

Brígida Pastor

Nº 6

EL DISCURSO DE GERTRUDIS
GÓMEZ DE AVELLANEDA:
IDENTIDAD FEMENINA
Y OTREDAD



Prólogo de Nara Araújo

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda:
identidad femenina y otredad

Brígida Pastor

El discurso de Gertrudis Gómez de
Avellaneda: identidad femenina
y otredad

Introducción de Nara Araújo

Cuadernos de *América sin nombre*

Cuadernos de *América sin nombre*

dirigidos por José Carlos Rovira

Nº 6

COMITÉ CIENTÍFICO:

Carmen Alemany Bay

Miguel Ángel Auladell Pérez

Beatriz Aracil Varón

Eduardo Becerra Grande

Teodosio Fernández Rodríguez

Virginia Gil Amate

Aurelio González Pérez

Rosa María Grillo

Francisco J. López Alfonso

Ramón Lloréns García

Remedios Mataix Azuar

Ramiro Muñoz Haedo

María Águeda Méndez

Francisco Javier Mora Contreras

Nelson Osorio Tejada

Ángel Luis Prieto de Paula

Francisco Tovar Blanco

Esta publicación está integrada en las actividades de la Unidad de investigación de la Universidad de Alicante «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano» (Proyecto MEC PB 98-0982) y en los Proyectos de investigación «Nuevos materiales para la literatura colonial. Estudio del Fondo Medina de la Biblioteca Nacional de Chile» (MEC, Programa de Cooperación Científica con Iberoamérica, 1999) y «Relaciones entre el mundo cultural español e hispanoamericano en el siglo XX» (GV 99-52-1-09).

Los cuadernos de *América sin nombre* están asociados al Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti.

© Brígida Pastor

I.S.B.N.: 84-7908-670-X

Depósito Legal: MU-1157-2002

Fotocomposición e impresión: Compobell, S.L. Murcia

Índice

Introducción	9
La expresión feminista en la Cuba del siglo XIX: La mujer escritora	15
Autobiografía y discurso estratégico: La escritura ginocrítica	47
Discurso de marginación híbrida: Género y esclavitud en <i>Sab</i>	87
Discurso identitario femenino en <i>Dos mujeres</i> ...	117
Bibliografía selecta	151

Introducción

Gertrudis Gómez de Avellaneda que en 1836 dejara Cuba, su patria natal, para ir a vivir a España, pagó tempranamente el precio de ser diferente. Si recién llegada a Galicia, con veintidós años, provocó la sorna de sus familiares que la llamaban «la doctora», porque leía a Juan Jacobo Rousseau y no hacía calceta, para los escritores con quien compartió el escenario de las letras españolas de mediados del siglo XIX, Tula (como así la llamaban sus familiares) resultaba masculina. Ni siquiera José Martí, su iluminado coterráneo, pudo escapar a los modelos predominantes.

Si Avellaneda no pudo entrar en la Academia de la Lengua Española, por ser mujer, y la admiración que suscitaba se atribuyó a que era «mucho hombre esta mujer», para Martí, había «un hombre altivo, a las veces fiero, en

la poesía de la Avellaneda...». En la reseña al libro *Poetisas americanas*, que publicara en la *Revista Universal* de México (28.8.1875), bajo el pseudónimo de Orestes —dos años después de la muerte de Tula—, al comentar los poemas de autoras hispanoamericanas —de México y Cuba, Chile y Colombia—, Martí coloca en el centro la obra de aquellas que fueron dos de las mejores poetisas cubanas de todos los tiempos, Luisa Pérez de Zambrana y Gertrudis Gómez de Avellaneda. Trataba de decidir cuál «poesía femenina» era mejor de acuerdo con los siguientes presupuestos: si era poesía femenil debía expresar a la mujer; si expresaba a la mujer, debía mostrar ternura, sufrimiento y pureza. Bajo la influencia del positivismo, Martí estableció un nexo entre el físico y las características subjetivas del ser humano: «No hay mujer en Gertrudis Gómez de Avellaneda; todo anunciaba en ella un ánimo potente y varonil; era su cuerpo alto y robusto, como su poesía ruda y enérgica...». En este modelo, si los versos de Avellaneda eran «soberbiamente graves», se debía a su constitución física.

Tula era alta y robusta y poseía al parecer, el don de la facundia; era decidida en sus relaciones con el sexo opuesto y en su *Autobiografía* y *Cartas*, dedicadas al timorato Ignacio de Cepeda, se muestra conquistadora. Con desenfado se presenta a sí misma como un ser apetecible, que vive un vacío sentimental, en particular de las figuras masculinas (abuelo y padre amados; padrastro y hermano, antagónicos). Menudo susto tendría Cepeda al

leerlas, pues en aquella época el hombre debía conquistar con la palabra, como Don Juan, mientras que de la mujer se esperaba la insinuación y el silencio; los ojos detrás del abanico, el pañuelo blanco oliendo a lavanda y dejado al azar, y la sonrisa esquiva tras la verja.

Poetisa grandilocuente, aún cercana al clasicismo, Avellaneda osó hacer carrera en terreno de hombres. En sus textos, la Peregrina, como ella gustaba llamarse (por lo de extranjera y errante), asumió una postura que hoy calificaríamos de un feminismo liberal. En un tiempo en que la marginalidad era asunto de interés literario, y en que el romanticismo exploraba el universo de los excluidos y sojuzgados, Avellaneda combatió la hipocresía con enfado y humor, y construyó personajes que ansiaban su liberación en historias de bandidos y esclavos, mantenidas y malcasadas, y artistas.

Avellaneda vivió en un tiempo en el cual el sentimiento y la superioridad espiritual se opusieron al prosaico mundo burgués, y el antagonismo se expresó en el aislamiento o en la rebeldía, en la comunicación con la naturaleza o en el retorno al pasado, en la defensa de la libertad y la aspiración al mejoramiento humano. Sufrió los prejuicios y convencionalismos como mujer que pretendía vida propia y carrera profesional. Las desilusiones, las incomprendiones familiares y los desengaños alimentaron una *weltanschauung* donde la sociedad humana era cuestionada.

Incluso con estas tristes certidumbres, Tula logró insertarse en el difícil panorama de las letras españolas, traba-

jando con denuedo, durante veinte años, pues la escritura era impulso y refugio. Escribía de madrugada, componía más de una obra a la vez, pasaba del poema a la pieza teatral, del drama bíblico a la comedia, de la novela sentimental a la novela histórica. Esta entrega a la escritura, sin concesiones, iba acompañada de una complicada y no siempre feliz vida en pareja. La temprana muerte de su hija, tenida fuera de una relación estable; su amor, no correspondido, por Cepeda; los sucesivos matrimonios, la muerte de su esposo Verdugo —que no fue su verdugo—, la condujeron quizás, al final de sus días, al asidero religioso, y a no incluir en sus *Obras completas* aquellas obras que, como *Sab* y *Dos mujeres*, resultaban transgresoras.

La autobiografía y las cartas de amor de la «franca india» al tibio galán, puestas en circulación por la viuda de Cepeda, más de veinte años después de la muerte de Tula, permitió una relectura de sus libros, y reveló una faceta ignorada de su personalidad. En un acto encomiable, Cepeda, el destinatario explícito y privilegiado de aquellos discursos, no cumplió la exigencia de la remitente, y como Max Brod con los papeles de Kafka, no los lanzó al fuego. Signo extraño el de estas páginas que finalmente unían el nombre de Avellaneda, para siempre, con el de Cepeda.

En estas páginas, que suscitaron un renovado interés por su algo olvidada obra, junto a la fuerza de la pasión, la estrategia razonada modela un personaje carente de amor y presto a amar, por más que se insista en el ofrecimiento de amistad. En esta maniobra, el arma seleccio-

nada ha sido la palabra y la mujer asume dos roles: el activo por tender el puente, abrir el fuego y atacar; y el pasivo, por abrir la puerta y dejar entrar; por la entrega en este acto de desnudar su alma, a puertas cerradas. La prudencia y la medida del tono, la inteligente mezcla de reproches y súplicas, de minusvalía y autosuficiencia, comparadas con las cartas posteriores a idéntico destinatario, indican que aún es el tiempo de la esperanza. Texto de juventud, la autobiografía revela la potencia latente de una escritora y una mujer, preparada para asumir esa doble condición, iluminando en retrospectiva el recorrido de Avellaneda.

En este itinerario —mediante la inversión de los paradigmas convencionales en cuanto a las conductas femeninas, y la subversión de sistemas dominantes, tanto estéticos como sociales— respetando el canon, pero al mismo tiempo, poniéndolo de cabeza, Avellaneda asumió sin saberlo (¿sin saberlo?) un compromiso político en un mundo donde la virtud escasea y la mujer se sacrifica (Catalina y Luisa, Teresa y Carlota); el matrimonio es un yugo y en el triángulo amoroso, tan desdichada es la mujer, como la amante.

Con un escenario que tiene como telón de fondo la experiencia de la mujer cubana en el siglo XIX, los sagaces ensayos de Brígida Pastor, especialista en la obra de Avellaneda, animan desde la ginocrítica este universo imaginario. En ellos, la investigadora española estudia su discurso autobiográfico, la modelación de un nuevo tipo de mujer en su bien construida novela, *Dos mujeres*, y el diá-

logo especular entre el esclavo y la mujer en el contexto de *Sab*, una de las primeras novelas del ciclo antiabolicionista cubano, haciendo resaltar el nexo entre género e identidad, género y discurso, así como el carácter polémico de la vida y la obra de la escritora más completa de las letras cubanas en el siglo XIX.

NARA ARAÚJO

LA EXPRESIÓN FEMINISTA EN LA CUBA DEL SIGLO XIX: LA MUJER ESCRITORA

Las escritoras han tenido que subvertir la política del lenguaje, socavar la autoridad falocéntrica, reestructurar el canon que entronizaba al hombre, para así codificar un mensaje diferente, uno que refleje anónimamente su realidad¹.

Para la mujer, rebelarse en su vida privada contra los convencionalismos sociales en la Cuba del siglo XIX era muy difícil. Adherirse en público a lo que hoy llamamos

¹ Willy O. Muñoz, *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas* (Madrid: Editorial Pliegos, 1992), p. 15: «Toril Moi dice que el falocentrismo es un sistema que considera el falo como el símbolo o el origen del poder. La conjugación del logocentrismo con el falocentrismo se llama, siguiendo a Derrida, falocentrismo.»

feminismo era prácticamente imposible. La autora cubana, Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), optó por una forma de vida muy poco convencional influenciada por sus ideas feministas. Estas ideas se manifiestan en sus escritos personales (memorias, autobiografía y epistolario), que salieron a la luz después de su muerte, y en sus artículos periodísticos, publicados en su etapa de madurez. Sin embargo, durante la mayor parte de su vida, Avellaneda se vio limitada a expresar esa rebeldía privada de cara al público por medio de su ficción literaria — el único medio, socialmente tolerado, para exponer sus ideas emancipadoras. A través del análisis de sus propias vivencias y escritos personales, encontramos los elementos de su acentuada crítica social; asimismo, se descubre cómo la escritora intentó expandir públicamente su feminismo privado. La primera parte de este capítulo demostrará cómo ciertas características de la sociedad cubana del siglo XIX ejercían una fuerte represión en las mujeres en general y cómo, a su vez, impactaban en el desarrollo de las ideas liberales de la mujer escritora. La segunda parte se centrará en exponer cómo Avellaneda representa una de las primeras mujeres que, a través de la pluma, inició el debate feminista tanto en Cuba como en España.

MUJER Y SOCIEDAD EN EL SIGLO XIX CUBANO

Para comprender la lucha de las mujeres contra los códigos discriminatorios de la época, así como la impor-

tancia que su papel representó en el desarrollo del movimiento feminista en Cuba, es imprescindible analizar de forma paralela las limitaciones y contradicciones que el desarrollo feminista tuvo en España en ese preciso momento de la historia, puesto que Cuba fue una colonia española hasta 1898. El siglo XIX, considerado «como el período del nacimiento y desarrollo de los *movimientos feministas*, no lo fue para el feminismo en España [y, por consiguiente, para su colonia Cuba,] en el sentido de la creación de un movimiento feminista de índole y naturaleza similar al de las denominadas sufragistas europeas y americanas»². Naturalmente hubo signos de protesta anteriores a esta época, pero no los consideramos como un movimiento formal. Si se intenta establecer una comparación entre los acontecimientos que marcan la historia del feminismo británico y americano y los hechos que nos describen la evolución de la mujer cubano-española, se descubre inmediatamente que el feminismo en el mundo hispánico resultó ser un proceso más lento, aunque llevaría la misma dirección y anunciaría los mismos propósitos que el feminismo en el mundo anglosajón³. La meta más

² M^a Isabel Cabrera Bosch, «Las mujeres que lucharon solas: Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán», en *El feminismo en España: dos siglos de historia* (Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 1988), pp. 28-50 (p. 29).

³ Las grandes feministas anglosajonas: Lucy Stone, Elizabeth Cady Stanton, Josephine Woodward y otras tantas se rebelaron contra la misma clase social a la que pertenecían, plasmando ese descontento en sus libros, discursos y marchas de protesta.

importante era conceder a la mujer los mismos derechos sociales y legales que al hombre, lo cual significaba igualdad de acceso a la educación y supresión de los códigos decimonónicos que restringían los derechos de las mujeres después del matrimonio. El feminismo significaba una amenaza para la tradición y se veía como un rechazo de los valores de la familia y de los convencionalismos sociales. Estos condicionantes hicieron que el feminismo en el mundo hispánico se desarrollara con unas características diferentes a las de los países anglosajones. Asunción Lavrín dice, refiriéndose al feminismo en Latinoamérica, que la mujer apoyó la opinión masculina, actuando de forma persuasiva; en esencia, la feminista latinoamericana de clase media fue una reformadora dócil⁴. Por ello, el feminismo cubano, al tiempo que compartía algunos objetivos con otros movimientos feministas de otros países, reflejaba también una naturaleza inherente a la cultura cubana: casi todas las cubanas feministas coincidían en reverenciar el papel de la maternidad y el deseo de satisfacer y agrandar la vida de los hombres.

Durante el siglo XIX tanto la sociedad cubana como la española eran de carácter patriarcal y jerárquico, dependiendo así la posición de los hombres y las mujeres del

⁴ Asunción Lavrín, «Some Final Considerations on Trends and Issues in Latin American Women's History», en Asunción Lavrín, ed., *Latin American Women. Historical Perspectives* (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1978), p. 316.

estrato social al que pertenecían. La movilidad social era restringida y el carácter conservador de las normas sociales estaban reforzadas a través de la institución del matrimonio y la familia, y consolidadas por el poder de un catolicismo penetrante. La rigidez de los códigos sociales de la clase media y alta de las sociedades hispano-cubanas se ejercía principalmente sobre las mujeres. Luisa S. Hoberman describe la imagen típica de la mujer de la época:

She is passive, yielding to the wishes of others, and takes care of their needs before her own. She is clever and perceptive but incapable of abstract, disciplined thinking or writing. She is devoted to her home and family and cannot act in the name of, even conceive of, a broader goal⁵.

Las mujeres pertenecientes a grupos socioeconómicos más bajos, esencialmente campesinas y esclavas, llevaban una vida sometida a las condiciones miserables de trabajo físico. Pero las mujeres criollas y de origen peninsular, que pertenecían a clases más privilegiadas y adineradas, se encontraban asimismo sujetas a una serie de restricciones que las obligaban a desempeñar un papel puramente decorativo y doméstico. Estas funciones eran en general aceptadas por la mayoría de las mujeres, ya que disfrutaban

⁵ Luisa S. Hoberman, «Hispanic American Women as Portrayed in the Historical Literature: Type or Archetype?», *Revista Interamericana*, 4 (1974), pp. 136-47 (137).

una vida de lujo y confort y no se las educaba para tener más aspiraciones. Este estilo de vida de que disfrutaban las cubanas de clase acomodada sorprendió a ciertas extranjeras que tuvieron la oportunidad de conocer la cultura cubana. Fredrika Bremer, una escritora sueca que visitó Cuba durante tres meses en 1851, notó que «las criollas españolas [...] en la casa se ocupan principalmente de coser, de vestir y de recibir visitas»⁶. Otro visitante extranjero observó que las mujeres cubanas eran educadas sólo en apariencia, que incluso las más ricas eran ignorantes de las más básicas nociones de cultura general. Como el mismo indica: «I rarely saw a lady sitting quietly reading a book»⁷. María Aurélia Capmany concluye que la mujer burguesa «queda completamente desvinculada de la fuente de su riqueza. Se la educa para no saber nada. Se desarrolla en ella la conciencia de que vive a expensas de los hombres de familia: primero del padre, luego del marido; sólo la viuda adquiere cierta autonomía, muchas veces mermada por la autoridad de los hijos;» y continúa diciendo que la característica más notable de la mujer burguesa es la «vacuidad, ese perfecto no servir para nada»⁸. De este modo, «la educación femenina estaba reservada sólo a cier-

⁶ Fredrika Bremer, *Cartas desde Cuba* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1981), p. 141.

⁷ Julia Luisa M. Woodruff (W.M.L. Jay, pseud.), *My Winter in Cuba* (New York: E.T. Dutton, 1871), p. 82.

⁸ María Aurélia Capmany, *El feminismo ibérico* (Barcelona: Oikos-Tau, 1970), p. 62.

tos sectores privilegiados, sólo a aquellos que pudieran permitirse los servicios de una institutriz u otro tipo de enseñanza privada»⁹. El currículum ideal para las jovencitas distinguidas y de buena posición debía contener «un conocimiento algo extenso así de la religión y de moral, como de la lengua, historia, literatura nacionales [...], alguna lengua o lenguas vivas a elección de los padres con la literatura de la misma (el francés [...] [parecía] indispensable), y principios de historia general antigua y moderna, geografía y mitología, música, dibujo y baile; sin que por eso se olvidasen las labores propias del sexo,...el cuidado y gobierno de una casa, asistencia de un enfermo, y hasta nociones de cocina y repostería»¹⁰.

Con este tipo de educación no se pretendía abrir nuevas y posibles vías de emancipación para la mujer, sino todo lo contrario; se la educaba para que desempeñara el papel socialmente aprobado y glorificado de esposa complaciente y madre dedicada a su familia. De esta manera, la educación representaba para la mujer un instrumento que le enseñaba a aceptar un sistema social que le imponía el rol de la sumisión.

⁹ Francine Masiello, «Diálogo sobre la lengua: colonia, nación y género sexual en el siglo XIX», *Revista Casa de las Américas*, 193 (1993), 26-36 (p. 28).

¹⁰ Citado en Susan Kirkpatrick, *Las Románticas: Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850* (Berkeley: University of California Press, 1989), p. 68.

Un factor que desempeñó una barrera para la expresión feminista en Cuba fue que a diferencia de gran parte del mundo occidental, Cuba durante el siglo XIX era un país con un tradicionalismo católico muy acentuado. La Iglesia católica fue factor determinante en el retraso del nacimiento del feminismo hispánico por su enorme influencia en los asuntos económicos, políticos y sociales. Con ello, la Iglesia católica impidió a la mujer trascender las limitaciones de su entorno en su pensamiento político y social. Uno de los imperativos más fuertes que pesaban sobre las mujeres del siglo XIX era la necesidad de ser religiosas. Incluso muchos de los hombres con escasas o ninguna creencia religiosa preferían que sus mujeres fuesen devotas porque representaba un medio efectivo para asegurarles su resignación, pues la Iglesia dictaba que las injusticias tenían que ser aceptadas dócilmente y sobrellevadas con fortaleza. La religión también propugnaba la sumisión, pues tanto en el Nuevo como en el Antiguo Testamento se representaba constantemente a la mujer como subordinada al hombre»¹¹. En opinión de Barbara Welter, la sumisión era quizás la virtud más femenina que se esperaba de la mujer¹².

¹¹ Geraldine Scanlon, *La polémica feminista en la España contemporánea 1868-1874*. Traducido por Rafael Mazarrosa (Madrid: Ediciones Akal, 1960), p. 160.

¹² Barbara Welter, «The Cult of True Womanhood 1820-1860», *American Quarterly*, 18 (1966), 151-74 (pp. 158-9).

Por tanto, la educación fue un factor importante en el lento desarrollo de la emancipación de la mujer cubana. Las leyes y las costumbres limitaron severamente las opciones educativas de la mujer independientemente de su raza y estatus. Según estadísticas de 1830, la proporción del número de jóvenes criollos que recibía educación duplicaba al de criollas. A los hombres se les instruía para desarrollar el intelecto, y a las mujeres se las educaba para asegurar la formación de su carácter. La norteamericana Julia Ward Howe, a la vuelta de su viaje a Cuba, relata un hecho en verdad sorprendente: una compatriota norteamericana suya al visitar una escuela en Cuba, consideró alarmante un comentario que hizo el director de la escuela: «Boys should be taught five or six hours a day and girls only one, because women have less mind and their mode of life demands less cultivation of what they have»¹³. La limitada educación que la mujer recibía se justificaba por el mero hecho de que el cerebro de la mujer no estaba acondicionado para tareas intelectuales. Así lo corrobora Evelyn Picón Garfield: «[Man] relegated woman to the realm of an oversensitive imagination lacking reason, placed her on the initial ranks of the zoological scale, and proved her inferiority by measuring her

¹³ Julia Ward Howe, *A Trip to Cuba* (Boston: Ticknor and Fields, 1860), p. 203.

skull»¹⁴. Con esta clase de educación, no se pretendía abrir nuevas y posibles vías de emancipación para la mujer, sino todo lo contrario; se la educaba para que desempeñara el papel socialmente aprobado y glorificado de esposa complaciente y madre dedicada a su familia. De este modo, la educación no sólo la ponía en desventaja con respecto al hombre, era el instrumento que le enseñaba a aceptar un sistema social que le imponía el papel de la sumisión.

Algunas de las mujeres de estatus privilegiado ignoraron el comportamiento socialmente aceptado que se esperaba de una señorita de su clase y se rebelaron contra esa sociedad que discriminaba a su sexo, convirtiéndose en reconocidas intelectuales. Estas mujeres de la élite social cubana escogieron la escritura con la esperanza de que sus esfuerzos fuesen reconocidos y, por supuesto, como medio para expresar su rebeldía contra las normas restrictivas de la cultura patriarcal en la que se encontraban inmersas. María del Pilar Oñate señala que «las mujeres de las clases superiores no permanecieron ajenas al resurgir de la cultura de su patria. Siguiendo la corriente de la época, damas ilustres consagraron sus ocios a la traducción de obras modernas, singularmente francesas, o a la com-

¹⁴ Evelyn Picón Garfield, «Periodical Literature for Women in Mid-Nineteenth Century Cuba: The Case of Gertrudis Gómez de Avellaneda's *Album Cubano de lo Bueno y lo Bello*», *Studies in Latin American Culture*, 11 (1992), 13-28 (pp. 19-20).

posición de tratados sobre materias que entonces se juzgaban científicas»¹⁵. Así, a lo largo del siglo XIX, vemos aparecer progresivamente figuras femeninas que se muestran casi a un nivel de igualdad con los hombres. Son las escritoras¹⁶. Como Virginia Woolf expresó en su día: «Nadie pudo impedir que una mujer tomara un montón de cuartillas y un lápiz y se dedicara a escribir»¹⁷. De hecho, «las mujeres se destac[aron] en el panorama intelectual [...] como figuras del campo literario más que por su activa intervención en las lides políticas»¹⁸. La mayor parte de las escritoras y traductoras que florecen durante el siglo XIX son decididas feministas, iniciando de este modo su participación en la lucha. Muchas de estas mujeres no tuvieron otra opción que educarse de manera autodidacta», leyendo cuanto cayó en sus manos, y no faltaron

¹⁵ M^a del Pilar Oñate, *El feminismo en la literatura española*, 1^a edición (Madrid: Espasa-Calpe, 1938), p. 158.

¹⁶ El feminismo moderno cobró impulso en el siglo XIX con las románticas. Por entonces, se desarrolló una forma particular de autobiografía que afirma la identidad frente al mundo doméstico y privado, y que difícilmente admitió la irrupción en la esfera pública. Véase Noël Valis, «La autobiografía como insulto», *Dispositio*, 49 (1992), 2-24.

¹⁷ Mencionado por Capmany, p. 55.

¹⁸ Nelly E. Santos, «Las ideas feministas de Gertrudis Gómez de Avellaneda», en Gladys Zaldívar y Rosa Martínez de Cabrera, ed., *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda. Memorias del simposio en el centenario de su muerte* (Miami: Ediciones Universal, 1981), pp. 133-4 (p. 134).

los casos en que se hicieron traductoras de otros idiomas sin haber pisado los países correspondientes»¹⁹.

Sin embargo, la escasa educación que la mujer recibió en el siglo XIX fue también un factor determinante en el limitado número de escritoras que asomaron al panorama literario cubano, y en la inhibición que aflora en sus escritos²⁰. El papel de la mujer escritora en la escena del siglo XIX cubano demuestra que la tradición femenina literaria se origina en la relación evolutiva de su papel como escritora y como mujer en la sociedad. Como resultado, estas mujeres no aspiraron a una igualdad absoluta, sino que se propusieron conseguir una educación que les permitiera desarrollar su capacidad intelectual con el fin de poder optar a alternativas a la asignada de «ángel del hogar». La mujer escritora no consiguió escapar a su propia condición cultural: adoptó una actitud defensiva y no rechazó por completo los convencionalismos sociales que hacían de ella una víctima; todo lo contrario, «trató de demostrar

¹⁹ María del Carmen Simón Palmer, *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bibliográfico* (Madrid: Castalia, 1991), p. 481.

²⁰ Como Elaine Showalter destaca: «The feminist challenged many of the restrictions on women's self-expression, denounced their gospel of self-sacrifice, attacked patriarchal religion, and constructed a theoretical model of female expression, but their anger with society and their need for self-justification often led them away from realism into oversimplification, emotionalism, and fantasy.» *A Literature of their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* (Princeton; New York: Princeton University Press, 1977), p. 29.

por todos los medios que se consideraba capaz de realizar perfectamente las tareas domésticas y ponerse a escribir al acabar la jornada»²¹. Tal y como Elaine Showalter apunta: «Nineteenth-century women writers were women first, artists second»²².

Las mujeres que decidieron ser reconocidas como escritoras tuvieron que enfrentarse a las severas fuerzas culturales e históricas que las relegaban a un segundo plano. No obstante, lo que ayudó a estas mujeres a sobrevivir como escritoras fue lo que en palabras de Susan Kirkpatrick constituyó un sentimiento de «hermandad lírica»²³. Esta «hermandad lírica» estimuló e inspiró a las mujeres escritoras a enfrentarse a la actitud hostil que en general les mostraba la sociedad y a cuestionar los convencionalismos sociales que discriminaban a su sexo. La principal preocupación de esta «hermandad» era la posible reacción crítica de sus lectores, sobre todo los masculinos que no perdonaban a la mujer «intelectual», pues temían que les arrebatara la exclusividad de todos los derechos que por tradición les correspondía. Sus escritos, en gran medida, reflejan el conflicto entre su vocación literaria y su papel de esposas y madres. Estas mujeres no quieren distinguirse del resto

²¹ Simón Palmer, p. 482.

²² Elaine Showalter, p. 73.

²³ Susan Kirkpatrick, «La hermandad lírica de la década de 1840», en Marina Mayoral, ed., *Escritoras románticas españolas* (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990), pp. 9-17 (pp. 16-17).

de las mujeres y se justifican por escribir. Incluso existieron casos de mujeres que evitaron el tema de su identidad como escritoras, publicando anónimamente.

Es evidente que el siglo XIX fue testigo de una destacada proliferación de escritoras, sobre todo en trabajos dirigidos principalmente, pero no exclusivamente, a una audiencia femenina. Estas escritoras empezaron a publicar sus trabajos en revistas femeninas y literarias, siendo éste el vehículo más importante de expresión de la época²⁴. Estas mujeres escribieron, entre otros, sobre temas relacionados con la marginación femenina. Debido al escaso número de escritoras en siglos anteriores, la mujer decimonónica se encontró con varias barreras cuando intentó invadir el mundo literario de mero dominio masculino. Para vencer estas barreras, la mujer tuvo que actuar en forma de colectivo, e incluso así fue un proceso lento y gradual. Pero muchas de estas mujeres tuvieron que adaptarse a los cánones social y culturalmente aceptados y exponer sus ideas sin desafiar muy abiertamente los convencionalismos sociales del patriarcado. Tomás Rodríguez Rubí en 1841, aludiendo a la participación de la mujer en la vida intelectual, nos proporciona una imagen del ambiente antifeminista que se respiraba en la sociedad del siglo XIX en las sociedades hispánicas: «Ejemplos funes-

²⁴ Maryellen Bieder, «Feminine Discourse/Feminist Discourse: Concepción Gimeno de Flaquer», *Romance Quarterly*, 37 (1990), 459-77 (p. 459).

tos nos suministran esas naciones cuya civilización tanto se decantan, donde hay mujeres que por su erudición y facultades intelectuales están a igual altura que los primeros talentos de su país y, sin embargo, no son los mejores apóstoles de esa virtud tan pura que afirma y robustece los vínculos sociales»²⁵.

Las mujeres no sólo sufrieron discriminación en el mundo literario sino que también se las acusó de ignorar su papel de madres y esposas cuando decidieron convertirse en escritoras, ya que la femineidad y la intelectualidad eran forzosamente opuestas. Kirkpatrick hace hincapié en que «el arma más poderosa de la que se servían quienes se oponían a la participación de las mujeres en la cultura escrita era la supuesta incompatibilidad de la literatura con la virtud femenina, argumento que fue esgrimido amenazadoramente contra las mujeres escritoras»²⁶. Esta reacción hostil hacia la mujer escritora se descubre en el juicio de Teodoro Llorente, para quien «la poesía ha de estar siempre en el corazón de la mujer, en sus labios algunas veces; pero nunca en su pluma. La mujer que abre su corazón a sus lectores está muy expuesta a perder lo que constituye el mayor atractivo de su sexo»²⁷.

²⁵ Tomás Rodríguez Rubí, «Poesías de Josefa Massanés», *Revista de Teatro* (1841), p. 24.

²⁶ Kirkpatrick, *Las Románticas: Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*, p. 33.

²⁷ Citado por Simón Palmer, p. 15.

Se puede concluir que en el siglo XIX cubano, la mujer tenía que adecuar su conducta a una «mística femenina oficial» que le prohibía tener aspiraciones que no fuesen las propiamente consideradas femeninas. Sin embargo, es en este momento cuando se comienza a cuestionar la situación social y la capacidad intelectual de la mujer. A medida que estos temas candentes sobre la emancipación femenina se planteaban inmersos en un movimiento serio, tanto en Estados Unidos como en la Europa occidental, algunas mujeres en Cuba y España se atrevieron a adentrarse en un debate feminista a través de sus escritos, conservando la esperanza de estimular y difundir ideas emancipadoras y, tal vez, de cambiar la percepción que se tenía de la función femenina en la sociedad. Por tanto, el feminismo cubano tenía el propósito de luchar por el progreso de la mujer y despertar la conciencia de aquellos que apoyaran y comprendieran su emancipación. En otras palabras, se intentaba destruir para siempre «la falsa premisa, aunque aceptada desde el principio de la historia, de que la mujer [era] un ser diferente que, en última instancia, sólo est[aba] en este mundo para causar problemas al hombre»²⁸.

²⁸ Elena Gascón Vera, *Un mito nuevo: la mujer como sujeto/objeto literario* (Madrid: Editorial Pliegos, 1992), p. 263.

LA MUJER ESCRITORA: GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

Gertrudis Gómez de Avellaneda fue la escritora cubano-española más sobresaliente del siglo XIX y fue un ejemplo muy destacado, tanto por su vida tan poco convencional como por la expresión de sus ideas liberales en su obra literaria. No sólo se rebeló contra los cánones establecidos por la sociedad a través de sus experiencias personales, también llenó sus escritos de actitudes y sentimientos, eco de su inconformismo frente a una sociedad represiva y convencional. Nacida de familia aristocrática en Puerto Príncipe, Cuba, en 1814, Avellaneda tuvo una educación similar a la de las jóvenes de su clase, incluyendo el estudio del francés. Es muy probable que leyera más de lo que era aceptado o permitido, incluso los textos prohibidos de Montesquieu y Rousseau²⁹. Su padre murió cuando ella apenas contaba nueve años y nunca aceptó como padre al segundo marido de su madre. Rechazó un matrimonio concertado por sus padres a los 14 años y como consecuencia fue desheredada por su abuelo. A la

²⁹ La lectura de Montesquieu y Rousseau reforzaron las ideas de Avellaneda sobre la desigualdad de la mujer en la sociedad, exigiendo el derecho de la mujer a elegir compañero y a una educación similar a la del hombre. La posible influencia de los filósofos franceses ha sido estudiada en el artículo de Alberto J. Carlos: «René, Werther y *La Nouvelle de Héloïse* en la primera novela de la Avellaneda», *Revista Iberoamericana*, 31 (1965).

edad de 22 años se embarcó con su familia hacia España. A los 26 años se independizó de su familia y se fue a vivir a Sevilla. Aquí empezó su vida literaria y su vida amorosa, publicando bajo el nombre de *La Peregrina* y enamorándose perdidamente de Ignacio Cepeda, un joven estudiante de derecho³⁰. Su amor nunca fue correspondido. En 1845, a la edad de 31 años, vivió una aventura turbulenta con el poeta español Gabriel García Tassara, de cuya efímera relación nació una niña que murió cuando apenas contaba siete meses. En 1846 se casó con Pedro Sabater, un miembro de las Cortes y jefe político de Madrid, que falleció tres meses después de contraer matrimonio. En 1853 solicitó la plaza vacante en la Real Academia Española, pero no fue admitida por el simple hecho de ser mujer. En 1855 se volvió a casar, en esta ocasión, con el Coronel Domingo Verdugo, un noble empleado en palacio y miembro de las Cortes. En 1859, 23 años después de salir de Cuba, Avellaneda volvió a su isla natal con su marido. La salud de Verdugo empezó a empeorar rápidamente y murió en 1863. La autora decidió abandonar Cuba y regresar a España donde falleció el 1 de febrero de 1873 a la edad de 59 años. Este breve bosquejo biográfico de Avellaneda revela una vida muy atípica para una mujer de su

³⁰ Ignacio Cepeda Alcalde, a quien conoció en 1839 y con quien mantuvo correspondencia hasta 1854, aunque hubo ruptura de relaciones en 1840. De ahí la existencia de su *Autobiografía y cartas*, publicadas en 1902 por la viuda de Cepeda.

clase y de su tiempo. Nos encontramos con una joven en lucha con la sociedad, con su familia, consigo misma. Se emancipó de su familia y de los convencionalismos de su tiempo, incluso hasta el extremo de tener una hija ilegítima.

En gran medida, la oposición y protesta de Avellaneda ante el problema social de la mujer se reflejan en su autobiografía. Si observamos, en primer lugar, la actitud progresista de la autora, en segundo lugar, su autobiografía, cartas personales y artículos periodísticos y, por último, su producción literaria, podemos ver que los mismos temas se repiten: matrimonio, educación y marginación de la mujer. Una influencia autobiográfica en su obra es el recuerdo de la relación de sus padres: «mamá no fue dichosa con él; acaso porque no puede haber dicha en una unión forzosa, acaso porque siendo demasiado joven y mi papá más maduro, no pudieron tener simpatías»³¹. Al igual que ocurrió con su madre, la familia decide el porvenir de Avellaneda cuando apenas era una niña, «trat[ándola] casamiento con un pariente lejano [...] [que] se le reputaba el mejor partido del país» (*Diario íntimo*, p. 23). Sin embargo, en vísperas de este matrimonio, dej[ó] [su] casa y [se] refugi[ó] con su abuelo [...]. [Se] arroj[ó] a sus pies, y le dij[o] que [se] daría la muerte antes de casar[se] con el

³¹ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Diario íntimo*. Compilación de Lorenzo Cruz de Fuentes (Buenos Aires: Ediciones Universal, 1945), p. 20.

hombre que [le] destinaban» (*Diario íntimo*, p. 31). A causa de este rompimiento, su abuelo la desheredó y fue severamente criticada por toda la familia. La postura de la escritora podría considerarse como algo excepcional entre las mujeres de su época, ya que «la que protestaba o anticipaba a la elección paternal la suya propia era juzgada hija inobediente y rebelde, merecedora de todos los anatemas»³². Ante la actitud crítica de sus familiares, sintiéndose sola en una sociedad que la condenaba, quería morirse y envidi[aba] la suerte de esas mujeres que no sienten ni piensan: que comen, duermen, vegetan, y a las cuales el mundo llama muchas veces mujeres sensatas» (*Diario íntimo*, p. 33). La escritora ataca esta costumbre tan arraigada en una sociedad donde impera la decisión del hombre, y que hace víctima a la mujer a cambio de la posición social o la riqueza que el matrimonio puede proporcionarle.

La meta de la mujer en aquella época era el contraer matrimonio, esperando encontrar «un ser noble y bello formado expresamente para unirse a ella y poetizar la vida en un deliquio de amor»³³. Pero Avellaneda no era como las demás mujeres. Ella misma lo confiesa: «ya he dicho mil veces que no pienso como el común de las mujeres, y que mi modo de obrar y de sentir me perte-

³² Oñate, p. 121.

³³ Gómez de Avellaneda, *Sab* (La Habana: Biblioteca Básica de Autores Cubanos, Instituto Cubano del Libro, 1973), p. 152.

necen exclusivamente» (*Diario íntimo*, p. 93). Desde muy temprana edad se rebeló contra los convencionalismos sociales que permitían a los padres forzar a sus hijas a casarse en contra de su voluntad. Con esta actitud planteó el derecho de la mujer a elegir compañero con completa libertad y aceptar esa unión «con la bendición del cura o sin ella,» ya que «el matrimonio garantizado por los hombres o garantizado por la recíproca 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 otro es más *social* y el otro más *individual*» (*Diario íntimo*, p. 111) [el subrayado es de Avellaneda]. Pero no sólo se opuso al matrimonio forzado, sino también a la misma institución del matrimonio como algo perpetuo, puesto que los sentimientos tampoco lo son: «Por una ley eterna de la naturaleza, todo lo que tiene principio, tiene crecimiento, plenitud, decadencia y fin» (*Diario íntimo*, p. 95). En la carta 32 dirigida a Ignacio Cepeda, le dice muy convencida: «Yo no me he casado, ni me casaré nunca» (*Diario íntimo*, p. 111). Y en la carta 36, le confiesa: «A pesar de que me espanta la soledad, a pesar de que siento necesidad de lazo, de hábitos, de deberes domésticos [...], a pesar de que creo que el ser madre me reconciliaría con la vida que empiezo a aborrecer, no me resuelvo a unirme a un hombre» (*Diario íntimo*, p. 117). Sin embargo, aun rebelándose contra la institución del matrimonio, se casó dos veces. Es difícil

determinar cuáles fueron sus motivos. Es muy probable que sintiera la necesidad de enmendar su vida a los ojos de una sociedad intolerante, pues como ella misma admite: «Aunque no vea ni a la sociedad ni al mundo a través del encantado prisma de las ilusiones, aún conozco que necesito del uno y de la otra» (*Diario íntimo*, p. 28). La autora reconoce finalmente que «el matrimonio es un mal necesario del cual pueden sacarse muchos bienes,» declarando seguidamente: «Yo lo considero a mi modo, y a mi modo lo abrazaría» (*Diario íntimo*, p. 111). Y aunque lo abrazó finalmente, esperó hasta los 32 años antes de casarse por primera vez, cuando en su época las muchachas se casaban en su adolescencia.

Avellaneda no sólo llevó una vida fuera de lo común a través de una serie de actitudes de rebeldía e inconformismo, sino que representó una filosofía feminista coherente. Esto queda probado por una serie de artículos escritos en la segunda etapa de su trayectoria literaria. A pesar de haber sido una escritora sobresaliente en su época, sufrió una gran discriminación dentro del mundo literario. En 1853 solicitó el cargo de académico de número en la Real Academia Española, pero la mayoría de sus miembros votaron en contra de su admisión, alegando que «las damas no podían entrar en la Academia»³⁴. Como Lucía Guerra destaca: «[La] masculinización de su genio

³⁴ Emilio Cotarelo y Mori, *La Avellaneda y sus obras* (Madrid: Tipografía de Archivos, 1930), p. 249.

creativo [...] le permitió ser aceptada y galardonada como escritora, [pero] no lo suficiente como para que se aceptara su incorporación a [dicha institución]»³⁵.

La autora, previendo el resultado negativo de su petición, mantiene su actitud combativa por medio de la carta siguiente:

Los que tienen interés en eliminarme, ventilarán antes de la cuestión de merecimiento la de *posibilidad*, porque, no obstante los ejemplos anteriores de mujeres académicas, ejemplos que parecían decisivos y capaces de borrar los menores escrúpulos, todavía se vuelve a la objeción del sexo, a falta de otro, [...] y se habla de los abusos a que se abrirían las puertas, como si en España fuese muy común el que las mujeres prestasen gran valor al título de académicas o como si no pudieran existir tantos abusos ahora que no hay ninguna mujer como cuando hubiera una. [...] La presunción es ridícula, no es patrimonio exclusivo de ningún sexo, lo es de la ignorancia y de la tontería, que aunque tienen nombres femeninos, no son por eso mujeres³⁶.

En esta carta, Avellaneda se erige como abanderada de su sexo, defendiendo los derechos de la mujer y atacando su

³⁵ Lucía Guerra, «Estrategias femeninas en la elaboración del sujeto romántico en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Revista Iberoamericana*, 51 (1985), 707-722 (p. 720).

³⁶ Figarola-Caneda, *Gertrudis Gómez de Avellaneda* (Madrid: Sociedad Española de Librería, 1929), pp. 212-213.

discriminación en dicha institución. El Marqués de la Pezuela, amigo de Avellaneda y uno de los defensores de su admisión en la Academia, escribió una carta, comunicándole la decisión final con respecto a su solicitud: «En mi juicio, casi todos valíamos menos que usted, por ahora, entre nuestros académicos, y para nadie es mayor esa pena que para su apasionado servidor q.s.p.b. *El marqués de la Pezuela*»³⁷. Estas palabras revelan la evidente discriminación sexual compartida por la mayoría de los miembros de la Academia. Avellaneda fue reconocida como escritora, pero no aceptada por el bastión masculino de la Real Academia.

El incidente con la Academia sirvió como tema de sus artículos publicados bajo la denominación genérica de «La mujer»³⁸. En estos artículos, Avellaneda, «enorgulleciénd[se] de los triunfos de [su] sexo,» nos presenta «argumentos irrefutables en favor de la igualdad [...] de ambos sexos»³⁹. Y añade que «en ningún tiempo la mujer —no obstante de pasada degradación— ha dejado de empuñar algunas veces el cetro del poder, y ¡cosa también

³⁷ Figarola-Caneda, p. 172.

³⁸ Estos artículos se publicaron en el órgano publicitario *Album cubano de lo bueno y lo bello*, que ella misma fundó y editó cuando regresó a Cuba en 1860. Revista quincenal femenina donde aparecen, junto con algunos viejos trabajos suyos, nuevos cuentos, leyendas y biografías de mujeres famosas, una serie de artículos sobre la mujer y algunas poesías. Su duración fue efímera; sólo salieron a la luz 12 ejemplares.

³⁹ Gómez de Avellaneda, «La mujer», *Obras literarias*, 5 tomos (Madrid: Rivadeneyra, 1871), t. V, p. 306.

notable! casi siempre lo ha empuñado con gloria» («La mujer», p. 299). Asimismo, aprovecha la oportunidad para exponernos el tema de la educación de la mujer, que aun está dotada de grandes cualidades y facultades, está mal educada: «¡Oh! y no olvidéis que las mujeres en ningún país del mundo somos educadas para sufrir fatigas, afrontar peligros, defender intereses públicos y conquistar laureles cívicos» («La mujer», p. 296). Además, insiste en comparar las diferencias intelectuales de los dos sexos, ensalzando los triunfos de la mujer en las artes y la literatura, y destacando cómo se les han puesto todo tipo de obstáculos en su admisión en el campo de las ciencias. Tenemos a la autora pidiendo igualdad de educación para el hombre y la mujer: «La capacidad de la mujer para la ciencia no es admitida a prueba por los que deciden soberanamente su negación» («La mujer», p. 302). Con estas palabras nos está declarando que la mujer demostraría su talento como el hombre, si la sociedad no le impusiera limitaciones culturales. A pesar de estas limitaciones, nos presenta una serie de mujeres triunfadoras en la historia cuya «fuerza moral e intelectual se iguala, cuando menos, con la del hombre» («La mujer», p. 302). El tema de la mujer condenada también se asoma en sus artículos. A través de los personajes bíblicos de María y Magdalena, censura la visión social de los conceptos de virtud y pecado. Según la autora, ambas mujeres representan a la mujer «porque, lo mismo que la Virgen sin mancha, la pecadora absuelta [...] personifica allí a todo el sexo....» («La mujer», p. 290).

La conducta liberal de Avellaneda en su vida privada no fue más que una manifestación de su ideología feminista, como lo evidencian tanto sus escritos personales como sus artículos periodísticos. Sin embargo, durante la etapa inicial de su carrera literaria, como otras escritoras con inquietudes feministas, se vio limitada por una sociedad tradicionalmente patriarcal a expresar sus ideas liberales sutilmente a través de su ficción literaria. De este modo, no nos sorprende que desde que empezara a escribir se sirviera de sus personajes ficticios para revelar su feminismo privado. Como Beth K. Miller afirma: «Avellaneda's writings reflect not only her life-experience, but her artistry and thought»⁴⁰. En su literatura novelesca, vuelve a presentar el tema del matrimonio; ataca la imposición de dicha institución y defiende el derecho de la mujer a elegir compañero. En su novela *Dos mujeres*, Avellaneda está criticando el concepto que la sociedad tiene de la institución del matrimonio como algo eterno, que puede convertirse en una institución de esclavitud para la mujer, especialmente cuando la vida conyugal está basada en un amor no correspondido o en intereses económicos. En su novela *Sab*, Avellaneda destaca la analogía entre el tema de la esclavitud de la raza negra y su feminismo, para revelarnos que la mujer se identifica con el esclavo porque, al igual que él, se siente oprimida por la sociedad. La mujer,

⁴⁰ Beth K. Miller, «Avellaneda, Nineteenth-Century Feminist», *Revista Interamericana*, 4 (1974), 177-183 (p. 178).

en su relación con el sexo opuesto, está condenada de antemano, en general, ya que éste la supedita a su propia voluntad. A las mismas conclusiones llega Pedro Sabater en su artículo «La mujer»:

El cielo la ha destinado para víctima del hombre; del hombre que la conduce al sacrificio sin tener compasión de su belleza; del hombre que la convierte en esclava suya; del hombre, en fin, que raras veces se acerca a ella sin marchitarla⁴¹.

Avellaneda defiende el derecho a amar con libertad por encima de todos los prejuicios y convencionalismos sociales y, por consiguiente, se rebela contra ellos porque permiten a los padres forzar a sus hijas a contraer matrimonio, haciendo caso omiso de sus sentimientos. En *Sab*, el tío de Carlota «hizo un testamento a favor de los hijos de otro hermano para quitar a Carlota toda esperanza de su sucesión» por considerar a su pretendiente de una condición social inferior a la de su sobrina (*Sab*, p. 154). La autora critica esta actitud tan común en la realidad social del siglo pasado, pues ella misma también había sido desheredada por su abuelo. Para Avellaneda, una relación extraconyugal, a la que se llega por un auténtico sentimiento, debe ser tan válida como el mismo matrimonio,

⁴¹ Pedro Sabater, «La mujer», *El semanario pintoresco español*, 4 (1842), 115-116 (p. 115).

«porque el amor que ya no se participa no es un bien, no; es un mal, una tiranía» (*Diario íntimo*, p. 93). Así concluye diciendo: «Para mí es santo todo vínculo contraído con recíproca confianza y buena fe, y sólo veo deshonra donde hay mentira y codicia»⁴². De este modo, rechaza el matrimonio como algo inquebrantable, pues como ella misma expresa en su poema *Significado de la palabra yo amé*:

Todo en el mundo es quimera,
No hay ventura verdadera
Ni sentimiento constante.
Yo *amé* significa: —«Nada
Le basta al hombre jamás:
La pasión más delicada,
La promesa más sagrada,
Son humo y viento.....y no más!»⁴³

De ahí que defienda el adulterio, ya que según ella «las acciones se dominan, los sentimientos no» (*Diario íntimo*, p. 137). Y aunque la sociedad censura esta actitud, no «[le] importa la estimación o el desprecio de una sociedad, cuya inmensa mayoría la forman los tontos y los malvados»⁴⁴.

⁴² Gómez de Avellaneda, *Autobiografía y cartas*, con un prólogo y una necrología de Lorenzo Cruz de Fuentes (Madrid: Imprenta Helénica, 1914), p. 174.

⁴³ Gómez de Avellaneda, *Poesías líricas, Obras literarias*, 5 tomos (Madrid: Rivadeneyra, 1869), t. I, p. 206.

⁴⁴ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Dos mujeres*, 4 tomos (Madrid: Gabinete Literario, 1842), p. 137.

Otro tema que aflora en la obra avellanedina es la educación. La educación era probablemente la condición previa más importante para la emancipación de la mujer, pues la ignorancia era un medio tanto para tenerla sometida como para justificar esa sumisión. Se la educaba para mantenerla en la casi completa ignorancia, instruyéndola solamente en tareas domésticas y en religión, y para así convertirla en la perfecta esposa sumisa. En *Dos mujeres*, Luisa simboliza al prototipo de mujer que responde al ideal masculino y su misión primordial es hacer grata la existencia a su marido. Esto es lo que se consideraba «criar bien a una niña»; se la enseñaba a que fingiera y ocultara sus sentimientos, y de este manera, «instruida en el arte de callar y mentir,» se la calificaba de mujer honorable y perfecta⁴⁵. La autora se opone a la costumbre de la época de dar a la mujer una educación inferior y diferente a la del hombre, y con esto está desligándose de los esquemas culturales de su siglo. La escritora toma conciencia de las injusticias contra su propio sexo y llega a la conclusión de que es la sociedad la que pervierte al ser humano. Esta misma sociedad ha establecido unas reglas que hacen que el hombre abuse de sus derechos sobre el sexo femenino.

Como hemos podido ver, las preocupaciones feministas son una constante preocupación en los escritos de Avellaneda. Sin embargo, su constante esfuerzo por denunciar

⁴⁵ Leandro Fernández de Moratín, *El sí de las niñas*, acto III, esc. VIII. Citado por Oñate, *El feminismo en la literatura española*, p. 188.

los injustos convencionalismos sociales fue obstaculizado por la misma sociedad que atacó; en Cuba, sus dos primeras novelas, *Sab* (1841) and *Dos mujeres* (1842) fueron prohibidas. La primera, porque contenía doctrinas subversivas contra el sistema de la esclavitud en Cuba y se oponía a la moral y costumbres de la época y la segunda, porque tenía un contenido inmoral⁴⁶. Es paradójico que la misma Avellaneda excluyera estas dos novelas de la edición final de sus *Obras literarias* en 1869. Tal vez, esto puede explicarse por la progresiva conformidad que Avellaneda experimentó ante el constante oprobio cultural. Como ella misma explica en carta a su amado Cepeda: «Estoy cansada del mundo, de los obsequios, de las calumnias, de la gloria y hasta de la vida» (*Autobiografía y Cartas*, p. 175). En los últimos años de su vida, al igual que otras mujeres escritoras contemporáneas, no se atrevió a censurar abiertamente las dificultades encontradas en su trayectoria como escritora, con el propósito de generarse el respeto de la sociedad, evitando así convertirse en objeto de ridículo y rechazo. Por ello, las mujeres que intentaron cambiar los códigos discriminatorios de la sociedad, se convirtieron en víctimas de la misma, tal y como fue el caso de Avellaneda. Las observaciones de Asunción Lavrín describen nítidamente la limitada recepción que el feminismo tuvo en las sociedad latinoamericana:

⁴⁶ Mary Cruz, «Gertrudis Gómez de Avellaneda y su novela *Sab*», *Unión*, 1 (1973), p. 140.

In the past [...] feminism in Latin America has not always been a popular cause. [...] Feminism has been regarded as divesting women of certain qualities of femininity and «masculinizing» them as a result of the equalization of men and women that feminists advocate⁴⁷.

La mayoría de las mujeres cuando escogieron el «pecado» de escribir, lo hicieron como portavoces de valores tradicionales y defensoras de la mujer como madre y esposa, casi como a modo de disculpa por su impertinencia. Gertrudis Gómez de Avellaneda representó una excepción entre estas mujeres, batallando para que su voz fuese escuchada a través de sus personajes ficticios y más tarde a través del medio más directo de la prensa⁴⁸. El hecho de que sus novelas *Sab* y *Dos mujeres* fueran prohibidas en Cuba no debe llevarnos a concluir que su victoria fuera pírrica. Tampoco su final y aparente conformismo. Como Beth K. Miller afirma: «Avellaneda not only wanted to survive, but to survive as a feminist» y hasta el momento, a través de todos sus escritos, sobrevive como una feminista pionera de su tiempo⁴⁹. Sin duda alguna, Avellaneda dejó obras testimoniales de su femi-

⁴⁷ Lavrín, p. 320.

⁴⁸ Avellaneda fundó y editó una revista, *El Album Cubano de lo Bueno y lo Bello* (1860). La existencia de dicha revista fue efímera y en los doce números que se publicaron, Avellaneda incluyó sus artículos feministas «Las mujer» y «Galería de mujeres célebres».

⁴⁹ Miller, p. 181.

nismo, y subversivas en sí mismas, en un momento en que no se concebía la emancipación de la mujer. Por ello, la definición que de ella hizo Bretón de los Herreros, «es mucho hombre esta mujer» nos da la clave del único modo en que la sociedad de la época pudo comprenderla y aceptarla⁵⁰.

Es evidente que Avellaneda fue una de las pocas mujeres excepcionales que se lanzó a la lucha para conquistar los derechos que se habían arrebatado al sexo femenino, denunciando la situación relegada de la mujer en la sociedad y proponiendo un cambio, o incluso una «revolución,» en el orden cultural, social y político. La propuesta constante de cambio se encuentra codificada en la manipulación de las estrategias narrativas que emplea en su discurso. Avellaneda se enfrenta a los modelos vigentes de representar a la mujer y a través de la construcción de sus personajes femeninos propone alternativas en firme resistencia, en constante batalla, por definirse en una sociedad que las anula como seres autónomos y con identidad propia. Sus cartas autobiográficas y obra novelística no sólo son ejemplos reveladores de su expresión feminista, sino documentos irrefutables de la cultura antifeminista cubano-española del siglo XIX.

⁵⁰ Pedro Romero Mendoza, *Siete ensayos sobre el romanticismo español*, t. I (Cáceres: Servicios Culturales de la Excm. Diputación de Cáceres, 1960), p. 308.

AUTOBIOGRAFÍA Y DISCURSO ESTRATÉGICO: LA ESCRITURA GINOCRÍTICA

La escritura autobiográfica es un discurso de la identidad. Escribir es una estrategia de las mujeres para validar lo que son. La apropiación del lenguaje y de la escritura es, también, la apropiación del ser¹.

El escribir para la mujer en el siglo XIX constituye un acto revolucionario puesto que la mujer, según la tradición, se encuentra desprovista de lenguaje propio. Por ello, se enfrenta al dilema no sólo de escribir, sino también de

¹ Aileen Schmidt, «La construcción del sujeto en dos cronistas de viajes cubanas del siglo XIX», *Mujeres latinoamericanas: historia y cultura. Siglos XVI al XIX*, ed. por Luisa Campuzano, vol. I (La Habana: Casa de las Américas/Universidad Metropolitana, 1997), pp. 137-51 (p. 141).

cómo escribir. Este estudio intenta demostrar que muchas de las estrategias narrativas empleadas en la elaboración de la *Autobiografía y cartas* de Gertrudis Gómez de Avellaneda son aquellos recursos teóricos que están al alcance de la mujer para expresar su identidad en una cultura patriarcal. Al tomar la pluma para «escribirse», Avellaneda inicia el proceso de «inventarse» una identidad genuinamente femenina, alternativa a la identidad cultural que el sistema falocéntrico le ha asignado². Se puede argüir que el patriarcado es una construcción histórica, y como tal, susceptible de cambio. Avellaneda explora cómo la mujer —aparentemente condenada al silencio en el orden simbólico actual mediatizado por un lenguaje y un discurso masculino— puede articular su identidad como sujeto femenino, por muy insuficiente e indirectamente que lo lleve a cabo. En otras palabras, Avellaneda se propone inscribir a la mujer real, la identidad puramente femenina, en su lenguaje.

El discurso femenino de Avellaneda revela el papel de objeto que se le ha asignado a la mujer y, por consiguiente, el gran dilema que vive en la realidad. Por ello, el propósito de la mujer es inscribirse en el lenguaje como sujeto con derecho propio. Avellaneda elabora una serie de estrategias con el propósito de construir y dar expresión a su identidad femenina. Una estrategia recurrente en su escri-

² El *falocentrismo* se ha definido como «un sistema que considera el falo como símbolo o el origen del poder». Ver Willy O. Muñoz, *El personaje femenino en la narrativa de escritoras latinoamericanas* (Madrid: Editorial Pliegos, 1992), p. 15.

tura consiste en adoptar intencionadamente la ego-identidad masculina y su punto de vista ideológico, y al parodiarlo, señalar por medio de una desviación del modelo masculino, una identidad femenina. Otras características de la especificidad femenina en la obra de Avellaneda son una identidad fluida, no lineal, caracterizada por procesos dinámicos, que pueden llegar a desembocar en la denominada «gramática de la histeria», que permite a la mujer —incluso en su parálisis— exhibir un potencial de gestos y deseos, como un movimiento de transgresión y denegación. Además, Avellaneda adopta la estrategia de revelar el prejuicio sexual (subyacente) de la mitología de nuestra cultura, al insertar una lectura alternativa, y de ese modo inscribir lo femenino en el discurso, impidiendo por muy provisional que sea, que el discurso dominante vuelva a ocupar este espacio. Asimismo, hay una necesidad de que las mujeres tengan un espejo propio también para sí mismas. Como Willy O. Muñoz destaca: «el espejo, metafóricamente, no refleja la imagen auténtica de la mujer, sino la figura construida por las expectativas culturales patriarcales, reflejo en que la verdadera imagen de la mujer está ausente»³. De ahí se explica la urgencia de la mujer escritora por plasmar en el espacio blanco del espejo, su propia voz para traducirse y reflejarse a sí misma.

En su *Autobiografía y cartas*, Avellaneda toma la pluma para poner en primer plano la denigrante situación

³ Muñoz, p. 15.

de la mujer en la sociedad, a través de su propia persona. En este documento se descubre a la autora en constante conflicto con las normas de la sociedad y cómo los rígidos parámetros que se le imponen como mujer le impiden actuar, e incluso reaccionar por sí misma para liberarse de ellos. Con todo, esta mujer no evade la realidad sino que se enfrenta a ella. Este creciente dinamismo de Avellaneda, hace posible vislumbrar un proceso de evolución de su concienciación con respecto a la necesidad de vencer las restricciones que le impone la sociedad patriarcal que la envuelve. No cabe la menor duda de que a pesar de su fuerte personalidad, Avellaneda como mujer debió sentirse débil, frágil y sensible en una sociedad que censuraba a quien se atrevía a desafiar la rigidez de sus normas. De ahí, las luchas y rebeldías que recorrían todo su ser. Estos conflictos internos de Avellaneda se suceden a través de todo su prolongado epistolario autobiográfico. Por una parte, admite su deseo de convertirse en una de esas mujeres tan admiradas por la sociedad por mantener una identidad nula, y por otra, lucha constantemente por expresar su «diferencia» en contraste con «el común de las mujeres» (*Autobiografía y cartas*, p. 148). Esta «diferencia», caracterizada por la independencia de su carácter y el volumen de su intelectualidad, fue objeto de censura y envidias, en una sociedad donde tales ideales femeninos no tenían cabida. Así lo corrobora su compatriota cubana, la escritora Laura de Zayas Bazán, en su artículo «Algunas observaciones relativas a la publicación de las epístolas

amorosas de la Avellaneda», que publicó en el *Fígaro* habanero el 5 de abril de 1914: «[A]lcanzó mayormente renombre y fama como mujer de talento claro y reflexivo [...], pero cuántas envidias también, derramó todo el amargo sabor que dejáronle estas miserias humanas»⁴. La duplicidad discursiva de Avellaneda deja patente los dilemas que experimenta al afrontar su asignado papel sexual-social y su intento de penetrar como sujeto autónomo en el discurso hegemónico masculino. Este dilema que experimenta Avellaneda representa su «ansiedad de autoría», síntoma revelador del miedo que las escritoras del siglo diecinueve experimentaban al intentar singularizarse en el ámbito masculino»⁵.

El epistolario amoroso de la escritora cubana constituye una correspondencia voluminosa dirigida a su amado Ignacio de Cepeda Alcalde —un amor que nunca fue correspondido— durante el largo periodo de 15 años, entre 1839 y 1854. Estas cartas también se publicaron bajo el título de *Diario íntimo*, y no sólo representan un documento biográfico revelador, sino también una fuente extraordinariamente rica de información sobre la identidad femenina de Avellaneda. Esta corres-

⁴ Mencionado en J. A. Rodríguez García, *De la Avellaneda* (La Habana: Studium, 1914), p. 306.

⁵ Evelyn Picón Garfield, *Poder y sexualidad: El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda* (Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1993), p. 128.

pondencia llegó a su fin cuando Cepeda contrajo matrimonio con otra mujer, y Avellaneda se dio cuenta de que lo había perdido definitivamente⁶. Estas cartas no se escribieron con la intención de ser publicadas, y se esperaba que su receptor las quemara; sin embargo, fueron guardadas y tras la muerte de Cepeda en 1907, su viuda las publicó⁷. Se podría especular que tal vez Cepeda dio su aprobación para su publicación póstuma, aprovechando la popularidad literaria de Avellaneda. También cabe la posibilidad de que la misma autora lo hubiera acordado con su amado, tal y como se sugiere en su última carta. En ese texto, Avellaneda parece responder a una sugerencia por parte de Cepeda de que las «cartas confidenciales» podrían ser leídas por un «público» más general:

Respecto a lo que me consultas sobre mis cartas, sólo puedo responderte que no recuerdo exactamente lo que contienen. Ignoro si hay en esas cartas confidenciales cosas que puedan interesar al público, o si las hay de tal

⁶ Según la opinión de Carmen Bravo-Villasante, aunque a Cepeda siempre le fascinó el talento y la belleza de Avellaneda, «él la quiere como amiga, como amante (así se decía antes al amado), pero como esposa teme que le resulte insoportable el exceso de inteligencia, su futura gloria» [*Una vida romántica: La Avellaneda* (Barcelona: Editora Hispano-Americana, 1967), p. 46].

⁷ *La Avellaneda. Autobiografía y cartas* de la ilustre poetisa, hasta ahora inéditas y con un prólogo y una necrología de Don Lorenzo Cruz de Fuentes, 1ª edición, Huelva, 1907.

naturaleza, que deban ser reservadas. Cuando nos veamos, hablaremos de eso y examinaremos dichos papeles⁸.

Tal vez las líneas que más sobresalen en su *Autobiografía y cartas* y que la describen como enunciadora de su propia identidad femenina son las siguientes: «Conocí que el hombre abusa siempre de la bondad indefensa, y que hay pocas almas bastante grandes y delicadas para no querer oprimir cuando se conocen más fuertes» (*Autobiografía y cartas*, p. 74). Aquí Avellaneda está expresando su voz femenina, que le permite simultáneamente entablar diálogo con el receptor masculino de sus cartas, Cepeda, logrando crear, así, un discurso en el que no es objeto, sino sujeto frente a otro sujeto estableciendo una comunicación recíproca entre ambos. Por una parte, Avellaneda expresa abiertamente su ataque contra el abuso de la mujer por parte del hombre: «El hombre abusa siempre de la bondad indefensa de la mujer»; por otra, para equilibrar la fuerza censurante de su enunciado, concede al hombre poder y jerarquía a través de un vocabulario que define a los hombres como «almas bastante grandes y delicadas», a pesar de que, en su opinión, hay pocas, y entre las que Cepeda está supuestamente incluido. Atrapada en la sofocante mirada

⁸ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *La Avellaneda: Autobiografía y cartas*, editado por Lorenzo Cruz de Fuentes, 2ª edición (Madrid: Imprenta Helénica, 1914), p. 242. Todas las citas en el texto pertenecen a esta edición.

masculina de Cepeda, la histeria de Avellaneda puede verse como una reacción a la disyunción entre, por un lado, lo que ella parece ser ante la visión masculina y, por otro, la realidad de su «yo», como ella lo intuye e intenta expresarlo, por medio de una retórica ginocrítica⁹ que revela el dilema de Avellaneda como un objeto en la sociedad y su desafío de inscribirse en su lenguaje como sujeto autónomo y esencialmente femenino.

Avellaneda, en su primera carta, una carta extensa a modo de «cuadernillo», escribe a Cepeda: «Después de leer este cuadernillo, me conocerá usted tan bien, o acaso mejor que a sí mismo» (*Autobiografía y cartas*, p. 39). Esta afirmación podría interpretarse como una manera de verificar la autenticidad de la misma, puesto que Avellaneda, como la escritora, la creadora, el sujeto enunciador de estas cartas, comienza a narrar su pasado, a elaborar una construcción de su propia identidad, seleccionando aquellos hechos de su pasado que le permiten «inscribir» su verdadera esencia femenina en el discurso. Estas cartas no sólo contienen detalles importantes sobre su infancia, adoles-

⁹ El término *ginocrítica* es utilizado por Elaine Showalter «para designar el discurso especializado que estudia la psicodinámica de la creatividad femenina, la lingüística y los problemas del lenguaje femenino, la trayectoria individual o colectiva de las escritoras, así como la historia de la literatura», en «Towards a Feminist Poetics». *Women Writing and Writing about Women*. Ed. by Mary Jacobus (New York: Harper and Row Publishers, 1979), p. 25.

cencia, sino que representan en sí una fuente reveladora de sus más tempranas inquietudes «feministas».

Avellaneda se sintió víctima de una sociedad basada en intereses económicos y empezó a experimentar un sentimiento de alienación e infelicidad. Su pensamiento se manifiesta escuetamente en una síntesis de gran concisión cuando le escribe a Cepeda:

Para mí la verdadera felicidad no consiste en el estado que se tiene; así como no creo que la bondad de los Gobiernos consista en su forma. El matrimonio es mucho o poco según se considere: es absurdo o racional según se motive¹⁰.

A través de estas palabras se asoma una crítica implícita de la sumisión que se esperaba de la mujer cuando la familia de ésta le imponía un matrimonio concertado por conveniencia. Así en carta fechada el 28 de agosto de 1839, describe la actitud de la mujer decimonónica a quien se instruye para que perpetúe a través del matrimonio su estado de dependencia; aludiendo a una pretendiente de Cepeda, dice:

Una dice que le ama y no ama más que su colocación. Desea un marido, un estado, que es la ambición de las mujeres vulgares. Vemos a esta clase de mujeres que

¹⁰ Citado por Raimundo Lazo, *La mujer y la poetisa* (México: Edición Porrúa, 1972), p. 90.

degradan la dignidad de su sexo, y son a mis ojos más despreciables que la escoria más vil de la tierra¹¹.

Esta cita es un ejemplo evidente de lo excepcional que Avellaneda era como mujer. No sólo se rebela contra matrimonios basados en intereses económicos, sino también contra la actitud de esas mujeres que consideran la institución del matrimonio como la única meta de sus vidas, acomodándose a los convencionalismos sociales que establecen la imperecedera subyugación de la mujer con respecto al hombre. La impotencia y frustración que Avellaneda experimenta en una sociedad donde su propio sexo se pone en evidencia, se desprende de los calificativos con que la escritora se refiere a esas mujeres que aceptan socialmente los principios masculinos («despreciables», «escoria más vil»).

El *cuadernillo* revela una de las primeras tentativas de la autora en tomar la pluma y escribir la historia de su vida, la historia de una «mujer nueva». Como en el resto de las cartas, Avellaneda se nos presenta como un ser dividido, en constante conflicto con los convencionalismos sociales que la acechan. Los conflictos internos que se reflejan en la ambivalencia de su texto se transforman en un arma vital para elaborar su epistolario amoroso. Esta ambivalencia construye un discurso estratégico y diná-

¹¹ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Diario íntimo*, ed. Lorenzo Cruz de Fuentes (Buenos Aires: Ediciones Universal, 1945), p. 66.

mico que explora la voz silenciada de la mujer en el orden simbólico masculino y su determinación a articular su propia identidad como sujeto femenino, por muy deficiente e indirectamente que se lleve a cabo. Es decir, Avellaneda se propone inscribir su identidad puramente femenina en un lenguaje que la excluye por su sexo, superando así los rígidos parámetros que le impone la tradición patriarcal. De este modo, sus propios conflictos se convierten en estrategia para subvertir los códigos inamovibles y dominantes del patriarcado. Como las teóricas feministas Sandra M. Gilbert and Susan Gubar destacan, la duplicidad que conllevan estos conflictos internos permite que la mujer se invente a sí misma a través de la pluma¹². Para construir un discurso femenino, es necesario que la mujer escritora examine, asimile, y trascienda las imágenes de «ángel» y «monstruo» que la tradición literaria de mero dominio masculino ha asignado a la mujer. Es este ejercicio de de-construcción y re-construcción lo que definen los escritos de Avellaneda: no sólo desafía la autoridad de su receptor, sino también los límites discursivos del lenguaje. De este modo, para articular sus deseos y sentimientos, Avellaneda se disloca de la oposición binaria del patriarcado que genera un lenguaje inmutable y fosilizado, intentando así definir la realidad

¹² Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven; London: Yale University Press, 1979), p. 16.

a través de su propio lenguaje (o imaginario femenino) — un lenguaje que está desligado del orden simbólico masculino.

Cepeda es la razón principal de la existencia de este documento, tal y como lo expresa Avellaneda en la primera carta: «es preciso ocuparme de usted [...]; de usted me ocupo al escribir de mí [...], pues sólo por usted consentiría en hacerlo» (*Autobiografía y cartas*, p. 39). Este es un ejemplo en que Avellaneda comunica sin reservas sus sentimientos por su amado («de usted me ocupo»), pero simultáneamente expresa su propio «Yo» femenino («al escribir de mí»), creando así un vínculo íntimo con el Otro (interlocutor masculino). Como Susan Kirkpatrick ha destacado: «In insisting that writing of herself is a form of thinking of Cepeda, she reveals that her desire to be seen by him is what prompts her to portray herself in this piece of writing»¹³. Así, cuando Avellaneda se refiere a Cepeda como «el objeto de mis tiros», lo convierte en el blanco (patriarcal) del arma discursiva de su pluma que ella utiliza para articular su identidad femenina (p. 190). En esta frase, la autora capta la esencia de la metáfora «margen-centro», poniendo de relieve su posición marginal al erigir a Cepeda en centro y motivo de sus escritos. Esta posición marginal le concede a Avellaneda el privilegio de

¹³ Susan Kirkpatrick, *Las Románticas: Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850* (Berkeley: University of California Press, 1989), p. 136.

proponer otras alternativas, distintas a las definidas por la cultura del patriarcado¹⁴.

Avellaneda coloca a Cepeda como el motivo «central» de sus escritos, simplemente como forma de desafiar el discurso hegemónico masculino en un estilo sutil y mimético. Por ello, las primeras líneas del *cuadernillo* afloran como justificación de su misión de escritora, dándose perfectamente cuenta de que el proceso creativo es monopolio exclusivo del hombre. De ahí que Avellaneda admita que el acto de escribir sea un pecado a los ojos de Cepeda, que le exige implícitamente su arrepentimiento y confesión: «La confesión, que la supersticiosa y tímida conciencia arranca a un alma arrepentida a los pies de un ministro del cielo, no fue nunca más sincera, más franca, que la que yo estoy dispuesta a hacer a usted» (*Autobiografía y cartas*, p. 39). Esta cita insinúa que Avellaneda, al escribir a Cepeda, parece quitarle importancia a su escrito al denominarlo una «confesión» que debe ser sometida a la aprobación masculina del «ministro del cielo», representado

¹⁴ Nancy Harstock señala el protagonismo de la metáfora «margen-centro» en su ensayo «'Foucault on Power' A Theory for Women?» y su relevancia para la autobiografía femenina: «The autobiographical subject may offer a «standpoint epistemology»: an account of the world as seen from the margins, an account which can expose the falseness of the view from the top and can transform the margins as well as the center. The point is to develop an account of the world which treats our perspectives not as subjugated or disruptive knowledges but as primary and constitutive of a different world». *Feminism/Postmodernism*, ed. por Linda J. Nicholson (Nueva York: Routledge, 1990), p. 171.

por Cepeda. De este modo, Avellaneda aparentemente asume —y conscientemente imita— el papel sumiso que espera de ella Cepeda (*Autobiografía y cartas*, p. 39). Asimismo, el hecho de que la autora haya escogido la forma verbal «arranca» parece sugerir que su confesión y su implícito arrepentimiento («arrepentida») están lejos de representar sus sentimientos genuinos, sino los que se le exigen culturalmente.

Avellaneda impone dos condiciones a Cepeda con respecto al *cuadernillo*: primero, que «el fuego devore este papel inmediatamente que sea leído»; segundo, que «nadie más que usted en el mundo tenga noticia de que ha existido» (*Autobiografía y cartas*, p. 39). A partir de estas palabras preliminares, que parecen establecer un pacto de amor, Avellaneda, la escritora, la creadora y la voz discursiva, comienza a narrar su pasado y a construir su «Yo» femenino. La escritora selecciona cuidadosamente los eventos de su pasado, que le permiten «escribirse» a sí misma, es decir, inventarse en sus escritos. Al expresar su diferencia, la escritora se enfrenta a todas las dificultades y contradicciones inherentes al código masculino. Sin embargo, su realidad femenina determina que su discurso esté lleno de contradicciones y tensiones. Avellaneda subvierte la relación de subordinación que mantiene con su receptor, Cepeda, yuxtaponiendo la confesión de su culpabilidad a la de su pasión incontrolada: «Hay días [...] en que el corazón se rompería, si no se desahogase. Yo tenía necesidad de decirte todo lo que te

he dicho, ahora ya estoy más tranquila. No me censure, por Dios» (*Autobiografía y cartas*, p. 120). Este pasaje revela la necesidad de Avellaneda de tomar la pluma y trascender las limitaciones y censuras que le impone su interlocutor. La forma verbal «desahogarse» implica la necesidad que la autora tiene de expresar su auténtica identidad subjetiva, que parece estar bajo el control y represión de su receptor, pues, de lo contrario, como dice ella misma: «el corazón se rompería». Por esta razón, la escritora se niega a que sus deseos y sus necesidades sean aniquilados por los códigos represivos de Cepeda, siendo ésta la única forma de escapar aunque sea efímeramente del orden falocrático.

La narración del pasado alterna con la narración del presente, siendo el presente el punto de partida para llevar a cabo la seducción de Cepeda, pero a la vez, el pasado y el presente se conjugan para dar voz a su propia identidad. Así, justificando sus acciones, revela su personalidad no sólo a su destinatario, sino a sí misma. Como Sidonie Smith destaca in *A Poetics of Women's Autobiography*, el mismo acto de escribir se convierte en el medio de conocerse a sí misma y de inscribirse en su escritura¹⁵. En el epistolario personal de Avellaneda, el pasado está al servicio del presente. El *cuadernillo* plasma

¹⁵ Ver Sidonie Smith, *A Poetics of Women's Autobiography* (Bloomington: Indiana University Press, 1987).

una evocación de su infancia y adolescencia. En su narración, Avellaneda, como sujeto enunciador, ofrece al lector-hombre (Cepeda) la descripción de imágenes de sí misma deformadas por definiciones patriarcales que él mismo personifica. Avellaneda manipula el lenguaje, infravalorando aparentemente su educación ante el censor masculino representado por Cepeda. Aunque admite que ella solía disfrutar «objetos más serios y superiores a [su] inteligencia», a la vez se autodefine según el estereotipo femenino elaborado por el hombre: «Reunía la debilidad de la mujer y la frivolidad de la niña» (*Diario íntimo*, p. 24). La ambivalencia de Avellaneda refleja las diferentes opciones humillantes que como mujer afronta cuando tiene que definir su presencia pública en el mundo. Estos episodios de su pasado que nos narra en el *cuadernillo* la retratan como una víctima de las leyes represivas de la sociedad, de su familia y de los intereses materiales de la sociedad burguesa a la que pertenece. Avellaneda protesta contra el papel sumiso que le impone la sociedad y defiende su derecho a tener una voz con autoridad y autonomía propias. Phyllis Zatlin Boring observa:

Al leer la autobiografía de Avellaneda, el lector se encuentra con una joven en lucha —en lucha con la sociedad, con los parientes, consigo misma—. Una persona reñida con su ambiente. Avellaneda no puede esperar que la entiendan los que piensan que todas las mujeres deben

llevar vidas iguales. Tula es incapaz de ser buena gallega casera como las parientas de su padrastro¹⁶.

Una de las características más sobresalientes en la trayectoria vital de Avellaneda es su deseo insaciable de hacer lo que le place, de vivir la vida para ella misma y poner a prueba la validez de los valores culturales. Sabemos que era precoz e inteligente, que tenía gran afición a la lectura y que enjuiciaba la opinión de sus parientes. La ironía de Avellaneda aflora cuando dice: «Dábaseme la más brillante educación que el país [Cuba] proporcionaba» (*Autobiografía y cartas*, p. 43). La palabra «brillante» aquí es utilizada irónicamente para acentuar la limitada y restringida educación que recibía como mujer. Avellaneda fue una mujer muy atípica para su época. Fue incluso condenada por su propia madre, que la llamaba «salvaje» por su tendencia a aislarse de la sociedad, siendo su gran placer «estar encerrad[a] en el cuarto de los libros, leyendo [sus] novelas favoritas y llorando las desgracias de aquellos héroes imaginarios, a quienes tanto querí[a]» (*Autobiografía y cartas*, p. 44). Influenciada por los ideales románticos, parece querer aislarse («encerrada») de una sociedad

¹⁶ Phyllis Zatin Boring, «Una perspectiva sobre la confesión de Avellaneda», en *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda. Memorias del simposio en el centenario de su muerte*, ed. por Rosa M. Cabrera y Gladys B. Zaldívar (Miami: Ediciones Universal, 1981), pp. 93-110 (p. 97).

que no la comprende y la censura injustamente; una sociedad, en opinión de Joan Torres-Pou, «donde tales ideales no tenían cabida»¹⁷.

Es obvio que Avellaneda encontró en el recuerdo de su infancia y adolescencia el ímpetu para una poética que años más tarde pondría en práctica en su ficción literaria. Sus reminiscencias describen las actitudes que la caracterizan —su pasión por todo lo intelectual— y que le sirven como estrategia para esbozar el proceso de cómo ha llegado a ser la escritora del presente: «Mostré desde mis primeros años afición al estudio» (*Autobiografía y cartas*, p. 42). El hecho de que la joven Avellaneda demostrara un serio interés en la lectura la convirtió en una mujer poco común a los ojos de los que la rodeaban¹⁸. Este sello de distinción a menudo representaría obstáculos para Avellaneda; así lo admite al referirse a la predilección que tenía por Rousseau: «Decían

¹⁷ Joan Torres-Pou, «La ambigüedad del mensaje feminista de Sab de Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Letras Femeninas*, 19 (1993), 55-64 (p. 58).

¹⁸ Otras escritoras contemporáneas como la española Faustina Sáez de Melgar tuvo también que enfrentarse a la fuerte censura de sus familiares con respecto a sus inclinaciones intelectuales: «Acusábanle, como de un crimen, de su afición a las lecturas: la mortificaban sin cesar con burlas mordaces» [Mencionado por María del Pilar Sinués de Marco, «Biografía de la señora doña Faustina Sáez de Melgar», en Faustina Sáez de Megar, *La Higuera de Villaverde* (Madrid: Imprenta de D. Bernabé Fernández, 1860), p. 83].

que yo era atea, y la prueba que daban era que leía las obras de Rousseau» (*Autobiografía y cartas*, p. 72). Similarmente, Avellaneda infravalora la calidad de su educación intelectual y sus pretensiones de creatividad literaria. A pesar de que en estos momentos su obra ya había empezado a publicarse, la estrategia con Cepeda es presentar sus cualidades intelectuales como un juego, o como un producto de sus pasiones infantiles: «[Mis] juegos eran representar comedias, hacer cuentos, rivalizando a quien los hacía más bonitos [...]. La lectura de novelas, poesías y comedias llegó a ser [mi] pasión dominante» (*Autobiografía y cartas*, p. 44). Además, esta cita describe la lectura como la «pasión dominante» de Avellaneda, especificando los tres géneros que cultivaría durante toda su trayectoria literaria.

Avellaneda continúa manipulando el lenguaje ante los ojos censores del amado y estratégicamente admite que aunque ella y su prima solían entretenerse en «objetos más serios y superiores a [su] inteligencia» y ambas poseían «la elevación y profundidad de sentimientos, que sólo son propios de los caracteres fuertes y varoniles», también se autodefine —estableciendo un paralelismo con su prima— según la imagen femenina estereotipada de la tradición patriarcal: «Como yo, reunía la debilidad de la mujer» (*Autobiografía y cartas*, p. 47). A pesar de su aparente ambivalencia y «Yo» fragmentado, Avellaneda expresa su profunda admiración por las cualidades intelectuales logocéntricas que tradicionalmente han sido consideradas de

exclusivo dominio masculino. De este modo, Avellaneda inscribe a su prima y a sí misma en el lenguaje, logrando expresar su subjetividad femenina e indirectamente exigiendo no sólo «profundidad de sentimientos», sino también «inteligencia» (socialmente denegada a la mujer). Al convertirse en agente de su propio discurso, se declara solidaria con su propia identidad (femenina). Así lo sugieren una vez más sus palabras: «mi prima y yo estábamos solas» (*Autobiografía y cartas*, p. 47). El término «solas» sugiere solidaridad femenina (sin la presencia masculina), como modo de combatir la opresión que ejerce el orden simbólico masculino sobre el sexo femenino. Avellaneda define repetidas veces su identidad indefinida y fragmentada: «era [...] yo una mezcla de profundidad y ligereza, de tristeza y entusiasmo [...]. Mi gran defecto es no poder colocarme en el medio y tocar siempre los extremos» o «yo me contradigo» (*Autobiografía y cartas*, pp. 47, 54). Estas son sólo algunas de las afirmaciones que ilustran el dilema que experimenta en su papel como mujer escritora, y su necesidad de «escribirse» en el discurso. Al considerar «un gran defecto» el no poder colocarse en el centro (como su interlocutor masculino), la escritora expone sus temores a dar voz a su propia identidad de forma explícita y directa. Suárez Galbán resalta que la personalidad dividida de Avellaneda explica el tormento auto-destructivo que debió experimentar: «Afirma y se niega, se resigna a su papel sexual-social, y se mutila como ser humano» (*Autobiografía y cartas*, p. 298). Sintiendo aislada en una

sociedad que no la comprende, sus conflictos internos se repiten constantemente. Por una parte, Avellaneda se declara envidiar a esas «mujeres que no sienten ni piensan [...] y a las cuales el mundo llama mujeres sensatas» (*Autobiografía y cartas*, p. 61). Por otra, deja muy claro que no piensa como «el común de las mujeres» (*Autobiografía y cartas*, p. 148). Esta aparente contradicción pone de manifiesto su identidad objetiva (social) y subjetiva (individual), en su intento ambivalente de intervenir en el discurso hegemónico masculino. Este conflicto es el resultado de su «ansiedad de autoría», común a las escritoras del siglo diecinueve, las que son temerosas de singularizarse en el ámbito masculino»¹⁹.

Pero muchas veces estas contradicciones son meras apariencias, constituyendo una estrategia retórica que le permite a Avellaneda expresar su subjetividad de forma indirecta. Así se entiende que deliberadamente se apropie de imágenes misóginas femeninas para parodiarlas y de esta manera revelar su perspectiva femenina. Este aparente uso paradójico de su lenguaje pone de relieve una vez más la actitud censurante masculina con respecto a la mujer escritora: «Yo no conocía ni el mundo ni a los hombres: era tan inocente como el día en que nací» (*Autobiografía y cartas*, p. 56). Mientras que varias páginas después, se adscribe a una imagen frívola y poco convencional:

¹⁹ Picón Garfield, p. 128.

Hubiera yo querido mudar mi naturaleza [...] Yo me avergonzaba de una sensibilidad, que me constituía siempre en víctima [...]. En este tiempo dos veces he contraído pasajeras relaciones. Mi corazón no las formó, fue [...] la necesidad de una distracción, el ejemplo de la sociedad (p. 74).

Este párrafo presenta la apropiación de Avellaneda de un comportamiento que es generalmente sólo lícito al hombre, tal y como sugiere el haber «contraído pasajeras relaciones» como mera «distracción». Esta estrategia de carácter subversivo es incuestionablemente feminista, pues implícitamente subraya que las mujeres son puramente objetos en el imaginario sexual masculino. El «Yo» en el discurso de Avellaneda parece incoherente, como «neurótico», distinto al que caracteriza al modelo autobiográfico tradicional, en el que la imagen representada y la identidad del autor/a es la misma. Aquí, una vez más, las palabras de Avellaneda reflejan las tensiones estéticas y las contradicciones morales que la amenazan como escritora. Dándose cuenta de que Cepeda no reconoce su verdadera identidad (femenina), intenta enmascararla, expresando el deseo de cambiar su «naturaleza». Obviamente, la autora asume esta estrategia como la única manera de no convertirse en objeto de censura ante Cepeda. Así, la imagen negativa que revela de sí misma es expuesta como una proyección del imaginario cultural masculino y, por consiguiente, del estado de represión socio-cultural que experimenta como mujer.

A pesar de no tener acceso directo a las cartas de Cepeda, o mejor dicho, a la voz masculina del receptor de sus cartas, la voz de Avellaneda hace que interpretemos a Cepeda como un calculador terrateniente que parece estar hecho para tipificar la antítesis psicológica de Avellaneda. A Cepeda el exceso de sentimiento expresado en las cartas de Avellaneda le perturba: una mujer que lo ama, y que es capaz de tomar la iniciativa para expresar sus propios sentimientos (o, en otras palabras, su identidad femenina). Es obvio que el exceso de esta identidad (femenina) es abrumadora y sofocante para él. Avellaneda se da cuenta de ello, y al escribirle, no sólo se dirige al amado, sino al lector masculino, recurriendo a una serie de estrategias discursivas que le permiten expresar su propio «Yo» femenino. Ella se da perfectamente cuenta de que Cepeda no es diferente del resto de los lectores masculinos de la época; en su propio juicio, Cepeda es «*un hombre como todos los demás*» (*Autobiografía y cartas*, p. 54) [el subrayado es de Avellaneda].

Por todo ello, las cartas de Avellaneda representan uno de los primeros intentos de la autora de tomar la pluma y escribir la historia de su vida, la historia de una «mujer diferente». Así lo admite ella con sus propias palabras: «Ya he dicho mil veces que no pienso como el común de las mujeres» (*Autobiografía y cartas*, p. 148). Pero en el intento de expresar esta «diferencia», la escritora se nos presenta como un ser dividido, en constante conflicto con los convencionalismos sociales que la acechan, tal y como

lo confirman las observaciones de Zatlin Boring: «Al leer la Autobiografía de Avellaneda, el lector se encuentra con una joven en lucha —en lucha con la sociedad, con los parientes, consigo misma»²⁰. Los conflictos internos de Avellaneda que se reflejan en la fragmentación de su texto se transforman en el instrumento esencial para elaborar su epistolario amoroso. Esta fragmentación se convierte en un discurso estratégico que explora la voz silenciada de la mujer en el sistema de patriarcado y su determinación a articular su propia identidad como sujeto femenino. En su diálogo continuado con Cepeda, Avellaneda batalla constantemente por «crearse» como sujeto autónomo femenino, pero su condición de mujer determina que su lenguaje revele contradicciones y tensiones. Así a la confesión de su culpabilidad yuxtapone la de su pasión incontrolada: «Yo tenía necesidad de decirte todo lo que te he dicho, ahora ya estoy más tranquila. No me censures» (*Autobiografía y cartas*, p. 20). Aquí sus palabras asoman como expresión de la incontrolable necesidad de Avellaneda por desafiar y transgredir las restricciones y censura que le impone su interlocutor. La frase «estoy más tranquila» sugiere la necesidad y satisfacción de la autora al lograr desahogarse y expresar su auténtica identidad subjetiva, que es incapaz de dejarse reprimir por el yugo de su receptor, pues, de lo contrario, como dice ella

²⁰ Zatlin Boring, p. 87.

misma: «el corazón se rompería» (*Autobiografía y cartas*, p. 20). De esta manera, la escritora se niega a que su propia identidad sea deformada completamente por los códigos censurantes de Cepeda, combatiendo la opresión que ejerce el orden simbólico masculino sobre el sexo femenino.

La constante duplicidad de Avellaneda refleja la represión que como mujer afronta cuando tiene que definir su presencia pública en el mundo. Tal y como afirma: «juzgada por la sociedad, que no me comprende» (*Autobiografía y cartas*, p. 90). Una de las características más destacadas de Avellaneda es su deseo insaciable de independencia y de cuestionar los convencionalismos sociales que refuerzan la iniquidad entre los sexos. Rosa Valdés-Cruz afirma, refiriéndose a la rebeldía y actitudes de Avellaneda: «Dotada de un carácter independiente y un profundo sentido de la libertad, tuvo que chocar desde muy joven con ese medio convencional»²¹. A través de alusiones a su infancia Avellaneda se muestra como una mujer docta, con gran afición a la lectura y que enjuicia la opinión de sus parientes. Destaca que los parientes de su padrastro «ridiculizaban [su] afición al estudio y [la] llamaban la *Doctora*» (p. 72). El hecho de que Avellaneda haya subrayado e iniciado con mayúscula la palabra «Doc-

²¹ Rosa Valdés-Cruz, «En torno a la tolerancia del pensamiento de Avellaneda», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 380 (1982), 463-70 (p. 463).

tora» parece sugerir por una parte, su deseo de resaltar el género de la palabra, y por otro, su significado peyorativo en este contexto («la que blasona de sabia y entendida»²²). No cabe la menor duda de que Avellaneda se destacó en la sociedad en que le tocó vivir por ser una mujer poco común. Pero a la vez la batalla estratégica con Cepeda consiste en minusvalorar su capacidad intelectual y sus pretensiones de «ejercer la pluma», presentándolas como un producto de sus pasiones infantiles: «[Mis] juegos eran representar comedias, hacer cuentos, rivalizando a quién los hacía más bonitos» (*Autobiografía y cartas*, p. 44). Avellaneda continúa batallando contra la censurante actitud de su amado y manipulando su discurso, al referirse a sus amistades de la infancia, siendo éstas aquellas niñas que «tuvieran un talento natural despejadísimo» (*Diario íntimo*, p. 2). Aquí la combinación de términos como «talento», «natural» y «despejadísimo» para referirse a sus «amigas» podría interpretarse como un artificio al que la autora recurre para expresar su *alter ego* a través del cual puede definirse a sí misma. Esta implícita autodefinition parece destacar su estado «natural», todavía no contaminado por los valores culturales que deforman no sólo la identidad femenina, sino también la visión que de ella tiene el sexo masculino. Asimismo, al atribuir el calificativo

²² Ver definición 6 de *doctor, ra*. Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 21 edición (Madrid: Espasa-Calpe, 1992).

«despejadísimo» al «talento» de sus amigas (implícitamente al suyo propio), la escritora logra poner en una situación de equidad a su sexo con respecto al sexo masculino, rebatiendo la concepción de inferioridad que se tiene de la mujer en cuanto a su capacidad intelectual. A pesar de las numerosas veces en que somos testigos de su aparente identidad fragmentada, Avellaneda triunfa en su batalla por definirse a sí misma con el mero artificio de dar voz a su mundo interior.

Más adelante, Avellaneda se convierte en agente de su propio discurso al declarar abiertamente que no espera encontrar un hombre que esté a su misma altura:

[N]o he hallado, ni puedo hallar un corazón bastante grande para recibir el mío sin oprimirlo, y un carácter bastante elevado para considerar *las cosas y los hombres* como yo los considero (*Autobiografía y cartas*, p. 174) [el subrayado es de Avellaneda]

Esta declaración pone de manifiesto el escepticismo, e incluso pesimismo, de Avellaneda con respecto a Cepeda y a su incapacidad de entenderla como mujer, y aceptarla como un ser humano a su mismo nivel. Ella se da perfectamente cuenta de que Cepeda (y la sociedad patriarcal que él mismo representa) no es capaz de aceptarla sin «oprimir[la].» De hecho, la yuxtaposición de los términos «corazón/grande» y «carácter/elevado» para referirse a la imposibilidad de encontrar a un hombre con

atributos de esa magnitud y contrastándolos consigo misma, hace resaltar de forma indirecta, la flexibilidad (femenina) de sí misma en contraposición con la rigidez (masculina) de los restrictivos parámetros culturales que él mismo Cepeda encarna, y a los que Avellaneda se refiere como «hombres y cosas». De esta forma, Avellaneda se revela triunfante, declarándose solidaria con su propio «Yo» (femenino). Los rodeos lingüísticos a los que recurre para manipular los códigos discursivos (masculinos) en los que se inserta explican las dificultades a las que tiene que enfrentarse como mujer e intelectual. El talento de Avellaneda representa un gran obstáculo para encontrar un hombre que la iguale y, por tanto, que la satisfaga intelectualmente. Asimismo, contrasta su situación como mujer con la de Cepeda como hombre, ya que como ella afirma, tal y como rige la sociedad patriarcal vigente, un hombre no necesita una mujer de su mismo nivel intelectual: «Eres el hombre y puedes buscar felicidad en una mujer aun cuando ella no esté a tu altura» (*Autobiografía y cartas*, pp. 174-75). La elección de la palabra «altura» parece referirse conscientemente a la superioridad cultural del hombre en relación con la mujer. La duplicidad epistolar de Avellaneda se explica por el sentimiento de sofocación que vivió en una sociedad que relegaba a la mujer a una incuestionable posición inferior con respecto al hombre. Por ello, se ve forzada no pocas veces a autorreprimirse, revelándose así «la manifestación del trauma femenino, la angustia de ser

mujer en una sociedad en todos los sentidos antifeminista»²³.

Las cartas de Avellaneda establecen un diálogo no sólo con su destinatario, sino consigo misma. Ella asume el «yo» en su propio derecho, convirtiéndose, por tanto, en una histórica, estableciendo un intercambio entre el «yo» y el «tú», los dos polos opuestos del diálogo. Asimismo, representa una confesión sincera y honesta de su espíritu («alma»), de su «yo» interior-femenino que la relaciona con la realidad, con lo simbólico, con el acto creativo, y especialmente con el acto de «confesar», de expresar su verdad (femenina) que es simultáneamente negada. Por tanto, la duplicidad de Avellaneda aflora a través de diferentes representaciones, enfrentándose a degradantes opciones cuando tiene que definir y justificar su presencia «pública» en una sociedad patriarcal. Como ella misma admite: «No ignoraba que la opinión pública me condenaba» (*Autobiografía y cartas*, p. 59). Todos estos «enemigos» que, en palabras suyas, integran esa sociedad, han formado una imagen que ella quiere eliminar ante los ojos de Cepeda.

El texto de estas cartas representa una confrontación entre el discurso imaginario femenino de Avellaneda (discurso amoroso) y el discurso del poder jerárquico mascu-

²³ Eugenio Suárez Galbán, «La angustia de una mujer indiana, o el epistolario autobiográfico de Avellaneda», in *L'autobiographie dans le monde hispanique: actes du Colloque international de la Baume-Les-Aix* (Aix-en-Provence: Université de Provence/Centre de Recherches Hispaniques, 1980), pp. 281-96 (p. 290).

lino de Cepeda. Aunque la voz de Cepeda esté ausente en las cartas, su posición como símbolo representativo de la voz patriarcal impone un pacto a Avellaneda, pacto que se descubre a través del discurso que ella dirige a su interlocutor:

Ya ve usted, mi buen amigo, que le hablo de cosas que no son más que cosas: ya ve usted que evito un lenguaje que usted llama de la imaginación y que yo diría del corazón: usted le juzga peligroso y le destierra de nuestras cartas. Yo suscribo a su formidable sentencia (*Autobiografía y cartas*, p. 105).

Cepeda parece exigirle una condición en sus cartas: le recuerda que el hombre constituye las reglas, la autoridad, la voz superior. Le exige un lenguaje moderado: «que le habl[e] de cosas que no son más que cosas», rechazando el lenguaje del imaginario femenino, catalogado por el orden dominante como subjetivo, emocional y «peligroso» para las oposiciones binarias del patriarcado, que define a la mujer en relación al hombre. El principal propósito de Cepeda es controlar la tan animada '*tímida pluma*' de Avellaneda, pues teme que pueda deconstruir el binarismo occidental del discurso hegemónico sobre la mujer, que se encarga de reprimir sus deseos y su libertad de expresión (*Autobiografía y cartas*, p. 105); pues como la misma Avellaneda admite: «Cepeda, ya lo ve usted; mi pluma corre a pesar mío y dice más de lo que quiero decir» (*Autobiogra-*

fía y cartas, p. 108). Se niega repetidamente a mostrar su docilidad ante el orden hegemónico simbolizado por Cepeda, y asumiendo la represión verbal a la que se ve forzada como mujer, recurre a la escritura para articular por escrito el silencio que se le impone. Así dice a Cepeda: «Voy a probarte que no soy dócil, como anoche me reprochaste, a tu antigua orden. Voy a saludarte con la pluma, ya que verbalmente no puedo hacerlo» (*Autobiografía y cartas*, p. 123). El implícito empeño retórico de Cepeda en que Avellaneda escriba cartas más cortas, pone de relieve el poder legítimo que tiene como hombre para restringir la libertad y deseo de actuar de la mujer (Avellaneda). La carta de Avellaneda en respuesta a la petición de Cepeda es triunfal: ella no sólo no le obedece, sino que expresa sus propias condiciones para respetar el contrato, será más larga la carta que escriba cuando no se le ordene «*no usar expresiones que conmuevan demasiado y hagan mucho daño*» (*Autobiografía y cartas*, p. 108) [el subrayado es de Avellaneda]. Es evidente que las palabras de Avellaneda dejan claro que es su propio deseo, su «yo» femenino el que logra triunfar en esta ocasión. Por consiguiente, su capacidad fecundadora y (pro)creativa se revela explícitamente en la expresión de su propia identidad femenina a través del discurso hegemónico masculino, y a través de una interacción entre los dos como interlocutores, como sujetos; es decir, entre *dos* sujetos libres, y no entre «sujeto-objeto».

Otro vehículo que Avellaneda utiliza para expresar su identidad como mujer es el «lenguaje» del cuerpo. El

cuerpo representa una autoridad que lo hace autónomo, desligado del intelecto que está representado por el orden simbólico²⁴. Esta estrategia revela el prejuicio sexual subyacente en la mitología de la cultura, y al inscribir el cuerpo femenino en el lenguaje se paraliza el monopolio exclusivo del discurso dominante, aunque sea provisionalmente. Dice Avellaneda: «Yo me encuentro bastante embromada con males de estómago y un histérico que me devora. Paso muchos días en cama poseída de tristeza y fastidio insoportable» (*Autobiografía y cartas*, p. 101). En varias ocasiones, Avellaneda hace hincapié en el desagradable malestar de su cuerpo, estrategia que la libera de las normas impuestas por Cepeda y que permite que su discurso sea subversivo (ver *Autobiografía y cartas*, pp. 102 y 110). El hecho de que la autora utilice una metáfora de malestar físico es significativo, ya que como Gilbert y Gubar han señalado: «the phenomenon of male mimicry is itself a sign of female dis-ease, a sign that infection, or at least headaches, «in the sentence» breed»²⁵. El discurso de Avellaneda está más cerca de su cuerpo y emociones, describiéndose a sí misma diferente de «esas mujeres razonables, que inspiran admiración al hombre» (*Autobiografía y cartas*, p. 112):

²⁴ Luce Irigaray destaca lo fundamental que es la expresión del cuerpo para comprender la conceptualización de la mujer de su situación en la sociedad, expresión que es mediada por estructuras lingüísticas, sociales y literarias. *The Irigaray Reader*, ed. por Margaret Whitford (Oxford: Blackwell Publishers, 1992), p. 142.

²⁵ Gilbert and Gubar, p. 71.

Mi corazón es como un niño que no sufre contradicción, y aunque yo misma me llame, al tomar la pluma, importuna, antojadiza e indirecta, no puedo resistir el deseo de contar a usted (*Autobiografía y cartas*, p. 125).

Con todo, al tomar la pluma, Avellaneda logra separarse de sí misma (de su cuerpo, de sus emociones), lo que le permite controlar, hasta cierto punto, sus sentimientos y continuar el pacto convencional con Cepeda, con el código del patriarcado. Así escribe Avellaneda: «Eso mismo que escribo no podría hablarlo sin conmoverme demasiado» (*Autobiografía y cartas*, p. 95). Pero, Cepeda, como orden que domina, con su silencio, castiga la subversión de la pluma de Avellaneda, no sólo produciendo desasosiego y malestar en la escritora, sino generando duda y confusión en su discurso:

Mil temores me agitan al trazar estas líneas [...] ¿Contentaría mi última carta alguna expresión, alguna frase, que le haya enfadado con su amiga? ¿O acaso un olvido, una falta [...] en esta correspondencia le ha decidido a interrumpirla tan bruscamente? (*Autobiografía y cartas*, p. 111).

El discurso a través de todo su epistolario la define como un ser indefinido, con una personalidad aparentemente dividida. Como ella misma se describe: «soy una mezcla de profundidad y ligereza, de tristeza y entusiasmo [...]. Mi gran defecto es no poder colocarme en el

medio y tocar siempre los extremos»/«yo me contradigo» (*Autobiografía y cartas*, p. 47 y p. 54). Al expresar su diferencia, se enfrenta a las dificultades y a las contradicciones inherentes al código masculino hegemónico, basado en oposiciones binarias que ella intenta desdibujar. Por ello, inscribiéndose como sujeto en su escritura, pero marcada por el cuerpo sexuado de su realidad, se apropia del orden simbólico para expresar su subjetividad. De ahí que experimente contradicciones y tensiones en su expresión, provocadas por el intento de manipular el orden simbólico. Por una parte, ella intenta imitar la configuración angelical que el hombre ha diseñado para la mujer; por otra, defiende la inconstancia o contradicción con el propósito de mantener su propia identidad.

Avellaneda transgrede la relación de subordinación con su interlocutor y yuxtapone a la confesión de su culpa, la confesión de su pasión incontrolable, que representa la capacidad femenina de expresar sus sentimientos abiertamente. Aquí la autora muestra los síntomas que una mujer experimenta cuando intenta escapar al orden falocrático, liberando su subjetividad de la opresión que pesa sobre esta dimensión esencial de su existencia: la diferencia sexual, y logrando la realización de su felicidad, su *jouissance*: su pluma le proporciona un placer pulsional, superando su propia ansiedad de autoría:

¡Cepeda!, querido Cepeda! ¿Será cierto que usted siente como yo cuán poco vale este mundo y sus corrompidos placeres? ¿No será usted otra decepción para mí?, [...] si usted no es el primero de los hombres, forzoso es que sea el último y [...] lo confieso, vacila mi juicio entre estos dos extremos (*Autobiografía y cartas*, p. 62).

El intento de Avellaneda de adaptarse a la cultura patriarcal (la visión que el hombre tiene de ella como mujer) y de expresar su identidad femenina resulta en un lenguaje paradójico. Ella se encuentra entre una «cultura entre hombres» y su propio ser femenino. En otras palabras, la mujer no tiene espejo, ni lenguaje, propios en los que pueda verse fielmente proyectada; sólo está a su disposición el espejo-lenguaje masculino que la proyecta a través de una imagen falsa, que no refleja la imagen que ella experimenta en su interior.

De hecho, Avellaneda cuestiona la eficacia de su pluma, de sus cartas, de su texto: «Quería tener con usted una correspondencia epistolar, pero luego varié de idea, porque no pienso ya que debemos entablar dicha correspondencia» (*Autobiografía y cartas*, p. 83). Asimismo, la postdata al final del *cuadernillo* deja implícito su temor de que el orden hegemónico (representado por Cepeda) desaprobe las ideas transgresoras de sus escritos. Su ansiedad de autoría se desprende de sus palabras: por una parte, se enfrenta a su subjetividad femenina y a su deseo de darle voz; por otra, choca con el discurso dominante

masculino al que se le permite tener acceso como escritora:

P.D.: He leído ésta y casi siento tentaciones de quemarla, prescindiendo de lo mal coordinada y escrita [...] ¿Debo dársela a usted? No lo sé: acaso no. Ciertamente no tengo de que avergonzarme delante de Dios, ni delante de los hombres. Mi alma y mi conducta han sido igualmente puras: pero tantas vacilaciones, tantas ligerezas, tanta inconstancia ¿no deben hacer concebir a aquél, a quien las confieso, un concepto muy desventajoso de mi corazón y de mi carácter? (*Autobiografía y cartas*, p. 137).

Así esta postdata ejemplifica lo que podría denominarse una “doble sintaxis” que consiste en una predicación doble, desarticulando el fosilizado discurso hegemónico masculino, y al mismo tiempo, de forma indirecta, concediendo a la mujer las posibilidades culturales y simbólicas, consideradas exclusivamente de dominio masculino; en otras palabras, una posible articulación entre la conciencia y el inconsciente, entre lo masculino y lo femenino. Incluso, la repetición del vocablo «tantas», unido a expresiones tan altisonantes («tantas vacilaciones, tantas ligerezas, tanta inconstancia») connota una censura de la actitud de Cepeda en la voz de Avellaneda.

En suma, sus escritos autobiográficos proponen un nuevo lenguaje, más fluido, más flexible, un lenguaje que constituye un intento de articular su deseo, de inscribir

sus sentimientos y emociones en su escritura, expresado a través de su duplicidad o ambivalencia; un lenguaje que se vincula al cuerpo, su felicidad o *jouissance*, sus temores, sus decepciones y limitaciones que experimenta como mujer. No cabe duda de que estos escritos, como la voz enunciativa de Avellaneda, representan una influencia amenazadora para el orden simbólico masculino. A pesar de que Avellaneda se propone neutralizar y domesticar su subjetividad femenina, reconoce y defiende el poder de la palabra, y, por tanto, sus inefables sentimientos no logran ser silenciados ni paralizados. Al final, el intento fallido de conquistar a Cepeda a través de su pluma nos lleva a concluir que el amor es una fuerza difícil de articular en el lenguaje, pero, como se ha demostrado en este trabajo, se erige como un agente de poder en la cultura, en la esfera pública. Como la misma Avellaneda lo expresara varios años más tarde en sus artículos «La mujer»:

Siendo la potencia afectiva, fuente y motora de otras, resalta consecuencia de que la mujer — que privilegiadamente la posee — en vez de hallarse incapacitada de ejercer otro influjo que el exclusivo del amor, debe a ella y tiene en ella una fuente creadora asombrosa, cuya esfera de acción será aventurado determinar²⁶.

²⁶ Gertrudis Gómez de Avellaneda, «La mujer», *Obras literarias*, 5 tomos (Madrid: Rivadeneyra, 1869-71), V, pp. 294-95.

Es evidente que Avellaneda tenía conciencia real de lo que significaba el acto de escribir. No obstante, escribir sus sentimientos, su pasión, sus deseos, representa un acto revolucionario ya que escapa a los límites y códigos lingüísticos y porque a la vez se convierte en un instrumento que desafía el orden hegemónico masculino. Se puede concluir que Avellaneda asume dos papeles: el activo, para rebelarse contra las restricciones sociales impuestas a la mujer; y el pasivo, para revelar sus ansiedades, temores y preocupaciones que como mujer experimenta. Así, como «texto de juventud, la autobiografía de Avellaneda revela la potencia latente de una escritora y una mujer, preparada para asumir esta doble condición»²⁷. La imagen de Avellaneda en su autobiografía viene a simbolizar su propio espejo como modo de afirmar su identidad femenina, para ella y no para los otros, constituyendo sin lugar a duda un acto de transgresión.

A la vista de todo lo expuesto, se podría concluir que los escritos autobiográficos de Avellaneda representan un palimpsesto que enmascara el significado más profundo de sus ideas (socialmente censuradas) y le otorga autoridad literaria al adoptar y transgredir los cánones masculinos literarios a distintos niveles. En conclusión, el discurso avellanedino asoma, sin lugar a dudas, como un campo de

²⁷ Nara Araújo, «Una estrategia de conquista», ponencia presentada en el *Segundo Encuentro Cubano-Mexicano «Mujer y Literatura»*, México, D.F., 13-15 marzo 1991, pp. 1-13 (p. 11).

estrategia de combate. Las estrategias discursivas de Avellaneda plantean los dilemas que experimenta como mujer-objeto en la sociedad en su intento de inscribirse como sujeto autónomo y con derecho propio en el discurso. A su vez, sus cartas a Cepeda revelan el empeño en vivir en la deseada utopía de transformarlo (e implícitamente su sociedad a través de la pluma). Sin embargo, el contenido-forma de este conjunto de cartas descubre cómo la imaginación de Avellaneda parece agotar todos los recursos, todos los vocativos, todas las entonaciones para que esta utopía se convierta en realidad.

La *Autobiografía y cartas* de Avellaneda descubren una fuerte ego-identidad, logrando expresar una auténtica voz femenina que habla de su condición social y trasciende los meros parámetros socio-culturales. El «diálogo» implícito que se recoge en estas cartas autobiográficas permite que el lector re-evalúe el papel de la mujer en la sociedad y condene las injusticias sociales de las que es objeto. Asimismo, deja testimonio de la autoconciencia que Avellaneda tenía de su condición diferente. El acertado juicio de Nara Araújo resume la presencia significativa de la identidad femenina y su «diferencia» en las cartas autobiográficas, «diferencia [...] que proyectó desde la perspectiva de género para alcanzar un cuestionamiento de la iniquidad humana»²⁸. Por ello, el epistolario autobiográfico de Ave-

²⁸ Nara Araújo, *El alfiler y la mariposa* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1997), p. 48.

llaneda invita a una re-evaluación del papel femenino en una sociedad que mutila a la mujer como ser humano y constituye un valioso legado de lo que significaba su condición sexual.

DISCURSO DE MARGINACIÓN HÍBRIDA: GÉNERO Y ESCLAVITUD EN *SAB*

Nombrar el mundo en femenino se refiere a la obra de reconocimiento y de creación de significado de las relaciones sociales hecha a lo largo del tiempo por mujeres. A esta obra de creación de significado, de reconocimiento del sentido del mundo en que vivimos, se le llama hoy día hacer orden simbólico¹.

La primera novela de Gertrudis Gómez de Avellaneda *Sab* (1841) ha sido objeto de numerosas interpretaciones².

¹ María-Milagros Rivera Garretas, *Nombar el mundo en femenino*, 2ª edición (Barcelona: ICARIA Editorial, 1998), p. 11.

² Gertrudis Gómez de Avellaneda, autora de una extensa producción literaria como poetisa lírica, dramática y prosista, se inicia en la ficción narrativa con su novela *Sab*, publicada en Madrid en 1841. La fecha de su composición pertenece a la etapa nostálgica que siguió a su salida de Cuba en 1836.

La crítica temprana llegó a definirla como poco más que una historia sentimental y romántica, aunque con un argumento y desenlace sorprendentes: el caso insólito del amor imposible de un mulato esclavo por una mujer blanca. Críticos posteriores han llegado a la conclusión de que *Sab* tiene todos los ingredientes para ser catalogada como una novela pionera en contra de la esclavitud. Este estudio pretende demostrar que el propósito principal de Avellaneda no fue el de narrar una historia de amor más o menos conflictiva, ni el de presentar una denuncia premeditada contra la esclavitud, sino el de afirmar su ideología feminista, estableciendo el paralelismo entre la situación de esclavitud de la raza negra y el estado de relegación de la mujer blanca en el seno de la sociedad burguesa. Las diferentes aproximaciones a *Sab* han provocado divergencias en la opinión crítica, la cual, en su mayor parte no la ha juzgado bien. Así, no han sido pocas las opiniones que han intentado dar una respuesta a esta «novelita», que, según la autora, había sido escrita «por distraerse de momentos de ocio y melancolía»³. El uso del diminutivo para referirse a su novela («novelita») constituye una referencia simbólica a la retórica masculina, que la mujer escritora se ve forzada a adoptar, infravalorando así su capacidad creadora. El hecho de que la autora decidiera añadir esas «Dos palabras al lector», prólogo a su

³ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab*. Prólogo de Mary Cruz (La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1973) p. 316.

novela *Sab*, es claramente indicador de su deseo de contrarrestar algunos de los aspectos subversivos aparentes de esta novela ante una censura pública que ella misma, antes de su publicación, ya anticipaba.

Algunos de los comentaristas han negado a *Sab* la suficiente conciencia moral para pertenecer a la literatura antiesclavista. Aunque muchos críticos la han considerado una novela abolicionista⁴, no todos están de acuerdo en que éste fue el propósito principal de la autora. Por una parte en 1945, Edith L. Kelly destacó la influencia del compatriota de Avellaneda, Heredia en su novela *Sab* y sugirió que «En la abolición del comercio de negros» de Heredia pudo haber llevado a Avellaneda a escribir su novela⁵. Otros han afirmado que se trata sólo de una historia sentimental del amor imposible de un mulato esclavo por una mujer blanca⁶. Sin embargo, a mediados de los

⁴ Ver Carmen Bravo-Villasante, Prólogo a Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab* (Salamanca: Anaya, 1970), p. 22; Stacey Schlauf, «A Stranger in a Strange Land: The Discourse of Alienation in Gómez de Avellaneda's Abolitionist *Sab*», *Hispania* (Cincinnati), 69 (1986), 495-503 (p. 495); Doris Sommer, «*Sab* c'est moi» *Hispanamérica*, 16 (1987), 25-37. Helena Percas Poseti, «Avellaneda y su novela *Sab*», *Revista Iberoamericana*, 38 (1962), 347-57 (p. 253); Elio Alba Bufill, «La Avellaneda y la literatura antiesclavista», *Círculo*, 19 (1990), 123-30 (p. 124).

⁵ Edith L. Kelly, «Avellaneda's *Sab* and the Political Situation in Cuba», *The Americas*, I (1945), 303-16 (p. 314).

⁶ Ver Gertrudis Gómez de Avellaneda. *Conferencias pronunciadas en la Fundación Universitaria Española*. Editado por Carmen Bravo-Villasante, Gastón Baquero y J. A. Escarpanter (Madrid: Fundación Universitaria, 1974), p. 15.

años 80, *Sab* empezó a reevaluarse y a explorarse desde la perspectiva del género⁷. Por ejemplo, Evelyn Picón Garfield elabora un análisis convincente de *Sab* como una novela de la que emergen varios tipos de marginación, tales como la raza, el género, marginación social y geográfica y exclusión política⁸. Asimismo, Pedro Barreda ha señalado que la intención de Avellaneda es revelar la injusticia de todo tipo de esclavitud y considera que «el personaje de color es puro artificio»⁹.

Este estudio pretende demostrar que las preocupaciones feministas de Avellaneda representan una parte integral en la novela a todos los niveles, desde la elaboración de los personajes hasta la expresión estilística. Asimismo argumentaré

⁷ Ver Rosa Valdés-Cruz, «En torno a la tolerancia del pensamiento de Avellaneda», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 380 (1982), 463-67 (p. 465); Lucía Guerra, «Estrategias femeninas en la elaboración del sujeto romántico en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Revista Iberoamericana*, 132-33 (1985), 707-22; Susan Kirkpatrick, *Las Románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850* (Berkeley: University of California Press, 1989), p. 156; Evelyn Picón Garfield, *Poder y sexualidad: el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda* (Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1993); Nara Araújo, «Raza y género en *Sab* o el juego de espejos», *El alfiler y la mariposa* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1997).

⁸ Evelyn Picón Garfield, *Poder y sexualidad: El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda* (Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1993), p. 54.

⁹ Pedro Barreda Tomás, «Abolicionismo y feminismo en la Avellaneda: lo negro como artificio narrativo en *Sab*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, CXII-XCXIV (1978), 613-26 (p. 626).

que Avellaneda no intentó disfrazar sus ideas feministas bajo el tema de la esclavitud, sino que recurrió al tema abolicionista simplemente para establecer una analogía entre la posición de los esclavos y de la mujer. Los escritos posteriores de Avellaneda confirman su sólida lucha por la justicia y la libertad del ser humano, revelando las numerosas estrategias discursivas a las que la autora tuvo que recurrir para sobrevivir en una sociedad que condenaba a todos aquellos que se atrevían a transgredir sus normas. En *Sab*, la árdua problemática de la esclavitud permitió a la autora afirmar los derechos de la mujer y su deseo por la igualdad social. Pero, sobre todo, la poderosa elaboración de *Sab*, el mulato «femenino», y el de las protagonistas femeninas constituye incluso una mayor rebelión, puesto que son auténticas voces femeninas, que de un modo u otro, articulan la relación problemática entre los sexos en la sociedad patriarcal. Desde muy temprana edad, Avellaneda se había enfrentado a las tradiciones represivas de su cultura y había despertado a la realidad marginal que experimentaban las mujeres en la sociedad. De ahí que, sumergida en el contexto real de la esclavitud negra, equiparara la situación de la mujer con la del esclavo negro.

Sab constituye un discurso de marginación híbrida que vincula la posición y la condición social de la mujer con la representación del «Otro», en este caso el esclavo. La semejanza que Avellaneda claramente establece entre los esclavos y las mujeres es traducida elocuentemente en la construcción del protagonista mulato-esclavo en *Sab*. La

posición marginal de Sab (como la de las mujeres) significa que no es un hombre «patriarcal», y como la voz femenina en los escritos autobiográficos de Avellaneda, logra articular el «Otro» discurso de la identidad masculina, es decir el «Otro-femenino». Como Nara Araújo destaca: «La otredad compartida por los «no blancos» y la mujer, como sujetos diferentes, el paralelismo entre la retórica de la opresión sexual y la opresión racial, conforman la dinámica raza-género»¹⁰. Avellaneda admirablemente genera un discurso de otredad dentro de un discurso falocéntrico, cuestionando los mitos fosilizados del sistema de patriarcado y generando subtextos a través de un estilo camaleónico.

Por ello, el mulato Sab es construido como una figura con bastantes características femeninas: como hombre posee una identidad masculina, pero como esclavo, se identifica con la condición social de la mujer. Además, su condición de esclavo le impide aceptar su masculinidad cultural, resultando en un personaje sexualmente ambiguo y que plantea elocuentemente, aunque de modo indirecto, el conflicto masculino/femenino en la sociedad patriarcal. Sab intenta exponer el reparable fallo de los valores patriarcales que se proponen perpetuar la desigualdad entre lo masculino y lo femenino, privándole a este último

¹⁰ Nara Araújo, «Raza y género en *Sab* o el juego de espejos», *El alfiler y la mariposa*, pp. 39-49 (p. 40).

de todo valor cultural. Por consiguiente, las alusiones a la esclavitud del negro constituyen solamente el vehículo del que la autora se sirvió para exponer y comunicar sus frustraciones como mujer en una época en que el papel femenino aparecía indiscutiblemente relegado a un segundo plano. En *Sab*, Avellaneda se propone emitir una queja biográfica ya que ella misma se había encontrado con muchas de las limitaciones que se imponían a su sexo. Así se siente identificada con el esclavo, porque sus destinos respectivos «no [les] abría[n] ninguna senda, [y] [...] el mundo no [les] concedía ningún derecho» (p. 132). El color, para los esclavos, y el género, para las mujeres, «[eran] el sello de una fatalidad eterna, una sentencia de muerte moral» (p. 312). Una lectura cuidadosa de la correspondencia de Avellaneda ayuda al lector a establecer el vínculo que la autora vio entre la mujer y el esclavo. Avellaneda confiesa en una carta publicada en *El Arlequín*: «Soy huérfana [...] soy sola en el mundo»¹¹. Estas palabras constituyen un eco de las de Sab: «Yo no tengo padre ni madre... soy solo en el mundo; nadie llorará mi muerte» (p. 257). Tanto las palabras de Avellaneda como las de Sab subrayan que la ecuación entre mujer y esclavo en *Sab* tiene un propósito — la construcción de la voz femenina. En las cartas autobiográficas, descubrimos que Avellaneda se construye a sí misma como una voz (femenina) con

¹¹ Mencionado por Carmen Bravo-Villasante, *Una vida romántica: La Avellaneda* (Barcelona: EDHASA, 1967), p. 105.

identidad propia, desembocando en contradicciones y conflictos generados por su deseo de expresar su subjetividad a su amado en el contexto de una cultura patriarcal. Son precisamente estas tensiones y conflictos los que afloran en *Sab* como resultado del amor no correspondido que Sab siente por su ama, Carlota.

Sab sale a la luz en un momento en que otras novelas de carácter abolicionista se publicaron, como, por ejemplo, *Cecilia Valdés* (1839) de Cirilo Villaverde, *El niño Fernando* (1838) de Félix Tanco y *Francisco* (1838) de Anselmo Suárez y Romero. En todas estas obras el hombre blanco ama a una mujer negra o mulata¹². Avellaneda transgrede la tradición de estos autores, no sólo al ser la única escritora que escribe una novela de este género durante esa época, sino por invertir la relación amorosa que sirve a su propósito feminista. Un hombre no blanco (Sab es mulato) se atreve a desear a una mujer blanca, Carlota. De este modo, Avellaneda logra generar un doble impacto en su audiencia al presentar una inversión social que rompe con los de

¹² Cruz, Prólogo a *Sab*, p. 35. En Cuba no se publicaron novelas que despertaron polémica. Se pueden distinguir dos generaciones de novelas abolicionistas. Las primeras novelas se escribieron alrededor de 1838, pero no se publicaron entonces, y la última, *Cecilia Valdés*, apareció en 1882. *Francisco* es considerada la primera novela antiesclavista en Latinoamérica, aunque no se publicó entonces, pero circuló como manuscrito inédito desde 1838. Ver Iván S. Schulman, «The Portrait of the Slave: Ideology and Aesthetics in the Cuban Antislavery Novel», *Annals of the New York Academy of Sciences*, 292 (1977), 356-77 (p. 365).

imperantes cánones literarios y sociales y al utilizar dicha inversión establece su mensaje feminista.

Durante la época en que escribió *Sab*, Avellaneda se había familiarizado con las obras de pensadores liberales como Rousseau, Voltaire, Montesquieu y otros. La figura de Sab surge de los modelos literarios del salvaje noble, que ya se había utilizado en los escritos de estos pensadores liberales como vehículo de crítica de las injusticias de las sociedades más desarrolladas. A pesar de las semejanzas entre Sab y la figura del noble salvaje en la literatura europea liberal (Sab es noble, de ascendencia real y educado), su posición social y su color hacen de él un mulato-esclavo diferente. Como Araújo convincentemente arguye: «La diferencia en la novela de la escritora reside en la diferencia con la cual se homologan los personajes que encarnan la raza y el género, con lo que la cubana se distancia del modelo maestro»¹³. Sab no refleja la imagen estereotipada del esclavo y Avellaneda lo hace portavoz de la denuncia de la injusticia inherente en la posición no sólo de los esclavos, sino también, indirectamente, de la condición social de la mujer. Los esclavos (como las mujeres) «[están] condenados a ver hombres [...] para los cuales la fortuna y la ambición abren mil caminos de gloria y poder;

¹³ Araújo, *El alfiler y la mariposa*, p. 42. Ver el interesante trabajo de Araújo sobre la tipología del noble salvaje. *Visión romántica del otro. Estudio comparativo de Atalá y Cumandá Bug-Jarcal y Sab* (La Habana: Colección Ache, 1993).

mientras que ellos [ellas?] no pueden tener ambición, no pueden esperar un porvenir» (p. 258). Cabe destacar que Sab sólo expresa su frustración, sus sentimientos, sus aspiraciones, en otras palabras, su identidad genuina, cuando entabla diálogo con una mujer, en el medio privado de la carta, o en sus pensamientos silenciados, justo como el tema de la igualdad de la mujer era apenas planteado en público. Aunque la voz narradora tiene la última palabra en cada capítulo, la voz de Sab es la que emerge con más fuerza a través de toda la novela, a través de la cual se establece un discurso alternativo y con autoridad que desafía el discurso dominante (masculino).

La autora había experimentado en su propia carne las injusticias que la sociedad ejercía sobre la mujer; se daba perfectamente cuenta de que dicha realidad estaba tan arraigada en la moral de la época que era muy arriesgado rebelarse abiertamente contra esas normas sociales. Sin embargo, sabía que la servidumbre del esclavo era una injusticia social reconocida por muchos y en vías de desaparición; de ahí el atrevimiento de exponer la denuncia de dicha institución social como algo erróneo e insostenible para, asimismo, plantear, aunque aparentemente en forma de subtema, la no menos injusta servidumbre de la mujer. Como muy bien observa Susan Kirkpatrick: «In the imagined expression of a slave's outrage speaks, in fact, the anger of a young colonial woman who aspired to pour out her own subjectivity in writing capable of captivating the great writers of civilization and culture, but who was told

to be silent and resign herself to the self-abnegating virtues of the angel of the earth»¹⁴.

No obstante, al examinar el texto se advierten varios pasajes antiesclavistas, pero el hecho de que en ninguna de sus obras posteriores asome referencia alguna a dicha esclavitud negra, nos lleva a asumir que Avellaneda no fue una escritora a quien obsesionó el abolicionismo. Más bien su obsesión viene definida por la analogía condición femenina-esclavitud, tema que se construye más explícitamente en su otra novela temprana *Dos mujeres* y en otras obras posteriores¹⁵. No cabe duda de que Avellaneda fue una mujer de pensamiento progresista para su tiempo. Así lo evidencia cuando en 1843 escribe: «Mi familia pertenece a la clase llamada nobleza, pero yo no pertenezco a ninguna. Trato al duque como al bufón. No reconozco otra aristocracia que la del talento»¹⁶. Así pues, el personaje del esclavo fue un reflejo que sirvió a la autora para proclamar los derechos de la mujer y su deseo de igualdad social.

¹⁴ Susan Kirkpatrick, *Las Románticas: Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989), p. 157.

¹⁵ En su segunda novela, *Dos mujeres* (1842), Gertrudis Gómez de Avellaneda presenta con más fuerza su crítica a la institución del matrimonio, siendo la obra de mayor aporte femenino. Al igual que *Sab*, *Dos mujeres* fue prohibida en Cuba por «estar plagada de doctrinas inmorales.» Asimismo, la misma autora eliminó ambas obras en la edición final de sus obras en 1869-71 a causa de su progresivo convencionalismo.

¹⁶ José Antonio Portuondo, «El negro, héroe, bufón y persona en la literatura cubana colonial», *Unión*, 4 (1968), 3-35 (p. 3).

La novela se ubica en la parte central de Cuba donde reside la familia de Don Carlos de B..., un terrateniente cubano y de cuya hija, Carlota, está enamorado el mulato esclavo, Sab, hijo ilegítimo del hermano de Don Carlos y protegido de la familia. También se encuentra protegida por la familia, Teresa, una huérfana pobre, que establece un fuerte vínculo de solidaridad con Sab por su marginación compartida. Carlota está enamorada de Enrique Otway —hijo de un comerciante inglés avaricioso quien, influenciado por su padre, definirá su relación con Carlota guiado por intereses económicos.

Sab no representa en ningún sentido al esclavo maltratado de la Cuba del siglo XIX¹⁷. El mismo lo confiesa: «Jamás he sufrido el trato duro que se da generalmente a los negros, ni he sido condenado a largos y fatigosos trabajos» (p. 139). Sab es el mayoral del ingenio y «su suerte [...] [era] menos digna de lástima que la de otros esclavos» (p. 139). Además, la descripción que la voz narradora hace de Sab revela una construcción híbrida: no es completamente blanco, ni completamente negro, aunque su sexo es masculino, en su personalidad afloran tanto características

¹⁷ Es muy probable que el personaje Sab sea en parte el resultado de las influencias de numerosas lecturas muy de moda en esta época. Avellaneda era una ardiente lectora de autores como Rousseau, Lamartine, Madame de Staël, Montesquieu, Chateaubriand, Goethe. Las posibles influencias de Chateaubriand, Goethe y Rousseau en *Sab* son tratados en el artículo de Alberto J. Carlos: «René, Werther y La Nouvelle Héloïse en la primera novela de la Avellaneda», *Revista Iberoamericana*, 31 (1965).

masculinas como femeninas. Es más bien una mezcla de blanco y negro, de africano y europeo, y esencialmente, una mezcla de lo que podría definirse como masculino y femenino. Su cara es una amalgama singular de rasgos africanos y europeos, sin ser «un mulato perfecto», una descripción que en sí misma intenta subvertir los valores patriarcales, que se erigen como única verdad aceptada y absoluta perfección:

No parecía un criollo blanco, tampoco era negro ni podía creérsele descendiente de los primeros habitantes de las Antillas. Su rostro presentaba un compuesto singular en que se descubría el cruzamiento de dos razas diversas, y en que se amalgamaban, por decirlo así, los rasgos de la casta africana con los de la europea, sin ser no obstante un mulato perfecto (p. 133).

Las últimas palabras de este párrafo («sin ser no obstante un mulato perfecto») sugiere que el concepto de perfección humana es una distorsión de la realidad por el imaginario unidimensional masculino. Así, la ironía de la voz narradora que acompaña esas palabras desafía al imaginario masculino que establece nociones extremas de perfección (blanco/masculino), pero rechaza todo lo que se aleje de esa «verdad» establecida. Sab es diferente de los demás esclavos por nacimiento, apariencia, educación y comportamiento. Dividido entre dos realidades sociales, Sab no pertenece a ninguna: se encuentra, como las mujeres, en el margen de la sociedad y alienado en la sociedad

(«solo en el mundo») (p. 257). Sab se encuentra atrapado entre su esclavitud impuesta por el orden simbólico y su propia identidad autónoma, en una posición de subordinación (implícitamente femenina), carente de poder y de voz propia. Es decir, como «residuo», carente de valor para el orden simbólico dominante («nadie llorará mi muerte»); el único destino que Sab y la mujer pueden aspirar en la sociedad es «anda[r] mientras puede[n] y echa[rse] en tierra cuando ya no puede[n] más» (p. 257).

La posición marginal de Sab en la sociedad se acrecienta durante su primer encuentro con Enrique Otway (el pretendiente de Carlota) y por tanto su rival masculino. Sab le cuenta a Enrique que creció y fue educado con Carlota: «fui compañero de sus juegos y estudios [...] su inocente corazón no medía la distancia que nos separaba y me concedía el cariño de un hermano» (p. 139). Describiendo su relación con Carlota, Sab acentúa la «diferencia» cultural entre él (hombre/esclavo) y Carlota (mujer/ama) y destaca que Carlota siempre lo trató como a un igual, como «compañeros» (p. 139). Además, al afirmar que Carlota «no medía la distancia» entre ellos, Sab indirectamente intenta contrarrestar la visión excluyente y unidimensional del imaginario masculino, según la cual, todo debe «medirse» en relación a la jerarquía masculina simbólica. Por todo ello, la descripción de Sab sugiere una propuesta alternativa, más equilibrada, (más femenina), de ver el mundo. Al inicio de la conversación, los rasgos estilísticos y la elocuencia del discurso de Sab revelan su equilibrada y armo-

niosa identidad, e incluso despiertan la admiración y curiosidad de su oponente masculino, Enrique:

[Sab] parecía revelar algo de grande y noble que llamaba la atención, y lo que acababa de oírle el extranjero [Enrique], en un lenguaje y una expresión que no correspondían a la clase que denotaba su traje pertenecer, acrecentó su admiración y curiosidad (p. 136).

De este modo, Sab trasciende las restricciones de su posición socio-cultural, igual que Avellaneda urge a las mujeres a que tomen conciencia de su injusta condición social. El discurso de Sab no sólo sobresale por su voz «diferente», sino que le otorga autoridad y poder.

Durante su conversación con Enrique, Sab evoca el recuerdo de su madre fallecida, que nació «libre y princesa», pero fue víctima en el comercio de esclavos, aludiendo implícitamente a esos (hombres blancos) que comercian con las mujeres como objetos en la sociedad («los traficantes de carne humana») (p. 138). Al invocar con admiración el estatus autónomo y soberano de su madre, Sab crea un espejo en el que, metafóricamente, puede observar su verdadero Yo — con una identidad de igual valor y autoridad que la de su rival. El relato que Sab comparte con Enrique sobre sus orígenes y su vínculo con su madre simboliza la pérdida de su libertad en un contexto femenino. Además, a través del vínculo de su linaje con su madre y con su tierra natal África, se anticipa la conexión

entre la genealogía femenina y sus orígenes primitivos. Pero en el momento en que Sab hace referencia a su desventajado estatus social como mulato esclavo, se rompe el equilibrio de la conversación con Enrique. El tono de Enrique hacia Sab se hace superior y despectivo. Además al descubrir que Enrique es el prometido de Carlota, el equilibrio armonioso que hasta entonces se había creado entre los dos es interrumpido: «se verificó en el alma del esclavo un incomprensible trastorno» (p. 140). La tensión resultante lleva a Sab a recurrir a un discurso que desafía el tono represivo de su interlocutor masculino y que intenta reafirmar su verdadera identidad. Y en un intento de replantear los roles de género y de identidad sexual, Sab conscientemente rechaza su libertad, expresando su deseo ferviente de permanecer junto a Carlota: «Desde mi infancia fui escriturado a la señorita Carlota: soy esclavo suyo, y quiero vivir y morir a su servicio» (p. 140). La palabra «escriturado» aquí parece sugerir que Sab estratégicamente se apropia de la autoridad de la acción masculina de «escribir» y se ofrece como esclavo de Carlota. Sab se ve a sí mismo como «esclavo» en un doble sentido, no sólo en el sentido legal: literalmente, es esclavo de su ama y, metafóricamente, se siente esclavo de sus sentimientos por Carlota. Aunque los sentimientos de Sab no pueden ser correspondidos por los de Carlota, debido a factores culturales externos, como su raza y clase, al menos es esclavo de su propio deseo. Por una parte, Sab expresa su deseo de libertad, pero, por otra, se da cuenta de que su color (como

el sexo en la mujer) lo convierte inherentemente en esclavo en una sociedad definida por códigos de marcada injusticia: «Sin duda es dulce la libertad...pero yo nací esclavo: era esclavo desde el vientre de mi madre» (p. 140). De nuevo, esta alusión a su origen materno resalta la condición social del esclavo (mujer) en la cultura, donde se les ha privado de toda autonomía y de toda expresión identitaria. Incluso se podría deducir que como un «esclavo» leal, es posible que Sab no se encuentre mentalmente preparado para una rebelión, ya que, como miembro de la familia de Carlota, forma parte de la clase dominante (esclavo-dueño) y sus valores, como los de las mujeres de las clases medias y altas, les incapacitaba para rebelarse contra su subordinación. Además, el rechazo de su libertad representa una opción típicamente femenina de sobreponer el amor a la independencia.

A medida que la narrativa avanza, la esclavitud que Sab experimenta es elocuentemente expresada a través de su identificación con los personajes femeninos, que emergen como proyecciones de su mundo interior. Por ejemplo, es evidente que la relación que no pudo tener con su madre fallecida, es proyectada en su relación con «la vieja india Martina» (p. 210). Sab siente admiración y respeto por Martina, como si fuera su verdadera madre y se confiesa su «hijo adoptivo» (p. 215). Se trata de una relación entre iguales, recíproca y beneficiosa para ambos. Sab se identifica con Martina porque ambos comparten su posición en los márgenes de la sociedad, como esclavo e indígena respectivamente.

Martina es descrita como una «mujer sabia» que parece haber logrado «grande experiencia» a lo largo de una vida de pesares y miseria, pero que, a su vez, le ha permitido construirse una fuerte ego-identidad (femenina) y, por tanto, enfrentarse a las limitantes y discriminatorias normas sociales; Martina se compara a «un árbol viejo del monte [que] resiste a los huracanes y a las lluvias, a los rigores del sol» (pp. 202 y 211). Esta definición de sí misma, la revela como un organismo en constante proceso de crecimiento y regeneración, que se alza erguido y robusto ante la represión violenta de los códigos patriarcales, tal y como sugiere la palabra «huracanes», «lluvias» y «rigores del sol». Una de las estrategias más notables y elocuentes a las que recurre la voz narradora en la descripción de los personajes femeninos o «feminizados» (como en el caso de Sab) para expresar su mundo interior, son las descripciones físicas (o del cuerpo). Así como se puede ver en la descripción de Martina, inscribe su identidad (femenina) en el lenguaje, destacando un equilibrio físico o externo que revela su sólida subjetividad. Otro personaje femenino con el que se identifica Sab es la huérfana Teresa —adoptada por la familia de Don Carlos y enamorada secretamente de Enrique Otway. Tanto Teresa, huérfana y sin dote, como Sab, huérfano y esclavo, son víctimas de las estructuras sociales de la Cuba del siglo XIX y similarmente ocupan desventajosas posiciones sociales: «ambos somos huérfanos y desgraciados...aislados estamos los dos sobre la tierra» (pp. 250 y 258). Sab comparte con Teresa los sentimientos que siente

por Carlota, y la imposibilidad de ser correspondido porque es «vástago de una raza envilecida» (p. 243). Teresa se identifica con Sab cuando éste habla de su condición de esclavo y su deseo de libertad; como la voz narradora destaca, eran «dos individuos que mutuamente se reconocían» (p. 240). Cuando Sab habla de su imposible unión con Carlota, exclama que su destino y el de Carlota hubieran sido distintos si hubieran nacido «en los abrasados desiertos de África o en un confín desconocido de la América» (p. 204). Esta cita transmite una implícita crítica de los valores opresivos de la sociedad patriarcal, en la que los seres humanos son víctimas de sus restricciones e injustas imposiciones. Sab, en su condición de alteridad, ofrece una visión de un pasado hipotético de armonía y libertad, en el que los esclavos (y las mujeres) se encontraban en su estado natural, libres para expresar su subjetividad y libres de toda subyugación social.

Sab, como Teresa y el resto de los personajes femeninos (Martina y Carlota), alude frecuentemente a su vínculo con la Madre Naturaleza, como progenitora universal de *negros y blancos*, de *hombres y mujeres* — antítesis de las injusticias de la «sociedad de los hombres»:

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! (p. 243).

El patriarcado («la sociedad de los hombres») se esconde tras un acto de usurpación que rompió la conexión con el universo natural («la equidad de la madre común»), en la que tanto mujeres (esclavos) y hombres eran como «hermanos», unidos por justicia y libertad. En su discurso, Sab intenta restaurar la armonía y el equilibrio universal que es la esencia definidora de la Madre Naturaleza. A raíz de su posición reprimida, los esclavos imaginan que la única opción de lograr su libertad original es escapándose a un mundo natural y utópico que ya dejó de existir, o en el próximo mundo (tras la muerte física). Asimismo, el sueño de la utopía de otro mundo podría interpretarse como una propuesta de un nuevo orden social, en el que dueño y esclavo/hombre y mujer sean capaces de reconocerse como iguales y cohabitar armoniosamente: «[A]quella otra vida [...] 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» (p. 248). La condenación simbólica de la sociedad patriarcal en boca de Sab es una estrategia que le permite expresar su reprimida identidad y su experiencia como esclavo. Sab en su condición de esclavo —como la mujer en la sociedad— internaliza su degradante posición social, reflejándose en su baja autoestima, que le impide expresar a Carlota sus verdaderos sentimientos. Careciendo de una fuerte ego-identidad y discurso propio, Sab termina por sentir unos celos incontrolables de Enrique y de su relación con Carlota. Teresa, que está secretamente enamorada de Enrique, se

identifica con los sentimientos de Sab e intenta ayudarle a superar sus celos. Ella le enseña el camino para superar los celos y controlar su egoísmo, fortaleciendo así su identidad y haciéndole más «recto y grande» (p. 256).

El conflicto resultante entre las emociones positivas y negativas que experimenta Sab hace que llegue a desear la muerte, pero Teresa, constante en su solidaridad y compañerismo con Sab, insta al mulato a «respetar su vida» (p. 257). Este vínculo solidario y recíproco entre Sab y Teresa desemboca en un estado de mayor equilibrio y plenitud en Sab, quien la reconoce como «sublime e incomparable mujer» (p. 258). A pesar de que Teresa ha sido sentenciada a ocupar el espacio degradado del «Otro» en la sociedad —como mercancía carente de belleza física— Sab la reconoce como una belleza «que proviene del alma, y que el alma conoce más que los ojos» (p. 258). Las palabras de Sab condenan la valoración de la mujer sólo en términos de su belleza en la sociedad patriarcal, lo cual resulta en una imagen parcial y distorsionada de la mujer.

En el momento en que Sab debe separarse de Teresa, la voz narradora describe al esclavo con una ego-identidad desarrollada y robusta: «alzóse del suelo grande, resignado, heroico» (p. 264). Parece haber tomado una decisión para poner fin a su «corazón atormentado [...]. no hay ya en [su] corazón sino un solo deseo, una sola esperanza....¡la muerte!» (pp. 263-64). Además, en un acto heroico de sacrificar su felicidad por la de Carlota —sabiendo que Enrique sólo se casará con ella por intereses económicos—,

Sab hace creer a Carlota que el premio de lotería que él ha ganado le pertenece. De este modo, Enrique se casará con ella. Habiendo con ello renunciado a la única felicidad que podría haberle dado sentido a su vida, Sab siente una necesidad incontrolable de refugiarse en la imagen materna simbolizada por el mar, que encuentra en su camino, casi como si le ofreciera «una tumba en sus abismos profundos» (p. 276). Esta imagen del mar como muerte es una indicación más de cómo Sab ha internalizado su posición abyecta en la sociedad, siendo una característica proyección masculina del miedo a la madre (mujer) en la representación negativa que de ella se tiene culturalmente y de la negación de su propia identidad. Sin embargo, a pesar de su fuerte deseo de morir, Sab logra resistir «la terrible invitación» del mar hacia la muerte, y en su lugar decide poner su vida en manos de la Divina Providencia, «ofreciendo a Dios aquel último sacrificio» (p. 276). Por otra parte, el significado simbólico del mar como fuente de vida, genera en Sab un deseo instintivo de recobrar el equilibrio de sí mismo, de encontrar una identidad e imagen propias. De ahí que experimente una fuerte necesidad de encontrarse físicamente con la figura real de Martina, su madre adoptiva, que se encuentra en su lecho de muerte¹⁸.

¹⁸ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1978), p. 281. Cirlot vincula el mar con la figura materna: «The waters of the ocean are thus seen not only as a source of life, but also as its goal. To return to the sea is to return to the mother, that is to die».

El proceso de circularidad que vive Sab a través de la narrativa es un recurso esencial para ilustrar el conflicto principal de la novela y el que vive el protagonista. La imagen maternal de Martina despierta en Sab un fuerte deseo de vivir; así en batalla entre su deseo racional (masculino) de morir («siento la necesidad morir») y su necesidad instintiva inconsciente de vivir («siento el deseo de vivir»), Sab toma la pluma para escribir a Teresa — la única persona de la que Sab desea despedirse: «solamente de vos quiero despedirme» (p. 307). Este acto representa un gesto de reconocimiento del vínculo de marginación que Teresa comparte con él, y a través del cual completa la fase final de su proceso identitario. A pesar de su posición marginal en la sociedad, Sab, moribundo, toma la pluma para escribir a Teresa (e implícitamente al mundo), adoptando una posición simbólicamente feminista. El símbolo fálico de la pluma —instrumento, generador, de su escritura— revela una revalorización de sí mismo y su determinación para expresar su subjetividad. Las observaciones de Willy O. Muñoz con respecto al acto de escribir de la mujer, puede aplicarse fielmente al acto de escribir de Sab:

La mujer, al tomar la pluma para escribirse, empezó por inventarse una identidad, esto en vista de que el concepto mismo de identidad es un reflejo falocéntrico. Para fabricarse una identidad que esté más cerca de su realidad, la mujer sintió la necesidad de revalorizar el espacio tangencial donde había existido y así reivindica [...] el esce-

nario de sus experiencias, encuentra un significado donde antes se pensaba existía un vacío¹⁹.

El hecho de que Sab escriba su historia —en palabras de Teresa, «toda un alma: es una vida, una muerte»— le presenta la oportunidad de (re)crearse en la mente de sus lectores (Teresa-Carlota-nosotros) y así liberarse y vencer los parámetros culturales que han definido su muerte psicológica y su muerte física (p. 306): «Esta carta, nosotros los que referimos esta historia fielmente en la memoria, la hemos visto: nosotros la conservamos fielmente en la memoria» (p. 307). La carta representa un epílogo a la conversación que él ha mantenido en su previo encuentro con Teresa. Al establecer en su carta un diálogo con Teresa, somos testigos de cómo Sab despierta a su propio conflicto identitario en la sociedad, ensalzando así la superioridad de Teresa como mujer y reconociendo su posición marginal y subyugada como esclavo:

Quiero despedirme de vos y daros gracias por vuestra amistad, y por haberme enseñado la generosidad, la abnegación y el heroísmo. Teresa, vos sois una mujer sublime, yo he querido imitaros, pero puede ¿puede la paloma imitar el vuelo del águila? Vos os levantáis grande y fuerte, ennoblecida por los sacrificios; y yo caigo quebrantado (pp. 308-309).

¹⁹ Willy O. Muñoz, *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas* (Madrid: Editorial Pliegos, 1992), pp. 15-16.

Al compararse con una paloma que quiere convertirse en águila, personificada en Teresa, Sab expresa su deseo espiritual de llegar a ser un ser más completo, con voz y derechos propios. Sab desea imitar la generosidad, la abnegación y el heroísmo de Teresa, cualidades de las que él como hombre carece. Al expresar su deseo, también atribuye a la mujer cualidades como «grande» y «fuerte, que son normalmente atribuidos al hombre. Así propone una nueva imagen de la mujer, que es diferente de la propuesta por el imaginario del patriarcado. Las palabras de Sab parecen censurar indirectamente la visión del sistema patriarcal que pretende imponer categorías y cualidades inflexibles a los seres humanos. A Sab se le niega su «corazón de hombre» y la voz del patriarcado («una voz siniestra»), o «las leyes de los hombres», le recuerda que es «mulato y esclavo» (pp. 309, 313, 316). El creciente sufrimiento de Sab de no poder realizar su potencial humano le lleva a comprender no sólo su posición marginal, sino también el de la mujer en la sociedad.

Al final, el intento fallido de Sab por reconciliar su identidad individual con su identidad cultural, su naturaleza humana hace que sucumba a su deseo de morir. a pesar de su constante y agonizante combate contra los preceptos que obstaculizan su realización personal, el súbito desenlace proyecta aparentemente una imagen de derrota y autodestrucción corporal o física. Con todo, si la muerte física de Sab puede connotar la frustración de su deseo de encontrar una vida propia dentro del mundo

simbólico del patriarcado, ese mismo hecho le conduce, según la visión lacaniana, a la unión eterna con el mundo de la madre: la recuperación de la unidad perdida. La unión de su Yo dividido²⁰. Por otra parte, la permanencia espiritual de Sab traspone los límites de la muerte y el trayecto de su existencia permanece como un ejemplo impecadero para generaciones posteriores. Además, el hecho de que Sab recurra a la escritura para expresar su mundo interior, su muerte marca el inicio de una vida que trasciende los límites de su existencia física. Aunque Sab muere sin ser reconocido como un ser humano con derechos propios, la carta que escribe le sobrevive para lograr la victoria en su nombre; en palabras de la voz narradora, la única y absoluta victoria anhelada: «¡Una lágrima de Carlota!» (p. 286). La lágrima de Carlota sobre la carta de Sab sugiere el despertar de Carlota a las limitaciones y restricciones que como mujer sufre en la sociedad, y la posibilidad de sobreponerse a ellas, de enfrentarse a la situación y superarla. El contenido de la carta de Sab y el mensaje que subyace a la narrativa de la novela se hace claramente explícito en la conclusión final: la analogía de la esclavitud negra con la situación subyugada de la mujer en la sociedad. Cuando Sab, aludiendo a su amor por Carlota, escribe a Teresa:

²⁰ Toril Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (London: Routledge, 1988), p. 101.

¡Oh, las mujeres! ¡pobres y ciegas víctimas! Como los esclavos, ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas. Sin otra guía que su corazón ignorante y crédulo eligen un dueño para toda la vida (p. 316).

Pero Avellaneda va más allá de una simple equiparación entre las mujeres y los esclavos. Se atreve a decir que la suerte de la mujer es peor que la del esclavo, porque «[éste], al menos, puede cambiar de amo, puede esperar que juntando oro comprará algún día su libertad» (p. 316). Esta carta que Sab redacta a Teresa antes de morir, viene a descubrirnos que su reflexión sobre la esclavitud se transparenta como un discurso sobre el destino de la mujer. Como Lucía Guerra destaca: «En su calidad de texto que ilumina retroactivamente toda la novela, esta carta propone a Sab como un recurso paradigmático que permite reinterpretar la figura de Carlota con el auxilio complementario del personaje negro»²¹.

Por su parte, Teresa, en su condición marginal, escapa de la sofocante opresión cultural, refugiándose en la soledad de un convento. La reclusión que Teresa se impone a sí misma representa hasta cierto punto una liberación. Sin embargo, la imagen de Teresa aprisionada entre los muros del convento destaca una vez más el inevitable destino de

²¹ Lucía Guerra, «Estrategias femeninas en la elaboración del sujeto romántico en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Revista Iberoamericana*, 132-33 (1985), 707-22 (p. 714).

la mujer en la sociedad patriarcal. Tras haber leído la carta que Sab le escribe, Teresa comprende que la paz y armonía internas es la única forma de derrotar las injusticias del patriarcado. Significativamente, Teresa entrega la carta de Sab a Carlota, con la esperanza de que ella también logre encontrar ese equilibrio interior que la libere, por momentos, de su oprimida existencia: «Mientras leas ese papel creerás, como yo, en el amor y en la virtud, y cuando el ruido de los vivos fatigue tu alma, refúgiate en la memoria de los muertos» (p. 306). Como la voz narradora destaca, Carlota, infeliz y frustrada en su matrimonio, se sumerge, como Teresa, en «un retiro absoluto», absorbiéndose en el recuerdo de Sab y arrodillándose ante su tumba cada noche durante meses. El impacto de la carta de Sab en Carlota se hace patente en la descripción que la voz narradora hace de Carlota: «siempre tenía el rostro cubierto con una gasa» (p. 320). Emily Dickinson comenta que los velos y otras imágenes similares eran utilizadas por la mujer escritora para simbolizar la idea de que la vida de la mujer es como la de un retrato confinado y atrapado dentro de un marco, perpetuando su estatismo y extremo idealismo, confinamiento que la mujer sólo puede tolerar cuando «el alma tiene momentos de escape»²². Por tanto, se podría asumir que Carlota permanece confinada a su

²² Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven; London: Yale University Press, 1979), p. 85.

opresiva realidad social y es desgraciada en su matrimonio. Sin embargo, el hecho de que la novela quede abierta hace posible la creación de una historia diferente que libere y que no destruya los anhelos femeninos de escapar de los marcos que encierran a Carlota, alentada por la carta de Sab, que muy vividamente «conserv[a] fielmente en la memoria» (p. 307).

Aunque Avellaneda reconoce las limitadas opciones que se ofrecen a los personajes femeninos, intenta explorar diferentes medios de escape para ellos. Carlota después de vivir un matrimonio desgraciado con Enrique, desaparece del texto, sin ninguna referencia de la voz narradora a cuál habrá sido su destino; de este modo, su caracterización escapa de los modelos masculinos establecidos por la tradición literaria: «Desearíamos también dar noticias al lector de la hermosa y doliente Carlota, pero aunque hemos procurado indagar cuál es actualmente su suerte, no hemos podido saberlo» (p. 320). Después de la muerte de Sab, la voz narradora lanza una pregunta que deja un final sin conclusiones, poniendo de relieve la capacidad de Carlota de seguir luchando contra las restricciones que se le imponen: «¿Habrá podido olvidar la hija de los Trópicos [Carlota] al esclavo [Sab] que descansa en una humilde sepultura bajo aquel hermoso cielo?» (p. 320). Estas últimas líneas de la novela subrayan el mensaje esencial de la autora. Es evidente que la respuesta implícita que Avellaneda espera para esta pregunta es la de una reacción contra las leyes patriarcales que exigía la sumisión y la

«esclavitud» de la mujer, que las priva de hallar o descubrir un mundo armónico que les permita consolidar finalmente su Yo o identidad propia como seres humanos. Esta pregunta retórica nos lleva a la conclusión de que Carlota fue sólo el símil que la autora utilizó para referirse a todas las mujeres «cualquiera que [fuese] su destino, y el país del mundo donde [habitasen]» (p. 320). Es evidente que tanto en *Sab*, como en el resto de los escritos explorados en este estudio, Avellaneda pretende cuestionar la situación relegada de la mujer, y, por tanto, plantear una posición feminista, revelando un anhelo de encontrar una voz y un lenguaje propio que defina al ser femenino fuera de los márgenes que la sociedad patriarcal le ha asignado.

DISCURSO IDENTITARIO FEMENINO EN *DOS MUJERES*

La mujer niega su sexo y su género, pues así la ha educado la cultura. Para cambiar su comportamiento deberá cumplir un itinerario doloroso y complicado, una auténtica conversión al género femenino¹.

Gertrudis Gómez de Avellaneda escribió su segunda novela *Dos mujeres* en 1842, siendo publicada poco después de iniciar su *Autobiografía y cartas* y publicar su primera novela *Sab* (1841) — hecho que revela la urgente necesidad de trasponer su ideología emancipadora de la esfera privada a la pública.

Dos mujeres ha sido definida como «una crítica de la institución del matrimonio, enmascarando este contenido

¹ Luce Irigaray, *Yo, tú, nosotras* (Madrid: Cátedra, 1992), p. 18.

subversivo bajo el formato tradicional del folletín romántico»². Pero esta novela va más allá de esta simple definición. Representa uno de los primeros discursos feministas en lengua castellana que ataca los convencionalismos sociales que discriminan y oprimen a la mujer. Avellaneda sabía que la tesis de su novela estaba en discrepancia con los cánones y gustos de la sociedad de su época, principalmente porque revelaba un intento de exponer su ideología. Los comentarios justificativos que Avellaneda hace en el prólogo a *Dos mujeres* intentan trivializar la naturaleza de su mensaje. Esta actitud revela lo que Sandra Gilbert y Susan Gubar han descrito como «ansiedad de autoría», síndrome que experimentaban las mujeres escritoras del siglo XIX, mostrándose atemorizadas de destacarse en una cultura de puro dominio masculino³. De ahí que Avellaneda—creando una distancia con el público receptor mediante el uso de la tercera persona— declare en su prólogo que «ningún objeto moral ni social se ha propuesto al escribir[la]»⁴.

La autora no se cree en la precisión de profesar una doctrina, ni reconoce en sí la capacidad necesaria para encar-

² Lucía Guerra, «Estrategias femeninas en la elaboración del sujeto romántico en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Revista Iberoamericana*, 132-33 (1985), 707-722 (p. 716).

³ Sandra Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (New Haven; London: Yale University Press, 1979), pp. 47-49.

⁴ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Dos mujeres*, 4 tomos (Madrid: Gabinete Literario, 1842), t. I, p. 6.

garse de ninguna misión de cualquier género que sea. Escribe por mero pasatiempo, 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 (I, p. 16).

Dos mujeres expone el dilema de la mujer escritora dentro de una tradición de la que se siente totalmente excluida y en la que intenta escapar a los cánones literarios impuestos por el patriarcado como modelos a seguir. Por ello, la única opción a la que puede recurrir esta mujer escritora, es la adopción de estereotipos que corresponden al ideal femenino androcéntrico, y definidos por la bipolaridad de mujer sumisa y virginal (carente de toda identidad propia) o mujer «loca» o «monstruo» (imagen distorsionada de toda aquella imagen femenina que se rebela contra los modelos estereotipados e intenta emerger como ser autónomo con identidad propia). En *Dos mujeres* se nos presenta a dos mujeres —Luisa y Catalina— como el mismo título de la novela indica, atrapadas en estas categorías bipolares: el «ángel» y el «monstruo» respectivamente; pero Avellaneda hace que, a lo largo de la narrativa, estas dos mujeres sean sujeto de la búsqueda de sus respectivas identidades genuinamente femeninas. Así Avellaneda ofrece dos imágenes diferentes de la mujer decimonónica en su constante batallar por la expresión de su propia identidad y la necesidad de sentirse liberada en la emisión de su propio discurso.

Dos mujeres se ubica en Sevilla en el año 1819. Luisa, una de las protagonistas femeninas, contrae matrimonio concertado con su primo Carlos. Carlos sale por razones de negocios para Madrid y allí conoce y se enamora de Catalina, la otra de las «dos mujeres», una condesa viuda que tiene la reputación de *femme fatale*. Carlos inicia una relación amorosa con Catalina, pero no es capaz de sacrificar ninguna de las dos relaciones. Catalina al final se suicida al experimentar un sentimiento de culpabilidad. Y aunque Carlos y Luisa permanecen casados, ninguno de los dos logra ser feliz. Este triángulo amoroso sirve de vehículo para exponer la constante búsqueda de las dos mujeres en pos de su genuina identidad femenina.

LUISA: «EL ÁNGEL DEL HOGAR»

Luisa, representa una concepción irreal, desligada de la circunstancia histórica y que predominó especialmente en la novelística romántica masculina. El primer calificativo con que el narrador nos presenta a Luisa es el de «divina figura», una descripción que nos revela a una mujer definida por la óptica masculina, atrapada dentro de una imagen artificial y poco auténtica; en otras palabras, una mujer carente de identidad subjetiva y casi como un objeto de arte —un icono modelado por preceptos sociales (I, p. 33). Luisa simboliza la imagen sumisa y virginal de incontables musas, fruto del imaginario del patriarcado y perpetuada a lo largo de la historia— «el ángel del hogar»:

Nada anunciaba en Luisa una de aquellas almas de fuego, una de aquellas imaginaciones poderosas y activas que se devoran a sí mismas si carecen de otro alimento. [...] Cándida y pura como su tez era su alma, y su carácter dulce y humilde como su mirada. La inocencia brillaba en cada una de sus facciones, como en cada uno de sus pensamientos, y cuando sus ojos azules y serenos se levantaban a lo alto, y un rayo de luz argentaba su blanca frente, diríase que recordaba en la tierra la existencia del cielo (I, pp. 31-32).

La voz narradora utiliza una profusión de términos que destacan la imagen «santificada» e inmaculada de Luisa («cándida», «pura», «dulce», «humilde», «inocencia», «ojos azules y serenos», «blanca frente»). La extrema pasividad de Luisa, su subordinación y la aceptación de su papel en sociedad la convierte aparentemente en un personaje carente de identidad propia. Su resignación y actitud angelical parece desligarla de todo aspecto humano, convirtiéndola en un ser poco real. Con todo, inmediatamente nos damos cuenta de que la descripción de Luisa como ser sumiso, virginal y celestial corresponde a un ser que todavía no ha iniciado su proceso evolutivo en búsqueda de su propia identidad femenina — identidad propiamente sexuada. Como la voz narradora dice, Luisa todavía no había sufrido «una primera desilusión, y no había conocido ni los placeres, ni los dolores de la vida» (I, p. 25). Durante su adolescencia, Luisa llevaba una vida de aislamiento, enclaustrada en el círculo protector de su

hogar y su familia, que dictaminaban que el deber de la mujer era el de entrar en la institución del matrimonio y aceptar sumisamente el papel tradicional de la mujer. La teórica Elaine Showalter refiere cómo la formulación del «ángel del hogar» describe este papel modelo impuesto a la mujer por el mundo cultural intermasculino:

The middle-class ideology of the proper sphere of motherhood [...] prescribed a woman who would be a Perfect Lady, an Angel in the House, contentedly submissive to men but strong in her inner purity and religiosity, queen in her own realm of the Home⁵.

La pureza de Luisa se ve reforzada por las obligaciones a las que se la somete: «confesar y comulgar en las Capuchinas, [...] oír dos misas en la catedral [...], visitar [...] los conventos de monjas» (I, p. 30). Su educación se concentraba en cómo satisfacer las necesidades de su futuro marido, es decir, no cuestionar el orden simbólico (masculino). A su vez, esta limitada educación contrarresta sus instintos de introspección y proceso de autodefinición. Sin embargo, la observación de la voz narradora de que Luisa es capaz de amar «con toda la pureza del ángel, y toda la abnegación de la mujer» es una clara indicación de que tiene potencial humano y no es sólo una construcción ide-

⁵ Elaine Showalter, *A Literature of Their Own* (Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1977), p. 14.

alizada, con capacidad de crecer y autodefinirse como ser autónomo y femenino. A través de Luisa se enfatiza la naturaleza predominantemente religiosa y doméstica de la educación de la mujer de la época; aquellas asignaturas o destrezas que pudieran generar en la mente femenina ideas que cuestionaran su destino cultural estaban excluidas de su curriculum educacional. Toda su educación tenía un fuerte contenido religioso y moral. La educación de Luisa excluía la música y el baile, pero se daba especial importancia a las tareas exclusivamente femeninas de bordar y coser y a la memorización de la historia bíblica. Así lo ilustra el párrafo siguiente:

Luisa, la linda Luisa era esta cara prenda, y su madre había tenido en su educación el más incansable desvelo. No entraba en sus ideas el adornarla de talentos distinguidos y la educación de Luisa fue más religiosa que brillante. [...] No tuvo maestros [...] de ningún género de habilidad, pero en compensación conocía todos los secretos de la economía doméstica, era sobresaliente en el bastidor y la almohadilla, sabía los primeros rudimentos de la aritmética y la geografía, podía recitar de memoria la historia sagrada y estaba medianamente instruida a la profana (I, pp. 22-23).

El trato de las destrezas femeninas en este párrafo revela el tono irónico del narrador para satirizar los convencionalismos admirados de la época. A Luisa se le reduce al rol doméstico y su educación tiene la función de

reforzar el orden dominante masculino ya que el hombre, en palabras de la voz narradora «teme encontrar en la mujer a quien [...] ame una inteligencia superior» (I, p. 67). Así la madre de Luisa, Doña Leonor, refleja la imagen femenina creada por el patriarcado, perpetuando los valores del mismo, al considerar que Luisa recibe la educación «correspondiente a su sexo» y definir a su hija como «una mujer instruida» (I, pp. 63, 21). La actitud de Doña Leonor sugiere que ella misma ha vivido como asexual o neutra en el plano de la cultura, además de estar sometida a las normas del marco sexual en sentido estricto y a los estereotipos familiares. Por tanto, no ha logrado superar la pérdida de una identidad subjetivamente femenina y es incapaz de guiar a su hija en su propio «viaje psicológico-espiritual» en busca de una identidad femenina propia.

La limitada educación de Luisa, su aislamiento del mundo real y su casi nula experiencia de la vida hacen que vea el matrimonio como la única avenida en su vida que puede proporcionarle felicidad y gratificación. Por ello, tanto Luisa como Carlos, socialmente condicionados, no se oponen al matrimonio concertado por sus padres y tanto uno como el otro, idealizándose mutuamente, «creían en todo: en la eternidad de la vida, en la eternidad del amor» (I, p. 81). Su estado de subordinación convierte a Luisa en una «mártir», cuyos intentos de autoexpresión son silenciados por las normas sociales, pues como la voz narradora indica, «Una doncella bien educada no habla

sino lo indispensable» (I, pp. 45-46). La unión matrimonial como un vínculo eterno institucionalizado por el dogmatismo de la Iglesia Católica es asimismo censurada en *Dos mujeres*. Así dice la voz narradora al referirse al matrimonio de Luisa y Carlos:

Se celebró en la catedral la ceremonia que unía a dos personas hasta la muerte. Ceremonia solemne y patética en el culto católico, y que jamás he presenciado sin un enternecimiento profundo mezclado de terror (I, p. 98).

Al referirse a esta «sagrada» unión simultáneamente como «solemne» y «patética» de modo similar a la yuxtaposición contrastante de «enternecimiento» y «terror», la voz narradora parece anunciar el fracaso eventual del matrimonio. El efecto restrictivo de su educación se hace evidente en el momento en que Carlos, su marido, parte para Madrid en viaje de negocios. Habiendo sido educada para concebir su vida en función de la de su marido, Luisa sufre «un trastorno [...] en su felicidad» debido a la ausencia de Carlos. Luisa se descubre como un ser débil y dependiente, que no puede concebir su existencia sin la presencia de su marido. Además, se ve a sí misma como poco agraciada y demacrada: «Yo no soy bonita, esposo mío, porque las lágrimas me han enflaquecido» (I, p. 151). El estado físico de Luisa refleja un creciente despertar a la pérdida de sus ilusiones; en términos psicoanalíticos, Luisa carece de su propio espejo, en el que pueda reafirmar su

subjetividad sexuada. En otras palabras, siente que la imagen de su cuerpo ha experimentado una transformación negativa por el mero hecho de que la única imagen que puede contemplar es la reflejada por la ausencia de su marido — una imagen, por tanto, carente de todo valor sin vínculo masculino. La imagen que Luisa tiene de sí misma confirma las afirmaciones de Sandra Lee Bartky, para quien la mujer ha vivido su cuerpo «como si estuviera expuesta a la mirada de un ojo patriarcal y anónimo» ojo en el que ella ve su propio reflejo deformado que utiliza para definirse a sí misma»⁶. Por ello, el único consuelo que le queda a Luisa es recluirse en su habitación y consolarse con sus lágrimas. Como la propia habitación de Virginia Woolf («A room of her own» [«un espacio propio»]), Luisa hereda el legado del silencio, incapaz de combatir las normas que se le imponen culturalmente y que niegan el reconocimiento de la mujer como ser potencialmente creativo y autónomo.

Luisa simboliza una de tantas heroínas del discurso liberal romántico que imprimieron a la imagen femenina el sello de su soledad, en tanto sujetos sublimados, carentes de paridad genérica y sólo completables en su vínculo con el hombre, incluso en lo referente a su proyección identitaria. Sin embargo, la soledad que Luisa experimenta

⁶ Sandra Lee Bartky, *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression* (New York: Routledge, 1989), p. 72.

⁷ Ver Gilbert y Gubar, p. 95.

en su habitación le proporciona el contexto que puede favorecer su proceso de introspección, el único espacio en que Luisa puede re-inventarse y construir su propia identidad femenina⁷.

De ahí que, ante la larga ausencia de su marido, Luisa sienta la necesidad de romper su soledad y decida ir en su busca a Madrid. Este viaje representa un viaje espiritual-psicológico, permitiéndole un acelerado «viaje» de auto-descubrimiento y evolución. Este espacio exterior permite a Luisa moverse de dentro a fuera de sí misma, de experimentar su condición de sujeto libre y autónomo. Una vez en Madrid, Luisa descubre la relación adúltera que Carlos mantiene con Catalina, una condesa viuda, pariente suya, a quien conoció a su llegada a Madrid. Luisa comprende la larga ausencia de Carlos. Atrapada entre los valores culturales que la rodean y la necesidad de expresar su propia subjetividad femenina, su primera reacción —en un estado carente de toda autovaloración— es la de culparse a sí misma por el comportamiento de su marido; seguidamente culpa a Catalina del adulterio y absuelve a Carlos, internalizando así el mito «patriarcal» de Eva, que define a la mujer como la única culpable de los errores del hombre: «Pero no es él, ella es sin duda la criminal, la más criminal» (III, p. 97). La reacción de Luisa es un ejemplo elocuente de su inferioridad como ente femenino y anulación identitaria; sin poder acceder a su propia voz (femenina), no tiene más opción que recurrir a los sistemas masculinos de representación que la desligan de su propio

Yo. Paradójicamente, Luisa, sumergida en un sentimiento de alienación en una ciudad extraña acrecienta su proceso de introspección: «no la cegaba ya su inocencia» (III, p. 128). Ahora, en esta fase de su «viaje» psicológico, Luisa despierta al mundo real y a sí misma. Al descubrir que Catalina está embarazada, Luisa experimenta una transformación total: ya no revela la imagen de «ángel del hogar», pasiva y resignada, sino la de un ser fuerte y consciente de sus propias decisiones. Luisa establece un vínculo solidario con Catalina, alejándose de los parámetros culturales que condenan el comportamiento de Catalina como «monstruoso» y rechazando su propia imagen cultural que hasta el momento la hacía un ser invisible. De este modo, Luisa se transforma de objeto en sujeto de sí misma. A los ojos de Luisa, Catalina es «realmente [...] la esposa» de Carlos ante Dios. Al considerar la maternidad de Catalina, parte de las leyes de la Naturaleza (o la Divina Providencia), en oposición a las leyes del patriarcado, Luisa parece inscribir a la mujer por derecho propio en el contexto cultural e indirectamente excluye a Carlos (el hombre) como progenitor.

La solidaridad y el entendimiento que se genera entre estas dos mujeres sirve de compensación por su sufrimiento, que es parte integral de su devenir como seres con identidad propia. Con todo, estas dos mujeres no pueden expresarse el afecto que sienten la una por la otra a través del único código verbal (masculino) al que tienen acceso en la sociedad, por lo que se ven forzadas a

recurrir al lenguaje corporal — el de sus propios cuerpos femeninos, utilizando el sentido del tacto para mediar sus sentimientos y pensamientos: el único «lenguaje» al que pueden recurrir instintivamente sin traicionar su identidad sexuada:

Catalina vaciló un momento...luego se arrojó a sus pies. Luisa le abrió los brazos y una en el seno de la otra lloraron ambas largo rato [...]. 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! (III. pp. 215-16)

El lenguaje «femenino», expresado a través del lenguaje corporal de estas dos mujeres, sirve de vehículo elocuente para inscribir lo femenino en el lenguaje hegemónico (masculino) y este «intercambio amoroso» entre ellas constituye una estrategia para articular una interdependencia femenina que virtualmente contrarresta la importancia de Carlos en sus vidas. Al final, Luisa, junto con Catalina, redimen su estatus como víctimas a través de un acto de auto-sacrificio de una por la otra, transgrediendo la oposición binaria de «ángel/monstruo» impuesta por el orden falocéntrico. Del mismo modo que Catalina se suicida ante la posibilidad de destrozar el matrimonio de Luisa, Luisa decide sacrificarse al optar por su «muerte psicológica-espiritual», es decir, decide continuar unida a Carlos como una imagen etérea, doméstica y subalterna, a

pesar de que su amor no es correspondido y se siente profundamente desgraciada. De esta manera, Luisa redime la imagen pecadora de Catalina ante la sociedad («Acababa de ofrecer a Dios su vida terrestre [...] en expiación de las faltas de su rival»), pero reteniendo «un rayo de esperanza» de recobrar el amor de su marido (IV, p. 59). Luisa pone su destino en manos de la Divina Providencia y decide volcar su vida en función de la de Carlos, tal y como lo prescriben las normas del orden jerárquico patriarcal. La ausencia de felicidad y satisfacción en su relación con Carlos hace que Luisa experimente una forma de muerte en vida — una metáfora de su potencial frustrado de llegar a ser una mujer activa y sujeto de su propia identidad. Por otra parte, su sacrificio simboliza su solidaridad con Catalina, con lo que podríamos denominar la «genealogía femenina» y no con los códigos y valores patriarcales⁸.

Una lectura superficial del destino de Luisa podría sugerir que al final Luisa se ve desposeída de toda autodeterminación y autoexpresión, pues aparentemente a los ojos de la sociedad, es «una idólatra de su marido», casi un retroceso al punto de partida de su proceso de auto-descubrimiento (IV, p. 68). Esta situación pone de relieve cómo la cultura se empobrece así considerablemente, reducida a un solo polo de la identidad sexual. Sin

⁸ Luce Irigaray, «The Neglect of Female Genealogies», *Je, Tu, Nous*. Trad. por Alison Martin (New York: Routledge, 1993), p. 16.

embargo, Avellaneda logra que Luisa progresivamente se haya convertido en un ser autónomo dentro del contexto restrictivo de la sociedad patriarcal y es completamente consciente al final de su trayecto, de sus propias limitaciones humanas y sociales que le impone el prejuicio sexual (subyacente) en la mitología de la cultura. A pesar de carecer de toda autoridad y poder en la sociedad patriarcal en la que se encuentra inmersa Luisa, se podría argüir que ha escogido su propio destino hasta cierto punto, y, por consiguiente, ha trascendido el estereotipo cultural de «ángel del hogar» en la sociedad. Incluso dentro de su infeliz matrimonio, Luisa puede que tenga más oportunidad de introspección, que acelere su proceso de auto-conocimiento. Esta evolución interna eventualmente puede que le lleve a liberarse de las restrictivas normas sociales y a desarrollar una nueva perspectiva y dirección en la vida. Esto se sugiere en los breves comentarios que un personaje masculino hace al final de la novela al referirse al desgraciado matrimonio de Luisa con Carlos: «Por distracción también podrá su esposa hacerse cualquier otra cosa, porque, en fin, es preciso que la vida tenga algún interés, algún objeto» (IV, p. 69). La frase «hacerse cualquier cosa» sugiere aparentemente que podría convertirse en una *femme fatale* a los ojos de la sociedad, casi como Catalina, y evidentemente es un eco de la visión misógina de la mujer. Pero, podríamos dar una interpretación diferente y feminista a dichas palabras; es decir, Luisa aparece como sujeto del verbo «hacerse», lo que plantea la posibi-

lidad de que ella podría construir su propio futuro, y, por tanto, crearse su propia definición, como ser sexuado femenino con derecho propio. Incluso las últimas palabras de la cita parecen indicar que Luisa además podría convertirse en un ser más completo y autónomo, invitando al lector a que considere lo esencialmente vital que es para una mujer tener en la vida «algún interés, algún objeto», en otras palabras, una vida propia, construida por sí misma.

CATALINA: «LA MUJER MONSTRUO»

Como el título sugiere, Avellaneda presenta sus propias inquietudes feministas a través del contraste entre dos mujeres: Luisa, que es el estereotipo de mujer tradicional y sumisa de la época, y Catalina, reflejo de la misma Avellaneda, una mujer rebelde y poco convencional. En opinión de Cotarelo y Mori, Catalina está lejos de aproximarse a la imagen de la mujer decimonónica, y afirma que Avellaneda «puso en [Catalina] muchos toques y matices tomados de sí misma o de su personal modo de ser»⁹. Catalina representa un implícito rechazo al modelo unánimemente admitido de la mujer: es educada, independiente, fuerte. No posee las cualidades de abnegación y modestia de la mujer virtuosa. Orgullo y egoísmo son

⁹ Emilio Cotarelo y Mori, *Avellaneda y sus obras. Ensayo biográfico y crítico* (Madrid: Tipografía de Archivos, 1930), pp. 82-83.

las virtudes de esta «mujer nueva» como la narradora explica: «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 mujer común, no nos creemos tampoco obligados a contradecirles» (III, p. 52).

La primera vez que oímos el nombre de Catalina es antes de que Carlos parta hacia Madrid, cuando su suegra Doña Leonor le dice que contacte a Catalina y a Elvira — viudas de familiares cercanos a la familia. Ya en este momento de la narrativa, Catalina es en opinión de Doña Leonor, «una extranjera», en contraste con Elvira, que ha recibido una educación admirablemente tradicional, «como Dios manda» (I, p. 116). Aunque se presenta a Elvira y a Catalina como muy buenas amigas, unidas por un fuerte vínculo de solidaridad, la narrativa se centra principalmente en la caracterización de Catalina, dejando a Elvira como un personaje tangencial que sirve para informar al lector sobre Catalina y para relacionarlo con otros personajes. La descripción de Catalina como «extranjera» es significativo, ya que, por una parte, alude a sus orígenes (habiendo nacido en Francia, un país que Doña Leonor desprecia por su tradición liberal) y por su posición en los márgenes de la sociedad. Es evidente que Catalina es una proyección autobiográfica de Avellaneda. No sólo porque se siente insatisfecha en una sociedad de valores deteriorados, sino también porque su inteligencia

y talento son considerados como un defecto más que como una virtud¹⁰.

A través de las primeras conversaciones que Catalina mantiene con Carlos en Madrid, empezamos a descubrir que Catalina ha despertado su conciencia a la limitante realidad social a través de una vida de imposiciones y penurias. Fue víctima de un matrimonio concertado cuando apenas contaba 16 años, cuando todavía no había tenido la oportunidad de culminar su proceso de autococonocimiento, y era «una mujer que no [tenía] voluntad» (II, p. 84). El matrimonio en la sociedad en que le tocó vivir se presenta como un contrato comercial, en el que la mujer es una mercancía para el hombre, y Catalina se convierte en un producto de venta a cambio de una posición: «Se me habló de matrimonio como de un contrato por el cual una mujer daba su persona a un hombre, en cambio de una posición social que recibía de él» (II, pp. 78-79). Durante su matrimonio, Catalina comprende lo insoportable que

¹⁰ José de Zorrilla describió a Avellaneda como una anomalía de la Naturaleza: «su escritura briosamente tendida sobre el papel, y los pensamientos varoniles [...] con que reveló su ingenio, revelaban algo viril y fuerte en el espíritu encerrado dentro de aquella voluptuosa encarnación mujeril, y de mujer atractiva: ni coloración subida en la piel, ni espesura excesiva en las cejas, ni bozo que sombreara su fresca boca, ni brusquedad en sus maneras: era una mujer; pero lo era sin duda por un error de la naturaleza, que había metido por distracción un alma de hombre en aquella envoltura de mujer». «Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Obras de la Avellaneda*, tomo 6 (La Habana: Imprenta de Aurelio Miranda, 1914), p. 501.

es estar casada con un «amable y complaciente», pero cínico marido, mucho mayor que ella, que en el fondo no la ama, ni puede satisfacer sus necesidades vitales (II, p. 82). Empieza a darse cuenta de la opresión y restricciones impuestas por los convencionalismos sociales que limitan a la mujer a buscar su único destino en el matrimonio, bajo el yugo de un dueño, escogido por su familia.

Con todo, la inteligencia y avidez de aprender de Catalina hace que se sumerja en reflexiones sobre su condición femenina. La lectura se convierte en un vehículo de auto-exploración y conocimiento de sí misma, siendo, paradójicamente, su marido quien la introduce a lecturas liberales y revolucionarias. Como la misma Catalina confiesa: «Para evitarme el fastidio, que mi marido creía inseparable de la sociedad, me daba libros *divertidos* [...] ¡Eran novelas! ¡Era la *Julia* de J. J. Rousseau! ¡el *Werter* de Goete! páginas de fuego» (II, pp. 89-90) [el subrayado es de Avellaneda]. El término «divertidos» en cursiva destaca la ignorancia del marido de Catalina con respecto al carácter liberal de estas lecturas y el efecto que pueden tener en el desarrollo intelectual de Catalina. El entusiasmo instintivo de aprender y cultivar su mente es elocuentemente transmitido a través de los signos de admiración que acompañan su discurso. Pero la gran liberación de Catalina se produce con la repentina muerte de su marido: «Pasados los primeros meses de mi viudez no pude pensar sin secreta alegría que era libre» (II, p. 93). A partir de este momento, Catalina tiene la posibilidad de continuar plenamente la búsqueda de su propia

subjetividad femenina — su viaje de autodescubrimiento como una mujer autónoma e independiente. A su vez, este punto de partida para Catalina significa el despertar ante una sociedad que condena su actitud por romper con el estereotipo femenino en sentido estricto.

Para combatir los códigos represivos de la sociedad, Catalina deberá cumplir un itinerario doloroso y complicado, una auténtica conversión al género femenino. Así lo admite ella misma: «En aquellos dos años hice un costoso y triste aprendizaje» (II, p. 101). Reconoce que su inteligencia es un obstáculo para ser aceptada por una sociedad que no concibe talentos superiores en una mujer, constituyendo así una invasión del orden simbólico dominante: «Mi misma inteligencia [era] para los espíritus medianos una cualidad peligrosa, que tarde o temprano debía perderme» (II, p. 102). La apropiación de Catalina del término «inteligencia» —culturalmente inherente al género masculino— puede considerarse como una táctica para resaltar la injusticia social que ha privado a la mujer de todo intelecto. Por ello, Catalina —sintiéndose víctima de una sociedad que no la comprende y que condena sus talentos por el simple hecho de ser mujer— se siente desgraciada: «En cuanto a mí, sólo sé decir que no quisiera haber tenido por dote al nacer una imaginación que me devora, y un corazón que va gastándose a sí mismo por no encontrar alimento a su insaciable necesidad» (II, pp. 60-61).

Las mujeres de inteligencia superior, como Catalina, eran consideradas «*mujeres hombres* que de todo hablan,

que de todo entienden, que de nadie necesitan...» (I, p. 164) [el subrayado es de Avellaneda]. La yuxtaposición de «mujeres hombres» en cursiva parece cuestionar y censurar el cliché cultural masculino de la mujer, y remarcar la visión unidimensional y restrictiva de la psicología masculina que no acepta a la mujer como un ser autónomo, considerándola una amenaza para el orden simbólico. Por ello, Catalina, en la búsqueda de su propia subjetividad femenina, simboliza el estereotipo del «monstruo» al situarse en los márgenes de la sociedad.

El encuentro y progresiva relación de Catalina con Carlos representa un cambio crucial en el viaje de introspección de Catalina, ya que es a través de esta relación con el Otro (masculino) como Catalina puede derrumbar la imagen monstruosa que se le ha impuesto culturalmente. En una etapa inicial de la relación entre Catalina y Carlos, se revela una interacción entre iguales:

Carlos [...] admiraba cada día más el universal talento de la condesa, y su vasta y sin embargo modesta erudición. Como él, poseía también varios idiomas [...], analizaba como filósofo, pintaba como poeta: tenían sus pensamientos el vigor y la independencia de un hombre (II, pp. 130-31).

Carlos valora la «imaginación», «sagacidad», «versatilidad», «independencia» de Catalina, revelando una visión (masculina) alternativa de lo femenino, e implícitamente

re-evaluando lo femenino en la sociedad (II, pp. 131-32). Carlos, que elogia los estereotipados atributos femeninos en una mujer, como en el caso de su mujer Luisa, se siente atraído por las cualidades de Catalina que constituyen «un compuesto singular, una amalgama difícil de analizar; mas cualquiera que fuese el fondo del carácter que resultase de aquella combinación de cualidades opuestas, había indudablemente una picante originalidad y un atractivo siempre nuevo en sus exterioridades» (II, p. 132). La admiración de Carlos por el intelecto y la independencia de Catalina transgreden el estereotipado modelo masculino de atracción por una mujer, normalmente basado en la belleza y la sumisión. La relación entre ambos progresa con reciprocidad y dinamismo, pero cuando Catalina descubre que Carlos está casado, Catalina empieza a experimentar un conflicto entre sus sentimientos instintivos hacia él y la culpabilidad cultural que siente por desear a un hombre casado. Catalina intenta superar sus sentimientos por Carlos, marchándose del ambiente opresivo de la sociedad madrileña, y refugiándose en un «pueblo de la Mancha», donde espera encontrar «reposo de espíritu» (II, pp. 220-21). El viaje a la Mancha podría interpretarse como un intento por conservar su libertad y continuar la búsqueda de su genuina identidad. Además, el término «La Mancha» permite al narrador inscribir la problemática femenina en el discurso. «La Mancha» se refiere topográficamente a un lugar que Catalina parece identificar con armonía y tranquilidad, pero a su vez

sugiere en este contexto el significado de «mancha (pecado)», el legado de Eva en el imaginario cultural (masculino), y así el lugar apropiado para expiar su deseo pecaminoso por Carlos (II, p. 220). La asociación de Catalina con «la Mancha» también recuerda la descripción de Luisa como «la virgen sin mancha», revelando como cada una de estas mujeres representa diferentes aspectos de la visión del imaginario cultural sobre la mujer, como la prostituta-pecadora y la virgen-santificada (I, p. 69). Al contraponer las distintas connotaciones de dicho término, la imagen negativa que se transmite de Catalina es metamorfoseada en un significado más positivo, una estrategia retórica que permite a Catalina vencer la imagen minusvalorada que tiene en la sociedad como pecadora.

Sin embargo, el itinerario de Catalina es interrumpido cuando Catalina y Carlos se encuentran de nuevo por voluntad del destino: «Intentamos huir y nos hemos encontrado a pesar nuestro» (III, p. 73). Este reencuentro hace que el itinerario de Catalina tome otra dirección, ya que plantea la posibilidad de que el amor verdadero entre ambos altere la condena social a la que están sometidos. Carlos y Catalina deciden continuar su relación y este es el clímax de la rebelión de Catalina contra la sociedad que «hace un crimen de los sentimientos que ella no autoriza» (III, p. 75). Sin embargo, Catalina parece perder su ego-identidad (femenina) temporalmente al ponerse a disposición de Carlos («mi vida es tuya»), con-

virtiéndose en una proyección del imaginario cultural (masculino) como mujer y aceptando su subordinación con respecto al hombre (II, p. 230). El estado de desequilibrio en Catalina en este preciso momento es elocuentemente descrito por la voz narradora: «Para [ella] no existía ningún término medio» (III, p. 17). Siguiendo la sugerencia de Carlos, se aíslan de la sociedad, viviendo «un amor reprimido» (III, p. 37).

En el proceso de (re)construir su ego-identidad, Catalina, sintiéndose instigada por el oprobio social, se compara con Luisa —«el monstruo» versus «el ángel del hogar»—, un proceso que la lleva a infravalorarse: «para ella la dicha, para mí la vergüenza» (III, p. 60). Con todo, un inesperado «trastorno doloroso» hace que Catalina vuelva a recobrar su identidad (femenina), al descubrir que está embarazada: «Otro destino y no el suyo la ocupaba [...] y estaba en las garras de la desventura y el oprobio» (III, p. 168). De los términos «garras», «desventura» y «oprobio» se desprende un tono violento y censurante, que parece ser una clara referencia a los efectos nocivos de los valores patriarcales sobre el significado inherentemente positivo de «una nueva vida» (III, p. 168). Catalina decide conocer a Luisa, encuentro que la lleva a la encrucijada final en su vida. Se desarrolla un vínculo de solidaridad entre las dos mujeres al compartir el sufrimiento que ambas sienten. Catalina aprende a superar emociones negativas y abiertamente acepta que no quiere vivir su vida sin ellas:

Prefiero esta desventura a la de una vida sin objeto, y ahora que soy culpable valgo más que cuando me había resignado a ser nula (IV, p. 16).

Catalina comprende que Carlos no será capaz de sobrevivir a la carga de culpabilidad que representa abandonar a su esposa y la condena social que ello representa. Catalina cede ante la condena social que la acecha y ve la muerte como «una eterna vida»; a través de la cual puede encontrar regeneración y redención: «la esperanza de una vida más allá de la tumba» (IV, pp. 29, 30). Catalina se suicida por carecer de los derechos que le permitirían elegir con libertad su propio destino. Por ello, «la muerte no se [le] presenta bajo un aspecto lúgubre. [La] v[e] como un ángel libertador que Dios envía al infortunio. [...] Y viene a abrir[le] las puertas de otro mundo» (IV, pp. 57-58). Esta misma idea la corrobora Evelyn Picón Garfield al opinar que «para Catalina [...], el suicidio [...] resulta ser la única alternativa: el escape de la sociedad, la que rechaza la auto-realización de la «mujer nueva», y a la vez su afirmación no conformista frente al discurso hegemónico sobre el poder de la sexualidad masculina»¹¹.

Catalina afirma con su actitud que su visión de la muerte es parte integral del ciclo de la vida: «la muerte me

¹¹ Evelyn Picón Garfield, *Poder y sexualidad: El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda* (Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1993), p. 116.

reconciliaría conmigo misma y con el cielo» (IV, p. 33). De este modo, su muerte podría interpretarse como una liberación del conflicto entre su deseo instintivo de sobrevivir y, por tanto, de enfrentarse al oprobio social y la visión cultural como pecadora que ha internalizado — una batalla que sostiene hasta el último momento de su vida:

Encerrada en su estrecha escoba, sofocada por una atmósfera mefítica, aquella horrible muerte debió parecerle insoportable y sin duda quiso huirla cuando ya era tarde! [...] quiso en sus últimos momentos proporcionarse aire; pero en la oscuridad, en el trastorno en que debía encontrarse, no acertó a abrir la puerta [...] ¡Larga y atroz debió ser la agonía! (IV, pp. 54-55).

La decisión de Catalina de morir encerrada en una «estrecha alcoba» simboliza su restringida y limitada posición social, tal y como lo sugieren los términos «encerrada», «estrecha», «sofocada», «atmósfera mefítica», «oscuridad», «trastorno». Habiendo previsto su impulso instintivo de continuar viviendo, Catalina tiene precaución de cerrar la puerta «con doble llave» (lo que revela su encarcelamiento cultural). Este acto sugiere que la muerte, para Catalina, es la única posible liberación y el único triunfo sobre los códigos patriarcales (IV, p. 55). Poco antes de suicidarse, Catalina escribe una carta dirigida a su buena amiga Elvira, expresando su deseo de que sea leída también por Luisa. Mientras escribe la carta, Catalina se encuentra en un estado de armonía consigo misma; así se desprende

de las formas verbales «ni temblaba» y «ni se oscurecía», y el narrador destaca que ese día era como uno de sus «brillantes días», a fin de destacar su equilibrada ego-identidad (IV, p. 40). El poder expresivo de la carta de Catalina sobrevive a su muerte y representa un vehículo de solidaridad con el sexo femenino: consigo misma, con Elvira y con Luisa — un legado para luchar contra las injusticias de la sociedad patriarcal. Es una confesión en la que pide perdón a Luisa («alma divina») y rechaza el de los hombres, implorando «del cielo el perdón que no espera ni desea de los hombres» (IV, p. 56). La conclusión de su carta refleja que Catalina acepta la muerte con sentimientos positivos:

La muerte no se me presenta bajo un aspecto lúgubre. Véola como un ángel libertador que Dios envía al infortunio. [...] y la fe que volaba sobre mi cuna, despierta de su largo letargo al llamamiento de la muerte y viene a abrirme las puertas de otro mundo (IV, pp. 57-58).

Su deseo de «otro mundo» es evidentemente motivado por su fuerte anhelo de trascender la diferencia sexual en su totalidad. Catalina vive ahora, gracias a su recién adquirida identidad cultural, una transformación caracterizada por un sentido de un nuevo comienzo, una nueva vida que compensará su otra vida de sufrimientos e injusticias sociales: «Yo creo en la ley eterna de las compensaciones, y el que es capaz de padecer mucho, puede también gozar mucho» (II, p. 60). Para Catalina, la muerte no es «lúgu-

bre», sino una brillante «tea divina», una luz que la guiará hacia la otra vida, la fuente de su renacimiento como un ser completo y armonioso, tal y como lo sugieren la frase «la fe que volaba sobre mi cuna» (el retorno a sus orígenes, a lo femenino-divino-maternal) (IV, p. 57). Catalina deja patente que su entrada en el «otro mundo» la hace con un sentido de plenitud y divinidad, y acepta esta entrada como «el designio de la providencia» (IV, p. 58). El triunfo de Catalina al trascender la injusta sociedad de la que ha sido víctima queda elocuentemente expresado en la inscripción de su epitafio, «cuyas letras mostraban no haber sufrido aún los deterioros del tiempo» (IV, p. 58). Del mismo modo, la voz (femenina) de Catalina queda inscrita en el discurso epistolar, otorgándole la posibilidad de (re)crearse infinitamente en la mente de sus lectores, y así la identidad sexuada femenina es simbólicamente inscrita en la historia con valor propio — como una presencia imperecedera en nuestra cultura.

Se puede concluir que la muerte física de Catalina y la muerte en vida de Luisa simbolizan el inevitable destino de la mujer en la cultura patriarcal: una realidad abstracta sin existencia. Aunque ambas mujeres revelan un destacado potencial para desarrollar su identidad femenina, al final sólo pueden optar por la muerte. El destino que la sociedad les depara las hace igualmente desgraciadas. Como la voz narradora expresa: «La suerte de la mujer es infeliz de todos modos» (IV, p. 72). Parece que Avellaneda, la creadora de estos dos personajes femeni-

nos, es incapaz de alterar el inevitable sino cultural que la vida y la época en que viven les depara. La incapacidad de Avellaneda por encontrar una salida de escape para estas dos mujeres, revela la dificultad que la mujer escritora experimentaba al trascender los estereotipos femeninos y sus ineludibles destinos. Según Gilbert and Gubar, las mujeres escritoras han estado sujetas durante siglos a perpetuar los estereotipos femeninos y la muerte de las heroínas de sus novelas¹². Las imágenes de «monstruo» y «ángel» han sido tan universalmente plasmadas en las creaciones literarias masculinas, que han contagiado a su vez a la literatura creada por mujeres, pero muy pocas escritoras han «aniquilado» completamente estas dos figuras femeninas.

La persistente creación de personajes femeninos insatisfechos e incapaces de alcanzar plenitud en sus vidas, revela los propios sentimientos de frustración que vivieron estas escritoras. Del mismo modo que Luisa y Catalina se encuentran atrapadas en la frustrada realización de su propia identidad sexual, como seres asexuados o neutros en el plano de la cultura, Avellaneda está atrapada en la tradición literaria hegemónicamente masculina, de «monstruos» y «ángeles». Con todo, no se debe concluir que los intentos de Catalina y Luisa por combartir las represivas normas del patriarcado les lleven a su propia destrucción física y espiritual. Al hacer que las «dos mujeres» que dan

¹² Gilbert and Gubar, p. 17.

título a su novela sacrifiquen sus respectivas vidas una por la otra, sus destinos constituyen un acto de solidaridad más que una simple rendición ante las injustas leyes falocéntricas. Además, este vínculo de solidaridad es más significativo que cualquier otro acto de rebelión contra los dogmas patriarcales, y a través del mismo se subvierte el paradigma monstruo/ángel y las dos mujeres son liberadas de su encarcelamiento cultural. Sus respectivas «muertes» revelan sus deseos de encontrar un mundo armónico que les permita crear y edificar su propia identidad (femenina). Por todo ello, el itinerario de estas dos mujeres constituye la única forma de superar la pérdida de una identidad subjetivamente sexuada.

El legado final de Catalina y Luisa no es el silencio, tal y como sugiere la aparente resignación de Luisa o el suicidio de Catalina, sino más bien su presencia consciente y dinámica en busca de su propia identidad y autodescubrimiento. Seis años después de la muerte de Catalina, Elvira (la íntima amiga de Catalina) en una conversación con sus dos hijas, refiere la historia de las dos mujeres y las describe como modelos a seguir para futuras generaciones de mujeres:

Quando tengáis algunos años más, hijas mías, os contaré una historia muy triste: la historia de dos mujeres, ambas muy generosas, muy bellas y muy desventuradas. Esta historia será para vosotras una historia muy provechosa (IV, p. 71).

El mensaje implícito en las palabras de Elvira es que las mujeres sólo tienen la opción de construir su subjetividad femenina, rebelándose contra las normas del marco sexual. Por ello, es insuficiente para la completa realización de las mujeres vivir bajo «la imperiosa ley de las conveniencias sociales» (III, p. 95). Las palabras de Elvira invitan a sus hijas a comprender que el destino de la mujer no debe ser «infeliz de todos modos»: como mujeres no deben resignarse al papel cultural de esposas sumisas si no son felices, pero deben tener libertad para aspirar a una vida más satisfactoria y plena (IV, p. 72). Este mensaje es intensificado por el silencio inmediato de Elvira y sus hijas justo después de pronunciar sus palabras («Y las niñas callaron y Elvira calló también») (IV, p. 71). Este silencio entre mujeres tiene implicaciones importantes para una interpretación feminista, ya que, en cierto modo, el «silencio» impuesto a las mujeres puede subvertirse y transformarse en un acto de resistencia. Lo que no se dice es de hecho más importante que lo que realmente se dice. A pesar de la naturaleza evidentemente subversiva de la novela, la voz narradora en *Dos mujeres* concluye de una manera aparentemente abierta, invitando al lector a que llegue a sus propias conclusiones:

Hasta aquí llegan nuestras noticias fidedignas, cualquier otra cosa que quisiéramos añadir, sería fundada sobre conjeturas. Ignoramos si Elvira refirió [...] la historia de las dos mujeres. Y si así lo hizo....¿Qué impresión dejaría en el corazón de aquellas jóvenes? (IV, p. 71).

El final conscientemente abierto de la novela crea un espacio en el que el mensaje subversivo que subyace al texto implícitamente plantea una revisión del orden genérico masculino y de la falocracia que lo acompaña —en cierta medida mitos, que por falta de distanciamiento, llegan a considerarse el único orden posible. Incluso el mismo final de la narración tiene un momento culminante al demostrar que la mujer en la sociedad arrastra injustamente la carga psico-espiritual de ser considerada la responsable del pecado original. En el último párrafo de la novela, la presencia de las «dos mujeres» desaparece para ser reemplazada por las reflexiones generales de la voz narradora sobre la posición cultural de la mujer: «La culpable encuentra por doquier jueces severos, verdugos implacables. La virtuosa pasa desconocida y a veces ¡ay! calumniada» (IV, p. 73). Aquí la voz narradora condena la civilización patriarcal que ha disminuido el valor de lo femenino. Por tanto la mujer en la esfera cultural, o bien es «la culpable», que ha heredado el pecado de Eva y que siempre encontrará «severos jueces», o «la virtuosa» — una idealización, desposeída de toda identidad y potencial humano, e invisible ante los ojos de la sociedad (e incluso algunas veces «calumniada»). Es decir, tanto si se la define como culpable o como virtuosa, a ninguna se le permitirá desarrollarse como un ser humano completo y tanto una como otra se encuentran a merced del injusto enjuiciamiento de un mundo cultural intermasculino. Con todo, la voz narradora parece redimir la posición de las mujeres

culturalmente, al referirse a ellas como «nobles y generosas» (IV, p. 73). Una vez más, la autora critica indirectamente el imaginario patriarcal por su postura excluyente y censurante, que priva a la mujer de toda divinidad (o fidelidad de la mujer a su identidad y a su genealogía femenina) y pone de relieve cómo el patriarcado se ha apropiado exclusivamente de la autoridad divina para ejercer su poder absoluto. De este modo se impide que la mujer pueda tener una voz legítimamente femenina. Por ello, al aludir a Catalina y Luisa como «seres», Avellaneda trasciende la noción de género y parece sugerir que las mujeres necesitan ser tratadas como *seres humanos*. Estas palabras desvelan implícitamente que la mujer, como el hombre, es similarmente portadora de valor y exige de la sociedad idéntico respeto, y que el reconocimiento mutuo es esencial para lograr una sociedad más civilizada y humana (IV, p. 72). Es evidente que *Dos mujeres* defiende la liberación de la mujer de los represivos paradigmas literarios y de su muerte cultural que la mantienen en condiciones inhumanas, sin libertad, sin discurso propio y sin historia propia.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- Alba Bufill, Elio, «La Avellaneda y la literatura antiesclavista», *Círculo*, 19 (1990), 123-30.
- Araújo, Nara, *Visión romántica del otro. Estudio comparativo de Atalá y Cumandá Bug-Jarcal y Sab* (La Habana: Colección Ache, 1993).
- Araújo, Nara, *El alfiler y la mariposa* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1997).
- Bartky, Sandra Lee, *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression* (New York: Routledge, 1989).
- Barreda Tomás, Pedro, «Abolicionismo y feminismo en la Avellaneda: lo negro como artificio narrativo en *Sab*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, CXII-XCXIV (1978), 613-26.

- Bieder, Maryellen, «Feminine Discourse/Feminist Discourse: Concepción Gimeno de Flaquer», *Romance Quarterly*, 37 (1990), 459-77.
- Bravo-Villasante, *Una vida romántica: La Avellaneda* (Barcelona: Editora Hispano-Americana, 1967).
- Bravo-Villasante, Carmen et al., ed., *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Conferencias pronunciadas en la Fundación Universitaria Española* (Madrid: Fundación Universitaria, 1974).
- Bremer, Fredrika, *Cartas desde Cuba* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1981).
- Cabrera, Rosa M. y Zaldívar, Gladys B., *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda. Memorias del simposio en el centenario de su muerte* (Miami: Ediciones Universal, 1981).
- Campuzano, Luisa, ed., *Mujeres latinoamericanas: historia y cultura. Siglos XVI al XIX*, 2 Tomos (La Habana: Casa de las Américas/Universidad Metropolitana, 1997).
- Capmany, María Aurélia, *El feminismo ibérico* (Barcelona: Oikos-Tau, 1970).
- Carlos, Alberto J., «René, Werther y La Nouvelle de Héloïse en la primera novela de la Avellaneda», *Revista Iberoamericana*, 31 (1965), 225-40.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1978).
- Cotarelo y Mori, Emilio, *La Avellaneda y sus obras. Ensayo biográfico y crítico* (Madrid: Tipografía de Archivos, 1930).

- Cruz, Mary, «Gertrudis Gómez de Avellaneda y su novela *Sab*», *Unión*, 1 (1973), 116-49.
- De Zorrilla, José, «Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Obras de la Avellaneda*, tomo 6 (La Habana: Imprenta de Aurelio Miranda, 1914).
- Figarola-Caneda, Domingo, *Gertrudis Gómez de Avellaneda* (Madrid: Sociedad Española de Librería, 1929).
- Folguera, Pilar et al., ed., *El feminismo en España: dos siglos de historia* (Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 1988).
- Gascón Vera, Elena, *Un mito nuevo: la mujer como sujeto/objeto literario* (Madrid: Editorial Pliegos, 1992).
- Gilbert, Sandra M. and Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven; London: Yale University Press, 1979).
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis, *Diario íntimo*. Compilación de Lorenzo Cruz de Fuentes (Buenos Aires: Ediciones Universal, 1945).
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis, *Sab*. Prólogo de Mary Cruz (La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1973).
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis, *Dos mujeres*, 4 tomos (Madrid: Gabinete Literario, 1842).
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis, *Autobiografía y cartas*, con un prólogo y una necrología de Lorenzo Cruz de Fuentes (Madrid: Imprenta Helénica, 1914).
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis, *Obras literarias*, 5 tomos (Madrid: Rivadeneyra, 1869-71).

- Guerra, Lucía, «Estrategias femeninas en la elaboración del sujeto romántico en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Revista Iberoamericana*, 132-33 (1985), 707-722.
- Hoberman, Luisa S., «Hispanic American Women as Portrayed in the Historical Literature: Type or Archetype?», *Revista Interamericana*, 4 (1974), 136-47.
- Irigaray, Luce, *The Irigaray Reader*, ed. por Margaret Whitford (Oxford: Blackwell Publishers, 1992).
- Irigaray, Luce, *Yo, tú, nosotras* (Madrid: Cátedra, 1992).
- Jacobus, Mary, *Women Writing and Writing about Women* (New York: Harper and Row Publishers, 1979).
- Kelly, Edith L., «Avellaneda's *Sab* and the Political Situation in Cuba», *The Americas*, I (1945), 303-16.
- Kirkpatrick, Susan, *Las Románticas: Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850* (Berkeley: University of California Press, 1989).
- Lazo, Raimundo, *La mujer y la poetisa* (México: Edición Porrúa, 1972).
- Lavrín, Asunción, ed., *Latin American Women. Historical Perspectives* (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1978).
- Masiello, Francine, «Diálogo sobre la lengua: colonia, nación y género sexual en el siglo XIX», *Revista Casa de las Américas*, 193 (1993), 26-36.
- Mayoral, Marina, ed., *Escritoras románticas españolas* (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990).

- Miller, Beth K., «Avellaneda, Nineteenth-Century Feminist», *Revista Interamericana*, 4 (1974), 177-183.
- Moi, Toril, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (London: Routledge, 1988).
- Muñoz, Willy O., *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas* (Madrid: Editorial Pliegos, 1992).
- Nicholson, Linda J, ed., *Feminism/Postmodernism* (New York: Routledge, 1990).
- Oñate, M^a del Pilar, *El feminismo en la literatura española*, 1^a edición (Madrid: Espasa-Calpe, 1938).
- Pastor, Brígida, «Cuba's Covert Cultural Critic: The Feminist Writings of Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Romance Quarterly*, 42, 1995, 178-89.
- Pastor, Brígida, «Una feminista cubano-española: Gertrudis Gómez de Avellaneda ante la sociedad de su tiempo», *Journal of the Association for Contemporary Iberian Studies*, 8 (1995), 57-62.
- Pastor, Brígida, «Symbiosis between Slavery and Feminism in Gómez de Avellaneda's *Sab?*», *Bulletin of Latin American Research*, 16 (1997), 187-96.
- Pastor, Brígida, «A Romantic Life in Novel Fiction: The Early Career and Works of Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXV (1998), pp. 169-81.
- Pastor, Brígida, «Gertrudis Gómez de Avellaneda: ¿Cubana, española o simplemente una mujer?», *Lenguaje y Textos*, 15 (2000), 117-24.

- Pastor, Brígida, «Identidad femenina en el Cuadernillo autobiográfico de una escritora cubana», *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 1-2 (2000), 89-97.
- Percas Poseti, Helena, «Avellaneda y su novela *Sab*», *Revista Iberoamericana*, 38 (1962), 347-57.
- Picón Garfield, Evelyn, «Periodical Literature for Women in Mid-Nineteenth Century Cuba: The Case of Gertrudis Gómez de Avellaneda's *Album Cubano de lo Bueno y lo Bello*», *Studies in Latin American Culture*, 11 (1992), 13-28.
- Picón Garfield, Evelyn, *Poder y sexualidad: El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda* (Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1993).
- Portuondo, José Antonio, «El negro, héroe, bufón y persona en la literatura cubana colonial», *Unión*, 4 (1968).
- Rivera Garretas, María-Milagros, *Nombrar el mundo en femenino*, 2ª edición (Barcelona: ICARIA Editorial, 1998).
- Rodríguez García, J. A., *De la Avellaneda* (La Habana: Studium, 1914).
- Rodríguez Rubí, Tomás, «Poesías de Josefa Massanés», *Revista de Teatro* (1841).
- Romero Mendoza, Pedro, *Siete ensayos sobre el romanticismo español*, tomo I (Cáceres: Servicios Culturales de la Excma. Diputación de Cáceres, 1960).
- Rubinow Gorsky, Susan, *Femininity to Feminism. Women and Literature in the Nineteenth Century* (New York: Twayne Publishers, 1992).

- Sabater, Pedro, «La mujer», *El semanario pintoresco español*, 4 (1842), 115-116.
- Sáez de Mega, Faustina, *La Higuera de Villaverde* (Madrid: Imprenta de D. Bernabé Fernández, 1860).
- Scanlon, Geraldine, *La polémica feminista en la España contemporánea 1868-1874*. Traducido por Rafael Mazarrosa (Madrid: Ediciones Akal, 1960).
- Schulman, Iván S., «The Portrait of the Slave: Ideology and Aesthetics in the Cuban Antislavery Novel», *Annals of the New York Academy of Sciences*, 292 (1977), 356-77.
- Showalter, Elaine, *A Literature of their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* (Princeton; New York: Princeton University Press, 1977).
- Simón Palmer, María del Carmen, *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bibliográfico* (Madrid: Castalia, 1991).
- Smith, Sidonie, *A Poetics of Women's Autobiography* (Bloomington: Indiana University Press, 1987).
- Schlau, Stacey, «A Stranger in a Strange Land: The Discourse of Alienation in Gómez de Avellaneda's Abolitionist *Sab'*», *Hispania*, 69 (1986), 495-503.
- Sommer, Doris, «*Sab' c'est moi*», *Hispanamérica*, 16 (1987), 25-37.
- Torres-Pou, Joan, «La ambigüedad del mensaje feminista de *Sab'* de Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Letras Femeninas*, 19 (1993), 55-64.
- Valdés-Cruz, Rosa, «En torno a la tolerancia del pensamiento de Avellaneda», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 380 (1982), 463-67.

- Valis, Noël, «La autobiografía como insulto», *Dispositio*, 49 (1992).
- Ward Howe, Julia, *A Trip to Cuba* (Boston: Ticknor and Fields, 1860).
- Welter, Barbara, «The Cult of True Womanhood», *American Quarterly*, 18 (1966), 151-174.
- Woodruff, Julia Luisa M. (W.M.L. Jay, pseud.), *My Winter in Cuba* (New York: E.T. Dutton, 1871).
- Zaldívar, Gladys y Martínez de Cabrera, Rosa, ed., *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda. Memorias del simposio en el centenario de su muerte* (Miami: Ediciones Universal, 1981).

CUADERNOS PUBLICADOS

1. OSORIO TEJEDA, Nelson, *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 1, Alicante, Universidad de Alicante/ Editorial Universidad de Santiago, 2000.
2. HACHIM LARA, Luis, *Tres estudios sobre el pensamiento crítico de la ilustración americana*, prólogo de Nelson Osorio, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
3. MATAIX AZUAR, Remedios, *Para una teoría de la cultura: la expresión americana de José Lezama Lima*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 3, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.
4. MENDIOLA OÑATE, Pedro, *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina*, prólogo de Remedios Mataix, Cuadernos de América sin nombre, nº 4, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.
5. GARCÍA IRLES, Mónica, *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, prólogo de Carmen Alemany, Cuadernos de América sin nombre, nº 5, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante