

ESTRATEGIAS FEMENINAS EN LA ELABORACION DEL SUJETO ROMANTICO EN LA OBRA DE GERTRUDIS GOMEZ DE AVELLANEDA

POR

LUCIA GUERRA

University of California, Irvine

La crítica feminista de esta última década ha puesto en evidencia las características *sui generis* de la producción literaria femenina, cuya dinámica sólo ahora comienza a comprenderse en términos de los valores hegemónicos de una cultura falocéntrica¹. Si, en el plano histórico y social, la mujer ha poseído un *rol* secundario, esta subordinación se ha reiterado al nivel de la creación estética, puesto que la escritora ha debido adoptar los formatos dominantes de una tradición eminentemente masculina. En una situación homóloga a la del lenguaje en general², este pro-

¹ En la vasta bibliografía sobre crítica y teoría feminista se destacan en este aspecto los siguientes estudios: «Narrativa femenina latinoamericana», de Helena Araújo (*Hispanérica*, año XI, núm. 32, 1982, pp. 23-24); «On Power and the Literary Text», de Barbara Bellow Watson (*Signs*, vol. I, núm. 1, 1975, pp. 111-118); *La jeune née*, de Hélène Cixous y Catherine Clement (París: INEDIT, 1975); *Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory*, editado por Josephine Donovan (Lexington: University Press of Kentucky, 1975); «Feminist Discourse and Its Discontents», de Jean Bethke Elshtain (*Signs*, vol. 7, núm. 3, 1982, pp. 603-621); *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, de Sandra Gilbert y Susan Gubar (New Haven: Yale University Press, 1979); *Les voleuses de langue*, de Claudine Herrman (París: Éditions des Femmes, 1976); *Ce sexe qui n'en est pas un*, de Luce Irigaray (París: Éditions de Minuit, 1977); «A Map of Re-reading: Or, Gender and the Interpretation of Literary Texts», de Anne Kolodny (*New Literary History*, vol. XI, núm. 3, 1980, pp. 455-464); «Le temps des femmes», de Julia Kristeva (*33/34 Cahiers de Recherche de Sciences des Textes et Documents*, núm. 5, 1979, pp. 5-19); *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, de Annis Pratt (Bloomington: Indiana University Press, 1982), y «Re-reading the Hispanic Literary Canon: The Question of Gender», de Constance A. Sullivan (*Ideologies & Literature*, vol. IV, núm. 16, 1983, pp. 93-101).

² En su interesante estudio del generolecto femenino como producción de un grupo silenciado, la lingüista Cherris Kramarae destaca precisamente el proceso de adecuación al sistema lingüístico utilizado por los hombres y el mantenimiento marginal de una visión del mundo y un sistema expresivo propios. Véase su libro titulado

ceso de asimilación ha involucrado el silenciamiento parcial no sólo de vivencias privativas de la femineidad, sino también de una visión particular del mundo desde la perspectiva minoritaria de un grupo subordinado. Por tanto, la estructuración social observada de manera tangible en el devenir histórico ha producido asimismo un fenómeno de jerarquización en el texto literario creado por la mujer, en el cual se da el predominio de una modelización masculina que impone omisiones recientemente estudiadas por la crítica como el fenómeno de «la presencia de la ausencia»³. Pero, aparte de estos silencios tan importantes para la comprensión del texto femenino, es también valioso analizar las adiciones marginales de una escritura que en las orillas o creando un palimpsesto transgrede el formato estético masculino para incorporar de una manera peculiarmente dialógica una visión del mundo que le es propia.

En el presente ensayo nos proponemos analizar, desde esta perspectiva crítica, las dos primeras novelas de la escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), pues ellas marcan en la narrativa latinoamericana el inicio de una tradición literaria femenina que hasta ahora no ha recibido la merecida atención de la crítica.

LA ESTRUCTURACIÓN PALIMPSÉSTICA DEL SUJETO ROMÁNTICO EN «SAB»

Un aspecto que llama la atención en esta novela, publicada en 1841, es el hecho de que, en su capítulo final, se produzca un cambio abrupto con respecto al énfasis de la línea argumental. Si bien la fábula se había centrado en los infortunios del esclavo y su amor imposible por Carlota, quien, antitéticamente, se casa con el hombre amado, en la sección que concluye la obra, y que transcurre cinco años después de la muerte de Sab, se nos presenta a Carlota viviendo un matrimonio desgraciado, y en la carta de Sab a Teresa, el negro afirma que la esclavitud de las mujeres bajo el lazo indisoluble del casamiento es una servidumbre mucho peor que aquélla de los mismos esclavos. Esta aparente digresión argumental fuerza a una relectura en la cual no sólo Carlota reemplaza a Sab en su *rol* protagónico, sino que también el ideograma⁴ abolicionista re-

Women and Men Speaking: Frameworks for Analysis (Rowley, Massachusetts: Newbury House Publishers, Inc., 1981).

³ Carolyn Heilbrun y Catherine Stimpson, «Theories of Feminist Criticism: A Dialogue», en antología de Josephine Donovan citada anteriormente, pp. 53-72.

⁴ Frederic Jameson define el ideograma como una formación dual cuya característica estructural esencial está en su posibilidad de manifestarse como pseudoidea (creencia, valor abstracto, opinión o prejuicio) o como una protonarración que re-

sulta ser únicamente un paradigma estratégico que nutre un ideologema feminista de mayor importancia y que, dados los valores de la época, no pudo ser elaborado de una manera más explícita. Desde el punto de vista estructural, entonces, *Sab* se construye como un palimpsesto donde los trazos de la historia trágica de Carlota son difuminados y ubicados en un plano subyacente a la historia de la superficie que corresponde a la trayectoria de Sab. Por consiguiente, el Sujeto Romántico de esta novela es también dual y palimpséstico, fenómeno que nos permite estudiarlo tomando en cuenta dos aspectos vitales en la narrativa femenina del siglo XIX: los elementos convencionales de representación observados en la figura de Sab y las modificaciones femeninas de la tipología romántica en la caracterización de Carlota, y que funcionan como un margen transgresivo plasmando los conceptos fundamentales de la ideología feminista de la autora. Tomando en cuenta la función paradigmática y no protagónica de Sab, diferiremos de la crítica anterior⁵ para destacar aquellos aspectos que iluminan retroactivamente al Sujeto Romántico básico representado por Carlota.

En el contexto de la novela antiesclavista cubana, *Sab* se destaca como una obra singular no sólo porque la autora no recibió la influencia notoria de Domingo del Monte⁶, sino también porque el énfasis de la narración no está en las relaciones sociales que claramente se observan en novelas tales como *Petrona* y *Rosalía* (1838), de Félix M. Tanco; *Francisco* (1839), de Anselmo Suárez y Romero; *Cecilia Valdés* (1839), de Cirilo Villaverde, y *Romualdo* (1869), de Francisco Calcagno. Si en *Francisco*, por ejemplo, se da la descripción detallada de los castigos y abusos de poder por parte de los amos, con un claro intento de denuncia dirigida específicamente a modificar la situación jurídica y económica de los esclavos cubanos, en *Sab* se omite la dimensión testimonial para concentrarse básicamente en un conflicto de carácter sentimental, donde la diferencia de clases sociales nutre de manera tradicional el *leit-motiv* del amor imposible. Es precisamente por esta digresión, que responde, en última instancia, a un importe ideológico diferente, que la crítica ha ofrecido inter-

presenta a las clases sociales en pugna (*The Political Unconscious: Narratives as a Symbolic Act*, Ithaca: Cornell University Press, 1981).

⁵ Nos parece importante destacar como una excepción el interesante ensayo de Pedro Barreda Tomás titulado «Abolicionismo y feminismo en la Avellaneda: Lo negro como artificio narrativo en *Sab*» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 342, 1978, pp. 613-626).

⁶ Para un completo estudio sobre la influencia de Domingo del Monte en la literatura antiesclavista cubana se puede consultar, por ejemplo, «Reflections on Cuba and Its Antislavery Literature», de Ivan A. Schulman (*Annals of Southeastern Conference on Latin American Studies*, vol. 7, 1976, pp. 59-67).

pretaciones tan diversas aminorando su mensaje antiesclavista para destacar los elementos naturales auténticamente americanos o la sensibilidad romántica de Sab⁷.

En efecto, la elección de un personaje negro parece, más bien, condicionada por una tradición literaria europea, que tendría sus antecedentes en *Oroonoko* (1688), de Aphra Behn, y las novelas de Daniel Defoe *Robinson Crusoe* (1719) y *Colonel Jacque* (1722). Como en *Oroonoko*, Sab no es enteramente negro, sino mulato, con ancestros africanos de sangre real, una educación similar a la de los blancos y la vivencia de sentimientos que no lo distinguen en absoluto en su condición de integrante de un grupo cultural marginalizado⁸. Lejos de representar en toda su complejidad al esclavo cubano de la época, Sab debe comprenderse en la tradición establecida por Marmontel, San-Lambert, Florian y Chateaubriand como una figura que fundamenta la reivindicación de las razas no blancas por su capacidad para experimentar sentimientos y pasiones⁹. Es más, en su calidad idealizada de «buen salvaje», Sab resulta ser la imposición de un Yo blanco en un etnos negro¹⁰ que plasma, como en innumerables novelas de la época, una concepción europea de la sociedad industrializada y sus efectos corruptores en los seres humanos. Por consiguiente, en esta novela de Gertrudis Gómez de Avellaneda el primitivismo elaborado literariamente en la figura del esclavo resulta de una apropiación estética de los modelos románticos hegemónicos y distorsiona, en su carácter cultural dependiente, no sólo la representación misma de la problemática social cubana, sino que también impone una visión de la realidad que corresponde a un contexto histórico eminentemente europeo.

Por otra parte, conviene también señalar las contradicciones subyacentes en el mensaje abolicionista al examinar otros elementos configuradores del personaje. La caracterización básica de Sab se elabora a partir del eje estructurante de un Ser/Parecer que pone de manifiesto, a pesar del abolicionismo explícito de la novela, una premisa racista. En este sentido, el epígrafe que inicia el primer capítulo de la novela («... gozo

⁷ Alberto Gutiérrez de la Solana ofrece un sumario valioso de las diferentes interpretaciones críticas de *Sab* en su ensayo «*Sab* y *Francisco*: Paralelo y contraste», publicado en *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda*, a cargo de Gladys Saldívar y Rosa Martínez de Cabrera (Miami: Ediciones Universal, 1981, pp. 301-317).

⁸ Concepción T. Alzola estudia en detalle estas fuentes en su ensayo «El personaje Sab», que aparece en el *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda*, ya citado, en las páginas 283 a 291.

⁹ Aspecto analizado por Carmen Bravo-Villasante en su introducción a la edición de *Sab* publicada por Anaya en 1970.

¹⁰ Barreda Tomás, *op. cit.*, p. 622.

de heroica estirpe allá en las dotes del alma siendo el desprecio del mundo») se especificará más adelante en el sema «negro de alma blanca», que supone una excepcionalidad para una raza concebida como inferior, razón por la cual Teresa, quien, olvidando «el color y la clase de Sab»¹¹, ha llegado a conocerlo verdaderamente, concluye que éste no debía haber nacido esclavo, puesto que un «corazón que sabe amar así no es un corazón vulgar» (p. 173).

Dentro de este contexto contradictorio, no resulta extraño que la condición social de Sab se procese en una abstracción que responde a la antítesis romántica que escinde a Sab en un alma libre y noble y un cuerpo esclavo y villano. Del mismo modo, Enrique se caracteriza con un alma que es «huésped mezquino de un soberbio alojamiento» (p. 163), difuminando así las relaciones económicas y sociales de una estructura de poder, que divide a los hombres en amos y siervos.

Al examinar en detalle la situación del Sujeto Romántico representado por Sab se hace aún más evidente su relación homóloga con la ideología romántica europea, pues el fenómeno de la esclavitud se presenta desde una perspectiva eminentemente metafísica en la cual se concibe la perfección y armonía de un orden divino como un paraíso perdido bajo la influencia del orden imperfecto impuesto por los hombres. De allí que Sab defina a la Divinidad como un «Dios, cuya mano suprema ha repartido sus bienes con equidad sobre todos los países del globo, que hace salir al sol para toda su gran familia dispersa sobre la tierra, que ha escrito el gran dogma de la igualdad sobre la tumba...» (p. 221). En contraposición a este orden, donde todo lo creado posee igual valor por ser obra de Dios, se destaca el orden humano, dominado por el espíritu mercantil y la codicia, que adjudican un valor de cambio a la Naturaleza y los seres humanos. Se da así una inadecuación básica que Sab explicita al afirmar: «No he podido encontrar entre los hombres la gran armonía que Dios ha establecido en la naturaleza» (p. 221). La angustia del Sujeto Romántico, entonces, surge de una sensibilidad espiritual, extraña a los otros hombres, y que lo liga al ámbito perdido de la armonía primigenia. La delimitación de los espacios impuesta por la burguesía capitalista extranjera representada por Enrique Otway y su padre posee como contrafigura para Sab el espacio de la Naturaleza concebido como el ámbito de la perfección y la felicidad, que los teóricos románticos alemanes denominarían el recinto de la moral ingenua¹².

¹¹ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab* (Salamanca: Ediciones Anaya, 1970), p. 157.

¹² Friedrich von Schiller, *Naive and Sentimental Poetry* (Nueva York: Frederick Ungar Publishing Co., 1966).

Es precisamente la Naturaleza como creación de Dios en su prodigalidad igualitaria la que motiva en Sab un cuestionamiento del orden humano que se ejemplifica en su siguiente aseveración: «¿Rehúsa el sol su luz a las regiones en que habita el negro salvaje? ¿Sécense los arroyos para no apagar su sed? ¿No tienen para él conciertos las aves ni perfumes las flores?... Pero la sociedad de los hombres no ha imitado la equidad de la madre común, que, en vano, le ha dicho: 'Sois hermanos'» (p. 153). No obstante la generosidad de la madre Naturaleza, la codicia de los hombres sustrae a los esclavos de ese orden armonioso, produciendo alteraciones en el movimiento cíclico mismo y modificando incluso la alternancia cósmica del día y la noche, como demuestra el siguiente pasaje:

... cuando la noche viene con sus brisas y sus sombras a consolar a la tierra abrasada, y toda la naturaleza descansa, el esclavo va a regar con su sudor y sus lágrimas el recinto donde la noche no tiene sombras, ni la brisa fresca, porque allí el fuego de la leña ha sustituido al fuego del sol, y el infeliz negro, girando sin cesar en torno de la máquina que arranca a la caña su dulce jugo, y de las calderas de metal en las que este jugo se convierte en miel a la acción del fuego, ve pasar horas tras horas, y el sol que torna le encuentra todavía allí... (p. 44).

La esclavitud viene a ser así no sólo una condición humana en contra de la armonía divina, sino también una fuente constante de alienación y enajenamiento con respecto a un ámbito natural que es reflejo y creación de Dios. Por esta razón, Sab exclama: «Imbécil sociedad que nos ha reducido a la necesidad de aborrecerla y fundar nuestra dicha en su total ruina» (p. 153). Esta rebeldía, sin embargo, surge en el Sujeto Romántico de Sab únicamente por la imposibilidad de unirse a Carlota y no como un imperativo para modificar el devenir histórico, pues el personaje es, en esencia, un ente sentimental.

En la oposición desgarradora de dos órdenes antagónicos e irreconciliables, el amor se concibe, siguiendo los cánones románticos, como una actividad espiritual de seres excepcionales que trascienden la mezquindad del mundo creado por los hombres para retornar a la perfección de los orígenes y enlazarse a Dios. En las cartas y escritos autobiográficos de Gertrudis Gómez de Avellaneda es evidente que ella se concebía a sí misma como uno de estos seres excepcionales y que, ideológicamente, su concepción del amor era afín con aquélla de los numerosos escritores románticos que leyó en su niñez. En este sentido resulta valioso comprender el tema del amor en *Sab* dentro de la visión del mundo de la autora, quien, en su *Autobiografía*, afirma: «... el principio eterno de la vida que sentimos en nosotros y que vemos, por decirlo así, flotar en la

naturaleza; este soplo de la Divinidad, que circula en sus criaturas, no puede ser sino amor. Amor espiritual, que no se destruye con el cuerpo y que debe existir mientras exista el gran principio, del cual es una emanación»¹³. El amor como fuerza trascendente y eco de la Divinidad hace de la Amada una belleza sensible que conduce hacia la belleza eterna, visión platónica que otorga a la voz de Carlota la calidad de «un eco de la eterna melodía del cielo» (p. 152), mientras su aliento es semejante a la brisa del atardecer y su cuerpo se iguala a la aurora en el campo.

Es precisamente su capacidad de amar y morir por amor la que hace de Sab un personaje sublime, y, a nivel ontológico, su Ser se define sólo en términos de su pasión, razón por la cual él afirma: «Mi amor, este amor insensato que me devora, principió con mi vida y sólo con ella puede terminar; los tormentos que me causa forman mi existencia; nada tengo fuera de él, nada sería si dejase de amar» (p. 170). Como típico héroe elaborado según el modelo europeo del Sujeto Romántico, su condición social de esclavo resulta ser un recurso literario para presentar el *leitmotiv* del amor imposible, mientras en su calidad de esclavo del amor, el personaje románticamente trasciende su problemática inmediata para alcanzar la realización de su Ser.

Desde una perspectiva crítica feminista, y sin dejar de tomar en cuenta las condicionantes intertextuales señaladas anteriormente, no parece fortuito el hecho de que el énfasis de la novela esté en el plano metafísico, pues la esclavitud en la novela no se concibe como un fenómeno privativo de la raza negra. Por el contrario, extendiendo los límites de este ideograma explícito, la autora alude a la esclavitud de la raza indígena representada por Martina, para, finalmente, en la conclusión, poner en evidencia que la esclavitud más intolerable es aquella de la mujer blanca en la sociedad burguesa. En su carta, Sab describe enfáticamente su visión de la amada, luego de haberse casado, diciendo:

Es ella, es Carlota, con su anillo nupcial y su corona de virgen... ¡Pero la sigue una tropa escuálida y odiosa!... Son el desengaño, el tedio, el arrepentimiento... y más atrás ese monstruo de voz sepulcral y cabeza de hierro... ¡lo irremediable! ¡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. El esclavo, al menos, puede cambiar de amo, puede esperar que, juntando oro, comprará algún día su libertad; pero la mujer, cuando

¹³ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Autobiografía y cartas de la ilustre poetisa* (Madrid: Imprenta Helénica, 1914), p. 153.

levanta sus manos enflaquecidas y su frente ultrajada para pedir libertad, oye al monstruo de voz sepulcral que le grita: «En la tumba» (p. 227).

En su calidad de texto que ilumina retroactivamente toda la novela, esta carta propone a Sab como un recurso paradigmático que permite re-interpretar la figura de Carlota con el auxilio complementario del personaje negro. De esta manera, el texto yuxtapuesto en la estructura palimp-sésica ha borrado los rasgos del texto básico sólo transitoriamente para, al final de la novela, darles un relieve mayor. Así, el Sujeto Romántico representado por Sab confluye con el Sujeto Romántico Femenino, que se destaca como un personaje dinámico y complejo.

Un análisis de Carlota nos lleva a distinguir, en primera instancia, su dualidad entre Sujeto y Objeto. Siguiendo la norma textual romántica, Gertrudis Gómez de Avellaneda caracteriza a Carlota como un objeto de amor que no se distingue de otras representaciones literarias de la época; su tez de azucena, su talle de palma y su cuello de cisne reiteran su relación indisoluble con la Naturaleza como ámbito divino. Sus posturas lánguidas en un balcón y los consabidos desmayos hacen de ella una figura de camafeo que responde a una elaboración típica de la imaginación masculina de la época y que refuerza el modelo social aceptado para la conducta de la mujer. En efecto, la apropiación de este canon estético no sólo pone de manifiesto la subordinación corriente de la creación femenina, sino que también induce a estudiar sus silencios como elementos vitales en el texto. En su representación estereotípica, Carlota carece, desde una perspectiva femenina interior, de un cuerpo verdadero, de una vivencia de la femineidad en el entorno doméstico y la topografía biológica.

Sin embargo, en su calidad de Sujeto y de Conciencia, se observan en el personaje adiciones marginales a la estética romántica masculina, haciendo de ella una heroína de configuración y trayectoria muy complejas. En primer lugar, su caracterización como Sujeto amante se elabora desde un principio a partir del eje disyuntivo de la Ilusión y el Desengaño. A la representación de sus sentimientos ideales hacia Enrique se yuxtaponen los comentarios de una narradora que profetiza el fracaso de las ilusiones por ser producto de un corazón y una imaginación que embellecen al amado y que irrevocablemente deberán enfrentar la realidad. Se produce así una tensión oximorónica entre el amor presente y el desengaño posterior.

Por otra parte, y de manera significativa, Carlota como Conciencia desecha los valores pragmáticos de su sociedad y se opone a la violencia

de la Conquista de América y las injusticias de la esclavitud. Actitud que debe comprenderse en el contexto histórico homólogo de la marginalidad de la mujer con respecto a la producción económica, y que produjo relaciones eminentemente domésticas con los grupos negros e indígenas dominados.

De manera similar a Sab, el conflicto de Carlota se especifica como la lucha entre su naturaleza intrínseca y el destino asignado por la sociedad. Pero si en el primero el Ser/Parecer equivalía a un alma y un cuerpo, en la protagonista esta dualidad es aún más compleja. Definida la mujer en la novela como esencialmente un ser hecho para amar, como puro corazón, se infiere que el Ser Femenino está ligado en forma primordial a la Naturaleza y la Divinidad. Su Parecer, sin embargo, no posee la tangibilidad de un cuerpo negro. Por el contrario, como objeto simbólico del *status* social de su amo eufemizado legalmente como esposo, debe mantener las apariencias, fingir que es feliz, no obstante haber descubierto la bajeza moral de Enrique y el efecto degradante de la codicia en un mundo del cual no puede huir. Significativamente, su situación se describe aludiendo simultáneamente al plano social e individual: «Carlota no podía desaprobador con justicia la conducta de su marido ni debía quejarse de su suerte, pero, a pesar suyo, se sentía oprimida por todo lo que tenía de serio y material aquella vida del comercio» (p. 214). Esta inadecuación básica, interpretada en relación con el ideograma de la esclavitud, propone entonces que la condición de la mujer va contra el orden divino mismo, y este concepto será, en la narrativa femenina posterior, el núcleo ideológico básico para denunciar el poder alienante de la organización patriarcal.

Sintiéndose una extraña en el mundo e impotente para modificar su vida, no posee otra alternativa que llorar «sus ilusiones perdidas y su libertad encadenada» (p. 215). Esta absoluta claudicación por parte de la protagonista debe considerarse en la tradición femenina de la narrativa latinoamericana como el inicio de lo que denominamos la heroína de trayectoria frustrada, y que recurrirá en novelas tales como *Ifigenia* (1924), de Teresa de la Parra; *La última niebla* (1934), de María Luisa Bombal, y *El mundo dormido de Yenía* (1946), de Carolina Geel.

Es precisamente este proceso de anagnórisis y la consecuente derrota de nuestro Sujeto Romántico Femenino el que le otorga a Carlota una función protagónica ligada a la ideología feminista de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Si «la maldición terrible» y «el fatal destino» de la figura complementaria de Sab lo condujo a una muerte noble y sublime, dicha fatalidad para Carlota será la carga que llevará a costas por el resto de su vida, considerada por los otros como normal y prosaica. No obstante,

este mensaje de la autora permanece en el nivel abstracto de la fatalidad, del mismo modo como su defensa de la mujer en sus ensayos de 1860 omiten los factores básicos de la infraestructura económica, es importante subrayar que su conciencia feminista la motiva a concluir su novela con dos elementos altamente significativos. En primer lugar, la narradora finge ignorar la suerte de Carlota, suponiendo «verosímilmente» (p. 231) que su marido se estableció en una ciudad europea y ella debió de seguirlo. Lo verosímil, por supuesto, es sinónimo de una imposición social de la cual la mujer de la época no podía escapar. Además de esta imprecisión, que, implícitamente, alude al destino de todo el sexo femenino, es también importante que la trayectoria posterior se silencie aludiendo de manera tangencial a la universalidad de una situación que en ese momento histórico se concebía como irrevocable.

TRANSGRESIÓN DEL FOLLETÍN Y APROPIACIÓN FEMENINA DEL SUJETO ROMÁNTICO EN «DOS MUJERES»

En su segunda novela, titulada *Dos mujeres* (1842), Gertrudis Gómez de Avellaneda reitera con más vigor su crítica a la institución del matrimonio, enmascarando este contenido subversivo bajo el formato tradicional del folletín romántico. En efecto, la historia amorosa y sus vicisitudes se presentan a través del encadenamiento de sucesos fortuitos, cambios de fortuna y felices coincidencias que conducen a los personajes a la circunstancia típica del triángulo folletinesco. Después de casarse en Sevilla con la rubia y angelical Luisa, Carlos debe realizar un viaje a Madrid, donde conoce a Catalina, condesa famosa por su reputación de mujer fatal y de quien el protagonista se enamora apasionadamente. Según el imperativo tradicional del género, Carlos se encontraría entonces ante la disyuntiva del Bien y del Mal representados por las figuras antitéticas de ambas mujeres, y, siguiendo las normas textuales de la ética edificante, el desenlace de la novela vendría a reafirmar el triunfo de la virtud y el castigo al pecado.

Sin embargo, la posición ideológica de la autora dista mucho de concordar con las categorías simplistas y disyuntivas propuestas por la moral de la época, que ella, tres años después de publicada la novela, transgredió al convertirse en madre soltera¹⁴. Complejizando el triángulo folle-

¹⁴ En 1845 Gertrudis Gómez de Avellaneda dio a luz una hija del escritor español García Tassara, con quien no contrajo matrimonio, y el 9 de noviembre de ese mismo año la niña murió a los siete meses de edad.

tinesco en el cual el protagonista debería, finalmente, elegir a la mujer buena y abnegada, Gertrudis Gómez de Avellaneda nos presenta la situación contradictoria de un hombre que, simultáneamente, ama a dos mujeres, quienes, más allá de la sanción social que las catalogaría como virtuosas o pecadoras, son de igual manera nobles y generosas. Es más, en las relaciones que se establecen entre los tres vértices del triángulo amoroso priman sentimientos aparentemente paradójicos: no obstante la infidelidad a su esposa, Carlos siente por ella ternura y amor, del mismo modo como las mujeres rivales terminan compadeciéndose mutuamente y ofreciendo el sacrificio de renunciar a Carlos tanto por amor a él como por una amistad recíproca. Tensión que se hace evidente en las siguientes afirmaciones: «... y puede asegurarse que jamás marido infiel ha sabido honrar tanto a la esposa que ultrajaba»¹⁵, «al verla tan hermosa, tan joven, tan santa, la condesa juzgó muy culpable y muy insensato al hombre que la abandonaba» (p. 189).

La anulación de elementos prototípicos que refuerzan el concepto tradicional del amor conyugal responde en *Dos mujeres* al cuestionamiento que hace la autora del matrimonio como institución que se opone a las leyes de la Naturaleza, donde todo es mutable; del mismo modo como los árboles cambian su follaje y la vida es arrebatada por la muerte, los seres humanos son susceptibles de volver a amar aun después de haber contraído lazos indisolubles y perpetuos en una ceremonia que Avellaneda define en la novela como «solemne y patética, y que jamás he presenciado sin un enternecimiento profundo mezclado de terror» (p. 34), concepto varias veces reiterado en su correspondencia epistolar, donde define el matrimonio como una profanación, como un lazo público que carece de la trascendencia de vínculos más sublimes y menos estáticos establecidos por el amor recíproco¹⁶. Si para la visión romántica del sentimiento es una manifestación espiritual que define la esencia humana y la de trascendencia, las reglas convencionales del matrimonio que sancionan el

¹⁵ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Dos mujeres, Obras de la Avellaneda*, tomo V (La Habana: Imprenta de Aurelio Miranda, 1914), p. 169.

¹⁶ Así, al relatar en su *Autobiografía* el fracaso matrimonial de su amiga Angelita, la autora dice: «Su marido, aquel amante tan tierno, tan rendido, se había convertido en un tirano. ¡Cuánto sufría la pobre víctima! ¡Y cuán heroica virtud! Mi cariño hacia ella llegó al entusiasmo, y mi horror al matrimonio nació y creció rápidamente» (*op. cit.*, p. 98). Por otra parte, en carta a Juan Valera afirma: «Que no vuelva, pues, a desvelarse mi gracioso filósofo con pensar que voy a profanarme con el casamiento. Espero que no sucederá, y que si sucede yo haré el casamiento lo que deba ser: yo le impondré a él mi sello y no él a mí el suyo» (citado por Margarita Peña en «Tres aspectos de la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Diálogos*, núm. 83, 1978, pp. 32-35).

amor extraconyugal se conciben como fuerzas negativas que tronchan toda posibilidad del Ser.

En consecuencia, al concepto oficial del adulterio como un acto pecaminoso que debe ser castigado se opone la visión subversiva que lo propone como fuente de amor sublime y virtuoso. Así, Catalina afirma: «El adulterio, dicen, es un crimen, pero no hay adulterio para el corazón» (p. 127), y las relaciones de los amantes se desarrollan precisamente en esta dicotomía que separa de manera tajante «lo dicho», lo que los valores de la sociedad dictaminan, en contraposición a «lo sentido», lo que los seres humanos realmente viven en su necesidad espiritual y no social de amar. Mientras para la perspectiva convencional el romance de Carlos y Catalina constituiría un escándalo progresivamente inmoral, dentro de esta concepción del amor, va alcanzando una dimensión espiritual que otorga a los personajes una cualidad sublime. En este sentido, entonces, la transgresión del código moral que conduce a la marginalidad se plantea en la novela como la única alternativa posible para superar las imperfecciones de una sociedad corrupta.

Dentro de este contexto romántico que subraya la oposición entre lo individual y sentimental *versus* lo social y pragmático, la inversión de los valores dominantes no sólo produce una defensa del adulterio, sino que también modifica de manera radical el estereotipo de la mujer fatal. A primera vista, Luisa, en su pureza y abnegación, sería, en una lectura folletinesca, el personaje antónimo a Catalina, antítesis que estaría representada a un nivel concreto por la típica oposición rubia/morena, ángel/demonio. Sin embargo, Gertrudis Gómez de Avellaneda, desde su perspectiva femenina, rechaza esta dicotomía arquetípica propia del patriarcado¹⁷, que en la tradición cristiana asume la forma de la Virgen María *versus* Eva Pecedora, para hacer de sus personajes femeninos figuras que representan a la mujer dentro de dos alternativas históricas. Luisa, que acepta dócilmente el *rol* asignado por su sociedad, adopta la compostura, la moderación y el silencio como modos de conducta que la convierten en un ángel, es decir, en un ser pasivo y subordinado que acepta la anulación de su auténtica femineidad. La caracterización prototípica en la que se reitera la virtud y la abnegación como rasgos dominantes pone de manifiesto una estaticidad que, al ser contrapuesta a la complejidad de Catalina, se destaca como un rechazo implícito de lo que la mujer, según

¹⁷ Al respecto resulta interesante subrayar que esta dicotomía sólo se da en las sociedades patriarcales, mientras que en las colectividades matriarcales el arquetipo femenino únicamente asume las características positivas de la Madre-Tierra. Véase, por ejemplo, el libro de Erich Neumann titulado *The Great Mother: An Analysis of the Archetype* (Princeton: Princeton University Press, 1963).

la visión feminista de Avellaneda, no debería ser. Si analizamos el prototipo de la mujer como un mito en el sentido que Roland Barthes le asigna —es decir, como una conceptualización y significación del mundo motivadas por la necesidad de mantener el orden dominante¹⁸—, los rasgos altamente positivos de Catalina no sólo se oponen a dicho orden, sino que también proponen un nuevo modelo para la mujer.

Significativamente, en un proceso de inversión de las normas textuales, Catalina se caracteriza como un héroe romántico. Su imaginación y sensibilidad excepcionales en una sociedad que ha sacrificado el espíritu en aras de la razón y el utilitarismo la hacen descubrir la problematicidad de su propia existencia. En vano se retira del mundo para identificarse con los personajes de Rousseau y Goethe y abandona la ciudad para retornar a la Naturaleza, ámbito que exalta su necesidad de amar como único modo de trascender espiritualmente. Sin embargo, pronto descubre que la evasión tampoco es una verdadera respuesta, y se reincorpora a la sociedad, escindiéndose entre un Ser y un Parecer; el desengaño entonces se ahoga en la mentira del placer, asumiendo conscientemente esta degradación angustiante, que la protagonista define de la siguiente manera: «... volví a lanzarme en el mundo; no ya para pedirle amor, felicidad, justicia, verdad, sino un opio de placeres y riqueza que me adormeciera. Volví a él para oscurecer entre el vapor de sus pantanos el funesto destello de mi inteligencia; para quebrantar en su frente de bronce el dardo punzante de mi sensibilidad» (p. 93). La protagonista es, en esencia, un personaje lleno de profundas contradicciones, y al comparársela con «una gran torre que se desploma» y «un vasto incendio que devora grandes edificios» (p. 95), se representa a la manera de un oxímoron su superioridad espiritual en la caída, y su bella pasión, que en el mundo que la rodea sólo la conduce al desastre. Por otra parte, su inteligencia, considerada por los otros como «cualidad peligrosa» (p. 92), hace de ella «una mujer hombre» (p. 51), un ser rechazado por una sociedad que concibe la genialidad, el talento y el vigor creativo como atributos masculinos innatos.

Sin duda, Catalina es en muchos sentidos una proyección autobiográfica de Gertrudis Gómez de Avellaneda no sólo por su insatisfacción espiritual¹⁹ en una sociedad de valores degradados, sino también por lo

¹⁸ Roland Barthes, *Mythologies* (Londres: Paladin, 1973).

¹⁹ En carta a Ignacio de Cepeda, la escritora dice: «Efectivamente, a veces me abrumba esta *plenitud de vida* y quisiera descargarla de su peso. He trabajado mucho tiempo en minorar mi existencia moral para ponerla al nivel de mi existencia física. Juzgada por la sociedad, que no me comprende, y cansada de un género de vida que acaso me ridiculiza; superior e inferior a mi sexo, me encuentro extranjera

que su talento representó para los otros. Esta mujer, definida en la época como «mucho hombre», fue considerada una especie de anomalía de la Naturaleza, como una inversión accidental del aposento del genio masculino. Concepto ilustrado en las siguientes palabras de José Zorrilla:

... su escritura briosamente tendida sobre el papel, y los pensamientos varoniles de los vigorosos versos con que reveló su ingenio, revelaban algo viril y fuerte en el espíritu encerrado dentro de aquella voluptuosa encarnación mujeril. Nada había de áspero, de anguloso, de masculino, en fin, en aquel cuerpo de mujer, 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 mujer²⁰.

Masculinización de su genio creativo que le permitió ser aceptada y galardonada como escritora, aunque no lo suficiente como para que se aceptara su incorporación a la Real Academia Española, decisión que Gertrudis Gómez de Avellaneda atribuía irónicamente a su falta de barbas²¹.

Dentro de este contexto socio-histórico, la autora parece adoptar un proceso homólogo, dándole a Catalina una envoltura intertextual que correspondía a lo masculino en la literatura de la época, subvirtiendo lo canónico para crear la primera verdadera heroína en una narrativa latinoamericana en la cual lo heroico generalmente ha correspondido a lo masculino²². Es más, Carlos, en su calidad de personaje aún no corrom-

en el mundo y aislada en la naturaleza. Siento la necesidad de morir. Y, sin embargo, vivo y pareceré dichosa a los ojos de la multitud» (*Autobiografía y cartas*, *op. cit.*, pp. 89-90).

²⁰ José de Zorrilla, «Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Obras de la Avellaneda*, tomo VI, *op. cit.*, p. 501.

²¹ En carta dirigida a Leopoldo Augusto Cueto con fecha 20 de octubre de 1856; la autora declara: «Soy acaso el único escritor de España que jamás ha alcanzado de ningún Gobierno distinción ni recompensa (*sic*) grande o chica. Mi sexo ha sido un eterno obstáculo a la buena voluntad que algunos ministros me han manifestado, y mi amor propio herido ha tenido, sin embargo, que aceptar como buenas las razones que, fundándose siempre en mi falta de barbas, se han servido alegar» (citado por Carmen Bravo-Villasante en *Una vida romántica: la Avellaneda*, Barcelona: Editora y Distribuidora Hispano Americana, 1967, pp. 187-188).

²² Llama la atención, sin embargo, que para la crítica masculina Catalina carezca de toda heroicidad. Así, por ejemplo, José A. Rodríguez García afirma: «La condesa casó por interés: su vida fue blanco de justificada maledicencia; su muerte misma, que parece rasgo de generosidad; es doblemente criminal, porque llevaba en

pido por la sociedad, se caracteriza como inocente, sentimental y pasivo. Por tanto, aparte de la anulación de la disyunción folletinesca entre el Bien y el Mal, se invierte y se revierte la disyunción tradicional entre lo masculino, como sinónimo de inteligencia y acción, y lo femenino, como símbolo de lo sentimental y pasivo.

Pero, aparte del ideograma que propone el matrimonio como una institución que va contra la naturaleza humana, también en *Dos mujeres* se da el ideograma feminista, que concibe a la mujer como una víctima absoluta de la sociedad. Si, desde el punto de vista heroico, Catalina se destaca en el triángulo amoroso como el vértice más complejo y admirable, desde esta perspectiva feminista los vértices se redistribuyen para ubicar a Carlos dentro de una situación privilegiada que contrasta con la de las dos mujeres. Significativamente, Catalina reflexiona: «Sí, momentos hay en mi existencia en que concibo el placer de las batallas, la embriaguez del olor a pólvora, la voz de los cañones; momentos en que penetro en el tortuoso camino del hombre político, y descubro las flores que el poder y la gloria presentan para él entre las espinas que hacen su posición más apacible... Pero ¡la pobre mujer, sin más que un destino en el mundo!, ¿qué hará, qué será cuando no puede ser lo que únicamente le está permitido?» (p. 94). Esta alusión a la dicotomía económica, que otorga al hombre un *rol* productivo mientras a la mujer se la relega al espacio doméstico del hogar, evidencia en toda su dramaticidad la situación del segundo sexo. Por su *rol* primario de madre y esposa, la sociedad le ha dado el amor como única meta, asignándole, según la teoría de Simone de Beauvoir, la identidad de el Otro, cuya realización existencial sólo depende de su relación con el Absoluto, con el hombre, quien, por su participación activa en la sociedad, logra realizarse a través de su éxito en la esfera del trabajo, la política y el poder²³.

El destino social que comparten ambas mujeres hace de ellas seres igualmente infelices, concepción que anula en forma definitiva la oposición folletinesca entre la virtuosa y la pecadora. Es más, la decisión de sacrificarse por la felicidad de la otra constituye un acto solidario. No obstante, Luisa propone dejar partir a Carlos con Catalina, la condesa que, a través de su amor, ha alcanzado lo sublime, comprende que este

el seno un ser, de que sin duda no hizo memoria la novelista en las postreras páginas de su libro. ¿De qué fue víctima esta mujer, frívola, coqueta, pero hermosa y rica, si no es de su propia destemplanza, de su carencia de sentido moral?» (*De la Avellaneda: Colección de artículos*, La Habana: Imprenta «Cuba Intelectual», 1914, p. 416).

²³ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, tomos I y II (Buenos Aires: Ediciones Siglo XX, 1962).

sentimiento, como todo lo humano y lo mutable, también morirá algún día, dejando a Carlos fuera de una patria y sin una familia; por esta razón, Catalina, simbólicamente, se encierra en un cuarto de la casa, el espacio convencional de lo doméstico asignado al sexo femenino, y se suicida, asfixiándose. Como si el suicidio fuera, después de todo, el único acto que la mujer puede libremente elegir en su sociedad, la muerte también representa la claudicación ante un orden que no ofrece ninguna salida. Carlos, por el contrario, se reincorpora al orden simbolizado por la institución del matrimonio y, aunque no es feliz, encuentra un sustituto para su felicidad en la ambición, logrando, por medio de su *rol* activo en la sociedad, una realización para su existencia. En contraste, a Luisa no le queda otra alternativa que rumiar silenciosamente su dolor entre las paredes opresivas de un hogar decente. Significativamente, y plasmando la ideología feminista de la autora, la historia de las dos mujeres se transforma, al final de la novela, en un mensaje para las otras mujeres, quienes, según la narradora, deben comprender que «la suerte de la mujer es infeliz de todos modos. Que la indisolubilidad del mismo lazo con el cual pretenden nuestras leyes asegurarles un porvenir se convierte no pocas veces en una cadena tanto más insufrible cuanto más inquebrantable» (p. 210).

En la producción literaria de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Dos mujeres* se destaca como la obra de mayor importe femenino no sólo por su contenido ideológico, sino también por la elaboración singular de un Sujeto Romántico que traspasa los límites de lo masculino modelizador y la adecuación del formato folletinesco a una visión del mundo que generalmente se mantuvo marginal a los valores patriarcales dominantes. No es de extrañar, por tanto, que la crítica, siguiendo la prohibición que de ella se hizo en Cuba por estar «plagada de doctrinas inmorales»²⁴, la haya sistemáticamente ignorado tachándola como una novela imperfecta y fallida. Paradójicamente, y corroborando su progresiva convencionalidad, la autora, en la edición de sus obras completas de 1869, eliminó *Sab* y *Dos mujeres* como dos novelas tempranas que no merecían el honor de ser incluidas en las prestigiosas colecciones de autores españoles. Sin embargo, contradiciendo esta claudicación por parte de Gertrudis Gómez de Avellaneda, son precisamente estas dos obras, y no sus novelas posteriores, las que marcan un hito de apertura, que encontrará una resonancia cenital en la trayectoria de la narrativa femenina hispanoamericana.

²⁴ Decreto de la Censura Real en Cuba promulgado en 1844.