Siglo diecinueve, 2022, vol. 28

págs. 53-78, ISSN: 1136-2308, ISSN electrónico: 2695-9240

LA RESILIENCIA EN LA CREACIÓN DE UNA IDENTIDAD FEMENINA EN *DIARIO DE AMOR* (1928) Y *OBRAS LITERARIAS, DRAMÁTICAS Y POÉTICAS* (1869-1871) DE GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

RESILIENCE IN THE CREATION OF A FEMININE IDENTITY IN GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA'S *DIARIO DE AMOR* (1928) AND *OBRAS LITERARIAS, DRAMÁTICAS Y POÉTICAS* (1869-1871)

Angela Pierce
The University of North Carolina at Chapel Hill
ORCID: 0000-0001-9735-8049

Resumen: En este trabajo se propone contribuir a la discusión sobre las estrategias empleadas por Gertrudis Gómez de Avellaneda en su manejo de la subjetividad del "yo" romántico. En su apropiación del "yo" romántico, la resiliencia funciona como herramienta para la creación de una identidad femenina en *Diario de amor* (1928) y en la poesía de su *Obras literarias, dramáticas y poéticas* (1869-1871), concretamente en los poemas "A ****" y "El porqué de la inconstancia." La identidad femenina que Avellaneda crea se nutre de la resiliencia que se evidencia en las autodefensas de su agencia y en argumentos que promueven la igualdad de los sexos.

Palabras clave: Avellaneda, yo romántico, Romanticismo, *Diario de amor*

Abstract: In this article, I propose to contribute to the discussion on the strategies that Gertrudis Gómez de Avellaneda employs in maneuvering the romantic self's subjectivity. In her appropriation of the

romantic self, resilience functions as a tool in the creation of a feminine identity in *Diario de amor* (1928) and *Obras literarias, dramáticas y poéticas* (1869-1871), specifically in the poems "A ****" and "El porqué de la inconstancia." The feminine identity that Avellaneda creates is established through resilience which presents itself in the self-defense of her agency and in arguments which promote the equality of the sexes.

Key Words: Avellaneda, romantic self, Romanticism, *Diario de amor*

INTRODUCCIÓN

La resiliencia y la conciencia de sí misma como un ser individual de Gertrudis Gómez de Avellaneda (Puerto Príncipe, 1814- Madrid, 1873) se evidencian en *Diario de amor* (1928) cuando afirma que ella no tolerará una relación con un hombre que no la aprecia; escribe que ella posee "un alma demasiado noble … un corazón demasiado apasionado y lleno de delicadeza para dejar lazo alguno al hombre que quiere romperlos" (1928: 197). Igualmente, se oye un eco de esta resiliencia en su poema "A ****" (1869-1871) en el cual la voz lírica se alegra con dignidad de la ruptura del lazo roto: "No existe lazo ya: todo está roto:/ plúgole al cielo así: ¡bendito sea!" (1869-1871: vv. 1-2). En este trabajo se propone investigar la resiliencia como herramienta para la creación de una identidad femenina a través de la apropiación del yo romántico en la obra de la poeta, novelista y dramaturga cubana. Mientras el "'yo' romántico creador, rebelde, trágico y autocomplaciente- por extensión masculino" ocupa un espacio de asertividad y creatividad, "la mujer […] no es otro que el objeto del cual se apropia el poeta" (Gómez-Castellano, 2007: 189). No obstante, por la subjetividad que presenta en su escritura, Avellaneda fue criticada por sus contemporáneos. Varios de los comentarios de la crítica se centraron en lo que fue considerado el atrevimiento de escribir desde la perspectiva de un "yo" masculino; como observa Rodríguez Gutiérrez, ella y su obra fueron descritas con el adjetivo "varonil" por Juan Nicasio Gallego, el prologuista de *Poesías de la señorita Gertrudis Gómez de Avellaneda* (1841), y también por José Martí (2014: 2). También fue excluida de la sección de poetisas en *Galería de la literatura española* (1846): "se debía a que […] era más que

poetisa, era poeta" (2014: 2). A pesar de la crítica negativa, el "yo" romántico del que Avellaneda se apropia le permite a ella misma cuestionarse como sujeto. Por ejemplo, Avellaneda reflexiona acerca del papel de la mujer en las revistas que ella dirigió. Una de éstas es *La Ilustración. Álbum de damas* (1845-1846) que se publicó en Madrid a partir de 1845; entre los ensayos que ella publicó destacan "Capacidad de la mujer para gobernar" (1845) y "Derechos de la mujer" (1846) (Burguera, 2018: 59). En La Habana también fundó el *Álbum Cubano* (1860). Esta revista también trató el tema de la igualdad de la mujer (Pastor, 2014: 9). Aunque su escritura desafió el rol tradicional de la mujer burguesa, también fue una escritora elogiada por sus numerosas obras de teatro (Selimov, 2014: 2) y también por *Sab* (1841), *Dos mujeres* (1842) y sus otras novelas (Jiménez Faro, 1999: 14). Además de su empleo del "yo" romántico en sus obras de ficción, el "yo" romántico de Avellaneda aparece en *Diario de amor* (1928) el cual alberga en sus páginas una autobiografía de la autora escrita en 1839 para Ignacio de Cepeda y Alcalde, y titulada "Confesión" (Ezama Gil, 2009: 4). Además de las cartas de la autobiografía que Avellaneda entregó a Cepeda en un "cuadernillo" (Gómez de Avellaneda, 1928: 77), *Diario de amor* (1928) contiene asimismo veintiuna cartas escritas en 1839, 1840, 1850 y 1854 al mismo Cepeda, un hombre que nunca aceptó tener una relación más seria que la amistad que profesaba con Avellaneda (Pastor, 2002: 51), a pesar de que ella intentó tener una relación con él durante dos etapas de su vida, antes de casarse por primera vez (Jiménez Faro, 1999: 11) y después de la muerte de su primer esposo (Jiménez Faro 1999: 18).

En su estudio sobre la vida y la obra de Avellaneda, *Gertrudis Gómez de Avellaneda, la dolorida pasión* (1999), Luzmaría Jiménez Faro describe a Cepeda como un "guapo y rico señorito andaluz, estudiante de Leyes" que "se asustaba de la pasión de la Avellaneda, llegando a prohibirle que emplee 'el lenguaje del corazón' y 'las expresiones que conmuevan demasiado'" (1999: 11). La autobiografía y las cartas bajo el título *La Avellaneda. Autobiografía y cartas de ilustre poetisa, hasta ahora inéditas, y con un prólogo y una Necrología por Lorenzo de Fuentes* (1907) fueron publicadas en 1907 en Huelva por la voluntad de la viuda de Cepeda, María de Córdoba y Govantes; esta edición con la autobiografía y cuarenta cartas no fue publicada para ser vendida (Pagés-Rangel, 1997: 23-24). Trece más cartas fueron incluidas en la segunda versión de 1914 para el centenario del nacimiento de Avellaneda (1997: 24). Roxana Pagés-Rangel examina la

intervención del editor Lorenzo Cruz de Fuentes en el texto a través de la introducción y sus 193 notas sobre el texto (1997: 31-32); el empleo de las notas por Cruz de Fuentes debilita la autoridad de Avellaneda: "Desde allí castiga su estilo, corrige sus datos, desmiente sus afirmaciones, censura la palabra transgresora del deseo" (1997: 32). Igualmente, Luisa-Elena Delgado nota que en *Diario de amor* (1928) Alberto Ghiraldo, además de editar las cartas, las organiza para ser leídas como una novela dividida en ocho secciones con títulos como "Locuras de amante", "La ruptura" y "Cenizas" (2008: 211). Adicionalmente, Ghiraldo añade ilustraciones representativas de las emociones expresadas en las cartas de cada sección que se conforman con "las que se encuentran en las narrativas cortas 'de quiosco' que tanto éxito tuvieron en la época, particularmente las de tema erótico o amoroso" (2008: 211). Como Cruz de Fuentes, el editor de *Diario de amor* (1928) construye una narrativa y una representación de Avellaneda a través de sus decisiones editoriales, incluyendo una reducción en el número de cartas; en vez de cincuenta y tres cartas, solamente hay veintiuna cartas y omite el primer párrafo de la "Confesión" (Ezama Gil, 2009: 16). Sin embargo, la crítica ha empleado las cartas para investigar lo que las cartas mismas enseñan no solamente de la vida sino también de la obra de Avellaneda.

Las cartas han sido estudiadas por su carácter autobiográfico y por su empleo de la retórica para construir una subjetividad que no cabe en el espacio del hombre o de la mujer. Brígida Pastor observa que las cartas funcionan para crear esta subjetividad en su estudio de *Autobiografía y cartas* (1907). El proceso de crear esta subjetividad ocurre a través de la fragmentación porque, "the subject that we see in Avellaneda's autobiographical letters should be seen in the context of woman's difficulty in locating the self in a body of writing from which she has been excluded" (Pastor, 2003: 30). En su explicación de la creación de la subjetividad dentro de este contexto, Mónica Burguera emplea *Las Románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850* (1991) de Susan Kirkpatrick para explicar la fragmentación. Avellaneda forma un "yo" romántico con su propia versión del "yo" romántico a través de la "feminización del sujeto masculino del Romanticismo español del momento- de Espronceda o Larra-" (Burguera, 2018: 53). Además, Kirkpatrick añade que la formación del "yo" romántico de Avellaneda tiene otra capa por su origen cubano y que la experiencia colonial creó "una identidad subversiva pero 'inherente-

mente fragmentada'" (Kirkpatrick, 1991: 180, cit. en Burguera, 2018: 53). El estudio de la novela abolicionista *Sab* (1841) por Kirkpatrick demuestra cómo Avellaneda utiliza esta condición de doble marginalidad de ser mujer y de ser un sujeto colonial para enfrentarse a las injusticias que la mujer encuentra a través de su trato de la esclavitud (Kirkpatrick, 1991: 152, cit. en Burguera, 2018: 53-54). Por otro lado, en su ensayo, Burguera propone, al estudiar la escritura de Coronado y Avellaneda desde la perspectiva de la nueva biografía, que las subjetividades de las dos escritoras "no fueron subjetividades fragmentadas, más bien contradictorias, mezcladas, ambivalentes y cambiantes, pero relativamente estables, porque, como mujeres, forjaron sus propios deseos […] a través de los diferentes contextos discursivos y personales […]" (2018: 64).

Adicionalmente, *Diario de amor* (1928) también nos abre un camino para entender el desarrollo del "yo" romántico. Para examinar su apropiación del "yo" romántico, Pastor (2014: 5) emplea el concepto de *parler-femme* de Luce Irigaray para analizar la necesidad de crear una forma de expresarse como sujeto a través de su apropiación del discurso masculino. También en su libro *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad* (2002), Pastor investiga las estrategias narratológicas que Avellaneda utiliza "con el propósito de construir y dar expresión a su identidad femenina" (Pastor, 2002: 48) en la ficción y en la autobiografía; entre estas estrategias, Avellaneda emplea la parodia de la perspectiva masculina, el empleo de la histeria para expresarse de una forma subversiva, y la exposición del perjuicio contra la mujer (2002: 48-49). Alexander Selimov examina la subjetividad de Avellaneda por medio de la presencia de ideología rousseauniana para demostrar los efectos negativos de la sociedad contra "la ingenuidad y la inocencia de sus protagonistas" y también contra sí misma en sus cartas (1999: 219). Selimov también considera las estrategias de la apropiación del "yo" romántico que aparecen en el drama *Leoncia* (1917) que se estrenó en 1840 en Sevilla. A través del uso del lenguaje amoroso para mostrar su pasión, la protagonista Leoncia "desafía las restricciones morales y religiosas impuestas al discurso femenino" (Selimov, 2014: 5) como Avellaneda hace en sus cartas (2014: 8). Igualmente, la agencia de la mujer aparece en la leyenda *La ondina del lago azul* (1860) de Avellaneda con una protagonista que no es la "mujer fantasmal" de *Los ojos verdes* (1861) de Bécquer sino "una mujer de carne y hueso, contemporánea" (Navas Ocaña, 2017: 107); como en su representación de sí

misma en sus cartas como una mujer que decide a quién le da su corazón, la condesa en la leyenda también posee su propia subjetividad, aunque es por su "coquetería" y "capricho" que el joven muere (Gómez de Avellaneda, 1871: 145); en contraste, la amenaza de suicidio de uno de los pretendientes de Avellaneda ocurre no porque ella juega con sus emociones sino porque ella no es capaz de amarlo como ella desea amar a otro (Gómez de Avellaneda, 1928: 70-73). De forma semejante, Nina Scott también observa cómo la literatura de Avellaneda y sus cartas resaltan sus ideas sobre la economía y las capacidades de la mujer en las cartas y en *Dos mujeres* (1842); como la escritora independiente, la protagonista Catalina también entiende el rol de las finanzas (2014: 239). Teniendo en cuenta estos aspectos destacados por la crítica, en este trabajo me centro exclusivamente en las estrategias empleadas por Avellaneda en su manejo de la subjetividad del "yo" romántico en *Diario de amor* (1928). La subjetividad de su "yo" romántico facilita la defensa de su agencia y la igualdad de los sexos en *Diario de amor* (1928) y en la poesía de sus *Obras literarias, dramáticas y poéticas* (1869-1871), concretamente en los poemas "A ****" y "El porqué de la inconstancia."

LA AUTODEFENSA COMO JUSTIFICACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD FEMENINA

El poema "A ****" (1869-1871) que también se titula "A él" está compuesto de siete estrofas; cada estofa contiene cuatro versos y emplea rima consonante entre los versos pares e impares. Como el título indica, este poema se dirige a un hombre que la poeta no desea nombrar. Sin embargo, se puede inferir por el lenguaje similar al que utiliza en *Diario de amor* (1928) que el destinario del poema probablemente sea Ignacio de Cepeda. El primer verso incluye una variación de las palabras que Avellaneda emplea cuando llega el momento de tan enorme frustración en su penúltima carta de 1840 al darse cuenta que esta relación no funcionará porque, a pesar de declarar todo su amor por él, Cepeda decide ir a París (1928: 196). Se despide de él: "¡Tú rompes todos nuestros lazos, antiguos y nuevos, ¡todos!" (1928: 199). La certeza de esta ruptura está clara también en el primer verso del poema: "No existe lazo ya; todo está roto" (1869-1871: v. 1). En los siguientes tres versos, la poeta relata la angustia y la paz de su alma al aceptar el rechazo: "plúgole al cielo así: ¡bendito sea!/

Amargo cáliz con placer agoto:/ mi alma reposa al fin: nada desea" (1869-1871: vv. 2-4). Emplea una paradoja para resaltar su sufrimiento cuando describe el cáliz amargo que toma con "placer". Además, el empleo del cáliz amargo invoca imágenes del sufrimiento de Cristo antes de morir y luego ser resucitado; igualmente, ella sufre y luego su "alma reposa". Ella no se posiciona como la víctima pasiva que el hombre observa sino como una persona que lucha por lo que quiere, y a pesar de perderlo, todavía obtiene paz y también puede descansar en su libertad porque "No existe lazo ya" (1869-1871: v. 1). En su representación de sí misma en *Diario de amor* (1928), también construye una identidad como una persona que se defiende de las injusticias a las que se enfrenta. Evade un matrimonio arreglado por su abuelo en Cuba porque no quería a su prometido y decide no casarse antes de la boda (1928: 42). La autora también observa el maltrato que sufrió su madre a manos de su padrastro tras el asentamiento familiar en La Coruña en 1846 y él "se desenmascaró" (1928: 56); le confiesa estos hechos a Cepeda de una manera discreta: "No molestaré a usted con detalles enojosos de nuestra situación doméstica; bástele saber que no hubo pesares y humillaciones que no devorase en secreto. Mamá era muy infeliz, y yo carecía de fuerzas para sufrir sus pesares" (1928: 56). Sin embargo, decide ir con su hermano Manuel a Andalucía para alejarse de la situación familiar que también le afecta a ella por los comentarios de la familia de su padrastro al burlarse de ella por estudiar sosteniendo que "no era buena para nada" por no saber cómo hacer quehaceres domésticos (1928: 63). Su resiliencia en el poema "A ****" (1869-1871) y en *Diario de amor* (1928) demuestra la subjetividad que Rodríguez García describe: "En una época en que la diferencia femenina comenzó a emerger con fuerza, la subjetividad se convierte en un espacio de resistencia para la mujer" (2019: 357), explicando asimismo que la subjetividad femenina crea un espacio en el cual las "ficciones pasaban a exponer problemáticas de índole social, política y económica […]" (2019: 357). Este espacio de resistencia o resiliencia se evidencia cuando el yo poético se enfrenta con obstáculos como el rechazo del amado en el poema o las injusticias detalladas en las cartas. En contraste, la subjetividad del "yo" romántico no depende de un conflicto para actuar y justificar su búsqueda de la libertad. Por ejemplo, el capitán pirata del "Canción del pirata" (1840) de Espronceda declara su libertad: "Que es mi barco mi tesoro/ Que es mi Dios la libertad" (1840: vv. 31-32). La modificación del "yo" romántico por Avellaneda la permite

cruzar las fronteras de la actividad permitida porque tiene un motivo por su atrevimiento.

EL AUTOCONTROL DE LAS EMOCIONES

A continuación, la poeta expresa su ira con lenguaje muy directo y controlado. El primer verso de la segunda estrofa de "A ****" (1869-1871) comienza con una declaración fría y un mandato: "Te amé, no te amo ya; piénselo al menos" (Gómez de Avellaneda, 1869-1871: v. 5). Es la voz de una persona que tiene confianza en sí misma y pide el respeto del otro cuando le reclama que piense en lo comunicado. Además, resalta que ha sido víctima en situaciones anteriores: "Que tantos años de amarguras llenos" (1869-1871: v. 7), pero a la vez, ella ha seguido adelante: "trague el olvido; el corazón respire" (1869-1871: v. 8). El sentimiento de ahogo con la palabra "trague" se contrasta con el corazón que todavía respira a pesar del ahogo que esta decepción causa. Igualmente, en las cartas que tratan de su autobiografía, detalla su desilusión en el amor a los quince años similar a su desencanto de ese presente expresado en las cartas de 1840 porque nunca encuentra la versión ideal del amor que imagina: "¡Cuánto me engañaba! … ¿Dónde existe el hombre que pueda llenar los votos de esta sensibilidad tan fogosa como delicada? ¡En vano le he buscado nueve años! ¡En vano! […] Yo buscaba un bien que no encontraba y acaso no existe sobre la tierra" (1928: 32-33).

El sufrimiento romántico del "yo" es semejante al "yo" romántico que busca un amor idealizado y reprocha al ser amado en "A Jarifa en una orgía" (1840) de Espronceda: "¿Qué la virtud, la pureza?/ ¿Qué la verdad y el cariño?/ Mentida ilusión de niño/ Que halagó mi jueventud./ Dadme vino: en él se ahoguen/ Mis recuerdos; aturida/ Sin sentir, huya la vida" (1840: vv. 9-15). No obstante, aunque los dos poetas optan por el olvido, en vez de la desesperación total de Espronceda que se evidencia en el empleo del vino para ahogar los recuerdos, el ahogo del corazón de Avellaneda al tragarse el olvido no indica que esté desesperada dado que el corazón todavía respira. El "yo" romántico del *Diario de amor* (1928) también demuestra la resiliencia sin tanto rencor como el de Espronceda porque, después de describir su frustración en la última carta de 1840 a Cepeda, Avellaneda escribe: "No juegues con este corazón lastimado. El te perdona […] te desea toda felicidad […] y te un *adiós* irrevocable y eter-

no; pero sin acrimonia ni amargura" (1928: 202). Es una aceptación como la que aparece con el alma que reposa y el corazón que puede respirar en su poema. El control sobre sí misma le ayuda a crear autoridad como mujer porque, aunque siente la decepción como Espronceda, no puede crear la imagen de la mujer histérica que aparece en el Romanticismo si desea mantener su autoridad como sujeto.

En su análisis del papel de la mujer histérica en el drama romántico español, David Gies retrata a la protagonista en *La huérfana de Bruselas* (1825) de Juan Grimaldi para resaltar los rasgos de la histeria en las obras románticas; la protagonista de la obra "Es un ser manipulado por los hombres. Las cosas le pasan, las decisiones se toman sin su intervención" (2005: 218). Una protagonista similar aparece en otro drama analizado por Gies, *La hija de las flores* (1852) de Avellaneda (2005: 220). Sin embargo, en el *Diario de amor* (1928) Avellaneda no se representa a sí misma como una mujer histérica que vive pasivamente. Ella toma la decisión de evitar un matrimonio arreglado, y, además, se aleja de un hogar en el cual ocurre el maltrato. También, enfrentada a eventos como la decepción por el amor idealizado que se perciben tanto en el poema como el diario, la poeta no se vuelve loca sino que acepta la decepción y explica su ira de una forma racional y con la emoción mesurada como se evidencia en las siguientes estrofas en las cuales la poeta resume los motivos de su sufrimiento, y explica que el objeto de su deseo, el amado, es el culpable de las crueles acciones que le inflige.

Primero, observa: "Lo has destrozado sin piedad: mi orgullo/ una vez y otra vez pisaste insano" (Gómez de Avellaneda, 1869-1871: vv. 9-10). La acción repetida del amado y el empleo de la palabra "insano" para describir su acción crea una imagen de un hombre histérico que no puede controlarse; esta imagen se contrasta con la de la voz lírica que luego añade, tranquila e irónicamente, "mas nunca el labio exhalará un murmullo/ para acusar tu proceder tirano" (1869-1871: vv. 11-12). Esta forma de acusar al amado por su crueldad, su "proceder tirano," y luego aparentar que no es tan importante y que puede aguantarlo también es evidente en su última carta de 1840 a Cepeda: "Tu marcha es ese golpe que todo lo rompe, y lo más que yo puedo hacer y tú puedes pedirme, es que sufra ese golpe sin quejarme" (1928: 202). La apariencia de la fortaleza que Avellaneda proyecta se evidencia de nuevo en esta carta cuando escribe, "no quiero que nada en mí parezca capricho y obstinación de orgullo" (1928: 201). Igualmente, en varias de las cartas anteriores la emoción que se

manifiesta a través de las lágrimas está moderada. Su manejo de las lágrimas en el texto no señala los rasgos típicos de la mujer romántica que está en peligro de caer en la histeria, sino que resalta la subjetividad de su "yo" romántico que es capaz de controlar las emociones para aparentar la calma. Por ejemplo, en la sección de la autobiografía, no lamenta la falta de amor de un hombre sino que explica que su diferencia por su "superioridad" impide su capacidad de tener una relación amorosa como otras mujeres: "¡Cuántas veces lloré en secreto lágrimas de hiel, y pedí a Dios me quitase la existencia, que no le había pedido, ni podía agradecerle! ¡Cuántas envidié la suerte de esas mujeres que no sienten ni piensan" (1928: 47). Sin embargo, otra vez, expone la necesidad de mantener las apariencias: "Es preciso aparentar vida en la frente, aun cuando se lleve la muerte en el corazón" (1928: 48). Sufre y atribuye su sufrimiento a su capacidad de sentir y pensar más profundamente que la mayoría de las mujeres, pero además de demostrar la capacidad de sentir sus emociones, también demuestra que es capaz de mantener la apariencia de la compostura. Su conformidad con las expectativas de la expresión de la mujer es necesaria según Cepeda quien "Le exige un lenguaje moderado […] , rechazando el lenguaje del imaginario femenino, catalogado por el orden dominante como subjetivo, emocional y 'peligroso' para las oposiciones binarias del patriarcado, que define a la mujer en relación con el hombre" (Pastor, 2002: 76) aunque, al escribir su respuesta, Avellaneda deja claro que no hará lo que él desea y por lo tanto será "una interacción entre los dos como interlocutores, como sujetos […] *dos* sujetos libres, y no entre 'sujeto-objeto'" (Pastor, 2002: 77). A la vez, las limitaciones de su subjetividad dentro del discurso masculino son evidentes al comparar la libertad de expresión de Avellaneda con la de Espronceda quien se aprovecha de la libertad de perderse en sus emociones sin ser considerado histérico. La fuerza de las emociones de Espronceda aparece en "A Jarifa en una orgía" (1840) "Yo me arrojé, cual rápido cometa, / En las alas de mi ardiente fantasía, / Doquier mi arrebatada mente inquieta/ Dichas y triunfos encontrar creía" (1840: vv. 56-60). Su "mente inquieta" y su "ardiente fantasía", si fuera mujer, serían razones suficientes para que se le calificara de histérico. Para lograr expresar su angustia sin ser considerada histérica en el poema, Avellaneda emplea la lógica que nota como el amado la daña mientras también relata sus sentimientos. Su manera de representarse "reelabora los elementos básicos del sujeto romántico masculino, intelectualmente capaz, pero cuya razón se des-

bordaba en un ejercicio de liberación emocional en permanente expansión […]" (Burguera, 2018: 58). De nuevo la razón y los sentimientos coexisten en la siguiente estrofa; esto facilita la expresión de sus sentimientos y demuestra su intelecto porque utiliza la lógica para justificar y exponer su sufrimiento. Acusa al hombre: "De graves faltas vengador terrible, / dócil llenaste tu misión: ¿lo ignoras?" (Gómez de Avellaneda, 1869-1871: vv. 13-14) y luego, otra vez, demuestra su resiliencia como un espacio de resistencia en su subjetividad cuando le explica que él no pudo resistir "mis fuerzas vencedoras" (1869-1871: v. 16) porque "No era tuyo el poder que irresistible/ postró ante ti mis fuerzas vencedoras// ¡Quísole Dios y fue: gloria a su nombre! / Todo se terminó: recobro aliento" (1869-1871: vv. 15-18). Expresa su alivio, rechazando la imagen de la mujer que se vuelve loca por un hombre. La subjetividad de Avellaneda tiene del "yo" romántico la expresión de emociones profundas, pero no se representa a sí misma como un ser motivado únicamente por los sentimientos, sino que controla la imagen de la mujer histérica a través de su uso de la lógica y su capacidad de moderar sus emociones.

La subjetividad del "yo" de Avellaneda refleja lo que Pastor observa sobre la expresión de la subjetividad de las mujeres según el concepto de *parler femme*: "Su reto es entrar en el lenguaje como sujetos con pleno derecho y crear un lenguaje, que es una representación válida de su genealogía" (2014: 5). Para lograr este lenguaje de subjetividad, depende de "la manipuladora destreza de la retórica convencional (masculina) con el fin de crear un nuevo estilo e identidad (femeninos)" (2014: 5). Esta manipulación de la retórica aparece en su apropiación del "yo" romántico masculino en su empelo de las emociones extremas del "yo" romántico que ella tiene que gobernar y explicar a través de la lógica para no parecer histérica como he mencionado anteriormente en el análisis del poema y sus cartas. Por otro lado, la apariencia de la histeria también puede funcionar como una estrategia para demostrar la subjetividad. Pastor expone cómo el empleo de los síntomas de la histeria como la jaqueca sirven como una estrategia en su obra y en sus cartas porque "Avellaneda plasma las reacciones histéricas en varias de sus figuras femeninas cuando son incapaces de superar la represión de las normas patriarcales" (2014: 6). Los síntomas actúan entonces como "un acto subversivo" o "una histeria combativa, en lugar de la tradicional ecuación (masculina) de la feminidad pasiva con la histeria" contra lo que la histeria significa porque la mujer utiliza los mismos síntomas que le atribuye a la histeria

para manifestar su frustración (2014: 6). El empleo de otro síntoma de la histeria, las lágrimas, también puede funcionar como una apropiación de expresión dentro del discurso masculino como se evidencia en sus lágrimas de frustración que surgieron porque no es como las mujeres "que no sienten ni piensan" (Gómez de Avellaneda, 1928: 47); sus lágrimas subrayan su diferencia y su autoridad para hablar por sí misma. En su análisis de las sustancias líquidas y la genealogía con Safo en la poesía de Carolina Coronado y en la de Avellaneda, Irene Gómez-Castellano observa el rol de las lágrimas como una forma de agencia: "These tears, like the sweat of Sappho, are the liquid reminder of the fusion between the desire for authorship and erotic fulfillment condensed into one image, with a long wake trailing behind" (2019: 374). Aunque en los poemas "A ****" (1869-1871) y "El porqué de la inconstancia" (1869-1871) no aparecen las lágrimas, se evidencian en *Diario de amor* (1928) y pueden señalar la autoridad de la autora a través de su empleo de ellas para demostrar su derecho de expresarse. Como las lágrimas que resultan de su sentimiento de superioridad que la coloca en un espacio de subjetividad similar al de los hombres, las "lágrimas deliciosas" que provienen de una carta que lee de Cepeda también indican una igualdad entre ella y los hombres porque espera que él participe con ella en este momento de emoción positiva: "Yo he llorado sobre ella, dulce amigo, lágrimas deliciosas cuan no han salido otras de mis ojos; he llorado y hubiera querido en aquel momento verte y que llorases también. ¡Este llanto hace tanto bien! ¡Mi corazón desde entonces está tranquilo, gozoso, feliz!" (Gómez de Avellaneda, 1928: 117). Avellaneda subvierte el significado de las lágrimas como una señal de la debilidad dentro del contexto del siglo XIX en el cual "the shedding of abundant tears was also considered a sign of excess and, as such, was already subject to suspicion. The nineteenth century sees […] the devaluation of the signs and excess, and their return to an exclusively feminine realm" (Gómez-Castellano, 2019: 357). En vez de mostrar su debilidad, las lágrimas en esta cita exaltan una emoción positiva que debe ser compartida entre ella y Cepeda. No obstante, simultáneamente, de nuevo Avellaneda atempera esta emoción en la siguiente oración en la cual desea que él estudie, aunque esto significa que pasarán menos tiempo juntos. Además, reconoce que, "yo quiero que en ese tiempo te consagres todo al estudio; lo quiero, pero no lo deseo. Mi razón forma un voto y mi corazón otro" (Gómez de Avellaneda, 1928: 117). A continuación, se despide de él "con mi

más tierno adiós, pues no podré dártelo sino muy frío verbalmente, ¡y ojalá que aun así, pueda dominarme lo bastante para no manifestar una emoción demasiado visible!" (1928: 117). Dentro de su apropiación del "yo," Avellaneda ocupa un espacio de igualdad con los hombres en el cual puede expresarse, pero está presente todavía su necesidad de explicar a su interlocutor que puede controlarse y seguir el camino de la razón; no puede sencillamente obedecer a su corazón dentro de su apropiación del "yo." Según las normas de su época, para la expresión romántica femenina, "el amor pasión, eje del poema romántico masculino, rebajara su combustión, hasta quedarse en un impulso sentimental despojado de carga erótica" (Benegas y Munárriz, 2008: 27). Como tal, Avellaneda disimula la intensidad de sus emociones en su apropiación del "yo" para expresarse dentro de los parámetros de su sociedad.

LA AMISTAD ENTRE LAS ALMAS

La igualdad de los sexos también aparece en su concepto distinto del hombre ideal que presenta en *Diario de amor* (1928). En la segunda carta escrita en 1839, le explica a Cepeda lo que él significa para ella: "Tú no eres un hombre, no, a mis ojos: eres el Ángel de mi destino" (Gómez de Avellaneda, 1928: 89-90). Es semejante a la mujer que sirve como una amante para el "yo" romántico, pero, a diferencia de la mujer idealizada, su visión del amante también lo caracteriza como "mi amigo, mi hermano, mi confidente" (1928: 90). En la Carta IX, escrita en 1840, su deseo por una pareja que compartiría una relación más profunda aparece otra vez cuando Avellaneda reconoce que la pasión inicial de una relación se disminuye y está reemplazada por algo más sustancial: "al marchitarse esa ilusión, frágil y pasajera como las flores, quedarían llenando sus vacíos sentimientos más sólidos y no menos hermosos" (1928: 128). A la vez, también nota el abismo entre lo idealizado y la realidad, incluso en la amistad porque "Ni el amor ni la amistad son tales como los sueña una imaginación poética y cual los apetece un ardiente corazón" (1928: 131). En el poema "A ****" (1869-1871), Avellaneda se enfrenta con el fracaso de este ideal que busca en la quinta y la sexta estrofa; en los versos 18-19, se recupera porque todo se acabó, pero luego acusa al amado y señala su indiferencia hacia él por su desilusión: "¡Ángel de las venganzas! ya eres hombre…/ ni amor ni miedo al contemplarte siento // Cayó tu cetro, se embotó tu

espada…" (1869-1871: vv. 20-22). Sin embargo, a continuación, la sensación de la respiración y el alivio aparece como ocurre en la segunda estrofa con su referencia al corazón que después del fin de la relación puede respirar (1869-1871: v. 8). La voz lírica en la sexta estrofa subraya este sentimiento de liberación, aunque, esta vez también expresa el impacto de esta libertad: "Mas ¡ay! ¡Cuán triste libertad respiro!/ Hice un mundo de ti, que hoy se anonada,/ y en honda y vasta soledad me miro" (1869-1871: vv. 22-24). Su desencanto con el "ángel" lo convierte en el opuesto de un ángel y, además, ahora es un hombre ordinario que no parece digno de la relación más profunda que concibe en su carta. Igualmente, en "A Jarifa en una orgía" (1840), Espronceda expresa su desilusión porque Jarifa no es la "Mentida ilusión de niño" (1840: v. 11). La diferencia, sin embargo, es evidente en el motivo de su desencanto. Para Espronceda, la pureza sexual es lo que desea y no encuentra en Jarifa. La voz lírica expresa su deseo contradictorio: "Mujeres vi de virginal limpieza/ Entre albas nubes de celeste lumbre;/ Yo las toqué y en humo su pureza/ trocarse vi, y en lodo y pobredumbre" (1840: vv. 69-72). Avellaneda no alude al motivo específico de su desengaño, pero, después de expresar sus sentimientos contradictorios de desilusión y soledad en las quinta y sexta estrofas, señala la falta de una conexión más íntima que una relación sexual con su enfoque en el alma en la última estrofa del poema: "¡Vive dichoso tú! Si en algún día / ves este adiós que te dirijo eterno,/ sabe que aún tienes en el alma mía/ generoso perdón, cariño tierno" (1869-1871: vv. 25-28).

El concepto del alma y sus atributos se manifiestan también a lo largo de *Diario de amor* (1928). Primero, la sección "Confesión" relata su contemplación de diferentes momentos de su adolescencia y su juventud antes de conocer a Cepeda. Al recordar estos momentos significativos, se evidencia su percepción del alma como la parte de una persona donde lo esencial de la vida como la amistad y el amor existen sin las restricciones de los roles de género. Beatriz Ferrús Antón observa el papel del alma en las cartas a Cepeda: "Ella se presenta al comienzo del relato como «un alma», mostrarse como alma implica escapar a la oposición social hombre/mujer, o al menos anunciar que esta oposición va a ser pensada de otra manera, que se van a releer sus límites" (2016: 603). Avellaneda cuenta que, durante una época de su vida, el alma era la habitación de la amistad: "Amistad ocupaba entonces toda mi alma" (1928: 28). El significado de la amistad para Avellaneda también es evidente cuando

la incluye en una lista de lo que buscó en el mundo: "buscaba amor, amistad, virtudes y placeres" (1928: 48). En el poema, en vez de terminar con un distanciamiento completo, a pesar de su desilusión, concluye el poema con dignidad utilizando términos que se pueden relacionar con la amistad verdadera porque le ofrece un perdón no superficial: "sabe que aún tienes en el alma mía/ generoso perdón, cariño mío" (1869-1871: vv. 27-28). Igualmente, al fin de su última carta de 1840, se despide de él: "no quiero que a fuerza de ser pródiga, te canse a ti mi amistad, me determino a concluir, sin necesidad de asegurarte que siempre es tu mejor amiga, Tula" (1928: 214).

Adicionalmente, el papel de la amistad se relaciona con el alma y el amor en la Carta VII, escrita en 1839. Después de recibir una carta en la cual parece que Cepeda le ha ofrecido la amistad, contesta: "¡Yo la acepto!, yo acepto esa amistad que me lisonjeó merecer y la correspondo con la mía. La mía exclusiva, que no partirás con nadie, que poseerás solo, único" (Gómez de Avellaneda, 1928: 115). Es una amistad intensa como el amor porque desea compartirla solamente con él, pero, a la vez, la autora señala la igualdad entre ellos cuando ella le escribe que decide aceptar esta amistad y le promete una amistad igual a la que Cepeda ofrece. A continuación, detalla su explicación del amor que se alinea con la igualdad dentro de la amistad que acaba de expresar porque es un sentimiento que reside dentro de ambas almas en la relación: "Cuando te digo que te amo te lo digo sin turbación ni inquietud, porque este amor no es el amor vulgar de una mujer a un hombre, es el casto y ardiente amor de un alma pura y apasionada a otra alma digna de ella" (1928: 116). La subjetividad que Avellaneda propone por la mujer promueve la igualdad entre los hombres y las mujeres porque propone una relación que no atribuye más poder a otra persona o a la otra en la relación porque las almas no tienen sexo y son iguales; Burguera explica que Avellaneda emplea la ideología del neoplatonismo para "rearticular su defensa sobre la igualdad intelectual entre individuos de ambos sexos a través de la misma extendida noción sobre la igualdad de las almas" (2018: 60). Igualmente, en *Diario de amor* (1928) el tema de la inteligencia de la mujer se evidencia en la sección autobiográfica también a través del énfasis en su afición por "la lectura de novelas, poesías y comedias" desde joven (Gómez de Avellaneda, 1928: 25) o su deseo de pasar tiempo con su prima para hablar de temas "serios y superiores a nuestra inteligencia" (1928: 29). Es a través de su diferencia que crea un espacio en el cual no parece incluir a todas

las mujeres en *Diario de amor* (1928) porque la noción de superioridad existe en su descripción de la inteligencia de ella y su prima (1928: 29) y en su capacidad de sentir y pensar (1928: 47). Sin embargo, se puede observar un espacio más inclusivo para la mujer en sus revistas a partir de 1845; en sus ensayos en *La Ilustración. Álbum de damas* (1845-1846) "Gertrudis fue presentando todos los referentes a partir de los cuales las mujeres, las damas lectoras, podían cuestionar las lecturas más esencialistas de un orden sexual dicotómico" (Burguera, 2018: 59). Del mismo modo, su preocupación por el reconocimiento de la inteligencia de la mujer como parte del argumento de la igualdad entre los hombres y las mujeres aparece también en su serie de artículos "La mujer" (1860) en los cuales "expone argumentos deliberada y abiertamente para demostrar los méritos de su sexo, y exigiendo el derecho a la igualdad; incluso expresa la superioridad de las mujeres […]" (Pastor, 2014: 9). Durante esta época también empleó ideas de Ramón de la Sagra relacionadas con "la rehabilitación de la mujer, de su educación y su capacidad cívica proyectada" (Burguera, 2018: 59). Además, el neoplatonismo presente en el catolicismo le dio una herramienta para "rearticular su defensa sobre la igualdad intelectual entre individuos de ambos sexos" como es evidente en sus argumentos de la igualdad en su revista *Álbum cubano de lo bueno y lo bello* (1860) publicado en 1860 (2018: 60).

LA INCLUSIÓN DE LAS MUJERES COMO PARTE DE LA HUMANIDAD

El tema de la igualdad entre las mujeres y los hombres también se manifiesta en su poema "El porqué de la inconstancia" (1869-1871). Este poema está formado por diez estrofas; cada estrofa tiene ocho versos con rima variada y combinación de rima consonante y asonante. El poema está dedicado "A mi amigo …," y por las semejanzas en los temas y las semejanzas en el lenguaje que utiliza, otra vez es muy probable que este poema se dirija a Cepeda. A pesar de que la correspondencia epistolar terminó, Avellaneda pudo continuar el debate con un público más amplio: "al persuadirse de la hostilidad del destinario ante su ideario ético, Tula extiende su tentativa de diálogo hacia la esfera puramente literaria" (Selimov, 1999: 222). Como en "A ****" (1869-1871), la poeta emplea un lenguaje directo, y también empieza con su queja. La voz lírica comienza el

poema: “Contra mi sexo te ensañas/ Y de inconstante lo acusas/ Quizá porque te excusas/ De recibir cargo igual” (Gómez de Avellaneda, 1869-1871, vv. 1-4). Subvierte el argumento de la mujer que crea todo el sufrimiento del “yo” romántico con su desafío a este argumento cuando acusa a los hombres de hacer lo mismo. Como el que acusa a la voz lírica en el poema, en *Diario de amor* (1928), Cepeda la acusa de la inconstancia, y, en la Carta VIII de abril de 1840, ella le explica que uno podría decir eso de ella aunque no es cierto en el caso de él porque lo ama: “Tú me has dicho, juzgándome por ajenas opiniones, que soy inconstante, y yo sin negar que en cierto modo merezco este nombre, me atrevo a asegurarte… que no le he sido nunca contigo ni podré serlo en ninguno de los afectos que justa y profundamente haya sentido mi corazón” (1928: 123). Al contrario, observa su hipocresía al acusarla de la inconstancia: “Sólo una cosa pudiera reprocharte… es de no haberme dicho *ya no te amo*. Porque la inconstancia no es un vicio ni un crimen, es solamente debilidad del corazón, o acaso una cualidad inherente a la naturaleza humana […]” (1928: 124). Además de señalar el doble rasero, su percepción de la inconstancia como parte de “la naturaleza humana” crea un espacio en el cual los hombres y las mujeres son responsables de su comportamiento, y, por lo tanto, tienen papeles iguales en una relación. Esta igualdad construye una subjetividad en su “yo” romántico que tiene un papel activo como la del hombre y también alivia el peso de ser siempre la culpable de las acusaciones del hombre. En el segundo cuarteto de la primera estrofa de “El porqué de la inconstancia” (1869-1871), también llama la atención al interlocutor por la hipocresía de echar la culpa solamente a la mujer cuando le exige: “Mejor obrarás si emprendes/ Analizar en ti mismo/ Del alma humana el abismo,/ Buscando el foco del mal” (1869-1871: vv. 5-8). Como en *Diario de amor* (1928), en el cual aparece el adjetivo humana para describir la naturaleza de las personas, el alma es parte de una colectividad humana, no dividida por el género. Pastor observa que “Una voz femenina adoptará una perspectiva específicamente femenina que expresará su posición… al mismo tiempo transcenderá y tratará de cambiar los códigos de la cultura patriarcal” (2014: 6). Se puede considerar que Avellaneda cuestiona la cultura patriarcal cuando incluye a la mujer como el sujeto en el poema que también participa en una relación amorosa en su cuestionamiento de la idea de que la mujer es siempre el objeto que engendra el dolor. De nuevo cuestiona el concepto de la mujer como el objeto del dolor en la segunda estrofa cuan-

do le afecta en sumo grado la idea de que las mujeres no quieren a los hombres sino "Piensan amar sus amantes/ Cuando aman sólo al amor" (Gómez de Avellaneda, 1869-1871: vv. 11-12). El concepto de que este amor para las mujeres es pasajero y superficial aparece de nuevo en los siguientes versos: "Que el vago ardor del deseo/ Se agita constante en ellas/ Mas pasa sin dejar huellas/ Su preferencia" (1869-1871: vv. 13-16). Contra esta visión de la mujer frívola que engaña a los hombres, la voz lírica en la tercera estrofa exclama, "¡Ay, amigo! no te niego" (1869-1871: v. 17) y explica que, todos son hijos de Adán y Eva (1869-1871: vv. 19-20) y por eso, "A entreambos el daño vino/ De la funesta manzana, / Y a toda la raza humana/ Sus tristes efectos van" (1869-1871: vv. 20-24). Según esta perspectiva, los hombres y las mujeres están ahora en la misma situación para experimentar los "tristes efectos" del libre albedrío. Cada uno posee una subjetividad que puede afectar al otro en una relación.

A continuación, el yo se lamenta de la incapacidad de la humanidad de encontrar "Bienes que torpe perdió" (Gómez de Avellaneda, 1869-1871: v. 28), aunque busca, "Girando en vértigo insano…" (1869-1871: v. 30). La quinta estrofa trata de esta búsqueda: "Amor pide, dicha busca, / Y a esperar loca se atreve/ Que en vaso corrupto y breve/ Apague el alma su sed" (1869-1871: vv. 33-36). Como en "A ****" (1869-1871), el amor está ligado al alma, pero aquí más abiertamente explora el fervor de la búsqueda del amor en la descripción del estado ansioso del alma de encontrarlo; es algo que el alma desea tanto que esta sed solo puede ser paliada por el amor. Sin embargo, este "afán inmenso" (1869-1871: v. 37) crea la ilusión de ser "perenne, profundo" (1869-1871: v. 38). Menciona también "los lazos" (1869-1871: v. 39) que son la conexión entre ella y Cepeda en "A ****" (1869-1871); aquí los lazos están rotos de nuevo, pero no para terminar una relación sino para comenzarla. La búsqueda del amor "rompe lazos del mundo/ Como el águila la red" (1869-1871: vv. 39-40); el encuentro con el amor es un momento de libertad cuando se separa de las obligaciones del mundo como un águila que busca su libertad. Este retrato de la libertad en la búsqueda del amor y la pasión que también se presenta en *Diario de amor* (1928) cuando reflexiona sobre su búsqueda de amor. En la última sección de la sección autobiográfica, Avellaneda expone sus recientes relaciones amorosas que la aburrían, y aunque permitió las atenciones de sus pretendientes, propone que, "Mi alma y mi conducta han sido igualmente puras" (1928: 79). Sin embargo, considera las apariencias: "tantas ligerezas, tanta

inconstancia", y pregunta si esta apariencia crea "a quien las confieso un concepto muy desventajoso de mi corazón y mi carácter?" (1928: 79). Aunque en este poema promueve la igualdad entre las mujeres y los hombres por ser humanos que toman sus propias decisiones, en el diario revela que tiene dudas sobre la libertad que ella ha expresado. Las dudas no están relacionadas con la vergüenza porque describe sus acciones y su alma como "puras" (1928: 79); es una preocupación por las apariencias, pero tal vez no tan gran preocupación como parece al principio porque si fuera una preocupación verdadera para ella, tal vez no hubiera compartido tantos detalles sobre su supuesta inconstancia. Pastor observa que, "la escritura de Avellaneda se caracteriza por el carácter indirecto de su estilo, y su implícito objetivo es superar la ideología masculina que intenta reducir a la mujer a una posición inferior en la cultura" (2014: 8). Se puede proponer que las dudas que Avellaneda presenta no son dudas verdaderas sino una pregunta que no busca una respuesta porque ella sutilmente ya la ha contestado antes de hacer la pregunta. Es una forma de anticipar la perspectiva de su sociedad mientras define su subjetividad a través de su escritura: "El texto de estas cartas representa una confrontación entre el discurso imaginario femenino de Avellaneda (discurso amoroso) y el discurso del poder jerárquico masculino" (Pastor, 2002: 75-76). De esta manera, ella hace que Cepeda ya sepa que ella no es lo que los otros piensan y que sigue su propio camino porque ella no cree que no tiene motivo de tener vergüenza. Igualmente, sutilmente presenta sus ideas sobre la libertad de la mujer en este poema porque no enfatiza el género de la voz lírica desde la cuarta estrofa cuando describe la búsqueda del amor, pero se supone que las mujeres están incluidas en los seres que participan en la búsqueda del amor porque son parte de la humanidad, "las hijas de Eva/ Como los hijos de Adán" (Gómez de Avellaneda, 1869-1871: vv. 19-20). Expresa su subjetividad como mujer más sutilmente que al principio del poema cuando resalta su género: "Contra mi sexo te ensañas" (1869-1871: v. 1). Es tal vez por el distanciamiento del género de la voz lírica y la inclusión de la humanidad en general en la búsqueda, sin un énfasis en el género por lo que construye un espacio en el cual la voz lírica puede expresar las ideas de la pasión y la libertad de la búsqueda de amor.

En la sexta estrofa, la voz lírica describe el proceso del desengaño como una batalla entre el deseo de continuar a pesar de la desilusión del amor y el deseo de encontrar lo que le falta en el

amor: "En balde en la extraña lucha/ De su cansancio y su anhelo/ Le agrada tomar el velo/ Que la presenta el error" (Gómez de Avellaneda, 1869-1871: vv. 41-44). Después de tanto esfuerzo, su cansancio es evidente cuando necesita descansar y "tomar el velo" (1869-1871: v. 43). De repente aparece el alma, y la voz lírica describe el desencanto del alma: "Y en los pálidos fantasmas, / -Que agranda ilusa ella sola/ Se finge ver la aurëola / De la dicha y del amor" (1869-1871: vv. 45-50). Aunque solamente la llama "ella" se puede concluir que es el alma porque en la octava estrofa menciona el alma que no puede encontrar "los bienes divinos" (1869-1871: v. 60). El alma se engaña y desea ver lo que no está; igualmente, Avellaneda describe su alma en la Carta IX de 1840 a Cepeda después de expresar su decepción con el amor que desea de él: "Marchita mi alma a fuerza de desilusiones aún se siente con fuerzas para amar" (1928: 132). Como Avellaneda, el alma del poema encuentra más desilusión en su búsqueda; la voz lírica describe con imágenes concretas la ceguera y la desaparición de la ilusión del amor en la séptima estrofa. A la vez, mantiene la distancia de los eventos y describe el escenario en su integridad: "¡Resbala pronto la venda!/ Resbala y ve-con despecho-/ Que vuela en humo deshecho,/ el fulgor de su ilusión!" (1869-1871: vv. 49-52). El distanciamiento entre la voz lírica y lo que describe parece darle perspectiva porque la voz lírica luego reflexiona sobre la situación y concluye: "Que eterno el engaño sea/ Aunque inmortal es la idea/ Que seduce al corazón" (1869-1871: vv. 54-56). Es una perspectiva similar a la que presenta la autora en las cartas; se encuentra con la desilusión en el amor, pero, a pesar de declarar que no buscará el amor jamás, todavía sigue sus intentos porque su alma, a pesar de todo, "se siente con fuerzas para amar" (1928: 132). Por otro lado, en su juventud, Avellaneda se queja en la sección de la autobiografía de su decepción de encontrar una pareja que puede estimar cuando describe a un novio que "no era grande y amable sino en mi imaginación" (1928: 27) aunque también observa que, durante su vida, "Yo buscaba un bien que no encontraba y acaso no existe sobre la tierra. Ahora ya no le busco, no le espero, no le deseo; por eso estoy más tranquila" (1928: 33). *Diario de amor* (1928) señala contradicciones en su esperanza de encontrar el amor porque vacila entre su deseo de encontrar este amor idealizado y el pesimismo que le hace resignarse y estar "más tranquila" (1928: 33). A pesar del fracaso de encontrar el amor, hay una especie de esperanza que está presente en el poema y de una manera que refleja en *Diario de amor* (1928)

una subjetividad en la cual el "yo" romántico decide seguir la búsqueda; no es el objeto que espera que su amado la encuentre. Además, en el poema, no es la voz lírica del comienzo del poema la que se identifica como mujer sino una voz lírica que no parece tener género. Gracias a esta falta de precisión en la identificación de género, Avellaneda puede expresar su papel activo en el amor de una forma semejante a lo que presenta en sus cartas privadas.

En la octava estrofa, el distanciamiento entre la voz lírica y su descripción de la búsqueda del amor desparece; empieza de nuevo a utilizar la primera persona singular y la segunda persona plural. El sentimiento de la esperanza parece desaparecer cuando explica que "No es, no, flaqueza en nosotros, / Sí indicio de altos destinos, / Nos sirvan de eterno imán, / Y que el alma no los halle/ -Por más que activa se mueva" (Gómez de Avellaneda, 1869-1871: vv. 57-62). No tienen la culpa, pero el amor es una imposibilidad a pesar de todo el esfuerzo. La voz lírica en esta estrofa resalta su género y la inclusión de la mujer en la humanidad como hizo en las primeras tres estofas del poema; observa que, "Ni tú en las hijas de Eva, / Ni yo en los hijos de Adán" (1869-1871: vv. 63-64) tienen éxito en encontrar "lo ideal a distancia" (1869-1871: v. 66); además, en la novena estrofa, nota que "su goce fue enterrado/ Bajo el árbol del edén!" (1869-1871: vv. 71-72). Sin embargo, la voz lírica reactiva su esperanza de nuevo a pesar de la imposibilidad del amor en la décima estrofa: "Jamás ¡oh amigo! ventura/ Ni amor eterno hallaremos…/ Pero ¿qué importa? ¡esperemos!/ Porque es vivir esperar" (1869-1871: vv. 73-76); es un eco de la esperanza del alma en la estrofa siete que, a pesar de "Que eterno el engaño sea/ Aunque inmortal es la idea/ Que seduce al corazón" (1869-1871: vv. 54-56). Igualmente, es como la esperanza e ilusión que anima a la desilusionada Avellaneda en *Diario de amor* (1928) que persiste en su búsqueda (1928: 132). El poema concluye con esta misma esperanza: "Sólo es grande la esperanza/ Y perenne el desear" (1869-1871: vv. 79-80). Cuando construye su versión del "yo" romántico en el poema, la inclusión de la mujer como parte de la humanidad en la octava y en la novena estrofa (1869-1871: vv. 62-66) le permite expresarse más abiertamente como también ocurre en la tercera estrofa cuando enfatiza que todos sufren las consecuencias del libre albedrío (1869-1871: vv. 21-24)~~,~~ pero al final la voz solitaria de la voz lírica femenina declara su subjetividad muy abiertamente cuando pide que su amigo busque con ella el amor (1869-1871: vv. 73-75). La estructura del poema que primero crea el ambiente de la inclusión de los hombres y de las

mujeres en la búsqueda activa del amor establece las bases que preparan a los lectores para el fin del poema cuando la voz lírica femenina solitaria emerge y demuestra su subjetividad.

CONCLUSIÓN

En su apropiación del "yo" romántico en *Diario de amor* (1928) y en sus poemas "A ****" (1869-1871) y "El porqué de la inconstancia" (1869-1871), Avellaneda emplea una variedad de estrategias para introducir su subjetividad dentro del Romanticismo y dentro de la sociedad en la cual vivió. Se justifica la libertad con que reprocha a Cepeda en "A ****" (1869-1871) porque es un acto de defensa contra la desilusión del amor causada por su rechazo. De forma semejante, en *Diario de amor*, (1928) justifica su evasión de un matrimonio arreglado y su alejamiento de la situación insoportable de su familia cuando decide irse con su hermano a Andalucía. A través de la justificación puede expresarse y actuar; su libertad es similar a la libertad del "yo" romántico, pero, a diferencia de los poetas como Espronceda, necesita justificar la libertad para expresarse en el poema o para actuar fuera de las normas, como hace cuando decide rechazar el matrimonio arreglado por su abuelo. Aunque expresa sus emociones en este poema y en el diario, son emociones moderadas que evitan el estereotipo de la histeria y al evitar esta representación de sí misma, refuerza su autoridad como sujeto racional. Sin embargo, también el empleo de síntomas de la histeria le permite entrar en el discurso masculino como "un acto subversivo" (Pastor, 2014: 6). A la vez, el empleo de síntomas de la histeria como las lágrimas en *Diario de amor* (1928) es controlado para mantener su autoridad.

La subjetividad del "yo" romántico de Avellaneda también se evidencia en su retrato del amado ideal que es la idealización del "yo" romántico que casi no es humano, pero también, en su visión más realista es algo más humano: es su "amigo" y su "confidente" (Gómez de Avellaneda, 1928: 90), lo cual indica una relación de igualdad en la cual ambas personas participan. El argumento de la igualdad en una relación amorosa se manifiesta también en su concepto de la relación entre las almas de los amantes porque una persona no tiene más poder en la relación si las almas son iguales.

El tema de la igualdad entre los sexos como manera de establecer la subjetividad del "yo" romántico se presenta nuevamen-

te en "El porqué de la inconstancia" y en las cartas. La voz lírica en el poema y Avellaneda en el *Diario de amor* (1928) observan que los hombres y las mujeres son culpables de la inconstancia por su "naturaleza humana" (Gómez de Avellaneda, 1928: 124). La voz lírica además nota que ambos sufren por el libre albedrío, y al decir esto, incluye a los hombres y a las mujeres en la humanidad que busca el amor. En ambas obras, las mujeres y los hombres son humanos imperfectos que activamente buscan el amor. En el poema, la inclusión de las mujeres como parte de la humanidad las permite participar activamente en una relación amorosa, aunque, a la vez es una manera discreta de demostrar su agencia porque la mujer ejerce su subjetividad cuando está incluida con los hombres. Sin embargo, en las últimas tres estrofas del poema aparece una voz lírica femenina que habla por sí misma. Este atrevimiento es posible dentro de la estructura del poema que prepara un espacio para una voz femenina porque está incluida en la acción anterior de la búsqueda del amor a lo largo del poema. Para apropiarse de la subjetividad del "yo" romántico en *Diario de amor* (1928) y los poemas "A ****" (1869-1871) y "El porqué de la inconstancia" (1869-1871), Avellaneda modifica el "yo" por medio de la justificación de sus acciones y por su resiliencia con dignidad y sin rencor para crear su propia identidad femenina. Su énfasis en la igualdad de los sexos a través del neoplatonismo también facilita su creación de una subjetividad del "yo" romántico que actúa por su propia voluntad dentro del modelo existente del "yo" romántico.

OBRAS CITADAS

BENEGAS, Noni y Jesús Munárriz. *Ellas tienen la palabra: dos décadas de poesía española*. 4ª ed. Madrid: Hiperión, 2008.

BURGUERA, Mónica. "La estrategia biográfica. Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado, románticas después del romanticismo." *Política y Sociedad*. Vol. 55. Núm. 1. 2018: 43-69.

DELGADO, Luisa-Elena. "Gertrudis Gómez de Avellaneda: escritura, feminidad y reconocimiento." Pura Fernández y Marie-Linda Ortega, eds. *La mujer de letras o la letraherida: discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008: 201-220.

ESPRONCEDA, José de. *Poesías*. (1840). Alicante: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,* 2000. Edición digital a partir de la publicación original. Madrid: Imprenta de Yenes, 1850. [cervantesvirtual.com]

EZAMA GIL, Ángeles. "Gertrudis Gómez de Avellaneda: Un siglo de manipulación e invención en torno a su autobiografía (1907-2007)." *Decimonónica*. Vol. 6. Núm. 2, verano. 2009: 1-24. [decimononica.org]

FERRÚS ANTÓN, Beatriz. "El yo imposible: Gertrudis Gómez de Avellaneda y la escritura autobiográfica." *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2016: 601-608. [cervantesvirtual.com]

GIES, David. "Romanticismo e histeria en España." *Anales de Literatura Española*. Vol. 18. 2005: 215-225.

GÓMEZ-CASTELLANO, Irene. "El monstruo como alegoría de la mujer autora en el Romanticismo: *Frankenstein* y *Sab*." *Revista Hispánica Moderna*. Año 60. Núm. 2, diciembre. 2007: 187-203.

—. "Tears in Translation: Carolina Coronado's Sapphic poems." *Journal of Spanish Cultural Studies*. Vol. 20. Núm. 4, noviembre. 2019: 353-379.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis. *La ondina del lago azul: recuerdo de mi última excursión por los Pirineos.* (1860). Alicante: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,* 2008. Reproducción digital a partir de *Obras literarias de la Señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda. Colección completa*. Tomo 5. Madrid: Imprenta y Esterotipia de M. Rivadeneyra, 1871. [cervantesvirtual.com]

—. *Antología poética*, *Obras literarias, dramáticas y poéticas,* 1869-1871. Alicante: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2000. Reproducción digital de la publicación original. Madrid: Rivadeneyra: 1869-1871. [cervantesvirtual.com]

—. *Diario de amor: obra inédita/ Gertrudis Gómez de Avellaneda; prólogo, ordenación y notas de Alberto Ghiraldo*. (1901). Prólogo de 1928. Alicante: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,* 2000. Reproducción digital basada en la publicación original. Madrid: M. Aguilar, 1901. [cervantesvirtual.com]

JIMÉNEZ FARO, Luzmaría. *Gertrudis Gómez de Avellaneda*, *la dolorida pasión*. Madrid: Ediciones Torremozas, 1999. *HathiTrust*.

NAVAS OCAÑA, Isabel. "Avellaneda y Bécquer: del magisterio femenino a la biografía sentimental." *Acta Literaria*. Vol. 54, primer semestre. 2017: 99-120. *Gale Literature Resource Center*.

PAGÉS-RANGEL, Roxana. "Para una sociología del escándalo: La edición y publicación de las cartas privadas de Gertrudis Gómez de Avellaneda." *Revista Hispánica Moderna*. Año 50. Núm. 1, junio. 1997: 22-36.

PASTOR, Brígida M. *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad.* Introducción por Nara Araújo. Alicante: Universidad de Alicante, 2002. [core.ac.uk]

—. "The Subversive Feminine Voice in Avellaneda's *Autobiografía y Cartas.*" *Fashioning Feminism in Cuba and Beyond: The Prose of Gertrudis Gómez de Avellaneda.* New York*:* P. Lang, 2003: 27-64. *HathiTrust*.

—. "Un acercamiento teórico a la estratégica retórica femenina de Gertrudis Gómez de Avellaneda." *Arbor*. Vol. 90. Núm. 770 a186, noviembre-diciembre. 2014: 1-12.

RODRÍGUEZ GARCÍA, María. "Autobiografía e identidad: el caso de Gertrudis Gómez de Avellenda." *Astrolabia. Revista internacional de filosofía*. Núm. 23. 2019: 348-359. [raco.cat]

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Milena. "Que yo las nubes resistir no puedo: las respuestas de Carolina Coronado y Luisa Pérez de Zambrana ante la polémica en torno al género en Gertrudis Gómez de Avellaneda (una lectura transatlántica)." *Arbor*. Núm. 190. Vol. 770: a183, noviembre-diciembre. 2014: 1-13.

SALGADO, María A. "Gertrudis, Tula, la peregrina y otras ficciones del yo." *Arbor*. Vol. 90. Núm. 770: a182, noviembre-diciembre. 2014: 1-13.

SCOTT, Nina. "Autobiographical Writings by Gertrudis Avellaneda and Soledad Acosta de Samper." *Romance Studies*. Vol. 32. Núm. 4. 2014: 233-244.

SELIMOV. "La verdad vence apariencias hacia la ética de Gertrudis Gómez de Avellaneda a través de su prosa." *Hispanic Review*. Vol. 67. Núm. 2, primavera. 1999: 214-241.

—. "El amor, el destino y la virtud: Gertrudis Gómez de Avellaneda y su primer drama *Leonica*." *Arbor*. Vol. 90. Núm. 770: a187 noviembre-diciembre. 2014: 1-9.