SUBVERSIÓN DE LOS CÓDIGOS SOCIOSEXUALES ROMÁNTICOS: DOLORES DE GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

Elena Grau-Lleveria
University of Miami

> La respuesta a la pregunta acerca de con qué tipo de entidades nos comprometemos por el hecho mismo de usar un determinado lenguaje están entreverados con los compromisos políticos. (*La gran diferencia* 55)

Celia Amorós indaga, en *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias*, cómo a las mujeres se les negó históricamente la capacidad de individualización.[1] Según Amorós, los discursos canónicos románticos presentan unas variantes de feminidades deseadas, imaginadas e impuestas que se instauraron en el imaginario social occidental como "naturales" y "ahistóricas" (*La gran diferencia* 105). Estas formas de feminidad se inscribieron y se configuraron en discursos prescriptivos que funcionaban a modo de destino social natural para todas las mujeres. El propósito fue crear unas categorías genéricas que anularan y penalizaran cualquier intento de individualización por parte de las mujeres. En palabras de Amorós "las mujeres, en "los pactos seriales" de los varones, son lo no pensado, lo que no se tiene en cuenta" (*La gran diferencia* 128). Es decir, las mujeres nunca son individuos en esta visión de mundo. En tanto que no individuos, se piensan y se agrupan en categorías preestablecidas que las definen y las identifican a priori. Por lo tanto, los espacios, los inte-

[1] Amorós, siguiendo las propuestas teóricas de M. Z. Rosaldo, apunta que en "el espacio de lo privado no se produce lo que en filosofía llamamos el *principio de individualización*." Es más, según esta filósofa feminista "La individualización es característica de los espacios públicos donde cada uno marca su lugar diferencial que configuran las diferentes individualidades" (*Mujer. Participación, cultura política y estado* 9).

reses, los comportamientos y los efectos de las mujeres y hacia las mujeres en el siglo XIX tenían un registro sentimental específico y acotado. A la vez, como expone Amorós, a pesar de que el feminismo es producto de las bases ideológicas de la Ilustración, los mismos defensores de los proyectos ilustrados temían que "la mujer llegue a la radicalización de lo que las premisas ilustradas implican para ella como sujeto y habilitan un espacio, tanto conceptual como ideológico –el espacio privado- y acuñan conceptualidades diferenciales para situar en él a la mujer" (*La gran diferencia* 29).[2]

Fruto de esta polaridad sociosexual fue la distribución binaria en el campo de la educación. Al varón se lo educaba para participar de la esfera pública y se lo insertaba en discursos de individualidad y de legalidad propios de la modernidad, a la mujer se la educaba en unos códigos premodernos que se regían por la tradición familiar y no por las leyes del estado, lo cual la incapacitaba para la participación de la esfera pública (*Mujer. Participación, cultura política y estado* 33).[3] La no educación civil pública de las mujeres se presentaba como una carencia natural del sexo femenino que les impedía la participación en los espacios públicos, con lo cual quedaban constreñidas a los espacios privados, los espacios de no poder. Ahora bien, este proyecto de inscripción sociosexual no se llevó a cabo sin la resistencia de algunos grupos minoritarios o de algunos individuos que dejaron una producción cultural que la confrontaba directa o indirectamente y que intentaba desmantelarla filosóficamente.

Uno de los campos en que se crearon productos culturales que desarticulaban estos discursos sociosexuales fue el literario y una las escritoras más destacadas en este aspecto fue Gertrudis Gómez de Avellaneda. Para entender las formas y las estrategias de resistencia que esta escritora construye en sus novelas, en especial en *Dolores* (1851), que es el centro analítico de este artículo, hay que tener en cuenta el contexto socioliterario en que Gómez de Avellaneda escribe y publica sus novelas para propo-

---

[2] Otra forma de interpretar teóricamente este fenómeno cultural es a través del concepto de violencia simbólica de Pierre Bourdieu que Peter Bruke resume como "la imposición de la cultura (normas, valores, hábitos) de la clase dominante a los miembros de los grupos dominados y especialmente al proceso por el que esos grupos dominados se ven obligados a ver la cultura dirigente como legítima y a su propia cultura como ilegítima" (68-69). Las mujeres con conciencia de grupo oprimido se presentan como víctimas de una específica producción de violencia simbólica.

[3] Las mujeres que transgreden los códigos sociogenéricos se conceptualizan como aberraciones sociales, como monstruos egoístas y materialistas (Kirpatrick 60).

ner una lectura feminista que muestre el entramado de estrategias narrativas que le permiten desmantelar los códigos de comportamiento sociosexuales hegemónicos de su época.

En el momento histórico en que esta escritora publica, existía ya en el campo literario una serie de limitaciones ideológicas que eran parte del sistema de regulación sociosexual con respecto a qué contenido y qué temas eran propios para la ya poco aceptada figura de la escritora. Es por ello que las escritoras decimonónicas, de forma voluntaria o de forma obligada, se vieron abocadas a crear unas protagonistas con poca individualidad y con unas variantes emocionales que raramente iban más allá del amor sacrificado y del sentido del honor propio del sexo femenino del periodo (Kirkpatrick 96).[4] Por lo tanto, ya fuera por convicción o por imposición, las narradoras decimonónicas debían reproducir la cultura simbólica dominante si querían ser leídas, puesto que los textos que pusieran en peligro la virtud, la modestia y la abnegación femeninas no iban a ser aceptados por la mayoría del público femenino que había hecho suyas las feminidades que les imponía la sociedad y que conformaba la mayoría del público lector de las escritoras decimonónicas. Debido a estas limitaciones, las escritoras proyectaban los patrones sociales de representación, interpretación y comunicación de la sociedad patriarcal a la que pertenecían y, por ende, representaban estereotipos de mujeres carentes de identidad y de subjetividad (Fraser 10-20). Este acatamiento a los discursos hegemónicos sociosexuales, en algunas escritoras era solo aparente. De este modo, las escritoras decimonónicas hispanas que conscientemente querían alterar y subvertir el ideologema "naturaleza femenina" practicaban "sistemas de escritura que desarrollaban nuevas ideas sobre la feminidad" (Masiello 77), pero se mantenían, generalmente, en los espacios literarios acotados de la privacidad familiar y de la sentimentalidad femenina sancionada socialmente.[5] Estos sistemas

[4] Gómez de Avellaneda en su producción muestra las incoherencias filosóficas que analizan Celia Amorós y Amelia Valcárcel.

[5] Es importante señalar otro proceso de subversión que es el que analizó Susan Kirpatrick y más recientemente Barbara Zecchi. Frente a la definición externa de feminidad, algunas escritoras, especialmente las poetas, hacen suyas las características con que se definen el mundo privado de las mujeres y construyen un universo propio que les permite crear una identidad, una comunidad y una subjetividad propias que se contrapone a los universos masculinos (Zecchi 42). La subjetividad que desarrollan estas escritoras es su producción poética y en sus intercambios epistolares tiene una determinada forma histórica que adquiere importancia cultural. Este universo de mujeres creado por y para mujeres será el modelo, y la genealogía, que algunas escritoras de finales de siglo XIX y principios del XX recuperen para construir una individualidad propia. Este fenómeno cultural romántico es uno de los antecedentes de los feminismos de la diferencia.

de escritura a los que se refiere Masiello se sostienen en una compleja elaboración de técnicas discursivas. Una de las estrategias más importantes que utilizaron fue la de escribir textos con posibles dobles lecturas: una lectura que se adaptaba a los dispositivos disciplinarios sociosexuales y otra que los subvertía. Es en esta estrategia de "doble discurso" donde se hace evidente la necesidad de leer los textos de las escritoras decimonónicas como potenciales propuesta de desarticulación de los "universales" sexuales de la época. El doble discurso se construye movilizando un sistema de inversiones en el doble sentido de la palabra en tanto que no solo se da la vuelta, sino que se le añade un significado que se espera dé fruto. Amorós, siguiendo a Butler, puntualiza que en toda inversión siempre existe un desplazamiento de valor significativo; se pone de manifiesto de forma elíptica o implícita las relaciones de dominio y esta estrategia permite la movilización de las categorías genéricas (35).

Una de las funciones, a mi entender, de los estudios literarios feministas de la producción del siglo XIX es proponer lecturas donde se planteen los momentos de resistencia a los códigos sociosexuales patriarcales y las estrategias discursivas, ideológicas y políticas que se utilizan para construir estos textos de resistencia. Estas lecturas forman parte de los proyectos que visibilizan lo que borraron los discursos hegemónicos decimonónicos. Dicha tarea debe tener en cuenta que la producción literaria de las escritoras en el siglo XIX puede parecer, en una primera lectura, que se adapta y que sostiene los ideales sociosexuales del periodo, como es el caso de *Dolores* de Gómez de Avellaneda. Pero gracias a los estudios y teorías feministas de que disponemos en la actualidad, se pueden elaborar interpretaciones de estos textos que ponen al descubierto las formas de resistencia que algunas escritoras llevaron a cabo en un medio social que les era hostil. La propuesta de este artículo es contextualizar históricamente, teorizar y analizar la manipulación de los imaginarios textuales y visuales sociosexuales que Gómez de Avellaneda lleva a cabo en *Dolores* a través de un conjunto de estrategias y técnicas narrativas para subvertir las ideologías sociogenéricas romántico-burguesas para crear un conjunto de personajes que no solo desestabilizan sino que invalidan los códigos sociosexuales hegemónicos del periodo.

Gómez de Avellaneda era consciente de que las mujeres de su época eran predefinidas en unos limitados y específicos modelos de feminidad que impedían su individualización. Como también sabía que la creación de la diferenciación intelectual y sentimen-

tal entre hombres y mujeres era parte de un proyecto sociopolítico, no una diferencia biológica, como se presentaba en los discursos hegemónicos del momento. Esta escritora produjo varios ensayos en los cuales desarrollaba una visión ideológica que proponía que las concepciones sobre el genérico "mujer," en su presente histórico, eran una creación cultural no una esencialidad natural propia del sexo femenino. A tal propósito, María Albin analiza en el artículo costumbrista de Gómez de Avellaneda "La dama de gran tono" cómo esta escritora vehiculizó las inconsistencias filosóficas e ideológicas de aquellos discursos que infantilizaban y sometían a la mujer al varón y apunta lo siguiente: "Según Gómez de Avellaneda, esta desigualdad funesta entre varones y mujeres es un hecho social, histórico y artificial que resulta ajeno a la naturaleza y no se funda en la razón" (Albin 165).[6] Sin embargo también era consciente de que debía expresar sus ideas de manera que no amenazara los valores femeninos sancionados y defendidos por los discursos hegemónicos. Es por ello que Gómez de Avellaneda no planteó sus propuestas más desestabilizadoras del sistema sociosexual imperante de forma directa ni en sus ensayos ni en sus obras de teatro ni en sus novelas, sino que elaboró una producción de gran densidad de estratos de significados con una gran ambigüedad ideológica. La producción narrativa ficcional de Gómez de Avellaneda es una muestra de lo que Josefina Ludmer teoriza como ese espacio que es posible imaginar "desde donde se puede practicar lo vedado en otros; siempre es posible anexar otros campos e instaurar otras territorialidades. Y esa práctica de traslado y transformación reorganiza la estructura dada, social y cultural; la combinación de acatamiento y enfrentamiento podían establecer otra razón, otra cientificidad y otro sujeto del saber" (53).

En *Dolores* la ambigüedad ideológica se inicia desde el propio argumento de la novela ya que es una historia arquetípica del sentimentalismo romántico con recursos propios del folletín y de la novela gótica. También la estructura de la novela es lineal y simple. Se divide en dos partes; la primera plantea el conflicto familiar-estatal que surge cuando Dolores y Rodrigo se enamoran. Ambos pertenecen a familias enfrentadas políticamente pero el tío de Rodrigo, don Álvaro de Luna, por intereses políticos

[6] Como puede verse, Gómez de Avellaneda es un ejemplo de lo que tanto temían los ilustrados: que las mujeres, al menos algunas mujeres, se apropiaran de los principios fillosófico-políticos de la Ilustración y, con ellos, mostraran la incoherencia ideológica del binarismo sociosexual que defendían e imponían como algo natural.

propios, consigue que el rey apruebe y defienda esta alianza matrimonial. Doña Beatriz y don Diego, los padres de Dolores se oponen, si bien don Diego, primero por fidelidad al rey y luego por la felicidad de su hija, acaba aceptando el compromiso matrimonial. La primera parte termina con la sorprendente muerte de Dolores. La segunda parte se inicia seis años después y el público lector y don Diego se enteran que Dolores no murió realmente sino que doña Beatriz le hizo dar una pócima para que pareciera muerta para impedir su matrimonio con Rodrigo de Luna. La novela termina con una aceptación por parte de hija y esposo de la actitud de doña Beatriz que ni se arrepiente ni es castigada por la acción de la novela –autora- ni es reprendida por la voz narrativa. Es más, doña Beatriz queda libre y es la que intenta defender delante del rey a su marido de las falsas acusaciones de traición con que don Álvaro de Luna ha emponzoñado al monarca.

Llegados a este punto es necesario presentar cómo la escasa bibliografía dedicada a *Dolores* la ha interpretado. Hay pocos estudios dedicados a esta novela, pero todos ellos coinciden en hacer de Dolores la protagonista.[7] Raúl Ianes resume de la siguiente manera el argumento: "En líneas temáticas generales, *Dolores* constituye una variante no demasiado original del topos romántico de la virgen enclaustrada y de la muerte por amor, con el significado agregado, en este caso, del honor del antiguo linaje castellano a cargo –repárese- de manos maternales" (258). Es precisamente en la llamada de atención que hace Ianes a la madre de Dolores donde mi interpretación difiere de la presentada hasta ahora por la crítica. En la lectura feminista que propongo de esta novela, doña Beatriz, la madre de Dolores, es el personaje central y el marido, don Diego, y la hija, Dolores, son los dos personajes que sostienen el proyecto de desarticulación de los códigos sociosexuales románticos. De este modo, esta novela constituye un giro sorprendente de la vertiente de feminidad con que Hegel leía el mito de Antígona y que utilizó para demostrar que el espacio de las mujeres debía ser el hogar y nunca las esferas públicas ya que siempre impondrían su sentimentalidad y

[7] Para Picón Gardfield *Dolores* es uno de los numerosos textos de Gómez de Avellaneda donde se destruye la idealización de la madre (142). Para Brígida Pastor, en *Dolores*, el personaje que da título a la novela representa la solidaridad femenina al sacrificarse a la pasión de su madre (38). Ambas interpretaciones subvierten las visiones sociogenéricas del periodo pero la interpretación que yo propongo amplía la desarticulación de los códigos de comportamiento sociosexuales al defender una forma de ser en una mujer, doña Beatriz, penalizada por estos.

nunca la razón de estado.[8] Doña Beatriz, sin embargo, a diferencia de la lectura del mito de Antígona de Hegel, si bien legitima y defiende sus acciones en tanto que guardiana de los valores tradicionales del honor, del prestigio y de la ideología política familiar lo hace desde la razón de estado frente a la sentimentalidad privada. Gómez de Avellaneda le otorga a este personaje femenino la elocuencia basada en la razón, y con ello, crea una protagonista que, a pesar de su ideología tradicional, transgrede y desarticula los códigos de feminidad romántico-burgueses. Doña Beatriz ni se rige por el sentimiento maternal ni por la simpatía hacia el otro. Doña Beatriz es una mujer orgullosa y segura de sí misma que defiende su posición con discursos asociados a lo político y a lo público y no a lo familiar y privado. Desde esta perspectiva, el argumento de la novela es la historia de la pasión todopoderosa de doña Beatriz a la cual sacrifica no solo su hija, a la que entierra en vida en un castillo,[9] sino su matrimonio y sus otros hijos. Por lo tanto, Gómez de Avellaneda coloca a esta protagonista en un campo prohibido para las feminidades románticas: la pasión política. Con ello, convierte a doña Beatriz en una héroe romántica donde se cumple la excepcionalidad moral al dotarla de una ética propia. Leída de esta manera, y teniendo en cuenta la falta de juicio por parte de la voz narrativa sobre la actuación de doña Beatriz, la novela relativiza las dicotomías entre bondad y maldad, verdad y falsedad, justicia e injusticia, feminidad y masculinidad que quedan reemplazadas por conceptos parciales, limitados e inestables que dependen de la posición de quien juzgue los actos, sean estos personajes o los lectores del texto de Gómez de Avellaneda. Esta estrategia narrativa hace posible que sean la ética y la ideología de la persona que lee las

[8]Amorós utiliza el análisis que Hegel ofrece de Antígona para demostrar como el filósofo crea una lectura de la historia de esta mujer encaminada a mostrar la incapacidad de estas en la esfera política y pública ya que para Hegel, Antígona "traicionaba los objetos encarnados en lo público-político" (139). Con esta interpretación de la historia de Antígona, las mujeres no solo tenían un espacio distinto sino una ética distinta que las incapacitaba para el proyecto de modernidad propuesta en el siglo XIX. La ironía está en que cuando una mujer del siglo XIX se individualizaba, aprehendía el código del individuo moderno, se la demonizaba como subversora de los valores sociales y nacionales ya que la mujer, en este universo binario, debía ser la "guardiana" de la tradición para que fuera el hombre el que llevara a cabo la innovación y la subversión.

[9] En esta sección de la novela, el inicio de la segunda parte, el escenario referencial literario es el típico de la novela gótica. El espacio aislado, siniestro y en ruinas de un castillo, combinado con un ambiente de misterio y de antiguos horrores que acaecieron en este espacio es el marco ideal para presentar a los lectores la arquetípica trama de una "heroína" encerrada contra su voluntad. Gómez de Avellaneda, con esta estrategia discursiva, crea un marco de expectativas que es el que paulatinamente se desmantela en esta segunda parte del texto.

que otorguen significado ideológico al texto. Esta ambigüedad ideológica se consigue poniendo en juego un conjunto de estrategias discursivas.

El uso del género de novela histórica es una de estas estrategias, pues si bien *Dolores* es una novela histórica, como señala Juan Ignacio Ferreras al hablar de la novela histórica española en general posterior a 1833, "no se trata de situar a unos personajes en el tiempo y en el espacio, sino, inversamente, de situar este tiempo y este espacio en relación a los personajes o protagonistas…No se trata de constatar un universo según una documentación precisa, sino de ganar una dimensión para el individuo, para el héroe romántico que protagoniza la novela" (*Historia de la literatura española* 662).[10] Esta modalidad de novela histórica romántica le permite a Gómez de Avellaneda crear una protagonista que no participa de la economía ni de la ideología sentimental romántico-burguesa escudándose en el desplazamiento histórico. El marco de novela histórica aunado con la estrategia narrativa del manuscrito encontrado,[11] hace posible que Gómez de Avellaneda presente la narración como un hecho real, de modo que, como bien argumenta Roselló Selimov, "la negación de toda invención artística es una técnica narrativa con que la autora pretende hacer creer al lector que no se trata de una ficción, sino de la verdad más prístina en su forma escrita" (Roselló Selimov 104).

El artículo de Roselló Selimov es esencial para entender las estrategias político-discursivas que Gómez de Avellaneda pone en circulación en *Dolores*. A pesar de que una constante de los prólogos de esta escritora es subrayar que la que la única intención que ha tenido al escribir las novelas es entretener al público,[12] Roselló Selimov muestra la sofisticación ideológica

---

[10] Como señala Butler al analizar la producción de Monique Wittig, la violencia del texto va dirigida contra la identidad y la coherencia de la categoría sexo (249). A la vez, como señala Esteban Ortiz Ponce, en el siglo XIX hispanoamericano y español "la literatura se convierte en el espacio privilegiado para la búsqueda individual entre bien y mal" (17).

[11] Es importante señalar la conciencia de evolución de género que muestra Gómez de Avellaneda en el prólogo a la edición de 1861 donde califica esta novela como "drama doméstico" (367) y el desplazamiento que ello implica de la novela histórica. La definición que provee de esta novela en el prólogo es importante ya que inserta en lo que es materia novelable un episodio desconocido sin ningún tipo de transcendencia.

[12] "he creído conveniente encabezar su conjunto con esta carta prólogo en que declaro que ninguna pretension, segun se dice ahora, me anima á dar publicidad á Dolores: que nada he inventado, que ningun esfuerzo de ingenio ha sido menester para presentar bajo las formas de una novela la estraña y dolorosa historia de aquella pobre criatura que ecsitió realamente, como todos los persoges que en ella se agrupan en este cuadro, y que el

de este paratexto, pues con él se consigue la complicidad del público lector al apropiarse de los principios románticos de sinceridad, espontaneidad y efusión emocional ya que, "al incrustar la intriga en un ambiente y contexto históricos presentados de una manera realista, logra hacer creíble una trama de hechos extraordinarios y melodramáticos, y por lo tanto conmueve y deleita al mismo tiempo a favor de la ideología liberal que propone" (104). De este modo, Gómez de Avellaneda hace suyo no solo el principio de "instruir deleitando" del proyecto ilustrado heredado por nuestros romanticismos (105-106),[13] sino un principio propio de la modernidad donde el arte tiene la capacidad de crear realidades y así "el deleite poético procede de la belleza fundada en la verdad" (Roselló Selimov 106). Una verdad que puede no ser objetivamente palpable pero que lo es éticamente (Roselló Selimov 101). Ahora bien, las "verdades nuevas y maravillosas," que como muestra Roselló Selimov se sostienen en los planteamientos estético-éticos de Luzán (106), no solo contienen un ideario liberal tradicional de rechazo a los matrimonios de conveniencia y a la imposición de la voluntad de los padres por encima de las elecciones sentimentales de los hijos. Esta novela muestra otro tipo de "verdades nuevas y maravillosas" al subvertir los códigos sociosexuales de los romanticismos burgueses hispánicos con la intencionalidad de mostrar que los comportamientos sociosexuales son productos culturales (formas de educación) no naturales (esenciales a los sexos). Es más, la técnica del manuscrito encontrado que Gómez de Avellaneda crea en el prólogo a *Dolores* no es solo un recurso que imprime veracidad a lo contado, como propone muy acer-

lector encontrará tambien si le place buscarlos, en las crónicas más conocidas del reinado de D. Juan II de Castilla" (7). Nótese que ya en la primera edición Gómez de Avellaneda reivindica que lo que puede considerarse producto de la imaginación es realidad y que su novela solo hace que reproducir unos hechos acaecidos "realmente."

[13] E. Allison Peers al analizar el movimiento romántico español sostuvo que este tuvo una escasa duración (1833-1837) y que el movimiento que realmente triunfó en España fue lo que él denominó eclecticismo (1837-1860) "que aspiraba a establecer un "punto medio, a tomar de los ideales clásico y romántico lo que consideraba elementos de máximo valor y estabilidad, a suavizar la antítesis de entre aquellos ideales…" (78). Es debido a esta característica del romanticismo español, el mantener unos claros proyectos de tradición ilustrada, que un gran número de producciones románticas españolas tienen una clara tendencia didáctica. Ahora bien, el mismo hecho histórico puede interpretarse ideológicamente de varias maneras. En este sentido estoy más de acuerdo con la propuesta de Russeld Sebold, para quien estas especificidades son parte de las características propias que el romanticismo, gran movimiento cultural y político, adquiere en España, como en otros países adquiere características distintas (11-12).

tadamente Roselló Selimov, sino también una estrategia que subraya el carácter limitado de la historia oficial que heredamos y apunta algunos de los procesos de silenciamiento que han hecho desaparecer a las mujeres de la historia.[xiv] Con ello Gómez de Avellaneda participa de un concepto de historia que se aleja de la narración de los grandes acontecimientos y se centra en la historia familiar para dignificarla como forma de conocimiento histórico (Burke 15). Así, la autora, en el prólogo, que según Booth tiene la función de crear un ambiente (200-201), construye un discurso donde se descubre una "verdad" ignorada que funciona como estrategia para dar a conocer un conocimiento histórico, no solo de unos hechos, al presentar unos personajes, supuestamente reales, que desarticulan los códigos de comportamiento sociosexuales romántico-burgueses.[15]

La transferencia de características culturales sociosexuales de un sexo al otro es otra de las estrategias que Gómez de Avellaneda utiliza para mostrar y reivindicar la existencia de una igualdad entre los sexos. Este recurso había sido ampliamente utilizado en los proyectos ilustrados que defendían la igualdad entre hombres y mujeres a través del género ensayístico (Feijoo y Amar y Borbón). Sin embargo, en esta novela, la finalidad no es mostrar que las mujeres con la apropiada educación son capaces de conseguir los mismos logros intelectuales, políticos y científicos que los hombres, sino que las mujeres son capaces de tener la misma intensidad y entrega pasional en áreas que no pertenecen al imperio del sentimentalismo amoroso romántico femenino y que los hombres son capaces de sentir y de actuar de la misma forma que lo hacían o se suponía que lo tenían que hacer las mujeres contemporáneas a Gómez de Avellaneda, es decir, alejadas de cualquier forma de pasión tumultuosa y sacrificando su ideología pública por la sentimentalidad privada. En

---

[14] Evelyn Picón Gardfield desarrolla la ideología sociohistórica del proyecto narrativo de Gómez de Avellaneda: "Los movimientos culturales y las obras maestras que nos han sido legados, explica Jameson, tienden a perpetuar una sola voz, la del sistema hegemónico y dialógico. Esta voz no restaura ni construye la otra voz a la que se opone en un principio, es decir la voz reprimida, reducida al silencio y marginalizada […]. Gómez de Avellaneda recoge de la historia esas voces del Otro y las re-inscribe en el discurso hispánico" (93). *Dolores*, en mi opinión, es parte de esta recuperación de la voz del otro que Picón Gardfield analiza.

[15] Gómez de Avellaneda al utilizar la estrategia del manuscrito encontrado consigue lo que Wayne Booth denomina "suspension of beliefs" que consiste en aceptar en la ficción, por medio de la seducción discursiva, sentimientos sobre situaciones que en la vida real nunca se aceptarían (112).

el delineamiento de los personajes, Gómez de Avellaneda se adentra en un tema plenamente romántico: La indagación de los límites de lo humano. Los límites en este caso son mostrar que los comportamientos socioculturales atribuidos a hombres y mujeres en el presente de la escritura son productos históricos no características esenciales a los sexos. Es por medio de la estrategia narrativa del palimpsesto que Gómez de Avellaneda lleva a cabo la subversión de los códigos sociosexuales romántico-burgueses.

La estrategia palimpséstica de que hace uso Gómez de Avellaneda en *Dolores* tiene su centro ideológico en el personaje de doña Beatriz.[16] Esta escritora crea un personaje que ejemplifica ciertos valores tradicionales y arcaicos como son el honor familiar y el sacrificio del individuo en aras del prestigio de la familia pero, a la vez, dota a este personaje de un capital cultural revolucionario sociosexualmente que inserta a doña Beatriz en el ámbito de las pasiones horribles, las cuales, si bien conceptualizadas negativamente, siguen siendo pasiones sublimes en el imaginario romántico (Trías 75) y propias de los hombres no del registro pasional femenino. La pasión y el contenido ideológico de la variante de pasión forman parte de los procesos de significación subversiva que presenta esta novela. Es doña Beatriz, la portadora de la ideología familiar más tradicional que Gómez de Avellaneda rechazaba, la que subvierte los códigos de feminidad romántica, la que encarna la "genuina aristocracia romántica" que es capaz "de sentir pasiones profundas" (Araújo 716) y la que, irónicamente, tiene el potencial subversivo desde una posición teórica feminista que parte de la cosmovisión romántica.

Desde el inicio de la novela, doña Beatriz se caracteriza como un personaje complejo alejado de la semántica femenina romántica. La presentación de la protagonista se hace en un juego de tres voces. La primera es la de la voz narrativa que describe la reacción que esta tiene cuando el rey anuncia el compromiso de su hija Dolores con el sobrino del condestable don Álvaro de Luna, Rodrigo: "Doña Beatriz, más encendida que la púrpura de su riquísimo traje, dio las gracias al rey con singular sonrisa, y saludó al joven Luna, clavando en el condestable una mirada

[16] Un excelente análisis de las estrategias palimpsésticas características de la producción de Gómez de Avellaneda es la que ofrece Picón Gardfield a propósito de la obra teatral *El príncipe de Viana* (143-145). Si bien el enfoque ideológico que propongo en este artículo difiere del de Picón Gardfield.

indescriptible, en la que se amalgamaban y confundían el odio y el desprecio, el furor y la ironía" (45).[17] Los sentimientos de doña Beatriz pertenecen a una cosmovisión masculina con la creación de las parejas nominales, "odio y desprecio" y "furor e ironía," que expresan intensidad y superioridad. A esta primera presentación se le une la visión que de ella tiene su hija en la que se refuerza, desde otra perspectiva, una personalidad alejada de la sensibilidad femenina deseada por los discursos románticoburgueses: "temblaba al pensar en el carácter de su madre, muger capaz de arrancarse el corazón con sus propias manos antes que dejarle abrigar cualquier sentimiento indigno de su orgullo indomable ó contrario á su razón inflecsible" (53). En la visión de Dolores, doña Beatriz se inscribe en un circuito semántico perteneciente al orgullo y a la razón. La exposición de la excepcionalidad de doña Beatriz acaba de inscribirse desde su propia voz como puede verse en la siguiente cita: "nadie podrá presumir un solo instante que he aceptado con sumisión la ignominiosa propuesta de esta indigna alianza. Tenedlo entendido D. Diego, y obrad como querais, pero en el concepto seguro de que antes mataria a mi hija que dársela por esposa al hijo ilegítimo de la verdulera de Tordesillas" (63). Si en las dos representaciones anteriores se muestra la complejidad intelectual, la capacidad pasional y una personalidad estructurada en los principios del honor y de la razón, en esta última cita, doña Beatriz se distancia de los principios básicos de la feminidad romántica hegemónica: sumisión, prudencia y delicadeza. Ahora bien, en esta primera presentación de doña Beatriz parece dominar el arquetipo de feminidad que Hegel detectaba en el comportamiento de Antigona, es la entidad precívica. Sin embargo, a diferencia de esta lectura de Antígona, doña Beatriz es una mujer "en cuya alma era el orgullo la pasión enérgica y dominante" (52). La

[17] Todas las referencias a la novela proceden de la edición de 1851 publicada en México por la Tipografía de Vicente G. Torres. La edición príncipe es la que se publica en Madrid en 1951 por la imprenta de V. G. Torres que es igual que la de México. Existe otra edición, disponible en los archivos de la Biblioteca de Cervantes Virtual que es de 1861 publicada en *El Diario de La Marina* de la Habana en 1860 y que es una versión mínimamente distinta a la que se utiliza en este artículo. Las diferencias son esencialmente estilísticas a excepción del prólogo de la autora a ambas ediciones. En mi opinión las variaciones más importante, ideológicamente hablando son: la ampliación del título en la edición de 1860, *Dolores. Páginas de una crónica de familia*, y las transformaciones que dan en el capítulo VIII de la edición de 1950 que corresponde al capítulo IX de la edición de 1861. La versión más moderna sentimentaliza más dramáticamente el personaje de doña Beatriz (434) que la representación que se ofrece en la edición de 1850 (162).

En las citas he mantenido la ortografía original del texto.

aceptación de tal personalidad sin que medie ninguna forma de juicio por parte de la voz narrativa solo es posible teniendo en cuenta que el público lector puede admitir tal feminidad porque está enmarcada en otro momento histórico. Es decir, el público lector no afín a esta forma de feminidad puede aceptarla porque existe en su imaginario la concepción que las formas de actuación sociogenéricas cambian históricamente aunque no puedan llevar hasta sus últimas consecuencias ideológicas este conocimiento. Por lo tanto, Gómez de Avellaneda muestra, indirectamente, que el binarismo sexual no es natural.

La inversión de los papeles sociosexuales es igual de evidente en el personaje de don Diego. Si bien la inversión en el caso de don Diego queda limitada a su mundo y personalidad familiar. Así, es respecto al trato que este le da a su hija y en el campo semántico en que Gómez de Avellaneda sitúa a este personaje en el ámbito familiar donde es posible analizar y revisar los procesos de desplazamiento sociosexuales. Para don Diego, Dolores es siempre un ángel al que se dirige con un discurso tiernamente sentimental que la voz narrativa estratégicamente subraya como puede verse en esta cita: "¿por qué, pues, vida mía? la preguntó el adelantado con tan afectuoso acento que contrastaba con la figura varonil y vigorosa, y con el gesto marcial que le era característico" (24). La voz narrativa crea una contraposición entre la percepción pública del adelantado y su ser privado. En el ámbito privado, don Diego es todo sentimiento y a él sacrifica su orgullo y su ideología política. Esta estrategia refuerza los circuitos de desplazamiento genérico que he presentado respecto al personaje de doña Beatriz ya que en don Diego se desterritorializa las masculinidades canónicas burguesas y el binarismo público-privado sociosexual porque si el varón puede ser "femenino" en los ámbitos privados ¿por qué la mujer no puede ser "masculina" en los ámbitos públicos? Ahora bien, la feminización de don Diego es compleja y va más allá de la apropiación del sentimiento como característica masculina que es uno de los grandes triunfos sociosexuales de los romanticismos. Es este personaje el portador de la ideología liberal que sobrepone el individuo al interés familiar-nacional, de ahí que don Diego diga:

> esta niña está enamorada y ha creido que sus padres podrian posponer su felicidad á consideraciones sociales. Cuidadla, asistidla y cuando se halle capaz de comprenderos, aseguradla, en mi nombre, que no hay sacrificio alguno que no me halle dispuesto á llevar á cabo por salvar su vida y contribuir

> á su ventura. […] Se trata de la existencia de mi hija. Ya habeis oido al doctor: su estado es grave: solo hay un medio de salvarla, y sea cual fuere ese medio, un padre no pude rechazarlo.[xviii] (72-73)

Lo me interesa resaltar de esta cita no es en sí la ideología liberal sino los campos semánticos en que se inscribe este personaje. Si a doña Beatriz, se la instaura en un imaginario léxico relacionado con el razonamiento, la voluntad, la razón política, el orgullo, la determinación, la acción, como he mostrado anteriormente, a don Diego se lo relaciona con el campo semántico del impulso, de la sinrazón, de la emoción, de la no acción, haciendo de él un prototipo de personaje plenamente romántico femenino donde el dolor le inhabilita la expresión verbal y lo colapsa físicamente: "¡Muerta! fué todo lo que pudo articular el infeliz, y cayó en los brazos del doctor tan ecsánime como su hija" (111). Esta sentimentalidad de don Diego nada tiene que ver con la conquista del sentimiento por parte de los escritores románticos. Don Diego detenta una sentimentalidad propia de las heroínas románticas que se aleja del sentimiento-pasión detentado por los héroes románticos pues ni existe introspección subjetiva ni capacidad de acción en este personaje.

Con Dolores, Gómez de Avellaneda crea un recorrido romántico femenino que va desde la adolescente enamorada dispuesta a sacrificarlo todo por amor (51-52), a la mujer que entiende y perdona la pasión de su madre de quien ella ha sido la mayor víctima. Es a través de Dolores que el texto muestra la terrible grandeza de la pasión de doña Beatriz sin necesidad

---

[18] Son innumerable los ejemplos en que don Diego expresa su pertenencia al código sentimental femenino en relación con su hija: La visión de su hija enferma lo conmueve casi hasta las lágrimas (68); su única preocupación es ver a su hija feliz y saludable (69); el mundo pasional de don Diego se centra y se cierra en su hija (72-74); actúa con ella como el confidente y el receptor de sus esperanzas (83); es el que la cuida y la mima (87); participa de la felicidad de su hija como si fuera la suya propia en una posición de abnegación (88); somatiza el dolor ante la enfermedad de su hija en forma de dolencia física (98, 106, 108, 109). Las mismas estrategias de feminización se observan en la segunda parte, pero solo mencionaré las que se relacionan con doña Beatriz. Así, ante la separación impuesta por doña Beatriz, es Diego quien escribe amorosas cartas (118-119, 124); es quien tiene una menor constancia en su sentimientos (124); usa un lenguaje propio de las feminidades románticas y se proyecta como el esposo abnegado que se ha plegado a la voluntad de su esposa (125); perdona los sufrimientos que su esposa le causa con una abnegación digna de la mejor heroína romántica –no héroe- (131); somatiza físicamente sus emociones (133); su dolor se manifiesta en forma de locura (134-135); no es capaz de articular verbalmente sus sentimientos (140).

de la intervención de la voz narrativa. Dolores es la portadora de la ideología que "educa" éticamente al público lector y que hace posible que se acepte una mujer como doña Beatriz ya que media entre el conflicto argumental y la ideología textual. El carácter mediador, y por lo tanto activo, de Dolores se construye discursivamente por medio de la visión de mundo romántico-idealista que detenta en la segunda parte de la novela y que se inscriben en el perdón. El perdón no tiene un plano público sino que, como propone Valcárcel: "El perdón es un asunto personal, aunque no individual ni privado. Pero no pertenece a la esfera pública. Funciona dentro de la lógica del amor que Ardent declara "la más fuerte de las fuerzas antipolíticas." El perdón ya no es fundante ni viene de lo alto. Es una acción libre que se da, si se puede, arrepentimiento mediante, o incluso en ausencia de él" (*La memoria y el perdón* 108-109). Este perdón sitúa a Dolores en el campo de la acción y de la decisión en el plano de la lectura del texto, aunque en el plano argumental, irónicamente, es el perdón lo que la hace desaparecer en la oscuridad de un convento al que entra con falso nombre. Ella para la "historia" murió hace seis años y el crecimiento sentimental que ha experimentado queda borrado de las páginas de la "historia" pero no de las páginas de la novela de Gómez de Avellaneda. Es esta historia "verdadera" que por su belleza ética Gómez de Avellaneda recupera en su texto de ficción. Dolores, al decidir su destino y decidir perdonar, está ejerciendo uno de los principios de libertad romántica: crea una ética propia y con ella decir qué está bien y que está mal. Es decir, Dolores y doña Beatriz quedan equiparadas en su capacidad de elegir y de explicar por qué hacen lo hacen.

Ahora bien, tal vez el aspecto más importante del idealismo romántico de Dolores es que posibilita la aceptación de la pasión-razón de doña Beatriz como una forma de actuar éticamente aceptable. Doña Beatriz se reafirma en sus actos y se niega a aceptar la proyección que otros hacen de ella. Doña Beatriz responde solo ante sí misma, ante su concepto de responsabilidad, virtud y honor. La presentación de doña Beatriz se presenta al final de la novela, al igual que en el inicio, se lleva a cabo por mediode tres perspectivas distintas. La primera interpretación de doña Beatriz la ofrece la dueña que ha criado a Dolores. El retrato es de una mujer cruel y sin entrañas que ha encerrado a su hija durante seis años por simple orgullo y es la interpretación de la que, en principio participaría la mayoría del

público lector.[19] Esta misma percepción es la que se desprende de la reacción de don Diego. La voz narrativa, sin embargo, cambia el registro semántico y rompe el nivel melodramático de la escena anterior, al centrarse en la imagen, en el cuadro, que presenta doña Beatriz: una extraordinaria mujer "revestida toda su persona de una magestad semi-bárbara" (148). Sin embargo el control ideológico de las acciones de doña Beatriz recae en ella misma y al tomar la palabra reivindica las acciones:

> Vos me obligásteis a emplear un medio violento, horrible para el corazón de una madre; pero nunca falta el valor en las hembras de mi estirpe […] ¡Os quite a vuestra hija por impediros que os quitáseis la honra!...Para castigarlo id a divulgar por el mundo que soy una madre inhumana que ha tenido seis años encerada a su hija […]: dádsela á Rodrigo á la faz de Castilla, inutilizando mis sacrificios y los que he impuesto con horroroso rigor á la infortunada niña á quien estravió en mal hora una pasión indigna. (148-149)

Doña Beatriz niega y desarticula la visión-ideología con la que los otros la interpretan, la madre-monstruo y el ídolo de crueldad bárbara, al reafirmarse en la autenticidad y sinceridad ética de sus decisiones y hace responsable a don Diego de las medidas que se vio obligada a tomar para impedir la deshonra de la familia y el "estravió" de su hija, víctima de "una pasión indigna." También desarticula el cuadro de mujer "semi-bárbara" que la voz narrativa había proyectado sobre el público lector, inscibiéndola en un imaginario cultural que hace referencia a los múltiples cuadros románticos históricos que evocaban feminidades peligrosas y prohibidas, ya que frente a la barbarie se inscribe como sujeto capaz de articular un discurso donde su forma de pasión es digna y honorable. La efectividad y pasión de la oratoria de doña Beatriz se hace evidente cuando la voz narrativa se focaliza en don Diego después de la escena anterior:

> Tan singularmente enérgicos eran el ademán y el tono con que pronunció las palabras que acabamos de transcribir, con tan imponente hermosura apareció en aquellos instantes á la vista de su marido, y tan convencida se mostraba de haber obrado con heroísmo, en vez de juzgarse culpable, que en medio de todo el tumulto de sus violentos afectos, quedó

[19] Esta vision de doña Beatriz la enmarca en el arquetipo de la "villana" de la novela gótica que es la que se va a desarticular en la parte final de la novela.

> suspenso el caballero, casi dudoso de si debia admirar ó aborrecer á aquel coloso de orgullo que tenia delante. (149)

Con la focalización de la voz narrativa en don Diego el público lector queda sumido en la misma visión de este y deja de ver a doña Beatriz como la madre monstruo que ha destruido a su hija. Esta interpretación queda sancionada desde la perspectiva de Dolores que nuevamente desplaza la narrativa a un campo ético distinto:

> Bendecid ahora á todos los que os han afligido: bendecidlos, padre mio, y con todo corazón perdonadlos […]
>
> Por eso le pido á vuestra virtud y no á vuestra justicia, respondió la joven siempre de rodillas. Sí; han sido crueles con vos…acaso conmigo; pero en algunos habia una intencion elevada: algunos, padre mio, han creido haceros un bien, y ¿quién puede asegurar que se engañasen? (152)

El perdón de Dolores, como dije anteriormente, se inscribe en el ámbito privado, y es este perdón el que quiere que el padre otorgue a su madre. La justicia pertenece a los ámbitos públicos, y la ética que Dolores ha adquirido no tiene lugar en los ámbitos públicos pues es esa feminidad moderna romántica que muestra su grandeza en la empatía con la "otra," con la sublimente apasionada, su madre.

La combinación de voces y las perspectivas que estas detentan, en mi interpretación, provocan en el público lector una perplejidad que Gómez de Avellaneda estratégicamente utiliza para manipular las emociones morales y para desestabilizar los códigos normativos sociosexules que la mayoría de sus lectoras y lectores tenían por naturales. Esta autora sumerge al público lector en una disyuntiva difícil de superar: por un lado es evidente que las acciones de doña Beatriz deben ser condenadas, pero si a esta protagonista se le aplica la ética de la virtud hasta sus últimas consecuencias se percibe que no ha habido ni falsedad ni maldad en su actuación, sino todo lo contrario, por lo tanto se presenta como un modelo de virtud, aunque esta virtud sea la de los varones no la de las mujeres decimonónicas. Así, Gómez de Avellaneda consigue dar forma simbólica, encarnada en doña Beatriz, a uno de los logros románticos para los hombres: la excepcionalidad ética,[20] a la vez que es capaz de individualizar a un personaje femenino.

---

[20] Habermas subraya que "se precisa una forma simbólica de la representación para aquellas cosas por las que se ha luchado" (*Ensayos políticos* 56). Si bien es cierto que Gómez de Avellaneda no consigue una representación simbólica publica, sí crea un representación simbólica capaz de ser reconocida por aquella parte del público lector que compartía su ideología sociogenérica.

Dolores es un texto que por su complejidad ideológica abre nuevos espacios, desde posicionamientos feministas, para la teorización y conocimiento de las estrategias que las escritoras decimonónicas crearon para poder desarrollar una producción contrahegemónica donde se subvirtieran los discursos prescriptivos sobre las mujeres y las feminidades. Desde las conceptualizaciones filosóficas de Judith Butler, *Dolores* es un texto que posibilita diferentes campos y niveles de inteligibilidad abriendo nuevas alternativas que refutan los códigos de los binarismos hegemónicos (282) y que muestra que el binarismo sociosexual es una creación ideológica y no una esencialidad biológica. La pregunta que Sylvia Molloy plantea al estudiar la producción de las escritoras, "what representation of woman do these texts posit and what cultural forms govern that representation?" (107), remite directamente a la función de las estrategias discursivas que Gómez de Avellaneda escogió para subvertir los códigos sociosexuales de su época en *Dolores* y que se han analizado en este artículo. La representación de las mujeres se enmarca dentro de las posibilidades disruptivas que le ofrece la novela histórica a Gómez de Avellaneda ya que la "historia" le permite no tener que emitir juicio porque como propone Valcárcel "El mundo de la historia ni es eticidad ni moralidad. No perdona, por lo tanto. Únicamente comprende y cancela" (*La memoria y el perdón* 113). En cuanto a qué tipo de representación se crea en esta novela, la respuesta, según mi interpretación, es que construye dos personajes femeninos configurados en el marco de eticidades individualizadas que subvierten los discursos sociosexuales hegemónicos decimonónicos. Es con el conjunto de estrategias discursivas que se han analizado en este artículo que el campo literario es capaz de poner en acción, como afirma Dieter Wellershoff, "un comprender más complejo que quizá alguna vez se convertirá en práctica" (75). A través de la identificación y del análisis de las estrategia discursivas he conceptualizado las disrupciones, negociaciones e inversiones que vehiculizan el desbordamiento de los comportamientos sociosexuales hegemónicos y hacen posible y lo pensable creando nuevos circuitos para el género y delineando nuevas fronteras éticas respecto a qué es aceptable, desde la venerada pasión romántica, en hombres y mujeres.

OBRAS CITADAS

ALBIN, María C. "El costumbrismo feminista de Gertrudis Gómez de Avellaneda." En *Anales de Literatura Hispanoamericana* 36 (2007): 159-170. Print.

ALLISON PEERS, Edgard. *Historia del movimiento romántico español*. Trad. José María Gimeno. Madrid: Editorial Grados, 1940. Print.

FERRERAS, Antonio. Citado en *Historia de la literatura española*. Juan Luis Alborg. Tomo IV. Madrid: Editorial Gredos, 1982. Print.

AMORÓS PUENTE, Celia. *Mujer: Participación, cultura política y estado*. Buenos Aires: Ediciones Flor, 1990. Print.

—-. *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias…para las luchas de las mujeres*. Madrid: Cátedra. Feminismos, 1997. Print.

ARAÚJO, Nara. "Constantes idiomáticas en la Avellaneda." En *Revista Iberoamericana* 152-153 (1990): 715-722. Print.

BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago and London: U of Chicago P, 1961. Print.

BURKE, Peter. *Sociología e historia*. Tr. José Carabaña. Madrid: Alianza Editorial, 1987. Print.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. Print.

FOUCAULT, Michel. *La voluntad del saber*. México DF: Editorial Siglo XXI, 1990. Print.

FRASER, Nancy. *Unruly Practices: Power, Discourse and Gender in Contemporary Social Theory*. Minneapolis: U of Minnesote P, 1989. Print.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis. *Dolores*. México: Tipografía de Vicente G. Torres, 1851. Print

—-. *Dolores. Páginas de una crónica familiar*. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http:/www.cervatesvitual.com/serlet/SirveObras/p248

HABERMAS, Jürgen. *Ensayos políticos*. Tr. Ramón García Cotarelo. Barcelona: Editorial Paidós, 1988. Print.

IANES, Raúl. "Metaficción y 'elaboración al vapor': la novela histórica de Gertrudis Gómez de Avellaneda." En *Letras Peninsulares* (Fall 1997): 249-262. Print.

KIRKPATRICK, Susan. *Las Románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1855*. Berkley and los Angeles: U of California P, 1990. Print.

LUDMER, Josefina. "Las tretas del débil." En *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1985. (47-54). Print.

MASIELLO, Francine. "Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 19, 38 (1993): 51-62. Print.

MOLLOY, Sylvia. *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*. Cambridge: Cambridge UP, 1991. Print.

PASTOR, Brígida. *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Identidad femenina y otredad*. Alicante: Editorial Cuadernos Sin Nombre, 2002. Print.

PICÓN GARFIELD, Evelyn. *Poder y sexualidad: El discurso de Gómez de Avellaneda*. Amsterdam y Atlanta: Rodopi, 1993. Print.

PONCE ORTIZ, Esteban. *La idea del mal en el siglo XIX latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Corregidor, 2009. Print.

ROSELLÓ SELIMOW, Alexander. "Sensibilidad y verosimilitud en la prosa romántica. Un acercamiento al arte narrativo de la Avellaneda." En *Salina. Revista de Lletres* 11 (1997): 100-107. Print.

SEBOLD, Russeld. *Cadalso: el primer romantic "europeo" de España*. Madrid: Editorial Gredos, 1974. Print

TRÍAS, Eugenio. *Lo sublime y lo siniestro*. Sant Joan Despí (Barcelona): Editorial Seix Barral, 1982. Print.

VALCÁRCEL, Amelia. *La memoria y el perdón*. Barcelona: Editorial Herder, 2010. Print.

WELLERSHOFF, Dieter. *La literatura y el principio del placer*. Tr. Fausto Ezcurra. Tordesillas: Editorial Guadarrama-Albor, 1976. Print.

ZECCHI, Barbara. "La hermandad lírica, Bécquer y la ansiedad de autoría." En *Sexualidad y escritura (1850-2000)*. Ed. Raquel Medina y Barbara Zecchi. Madrid: Antropos. Pensamiento Crítico/pensamiento Utópico, 2002. (33-59). Print.