

COLECCIÓN ESTUDIOS DE LITERATURA



**ESCRITORAS  
LATINOAMERICANAS**

*De la mímica subversiva a los  
discursos contestatarios*

**LUCÍA GUERRA**

**uah**/Ediciones  
Universidad Alberto Hurtado

# Lucía Guerra

## Escritoras latinoamericanas

### Аннотация

En este libro se traza una genealogía de la escritura de mujer dentro de los contextos culturales e ideologías feministas hasta fines del siglo XX.

Durante el siglo XIX, frente a una hegemonía masculina creadora de formatos literarios, discursos e imaginarios, la única alternativa estética de las escritoras fue la imitación, agregando márgenes y cuestionamientos

en una mímica subversiva que denunció el lugar subalterno de la mujer.

Esta estrategia escritural dio paso, en el siglo XX, a reapropiaciones y a la inscripción del cuerpo como plataforma de procesos de subjetivación y de un discurso de la sexualidad desde una perspectiva femenina que

además cuestionó los paradigmas androcéntricos de la heterosexualidad, la identidad y el saber.

Entre los hitos literarios analizados, se destacan: las injustas diferencias de género (Gertrudis Gómez de Avellaneda, Juana Manuela Gorriti, Rosario Castellanos), la legitimación del cuerpo como signo identitario (Teresa de la Parra, María Luisa Bombal, Armonía Somers, Rosario Ferré), la autonomía social y cultural

(Mercedes Valdivieso) y la inscripción de un discurso lesbiano (Reina Roffé, Irene González Frei).

Resulta, entonces, un libro clave para la comprensión de la trayectoria narrativa de la mujer latinoamericana desde una perspectiva teórica que permite conocer la dinámica histórica de las relaciones de género. Lucía Guerra.



# ESCRITORAS LATINOAMERICANAS

*De la mímica subversiva a los discursos contestatarios*

Escritoras latinoamericanas

De la mímica subversiva a los discursos contestatarios

Lucía Guerra

Ediciones Universidad Alberto Hurtado

Alameda 1869 – Santiago de Chile

[mgarciam@uahurtado.cl](mailto:mgarciam@uahurtado.cl) – 56-228897726

[www.uahurtado.cl](http://www.uahurtado.cl)

Los libros de Ediciones UAH poseen tres instancias de evaluación: comité científico de la colección, comité editorial multidisciplinario y sistema de referato ciego. Este libro fue sometido a las tres instancias de evaluación.

ISBN libro impreso: 978-956-357-329-9

ISBN libro digital: 978-956-357-330-5

Coordinadora Colección Literatura

María Teresa Johansson

Dirección editorial

Alejandra Stevenson Valdés

Editora ejecutiva

Beatriz García-Huidobro

Diseño interior y portada

Francisca Toral

Diagramación digital: ebooks Patagonia

[www.ebookspatagonia.com](http://www.ebookspatagonia.com) [info@ebookspatagonia.com](mailto:info@ebookspatagonia.com)

Imagen de portada: Retrato de la autora ©Zoe Faith Reyes.



Grupo de  
Editoriales  
Universitarias  
AUSJAL

Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en las leyes, queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamos públicos.

# ESCRITORAS LATINOAMERICANAS

*De la mímica subversiva a los discursos contestatarios*

**Lucía Guerra**

Dijo asimismo a la mujer: “Multiplicaré tus trabajos y miserias en tus preñeces; con dolor parirás los hijos y estarás bajo la potestad o mando de tu marido, y él te dominará”.

Génesis III, 16

## ÍNDICE

---

### Capítulo I MÁRGENES Y SUBTEXTOS DE LA PROBLEMÁTICA DE LA MUJER EN NARRADORAS DEL SIGLO XIX

#### Preámbulo

#### La estética de la mímica subversiva

Gertrudis Gómez de Avellaneda: en el doble cauce de la hegemonía patriarcal y la protesta feminista

Noción genérica del amor y el cuerpo enfermo como signo desestabilizador en la narrativa de Soledad Acosta de Samper

“El barro de Adán”: visión de la historia y la violencia masculina desde la perspectiva subalterna de Juana Manuela Gorriti

Mercedes Cabello de Carbonera y Clorinda Matto de Turner: El ángel del hogar como agente de la nación

### Capítulo II DISCURSOS DE LA SEXUALIDAD Y EL CUERPO DESDE UNA PERSPECTIVA DE MUJER

#### Preámbulo

Cuerpo/subjetividad y rituales del adorno en Ifigenia de

Teresa de la Parra

María Luisa Bombal: reinscripciones del deseo, el saber y la diferencia genérica

Despojo de la femineidad prescriptiva y retorno al espacio original de la identidad en La mujer desnuda de Armonía Somers

Capítulo III DENUNCIA DE LA ESTRUCTURA COLONIALISTA DEL PODER PATRIARCAL

Preámbulo

Patriarcado y colonialismo: interrelaciones de raza y género en la narrativa de Rosario Castellanos

Capítulo IV HACIA LA LIBERACIÓN Y UNA NUEVA VISIÓN DE LA MUJER

Preámbulo

Los espacios contestarios de la nación y la sexualidad en la narrativa de Albalucía Ángel

Cancelación de los signos patriarcales de la identidad en Papeles de Pandora de Rosario Ferré

Mercedes Valdivieso: de la libertad existencial a la configuración del cuerpo materno como matriz de la liberación

Subjetividades lesbianas en los espacios no inscritos de la identidad

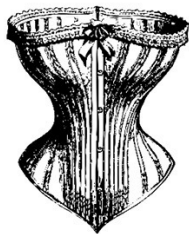
Bibliografía citada

Capítulo I

---

MÁRGENES Y SUBTEXTOS DE LA PROBLEMÁTICA

# DE LA MUJER EN NARRADORAS DEL SIGLO XIX



## PREÁMBULO

---

A mediados del siglo XIX, la figura de la “mujer ideal” semejaba una amplia campana bajo una cintura breve, pechos abultados y una larga cabellera peinada en rizos y trenzas o en un complicado moño. El corsé usado desde el siglo XVI era un artefacto de género y varillas metálicas que se ceñía al cuerpo para realzar las caderas y el busto achicando la cintura entre diez y quince centímetros con el objetivo de crear lo que en aquella época se llamaba “una cintura de avispa”. Debajo del corsé, las mujeres usaban una camisa de lino y sobre él, una fina camisola cubrecorsé. Los calzones de pierna larga llegaban hasta la rodilla y las medias se sujetaban en los muslos con gruesas ligas o jarreteras. Los vestidos de amplias faldas debían cubrir hasta la punta de los pies y requerían entre diez y doce metros de tela que, en la falda, se extendía en forma perfectamente redondeada, gracias a las enaguas confeccionadas con aros de acero en un armado metálico.

El énfasis en las caderas descomunamente anchas apuntaba hacia el potencial de la maternidad en un contexto histórico en el cual al hombre se le asignaba el león como animal semejante a él mientras a la mujer correspondía la avestruz con sus caderas voluminosas y su cabeza pequeña que hacía evidente su reducido

cerebro. Por otra parte, los escotes dejaban al descubierto una generosa porción de los senos para indicar que serían aptos en proporcionar buena y abundante leche para los hijos que pariera.

El peso de los vestidos, de las enaguas llenas de alambres y los apretados corsés no les permitían a las mujeres respirar bien y era corriente que se desmayaran, hecho que inmortalizó el Romanticismo dando realce a la noción de la mujer como ente débil e inerte en brazos del héroe romántico como único agente de aventuras heroicas y búsquedas trascendentales. Bajo la influencia de este movimiento artístico, las mujeres usaban polvos de arroz en el afán de lucir una tez pálida y acudían a las sombrillas para evitar el contacto directo de sus cuerpos con la luz del sol.

Casi todas las mujeres eran analfabetas puesto que la educación se impartía exclusivamente a los hombres y solo en los sectores más adinerados, algunas sabían leer y escribir —habilidades que les permitían usar la lectura como pasatiempo para el ocio burgués—. La meta de todas ellas, sin distinción de clase social, era casarse y tener hijos para convertirse en ángel del hogar, en la madre y esposa que, por su inocencia innata y su ignorancia de los saberes y los conflictos del mundo de afuera, debía salvaguardar la paz y la armonía en el hogar para otorgarle a su esposo el merecido descanso después de sus arduas faenas diarias en su rol de proveedor económico de la familia. A esta inocencia/ignorancia se agregaba la creencia de que debido a la menstruación y los cambios biológicos de

la maternidad, las mujeres poseían una intuición que sustituía y complementaba la lógica y la razón (atributos únicamente masculinos). Además, se creía que, por su naturaleza intrínseca, tendían a una sentimentalidad que expresaban a través de suspiros y copiosas lágrimas. A diferencia de los hombres poseedores de fuerza física y talento intelectual, la mujer era “puro corazón” y con su ternura y otras virtudes —entre ellas, la obediencia y la sumisión— debía ser el apoyo espiritual de su esposo inserto en los avatares de la producción económica y el devenir histórico.

Su tesoro máspreciado, según las prescripciones impuestas durante siglos por el patriarcado, era la virginidad —ese himen intacto que aseguraba al hombre la propiedad exclusiva de la mujer con quien se casaba—. Y el hecho de que se casara no significaba, de ninguna manera, que cruzara el umbral de la sexualidad plena. Por el contrario, mientras el marido practicaba el adulterio como un símbolo más de su virilidad, la actividad sexual de la esposa se restringía al único objetivo de la reproducción biológica dentro de un paradigma en el cual el hombre era el agente activo y el sujeto del placer, relegando a la mujer al rol de objeto pasivo y mero receptáculo de la gestación de los hijos que, según las creencias de la época, era promovida exclusivamente por los espermatozoides. Siguiendo las postulaciones de Aristóteles quien incluso afirmaba que si el espermatozoide provenía del testículo derecho, el hijo sería varón y si del izquierdo, mujer, en 1677 Antonie van

Leeuwenhoek observó espermatozoides a través del microscopio y afirmó que cada uno de ellos era un ser humano en miniatura y ya completamente formado, razón por la cual el útero materno siguió considerándose un mero receptáculo que alimentaba al feto. Solo en 1826, Karl Ernst von Baer demostró científicamente la existencia del óvulo en los animales mamíferos y en 1876, Oscar Hertwig explicó que la fertilización se debía a la penetración del espermatozoide en un óvulo.

Durante siglos la tajante asimetría genérica hizo de la mujer una persona incapaz de participar en actividades intelectuales o científicas. Como ciudadana de segunda categoría, le correspondió el silencio en la esfera política y le estaba vedado el placer sexual puesto que el clítoris era “un pene atrofiado” y la vagina, un espacio vacío, según la teoría de Sigmund Freud quien realizó sus estudios sicoanalíticos dentro de este contexto sexista. Víctima de mutilaciones de todo tipo, hasta su participación activa en la gestación biológica de los hijos en su rol primario de la maternidad le fue, por mucho tiempo, negada.

## LA ESTÉTICA DE LA MÍMICA SUBVERSIVA

---

Cuerpos cercados por el armado metálico de las enaguas y las varillas del corsé que aprietan y se incrustan en la cintura y parte del vientre. Conciencias acosadas por prescripciones que determinan lo que es y debe ser una mujer. En el vasto imaginario cultural, predomina una sola perspectiva que permea

todos los sistemas y desde el púlpito y pedestal de una hegemonía patriarcal, el rol primario de la mujer como madre y esposa resulta ser el resorte y trampolín que la condena a ser el otro ausente del devenir histórico, de ese afuera donde únicamente a los hombres les está permitido ser sujetos agentes.

Dentro de una lógica de género que es también sinónimo de fraudes y estrategias para imponer el poder sobre la mujer en su posición subalterna, Fray Luis de León en *La perfecta casada* (1583) arguye desde los cuarteles del razonamiento puro y las deducciones irrefutables que conducen a la verdad absoluta:

Porque así como la naturaleza, como dijimos y diremos, hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obliga a que cerrasen la boca; (...) por donde, así, a la mujer buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias ni para los negocios de dificultades sino para un solo oficio simple y doméstico, así les limitó el entender, y por consiguiente les tasó las palabras y las razones... (200).

Como en el caso de la minoría genérica de los homosexuales, esta espiral de la lógica discriminatoria parte de una plataforma escueta y se extiende malignamente hacia otras esferas. De este modo, la frase del Levítico en el Antiguo Testamento que estipula que las relaciones sexuales con personas del mismo sexo van en contra del plan de Dios y constituyen un pecado, es la plataforma que extiende la homosexualidad a las nociones de “pecado nefando”, “inversión anómala”, “desvío perverso” y “enfermedad”.

En el binomio de la producción económica versus la reproducción biológica, al hombre se le atribuye inteligencia, fortaleza y un poder representado por la figura del padre (Dios, padres canónigos, padre de familia) mientras el rol primario de madre y esposa la despoja de toda capacidad intelectual para dedicarse a las ciencias o los negocios en una limitación del entender que no le permite razonar y ni siquiera hablar. La extensión del rol doméstico a un tasar del lenguaje<sup>1</sup> y de las habilidades intelectuales parte de un principio legitimador: la diferencia entre los sexos proviene de la naturaleza, de una esencia biológica permanente e inmutable. Mutilación que hace de la mujer un otro subordinado e inmerso en un conjunto de sistemas creados por la hegemonía de una élite masculina.

Esta naturalización de la diferencia genérica y la consecuente lógica expuesta por Fray Luis de León, Juan Luis Vives y tantos otros en los países europeos de los siglos XVI y XVII se reiteran en los discursos de Jean-Jacques Rousseau y Augusto Comte en otra instancia histórica del patriarcado en la cual se usa el eufemismo, en una estrategia de poder, para darle a la subordinación de la mujer, un carácter sublime. Así en Emilio (1762), Sophie es “el complemento del bello sexo” (363) que proporciona al protagonista el bienestar del hogar en un ámbito doméstico que Rousseau denomina “el noble imperio de la mujer” (393) mientras Comte insiste en la veneración que las mujeres se merecen por ser: “Nacidas para amar y ser amadas, eximidas de los deberes de la vida práctica (y) libres en el sagrado

retiro de sus hogares” (288).

La reclusión en el hogar significó la exclusión de toda producción cultural y aunque en el espacio doméstico, las mujeres desarrollaron ciertos saberes como el conocimiento de yerbas medicinales, medidas higiénicas y principios elementales de la obstetricia, estos saberes fueron desplazados para dar prioridad a los estudios científicos realizados por los hombres.

Dentro de este contexto exclusivista, las mujeres que osaron escribir se vieron forzadas a usar seudónimos masculinos tales como George Eliot, Fernán Caballero, George Sand y Currer Bell<sup>2</sup>. El uso de un nombre masculino fue solo una de las máscaras que las mujeres debieron usar para poder publicar sus textos. Más importante aún fue la apropiación estratégica de modelos y formatos literarios creados desde una perspectiva masculina que funcionaba como la norma legítima. Sin otra opción intertextual, las escritoras imitaban dichos modelos agregando, de manera aparentemente inofensiva, márgenes y subtextos que introducían trazos fragmentarios de una perspectiva femenina desde el ámbito del silenciamiento y la subordinación.

De esta manera, se produce en las novelas del siglo XIX estudiadas en este libro, una diglosia en una situación ambivalente entre la fuerza discursiva de carácter dominante y el titubeo de una “palabra de mujer” en busca de un discurso propio. Por lo tanto, la escritura para ellas es una praxis dentro de una gestualidad que implica, en primer lugar, ocultarse a sí

mismas para exiliarse en los espacios oficiales y hegemónicos de modelos literarios masculinos. Y utilizamos la imagen del exilio porque, como en este, se produce una tensión entre lo propio y lo foráneo marcada por la supremacía de lo androcéntrico dominante que, como demuestra Claudine Herrman, funciona en la escritura de mujer en términos semejantes a la oposición entre colonizador y colonizado. Por otra parte y a nivel del lenguaje — sistema depositario, por excelencia, de valores, organizaciones e interpretaciones del mundo desde una perspectiva falocéntrica — Julia Kristeva señala: “En la escritura de mujer, el lenguaje parece ser visto desde un terreno ajeno, ¿es tal vez contemplado desde el punto de vista de un cuerpo asimbólico y espasmódico? (...). Apartadas y enajenadas del lenguaje, las mujeres son visionarias, bailarinas que sufren cuando hablan” (1981, 166).

Al lenguaje como un terreno ajeno, se agrega una identidad adscrita en un prolífero imaginario androcéntrico que no solo ha producido extensas versiones de los arquetipos de la madre tierra y la madre terrible sino que también ha regulado su ser en un deber-ser y un no-deber-ser. Prescripciones que, aparte de regular su conducta, definen su identidad. Al respecto, Susan K. Cornillon señala: “En la cultura masculina, la noción de lo femenino se expresa, se define y se percibe por el hombre como una condición de ser mujer mientras que, para la mujer, esta noción de lo femenino es vista como una adición a la propia femineidad, como un estatus o meta que debe ser lograda” (113).

Esta “femineidad propia” carece, sin embargo, de un discurso

en una sociedad en la cual abundan los dictámenes y las imágenes de la mujer-dicha mientras permanece en el vacío y en el silencio, la mujer diciéndose a sí misma. En una simultaneidad contradictoria del ser, la mujer dicha es, entonces, una versión alterada, una construcción cultural creada por una estructura patriarcal para sus propios objetivos de carácter económico y familiar.

En una literatura en la cual constantemente se emiten discursos e historias sobre la mujer y no en ella o por ella, la escritora del siglo XIX carece de un corpus intertextual propio y en consecuencia, su praxis escritural corresponde a una literatura derivada cuyo régimen natural es la hipertextualidad, ya que su sistema de referencia corresponde a una literatura producida por el grupo hegemónico y originador de hipotextos (Genette). A pesar de esta dependencia escritural, las escritoras decimonónicas, junto con imitar formatos y discursos hegemónicos, introducen una diferencia en el proceso de doblaje o repetición desde un lugar de enunciación marcado por el factor genérico.

Hacia 1838, fecha en que Gertrudis Gómez de Avellaneda estaba escribiendo *Sab* —la primera novela escrita por una mujer latinoamericana— el movimiento literario en boga en España era el Romanticismo que, a pesar de haberse gestado en el resto de Europa a fines del siglo XVIII, solo entró de lleno en este país hacia 1830. El movimiento romántico surge de un contexto histórico clave en el desarrollo de la Modernidad ahora

marcada por la industrialización, el mercantilismo, el desarrollo urbano y el nacimiento de la ciencia moderna, la cual considera la naturaleza como un reloj regido por leyes exactas que la actividad intelectual de un yo cartesiano era capaz de descifrar eliminando todo misterio para satisfacer las nuevas necesidades de un utilitarismo capitalista. La estética romántica es, por lo tanto, una reacción cultural que se oponía a este nuevo orden de los hombres para incursionar en el orden armonioso y enigmático de la naturaleza sublime por ser un reflejo de Dios. La rebeldía romántica hace de sus héroes seres que se marginan de una sociedad pragmática e imperfecta, para buscar una trascendencia espiritual a través del amor hacia una mujer que resulta ser la intermediaria de ese ascenso espiritual que lo salvará de todo pragmatismo. Por lo tanto, la amada está íntimamente unida a la naturaleza —rasgo que la asemeja al leit-motiv del buen salvaje por su inocencia aún no contaminada por la civilización—. De más está señalar que, en los andamios de la estética romántica, subyacen los ideogramas patriarcales de género: el candor y la fragilidad tanto física como sentimental de las heroínas en su rol de intermediarias, como en el caso de la Virgen para alcanzar a Dios, contrasta con el héroe en su posición de sujeto agente que relega a la mujer al espacio de la otredad subalterna.

La figura de la amada idealizada refuerza, obviamente, la construcción cultural de “lo femenino” prevalente en aquella época ignorando las experiencias reales de la mujer en un contexto histórico específico. Por lo tanto, durante el siglo XIX

las escritoras enfrentan el desafío estético de insertar su propia perspectiva dentro de una modelización literaria producida por la imaginación androcéntrica. Si en un principio, imitar un formato literario ya dado implica un acto de claudicación, en dicho acto la mímica adquiere un valor transgresivo: la versión imitada del modelo hegemónico es el producto de una apropiación desde un lugar subalterno que imprime la diferencia socavando, así, la autoridad del discurso dominante.

Como ha señalado Luce Irigaray, la exclusión social de la mujer conlleva una exclusión en la economía de la significación. Por lo tanto, la mujer atrapada en un lenguaje y en un tejido de construcciones culturales que no la representan debe recurrir a la mímica y al uso de la máscara de una femineidad fabricada desde una perspectiva masculina. En un acto de agencia muy diferente al imitar modelos e ideologías de manera sumisa, la estrategia de la mímica es un recurso de resistencia dentro del mismo sistema y pone de manifiesto los silencios y mistificaciones de una noción de “lo femenino” que ha sido impuesta a través de diversos dispositivos de poder. Judith Butler destaca el carácter transgresor de este tipo de imitación en el discurso mismo de Irigaray al comentar figuras canónicas de la filosofía: “Se trata de hacer citas, no como una reiteración esclavizada del original sino como una insubordinación que toma lugar dentro de los mismos términos del original y que cuestiona el poder del origen que Platón reclama para sí mismo” (1993, 45). La práctica textual de la mímica habita el sistema imitado, y al mismo tiempo, lo

penetra, lo ocupa y lo desmantela.

Es más, la mímica subversiva es un discurso de doble articulación en el cual se entrelazan la inteligibilidad de la noción hegemónica de “lo femenino” y experiencias e impulsos de la mujer que están fuera de la representación patriarcal (“El sistema simbólico las divide en dos. En ellas, la ‘apariencia’ permanece como algo externo y ajeno a lo natural. Socialmente, ellas permanecen amorfas, experimentando impulsos que están fuera de toda representación” (Irigaray 1985, 189).

Desde los estudios poscoloniales, Homi Bhabha observa esta doble articulación en el caso del colonizado que imita la cultura del colonizador en una estrategia de apropiación para expresar su propia visión del poder y la legitimación del otro subalterno en un acto que desestabiliza los saberes normalizados y los poderes disciplinarios.

Es precisamente la diferencia genérica la que produce en la estética de la mímica subversiva, elementos de una especificidad que se detecta en vacíos y silencios —espacios en blanco engendrados por una intertextualidad masculina que, por razones obvias, omite los sucesos de la menstruación, el embarazo, el parto y las vivencias de la maternidad junto con los detalles de un espacio doméstico que en “la acción narrativa” resultan innecesarios—.

Silencios y vacíos que no solo ponen en evidencia la claudicación de la escritura a la noción de “lo literario” en los hipotextos masculinos sino también la carencia de discursos e

imaginarios que representen literariamente experiencias típicas de la mujer en su situación social y genérica.

Dentro de la estética de la mímica subversiva también se añaden márgenes y subtextos que, de manera tangencial, modifican el modelo original en un acto de transgresión que va desde la leve reconfiguración a la denuncia explícita, como se observará en las novelas del siglo XIX comentadas en este libro.

GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA:

EN EL DOBLE CAUCE DE LA HEGEMONÍA  
PATRIARCAL Y LA PROTESTA FEMINISTA

---

### Contexto histórico

Gertrudis Gómez de Avellaneda nació en Cuba en 1814 y a la edad de veintidós años se radicó en España, país que hasta 1898 tuvo a Cuba como una de sus colonias. La autora pertenecía a la aristocracia criolla y por su condición de colonizada, vivió dos acervos culturales simultáneos: el de la metrópoli con una fuerte influencia en su formación intelectual y el de Cuba, espacio evocado a nivel del paisaje, las costumbres y la cultura oral. Dualidad claramente observada en su primera novela Sab (1841) inserta en la profusa intertextualidad del Romanticismo europeo y cuyo argumento se desarrolla en Cuba, hecho que le permite a la autora inscribir en el formato europeo, trazos autóctonos de la flora y fauna, leyendas, costumbres y vocablos cubanos que ella explica en notas a pie de página para los lectores españoles.

Este injerto dentro del formato romántico infunde en la novela un elemento exótico ya típico de este movimiento literario aunque “lo cubano” se presenta desde una perspectiva interior que difiere del exotismo como mero artificio imaginativo.

Refiriéndose a la dinámica del poder, Michel Foucault ha señalado: “Hay que admitir un juego complejo e inestable donde el discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto de poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta. El discurso transporta y produce poder; lo refuerza pero también lo mina, lo expone, lo torna frágil y permite detenerlo” (123). En el oleaje impredecible del poder y la resistencia, los movimientos feministas se caracterizan por una trayectoria lenta y discontinua, incompleta siempre debido a la parcialidad de sus logros, fenómeno aún presente en la actualidad.

A mediados del siglo XIX, el contexto feminista está constituido por voces aisladas que denuncian la posición subalterna de la mujer en un acto de resistencia. Entre estas, se destaca en una posición pionera, la voz de Mary Wollstonecraft quien en *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) afirma: “Si la mujer es en general débil en cuerpo y entendimiento, se debe menos a su naturaleza que a su educación” (55-56). Contradiciendo la posición esencialista que había dado origen a la creencia de que la mujer era, por su naturaleza biológica, más débil física e intelectualmente que el hombre, la afirmación de Wollstonecraft resulta señera para el primer movimiento

feminista que se centró en la meta de luchar por el derecho de la mujer a la educación. En el caso específico de España, como señala Evelyn Picón Garfield, durante esta época ya están apareciendo revistas destinadas a la mujer y en ellas se aboga por su acceso a la educación, aunque dentro de un marco hegemónico que mantiene las prescripciones patriarcales con respecto a las virtudes y deberes de la mujer tradicional (27). Contradicción también observada en Gertrudis Gómez de Avellaneda quien, a pesar de sus ideas feministas, demuestra, tanto en sus textos literarios como en sus cartas, ideas que oscilan, de manera ambivalente, entre el desafío al orden patriarcal y el consenso.

Convertirse en escritora durante esta época significó un paso atrevido porque, en una situación excepcional, la mujer burguesa salía del ámbito doméstico al espacio público. Dicho paso creó escándalos y polémicas dentro de un contexto hegemónico en el cual se desestimó su valor artístico. Situación que Severo Catalina en 1870 resume diciendo:

Los partidarios de la rueca y la aguja, entre los cuales suelen contarse filósofos muy famosos, censuran siempre el estilo de las literatas; si es dulce y sencillo, por lo que tiene, a su decir, de gazmoña hipocresía; si es vigoroso y arrebatado por lo que afecta de ridícula virilidad. La mujer nunca escribe bien ni con la verdad para los que entienden que la mujer no debe escribir nunca (308-309).

En España, escritoras como Fernán Caballero, Carolina Coronado y Gertrudis Gómez de Avellaneda fueron

discriminadas en un ambiente donde se consideraba que el talento literario pertenecía exclusivamente a los hombres y cuando una escritora demostraba poseerlo, según el caso de estas tres autoras, se optaba por atribuirlo al hecho de que, en el fondo, eran hombres en envoltura de mujer<sup>3</sup>. Así, José Zorrilla, en el funeral de Gómez de Avellaneda, declaró en su discurso:

...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 de la piel, ni espesura excesiva de 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 voluptuosa envoltura de mujer (501).

Muy consciente de estas discriminaciones que impidieron que fuera aceptada en la Real Academia de la Lengua, no obstante su extensa y exitosa obra<sup>4</sup>, en su ensayo “La mujer” publicado en 1860, afirma:

Si la mujer a pesar de estos y otros brillantes indicios de su capacidad científica aún sigue proscrita del templo de los conocimientos profundos, no se crea tampoco que data de muchos siglos su aceptación en el campo literario y artístico; ¡Ah! ¡No! también ese terreno le ha sido disputado palmo á

palmo por el exclusivismo varonil, y aún hoy día se la mira en él como intrusa y usurpadora, tratándose, en consecuencia, con cierta ojeriza y desconfianza, que se echa de ver en el alejamiento en que se la mantiene de las academias barbudas (303).

En repetidas ocasiones, Gómez de Avellaneda se refiere con bastante ironía a “la barba de los hombres” para destacar cómo un detalle hormonal y no intelectual o artístico impide el reconocimiento de las escritoras. Así en este ensayo asevera:

Como desgraciadamente la mayor potencia intelectual no alcanza á hacer brotar en la parte inferior del rostro humano esa exuberancia animal que requiere el filo de la navaja, ella ha venido á ser la única e insuperable distinción de los literatos varones quienes —viéndose despojados de otras prerrogativas que reputaban exclusivas— se aferran á aquella con todas sus fuerzas de sexo fuerte, haciéndola prudentísimamente el sine que non de las académicas glorias (303).

Habiendo experimentado ella misma la masculinización de su talento pues, para sus coetáneos, el hecho de que fuera una escritora destacada se debía a que ella era “mucho hombre”, Gómez de Avellaneda define el éxito literario de la mujer como el producto de un enmascaramiento audaz y estratégico. Refiriéndose a George Sand a quien denomina como “lampiña disfrazada”, afirma: “Otras que cubriendo sus lampiñas caras con máscara varonil, se entraron, sin más ni más, tan adentro del templo de la fama, que cuando vino á conocerse que carecían de barbas y no podían, por consiguiente, ser admitidas entre las

capacidades académicas, ya no había medio hábil para figurar eternamente entre las capacidades europeas” (303-304).

La imagen de la máscara y el antifaz es un signo que si bien no metaforiza en toda su complejidad la escritura de mujer pone de manifiesto un elemento esencial: la impostura y el adulterio como dos actos transgresivos que modifican ilegalmente el objeto “legítimo” en un proceso de usurpación. Dentro de un contexto en el cual los escritores, aún hoy día, se refieren a su escritura como “el dar a luz en el parto de la creación” haciendo del texto un embrión que se gesta y crece dentro del sujeto creador, la mujer “concibe” su escritura dentro de una gestualidad que implica encubrir su especificidad genérica a través de una mímica que crea la ilusión de que es un hombre el autor de ese texto, pero esa máscara o antifaz resulta ser solo un subterfugio engendrado por los prejuicios patriarcales. La “escritura masculina” de la mujer es una máscara que se triza para dar paso a la diferencia genérica que, en el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda, constituirá la primera instancia de una mímica subversiva en la producción narrativa de la mujer latinoamericana.

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 trama se había centrado en los infortunios del esclavo Sab y su amor imposible hacia Carlota quien termina casándose

con un hombre blanco, en la sección que concluye la novela y que transcurre cinco años después de la muerte de Sab, se nos presenta a Carlota viviendo un matrimonio desdichado y en la carta del esclavo a Teresa, este afirma que la esclavitud de las mujeres, bajo el lazo indisoluble del matrimonio, es una servidumbre mucho peor que aquella de los mismos esclavos porque ellos, por lo menos, pueden comprar su libertad.

Esta aparente digresión argumental fuerza a una relectura en la cual no solo Carlota reemplaza a Sab en su rol protagónico sino que también el ideologema<sup>5</sup> abolicionista resulta ser únicamente un recurso 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 se desdobra a través del palimpsesto en la figura de Carlota quien, en su posición de subalterna, ya no posee ninguna agencia y es, más bien, una víctima del sistema patriarcal. De esta manera, los elementos convencionales de la representación romántica de la mujer se reconfiguran al final de la novela dando paso a un margen transgresivo que corresponde al mensaje feminista.

En el contexto de la novela antiesclavista cubana, Sab se destaca como un texto singular no solo porque la autora no

recibió la influencia notable de Domingo del Monte (Picón Garfield, 52-58) 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 una clara intención de denuncia dirigida específicamente a modificar la situación jurídica y económica de los esclavos cubanos, en *Sab* se omite dicho aspecto político para concentrarse en un conflicto de carácter sentimental en el cual la diferencia de raza y clase social nutre, de manera tradicional, el leit-motiv del amor imposible.

La elección de un personaje negro parece, más bien, condicionada por una tradición literaria europea que tiene sus antecedentes en *Oroonoko* (1688) de Aphra Behn, *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe y *Bug Jargal* (1826) de Víctor Hugo (Araújo). Como en *Oroonoko*, *Sab* no es totalmente 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 su condición de integrante de una minoría étnica (Alzola). Lejos de representar en toda su complejidad al esclavo cubano de la época, el personaje *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 en su capacidad para experimentar sentimientos y pasiones. Es más, en su calidad idealizada de “buen salvaje”, Sab resulta ser la imposición de un yo blanco en un etnos negro (Barreda) que plasma, como en varias novelas de la época, una concepción europea de la sociedad industrializada y sus efectos corruptores en los seres humanos. Por consiguiente, en esta novela, el primitivismo elaborado en la figura del esclavo resulta de una apropiación estética de los modelos románticos hegemónicos y omite, en su carácter cultural dependiente, no solo el ethos sino también los conflictos sociales y políticos de los esclavos cubanos.

Por otra parte, se deben señalar las contradicciones subyacentes en 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, una premisa racista. En este sentido, el epígrafe que inicia el primer capítulo (“...gozo de heroica estirpe allá en las dotes del alma siendo el desprecio del mundo”, 101) 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” (210) ha llegado a conocerlo verdaderamente concluye que este no debía haber nacido esclavo puesto que “un corazón que sabe amar así, no es un corazón vulgar” (224).

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 lo escinde en un alma libre y noble y un cuerpo esclavo y villano. Del mismo modo, Enrique, futuro esposo de Carlota, se caracteriza por un alma que es “huésped mezquino de un soberbio alojamiento” (188) difuminando, así, las relaciones económicas y sociales de una estructura de poder que divide a los hombres en amos y esclavos.

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 la problemática de la esclavitud se presenta exclusivamente desde una perspectiva 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” (265). 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 a 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” (266). La angustia del sujeto romántico surge,

entonces, de una sensibilidad espiritual extraña a los otros hombres y que lo liga al Edén 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 denominaban el recinto de la moral ingenua (Schiller).

Es precisamente la naturaleza como creación de Dios en su prodigalidad igualitaria la que motiva en Sab un cuestionamiento del orden humano: “¿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 perfume las flores?... Pero la sociedad de los hombres no ha imitado la equidad de la madre común que en vano les ha dicho: ‘Sois hermanos’” (206). No obstante la generosidad de la madre naturaleza, la codicia de los hombres sustrae a los esclavos de ese orden armonioso produciendo alteraciones incluso en el movimiento cíclico y cósmico del día y la noche:

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 frescura, porque allí el fuego de la leña ha sustituido al fuego del sol, y el infeliz negro, girando sin cesar en torno a 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... (106).

La esclavitud viene a ser así una condición impuesta contra la armonía divina y una fuente constante de enajenación con respecto a la naturaleza como reflejo y creación de Dios. La rebeldía surge, sin embargo, en el caso de Sab debido a 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 y no un sujeto político.

En la estética romántica, de la oposición desgarradora de dos órdenes antagónicos e irreconciliables surge el amor 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 otros textos autobiográficos de Gertrudis Gómez de Avellaneda, es evidente que ella se concebía a sí misma como uno de estos seres excepcionales y que su concepción del amor coincidía con la de los autores románticos que había leído. En su Autobiografía declara: "(...) 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" (153). El amor como fuerza trascendente y eco de la divinidad hace de la amada, una belleza sensible que conduce hacia la belleza eterna —visión romántica enraizada en

la tradición neo-platónica que Gómez de Avellaneda infunde en Carlota cuya voz es un eco de la melodía del cielo mientras su aliento semeja la brisa del atardecer y su cuerpo evoca la aurora —.

Es precisamente su capacidad de amar y de morir por amor la que hace de Sab un personaje sublime y, a nivel ontológico, su ser se define en términos del amor (“Mi amor, este amor insensato que me devora, principió con mi vida y solo con ella puede terminar; los tormentos que me causa forman mi existencia; nada tengo fuera de él, nada sería si dejase de amar” (280)). Como típico héroe romántico, su condición social de esclavo resulta ser un recurso literario para elaborar el leit-motiv del amor imposible mientras en su calidad de esclavo del amor, románticamente trasciende su problemática social para alcanzar la realización de su ser.

Si en el plano social e histórico, la esclavitud de Sab deviene en la abstracción de lo sublime, dicha condición adquiere, al final de la novela, una condición política al adscribirse a la figura de Carlota<sup>6</sup>. Antes de suicidarse, Sab deja una carta a Teresa en la cual le cuenta que ahora que Carlota se ha casado con Enrique, él aún puede verla:

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 levanta sus manos enflaquecidas y su frente ultrajada para pedir libertad, oye el monstruo de voz sepulcral que le grita: “En la tumba” (270-271).

En su calidad de texto que ilumina retroactivamente toda la novela, esta carta traslada a Sab de protagonista a personaje auxiliar en una historia subyacente en la cual Carlota quien, aparte de ser la típica heroína romántica en la narración de la superficie del palimpsesto, es también el contrasello del sujeto romántico en una alteridad subalterna que no le permite ni la trascendencia espiritual ni algún acto de resistencia pues, en su condición de mujer, está condenada a sumisamente aceptar su matrimonio desdichado.

Carlota en el flujo dual de la mistificación patriarcal y la condición subalterna

En la confluencia palimpséstica de dos historias, Carlota es tanto el objeto amado, según imaginario romántico, como un sujeto consciente de su situación aunque privado de la posibilidad de toda praxis. Como objeto del amor romántico, ella se caracteriza de manera muy similar a otras representaciones de la época: su tez de azucena, su talle de palma y su cuello de cisne simbolizan la íntima relación de “lo femenino” con la naturaleza

de carácter divino. Sus posturas lánguidas en un balcón, sus suspiros y 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 impuesto a la conducta y caracterología de la mujer. En efecto, la apropiación de esta mujer dicha desde una perspectiva masculina no solo pone de manifiesto la subordinación a modelos literarios hegemónicos sino que también induce a inquirir en sus silencios como elementos vitales en el texto. Nada se dice de la especificidad genérica de sus experiencias en el ámbito doméstico y su cuerpo se describe desde una mirada exterior que omite las vivencias en la topografía de ese cuerpo.

Sin embargo, en su posición de sujeto consciente, se observan en ella adiciones marginales a la estética romántica masculina reconfigurando a la típica heroína romántica. En primer lugar, su caracterización como sujeto amante se elabora desde el principio a partir del eje disyuntivo de la ilusión y el desengaño. Así, a sus sentimientos hacia Enrique se yuxtaponen los comentarios de una narradora que profetiza el fracaso de estos sentimientos por ser producto de un corazón y una imaginación que embellecen al amado y que irremediamente deberán enfrentar la realidad. De este modo, se da una tensión oximorónica entre el amor del presente y el desengaño posterior.

Por otra parte y de manera significativa, Carlota como sujeto consciente rechaza los valores pragmáticos de su sociedad, cuestiona la violencia de la Conquista de América y se opone a

las injusticias de la esclavitud y la condición mísera de la indígena Martina. Actitud marcada por un factor genérico que hizo que la mujer blanca en el espacio de la casa estableciera relaciones domésticas con negros e indígenas en situaciones que diferían del formato exclusivamente económico y laboral que dirigían los hombres blancos.

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 como esencialmente un ser hecho para amar por ser puro corazón, su ser está primordialmente unido a Dios y a la naturaleza. Su parecer, sin embargo, no corresponde sencillamente al de un cuerpo negro discriminado. Por el contrario, como objeto simbólico del estatus social de su amo (en el eufemismo legal de esposo) debe mantener las apariencias, fingir que es feliz, no obstante haber descubierto la bajeza moral de Enrique y el efecto degradante de su codicia en un mundo del cual no puede huir.

Significativamente, su situación se describe aludiendo al plano social e individual: “Carlota no podía desaprobado 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” (259). Esta inadecuación básica interpretada en relación con el ideograma de la esclavitud propone, entonces, que la condición de la mujer va contra la

armonía creada por Dios y reflejada en la naturaleza. Este concepto será, en la narrativa de la mujer latinoamericana, parte del núcleo ideológico que denuncia el poder desnaturalizador del sistema patriarcal.

Sintiéndose una extraña en el mundo e impotente para modificar su vida, Carlota no posee otra alternativa que llorar “sus ilusiones perdidas y su libertad encadenada” (260). Esta absoluta claudicación por parte de la protagonista marca el inicio, en la narrativa de la mujer latinoamericana, de lo que denominamos la modalidad hermética de la existencia subrayada por una trayectoria frustrada y la derrota engendrada por el orden patriarcal.

En un proceso de anagnórisis, Carlota toma conciencia de su situación sin salida en una época en la cual no existía el divorcio. 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 de un matrimonio que llevará a costas por el resto de su vida aunque la sociedad la considere una situación normal para el imperativo de ser una mujer decente. La única otra posibilidad durante la época era entrar a un convento, como lo hizo Teresa. 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 del patriarcado, es importante subrayar que su conciencia feminista la motiva a

concluir su novela con dos elementos significativos. En primer lugar, la narradora omnisciente finge ignorar la suerte de Carlota suponiendo “verosímilmente” (274) que su marido se estableció en una ciudad europea y ella debió seguirlo. Lo verosímil (o sea aquello cercano a la verdad) es aquí sinónimo de las convenciones y normas sociales de las cuales la mujer de la época no podía escapar (Girona Fibia, 124). Además de esta imprecisión que implícitamente alude al destino de todas las mujeres, es también importante que la trayectoria posterior se silencie aludiendo, de manera tangencial, a la universalidad de una situación que, en ese momento histórico, resultaba irrevocable.

Apropiación del folletín romántico y contradiscursos de la mímica subversiva en *Dos mujeres*

En su segunda novela titulada *Dos mujeres* (1842), Gómez de Avellaneda reitera, con más vigor, su crítica a la institución del matrimonio enmascarando este contenido subversivo bajo el formato 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 circunstancias típicas de un triángulo folletinesco. Después de casarse en Sevilla con la rubia y angelical Luisa, Carlos debe realizar un viaje a Madrid donde conoce a Catalina (una condesa viuda y famosa por su reputación de mujer fatal) y se enamora perdidamente de ella. Según el imperativo tradicional del folletín y las teleseries de la actualidad, 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 debería confirmar 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 binarias y disyuntivas propuestas por la moral de la época que ella, tres años después de publicar *Dos mujeres*, transgredió al convertirse en madre soltera<sup>7</sup>. Complejizando el triángulo folletinesco en el cual Carlos debería finalmente elegir a la mujer buena y abnegada, la autora 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. Además, en las relaciones que se establecen entre los tres vértices del triángulo amoroso se dan sentimientos contradictorios: no obstante la infidelidad a su esposa, Carlos siente por ella ternura y amor mientras las mujeres supuestamente rivales terminan compadeciéndose mutuamente y ofreciendo el sacrificio de renunciar a Carlos en un acto de solidaridad entre mujeres. 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” (169); “(...) al verla tan hermosa, tan joven, tan santa, la condesa juzgó muy culpable y muy insensato al hombre que la abandonaba” (189).

Es más, *Dos mujeres* termina con la siguiente aseveración:

“La culpable encuentra por doquier jueces severos, verdugos implacables. La virtuosa pasa desconocida y a veces ¡ay! calumniada. ¡Y la culpable y la virtuosa ambas son igualmente infelices, y acaso también igualmente nobles y generosas!” (216). Contradiendo las estructuras binarias del falogocentrismo, la autora agrega al folletín romántico, los márgenes de un contradiscurso desde una perspectiva feminista que ofrece una visión no convencional del adulterio, del amor, de la masculinidad y de la mujer quien, lejos de ser la típica amada candorosa, se configura como sujeto en una reapropiación de la subjetividad del héroe romántico.

En la sociedad patriarcal, el adulterio, en el caso de la mujer, constituye un pecado que merece castigo mientras para el hombre, es un testimonio más de su virilidad<sup>8</sup>. Dado este doble estándar, el lazo indisoluble del matrimonio representaba un obstáculo solo para la mujer. Influida por las ideas de la escritora francesa George Sand, Gómez de Avellaneda defiende el adulterio señalando que el matrimonio es una institución que va contra una ley natural, la del amor que, como en el caso de la naturaleza, no es eterno sino mutable. Del mismo modo como los árboles cambian su follaje y la vida es arrebatada por la muerte, los seres humanos son susceptibles de dejar de amar a una persona y volver a amar a otra, aún después de haber contraído los lazos indisolubles y perpetuos en una ceremonia que la narradora define en la novela como “solemne y patética y que jamás he presenciado sin un enternecimiento profundo

mezclado de terror” (34). Este concepto es varias veces reiterado en la correspondencia epistolar y la autobiografía de Gertrudis Gómez de Avellaneda, textos en los cuales define el matrimonio como una profanación, como un lazo público que carece de la trascendencia de vínculos más sublimes establecidos por el amor recíproco<sup>9</sup>. Si para la visión romántica, el amor es una manifestación espiritual que define la esencia humana y le otorga trascendencia, las reglas convencionales del matrimonio que sancionan el adulterio cometido por una mujer son, desde la perspectiva feminista de la autora, fuerzas negativas que tronchan toda posibilidad de ser.

Por lo tanto, el adulterio se elabora en *Dos mujeres* desde una perspectiva 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” (127). Este contradiscurso comparado con el de Jean-Jacques Rousseau y otros románticos que, a pesar de su rechazo de los valores de la sociedad mercantilista reafirmaron la noción convencional de “lo femenino”, pone de manifiesto un acto de apropiación de la estética romántica desde una perspectiva feminista en la cual se presenta una dicotomía entre “lo dicho” (aquellos valores éticos que el orden patriarcal dictamina) y “lo sentido” (aquello que los seres humanos realmente viven en su necesidad espiritual y no social de amar). Mientras en dicho orden el romance apasionado de Carlos y Catalina resulta un escándalo inmoral, dentro de esta concepción del amor, posee una dimensión espiritual que

otorga a ambos personajes una cualidad sublime. En este sentido, entonces, la transgresión del código moral se plantea como la única alternativa para superar las imperfecciones de una sociedad no solo pragmática sino también injusta con las mujeres.

Dentro de este contexto romántico que subraya lo individual y sentimental agregando un margen feminista, se modifica también el estereotipo de la mujer fatal en un imaginario androcéntrico en el cual se le atribuye a la imagen, los rasgos malévolos de la dame sans merci que hace sufrir a los hombres de manera malévola mientras la figura de Don Juan constituye un modelo admirable de la masculinidad. Demás está agregar que la celebrada sexualidad de Don Juan adquiere, en el caso de la mujer fatal, las oscuras tintas de la perversidad.

A primera vista, Luisa en su pureza y abnegación sería, en un texto folletinesco, el símbolo del deber-ser en oposición a Catalina, antítesis subrayada por el típico contraste entre mujer rubia, inocente, sumisa y angelical y la mujer morena, libertaria y, por lo tanto, demoníaca. Sin embargo, Gómez de Avellaneda desde su perspectiva feminista, rechaza esta dicotomía arquetípica propia del patriarcado que, en la tradición cristiana, asume la forma de la Virgen María versus Eva la pecadora, para hacer de sus personajes femeninos dos figuras que representan a la mujer dentro de dos situaciones existenciales diferentes: Luisa que acepta dócilmente tanto el ser como el deber ser impuesto por la sociedad patriarcal y Catalina, quien, en una posición de rebeldía, rechaza dicho orden para forjar su

propia identidad.

La caracterización convencional de Luisa entregada en un tono irónico por parte de la narradora, pone de manifiesto una estaticidad y modalidad hermética de la existencia que, al ser contrapuesta a la complejidad subversiva de Catalina, constituye, para la ideología de la autora, lo que la mujer no debería ser. Si analizamos el prototipo de la mujer sumisa como un mito en el sentido que Roland Barthes le asigna (es decir, una conceptualización y significación del mundo motivadas por la necesidad de mantener el orden dominante), los rasgos altamente positivos de Catalina resultan excéntricos con respecto a dicho Orden y proponen un nuevo modelo para la mujer cancelando no solo la estructura binaria del deber ser y el no-deber ser sino también la identidad adscrita de un ser configurado para la mujer por los dispositivos patriarcales<sup>10</sup>. Sin embargo, en una época en la cual recién se inicia un primer movimiento feminista, la autora solo puede limitarse a asignarle a este nuevo modelo de mujer, rasgos identitarios masculinos. Por esta razón, en la novela se añaden contradiscursos que están muy lejos de ser deconstructivos.

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 lo espiritual 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 para su subjetividad y se reincorpora a la sociedad escindiéndose entre un ser y un parecer; su desengaño, entonces, se ahoga en la mentira del placer banal asumiendo conscientemente esta degradación que ella define de la siguiente manera: “(...) volvía 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” (93). Catalina, como un típico héroe romántico, está marcada por la agonía, la rebeldía y la marginalidad y al comparársela con “una gran torre que se desploma” y “un vasto incendio que devora grandes edificios” (93) está condenada al desastre y la fatalidad. Agregando un margen genérico al fatum romántico, la causa de su caída se debe a su inteligencia —elemento prohibido para la mujer de la época— (“mi misma inteligencia, ese inapreciable don que nos acerca a la divinidad, era para los espíritus medianos una cualidad peligrosa, que tarde o temprano debía perderme”, 92). Para los otros, ella es una de “esas mujeres hombres que de todo hablan, que de todo entienden, que de nadie necesitan” (51), un ser rechazado por una sociedad que concibe la genialidad, el talento y el vigor creativo como atributos masculinos innatos.

Por lo tanto, Gómez de Avellaneda reconfigura al típico héroe romántico centrando la marginalidad de Catalina en la esfera de las diferencias genéricas establecidas por las construcciones culturales de la época.

Sin duda, Catalina es, en muchos sentidos, una proyección autobiográfica de la autora, no solo por su insatisfacción espiritual<sup>11</sup> con respecto a los valores de su sociedad sino también por su saber que la hacía comprender que el rol exclusivo de madre y esposa mutilaba la posible agencia y autonomía de la mujer.

Por otra parte, la caracterización de Carlos ofrece una contra-imagen de la noción patriarcal de la masculinidad. En su calidad de personaje aún no corrompido por la sociedad, se caracteriza como inocente, sentimental e indeciso (Picón Garfield, 117-118). En un contexto cultural de una pronunciada escisión entre hombre y mujer, la feminización de Carlos parece ser, más bien, una utopía —esa proyección imaginaria que se engendra a partir de la insatisfacción hacia el orden imperante en una subjuntividad anclada en la desesperanza—. Transgrediendo el estereotipo del modelo masculino, Carlos siente admiración por el intelecto y la independencia de Catalina (Pastor, 138) en un espacio social donde ocurre exactamente lo contrario y esta admiración corresponde, más bien, a un deseo utópico. Gómez de Avellaneda estaba muy consciente de las asimetrías genéricas creadas por un sistema que siempre ubicaba “lo masculino” en el polo positivo de sus binarismos. Desde su perspectiva

feminista, no solo denuncia estas asimetrías sino que también propone que la mujer se libere de las prescripciones patriarcales y cruce el umbral del ámbito masculino para desarrollar su intelecto que le permitirá un conocimiento del mundo y de su situación subalterna para lograr una libertad de pensamiento que contribuirá a su independencia. En este sentido, su ideología concuerda con el primer movimiento feminista que abogaba por la educación de la mujer sin tomar en cuenta otros factores como su participación activa en la política, la economía y la cultura.

El haber cruzado el ámbito intelectual masculino le permite a Catalina reflexionar:

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? (94).

Catalina, fuera de los paradigmas que definen la noción de “lo femenino”, es un excedente suspendido de los encasillamientos genéricos y a la vez, muestra una alternativa para el rol mutilador de madre y esposa. De este modo, al núcleo de la agonía romántica experimentada por el héroe romántico y su rechazo de los valores de una sociedad degradada, la autora inserta el elemento genérico.

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 de solidaridad que contrasta con la homosociabilidad entre los hombres<sup>12</sup>. En esta, las relaciones sociales se establecen en el ámbito de la competencia, la conveniencia y la lucha por el poder mientras en el caso de Luisa y Catalina, la sororidad responde a un afecto y empatía hacia otra mujer en el espacio subalterno de una genealogía femenina. Además, el hecho de que Catalina rechace el ofrecimiento de Luisa de dejarla ir con Carlos y sea ella quien decida alejarse no constituye ninguna “victoria” en la noción masculina del triunfo. Luisa ya no será feliz en su matrimonio con Carlos y se resignará a una existencia vacía en el espacio cerrado de la casa que, en novelas posteriores de escritoras latinoamericanas, tendrá las connotaciones de la tumba de una muerte en vida, como es el caso de *La última niebla* de María Luisa Bombal.

Es precisamente en el espacio hermético de un cuarto de su casa que Catalina, tras haber trascendido espiritualmente, se suicida asfixiándose. Como si el suicidio fuera, después de todo, el único acto que la mujer puede libremente elegir, 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 y el

éxito económico logrando, por medio del rol agente asignado a los hombres, una realización para su existencia. Esta asimetría genérica se refuerza en la novela con un mensaje al final 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 asegurarlas un porvenir, se convierte no pocas veces, en una cadena tanto más insufrible, cuanto más inquebrantable” (210).

En la vasta producción literaria de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab y Dos mujeres* se destacan por un importe feminista que la autora no siguió elaborando. En septiembre de 1844, *Sab y Dos mujeres* se retuvieron en la Real Aduana de Santiago de Cuba prohibiendo su entrada en un expediente que explica que “no pueden introducirse por contener la primera, doctrinas subversivas del sistema de esclavitud de esta Isla y contrarias a la moral y buenas costumbres y la segunda por estar plagada de doctrinas inmorales” (Cruz, 52). De manera paradójica y corroborando su progresivo convencionalismo literario que le aseguraba el éxito, Gómez de Avellaneda en la edición de sus obras completas de 1869, eliminó *Sab y Dos mujeres* por considerarlas novelas de la juventud que no merecían el honor de ser incluidas en la prestigiosa selección de autores españoles. Sin embargo, contradiciendo esta claudicación de parte de la autora, son precisamente estas dos novelas y no sus numerosos textos posteriores los que marcan un hito de apertura que encontrará una resonancia en la trayectoria de la narrativa de

la mujer latinoamericana.

## NOCIÓN GENÉRICA DEL AMOR Y EL CUERPO ENFERMO COMO SIGNO DESESTABILIZADOR EN LA NARRATIVA DE SOLEDAD ACOSTA DE SAMPER

---

En una lógica de género en la cual los roles primarios de hombre y mujer se extienden en una vasta caracterología fundada en la estructura binaria que asigna al hombre agencia social, inteligencia, valentía y otros valores que contrastan con las características de la mujer, no es solamente la sexualidad la que se escinde entre lo masculino activo y lo femenino pasivo. Por el contrario, la noción misma del amor se bifurca genéricamente y adquiere diferentes connotaciones de acuerdo a si es el hombre o la mujer quien lo experimenta.

No obstante el Romanticismo se destaca por su énfasis en las historias de amor, este erróneamente llamado “sentimiento universal” es elaborado dentro de una construcción cultural que le implanta una marca de género. En el caso del héroe romántico, el amor es parte de una búsqueda del orden divino y su amada resulta ser el objeto de identificación y la mediatrix para alcanzar la trascendencia espiritual. En otras palabras, el amor hacia una mujer representa la etapa mediatizadora de una trayectoria más extensa cuya meta corresponde a un plano metafísico.

La amada romántica (símbolo de belleza, espiritualidad y pureza) es obviamente la proyección imaginaria de un sujeto

masculino que la inmoviliza en su perfección y refuerza su posición de un otro subordinado. Esta situación de alteridad se reitera en el hecho de que mientras el amor para el hombre es solo parte de una praxis más amplia, en el caso de la mujer constituye la única meta de su existencia en la cual no existen las aventuras y desafíos de una trayectoria masculina. Más aún, será solamente el amor de un hombre el que la proveerá de una identidad. En Emilio (1762), Jean-Jacques Rousseau extiende esta preconcepción al ser mismo de las mujeres al afirmar: “Elas dependen de nuestros sentimientos, del valor que ponemos en sus méritos, de la importancia que les damos a sus encantos y virtudes (...). No es suficiente que sean estimables, deben ser estimadas. No es suficiente que sean bellas, deben agradar. No es suficiente que sean moderadas, deben ser reconocidas como tales” (354).

Desde una perspectiva más contemporánea, Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949) —texto señero en el pensamiento feminista— señala:

Una criatura inesencial es incapaz de sentir el absoluto en el centro de su subjetividad; un ser condenado a la inmanencia nunca podrá encontrar una auto-realización en sus propios actos. Aprisionada en la esfera de lo relativo, destinada a un hombre desde la niñez, habituada a ver en él a un ser superior que ella no puede igualar, la mujer que no ha reprimido su derecho a la humanidad soñará con hacer trascender su ser hacia uno de estos seres superiores. No existe otra alternativa para ella que perderse

en cuerpo y alma en aquel que para ella representa lo absoluto y esencial (713).

La división genérica patriarcal ha adscrito al hombre la trascendencia (de “trans” que significa “más allá” y “cado”, “escalar”). Trascender conlleva el significado de ir más allá, de pasar de un ámbito a otro ámbito más alto y superior. Este término es el significado contrario de la inmanencia que corresponde a permanecer en un mismo lugar y dentro de sí, en un ser y un actuar cerrado en sí mismo y por lo tanto, limitado. Como demuestra Simone de Beauvoir, la mujer en su lugar de un otro subalterno está condenada a la inmanencia, a los cercos de su rol doméstico que le impiden trascender en un afuera y sin otra alternativa que sublimar su deseo de trascendencia en el sujeto masculino que es también, para ella, el absoluto.

El rol primario de madre y esposa en la infraestructura patriarcal implica entonces no solo la dependencia económica sino también una dependencia existencial e identitaria.

Dentro de la estética romántica, el tema de la mujer como “puro corazón” se enlaza a “la fragilidad femenina” de la estructura binaria básica y por consiguiente, se postula que ella posee un corazón débil y sublime. Ella es el ángel del hogar quien cultiva su propia fragilidad con severas dietas y polvos de arroz que hacen de la tez, un pálido semblante. Corazón débil y santo que debe erigirse sobre un pedestal, según Augusto Comte, etéreos reflejos de Ofelia, Julieta y Mimí que el discurso científico del siglo XIX calificará como similar a las razas

inferiores de acuerdo a la teoría de Charles Darwin en *The Descent of Man* (1871). Al dato científico de que el cerebro de la mujer pesa menos que el del hombre, se añade la creencia de que posee un corazón más grande y Herbert Spencer en su *Estudio de sociología* (1873) concluye que esta es la causa por la cual la mujer no posee el poder abstracto de la razón mientras Augusto Strindberg en “*La Revue Blanche*”(1895) asevera que la menstruación y la pérdida periódica de fluido nutritivo termina atrofiándole el cerebro. En esta nueva construcción cultural del signo mujer bajo la influencia de estudios científicos, la fragilidad femenina deviene en enfermedad y se perfila como parte de la idealización folletinesca que erotiza anulando, simultáneamente, toda expresión de poder (Dijkstra, 25-63). De esta manera, el desmayo femenino en brazos del amado no solo apunta hacia la posesión sensual de un cuerpo sino también a la fragilidad y vulnerabilidad de la mujer, tanto en términos físicos como psicológicos que la invalidan<sup>13</sup>. Por lo tanto, la enfermedad dentro del imaginario romántico es un atributo que embellece al cuerpo sumiso y débil en una metáfora de su lugar subalterno.

El primer aspecto que llama la atención en *Novelas y cuadros de la vida sur-americana* (1869) de Soledad Acosta de Samper (1833-1913) es precisamente la subordinación bajo la ley patriarcal. En el prólogo escrito por su esposo José M. Samper, este no solo le otorga su aprobación oficial sino que también pone de manifiesto el hecho de que para ser digna hija de su padre, la autora por ser mujer únicamente ha podido prestar

servicio a su patria escribiendo novelas.

¿Por qué lo he solicitado con empeño? Los motivos son de sencilla explicación. Hija única de uno de los hombres más útiles y eminentes que ha producido mi patria, del general Joaquín Acosta, notable en Colombia como militar y hombre de estado, como sabio y escritor y aún como profesor, mi esposa ha deseado ardientemente hacerse lo más digna posible del nombre que lleva, no solo como madre de familia sino también como hija de la noble patria colombiana; y ya que su sexo no le permitía prestar otro género de servicios a esa patria, buscó en la literatura, desde hace más de catorce años, un medio de cooperación y actividad (12).

“Dos palabras al lector” es el marco de la autoridad masculina que legitima su escritura a través de la figura del esposo y del padre como fuente de inspiración. La escritura de Acosta de Samper responde, por lo tanto, no a su talento artístico sino a la necesidad de un sustituto para otras actividades que pudo haber realizado si hubiese nacido hombre.

El acto de acatar las leyes de la subordinación patriarcal trasciende, en la escritura de Acosta de Samper, al plano literario pues en su modelización de la condición femenina, claudica, en primera instancia, al modelo masculino de la heroína romántica. En su introducción a “El corazón de la mujer (Ensayos psicológicos)”, la autora define a la mujer como un ser que siempre ama “sea un recuerdo, una esperanza ó la ideal fantasma creada por ella misma”(239) cuyo corazón es “un arpa mágica

que no suena armoniosamente sino cuando una mano simpática la pulsa” (237). La metáfora del instrumento musical mudo y sin acorde alguno, a menos que el sujeto masculino le infunda movimiento y armonía, pone en evidencia el concepto patriarcal de que la esencia misma de la mujer está determinada no simplemente por el amor que ella pueda sentir en un rol de agente sino, más bien, por el hecho de ser amada, determinismo existencial que hace de ella un “carbón petrificado” o “un ser angelical que perdona a todo el mundo en cambio de los dulces sentimientos con los que alguien embelleció su existencia” (236). Es más, siguiendo los presupuestos de la hegemonía masculina que atribuye al hombre, el intelecto y a la mujer, la intuición, Acosta de Samper asevera: “El hombre siente, se conmueve y comprende el amor, el corazón de la mujer lo adivina antes de comprenderlo” (239).

Sin embargo, a estas preconcepciones androcéntricas, la autora añade otros conceptos que, sin duda, modifican la mistificación romántica al postular a la mujer como un ser condenado al desengaño de una realidad que la aniquila y hace de su vida, un constante sufrimiento (“Tiene cuatro épocas en su vida: en la niñez vegeta y sufre, en la adolescencia sueña y sufre, en la juventud, ama y sufre, en la vejez comprende y sufre”, 239). Frente a la reiteración del sufrir en todas las etapas de la vida de una mujer, cabe preguntarse por qué sufre: ¿por el trato que le daban sus padres cuando niña?, ¿por el abandono del hombre amado?, ¿por la indiferencia del marido para quien el

amor es solo un elemento complementario de una vida llena de actividades?, ¿por las infidelidades de su esposo?, ¿por los golpes que le daba en una sociedad que aún se regía por la ley medieval que decía que el marido podía golpear a su esposa siempre que no le causase la muerte? Acosta de Samper no explica por qué la vida de la mujer está anclada en el sufrimiento, pero sí señala que la mujer debe enmascarar su sufrimiento por el deber social de las buenas apariencias. La autora define estos procesos de internalización y sofocamiento al declarar:

Las mujeres no tienen derecho a desahogar sus penas á la faz del mundo. Deben aparentar siempre resignación, calma y dulces sonrisas, por eso ellas entierran sus penas en el fondo de su corazón, como en un cementerio, y á solas lloran sobre los sepulcros de sus ilusiones y esperanzas. Como el pária (sic) del cementerio bramino (de Bernardin de Saint Pierre), la mujer se alimenta con las ofrendas que se hallan sobre las tumbas de su corazón (239).

De este modo, el margen genérico añadido a la concepción romántica de la mujer se engendra desde una especificidad femenina que ya no tiene su fundamento en una noción patriarcal sino en la perspectiva de mujer que la autora infunde en sus textos.

Silencio, soledad y sepulcro son los signos que Acosta de Samper agrega a la figura consagrada de la heroína romántica modificándola de manera tangencial, insertando márgenes que, a través de una mímica subversiva, plantean una problemática

femenina sin voz ni voto en el devenir histórico. Lo interesante es que estos mismos márgenes constituyen en sí una clausura pues representan la mutilación de una subjetividad femenina sin otra alternativa que el sufrimiento. Si el héroe romántico está configurado por el principio de la actividad, ya sea a nivel espacial o en la zona de su propia interioridad que lo impulsa a iniciar una búsqueda, en los textos incluidos en Novelas y cuadros de la vida sur-americana, se da una no-búsqueda en una negatividad que hace del anhelo o la insatisfacción, un estado inmóvil que solamente se resolverá pasivamente con la llegada fortuita del amor. Ser amada equivale, en el contexto de las relaciones genéricas, a ser elegida por el sujeto masculino y esta dependencia existencial cerca y hermetiza también otros espacios ya que el amor, para la mujer de la época en su carácter inmanente e inesencial, es un fin en sí mismo, la meta centrípeta que la acerca al absoluto masculino.

Como señala Julia Kristeva, el amor experimentado por los hombres es un resorte de otros centros que revierten finalmente a un narcisismo primario que es parte del proceso de identificación del yo. En su análisis del amor cortés y otras historias de amor en la tradición de occidente, únicamente la figura de Don Juan subvierte este proceso al hacer de la seducción, algo provisional y sin objeto suplantando la trascendencia del yo por el juego barroco, el goce y la pasión absoluta. A diferencia de la experiencia masculina del amor, la vivencia de la mujer se concentra en sí misma ya que no posee otras esferas de acción y

la pérdida del amor se transforma en sinónimo de hermeticidad y muerte.

En este sentido, la disposición circular de “Teresa la limeña (Páginas de la vida de una peruana)” funciona como índice de la modalidad hermética de la subjetividad femenina. El relato se inicia en el momento en que Teresa, encerrada en su cuarto, contempla en silencio y desde el balcón, el movimiento de la gente en la playa de Chorrillos poblada de aves y lobos marinos. El cuerpo de la protagonista es el signo visible de su circunstancia patética al describírsela de la siguiente manera: “Una larga y penosa enfermedad había velado el brillo de sus ojos y daba una languidez dolorosa a sus pálidas mejillas, su abundante y sedosa cabellera, desprendida, se derramaba sobre sus hombros con un descuido e indiferencia que indicaban sufrimiento” (74). El espacio oscuro y cerrado del cuarto en contraposición a un afuera de olas, diversión y música simboliza la aniquilación de la existencia que solo adquirirá algún sentido en el movimiento regresivo de la memoria. Y el relato mismo cuando deja de nutrirse del recuerdo, se cierra en un anti-desenlace circular representado por la figura de Teresa aún a oscuras y en silencio frente al balcón de su habitación, ahora cercada por una noche oscura en la cual la luna, como elemento típico del escenario romántico, ha sido borrada.

Desde una perspectiva feminista, esta oscuridad es el correlato objetivo de la ausencia de horizontes o alternativas para una subjetividad femenina condenada a la inmanencia por su único

rol en la reproducción biológica y no en la producción económica o cultural.

El relato entregado desde la memoria sigue, en esencia, las instancias cardinales del folletín amoroso puesto que se estructura a partir de la fantasía del amor, el desengaño de la realidad, la espera del amor y el enfrentamiento con el amor imposible. Tanto Teresa como Lucila construyen sus ideales a partir de la lectura de novelas románticas y cada una debe confrontar sus sueños con una realidad que contradice el modelo ficticio del hallazgo milagroso del amor. Se produce así el desengaño, experiencia que, para Acosta de Samper, constituye el accidente inevitable de toda inspiración espiritual. Teresa en Lima se enfrenta con “la yerta realidad” (91) de una aristocracia utilitaria y banal mientras Lucila permanece en el páramo solitario de la casa de sus padres en la provincia francesa.

El paralelismo en la vida de las dos adolescentes funciona como recurso de intensificación del conflicto. Si Lucila deambula sin sentido por los anchos pasillos del caserón, Teresa, en las ruidosas y elegantes fiestas de la aristocracia limeña, se siente “impelida al vaivén de la vida sin objeto” (101). Se produce así la total desarmonía entre lo vivido y lo deseado/imaginado, entre el ser influido por los modelos literarios producidos por la imaginación androcéntrica y una realidad patriarcal que le impone el amor como única meta de la existencia. Esta inadecuación esencial hace a Lucila afirmar: “Para mí la vida es como la de una planta á la sombra de un murallón y que tiene

por horizonte un pedregal” (151). Por otra parte, la insatisfacción espiritual de Teresa se describe como un “sentimiento de dolor incierto, vago, muchas veces sin nombre, (que) echa una sombra duradera sobre el espíritu y el corazón” (146).

Naturaleza sofocada y misterio umbroso son así los signos metafóricos de la inefable agonía producida por la aspiración insatisfecha del amor que, a nivel del cuerpo, se expresa a través de extraños nerviosismos, rostros pálidos e inexplicables enfermedades. El cuerpo deviene, así, en depositario visible de una angustia que se reprime en la zona convencional y pública de la sociedad y en el lenguaje mismo. También es, en sentido metonímico, un corazón en el cual se da, de manera indisoluble, lo espiritual y lo físico<sup>14</sup>. Y como perfil tangible del vacío, este empieza a descorporalizarse en el caso de Lucila cuya historia funciona como índice prefigurador del destino de Teresa. En una de sus cartas, le cuenta: “Si me vieras ahora tal vez no me conocerías, el rosado de mis mejillas ha desaparecido completamente y estas, si no han desaparecido, han desmedrado tanto que al través de la cútiz (sic) casi se ven los huesos, en cambio mis ojos se han agrandado y los rodea una sombra azul” (154).

No obstante el cuerpo expresa lo inefable en el lenguaje, la subjetividad femenina permanece en una pasividad y una no-búsqueda en la cual la agencia activa se sustituye por la duda. Refiriéndose a Teresa, la narradora dice: “Amar y ser amada era su delirio, el ideal de su vida, único sentimiento

que creía podía llenar una existencia, y sin embargo, no había podido lograrlo. ¿El amor como ella lo comprendía sería acaso una mentira? Jamás lo había visto en otro corazón; nunca se le había presentado en todo su esplendor entre los seres que había conocido. ¿Acaso su suerte sería la de correr tras una quimera?” (159).

La quimera, sin embargo, se hace una realidad con la aparición de Reinaldo y Roberto, personajes que, en la típica intriga amorosa del folletín, son los agentes activos de sucesivos encuentros y desencuentros. Los relatos paralelos y en contrapunto ahora se bifurcan en función de un amor imposible que adopta dos modalidades diferentes. En el caso de Lucila, Reinaldo solo sabe de su amor en el instante en que ella muere mientras que Roberto y Teresa viven plenamente su idilio hasta ser separados por la ambición del padre de Teresa, la envidia de Rosa y el orgullo de Roberto.

De este modo, el leit-motiv del amor imposible conlleva la retórica de “lo que no pudo ser” y “lo que no pudo seguir siendo”, modalidades que se resolverán en la muerte y en la muerte en vida respectivamente. Dada la escisión genérica del amor y su importancia centrípeta para la mujer, no es de extrañar que el sujeto masculino se postule como otorgador de vida, como único sentido en una existencia que, sin el amor de un hombre, se convierte en “una sombra que no deja huella ninguna” (166). Simbólicamente, el beso que Reinaldo da a Lucila moribunda la hace exclamar: “Morir así rescata una vida de sufrimiento”(190).

Por otra parte, el amor de Roberto hace a Teresa vislumbrar una armonía que se troncha cuando se produce la separación y su existencia se convierte en una “calma estancada” (223), en muerte “árida y desnuda” (223), en “letargo doloroso”(226) producido por “la herida secreta del corazón”(225).

Si bien en ambas historias de amor se imita el formato masculino del folletín romántico reafirmando el lugar subalterno de la mujer y la pasividad intrascendente de la heroína, en la narrativa de Soledad Acosta de Samper, la praxis de la mímica agrega otras connotaciones a los signos de “la flor marchita” (177), “el lirio tronchado” (154) y “la estatua de mármol” (177). Básicamente porque a la pasividad mistificada desde una perspectiva masculina, se añade el elemento patético de una existencia hermética que contrasta con la existencia múltiple y versátil de los hombres, no solo con respecto al amor sino también en un Hacer que a la mujer le está vedado. Ellos “cambian fácilmente de ídolo: el amor es el mismo pero el objeto diferente” (229) y aparte de esta pluralidad de alternativas, poseen también la posibilidad de realizar su existencia en un ámbito público al cual la mujer no tiene acceso.

En los relatos incluidos tanto en “El corazón de la mujer (Ensayo psicológico)” como en “Ilusión y realidad”, la vejez y la pérdida de la belleza se plantean como verdaderos castigos en una existencia femenina que depende de la mirada y el amor de un sujeto masculino. Es más, como demuestra Gilberto Gómez Ocampo, el ideologema de la hermeticidad se subraya en “El

corazón de la mujer” a través del aislamiento de la narradora y su hermana en posición pasiva e impotente frente a los trágicos desenlaces de historias de amor que han tronchado la vida de mujeres cuya única meta posible era el amor y el matrimonio.

“Dolores. Cuadros de la vida de una mujer” se elabora desde una perspectiva ambivalente en la cual la modalidad hermética de la existencia también representa una apertura hacia la trascendencia espiritual. A primera vista, Dolores está condenada a la derrota y la clausura: el sueño premonitorio del sarcófago y la denominación de “extranjera en la vida”(225) en “Teresa la limeña” asumen ahora la forma exacerbada de la proscripción y el aislamiento absoluto. Es más, la típica enfermedad de la heroína romántica (tuberculosis, corazón enfermo) se desplaza a la deformación horrorosa producida por la lepra que deforma el cuerpo y lo hace repugnante en una exageración monstruosa de la enfermedad romántica que hace de la mujer, un ser lánguido y débil, pero aún hermoso. Como contratexto del arquetipo falocéntrico que concibe a la mujer como dadora de vida, Dolores representa el contagio y la muerte. Sin embargo y de manera simultánea, la lepra que la obliga a aislarse del mundo produce una apertura significativa, como acertadamente señala Elisa Montes Garcés al afirmar: “El descubrimiento de su enfermedad y subsecuente aislamiento, postración y deceso es el proceso de la liberación de la joven y el logro de su autonomía como ser humano” (212).

El relato se estructura a partir de tres instancias cardinales:

la armonía, el advenimiento de la fatalidad y el destierro. En la primera instancia, Dolores se presenta ligada a la naturaleza en una relación armoniosa que refleja el orden divino. Ella es “un precioso lirio en medio de un campo” (1) y elemento integral en un locus amoenus de flores, aves y aguas cristalinas (“En medio de sus flores y pájaros Dolores pasaba el día cosiendo, leyendo y cantando con ellos. Desde lejos se oía el rumor de la pajarera y la dulce voz de su ama”, 23). Tanto las aves, en su simbolismo tradicional de espiritualidad<sup>15</sup>, como el canto en su función sónica de materialización de la armonía e imagen de la conexión natural entre todas las cosas (Cirlot, 330-331) ponen de manifiesto una concepción romántica de “lo femenino” unido a una totalidad cósmica que, en su armonía intrínseca, refleja la perfección de Dios. Del mismo modo, su amor con Antonio es un reflejo de Dios y la naturaleza en sus manifestaciones de belleza y fertilidad (“El amor entre estos jóvenes era bello, puro y risueño como un día de primavera”, 16). Según la concepción de la mujer presentada en este relato, el amor es también la instancia natural que viene a satisfacer una esencia hecha para amar, un sentimiento que integra a una armonía mayor. Razón por la cual en la trayectoria de Dolores, el conocimiento del amor posee un valor de iniciación.

Sin embargo, el advenimiento de la fatalidad se inserta como un quiebre de “lo femenino” convencional en su relación armoniosa, tanto con lo cósmico sublime como con el hombre amado. Víctima de un mal hereditario, Dolores enferma de lepra

y su cuerpo empieza a deformarse haciendo de ella un espectro (“La linda color de rosa que había asustado á mi padre, y que es el primer síntoma del mal, se cambió en desencajamiento y en la palidez amarillenta que había notado en ella en el Espinal: ahora se mostraba abotagada y su cutis áspera tenía un color morado. Su belleza había desaparecido completamente y solo sus ojos conservaban un brillo demasiado vivo”, 51-52). Y es la fatalidad de la lepra la que la convierte en un ser condenado al horror de la monstruosidad de su propio cuerpo, a la enajenación y la locura.

El estigma de la lepra tiene sus orígenes en el Levítico del Antiguo Testamento. La palabra ritualística “sara’at” denota en el lenguaje hebreo: suciedad, depravación, corrupción e inmundicia como un castigo de Dios. A nivel simbólico, la lepra es sinónimo de enfermedad y abyección, dos elementos que van contra el orden y todo sistema, como señala Julia Kristeva: “It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order”<sup>16</sup> (1982, 4).

El cuerpo físico del ser humano, como depositario de diversas inscripciones culturales, constituye un texto en el cual se da prioridad a la identidad genérica como sustrato básico. El cuerpo leproso de Dolores interrumpe el orden patriarcal, ya que ahora es un cuerpo del contagio y la abyección que la ha invalidado como mujer que debe ser elegida y amada por un sujeto masculino para cumplir su rol de madre y esposa.

Así, la dimensión monstruosa de su cuerpo constituye una amenaza contra el orden y por lo tanto, debe ser expulsada de la

sociedad manteniéndose aislada en un lugar lejano y oculto hasta el momento de morir.

No obstante, es precisamente su aislamiento y monstruosidad lo que da paso a un ascenso espiritual y noble en una versión femenina de Frankenstein y el jorobado de Notre Dame, portadores de la antítesis romántica de un alma sublime en un cuerpo monstruoso.

De manera significativa, en el texto se establece un radical contraste entre Dolores como figura convencional dentro del orden patriarcal y Dolores fuera de las construcciones culturales de “lo femenino” prescriptivo.

Antes de su enfermedad, su primo Pedro quien enmarca las cartas de Dolores y cuenta su historia, la describe de la siguiente manera: “Desde lejos vi a Dolores vestida de blanco y llevando por único adorno su hermoso pelo de matiz oscuro. Recostada sobre un cojín al pie del asiento en que había estado sentada, apoyaba la cabeza sobre el brazo doblado, mientras que la otra manecita blanca y rosada caía inerte a su lado” (24). Esta imagen de Dolores concuerda con la tradicional representación visual de la mujer que da énfasis a su pasividad en su función de objeto de contemplación en una identidad fabricada para la mirada de los hombres. Mientras en esas imágenes, la pasividad solo refleja que ha nacido para ser vista o poseída en el caso de los desnudos en los cuales se convierte en objeto de deseo, las figuras masculinas conllevan siempre un sello de lo que son capaces de hacer, ya sea en la acción misma que están realizando o en los emblemas de su

ropaje y escenario. En la tradición pictórica y escultórica del siglo XIX, el hombre era una presencia de poder en términos físicos, sociales y sexuales, razón por la cual su imagen conllevaba en sí una identidad basada en la actividad<sup>17</sup>.

Muy distinta es la imagen de Dolores recostada sobre un cojín y apoyando la cabeza sobre uno de sus brazos mientras el otro yace inerte. Dormida o semidormida, ella confirma los rasgos de un imaginario de “lo femenino” que, en una exacerbación de la pasividad y la ausencia de una identidad propia, asume la forma de La Bella Durmiente quien milagrosamente despierta cuando un príncipe la besa. Por otra parte, su abultado vestido blanco simboliza su pureza no solo a nivel síquico sino también en un cuerpo virgen y aún no penetrado por un sujeto masculino.

La lepra, como interrupción del orden patriarcal, deforma el cuerpo de Dolores y produce horror en aquellos que la ven. Postrada, ahora en una inactividad engendrada por la enfermedad y no por un imaginario de carácter androcéntrico, solo desea morir y rehúsa comer. Por esta razón, llega su tía Juana y el padre de Pedro a la choza que habita en su destierro y ante la mirada horrorizada de ellos cuando la ven, huye en un estado de enajenación (“Creo que perdía el juicio: me parecía oír tras de mí la carrera de cien caballos desbocados que me perseguían, y oía el ladrido de innumerables perros... Subí desolada por la orilla de la quebrada, y al llegar a un sitio más inculto atravesé sus aguas sin sentir que me mojaba ni pensar que me hería en los espinos del monte”, 59).

El espacio de la naturaleza como entorno armonioso ha dado paso a una naturaleza salvaje, fuera del dominio del Homo faber y a diferencia de la conjunción falocéntrica que asocia a la mujer con la naturaleza y al hombre con la cultura, Dolores ha sido herida y está cubierta de sangre (“No sentía dolor ninguno (...) y sin embargo me había desgarrado y estaba inundada de sangre y los vestidos hechos pedazos”, 59). A nivel simbólico, su cabellera desgreñada y su vestido blanco rasgado y lleno de lodo pueden interpretarse como el despojo de los signos de aquella identidad adscrita por la sociedad patriarcal. Ella es ahora el contratexto tanto de la heroína romántica como de la imagen impuesta por el sistema y este despojo de los signos inscritos en su cuerpo conlleva un proceso que la conduce a la autonomía de su subjetividad que le permitirá alcanzar la trascendencia espiritual que su sociedad únicamente permite a los hombres.

Entre los árboles y piedras cubiertas de musgo, como símbolo de la vida, descubre la magnificencia de todo lo creado:

La noche había llegado, y á medida que el suelo se cubría de sombras, el cielo se poblaba de estrellas. Las lámparas celestes se encendían una á una como cirios en un altar. ¡Cuántas constelaciones, qué maravillosa titilación en esos lejanos soles, qué inmensidad de mundos y de universos sin fin...! Poco á poco la misteriosa magnificencia de aquel espectáculo fue calmando mi desesperación. ¿Qué cosa era yo para rebelarme contra la suerte? (60-61).

La belleza cósmica como manifestación de la perfección

divina motiva en ella el amor a la vida, el impulso de aferrarse a su cuerpo deteriorado en el cual, de manera paradójica, su espíritu se fortalece. No obstante Dolores es, a nivel de su cuerpo, un espectro monstruoso y la negación absoluta de la belleza femenina, su deformación repugnante afianza los soportes de su identidad ahora inserta en la relación espiritual con todo lo creado. Junto con el desmantelamiento de la mujer dicha por la hegemonía masculina, el hombre amado se desplaza de su lugar de agente para constituirse en elemento intrínsecamente unido a la naturaleza cancelando así la oposición establecida en las conjunciones falogocéntricas entre mujer-naturaleza y hombre-cultura (“¡Si supieras cómo me persigue tu imagen! Resuena tu nombre en el susurrante ramaje de los árboles, en el murmullo de la corriente, en el perfume de mis flores favoritas, en el viento que silba... veo tus iniciales en el ancho campo estrellado, entre las nubes al caer el sol, entre la arena del riachuelo en que me baño”, 67-68).

El carácter trágico de la típica agonía romántica se da en el enfrentamiento no-disyuntivo de un yo portador de la muerte y de la nada ante el ciclo eterno de la naturaleza, de un cuerpo asquerosamente deformado en medio de la belleza natural e inmutable. Enfrentamiento que produce la vivencia de “una espantosa hermosura” que desestabiliza el orden patriarcal no solo al nivel social del deber-ser de la mujer sino también en un ámbito metafísico que le ha sido vedado. De este modo, la lepra moviliza la subjetividad de Dolores en los márgenes de los

valores ya dados y desde una autonomía que cuestiona y busca su propia verdad.

La duda y la ira revierten finalmente a una experiencia mística en una vía purgativa que guía a un encuentro con Dios a través de la trayectoria de un yo propio y fuera de las consignas de la Iglesia con una estructura igualmente patriarcal.

La autonomía lograda a través de una trascendencia espiritual es reforzada por la escritura misma como una actividad que reinscribe el yo en un discurso autobiográfico que se construye a medida que el cuerpo se va deteriorando. En las cartas que envía a su primo, Dolores se centra en sus sentimientos y reflexiones insertando en la narración de Pedro, fragmentos de una subjetividad femenina expresada por una voz diferencial (González Stephan, 182). Y es precisamente esta voz diferencial la que pone de manifiesto la dependencia cultural con respecto a los modelos literarios masculinos en una escritura que intenta inscribir las vivencias de una mujer desde la perspectiva interior de una mujer diciéndose a sí misma. No obstante, el discurso de Dolores no logra exceder los límites del modelo reapropiado y en una retórica romántica, hace evidente la carencia de una intertextualidad femenina, de un discurso e imaginario cultural en “palabra de mujer”. En esta primera etapa de las escritoras latinoamericanas, el único recurso escritural era imitar los formatos hegemónicos desde una perspectiva subalterna. Por lo tanto, los vacíos y silencios que detectamos en el discurso autobiográfico de Dolores develan las limitaciones del lenguaje y

la cultura como sistemas producidos por una élite masculina que los “universaliza” borrando las voces subalternas de las minorías genéricas, de grupos de sectores desposeídos y sectores indígenas a través de los mecanismos de poder del sujeto excluyente.

Estos mecanismos totalizantes que hacen del hombre sinónimo de toda la humanidad sin distinciones genéricas implica una sistemática exclusión de las voces subalternas a través de un acto de violencia, como señala José Lorite Mena:

La violencia totalizante del sujeto solo se puede realizar eliminando otros espacios de posibilidad de realización de nuestra especie. El poder de exclusión de otros sujetos del proceso de elaboración de la naturalidad humana no solo significa la eliminación del espacio en el cual puedan realizarse, sino también, y más profundamente, la negación de su capacidad para constituirse como sujetos para elaborar su ámbito de probabilidad vital. La historia de nuestra especie está construida sobre estas dos líneas paralelas de acción: la violencia totalizante del sujeto y la violencia excluyente de otros sujetos. Una relación binaria cuyos ejes se implican mutuamente. Ya que la violencia totalizante arrastra necesariamente la violencia excluyente (48).

El sujeto excluyente, en sus discursos e imaginarios, ignora e invisibiliza tanto las voces de las minorías como las hibridaciones culturales, las heterogeneidades sociales y las identidades transversas. Al referirse a la carencia de voz del subalterno, Gayatri Spivak afirma:

Dentro del itinerario borrado del sujeto subalterno, la marca

de la diferencia sexual es doblemente obliterada. El problema no tiene que ver con la participación de la mujer en la insurgencia o las reglas básicas de la división sexual del trabajo porque para ambas existe “evidencia”. Se trata más bien, de que tanto como objeto de la historiografía colonialista y como sujeto de la insurgencia, la construcción ideológica del género mantiene al hombre en posición dominante. Si, en el contexto de la producción colonial, el subalterno no tiene historia y no puede hablar, la mujer como subalterno está aún más en la sombra (82-83).

Dentro de este contexto, resulta significativo el hecho de que la escritura de Dolores omita todo detalle acerca de su cuerpo enfermo cumpliendo con la etimología de lo abyecto (“aquello que debe ser expulsado”). A pesar de las prolíferas imágenes de la mujer dicha, el cuerpo femenino desde una perspectiva de mujer no se elaborará literariamente hasta la primera mitad del siglo XX en novelas tales como *Ifigenia* (1924) de Teresa de la Parra y *La última niebla* (1935) de María Luisa Bombal.

Dada la carencia de discursos e imaginarios producidos desde una perspectiva femenina, “Dolores” no solo se resuelve en la muerte sino también en una claudicación al orden patriarcal. La narración de Pedro es, en el texto, una enmarcación editorial que ordena y por lo tanto autoriza los fragmentos de las cartas infundiéndole en su relato coherencia y legibilidad de acuerdo a parámetros falogocéntricos. Es más, no obstante el desmantelamiento del modelo patriarcal de la mujer, Dolores al

final pierde su autonomía y sucumbe a la prescripción existencial que la define como un ser nacido exclusivamente para amar.

Pedro le ha enviado la noticia de que Antonio se acaba de casar en una alternativa que destaca el fuerte importe del factor genérico en el amor. Anteriormente Pedro ha contado que Antonio sufrió la imposibilidad de casarse con Dolores, pero “ese rudo golpe no fue para él causa de desaliento: su carácter enérgico no permitía eso, y al contrario, procuró vencer su pena dedicándose a un trabajo arduo y a un estudio constante. Pronto se hizo conocer como un hombre de talento, laborioso y elocuente, y alcanzó a ocupar un lugar honroso entre los estadistas del país” (79).

De manera significativa, la única alternativa para Dolores no es debido a su enfermedad sino al dolor que le produce la noticia de que Antonio se ha casado (“Como que mi alma esperaba este último desengaño para desprenderse de este cuerpo miserable”, 86). Así se cumple “el morir de amor” —leit-motiv tan típico del Romanticismo— dando paso a la clausura de toda transgresión. Por lo tanto, la autonomía y trascendencia espiritual de Dolores resulta ser apenas un resquicio fugaz y condenado a cerrarse.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.