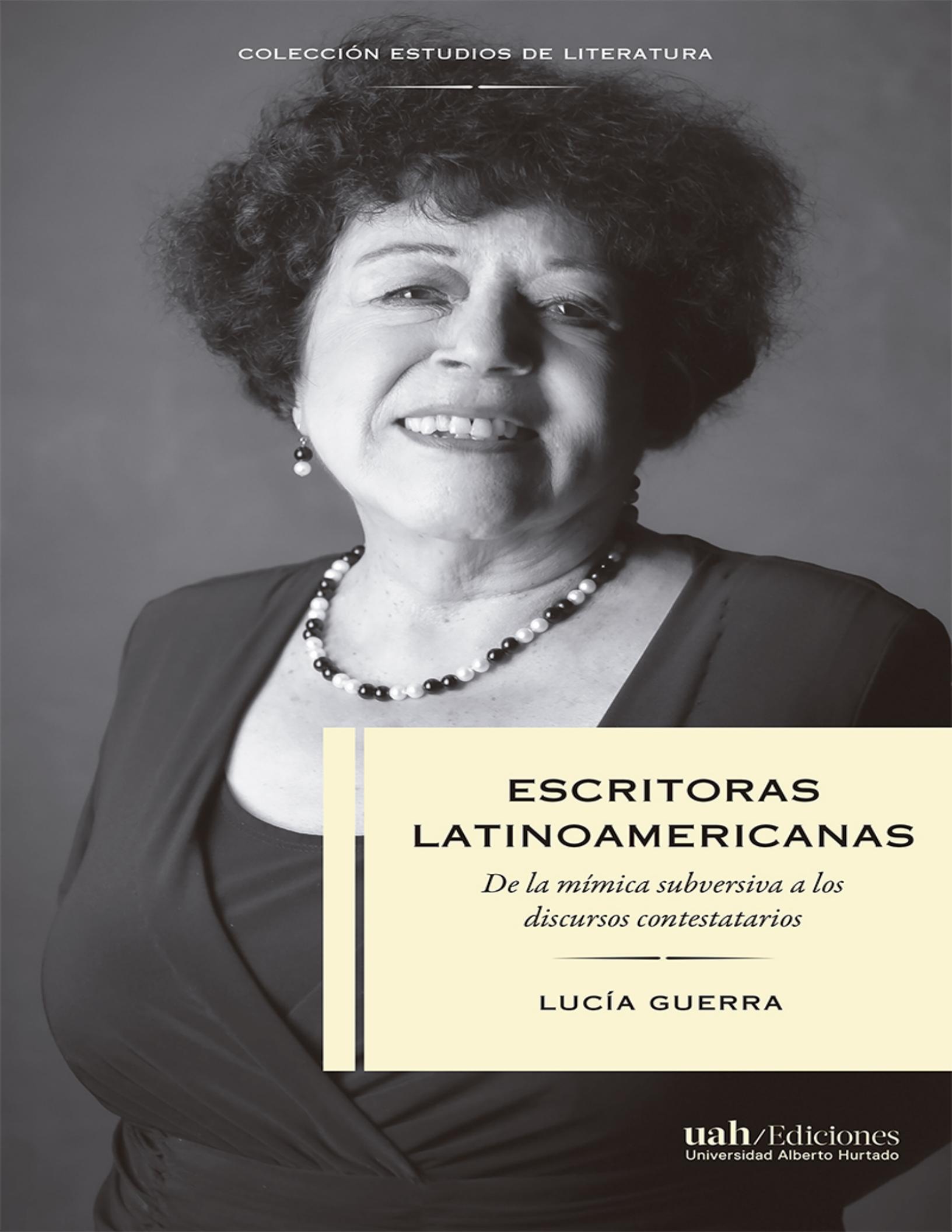


COLECCIÓN ESTUDIOS DE LITERATURA



**ESCRITORAS
LATINOAMERICANAS**

*De la mímica subversiva a los
discursos contestatarios*

LUCÍA GUERRA

uah/Ediciones
Universidad Alberto Hurtado

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 - 56-228897726

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

info@ebookspatagonia.com

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



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

uah/Ediciones
Universidad Alberto Hurtado

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

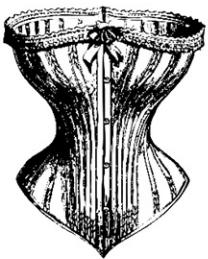
Mercedes Valdivieso: de la libertad existencial a la configuración del cuerpo materno como matriz de la liberación

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 descomunalmente 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 más preciado, 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 aprieta 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 lenguaje¹ 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 Bell². 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 falogocéntrica— 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 ideologemas 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 rerepresentación 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). Contradicidiendo 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 mujer³. Así, José Zorrilla, en el funeral de Gómez de Avellaneda, declaró en su discurso:

...su escritura briosaamente 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 obra⁴, 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, tratándosela, 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 palimpsestica 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 ideologema⁵ abolitionista 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? ¿Sécanse 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 Carlota⁶. Antes de suicidarse, Sab