

DESTINOS DE MUJER. TRES NOVELAS ROMÁNTICAS DE GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

Beatriz FERRÚS ANTÓN
(Universidad de Valencia)

Aceptado: 22-VI-2004.

RESUMEN: *El siglo XIX proveyó a «sus» mujeres de una imagen ideal en la que mirarse y construirse. Gertrudis Gómez de Avellaneda, como mujer y como escritora de este tiempo, habría de cuestionar dicho legado, y para ello utilizaría su Diario, pero también sus novelas románticas. Sab, Dolores y Espatolino constituyen tres ejemplos de este proceso, donde la locura, la melancolía y el convento se presentan como destinos de mujer que esconden un decir y un vivir alternativos. Palabras clave: mujer, feminismo, romanticismo, imagen, modelo, locura, melancolía, convento.*

ABSTRACT: *Nineteenth century supplied «its» women for an ideal image in which look at and build themselves. Gertrudis Gómez de Avellaneda, as woman and writer of this period, had to question this inherit and used her Diary and also her romantic novels for this purpose. Sab, Dolores and Espatolino are three examples of this process, where madness, sadness and nunnery are represented as women fates that hide an alternative way of saying and living. Key words: woman, feminism, Romanticism, image, picture, model, madness, sadness, melancholia, nunnery.*

1. Otros ojos, un espejo.

Los cuentos fantásticos están llenos de espejos: espejos que reflejan las almas, espejos que predicen el futuro, espejos que son puertas a otras dimensiones, espejos que no dejan mirarse al vampiro. Siempre hay algo de mágico en el uso del espejo, pues sin él el ser humano sería incapaz de conocer su propio rostro. Sin embargo, la utilización del espejo se considera habitualmente práctica femenina «¿Espejito, espejito! ¿Quién es la más bella?». No en vano, hasta hace apenas unos años, los coches sólo llevaban un pequeño espejo en el parasol derecho: la mujer se retoca el maquillaje mientras el hombre conduce, ahora mi nuevo Audi lleva espejos a ambos lados: «¿Porque los

hombres se miran más?», pregunté con ironía en el concesionario, «No, porque las mujeres habéis aprendido a conducir y además ahora trabajáis y podéis compraros coches», me contestó el vendedor muy seriamente. Pero, ¿quién ha decidido poner allí el espejo? ¿Por qué hombres o mujeres deciden mirarse? ¿Qué buscamos con esa mirada?

Gertrudis Gómez de Avellaneda escribe su autobiografía mirándose en un espejo: los ojos de Ignacio de Cepeda. La autobiografía, trazada en forma de epistolario,¹ se convierte en donación, darse al espejo, recoger la alteridad que éste lanza para transformarla en la propia identidad. «Voy a ocuparme de V.» dice una de las cartas que Gertrudis escribe, «ocuparse de otro» se revela como el motivo para escribir de mí, de mi yo, creando un enrevesado juego: ser un yo que se ocupa de otro, que se ocupa con otro, para llenar un hueco.

Sin embargo, Avellaneda conoce la magia que esconden algunos espejos y sabe que éstos pueden llegar a ser traidores, por eso les lanza un desafío. De esta forma, todo el texto se monta sobre cuatro planos en inestable equilibrio: lo que se cree ser, lo que se quiere ser, lo que se debe ser y lo que se cree que Cepeda quiere que se sea, para terminar por lograr un complicado encaje. Aquí, como en otros muchos textos de la autora, la escritura literaria se torna autorreflexiva, y no sólo deja constancia de su mismo proceso de generación, sino que emprende un ejercicio de autofagia, donde la literatura se alimenta de sus propios modelos: el *deber ser* y el *querer ser* estarán atravesados por el fantasma de la heroína romántica.

Tula se exhibe en el relato y lo hace por un doble motivo: desatar una estrategia de seducción y seducirse en un gesto narcisista. Los modelos románticos que la escritora utiliza para dibujarse en el texto no sólo buscan la conquista de Cepeda, sino también la de ella misma, la autobiografía se llama *Diario de amor*.

De esta manera, corpus y cuerpo se enlazan en la figura de Avellaneda, «autora», «mujer», «amante», son máscaras engarzadas, diluidas en su continuidad, pero siempre contradictorias para esos ojos que miran, que devuelven una imagen requerida. Sólo si la propia seducción se logra, el malestar causado por el imaginario social impuesto podrá ser conjurado: el *Diario* se monta sobre un primer espejismo, la nostalgia del omnipotente espejo, que terminará por revelarse como el deseo de su fractura, como su burla.

Así, Tula expone ante Cepeda distintas máscaras, máscaras que ella sabe huecas, pero de las que Ignacio de Cepeda se debe prender. El texto propone un yo hecho

¹ Bajo el título de *Diario de amor* o el más preciso de *Epistolario de amor y de amistad* fueron publicadas las cartas que casi a diario escribió Gertrudis Gómez de Avellaneda a Ignacio de Cepeda, sin la réplica de éste, una edición de las mismas puede encontrarse en Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Poesías y Epistolario de Amor y de Amistad*, Castalia-Instituto de la Mujer, Madrid, 1989.

jirones, donde todo intento de recomposición podría hacernos perder la mirada para la que nos estamos escribiendo. Lo único que aparentemente unifica los fragmentos es ese otro que mira, otro amado que se quiere seducir desde la propia fragmentariedad. Sin embargo, y pese a la aparente renuncia de alzar un contradiscurso, pese al aparente deseo de encajar en el modelo de la heroína romántica, exhibirse como sujeto hecho jirones no deja de ser un acto subversivo. Los ojos de Cepeda no todo lo saben ver, Tula busca despistarlos, volverlos estrábicos.

Tula y Gertrudis Gómez de Avellaneda, Gertrudis Gómez de Avellaneda frente a Tula, un «yo» público y un «yo» privado abundan el cruce de máscaras. En la intimidad ella es Tula, la niña, la hermana, la esposa, la amante...; en el espacio público se convierte en Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda; pero las cartas íntimas (las de Tula) las rubrica esta segunda, demostrando el disloque, evidenciando la mascarada. A Ignacio de Cepeda se le entrega y se le expone un «yo» íntimo, maleado, pero siempre resguardado tras una firma, firma pública, que se convierte en la matriz que reúne los jirones, en el eje aglutinador de los fragmentos, en la muestra más evidente del narcisismo autobiográfico. El autógrafo es un regodeo.

Mostrarse a retazos, demostrar que sólo somos retazos, exponer los jirones, gritar los fragmentos, son formas de dinamitar desde dentro la ilusión del «yo» único, del «yo» de la monología social que devuelve el espejo, del «yo» que se esconde tras una rúbrica que realmente pertenece a un fantasma. Al tiempo que, encarna también una estrategia de seducción esquiva y cambiante, que da y que quita, que equivoca y que fascina, pues ante la aparente honestidad del deseo de querer inventarse *para y por* el otro, lo que hallamos es una exhibición de la propia esquividad, se seduce desde el espejismo.

¿Pero qué ocurre cuando la mujer no sabe (o no puede) desviar el espejo en el que está obligada a mirarse, cuando no es capaz de vaciar el otro lado, o simplemente de dejar de mirar? Algunas posibles respuestas las encontramos en tres novelas románticas de Avellaneda: *Espatolino*, *Dolores* y *Sab*.

Las protagonistas de los tres relatos son heroínas que reproducen los arquetipos sociales que el imaginario decimonónico reserva a «sus» mujeres. Por eso cuando en el transcurso de sus vidas se produce un desvío, que convierte en imposible la restitución de la imagen que el espejo patriarcal reclama, los únicos destinos posibles están en los márgenes, en los bordes de la sociedad, pero también de su lenguaje, en sus clausuras. Monja, loca o melancólica, a la heroína caída ya no le queda otra opción.

2. De ángeles y demonios.

Lo angélico y lo demoníaco, lo apolíneo y lo dionisiaco, el romanticismo conjuga poderosas fuerzas con afán suplementario, sin una no existe la otra, a veces ambas se

confunden, para emerger de forma alternante, mezclada, en un mismo espacio, en un solo sujeto. Para Nietzsche lo apolíneo es sólo un velo que recubre el efecto dionisiaco, que dulcifica la tragedia, siempre esencial. *Espatolino*, *Dolores* y *Sab* son obras poderosamente trágicas, donde fuerzas opuestas, extremas en sus manifestaciones, acabarán por revelarse hermanas.

Espatolino construye un universo muy del gusto romántico: el de un grupo de bandoleros, que luchan contra la ocupación francesa en Italia, liderados por el temible Espatolino. La figura del héroe osado, donjuanesco, temido, de pasado oscuro y maldito, ensarta el relato. Junto a él Anunziata, prototipo del «ángel del hogar»,² muchacha dulce, bondadosa, a la que cualquier espejo debe devolver una imagen de perfección.

Pero en la trayectoria perfecta, de una heroína destinada a satisfacer con su matrimonio las ambiciones políticas de su tío, se produce un desvío: el enamoramiento de Espatolino. La mujer-objeto se transforma por la fuerza del amor en mujer-sujeto, ya no basta obedecer, sino que hay que actuar.

Lo angélico se enfrenta a lo monstruoso, no sólo por el encuentro de Anunziata y Espatolino, sino por la presencia de Rotoli y de X, el tío ambicioso y de doble rostro, incapaz de perdonar y dispuesto a vengarse de su propia sobrina, y el pretendiente desalmado que sólo desea a la muchacha como objeto de una alianza política. Si la dimensión angélica de Anunziata podrá redimir a Espatolino ésta se verá aplastada por la maldad de Rotoli, fuerzas y contrafuerzas no tienen nunca un solo sentido. Tras el asesinato de Espatolino a manos de su tío el único destino posible de la protagonista será la locura.

Dolores recrea otro de los ambientes preferidos del romanticismo: la Edad Media y su corte, las intrigas políticas. La heroína que da nombre al relato vuelve a encarnar el modelo del ángel doméstico. La hija que enorgullece a sus padres provoca su angustia cuando se enamora del hombre de linaje equivocado. Si la fuerza del amor podrá enternecer a un padre dispuesto a aceptar a pesar de su orgullo el casamiento, la madre de Dolores se convierte aquí en la oponente, su sangre no transige y la solución escogida será radical: fingir la muerte de Dolores a los ojos del mundo y encerrarla de por vida en un castillo. Dolores será rescatada, pero su bondad exige que se sacrifique por el honor de su carcelera, su destino: el convento, en el que ingresa como expósita, como mujer de nombre ignoto.

En *Sab* la ambientación romántica queda desplazada hacia la realidad colonial. Carlota es la heredera de un ingenio cubano ambicionado por Enrique. El ángel domés-

² El modelo de «ángel del hogar», que confina a la mujer al ejercicio de las actividades maternas y domésticas, mientras la priva de la posibilidad de experimentar «pasiones románticas» aparece descrito con detalle en el trabajo de Susan Kirkpatrick, *Las románticas*, Cátedra, Madrid, 1991.

tico será seducido por el interesado especulador. Aquí el amor ya no es la fuerza que hace que la protagonista deje de mirarse en el espejo para presentar una imagen alternativa, sino que habla de la trampa que reviste el creerse esa imagen. Carlota se construye para los ojos de Enrique, ojos del patriarcado cubano, cuando descubra el precio que ha de pagar por ello su destino será el de la enfermedad melancólica. Sin embargo, otros dos personajes juegan a los espejos en este relato: Sab y Teresa. El primero es un esclavo cubano, enamorado de Carlota con la pasión del héroe romántico, pero marcado por su piel. La segunda representa a la mujer no correspondida, que ama a Enrique, pero que renuncia a él por la felicidad de su prima, decidiendo ingresar en un convento. ¡Otra monja!

Dos mujeres que dan la espalda al espejo, una mujer que se mira y yerra al dejarse atrapar por él, tres «ángeles» asediados por «demonios» que cierran las posibilidades de su destino.

3. La loca.

El loco ha sido durante siglos un *ser fuera de lo social*, estigmatizado, excluido, del espacio de la Ley. El loco queda fuera de la ley, y al demarcar un *afuera* ayuda a pensar a aquellos que están dentro. Desde la locura se define, en ocasiones, la normalidad. Locura y normalidad serán términos sometidas a una lógica de la *differance* derridiana. Pero la locura femenina goza de una formulación propia, pues la mujer como *otro* del hombre habita siempre un *afuera*, representa al «ser esencialmente loco», todas las mujeres son locas:

Las mujeres locas son las suicidas, las santas, las histéricas, las solteronas, las brujas y las embrujadas, las monjas, las posesas y las iluminadas, las malas madres, las madrastas, las filicidas, las putas, las castas, las lesbianas, las menopáusicas, las estériles, las abandonadas, las políticas, las sabias, las artistas, las intelectuales, las mujeres solas, las feministas.

En el mundo donde priva la axiología del bien y del mal, las locas son las muy buenas y las muy malas, aquellas mujeres cuyo despliegue exagerado en la vida las llevó a los extremos de la sinrazón. Para las mujeres son locas todas las otras —locura de la enemistad—, y para los hombres todas las mujeres son locas —locura de la virilidad—: ambas constituyen el paradigma político de la racionalidad, o sea la locura patriarcal.³

Así, la locura femenina procede siempre de un *malestar de la cultura*, de un desajuste: entre lo que la mujer es y lo que debe ser. La mujer que persigue un inalcanzable *deber ser* puede volverse loca, pero también puede hacerlo por motivos inversos: desear

³ Marcela Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, UNAM, México, 2001.

transgredir el *deber ser* que atenaza. Sin embargo, tampoco debe olvidarse que durante siglos la locura femenina se asoció con la vagina. Por ello, si los locos participan de un cierto saber: «Saber prohibido, que sin duda percibe a la vez el reino de Satán y el fin del mundo»,⁴ el saber arcano de la loca pasa por un saber del cuerpo y de sus perversiones. El feminismo se reapropia de la figura de la loca para enfrentar la mirada patriarcal.

Sandra M. Gilbert y Susan Gubar se interrogan en *La loca en del desván*⁵ sobre los mecanismos que llevaron a la sociedad del siglo XIX a negar a las mujeres el derecho de crear sus propias imágenes de femineidad, mientras debían aceptar aquellas que les venían impuestas.

Así, el «eterno femenino» fue pensado por el siglo XIX como una visión de belleza angelical y de dulzura, pero tras el ángel habita el monstruo: de la idealización femenina, al miedo a la femineidad, el monstruo estará representado por aquella mujer que no renuncia a tener su propia personalidad. Por eso Gilbert y Gubar apuntan cómo, pese a que la mujer decimonónica tenía mucho que contar, no iba a poder hacerlo directamente, sino que tendría que dar un rodeo.

Desde aquí, el personaje de la «loca» va a ser recuperado como un doble de la autora, como símbolo de la «esquizofrenia de la autoría que tiene la mujer»,⁶ como estrategia *revolucionaria*: «Proyectando su ira y su enfermedad en personajes espantosos, creando dobles oscuros de sí mismas y de sus heroínas, las escritoras se identifican con las autodefiniciones que el machismo les ha inculcado y al mismo tiempo las revisan».⁷

Anunziata representa en este breve recorrido por la obra de Gómez de Avellaneda el destino de la locura, su locura es «la pasión desesperada. El amor engañado en exceso, engañado sobre todo por la fatalidad de la muerte, que no tiene otra salida que la demencia».⁸ Ella representa un *deber ser* que, de repente, se ve en la necesidad de ser transgredido, el amor será la fuente de la trasgresión, en la mente de Anunziata el peso de la culpa apunta ya hacia el camino de la locura: Anunziata no sólo deja su casa para irse a vivir con Espatolino, desafía la voluntad de su tío, sino que, además, contrae matrimonio en secreto y se queda embarazada, su desafío es también del cuerpo.

Sin embargo, todavía hay más, pues la joven heroína no sólo encarna el conflicto entre el *querer ser* y el *deber ser*, sino que, asume el modelo de la «loca enamorada», encarna la locura amorosa de la que hablaba Foucault, y que representaron para el romanticismo Ofelia y Lady Shalott, pues al querer acaflar su culpa Anunziata conduce

⁴ Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, FCE, Madrid, 1997, p. 40.

⁵ Cátedra-Feminismos, Madrid, 1998.

⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁸ Foucault, *Ibid.*, p. 65.

a su amado a la muerte, y sin él el mundo deja de tener sentido, habita en el sinsentido que pertenece a los locos. Además, Anunziata también vive la traición de la familia, descubre la falacia del *deber ser* por el que ha luchado y por el que ha hecho morir a Espatolino, la ley se ha venido abajo. Por eso la joven acaba creyéndose reina, con capacidades para alzar su propia ley, inversión absoluta de la desgracia de la propia vida, el mundo del loco es el mundo al revés:

—¡Cómo!... ¿está loca?...

—Y es una dicha para ella, pues le ha dado la manía de creerse reina. Está muy satisfecha por haber podido —con sus augustos derechos— afirmar el indulto de Espatolino, al cual supone ya muy dichoso en un pintoresco retiro con su esposa y su hijo. ¡Es una demencia rara! ¿Creeréis que anoche estuvo en el calabozo del reo, que le vio, le oyó, y sin embargo no le vino al pensamiento la sospecha de ser su mujer? Háblóle como reina, a cuya benignidad debía el perdón, y le encargó que hiciese feliz a su esposa, por la cual, dijo, se interesaba mucho su real ánimo... cuando salí de casa la dejé muy satisfecha, porque después de discutir con sus consejeros sobre las ventajas e inconvenientes que ofrecía la abolición de la pena de muerte, acababa de resolver la cuestión de una manera hábil. Subsista —dijo— la pena de muerte, toda vez que tantos la juzgasen necesaria; pero ejecútase según lo decretó el Legislador divino, cuando descendió a este planeta infausto. *Que tire siempre la primera piedra el que se reconozca sin culpa.*⁹

Asimismo, aunque la locura sea menos dañosa para la honra familiar que la vergüenza, la mujer que se vuelve loca mancha el nombre de su familia, y por ello su posterior destino debe ser el de el encierro o el de la muerte, soluciones que liberan de un estigma. Cuando a la mujer se la encierra en el sanatorio se le cambia el nombre y el vestido, se borran los signos que la asocian a un clan, pero también se aniquilan las marcas de su femineidad: se le corta en pelo, se purifica su cuerpo, al que a partir de ese momento se exigirá clausura, se la confina a una celda, y se la obliga a llevar un hábito, que como el de la monja esconde el cuerpo e iguala a las mujeres anulando la identidad.

Este es el destino que espera a Anunziata, quien se creyó al espejo y persiguió su reflejo, para terminar por descubrir que era un espejismo, una máscara hueca, una falacia de la ley, que se descubre siempre mentirosa. Sin la ley de la honra ni la ley del amor la sociedad empuja al afuera de la locura, aunque el destino también podría haber sido el convento.

4. La monja.

La monja es una mujer con-sagrada, intocable, sagrada, que se ha entregado a Dios. Con él se comunica y de su santidad participa, ella vive una situación de excepción,

⁹ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Espatolino en Obras Completas*, BAE, Madrid, 1981, pp. 80-81.

predestinada. La religiosa materializa la más absoluta donación, toda su existencia se convierte en un culto a Dios. Pobreza, castidad y obediencia son sus votos esenciales, contenido y realización de un pacto con la divinidad, para toda la vida, que deberá ser refrendado de manera cotidiana.

Durante varios siglos los destinos de las mujeres de clase alta quedaban limitados a una doble opción: matrimonio o convento. Si la primera relegaba a la mujer al ejercicio de las tareas domésticas y al criado de los hijos, determinadas formas de clausura conventual permitían a la mujer acceder a cotas de libertad que su sociedad les negaba.

Un buen ejemplo lo constituye el espacio conventual del México colonial, donde la mujer podía tener acceso a un desarrollo intelectual del todo imposible en el mundo extramuros, al tiempo que quedaba alejada de una sexualidad pautada por el hombre. Las monjas coloniales tenían acceso a la lectura y a la escritura, organizaban espectáculos, llevaban las finanzas conventuales, ejercían cargos políticos... Los conventos coloniales como «islas de mujeres» permitían, al menos, dejar de mirarse en el espejo. Su precio: la renuncia a la sexualidad y la obligación de vivir rodeada de muros. La clausura física a cambio de la libertad psíquica.

¿Pero no son las monjas también unas locas? El convento permite a la mujer hacer cosas que en otro contexto serán catalogadas de locura: el mantenimiento de la virginidad, la renuncia al contacto social y sexual con el varón, el encierro, la adoración de un ser invisible, inexistente para el no creyente, podrían constituir una sintomatología, aunque también pueden pensarse como otra forma de lenguaje, que frente al de la loca sí va a ser escuchado. Pues si la monja-mística no es loca, sus escritos se convierten en el disloque del lenguaje patriarcal, en una lengua *otra*, corporal, misteriosa, que al dejarse oír, nada más y nada menos que con el respaldo de Dios, podría trastocar los órdenes lingüísticos establecidos. Sin embargo, el peligro de revuelta va a ser conjurado a lo largo de los siglos, las armas: la clausura literaria (que los textos de las místicas no salgan de los archivos de los conventos o que éstos misteriosamente se quemen), la tacha de herejía o la masculinización de las letras de mística femenina. El «es mucho hombre esta mujer» con el que se estigmatiza a Gertrudis Gómez de Avellaneda equivale a un modo de masculinización que niega la diferencia y la vuelve aberrante. Por el mismo motivo muchos tratadistas del renacimiento y el barroco hablarían de Teresa de Jesús en masculino.

Dos mujeres deciden convertirse en monjas en las novelas comentadas: Dolores y Teresa. En ambos casos su decisión es la respuesta a una situación traumática. Dolores ha «muerto para el mundo» por decisión de su madre y vive una vida de prisionera hasta que su padre averigua el engaño. El final escogido podría haber sido la libertad y la venganza, pero la muchacha decide continuar su muerte social y opta por el convento. Con la profesión religiosa Dolores acata su destino como ángel doméstico, salva

sociálmente a la madre monstruosa; pero renuncia a su nombre, entra en el convento de forma anónima, prolonga una muerte fingida que es, al mismo tiempo, una liberación. Su amor ha muerto por salvar un linaje al que ahora ella renuncia, su profesión como monja anónima constituye un atentado contra su sangre, a la madre sólo le queda una tumba vacía.

Teresa escoge la profesión religiosa tras la renuncia al amor de su vida a favor de su prima Carlota. El convento representa en la novela el espacio del secreto, del silencio y del retiro, del lugar de la confidencia. Al ingresar en el convento Teresa deja atrás a un mundo que la ha maltratado y logra esquivar la vida decepcionante a la que queda atada su prima. Allí escucha sus desdichas y la asiste desde de la serenidad alcanzada. El convento la ha liberado, como la libera la muerte, y por eso es capaz de legar a Carlota la carta de Sab. El convento ha permitido sublimar la tacha de un linaje (ser hija ilegítima) y el fracaso amoroso. Teresa reconduce su amor hacia Dios, lo mistifica.

¿Cuál es el lugar que estas dos mujeres ocupan frente al espejo social? El de Dolores será el de absoluto reconocimiento y acatamiento, pues no sólo respeta el *deber ser* que el espejo le devuelve, sino que lo mejora. Por respeto a una madre injusta admite el auto-sacrificio y la renuncia al mundo y al amor, su amado también sabe estar a la altura y decide hacerse monje. Sin embargo, la profesión de Teresa proviene de un distinto sentimiento, cuando ella se mira en el espejo no se reconoce, su alma romántica vive de manera esquizofrénica su relación con el modelo del «ángel del hogar», ella representa al ser romántico, que asediado por un mundo de incomprensión, por romántico y por mujer, prefiere el silencio y el recogimiento del claustro.

Si Dolores hiperboliza la obediencia a la ley, y por eso va al convento, Teresa encarna su rechazo, pero también va al convento, que, en última instancia, se revela como el refugio ante las causas perdidas, como estrategia de borramiento de un fracaso, venga de donde venga «siempre quedará Dios».

5. La melancólica.

¿Puede el ser romántico habitar un cuerpo de mujer? ¿Y el cuerpo de un esclavo? Sab responde afirmativamente a ambas preguntas. El esclavo Sab y las primas Teresa y Carlota son seres románticos, pero sus almas se esconden, se enmascaran bajo el *deber ser*, incluso ante sus iguales. Los tres personajes habitan en el disloque que los convierte en extraños ante sí mismos y ante los otros.

Sab resuelve su conflicto al dar su vida por la que cree que ha de ser la felicidad de su amada Carlota, Teresa sublima su amor y su yo al entrar en un convento. ¿Y Carlota? Ella como ser angelical de perfección inhumana cargaba con la responsabilidad de hacer a través de sí felices a los otros. Sin embargo, su destino corre la misma suerte que el

de Anunziata o Dolores, pues sobre el desajuste del *deber ser* y *el querer ser* se mascarará la tragedia. Carlota se enamora de Enrique, hábil simulador que sólo ve en ella a la «madresposa»¹⁰ que ha de darle nombre y fortuna. Al ser romántico atrapado en la estructura mercantil sólo resta la melancolía.

Dirá Giorgio Agamben:

En esta perspectiva, la melancolía no sería tanto reacción regresiva ante la pérdida del objeto de amor, sino la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable... así en la melancolía el objeto no es ni apropiado ni perdido, sino una y otra cosa al mismo tiempo. Y así como el fetiche es a la vez el signo de algo y de su ausencia, y debe a esta contradicción su propio estatuto fantasmático, así el objeto de la intención melancólica es al mismo tiempo real e irreal, incorporado y perdido, afirmado y negado.¹¹

Carlota descubre que amó a un fantasma, su tristeza procede de considerar perdido ese objeto inapropiable, eternamente ausente. Sin embargo, al descubrir en la figura de Sab el amor que siempre ansió, pasará a venerar a aquel que sí fue capaz de dar lo que ella esperaba. Su decisión de vivir retirada y ocupada únicamente en visitar la tumba de un esclavo representa un modo de sublimación similar al escogido por Teresa, pero también un gesto de rebeldía, pues Carlota no es una mujer viuda que llora a su esposo muerto, sino una esposa que ha decidido abandonar a su marido para llorar a un esclavo.

Al aceptar habitar la melancolía Carlota ha priorizado el *querer ser* sobre el *deber ser*, ha decidido seguir el impulso de su yo-romántico, por encima del modelo del ángel del hogar. Pese a la apariencia su gesto no es conformista, sino que implica una suscripción de la denuncia de Sab al comparar a la mujer con el esclavo.

6. Volver el espejo, transformar la palabra.

Espectro de una sombra en el espejo,
 ¡Libera la superficie de cristal!
 Pasa como las más bellas visiones pasan
 Y nunca más regreses para ser
 El fantasma de una hora confusa,
 Al que oí susurrarme «Yo soy ella»
 Mary Elisabeth Coleridge, «The Other Side of a Mirror»

El poema de María Elizabeth Coleridge da voz a una mujer atrapada por la imagen que le devuelve el espejo, gesto reiterado tanto en la pintura como en la literatura del

¹⁰ Cf. Marcela Lagarde de los Ríos.

¹¹ Giorgio Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre-Textos, Valencia, 1998, pp. 53-54.

romanticismo. Pensemos en *Flor de lis* de Robert Reid o en *Rosa mística* de Edgard Maxence, óleos que pintan a la mujer como una flor más del jardín o como una «monja del hogar». Por no hablar de la abundante pintura que retrata a la mujer como una enferma, siempre bajo la atenta mirada de un esposo vigilante. «Vigilar, y esperar, reponer, redimir y regenerar ¡La misión de la mujer en la tierra!, dar a luz» dice *Lucile* de Owen Meredith (1860), uno de los textos más leídos por las mujeres del período. Como cosa de brujería los espejos del XIX atrapan a la mujer, le entregan la falsilla sobre la que construir su imagen, al tiempo que castigan la osadía de no mirarse.

Aunque no es mucho mejor el destino que espera a quien se deja atrapar por el espejo: «No tener personalidad no es sólo ser noble, sino estar muerto... El ideal de «pureza contemplativa» evoca, en último término, tanto al cielo como al cementerio».¹² La única solución parece ser vivir en conflicto, al modo del «yo hecho jirones» del *Diario de amor*.

Pero ¿cómo juzgar en este contexto las novelas románticas de Avellaneda? ¿Son realmente textos trasgresores o únicamente se limitan a reafirmar el ideal imperante? Pues, si nadie discute el carácter trasgresor de *Sab*, relato que sería, además, prohibido durante un tiempo por la censura, aunque la defensa de la mujer se enmascare tras la defensa del esclavo, más fácil ser abolicionista que feminista, tanto *Espatolino* como *Dolores* podrían hacernos dudar. ¿Hay tras estos destinos de mujer realmente algún atisbo de rebeldía? Creo que para responder a esta pregunta la obra de Avellaneda debe de ser leída como un *continuum*, como un programa total que incluiría al *Diario*, las novelas, la poesía o los artículos de prensa, porque si no la contención del «hacer pasar»¹³ podrían hacernos perder el sutil desafío que los relatos lanzan.

Si el destino de Dolores o Anunziata podría ser entendido sólo como el fin trágico de dos heroínas que desafiaron a la ley, también es cierto que ambas se reapropian de la ley y la invierten, aunque sea por tortuosos caminos. Cuando Anunziata se vuelve loca y decide transformarse en reina se reviste del poder de hacer la ley y de denunciar la injusticia, se provee de un lenguaje que le permita expresar su deseo; al tiempo que, cuando Dolores decide morir en una tumba sin nombre, está también desafiando a la ley, dotándose de un nuevo origen, repudiando el nombre que ha hecho fracasar su deseo. La Teresa que se retira al convento o la Carlota que decide habitar la melancolía representan también gestos que recorren un mismo camino. El ideal-mujer-romántico

¹² *La loca del desván*, *Ibid.*, p. 25.

¹³ Josefina Ludmer en su artículo «Las tretas del débil» (P. González y E. Ortega, *La sartén por el mango. Encuentros de escritoras latinoamericanas*, Huracán, Río Piedras, 1985) explica cómo a lo largo de la historia las mujeres han utilizado los mismos discursos que las oprimían para «hacer pasar» dentro de sus límites pequeños gestos trasgresores que fueran perforándolos, a esto llama «tretas del débil». Dentro de la defensa feminista que supone la obra de Gómez de Avellaneda los «destinos de mujer» de sus novelas románticas estudiados con cuidado pueden ser leídos como tretas del débil.

se horada desde la tragedia, la rúbrica de Gertrudis al pie del *Diario* tiene el mismo valor que al final de las novelas.

«Espejito, espejito, ¿por qué preguntarse por la más bella?» Locas, monjas y melancólicas no suelen mirarse al espejo.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura de occidente*, Pre-Textos, Valencia, 2001.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, *Mi amor, mi juez (Alteridad autobiográfica femenina)*, Anthropos, Barcelona, 2001.
- DUBY, Georges y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres 4. El Siglo XIX*, Taurus Madrid, 2000.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz, «El yo imposible: Gertrudis Gómez de Avellaneda y la escritura autobiográfica», en *Actas del Congreso Internacional: la Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos, Homenaje a Zamora Vicente*, Universidad de Alicante, Alicante, 2002.
- *Discursos cautivos: convento, vida, escritura*, Quaderns de Filología-Anejos, Valencia, 2004.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, FCE, Madrid, 1997.
- GILBERT, Sandra M. y Susan GUBAR, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1998.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, *Obras Completas*, BAE, Madrid, 1981.
- *Poetas y Epistolario de Amor y de Amistad*, Castalia, Madrid, 1989.
- *Obra Selecta*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1990.
- KIRKPATRICK, Susan, *Las románticas*, Cátedra-Feminismos, Madrid, 1991.
- KRISTEVA, Julia, *Sol negro. Depresión y melancolía*, Monte Ávila, Caracas, 1991.
- LAGARDEDE LOS RÍOS, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, UNAM, México, 2001.
- MOI, Toril, *Teoría Literaria Feminista*, Cátedra, Madrid, 1988.
- TORRAS, Meri, *Soy como quiera que me imagines. La construcción de la subjetividad en los diarios de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Sor Juana Inés de la Cruz*, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 2003.
- SEBOLD, Russell P., *La novela romántica en España. Entre libro de caballerías y novela moderna*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002.