. Gómez de Avellaneda alude a ella en una carta sobre el asunto a Romero Ortiz:

¿Qué puedo prometerme de un amante que me exige descortesías; que me manda con tono de marido? ¡Ah! si tal hombre llegase a ser marido realmente, sería capaz de darme bofetadas; sería capaz de querer que yo besase los labios con los que acababa de pronunciar dicerios contra mi corazón. Soy muy altiva, Antonio, soy además muy delicada: se me domina fácilmente con el poder del amor y de la razón; pero soy de hierro contra la fuerza brutal. Casada con un hombre de cierto carácter, sería capaz de asesinarlo si no hallaba otro medio de romper un vínculo humillante. No casada, claro está que no habría nada que me hiciese sufrir dos días la tiranía grosera de un carácter semejante. Mi alma no acepta por caricias las desolladuras.<sup>12</sup>

Quitarle al personaje masculino Juan la capacidad de amenazar a su esposa con el poder brutal, e inscribir ese poder físico en su mujer Tomasa, abre una brecha por medio de la risa en el discurso sobre el matrimonio y, por extensión, en el del cortejo, también satirizado en escenas futuras entre los prometidos Inés y Luis. Estos tratan de convencer, el uno al otro, de romper el compromiso. Luis le reconviene a Inés el que su padre le haya forzado a comprometerse con un marido, cuando a su edad y con su atractivo debía haber hecho su propia elección. Por su parte Inés critica que el tío trata como un niño a Luis,

<sup>12</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Cartas inéditas existentes en el Museo del Ejército*, p. 54.

disponiendo de su suerte futura a su arbitrio. No obstante, cada uno encuentra razones para no protestar abiertamente contra la costumbre. Luis declara su obediencia por respeto a su tío, a la vez que Inés, por amor a su padre, rehúsa contrariar el arreglo. Los dos buscan refugio en el discurso tradicional de su sexo: ella razona que no es más que mujer tímida, mientras Luis le declara que todo está permitido a la dama. El novio quiere que Inés le culpe a él públicamente de vicios para que su padre anule el noviazgo; Inés insiste en que Luis la culpe a ella abiertamente de ser esquiva, taciturna y arisca, con el fin de que su tío rompa el compromiso. Mediante esta sátira, la comediógrafa expone la parálisis y la resignación de la pareja que no osa enfrentarse con el discurso hegemónico social sobre el matrimonio. Con la excepción de Flora, todos son esclavos del decoro y de la tradición del honor.

En el discurso de la protagonista Flora, sin embargo, se vislumbra uno de los subtextos más fascinantes de la comedia, pues en él se reúnen una conducta impropia en una joven, una caricatura exagerada del ideal femenino del discurso hegemónico social y una parodia del discurso estético sobre la mujer. Como ya hemos visto, el exagerado ideal femenino representado por Flora fue captado en toda su dimensión insólita aun por los críticos del período, que la describen como inverosímil y fantástica. La reacción de los críticos se debía en parte a que Flora se comporta con exagerada ingenuidad, como si desconociera que existen ciertas normas de comportamiento para una joven. Por ejemplo, enumera para Luis a todos los hombres a quien ha conocido, luego se jacta de su propia belleza y, por añadidura, echa piropos a Luis en versos que parecen ser remedo de la poesía lírica tradicionalmente cantada por el hombre a la mujer:

*¿Ves cómo es bella en oriente  
la luz que creciendo va?  
¡Pues resplandecen tus ojos  
con más grata claridad!  
¿Ves cuán lindas son las flores,  
de la vista dulce imán?  
Pues tú más que ellas me agradas...  
¡Sí! ¡más que ellas!... ¡mucho más!<sup>13</sup>*

<sup>13</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *La hija de las flores o Todos están locos*, p. 28.

De esta manera, Flora se apropia del canto poético del hombre, el que embellece el objeto femenino de su deseo, con la diferencia de que en su contradiscurso, invierte el papel sexual del bardo para que la mujer cante la belleza del hombre.

En su propia poesía, Gómez de Avellaneda generalmente no enfoca la hermosura del hombre sino su crueldad y la atracción que siente ella hacia este. Sin embargo, en varios poemas, como «A Julia», la poeta elogia la belleza de la mujer, y en uno confiesa que adopta la voz masculina del poeta Byron para cantarla, «Versos que acompañaron a los anteriores cuando fueron enviados a la persona a quien están dedicados», su amiga C\*\*\*» (1845):

*Y así tu dulce risa,  
Que amor inspira solo,  
Fue origen de mi llanto,  
Fue causa de tu enojo.  
Mas ahora, porque otorgues  
Aquel perdón que imploro,  
Del bardo los acentos  
Sin vacilar me apropio.<sup>14</sup>*

A diferencia de estos versos de «su amiga C\*\*\*», en *La hija de las flores...*, Gómez de Avellaneda hace que su protagonista Flora se apropie abiertamente, sin rodeos ni explicaciones, del discurso masculino poético, invirtiendo los papeles del emisor/receptor y del sujeto/objeto del deseo.

Sin remilgos, Flora toma control del papel masculino en el cortejo, pues decide que Luis sea su compañero, mientras este le revela que no está libre para contraer matrimonio con ella, pues lo obligan a casarse con Inés. Como muchas heroínas de Gómez de Avellaneda, la atrevida Flora sugiere que huyan a donde no haya nadie que les dicte su destino. Reitera así el propósito de Catalina a Carlos en *Dos mugeres*, huir a América para escaparse de una sociedad que convierte en crimen los sentimientos que esta no autoriza.

A pesar de su dinamismo, la caracterización de Flora, sin embargo, es ambigua: por un lado, se sirve del discurso masculino, mientras, por

<sup>14</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Poesías de la excelentísima señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda de Sabater*, p. 241.

otro, representa una parodia sutil del discurso dominante estético sobre la mujer. Este se refracta en forma de idealismo femenino tradicional en el discurso de Luis, cuando describe a Flora mediante vocablos consagrados, como candorosa, modesta, bella, hechicera, rara, misteriosa, incomprensible, duende, ángel, flor y deidad no terrenal sino celestial. Un mensaje parecido también se inserta en el discurso de Flora, aunque de modo paródico, pues en él se mofa de la ideología esencialista que equipara la naturaleza con la intuición femenina. Veamos a continuación cómo la dramaturga subvierte la correspondencia mujer = naturaleza, imagen lírica e ideológica, por antonomasia, del discurso hegemónico.

Juan le confiesa a Luis que encontraron a Flora en el jardín y en su hombro, una hermosa flor de lis, de lo cual deduce ingenuamente que las flores son su madre, y añade que su naturaleza responde a las estaciones del año. Cuando Luis le pregunta si ha sospechado que Flora tenga otra madre de carne y hueso, Juan le contesta: «¿Cómo? ¿otra madre mujer?». <sup>15</sup> De este modo cómicamente insólito, el gracioso Juan establece el carácter «mitológico» de la mujer –símbolo de la naturaleza que la engendra–, una caracterización por otra parte aceptada –también ingenuamente– por el discurso hegemónico, aunque no sea en la forma tan exagerada que nos presenta Juan. Se entiende mujer = naturaleza en oposición a la cultura y la civilización masculinas y ella nace de esa misma naturaleza sin intervención de una mujer de carne y hueso. Flora misma establece la correspondencia entre naturaleza y esencia femenina: «Mujer y flor ¿no es igual? / Mujer me dicen que soy, / y yo siento sin cesar / que soy flor». <sup>16</sup> En una conversación con el conde, Flora insiste en la analogía, anunciando que el único padre que reconoce es el sol, el céfiro o el rocío. Luego, al identificarse con las flores a quienes considera sus hermanas, confiesa al conde que Luis «nos» ama a «nosotras». De este modo, establece el significado genérico, mediante el cual toda mujer se asocia con el signo de la flor. Tal discurso hace creer al conde, y al público también, que la joven está loca. Pero su «locura» en realidad no es más que la exageración paródica del discurso tradicional estético que equipara la flor a la mujer, frágil ser de belleza transitoria y símbolo esencialista de la naturaleza que el hombre admira por un lado, y busca controlar por otro mediante la cultura y la civilización. De modo irónico, Flora está marcada con el

<sup>15</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *La hija...*, p. 34.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 28.

sello de aquella fuerza «civilizadora» masculina, pues lleva una flor de lis en su hombro, signo indeleble de la violación física y el ultraje de su madre Inés, inscritas ambas acciones sobre su cuerpo idealizado. Es decir, el ilusorio ideal femenino, que equipara la bella flor con la mujer-naturaleza, es construido por el discurso estético masculino y es, a la vez, ultrajado por los deseos y las fantasías libidinales del hombre, signo este de la civilización.

«La parodia siempre implica una relación de dependencia e independencia de su objeto», afirma Schlegel,<sup>17</sup> verdad que constatamos en la tergiversación de la naturaleza en esta comedia. La parodia literaria crítica, de manera insólita, la literatura canónica, con el resultado de que el objeto censurado acaba por sumirse a la propia estructura paródica, por medio de lo cómico. En el «refuncionamiento» del lenguaje preformado del discurso, la parodia crea alusiones no solo a otros textos, sino también a las relaciones entre el texto y el contexto social. La parodia se enfoca en el proceso por el cual el discurso preformado llegó a ser «canonizado» y reduce la condición normativa del original a un mero recurso, desnudándolo de su ilusión.<sup>18</sup> En el proceso, ofrece un mensaje que el autor puede esconder de la interpretación inmediata del receptor. Así es el caso del discurso de Flora, el que Gómez de Avellaneda presenta mediante dos códigos: el primero reconocido por el público y los personajes –mujer es naturaleza–, y el segundo, que vuelve extraño al primero –la exageración fantástica y desmedida del discurso de/sobre Flora–. De ese modo, Gómez de Avellaneda construye una metaficción, en la que se expone la recepción del discurso estético sobre la mujer por los personajes masculinos. Luis es hechizado por la encarnación del código familiar, Juan acepta la caracterización figurativa y solo el conde parece percibir lo insólito del discurso exageradamente parodiado, con el resultado de que tacha a Flora de «loca».

La parodia, sin embargo, también involucra a la autora, pues refleja su apropiación como poeta del mismo discurso parodiado. Su visión metafictiva resulta irónica, pues la alcanza a ella también, quien, como su personaje Flora, ha heredado y utilizado los signos del discurso estético en su propia poesía. Por lo tanto, la parodia no solo desmitifica

<sup>17</sup> August Wilhelm Schlegel: «Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur», p. 132.

<sup>18</sup> Cfr. Margaret A. Rose: *Parody/Meta-Fiction*, p. 44.

el discurso poético sobre la mujer, sino también expone la relación de (in)dependencia de la escritura de Gómez de Avellaneda *vis-á-vis* el discurso hegemónico. Al descubrir la ambigüedad del discurso y su poder de esconder y confundir, la parodia desenmascara una fantasía –mujer = naturaleza– y a la vez la perpetúa. A menudo, su recepción contemporánea es reflejada explícita o implícitamente por un autor en la figura de un «des-codificador» dentro del texto.<sup>19</sup> En el caso de *La hija de las flores...*, solo el conde se acerca a la des-codificación del discurso de Flora, aunque acaba por rechazarla por loca, o sea, la exilia del mundo de la civilización –razón–. Igual que él, los reseñadores coetáneos de la obra son receptores ingenuos, acostumbrados al signo «flor = mujer». Cuando se les desengaña con una perversión del signo poético tradicional, se apresuran a desterrarla del discurso logocéntrico de Occidente, sin captar su potencia deconstructiva.

Para el receptor contemporáneo, el subtítulo de la obra, *Todos están locos*, se refiere sobre todo al discurso, manifiesto o silenciado, de las dos mujeres, hija y madre: aquella porque dialoga con las flores y esta porque enloquece y huye cada vez que alguien le menciona la flor de lis. El subtexto está implícito, pues Gómez de Avellaneda toma como símbolo de la violación sexual de Inés la flor de lis, que su violador dejó sobre la adolescente, signo heráldico tradicional, y además, del poder político y real. La presencia de este signo de la hegemonía masculina reprime como tabú el discurso femenino sexual sobre la historia traumática del estupro. Expresar explícitamente la razón de su terror no cabe dentro del discurso femenino prescrito por la sociedad y, por lo tanto, todos malentienden su reacción evasiva e «insólita», la que toman por locura, o sea, una aberración mental o enfermedad patológica. Cuando Inés no puede seguir silenciando más el trauma de la experiencia resucitada en ella por la presencia de la flor de lis que Luis, con inocencia, le regala, se lo explica todo, irónicamente, al mismo violador, el conde de Mondragón.

Por medio del desenlace feliz, la comediógrafa logra neutralizar el discurso tabú de la violación de la mujer. Incluso, al final de la comedia el barón se declara también contagiado de la locura de los demás, desatada por los (des)encuentros de los personajes y sus destinos. Pero la locura a que alude él tiene poco que ver con el discurso femenino ideal parodiado por «la loca» Flora o el sexual silenciado por «la loca»

<sup>19</sup> Cfr. *ibídem*, p. 101.

Inés. O sea, las palabras finales del padre, quien reconoce la locura de todos, anulan los atrevidos discursos femeninos que habían traspasado la línea divisoria entre locura y razón, una frontera trazada por el discurso hegemónico sobre la mujer. Con el desenlace feliz de la comedia, parece que los discursos de Flora e Inés se reinscriben en el discurso dominante, pero en el proceso elaborativo de la obra se ha realizado una censura de la (sin)razón occidental que fundamenta tal discurso. El doble atentado falologocéntrico expone lo aceptado/negado por la sociedad en cuanto al ideal ultrajado de la (a)sexualidad de la mujer: la poetizada significación e idealizada presencia de esta en la literatura como «ingenua», «encantadora», y «natural», por un lado –Flora– y, por otro, el tabú o la ausencia de un discurso femenino propio sobre el ultraje sexual –Inés–, el que se escamotea al glorificar el discurso dominante de las fantasías masculinas.

### El malestar «engendrado»

En la Catalina de *Dos mugeres*, hemos visto representada una protagonista femenina que ambiciona todo lo que la inteligencia y la sexualidad le puedan rendir sin jamás satisfacerse. Su orgullo y su egoísmo la salvan y la pierden a la vez. Es curioso notar que Gómez de Avellaneda solo alcanza a crear figuras masculinas de estatura trágica al nivel de su heroína novelesca Catalina con dos héroes bíblicos rebeldes, Saúl y Baltasar. En el drama *Saúl* (1849), la autora explora la exacerbación del orgullo y la ambición del rey, quien usurpa los derechos de los sacerdotes y se niega a arrodillarse ante un Dios creado por ellos. En el discurso netamente masculino de Saúl, se transparenta el carácter atrevido y agresivo del rey, quien acaba por matarse, vengándose de su sino al legar el trono maldito a David. En *Baltasar* (1858), Gómez de Avellaneda explora el egoísmo exacerbado de otro rey bíblico, ser consciente como Catalina de la imperfección humana, pero reacio a conformarse con su deber autoritario. La heroína de *Dos mugeres* considera la sociedad civilizada y corrompida «la cloaca en que se vierten todas las inmundicias del corazón humano»<sup>20</sup> y Baltasar comparte esta postura crítica, pues se rebela contra la corrupción de su corte. A diferencia de Saúl, durante la mayoría de la obra, en el discurso netamente femenino de Baltasar se refractan las ideas de la autora, las que deja sentadas en la dedicatoria al príncipe de Asturias sobre el materialismo de la época contemporánea,

<sup>20</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Dos mugeres*, vol. IV, p. 96.

el poder tiránico del centro político, la soledad de la grandeza egoísta y la igualdad de todos ante Dios. Utilizando el carácter de Catalina (*Dos mugeres*) como punto de partida, descubrimos en Baltasar cómo Gómez de Avellaneda primero feminiza el discurso de su héroe trágico y luego vuelve a masculinizarlo.

A pesar de las riquezas materiales y el poder político que lo circundan como héroe romántico, Baltasar padece una sensibilidad anclada en las pasiones insatisfechas –amor, odio, venganza, placer o pesar–. Como signo personificado del deseo eternamente frustrado, el rey anhela «¡algo... más grande que el mundo! / ¡algo... más alto que yo!». <sup>21</sup> Tanto el héroe dramático Baltasar como la heroína novelesca Catalina protestan por el papel concedido, según el sexo, por el discurso hegemónico, con el resultado de que se hastían de su existencia prescrita: el primero rechaza el deber masculino de gobernar y de gozar de la gloria inmortal de conquistas terrenales y victorias subyugadoras, y la segunda rehúsa el deber femenino de ser «ángel del hogar» y madre. El tedio de la protagonista se debe a su marginación del poder social y la imposibilidad de realizarse por medio del libre ejercicio de la inteligencia y del placer. Como hemos explicado, su subjetividad se establece solo cuando intenta criticar el molde en que la vacía la sociedad, niega su papel de objeto en la economía del deseo masculino y se entrega al deseo como sujeto del objeto inalcanzable.

En cambio, como hombre y rey, a Baltasar le es permitido obrar desde el centro del poder, donde no hay obstáculos a su egoísmo y su sexualidad ilimitados. Sin embargo, le agobia su responsabilidad «masculina» y rechaza la corrupción de la corte, con el resultado de que el esclavo hebreo Rubén le amonesta por su conducta femenina: «Sé que a tu frente / ciñes una diadema que desdoras / y no sabrías defender valiente. / Sé que sin gloria, sin virtud, sin brío / cansado de ti propio, entre perfumes / tu inútil vida cual mujer consumes, / mísera presa de infecundo hastío». <sup>22</sup> En Baltasar se exagera la ilusión inalcanzable de una pasión que lo arrebató y lo renueva. Cuando por fin cree encontrarla en la rebeldía de los dos hebreos, la mujer Elda y el esclavo Rubén, los admira y respeta por su alma libre y ardiente. Aunque a diferencia de Catalina, Baltasar no necesita encauzar su deseo, así lo hace, y lo re-

<sup>21</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Baltasar*, p. 31.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 40. Es interesante comparar la situación hastiada del rey Baltasar, rodeado de las riquezas materiales de la corte, con la de la princesa del poema modernista «Sonatina», de Rubén Darío. Los dos esperan que el amor les liberte de su inercia.



presenta en forma espiritual al declarar a su cortesano Rabsares: «¿Qué importa una mujer más? / ¡Yo aspiro a un alma, no a un cuerpo!».<sup>23</sup> Al descubrir que Elda y Rubén son esposos, el desengañado rey vuelve a sucumbir al negro egoísmo, lo que le instiga a violar a Elda y permite que el pueblo asesine a Rubén. De ese modo, el monarca abandona el discurso ideal de la ilusión y del deseo e ingresa de nuevo en el discurso del placer y del poder masculinos. Incluso se viste del papel masculino por antonomasia, el del guerrero que sale a la cabeza de sus tropas para enfrentarse con Ciro; herido en la batalla, muere valientemente.

En contraste con el discurso «engendrado» del tedio de Baltasar, un discurso que se feminiza y luego se masculiniza, y hace que el rey cumpla en el desenlace con lo establecido para el poder, el de los subalternos hebreos persiste en el libre ejercicio de su voluntad. Elda, por ejemplo, no vende su virtud, mientras trata de interceder con Baltasar por el destino del pueblo hebreo. La última vez que aparece delirando en escena, la demente Elda pronostica la ruina del imperio y verbaliza su propia violación, es decir, pronuncia el discurso femenino legendariamente silenciado de la mujer ultrajada. Es interesante notar que tanto el discurso sobre el estupro de Elda en *Baltasar* como el de Inés en *La hija de las flores...* se enmascaran con la locura para poder expresarse.

El discurso del tedio, ese «mal terrible, sin remedio», que es fundamental en la novela *Dos mugeres* y en el drama *Baltasar*, es una constante de la obra de Gómez de Avellaneda. A lo largo de su producción lírica, nos topamos con las fuentes de este discurso que presagia el de la primera promoción del modernismo durante las últimas décadas del siglo XIX, el de los iniciadores de la modernidad estética hispanoamericana, como los cubanos Julián del Casal y José Martí, el colombiano José Asunción Silva, el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera y el nicaragüense Rubén Darío.

Arqueles Vela, estridentista mexicano del siglo XX, acertó intuitivamente al reconocer la naturaleza precursora de la modernidad en la poesía de Gómez de Avellaneda cuando declaró, sin pormenorizar, que:

el romanticismo hispanoamericano produce una figura impetuosa de sombras y pensamiento ingente –Gertrudis Gómez de Avellaneda–, la primera en revelar la savia de su naturaleza, que trascenderá en las manifestaciones líricas modernistas... En Gertrudis Gómez de Avellaneda se

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 53.

vislumbra la fuerza vivificadora que ha de circular por la renovación lírica modernista.<sup>24</sup>

Es sorprendente encontrar en la poesía de la cubana características de los versos de los iniciadores del modernismo hispanoamericano. En una de las estrofas de su poema «La juventud» (1841), logra el ritmo pujante que Martí perfecciona en el poema «XLV (Sueño con claustros de mármol)» de los *Versos sencillos*. En «La pesca en el mar» (1846) y «La noche del insomnio y el alba» (1844), la poeta ensaya una progresión de versos variables que luego utiliza José Asunción Silva en su famoso nocturno «Una noche». En «El genio de la melancolía» (1845), la poeta presagia la musicalidad y la nostalgia por lo acabado, lo arruinado y lo marchito del colombiano y de Gutiérrez Nájera, y trata el tema de varios modernistas que consideran el verso bálsamo que mitiga las fatigas –así Martí en su «Copa con alas»–. La visión apocalíptica del poema de Gómez de Avellaneda titulado «El día final» (1843) antecede a medio siglo a «Agencia» (*El canto errante*) de Rubén Darío; y lo prosaico e irónico del breve «Epitafio» (1843) anticipa a las «Gotas amargas», de José Asunción Silva. En general, cuando se comparan los versos de Gómez de Avellaneda con los de otros románticos de su época, destacan, junto con los de Rosalía de Castro, por su marcada tentativa de suprimir la recargada retórica y el sentimentalismo, una trayectoria que acerca a ambas, junto con Bécquer, a la primera promoción del modernismo hispánico.

A pesar de que son fascinantes estas correspondencias, nuestro propósito aquí no es estudiar a una precursora del modernismo hispanoamericano, sino mostrar cómo el discurso del tedio de Baltasar se reitera en varios poemas de Gómez de Avellaneda, como los siguientes versos de la «Imitación de Petrarca»: «No encuentro paz ni me conceden guerra / [...] Abrazo el mundo y quedóme vacío; / Me lanzo al cielo y préndeme la tierra. / [...] Nada me da valor, nada me aterra».<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Arqueles Vela: *El Modernismo. Su filosofía. Su estética. Su técnica*, pp. 119-121. Véase también Regino E. Boti: «La Avellaneda como metrificadora».

<sup>25</sup> Compárense la cita poética con la siguiente de su epistolario con Cepeda en 1850: «yo, pobre alma poética metida entre lodazales, yo no vivo ni padezco más, sino en mis instantes de delirio; mi vida habitual es la inercia, la postración, la ausencia de toda sensación poderosa» (*Obras de la Avellaneda*, vol. VI, p. 244). Vamos a referirnos a los siguientes poemas de Gómez de Avellaneda durante nuestra discusión: «Imitación de Petrarca» (1836), «A la esperanza» (1839), «A la felicidad» (1841), «Contemplación» (1841), «A la Virgen» (1841), «Cuartetos es-

En «A la felicidad», la poeta señala el inmenso vacío que el alma siente en la plenitud de la vida, el que le exige correr vertiginosamente tras la ilusión del bien inexistente. Las preguntas retóricas existenciales de este poema prefiguran los versos de «La respuesta de la tierra», de José Asunción Silva, mientras que las construcciones antitéticas –gusano/águila– anteceden las antinomias de la poética martiana y casaliana.<sup>26</sup> Transcribimos aquí unos versos del largo poema «A la felicidad»:

*¿Qué soy? ¿a qué nací? ¿para qué vivo?  
¿Qué significa el importuno anhelo  
De un más allá que en perseguir me afano,  
Yo mísero gusano*

---

critos en un cementerio» (1841), «Mi mal» (1841), «A mi amigo Zorrilla» (1850) (todas las citas de estos poemas son de la edición de *Poesías de la excelentísima señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda de Sabater*) y «Soledad del alma» (1869) (la cita de este poema es de *Obras de la Avellaneda*, vol. 1).

<sup>26</sup> Para una discusión detallada de la antítesis casaliana y la martiana, véase Ivan A. Schulman: *Génesis del Modernismo* (pp. 153-187), donde se explica que la antinomia de Casal da énfasis a una polaridad que por lo general resiste la síntesis, mientras la de Martí cae en el componente idealista. He aquí algunos ejemplos:

*purifica mi carne corrompida  
o, librando mi alma, de mi cuerpo,  
haz que suba a perderse en lo infinito,  
cual fragante vapor de lago infecto.*

(De la petición que dirige Casal a Dios en «Cuerpo y alma»)

*Pájaro, que en las ramas verdes brilla.  
Como una marañuela entre esmeraldas—  
Acá la huella fétida y viscosa  
De un gusano: los ojos, dos burbujas  
De fango, pardo el vientre, craso, inmundo.*

*Empieza el hombre en fango y para en ala.*

(En «Contra el verso retórico y ornado» de Martí)

Antinomias parecidas también aparecen en el temprano poema de Avellaneda «A la esperanza» (1839):

*¡Oh! Cuando se alza en el brillante cielo  
Mirando al sol el águila real,  
No ve al reptil que en el oscuro suelo  
Vibra impotente su aguijón letal.*

*De este mísero suelo,  
Que por más que cual águila remonte  
Del pensamiento el vuelo,  
¿Sólo he de hallar, cerrando mi horizonte.  
Un sepulcro mezquino  
Donde la nada explique mi destino?*<sup>27</sup>

En otro poema del mismo año, «Contemplación», la poeta se entrega a la naturaleza y ruega al cielo que le dé término a su anhelo insano del bien ideal. Como el hablante lírico de Silva que pregunta a la tierra por su destino, así Gómez de Avellaneda a la noche: «¿Por qué yo en tanto, con anhelo insano / Quiero indagar el fin de mi carrera?». En el caso del poema modernista, la tierra no contesta; en el de Gómez de Avellaneda calla la noche: «Es tu silencio del misterio amigo / Tu opaco lumínar sol de los muertos». Aún en su plegaria aparentemente religiosa «A la Virgen», el malestar que describe Gómez de Avellaneda se emparenta con el del modernista Casal en su «Autobiografía». Gómez de Avellaneda describe una vida sin brújula, una orfandad donde la peregrina solitaria como extranjera en el mundo, sin saber si la misión que se le confía es del cielo o del infierno. El solitario Casal marcha por la vida sin guía, guardián de la fe de sus mayores, perseguidor de visiones fantásticas. Puesto que la noche sorda no responde a su interrogación, en otro poema («A mi amiga Zorrilla») Gómez de Avellaneda le pregunta a Zorrilla si conoce el secreto de templar la condición atormentada del alma hastiada que «en su anhelar codicia cuanto mira; / Que en su desdén desprecia cuanto toca!». <sup>28</sup> Ansía el reposo de su sed y de su esperanza continuas.

<sup>27</sup> Compárense estos versos con los siguientes de «La respuesta de la tierra», de Asunción Silva:

¿Qué somos? ¿A dónde vamos? ¿Por qué hasta aquí vinimos?  
¿Conocen los secretos del más allá los muertos?  
[...]  
¿Por qué? Mi garganta sacia y a mi ansiedad contesta.  
[...]  
La tierra, como siempre, displicente y callada,  
Al gran poeta lírico no le contestó nada.

(José Asunción Silva: *Poesía y prosa*, pp. 136-137.)

<sup>28</sup> Compárese la cita poética con la siguiente de su epistolario con Cepeda en 1850: «Hastiada del mundo; despreciando todos sus oropeles; necesitada de reposo y paz; anhelante de grandes objetos; yo, sin embargo, sigo aquí en medio de las pequeñeces

Pide a su interlocutora que apague los ruidos mundanales con los ricos colores orientales de sus versos.

Su propia obra *Baltasar*, subtitulada «drama oriental», tampoco mitiga el hastío al vestirlo de exotismo oriental. Al contrario, por medio de la tragedia Gómez de Avellaneda se sirve de la historia bíblica y del Oriente como signo del deseo que no se sacia con el materialismo ni con el poder. Desengañado por el imposible amor de Elda, Baltasar se hunde en el mismo desamparo que la poeta expresa en otro poema tardío, «Soledad del alma», lo que comprueba el vínculo que existe entre su obra varia:

*Siempre perdidas –vagando en su estéril desierto–  
Siempre abrumadas del peso de vil nulidad.  
Gimen las almas do el fuego de amor está muerto...  
¡Nada hay que pueble o anime su gran soledad!*

## El arte y la artista

Edwin Bucher Williams observa con tino que en *Baltasar* se revela la metafísica de la dramaturga mientras que en *Tres amores* se descubre su filosofía práctica de la vida.<sup>29</sup> Concordamos con Williams y tomamos su comentario como punto de partida para profundizar en la problemática de la mujer artista, su destino, ambición y recepción en la sociedad. En *Tres amores* se exploran estas cuestiones a través de la dicotomía de dos personajes: el creador-dramaturgo y la intérprete-actriz. En otras obras de Gómez de Avellaneda aparece el artista, siempre masculino, por lo general motivado por una musa, siempre femenina: el dramaturgo Fernando de Valenzuela en la comedia *Oráculos de Talía o Los duendes en palacio* (1855); el pintor Huberto Robert en la novela *El artista barquero o Los cuatro cinco de julio* (1861); Gabriel, el músico que escribe versos en la leyenda «La ondina del lago azul» (1860), y el joven artista Emilio Coello en la comedia *El millonario y la maleta* (1870).

En *Tres amores*, la creatividad teatral se reparte entre dos figuras principales, el poeta-dramaturgo Víctor de San Adrián y la actriz Celia (Matilde). Esta interpreta las ideas de aquel por quien se siente

---

tumultuosas de la vida social, que me pesa, que me fastidia, que me da lástima y risa; y sigo no sé por qué, ni hasta cuándo» (*Obras de la Avellaneda*, vol. VI, p. 244).

<sup>29</sup> Edwin Bucher Williams: *The Life and Dramatic Works of Gertrudis Gómez de Avellaneda*, p. 75.

atraída. La gloria que ambiciona Celia se inspira en el amor por lo intelectual, idealizado en la figura de su musa San Adrián, una musa masculina, también creador activo. Cuando el dramaturgo desprecia a la joven Matilde, esta toma el nombre de Celia, la musa de la poesía de San Adrián, y jura hacerse actriz con el fin de ser coronada algún día por el mismo dramaturgo. Años después, cuando este conoce a la actriz, la toma como musa suya, sin enterarse de su verdadera identidad, y la considera la encarnación del bello ideal de su propia creatividad. Ella no solo lo inspira sino también lo supera, pues San Adrián se siente vencido por su intérprete, a quien se refiere como «fuego celeste que ha animado de súbito la estatua inerte del artista, que no supo prestarle sino la fría belleza de la forma».<sup>30</sup> De ese modo, Gómez de Avellaneda deconstruye los papeles creadores del discurso estético, convirtiendo al hombre en musa inspiradora de la actriz y a la musa femenina del dramaturgo en creadora, la que anima la forma fría de lo intelectual. En última instancia, sin embargo, la mujer solo puede experimentar el genio de la palabra masculina al representarla a través del tamiz de la experiencia femenina, con el resultado de que expresa una realidad que trasciende el original. Es decir, la musa femenina no solo se apropia del hombre creador como fuente de inspiración de su propia creatividad, sino también de su discurso, el cual modifica.

No hay que olvidar que Gómez de Avellaneda empezó su «carreira» teatral cuando era niña, representando comedias con sus amigas, como nos dice en su *Autobiografía* y epistolario. Incluso, de joven fue elogiada como primera actriz en una tragedia ejecutada en el teatro público de Puerto Príncipe para reunir fondos destinados a establecer un colegio gratuito para la enseñanza de huérfanos pobres. También se habla de una tragedia escrita por ella y perdida en su juventud en Cuba. A pesar de su innegable éxito como dramaturga en una época en que había escasas mujeres que cultivaban el teatro en España, y ninguna que remotamente se aproximara a ella en estatura,<sup>31</sup> cuando

<sup>30</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: «Tres amores», en *Obras literarias...*, t. 3, p. 581.

<sup>31</sup> En el catálogo de la Fundación Juan March, entre 1830-1870, se mencionan a cuatro dramaturgas, Joaquina Vera (traductora y actriz), Natividad Rojas (autora de una corta zarzuela), Joaquina García Balmaseda (actriz y autora de tres comedias en un acto) y Enriqueta Lozano (autora de tres dramas, un drama sacro y una comedia). (Cfr. Ermanno Caldera: «La perspectiva femenina en el teatro de Joaquina García Balmaseda y Enriqueta Lozano».)

Gómez de Avellaneda escribe *Tres amores*, se conforma con la caracterización masculina del dramaturgo y la femenina de la actriz. En esta obra «metateatral» sobre el proceso dramático, Avellaneda refracta mensajes contradictorios sobre su propio éxito como dramaturga y sobre el de la artista femenina de su época.

En *Tres amores* hay una crítica explícita al penoso rechazo de Gómez de Avellaneda por parte de la Academia Española. Según Williams, la caricatura del vanidoso y ostentoso materialista, el Barón de Baigorri, representa al conde Luis Sartorius, a quien culpó Gómez de Avellaneda en una carta a Cepeda (1854) por su fracaso; y el editor venal Cañuelo, del *Censor*, no es otro que Cañete, el editor de *El Heraldo*, quien se empeñó en maltratar a la autora.<sup>32</sup> Matilde también se refiere con amargura a la maledicencia y a las coronas que ocultan espinas, y cuestiona los motivos de los que elogian el éxito femenino ante el público: «¿Aplauden en el mundo la inteligencia de la artista, para adquirir derecho a ultrajar la virtud de la mujer?». <sup>33</sup>

Mediante los personajes artistas se exploran los peligros de la vida creativa y su insuficiencia para satisfacer las necesidades sentimentales y materiales de la vida. Ni para Matilde ni para San Adrián basta un amor tierno y fiel ni el don de la creatividad. Este rechaza dos veces la mano a Matilde por ser ella de origen desconocido y por ser él un oportunista que busca enriquecerse con honores y favores de la corte, por lo que se casa con una mujer de bienes materiales y rango. Es curioso notar cómo este personaje masculino mimetiza el discurso tradicional femenino en el que el matrimonio resulta ser la única manera para conseguir mejorar su situación social y económica. San Adrián llega a ser modelo del artista que sucumbe al positivismo y vende el ideal del genio creativo.

Matilde, en cambio, se vende por el amor. Aún después de conseguir la anhelada gloria sobre las tablas, padece del malestar existencial que expresa a su criada Luisa:

¿Por qué sucede a la loca embriaguez del triunfo esta laxitud extraña?  
¿Será la esperanza de un bien más dulce que la posesión misma? ¿Tiene el alma mayor poder para el deseo que para el goce anhelado? No lo sé; pero

<sup>32</sup> Cfr. Edwin Bucher Williams: Ob. cit., p. 76.

<sup>33</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Tres amores*, p. 585.

hay otra explicación muy verdadera de lo que por mí pasa, y es que Dios ha querido hacer amarga toda felicidad egoísta.<sup>34</sup>

Este personaje declara a San Adrián que se rinde por fin a las difamaciones y calumnias que el corazón femenino no soporta y renuncia al «laurel funesto que necesita riego de sangre o lágrimas: renuncio a una gloria cuyos resplandores –como los del relámpago– siempre indican tempestades. El amor solo encendió mi ambición, y el amor debe ser mi única recompensa».<sup>35</sup> Pronuncia estas palabras a la vez que le ofrece ser su mujer al poeta, quien la rechaza por las razones que ya hemos señalado.

Matilde renuncia dos veces a la gloria de la fama pública teatral. Formula su razonamiento basándose en los tres amores que se experimentan en la vida: primero, el amor de los sentidos, es decir, el materialista y oportunista del momento que estimula la vanidad y el deseo, y cuyo símbolo es el amor que siente San Adrián por su musa poética y por cualquier mujer que le proporcione riquezas; segundo, el amor de lo intelectual, o sea, el del orgullo y entusiasmo que idealizan e idolatran al genio creador, el que representa el amor que Matilde siente por el poeta y el teatro; y, finalmente, el amor puro, sublime y abnegado del artesano Antonio, su «ángel protector», quien la apoyaba como a una hermana en su búsqueda de la fama. Es este último, el abnegado amor femenino del discurso hegemónico, personificado en el humilde Antonio, el que escoge Matilde al final de la comedia, pues el artesano llega a simbolizar para ella la felicidad doméstica y la ternura de un alma grande y generosa.

Cuando se descubre que Matilde es sobrina del conde de Larraga y heredera de títulos y fortuna, ella traslada estos a San Adrián para poder casarse con el honrado, aunque humilde, labrador Antonio, de raza pura como dice la madre de este, sin descendencia judía ni mora. Es decir, la actriz de renombre no solo sacrifica su arte y fama –o sea, la corona de su genio– por el amor, sino también su herencia aristocrática –la corona de su cuna–. El resultado del desenlace es que el oportunista San Adrián se enriquece; el humilde Antonio gana movilidad, pues por la virtud femenina que exhibe se casa con una mujer de cuna aristocrática recién descubierta; y la artista Matilde vuelve al

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 583.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 587.



lugar de la mujer doméstica consagrado por el discurso hegemónico. La voz refractada de la sociedad se sobrepone al contradiscurso estético en esta comedia cínica en que los artistas, hombre y mujer, se venden; aquel, al materialismo, y esta, al amor.<sup>36</sup>

Tan complejo es el diálogo de contradictorias voces sociales de la comedia que, aun en el siglo xx, no las percibió un crítico como Cotarelo y Mori:

Matilde es poco clara y definida [observa] con su doble amor repartido entre San Adrián y Antonio, y quedándonos al fin de la obra sin saber a quién verdaderamente quiere ella, pues al parecer elige a Antonio, no porque ella le ame sino para premiar el amor de él. El carácter de este joven es todavía peor por lo abyecto y miserable. ¿Cómo el hombre que llamándose hermano de la dama y después de poner la mano de esta en la de San Adrián, solo porque ella cambia repentinamente de gusto ha de admitir para sí aquella misma mano?<sup>37</sup>

Cotarelo y Mori no se da cuenta de la inversión del discurso tradicional femenino que se corporeiza en la figura del abnegado y generoso Antonio. A pesar de acertar en sus comentarios sobre la ambigüedad del carácter de Matilde, el crítico tampoco capta el porqué de su conflicto entre el arte y el amor y las implicaciones económicas. Para la mujer artista que se reincorpora al discurso hegemónico, hay solo una alternativa: el matrimonio. Gómez de Avellaneda expresó el conflicto económico-sentimental de la mujer artista decimonónica en su

<sup>36</sup> Como en el poema narrativo «Aurora Leigh» (1856), de Elizabeth Barrett Browning, la artista Aurora sucumbe al matrimonio:

*Passioned to exalt  
The artist's instinct in me at the cost  
Of putting down the woman's I forgot  
No perfect artist is developed here  
From any imperfect woman.  
[...]  
Art is much, but Love is more.  
O Art, my Art, thou'rt much,  
But Love is more!*

(Elizabeth Barrett Browning: *Aurora Leigh and Other Poems*, pp. 380-381.)

<sup>37</sup> Emilio Cotarelo y Mori: Ob. cit., p. 294.

epistolario con Cepeda en 1845, un año antes de casarse por primera vez con Pedro Sabater:

Sí, amigo mío; parece que en aquella capital [París] puedo prometerme mayores ventajas de mi pluma, y como no soy rica y quiero asegurarme una vejez sin privaciones, pienso en irme adonde mejor paguen... El amor no existe ya para mí; la gloria no me basta: quiero dinero, pues: quiero la vida de los viajes o la vida del retiro muelle y lleno de goces del lujo. Tampoco me sería ingrato irme a una pobre aldea a criar pichones y a cultivar flores; pero aún no puedo, porque necesito de mi pluma.<sup>38</sup>



<sup>38</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Obras de la Avellaneda*, vol. VI, p. 208.

## Epílogo

En nuestra investigación sobre el poder y la sexualidad en la obra de Gómez de Avellaneda nos hemos servido de estrategias críticas rivales: las de la contextualidad foucaultiana y la discursividad derrideana con el fin de descubrir cómo la autora subvierte y deconstruye los códigos del binarismo occidental del discurso hegemónico sobre la mujer. Según Derrida, el aludido binarismo es representado por una «diferencia» en que se sobrevaloriza uno de los dos componentes como el original y el otro como derivativo o secundario. Así lo afirma Spivak en el prefacio a la traducción de *Of Grammatology*: en esta jerarquía, «uno de los dos componentes gobierna el otro [...] Deconstruir la oposición [...] es, en primera instancia, derrocar la jerarquía».<sup>1</sup> En el caso de los textos de Gómez de Avellaneda, hay un rechazo de esta imposición jerárquica en lugar de una afirmación de la alteridad. En obras como *Tres amores*, por ejemplo, hemos señalado este rechazo/afirmación del discurso hegemónico, el que relega la concientización de la alteridad al proceso dramático, contradicho este por el desenlace.

En *Tres amores*, los dos artistas escogen el camino pragmático, una trayectoria que predomina sobre la estética en esta y en muchas de las últimas obras de Gómez de Avellaneda. Pero las raíces de la pugna positivista puede rastrearse en obras tempranas como el poema «La serenata» (1837). En el subtexto de los versos de este poema hay un anticipo de la situación del poeta del cuento «El rey burgués», de Rubén Darío (1888), con la diferencia de que no es el rey positivista quien se burla del poeta, sino una dama que también desvaloriza el alma lírica. De mayor importancia, sin embargo, es el hecho de que, en su poema, Gómez de Avellaneda plantea la

<sup>1</sup> Jacques Derrida: *Of Grammatology*, p. LXXVII.

problemática de la creatividad «femenina» obstaculizada por un discurso hegemónico masculino que establece signos y símbolos líricos que la imposibilitan.<sup>2</sup> El poema se estructura de tal modo que su autora, «la poeta insomne», se desdobra en «insomne trovador», desdeñado y escarnecido este por la ingrata dama a quien dedica su canto amargo. Gómez de Avellaneda establece la escena y luego deja que el mismo vate cante al son de su laúd, ofreciendo el tesoro inmortal de su alma, es decir, el mundo ideal de ilusiones, dichas, gloria y amor a la hermosa dama. Al terminar su canto, aparece el objeto amado de su pasión, a quien el trovador promete glorificar eternamente en sus versos. Por respuesta, sin embargo, cae sobre él la risa y la burla de la dama cruel. En aquel momento vuelve a oírse la voz de la poeta que pone punto a la triste escena cuando justifica el silencio del vate y el retorno de la dama a «dormir en quietud». Al final, presa de fatal insomnio, la poeta escucha la voz fantástica de su propia imaginación:

*Mas yo que al insomnio fatal me resigno;  
Que el sueño propicio no encuentro jamás;  
Escucho que un genio, o un duende maligno,  
Me canta al oído con triste compás.  
Es ¡ay! el poeta  
Un ser lamentable,  
Conjunto admirable  
De orgullo y dolor.  
¡Sueño es su esperanza,  
Su dicha ilusoria.  
Mentira su gloria.  
Locura su amor!<sup>3</sup>*

Por medio del calificativo «insomne», la poeta se identifica con su propia creación, el trovador, y no con el objeto femenino de la pasión

<sup>2</sup> No es nuestra intención aquí estudiar en detalle la poesía de Avellaneda sino mostrar los vínculos que existen con las demás obras suyas. Una excelente investigación de la identidad femenina en la poesía de Gómez de Avellaneda es la de Susan Kirkpatrick: *Las románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-50*, cap. V.

<sup>3</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Poesías de la excelentísima señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda de Sabater*, p. 22.

de este, al cual manda que vuelva a dormir. Gómez de Avellaneda, artista femenina, no puede participar sino por paráfrasis del discurso hegemónico estético en que un vate canta a una dama hermosa, con el resultado de que esta, como signo del desprecio de la sociedad materialista por las riquezas del mundo ideal, lo rechaza. No obstante, *la* poeta tiene que servirse de los signos y símbolos del discurso hegemónico para expresarse. Gómez de Avellaneda anticipa en este poema la apropiación del discurso masculino que establece en *Dos mugeres*, cuando hace que Catalina describa a Carlos su antipatía hacia la sociedad, apropiándose explícitamente de un signo hegemónico masculino: la sociedad-como-cortesana halagada, pagada y luego despreciada por el hombre.<sup>4</sup>

Es importante notar que en el poema, Gómez de Avellaneda transforma el objeto femenino del deseo masculino –la dama– en sujeto burlador del idealismo del discurso hegemónico del vate que canta su belleza y coloca a la dama en el pedestal privilegiado de musa. La autora invalida la posibilidad de que ella misma, trovador femenino, proyecte su propio deseo artístico sobre el objeto femenino, ángel inspirador y ángel caído de poetas románticos como Espronceda en su «Canto a Teresa». A diferencia de Espronceda, en «La serenata», Gómez de Avellaneda no culpa a la mujer por su propia tristeza y agonía, pues sería ultrajar a la misma figura femenina dos veces, como objeto femenino del discurso hegemónico de los hombres y como objeto del discurso de una mujer. En cambio, en un proceso metapoético, la poeta deconstruye el discurso tradicional, sustituyendo a la musa femenina por una abstracción de la imaginación, «un genio» o «un duende».

El signo masculino, «duende», aparece no solo en «La serenata» sino también en otras obras: en la comedia *Oráculos de Talía o Los duendes en palacio*, el vocablo se refiere a una mujer; y en el poema «Los duendes» (1839),<sup>5</sup> se percibe el *leitmotiv* de la poeta insomne que se itera con variaciones en otras poesías como «El insomnio» y «La noche de insomnio y el alba». En «Los duendes», la poeta escucha de noche la llegada de la voz sepulcral de los duendes que, en confuso tropel, surcan la inmensidad para visitarla. El aire se puebla de horribles visiones goyescas, de batallones de vampiros y dragones sobrenaturales. La poeta ruega al profeta que la libere de estos «duendes veloces»,

<sup>4</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Dos mugeres*, vol. II, p. 108.

<sup>5</sup> Escribió «Los duendes» a imitación de «Les Djinns», de Hugo.

que por fin desaparecen con el crujir de sus cadenas y el batir de sus alas mientras ella torna a dormir. Es interesante señalar que medio siglo después, el modernista mexicano Manuel Gutiérrez Nájera crea una escena parecida en su poema «Mis enlutadas» (1890), con dos diferencias importantes. Primero, la infinita tiniebla de su alma se abre a aceptar a sus visitantes, pues las reconoce como encarnaciones de sus propios recuerdos y tristezas. Pero tal vez de mayor interés es el hecho de que en el poema del modernista los engendros imaginativos no son fantásticos, sino personificaciones femeninas de lo negro de su vida –mis «enlutadas», «haraposas brujas», «hambrientas lobas»– de las que se apiada –«pobres hijas mías»–. Incluso, Gutiérrez Nájera las hace huérfanas de una madre cruel –«criaturas blancas / abandonadas por la madre impía»–<sup>6</sup> aunque, de hecho, fueron abandonadas por el mismo poeta, el «padre», a quien no se culpa en el discurso hegemónico sobre el abandono de la prole.

Como hemos visto con el vate, la dama y el duende del poema «La serenata», Gómez de Avellaneda constantemente subvierte los signos antagónicos –ángel/demonio– del discurso hegemónico estético sobre la mujer, convirtiendo estos signos subalternos en revolucionarios. Sin embargo, nunca deja de refractar en sus textos la «heteroglosia» de voces contradictorias, en un proceso que transparenta la situación conflictiva de su propia ideología. Por ejemplo, en su leyenda «La ondina del lago azul» (1860), realiza otra destrucción del objeto femenino de la fantasía masculina, parecida a la que hemos visto en «La serenata», transformando el ideal en mujer de carne y hueso. Vale la pena ofrecer unos detalles de esta leyenda sobre el único hijo de un labrador rico, Gabriel, quien se escapa de las exigencias sociales mediante la música de su flauta.

Gómez de Avellaneda autoriza la oralidad de la leyenda mediante la figura de Lorenzo, quien le cuenta la extraña historia durante un viaje que hace ella a los Pirineos franceses en 1859. Lorenzo relata cómo el melancólico músico Gabriel desprecia por igual los placeres, pompas y goces intelectuales de las grandes sociedades, y la paz y sencillez de la vida campestre. Prefiere refugiarse en los éxtasis inefables de sus ensueños solitarios, los que explica a Lorenzo: «Entonces viene –púdica y amorosa– a identificarse con mi espíritu, la mujer ideal de mis ardientes aspiraciones, ante la que quedarían oscurecidas las más

<sup>6</sup> Manuel Gutiérrez Nájera: «Mis enlutadas», *Poesía completa*, t. 2, pp. 130-131.

perfectas beldades de la tierra». Gabriel amonesta a Lorenzo para que no lo envuelva «en el frío positivismo, que secaría mi alma».<sup>7</sup> Cuando se enfrenta con la ondina del lago azul, Gabriel, como poeta romántico por antonomasia, patentiza la simbolización antinómica que «(sobre)/ (sub)humaniza» a la mujer, enaltecéndola o escarneciéndola más allá del mundo real: «Ángel o demonio, ser humano, o de otra especie desconocida, yo te amo; yo te recibo como bienhechora realización de mis aspiraciones misteriosas, de mis esperanzas incomprensibles».<sup>8</sup> La desaparición de Gabriel es misteriosa, pues después de su fuga solo se encuentra la flauta a la orilla del lago y, por lo tanto, lo creen ahogado.

Cuando Gómez de Avellaneda cuestiona si realmente ha sido amante de Gabriel una ondina, criatura fantástica femenina, Lorenzo le cuenta su visita a París dos veranos después de la desaparición del músico. Allí vio a una mujer con los mismos ojos azules de la ondina de Gabriel, a quien un señor identificó como la viuda condesa que pasó un verano en los campos de Gabriel, y los convirtió en teatro de aventuras maravillosas. Lorenzo prefiere creer en la ondina sobrenatural que vio al lado de Gabriel en vez de en la mujer cruel de carne y hueso. La narradora Gómez de Avellaneda pone fin a la leyenda al contestarle:

¡Ah! tenéis razón, le respondí vivamente: si tal sospecha llega a convertirse en evidencia, la extraña historia que me habéis referido, despojada de todo lo que tiene de maravilloso y bello, vendría a ser solamente una indigna comedia de la coquetería y del capricho, representada (a guisa de pasatiempo) por una gran señora del mundo positivo... y la trágica escena con que la terminó el entusiasmo –por medio del inspirado artista de estas soledades, del tierno soñador del mundo inteligible– podría considerarse horrible efecto de la burla lanzada por la prosaica realidad sobre la poética aspiración.<sup>9</sup>

De ese modo, Gómez de Avellaneda rescata del ambiente sobrenatural e ideal la imagen inalcanzable, peligrosa y aun maléfica de la ondina para convertirla en la no menos despreciable figura realista de

<sup>7</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: «La ondina del lago azul», *Obras literarias de la Señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*, vol. V, p. 123.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 145.

una viuda frívola, que seduce y burla al joven, como lo hizo la dama del trovador en «La serenata».

Varios críticos pasaron por alto los significados metapoéticos y sociales del desenlace realista de la leyenda sobre la ondina. Por ejemplo, en sus «Observaciones acerca de algunas leyendas y novelas de la señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda», Leopoldo Augusto de Cueto critica la explicación final de:

las causas prosaicas y tangibles que han ocasionado el alucinamiento apasionado de Gabriel. De repente, y con cierta desagradable violencia, se desvanece la ilusión que ha de quedar necesariamente en la imaginación del lector después de los mágicos cuadros de la leyenda... ¿Qué importa al lector saber que la ondina no es la creación aérea y conmovedora de un cerebro juvenil y enfermizo, sino una coqueta de París, que se burla del sandio aldeano?<sup>10</sup>

Y casi un siglo después, en un artículo sobre Gustavo Adolfo Bécquer, J. Gulsoy compara su leyenda «Los ojos verdes» –publicada en Madrid, el 15 de diciembre de 1861– con su fuente original, «La ondina del lago azul» –impresa en La Habana en julio de 1860–. Gulsoy cita a Cueto, con quien concuerda sobre la crítica de la transformación final de la fantasía ideal en mujer de carne y hueso y con la racionalización de lo inverosímil en la leyenda de la cubana. Señala que el hechizo persiste hasta el final en «Los ojos verdes», mientras que en otra leyenda suya, «El rayo de luna» también inspirada en «La ondina del lago azul», la mujer ideal ni siquiera se corporiza, pues aparece como rayo de luna.<sup>11</sup> En sus comentarios sobre «La ondina del lago azul», ni Cueto ni Gulsoy toman en cuenta el contexto de la obra entera de Gómez de Avellaneda, y tal vez por eso no se percatan de que la autora está subvirtiendo el ideal poético masculino de la mujer por medio de la materialización y la vulgarización de tal imagen. En el proceso subversivo hace aparecer al poeta como ingenuo iluso y engañado.

Difícil tarea debe ser identificarse con el discurso del hombre poeta y, a la vez, deconstruir los signos de ese discurso dominante en el que él ha creado el objeto femenino de su propia pasión y pena. En

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 406.

<sup>11</sup> Cfr. J. Gulsoy: «La fuente común de “Los ojos verdes” y “El rayo de luna” de Gustavo Adolfo Bécquer».



el proceso de enfrentarse con la idealización del objeto femenino y de apartar a la mujer de esta categórica «otredad», Gómez de Avellaneda parece volver a inscribirse en el mismo discurso que condena, pues tanto la dama del poema «La serenata», como la ondina/condesa de la leyenda, acaban por representar la prosaica realidad positivista que vence a la aspiración poética. Es decir, la sociedad cortesana que condena Catalina de *Dos mugeres* parece renacer en la personificación de la mujer materialista y frívola, constante del discurso hegemónico hispánico desde el siglo XVI y en los escritos de fray Luis de León y Luis Vives. A lo largo de nuestro libro, no obstante, hemos observado que en torno al discurso del poder y de la sexualidad Gómez de Avellaneda también refracta el mensaje sobre el positivismo de su época en los personajes masculinos, como el padre de Carlota y los ingleses Otway, en *Sab*, o Víctor de San Adrián, en *Tres amores*. Es decir, la autora rehúsa el molde discursivo que, desde el centro patriarcal, se empeña en condenar los vicios de la sociedad al vaciarlos siempre en moldes subalternos.

En un temprano artículo, «La dama del gran tono», escrito para el *Álbum del bello sexo o las mujeres pintadas por sí mismas* (1843), la autora plantea su insistencia en no promulgar el discurso hegemónico sobre estereotipos sexuales sin reconocer el contexto social. En aquel tomo de tenor costumbrista, a pesar del título, la mayoría de los contribuidores no son mujeres sino hombres. A diferencia de la mayoría de los bocetos de este volumen y otros parecidos, como *Las españolas pintadas por los españoles*, de Roberto Robert, Gómez de Avellaneda no emplea la caricatura ni la hipérbole tradicionales para ridiculizar al tipo. En cambio, detalla su metodología y perspectiva, haciendo una distinción entre el crítico, por un lado, quien ataca a y se burla de la sociedad, a fin de corregirla y enseñar con severa moral, y, por otro lado, la poeta que trata de embellecer porque solo le es dado inventar, cantar o llorar. Se niega a ridiculizar o afear a la dama del gran tono porque esta no es otra cosa que una fracción «del gran conjunto llamado sociedad», como lo son también los señores del gran tono, aquellos «seres murciélagos». «Para alimentar esta necesidad social de la clase ociosa femenina [proclama Gómez de Avellaneda], existe la clase ociosa masculina, que acaso es aún más numerosa que aquella». En vez de distanciarse del objeto femenino y carnavalizarlo, reírse y mofarse de la dama según el discurso hegemónico del subgénero costumbrista, Gómez de Avellaneda desafía al lector a que mire en el espejo de la

sociedad y vea a la dama como producto y representación de una colectividad:

La mujer de la sociedad es hechura de esta [...]; estudiad a la sociedad y conoceréis a la mujer [...] [La obra de la naturaleza] ha sido dislocada, atenaceada, contrahecha por la sociedad [...] y si queréis retratar esa desfigurada y doliente figura tal cual ella os la presenta, no intentéis levantar sus velos para buscar las señales de sus formas primitivas, a través de sus formas postizas; porque entonces lloraríais y no pintaríais. Es preciso que la veáis vestida, que la veáis enmascarada, que la veáis cual está, y no cual ha debido ser, y preparéis los colores de vuestra paleta con la sonrisa en los labios y gozando de antemano el placer un poco maligno de decir a la sociedad al presentarle su hechura: mírate en ella.<sup>12</sup>

Esta última alusión trae a la memoria un ensayo de Foucault, «A Preface to Transgression» (1963), en el que el francés atribuye a la transgresión el magnetismo de lo innombrado que espera revelar la cara de lo inaceptable, una cara que puede ser la nuestra en otro espejo que no sea el de la razón. La existencia, nos explica, no se circunscribe en un círculo de diferencia absoluta entre el revés y el envés, sino que es como una espiral que no se agota con una sencilla infracción. La trasgresión, entonces, no es ni negación de la interioridad ni deseo de una contrapositividad externa, sino una «afirmación no-positiva» que expresa un movimiento que traspasa un límite, aunque no repudia el lugar de donde viene ni aprueba el lugar a donde va. Al tocar las cuestiones del poder y la sexualidad, el contradiscurso de Gómez de Avellaneda ejerce pequeñas aunque significativas libertades antes de reincorporarse al discurso dominante. En el proceso, nos muestra la anacrónica posmodernidad de su cosmovisión, pues intenta desestabilizar las determinaciones jerárquicas no solo de lo mismo, sino también de la alteridad, y en el proceso creativo cambia la función significadora del poder céntrico para construir una plataforma que transforma la limitación en trasgresión. A lo largo de las obras representativas que hemos convocado en nuestro libro, encontramos el espacio de las tensiones y contradicciones de los múltiples discursos de su época, experimentadas por un sujeto marginado por su sexo y su «nacionalidad». La famosa *Peregrina*

<sup>12</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: «La dama del gran tono», p. 3.

cubana de sus primeras obras siguió peregrinando, trasladándose de casa en casa durante la mayor parte de su estancia en España. Nos preguntamos si este continuo desplazamiento espacial en vida no reflejaba un movimiento en espiral parecido al que vislumbramos en sus textos, una especie de «afirmación no-positiva», de la que no repudiaba el lugar de donde venía ni aprobaba el lugar a donde iba, sino que transformaba sus limitaciones en trasgresiones de una micropolítica, la que decía a la sociedad *mírate en ella*.





# Bibliografía

- Album Cubano de lo Bueno y lo Bello*, Imprenta del Gobierno y Capitanía General, La Habana, 1860.
- ALDARACA, BRIDGET: «El ángel del hogar: The Cult of Domesticity in Nineteenth-Century Spain», en Gabriela Mora y Karen S. Van Hooft (eds.), *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*, Bilingual Press/Editorial Bilingüe, Ypsilanti/ Michigan, 1982, pp. 62-87.
- El Almendares*, La Habana, [1852-1853].
- ALONSO DE AVECILLA, PABLO: *Pizarro y el siglo XVI, novela histórica*, Imprenta de S. Omaña, Madrid, 1845.
- ALONSO Y RUBIO, FRANCISCO: *La mujer bajo el punto de vista filosófico, social y moral: sus deberes en relación con la familia y la sociedad*, D. F. Gamayo, Madrid, 1863.
- ANDERSON-IMBERT, ENRIQUE: *Historia de la literatura hispanoamericana*, 3.<sup>a</sup> ed., Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1961.
- ANDREU, ALICIA G.: *Galdós y la literatura popular*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1982.
- ARAMBURO Y MACHADO, MARIANO: *Personalidad literaria de Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Imprenta Teresiana, Madrid, 1898.
- ARAÚJO, NARA: «Historia y conflicto del negro en Hugo y la Avellaneda», en Ana Cairo (ed.), *Letras. Cultura en Cuba*, vol. 6, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1989, pp. 507-524.
- ARMSTRONG, NANCY: *Desire and Domestic Fiction*, Oxford University Press, London/New York, 1987.
- ARROM, JOSÉ JUAN: «La Virgen del Cobre: historia, leyenda y símbolo sincrético», *Certidumbre de América. Estudios de letras, folklore y cultura*, Editorial Gredos, Madrid, 1971, pp. 184-214.
- El Artista*, La Habana, [1848-1849].
- ASHCROFT, BILL; GARETH GRIFFITHS y HELEN TIFFIN: *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Routledge, London, 1989.

- BACHILLER Y MORALES, ANTONIO: *Apuntes para la historia de las letras y de la instrucción pública en la Isla de Cuba*, Imprenta de P. Massana, La Habana, 1859-1861.
- BAJTÍN, MIJAÍL M.: *Problemas literarios y estéticos*, Alfredo Caballero (trad.), Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986.
- BALBOA, SILVESTRE DE: *Espejo de paciencia*, Universidad Central de Las Villas, 1960.
- BEAUVOIR, SIMONE DE: *The Second Sex*, H. M. Parshley (trad.), Knopf, New York, 1970.
- BENÍTEZ ROJO, ANTONIO: «Azúcar/poder/texto: triada de lo cubano», *Cruz Ansata*, n.º 9, Universidad Central de Bayamón, Puerto Rico, 1986, pp. 91-117.
- \_\_\_\_\_: *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Ediciones del Norte, New Hampshire, 1989.
- BENJAMIN, JESSICA: *The Bonds of Love. Psychoanalysis, Feminism and the Problem of Domination*, Pantheon Books, New York, 1988.
- BETANCOURT, JOSÉ RAMÓN: *Una feria de la Caridad en 183...*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1978.
- BLANCO, ALDA: «Domesticity, Education and the Woman Writer: Spain 1850-1880», en Hernán Vidal (ed.), *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis, 1989, pp. 371-394.
- BLANCO AGUINAGA, CARLOS; JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS e IRIS M. ZAVALA: *Historia social de la literatura española*, vol. II, Editorial Castalia, Madrid, 1986.
- BOTI, REGINO E.: «La Avellaneda como metrificadora», *Cuba Contemporánea*, vol. 3, La Habana, 30 de octubre de 1913, pp. 373-390.
- BRAVO-VILLASANTE, CARMEN: *Una vida romántica: La Avellaneda*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1986.
- BRAVO-VILLASANTE, CARMEN; GASTÓN BAQUERO y JOSÉ ESCARPANTER: *Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1974.
- BROWNING, ELIZABETH BARRETT: *Aurora Leigh and Other Poems*, The Woman's Press, Ltd., London, 1978.
- CALDERA, ERMANNIO: «La perspectiva femenina en el teatro de Joaquina García Balmaseda y Enriqueta Lozano», en Marina Mayoral (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1990, pp. 207-217.
- CATALINA, SEVERO: *La mujer. Apuntes para un libro*, 4.ª ed., A. de San Martín y Jubera, Madrid, 1870.

- El Correo de la Moda*, vols. 6-7, Madrid, 1856-1857.
- El Corresponsal*, Madrid, 1842.
- COSTALES, MANUEL: *Educación de la muger*, Imprenta La Cubana, La Habana, 1852.
- COTARELO Y MORI, EMILIO: *La Avellaneda y sus obras*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1930.
- Cuba Literaria*, La Habana, 1861-1862.
- DERRIDA, JACQUES: *Of Grammatology*, Gayatri Chakravorty Spivak (trad.), The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1974.
- \_\_\_\_\_: «Racism's Last Word», en Henry Louis Gates, Jr. (ed.), *Race, Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago, 1986, pp. 329-338.
- DICKINSON, EMILY: *Poems*, Thomas H. Johnson (ed.), The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1955.
- DUPLESSIS, RACHEL BLAU: *Writing Beyond the Ending*, Indiana University Press, Bloomington, 1985.
- EAGLETON, TERRY: *Literary Theory. An Introduction*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983.
- Ellas*, vol. 1, Madrid, 1851.
- ELLMAN, MARY: *Thinking about Women*, Harcourt, New York, 1968.
- Encyclopedia Britannica*, t. XX, William Benton, Chicago, 1970.
- ESCOSURA, PATRICIO DE LA: *La conjuración de México o Los hijos de Hernán Cortés: novela histórica*, Imprenta de los señores Andrés y Díaz, Madrid, 1850-1851.
- ESCOTO, JOSÉ AUGUSTO: *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Cartas inéditas y documentos relativos a su vida en Cuba de 1859 a 1864*, Imprenta La Pluma de Oro, Matanzas, 1911.
- «Expediente donde se decreta la retención y reembarque de dos obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda por contener doctrinas subversivas y contrarias a la moral», *Boletín del Archivo Nacional*, n.º 40, La Habana, enero-diciembre, 1941, pp. 103-108.
- FERRERAS, JUAN IGNACIO: *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, EDICUSA, Madrid, 1973.
- FIGAROLA-CANEDA, DOMINGO: *Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1929.
- Flores del Siglo*, La Habana, 1846.
- FONSECA RUIZ, ISABEL: «Cartas de Carolina Coronado a Juan Eugenio Hartzenbusch», en *Homenaje a Guillermo Gustavino*, Asociación Nacional de Bibliotecarios, Madrid, 1974, pp. 171-199.

- FOUCAULT, MICHEL: *Historia de la sexualidad*, Siglo Veintiuno Editores, México D. F., 3 vols.: I. *La voluntad de saber*, Ulises Guíñazú (trad.), 16.<sup>a</sup> ed., 1989; II. *El uso de los placeres*, Martí Soler (trad.), 4.<sup>a</sup> ed., 1990; y III. *La inquietud de sí*, Tomás Segovia (trad.), 3.<sup>a</sup> ed., 1990.
- \_\_\_\_\_: «A Preface to Transgression», en Donald F. Bouchard (ed.), *Language, Counter-Memory, Practice*, Blackwell, Oxford, 1977, pp. 29-112.
- FRASER, ANTONIA: *The Warrior Queens*, Alfred A. Knopf, New York, 1989.
- FREIRE, PAULO: *Pedagogy of the Oppressed*, Herder and Herder, New York, 1970.
- FRIOL, ROBERTO: *En la cabaña del tío Tom*, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, 1967.
- FULLER OSSOLI, MARGARET: *Woman in the Nineteenth Century*, Roberts Brothers, Boston, 1874.
- GARCÍA CARRANZA, ARACELI (ed.): *Índices de revistas cubanas del siglo XIX*, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, 1970.
- GARCÍA MESEGUER, ÁLVARO: *Lenguaje y discriminación sexual*, EDICUSA, Madrid, 1977.
- GARFIELD, EVELYN PICON: «Sexo/Texto: la política de Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Casa de las Américas*, n.º 172-173, La Habana, 1988, pp. 107-114.
- \_\_\_\_\_: «Desplazamientos históricos: Guatimozín, último emperador de Méjico de Gertrudis Gómez de Avellaneda», en Raquel Chang-Rodríguez y Gabriella de Beer (eds.), *La historia en la literatura iberoamericana*, Ediciones del Norte, New Hampshire, 1989, pp. 97-107.
- \_\_\_\_\_: «La revista femenina: Dos momentos en su evolución cubana 1860/1961», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.º 30, Universidad de San Marcos/University of Pittsburgh, 1989, pp. 91-98.
- \_\_\_\_\_: «Conciencia nacional ante la historia: Guatimozín, último emperador de Méjico de Gertrudis Gómez de Avellaneda», en Evelyn Picon Garfield e Ivan A. Schulman (eds.), *Contextos: Literatura y sociedad latinoamericanas del siglo XIX*, University of Illinois Press, Urbana-Champaign, 1991, pp. 39-65.
- GILBERT, SANDRA y SUSAN GUBAR: *The Madwoman in the Attic*, Yale University Press, New Haven/London, 1979.
- GILMAN, SANDER L.: «Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature», *Critical Inquiry*, n.º 12, University of Chicago Press, 1983, pp. 204-242.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, GERTRUDIS: *La aventurera*, C. González, Madrid, 1853.



- \_\_\_\_\_ : *Baltasar*, Imprenta de José Rodríguez, Madrid, 1858.
- \_\_\_\_\_ : *Cartas inéditas existentes en el Museo del Ejército*, José Priego Fernández del Campo (ed.), Fundación Universitaria Española, Madrid, 1975.
- \_\_\_\_\_ : *Catilina*, Imprenta y Librería de Antonio Izquierdo, Sevilla, 1867.
- \_\_\_\_\_ : «La dama del gran tono», *Álbum del bello sexo o Las mujeres pintadas por sí mismas*, Imprenta del Panorama Español, Madrid, 1843.
- \_\_\_\_\_ : *Dos mugeres*, Gabinete Literario, Madrid, 1842-1843 (vols. I-III, 1842, vol. IV, 1843).
- \_\_\_\_\_ : *La hija de las flores o Todos están locos*, C. González, Madrid, 1852.
- \_\_\_\_\_ : *Leoncia*, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1917.
- \_\_\_\_\_ : *Obras literarias de la Señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*, 5 vols., Imprenta M. Rivadeneyra, Madrid, 1869-1871.
- \_\_\_\_\_ : *Obras de la Avellaneda*, 6 vols., Imprenta de Aurelio Miranda, La Habana, 1914.
- \_\_\_\_\_ : *Poesías de la excelentísima señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda de Sabater*, Imprenta de Delagrás Hermanos, Madrid, 1850.
- \_\_\_\_\_ : *El príncipe de Viana*, Imprenta de D. José Repullés, Madrid, 1844.
- \_\_\_\_\_ : «Prólogo», en Luisa Pérez de Zambrana, *Poesías*, Librería e Imprenta El Iris, La Habana, 1860, pp. I-VII.
- \_\_\_\_\_ : *Sab*, 2 vols., Imprenta Calle del Banco, Madrid, 1841.
- GONZÁLEZ CURQUEJO, ANTONIO (ed.): *Florilegio de escritoras cubanas*, vol. I, La Moderna Poesía, La Habana, 1910; vol. II, Aurelio Miranda, La Habana, 1913; y vol. III, El Siglo XX, La Habana, 1919.
- GREEN, GAYLE y COPPÉLIA KAHN: *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*, Methuen, London/New York, 1985.
- GUERRA-CUNNINGHAM, LUCÍA: «Estrategias femeninas en la elaboración del sujeto de la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Revista Iberoamericana*, vol. LI, n.ºs 132-133, Pittsburgh, julio-diciembre, 1985, pp. 707-722.
- \_\_\_\_\_ : *Mujer y sociedad en América Latina*, Editorial del Pacífico, Irvine, 1980.
- \_\_\_\_\_ : «Transgresión femenina del folletín en *Dos mujeres* de Gertrudis Gómez de Avellaneda», en *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*, XXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad Complutense, Madrid, 1987, pp. 859-867.

*La Guirnalda Cubana*, La Habana, 1854.

GULSOY, JOSEPH: «La fuente común de “Los ojos verdes” y “El rayo de luna” de Gustavo Adolfo Bécquer», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 44, n.º 2, Liverpool, April, 1967, pp. 96-106.

GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL: «Mis enlutadas», *Poesía completa*, 2 t., editorial Sopena Argentina, Buenos aires, pp. 130-131.

HEREDIA, JOSÉ MARÍA: «En la abolición del comercio de negros», *Poesías completas*, vol. I, Municipio de La Habana, 1940, pp. 156-157.

HERNÁNDEZ DE NORMAN, ISABEL: *La novela romántica en las Antillas*, Ateneo Puertorriqueño de Nueva York, 1969.

HIGONNET, MARGARET: «Speaking Silences: Women's Suicide», Susan Rubin Suleiman (ed.), *The Female Body in Western Culture*, Harvard University Press, Cambridge, 1986, pp. 68-83.

HOMANS, MARGARET: *Bearing the Word. Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women's Writing*, University of Chicago Press, 1952.

HUGO, VICTOR: *Bug-Jargal*, Bibliophile Editors, Philadelphia, s. f.

IBARRA, JORGE: *Nación y cultura nacional*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981.

IRIGARAY, LUCE: *This Sex Which Is Not One*, Catherine Porter y Carolyn Burke (trad.), Cornell University Press, Ithaca, 1985.

JACOBUS, MARY: «The Buried Letter: Feminism and Romanticism in *Villette*», *Women Writing and Writing About Women*, Croom Helm, London, 1979, pp. 42-60.

JAMESON, FREDRIC: *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, Tomás Segovia (trad.), Visor Distribuciones, Madrid, 1989.

JANET, PAUL: *Victor Cousin et son oeuvre*, Calmann Lévy, Paris, 1885.

JARDINE, ALICE A.: *Gynesis. Configurations of Woman and Modernity*, Cornell University Press, Ithaca, 1985.

KAPLAN, CORA: *Sea Changes. Essays on Culture and Feminism*, Verso, London, 1986.

KIRKPATRICK, SUSAN: *Las románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-50*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles, 1989.

KRISTEVA, JULIA: *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York, 1980.

\_\_\_\_\_: «Stabat Mater», en Susan Rubin Suleiman (ed.), *The Female Body in Western Culture*, Harvard University Press, Cambridge, 1986, pp. 99-118.

LERNER, GERDA: *The Creation of Patriarchy*, Oxford University Press, New York, 1986.

- LLAVERÍAS, JOAQUÍN: *Contribución a la historia de la prensa periódica*, 2 vols., Publicaciones del Archivo Nacional de Cuba, La Habana, 1957-1959.
- LOYNAZ, DULCE MARÍA: *La Avellaneda, una cubana universal. Conferencia pronunciada en el Liceo de Camagüey por la ilustre poetisa y escritora cubana [...] la noche del 10 de enero de 1953*, La Habana, 1953.
- LUIS DE LEÓN, FRAY: *La perfecta casada*, Ediciones Rialp, Madrid, 1968.
- MACHEREX, PIERRE: *A Theory of Literary Production*, Geoffrey Wall (trad.), Routledge, London, 1978.
- MARTÍ, JOSÉ: «El Poema del Niágara», *Obras completas*, vol. 7, Editorial Nacional de Cuba, La Habana, 1963, pp. 221-238.
- MARTÍNEZ BELLO, ANTONIO: *Dos musas cubanas. Gertrudis Gómez de Avellaneda, Luisa Pérez de Zambrana*, P. Fernández y Cía., La Habana, 1954.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, FRANCISCO: *La conjuración de Venecia*, José Paulino (ed.), Taurus, Madrid, 1988.
- MENOCAL, FELICIANA Y ARACELI GARCÍA CARRANZA (eds.): *Índices analíticos*, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, 1964.
- MENOCAL Y CUETO, RAIMUNDO: *Origen y desarrollo del pensamiento cubano*, vol. 1, Editorial Lex, La Habana, 1945.
- MILL, JOHN STUART: *The Subjection of Women*, Reader and Dyer, London, 1869.
- MILLER, BETH: «Gertrude the Great. Avellaneda, Nineteenth-Century Feminist», en Beth Miller (ed.), *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles, 1983, pp. 201-214.
- MILLETT, KATE: *Sexual Politics*, Avon Books, New York, 1971.
- La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*, La Habana, 1829-1831.
- MODLESKI, TANIA: *Loving with a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for Women*, The Shoe String Press, North Haven, 1982.
- MOI, TORIL: *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*, Routledge, London/New York, 1985.
- MONTE, DOMINGO DEL: *Escritos*, t. 1, Cultura, La Habana, 1929.
- La Mujer*, vols. 1 y 2, Madrid, 1852.
- P. D. [NICOMEDES PASTOR DÍAZ]: «*Sab*, novela original por la Señorita Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Conservador. Revista Semanal de Política, Ciencias y Literatura*, Madrid, 19 de diciembre de 1841, pp. 11-16.
- PÉREZ, EMMA: *Historia de la pedagogía en Cuba: desde los orígenes hasta la guerra de independencia*, Cultural, La Habana, 1945.
- PESADO, JOAQUÍN: *El inquisidor de México*, Madrid, 1838.

- PESCATELLO, ANN M.: *Power or Pawn. The Female in Iberian Families, Societies, and Cultures*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1976.
- PORTUONDO, JOSÉ ANTONIO: «La dramática neutralidad de Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Anuario del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba*, n.ºs 3-4, La Habana, 1972-1973, pp. 3-24.
- QUIÑONES, UBALDO R.: *La educación moral de la mujer*, Álvarez Hermanos, Madrid, 1877.
- RAMOS, OSCAR GERARDO: «*El carnero*. Libro de tendencia cuentística», *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. IX, n.º 11 Bogotá, 1966, pp. 278-285.
- RODRÍGUEZ FREIRE, JUAN: *El carnero*, Miguel Aguilera (ed.), Imprenta Ministerio de Educación Nacional, Bogotá, 1963.
- ROGERS, KATHERINE M.: *The Troublesome Helpmate, A History of Misogyny in Literature*, University of Washington Press, Seattle, 1966.
- ROSE, MARGARET A.: *Parody/Meta-Fiction*, Croom Helm Ltd., London, 1979.
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES: *Emile or Education*, Barbara Foxley (trad.), 2.ª ed., E. P. Dutton, London, 1914.
- RUSSETT, CYNTHIA EAGLE: *Sexual Science: The Victorian Construction of Womanhood*, Harvard University Press, Cambridge, 1989.
- SALGADO, MARÍA A.: «El arte de la leyenda en Gertrudis Gómez de Avellaneda», en Gladys Zaldívar y Rosa Martínez de Cabrera (eds.), *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Ediciones Universal, Miami, 1981, pp. 338-346.
- SAND, GEORGE: *Lélia*, Editions Garnier Frères, Paris, 1960.
- SCANLON, GERALDINE M.: *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Siglo XXI, Madrid, 1976.
- SCHLEGEL, AUGUST WILHEM: «Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur», en *Kritische Schriften un Briefe*, Edgar Lohner, Mainz, 1966.
- SCHULMAN, IVAN A.: *Génesis del modernismo*, El Colegio de México/Washington University Press, México D. F., 1966.
- \_\_\_\_\_: «The Portrait of the Slave: Ideology and Aesthetics in the Cuban Antislavery Novel», *Annals of the New York Academy of Sciences*, n.º 292, 1977, pp. 356-367.
- \_\_\_\_\_: «Social Exorcisms: Cuba's (Post)Colonial (Counter)Discourses», *Hispania*, n.º 75, Madrid, octubre, 1992, pp. 42-50.
- Semanario Cubano*, Santiago de Cuba, 1855.
- SILVA, JOSÉ ASUNCIÓN: «La respuesta de la tierra», Poesía y prosa, Claudio García y Cía., Montevideo, pp. 136-137.

- SIMÓN PALMER, MARÍA DEL CARMEN: «La mujer en el siglo XIX: notas bibliográficas», *Cuadernos Bibliográficos*, n.º 31, Madrid, 1974, pp. 114-198; n.º 32, 1975, pp. 109-50; n.º 37, 1978, pp. 163-206; n.º 38, 1979, pp. 181-211.
- SOLA, GRACIELA DE: *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968.
- SOMMER, DORIS: «Sab c'est moi», en *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*, University of California Press, Berkeley/Oxford, 1991, pp. 114-137.
- SPENDER, DALE: *Man Made Language*, Routledge and Kegan Paul, London/Boston, 1980.
- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY: «Can the Subaltern Speak?», en Cary Nelson y Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago, 1988, pp. 271-313.
- STANTON, DONNA (ed.): *The Female Autograph. Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*, The University of Chicago Press, 1984.
- STOLCKE, VERENA: *Racismo y sexualidad en la Cuba colonial*, Ana Sánchez Torres (trad.), Alianza Editorial, Madrid, 1992.
- STOWE, HARRIET BEECHER: *Uncle Tom's Cabin*, Houghton Mifflin Company, Boston/New York, 1985.
- SUÁREZ Y ROMERO, ANSELMO: *Francisco. El ingenio o Las delicias del campo*, Ministerio de Educación, La Habana, 1947.
- TANCO Y BOSMENIEL, FÉLIX MANUEL: «Escenas de la vida privada en la Isla de Cuba» [*Petrona y Rosalía*], *Cuba Contemporánea*, n.º 39, La Habana, septiembre-diciembre, 1925, pp. 255-287.
- THOMAS, HUGH: «Cuba from the Middle of the Eighteenth Century to c. 1870», *The Cambridge History of Latin America: From Independence to 1870*, vol. 3, Cambridge University Press, 1985, pp. 277-296.
- TODOROV, TZVETAN: *The Conquest of America. The Question of the Other*, Richard Howard (trad.), Harper & Row Publishers, New York, 1984.
- TOMPKINS, JANE P.: «Sentimental Power. *Uncle Tom's Cabin* and the Politics of Literary History», Elaine Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism*, Pantheon Books, New York, 1985, pp. 81-104.
- TRABA, MARTA: «La cultura de la resistencia», en *Literatura y praxis en América Latina*, Monte Ávila, Caracas, 1974, pp. 49-80.
- VAN BUREN, JANE SILVERMAN: *The Modernist Madonna. Semiotics of the Maternal Metaphor*, Indiana University Press/H. Karnac Ltd., Bloomington/London, 1989.

- VELA, ARQUELES: *El Modernismo. Su filosofía. Su estética. Su técnica*, Editorial Porrúa, México D. F., 1974.
- El Vergel de Andalucía*, vol. 1, Córdoba, 1845.
- VITIER, CINTIO: *Lo cubano en la poesía*, Instituto del Libro, La Habana, 1970.
- VIVES, JUAN LUIS: *Instrucción de la mujer cristiana*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1940.
- WHITE, HAYDEN: «The Fictions of Factual Representation», *The Literature of Fact*, Columbia University Press, New York, 1976, pp. 21-43.
- WILLIAMS, EDWIN BUCHER: *The Life and Dramatic Works of Gertrudis Gómez de Avellaneda*, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1924.
- WOLLSTONECRAFT, MARY: *A Vindication of the Rights of Woman*, Source Book Press, New York, 1971.
- ZAVALA, IRIS M.: *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Ediciones Anaya, Madrid, 1971.
- \_\_\_\_\_ : «Infracciones y transgresiones sexuales en el romanticismo hispánico», *Journal of Interdisciplinary Literary Studies/Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, n.º 1, Amsterdam/Nebraska, 1989, pp. 1-18.
- ZORRILLA, JOSÉ: *Obras completas*, Narciso Alonso Cortés (ordenación, pról. y notas), Librería Santarén, Valladolid, 1943.



# Sobre la autora

## Evelyn Picon Garfield

---

1940-2000

Hizo sus estudios de posgrado en la Universidad de Illinois y la Universidad de Michigan. Fue profesora de literatura hispánica en la Universidad de Massachusetts, Wayne State University, Brown University y la Universidad de Illinois. En Illinois también fungió como decana asistente de la Facultad de Humanidades. Durante su fructífera carrera académica fue becada por el Social Science Research Council y la American Council of Learned Societies. Entre sus libros, publicados en Estados Unidos, España, Argentina y Puerto Rico, destacan: *Julio Cortázar*, 1975; *Cortázar por Cortázar*, 1975; *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, 1975; «*Las entrañas del vacío*», *ensayos sobre la modernidad hispanoamericana* (con Ivan A. Schulman), 1984; *Poesía modernista hispanoamericana y española* (con Ivan A. Schulman), 1986 (segunda edición, 1999); *Women's Voices from Latin America. Interviews with Six Contemporary Authors*, 1985 (segunda y tercera edición, 1987 y 1999); *Women's Fiction from Latin America*, 1988; *Cartas a una pelirroja (de Cortázar a Evelyn Picon Garfield)*, 1990; *Literatura colonial hispanoamericana, coloquio URSS-Estados Unidos* (con Ivan A. Schulman), 1990; Juan Francisco Manzano, *Autobiography of a Slave* (traducción al inglés), 1996; *Contextos: literatura y sociedad latinoamericanas del siglo XIX* (con Ivan A. Schulman), 1991; Griselda Gambaro, *La impenetrable Madame X* (traducción al inglés), 1991; y *Literaturas hispánicas, introducción a su estudio*, 3 vols. (con Ivan A. Schulman), 1991.



Esta edición de *Poder y sexualidad: el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, de Evelyn Picon Garfield, consta de 1 000 ejemplares y se terminó en 2013.

Para su composición se emplearon las tipografías  
WARNOCK PRO  
–en sus variantes CAPTION, TEXT y SUBHEAD–,  
del diseñador norteamericano Robert Slimbach;  
y FONTANA ND  
–en sus variantes Aa, Cc, Ee, Gg y Ll,  
en OLDSTYLE FIGURE (OSF) y SMALL CAPITAL (SC)–,  
del argentino Rubén Fontana.









**PODER Y SEXUALIDAD:  
EL DISCURSO DE GERTRUDIS GÓMEZ  
DE AVELLANEDA**

Finalista del Premio Casa de las Américas (1993), esta es obra reveladora del universo de trasgresiones y contradicciones de la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda en relación con el discurso hegemónico de su época y su construcción de sujetos de márgenes sociales, particularmente de la mujer. Veinte años después de la única edición que conoció el texto de la profesora Garfield, y a propósito del bicentenario del nacimiento de *Tula*, una de las voces más altas de las letras iberoamericanas, vuelve esta notable investigación a cabalgar sobre Rocinante para desfacer entuertos, no solo los creados por la gran escritora cubana y las lecturas críticas que ha provocado, sino los que, expresados por la Avellaneda, siguen gravitando en la sociedad de hoy. La prensa periódica decimonónica de Cuba y España asociada al tema femenino, novelas como *Sab* y *Dos mujeres*, leyendas, obras teatrales y poemas son la base del tejido contradiscursivo de la Avellaneda develado por la Garfield con vocación descolonizadora de conciencias.

ISBN: 978-959-7211-31-0



9 789597 121131 0