

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
PROGRAMA DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
(SUBPROGRAMA DE LITERATURA)

**LA EPÍSTOLA PRIVADA
COMO GÉNERO:
ESTRATEGIAS DE CONSTRUCCIÓN**

por
Meri Torras Francès

TESIS DOCTORAL

dirigida por la
Dra. Carme Riera Guilera

B E L L A T E R R A

junio
1998

Maravíllanse las gentes de lo que en el tractado escreui e yo me maravillo de lo que en verdad callé; mas no me maravillo dudando ni fago mucho en me maravilliar creyendo!

Teresa de Cartagena, Admiración Operum Dei

[...] de manera que aquellas cosas que no se pueden decir, es menester decir siquiera que no se pueden decir, para que se entienda que el callar no es no haber qué decir, sino no caber en las voces lo mucho que hay que decir.

Juana de Asbaje, Respuesta a Sor Filotea de la Cruz

What is important in a work is what does not say. This is not the same as the careless notation "what it refuses to say", although that would in itself be interesting: a method might be built on it, with the task of measuring silences, whether acknowledged or unacknowledged. But rather this, what the work cannot say is important, because there the elaboration of the utterance is carried out, in a sort of journey to silence.

Pierre Macherey, A Theory of literary Production

No cabe hacer una división binaria entre lo que se dice y lo que se calla; habría que intentar determinar las diferentes maneras de callar, cómo se distribuyen los que pueden y los que no pueden hablar, qué tipo de discurso está autorizado o cuál forma de discreción es requerida para los unos y los otros. No hay silencios sino silencios varios y son parte integrante de estrategias que subtienden y atraviesan los discursos.

Michel Foucault, Historia de la sexualidad I

I have been working to change the way I speak and write to incorporate in the manner of telling a sense of place, of not just who I am in the present but where I am coming from, the multiple voices within me. I have confronted silence, inarticulateness. When I say, then, that these words emerge from suffering, I refer to that personal struggle to name that location from which came to voice —that space of my theorizing,

bell hooks, Yearning: Race, Gender and Cultural Politics

Í N D I C E

Prólogo..... i-ii

Capítulo I: Cartas, autobiografía y literatura: posiciones de *yo* en la escritura.

I.1. Biografía de la autobiografía: itinerarios y vicisitudes..... 3-22

- La etapa del *bios*: la transparencia oculta la máscara..... 5
- La etapa del *autos*: la consciencia de la máscara..... 7
- ¿La desintegración de la autobiografía?..... 18

I.2. Auto (bio) grafías de la diferencia..... 23-43

- Autoginografía..... 27
- Conceptos doblemente *generados*..... 31
- El riesgo de la homogeneización..... 34
- Dialécticas fronterizas..... 37
- La experiencia..... 38
- Los lugares de mi *yo* y el lugar desde donde hablo..... 40

Capítulo II: Las autobiografías epistolares de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Juana de Asbaje: dos construcciones estratégicas de la subjetividad femenina.

II.1. 'De usted me ocupo al escribir de mí' o por qué mi autobiografía es una carta..... 57-103

- La lectura como autobiografía o el destinatario ignorado..... 61
- La lectura epistolar amorosa: el destinatario seducido..... 67
- La lectura retórica: los corresponsales reinventados..... 81

II.2. 'Un breve rótulo al silencio, para que el silencio diga' o la *Respuesta* de Juana de Asbaje..... 105-200

- Así en Gertrudis como en Sor Juana..... 107
- ¿Existe una (auto)biografía de Sor Juana?..... 112

—Intertextos insoslayables o ¿a qué responde la respuesta?—	128
<i>La protección virreinal</i> _____	130
<i>El cayado codiciado</i> _____	137
<i>Una carta antecesora</i> _____	145
<i>¿Una carta travestida o un obispo filoteo?</i> _____	150
—La respuesta o la retórica del espiral_____	162
—'Yo la peor del mundo'_____	182

Capítulo III: La carta como encrucijada discursiva.

III.1. La osadía de las <i>salonnières</i> y su legado transgresor_____	203-230
---	---------

—Los reinos de las <i>salonnières</i> _____	208
—La querella de las preciosas_____	215
—El saber de las mujeres_____	219

III.2. De la conversación galante a la escritura epistolar_____	231-267
---	---------

—Los juegos literarios de las <i>salonnières</i> _____	234
—La correspondencia epistolar: una práctica social/natural femenina_____	241
—La fijación de un modelo: apropiación masculina de la escritura epistolar_____	256
—Mestizajes genéricos_____	266

Capítulo IV: Cruzando otras fronteras.

IV.1. A la usanza de París: petimetras del siglo XVIII_____	271-303
---	---------

—Nuevas costumbres_____	277
—La defensa ilustrada_____	283
—Una mirada a formularios y manuales_____	296

IV.2. Apéndice: Testimonios de un siglo (1850-1961)_____	305-347
--	---------

—Jacinto Benavente «en término de retratista»_____	313
—Formularios y manuales: la manifestación de un público femenino_____	316
—La carta privada ingresa en la Academia_____	327
—El Defensor y los dulces mariposeos_____	335
—Decisiones aparentemente salomónicas_____	343
—Posdata_____	344

Apéndice lúdico_____	349-410
----------------------	---------

Bibliografía_____	411-448
-------------------	---------

PRÓLOGO

Es difícil encontrar las palabras adecuadas para abastecer un prólogo que ha de anteponerse a la labor de más de cuatro años de (discontinuo) trabajo. Desde la perspectiva actual se me ocurre que las interrupciones justificadas e injustificadas, los obstáculos legítimos e ilegítimos, los caminos equivocados que todavía más energía me reclamaban en los imposibles regresos, o incluso la necesidad de dedicarme a tareas para nada relacionadas con esta tesis doctoral, contribuyen al trabajo investigador que recogen estas páginas, sobre todo porque gracias a todo eso pasó el tiempo y con el tiempo he podido crecer.

La epístola privada como género: estrategias de construcción constituye, sobre todo, un viaje. Se inició, como tantos viajes, por la curiosidad que, en mi caso, me llevó a querer descubrir de dónde procedía y a qué se debía la interrelación entre el género epistolar y el género femenino. Había encontrado, muy a menudo, alusiones desperdigadas a las mayores facultades epistolares de las mujeres; a veces moduladas con un patente desprecio (hacia las mujeres y hacia las cartas); otras, las menos, con tintes provocadores y subversivos, como bandera para cuestionar y desestabilizar el discurso dominante. Como quien escoge con fruición los itinerarios de sus futuras y prometedoras travesías, quise convertir lo desconocido en el tema de mi investigación. (tal vez porque adiviné que no se convertiría solamente en eso).

A modo de introducción, el primer capítulo analiza la posición de la epístola en relación al género autobiográfico y al género literario, para mostrar como literatura y autobiografía no son dos discursos nítidamente diferenciables, como la carta se ocupa de problematizar. Así, el segundo capítulo ilustra gran parte de las cuestiones de corte teórico, planteadas en el capítulo anterior, mediante el ejemplo de dos epístolas, en pluma femenina, tradicionalmente leídas como

autobiográficas: la Respuesta a Sor Filotea de la Cruz, de la mexicana Juana de Asbaje, y la denominada Autobiografía, que la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda escribió a Ignacio de Cepeda.

El tercer capítulo se centra en la Francia del siglo XVII, donde a mi juicio se consolidó esta liaison dangereuse entre mujeres y epístolas. La carta privada se convirtió en un arma de doble filo, como me ocupó de mostrar a lo largo de las páginas que conforman este capítulo, intentando discernir a través de qué discursos se forjó, fijó y redefinió esta doble asignación genérica y por qué. El cuarto capítulo persigue este legado francés más allá de los pirineos, por una serie de textos españoles de índole diversa, con el consiguiente reajuste que requirió la traslación a otro contexto, cuando las mujeres españolas —de entrada— no gozaban ni por asomo del alto índice de alfabetización que poseían las inglesas, las holandesas o, incluso, las francesas.

El último capítulo es, como su subtítulo indica, un apéndice lúdico pero no por ello observa menos seriedad o rigor que los antecesores. Encierra la invitación a pasearse por una pinacoteca donde he seleccionado un conjunto de cuadros en los que aparece el motivo de la mujer y la carta, pertenecientes a la pintura de género que particularizó el XVII holandés, frente a las demás manifestaciones pictóricas europeas.

Me gustaría que la persona que lea La epístola privada como género pudiera contagiarse al menos de parte del entusiasmo y del cuidado que he puesto en la escritura de estas páginas, de este diario de viaje que tanto dice de mí. Si no es así lo lamentaré mucho, pero solamente podré decir en mi descargo lo que la epistológrafa más famosa de todos los tiempos escribió, a modo de disculpa, al final de una larga carta dirigida a su hija: alegraré, pues, que «no he tenido tiempo de hacerla corta». Es decir, que tenía que haber crecido más todavía...

Pero yo tampoco soy madame de Sevigné.

**CARTAS,
AUTOBIOGRAFÍA Y LITERATURA:
POSICIONES DEL YO EN LA ESCRITURA**

BIOGRAFÍA DE LA AUTOBIOGRAFÍA: ITINERARIOS Y VICISITUDES

*«La lettre, l'épître, qui n'est pas un genre
mais tous les genres, la littérature même.»*
Jacques Derrida

Cartas, autobiografía y literatura. Una enumeración de tres conceptos, separados con un signo de puntuación —una coma— y una conjunción copulativa, cuya función se limita a *concatenar* una etiqueta con otra. Así se estructura la primera parte del título de este primer capítulo de mi tesis doctoral: ¿se puede concebir un compromiso más nimio?

Sin embargo, a lo largo de este primer capítulo pretendo ubicarme en el triángulo conceptual que dibuja esta triple unión, con el fin de dilatarlo, borrar sus límites, en un trayecto textual que ha de ser (así espero conseguirlo) un viaje de re/descubrimiento pero también de responsabilidad crítica. De todos modos, ¿cómo eludir el compromiso que no quiero evitar o, ni siquiera, el que de forma consciente (o no) sí quiero esquivar?: «Unless one is aware that one cannot avoid taking a stand, unwitting stands get taken», afirma Gayatri Spivak y considero que está plenamente en lo cierto. En tanto que escritura, mi texto negocia posiciones para mi yo en relación con los espacios de otros *yoes*; en ello me adentro, especialmente, en la segunda parte del capítulo.

Literatura y autobiografía tienen en común el constituir lugares de resistencia, desde donde se ha condenado al más rotundo fracaso cualquier intento de definición: no existe nada claramente aislable y determinante que convierta de forma unívoca un texto en literario y/o autobiográfico. Es en esta indómita reticencia a la esencialización donde reside, a mi juicio, el mayor atractivo de ambas —literatura y autobiografía—; puesto que abre sus muchas relaciones a un amplio abanico de mestizajes que contribuirán a incrementar la dificultad de contención y concreción de ambos conceptos, multiplicando su versatilidad. Luego, hay que contar con los extremos: está quien afirma que toda autobiografía es literatura por lo que comporta de re/creación de una realidad que no es *real*, sino *textual* y, por lo tanto, se ve

sometida a otras leyes, principios y condicionantes, otros éxitos y otros fracasos. Por otro lado, tampoco falta quien ve en el ejercicio de la literatura, tanto en la escritura como en la lectura (suponiendo que ambos procesos se pudieran discriminar tan fácilmente) una práctica necesariamente autobiográfica, en tanto que se ejerce de manera inseparable del *yo* que escribe o lee, de su experiencia personal en el mundo, en el texto, en el mundo del texto o en el texto del mundo. Cuando leo, me leo, te/os leo en mí... Si escribo, me escribo, escribo el otro/la otra que está en mí.¹

Entendida así, la literatura condensa el discurso de la identidad frustrada, desplazada, convirtiendo el proceso comunicativo que vehicula en algo mucho más complejo que la simple transición de un mensaje entre una entidad emisora y una receptora. La presencia del otro/de la otra permite que entendamos la literatura —y apelo al epígrafe con el que abría este apartado— como una carta. En efecto, re/leer las palabras de Jacques Derrida para afirmar, en un juego de vértigos y de espejismos, que la literatura entera es una carta (incluso me atrevería a añadir que de amor), no comporta —como podría parecer— una operación reduccionista sino, al contrario, obedece al reto de considerar la presencia del otro/de la otra en la institución y en la intimidad, en la esfera pública y en la privada.

En tanto que campo, disciplina y/o «género» al que *tradicionalmente* se han adscrito más estrechamente las cartas, dedicaré la primera parte de este capítulo a recorrer la evolución del estudio de la autobiografía para proponer, ya en la segunda parte, un marco teórico para mi aproximación al *corpus* epistolar. James Olney ha distinguido tres etapas en la historia del estudio de los textos autobiográficos, susceptibles de ser caracterizadas a partir de la focalización teórica en uno de los elementos que conforman la etiqueta AUTO-BIO-GRAFÍA.² Partiendo de esta tripartición esquemática, trazaré una biografía del «género» autobiográfico.

¹ Sobre las inestables lindes entre ficción literaria y autobiografía, cfr. José María Pozuelo Yvancos «La frontera autobiográfica», en *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993: 179-225.

² «Autos-Bios-Graphein: The Study of Autobiographical Literature», *South Atlantic Quarterly*, 77 (1978), 113-123. Por tratarse de una revista relativamente local, aparecida hace ya bastantes años, me ha sido imposible —por ahora— acceder

LA ETAPA DEL BIOS : LA TRANSPARENCIA OCULTA LA MÁSCARA

De la ambición de una quimera surgió el principal impulso para la valoración y el análisis riguroso de los textos autobiográficos. Hacia finales del siglo XIX, Wilhelm Dilthey acariciaba con el pensamiento la certeza de una totalidad alcanzable. Un efecto más de la resaca de la revolución romántica que, en algunos aspectos, sigue dando los últimos coletazos en la actualidad. ¿Qué importa que los métodos se amoldaran a los principios cientifistas del positivismo para olvidar que se trataba de la búsqueda de un absoluto? Imbuido de las ideas de Goethe, Dilthey creía que trazando una línea que cruzara, a través de los tiempos, los textos autobiográficos universales (en aquel momento universal quería decir, sobre todo, de los hombres, blancos, occidentales europeos) podría llegarse a comprender de qué manera a lo largo de la Historia de la Humanidad se había interpretado la realidad histórica del momento desde la experiencia personal. Las constantes que se repitiesen en todos los textos se erigirían nada menos que en los atributos caracterizadores de la condición humana. Georg Misch se contagió del entusiasmo de su suegro y fue él quien empezó la tarea de recuperar una historia de la autobiografía desde la antigüedad hasta el presente pero, cuando alcanzó el Renacimiento, Misch murió sin ver publicado su trabajo completo; aquello que Goethe soñaba en plena y legítima efervescencia romántica, que Dilthey pudo llegar a plantearse amparado por los infalibles pilares de la metodología positivista y solamente él, Misch, consagró gran parte de su existencia en llevar a

directamente al artículo de Olney. Usaré este enfoque partiendo de las palabras que componen la etiqueta a fin de estructurar mi exposición teórica a lo largo de la primera parte de este capítulo; sin embargo, mi texto debe mucho más al capítulo introductorio con el que Ángel G. Loureiro —siguiendo también la tripartición de Olney— inaugura el volumen monográfico «La autobiografía y sus problemas teóricos», de *Suplementos Anthropos*, 29 (diciembre 1991): 2-8. Me gustaría aprovechar este recóndito espacio para subrayar la labor que Loureiro está llevando a cabo con el propósito de dar a conocer textos sobre la autobiografía; por ejemplo, como responsable de la selección de títulos que conforman la colección "La autobiografía", de la editorial Megazul. Su esfuerzo viene a subsanar un vacío teórico existente en las publicaciones críticas especializadas en lengua castellana.

cabo, corporizándose desde 1907 en tres sólidos y extensos volúmenes. A pesar de todo, sus discípulos terminaron el cuarto, con el que la ambiciosa *Geschichte der Autobiographie* se prolongaba hasta finales del siglo XIX.

Tal y como precisa Karl J. Weintraub,³ el término «autobiografía» aparece por vez primera en Alemania, poco antes del fin del siglo XVIII y es Herder quien —hasta hoy— posee el honor de haber sido el primero en usarlo. En Inglaterra (según el *Oxford English Dictionary*) se documenta poco después, en 1809 en un artículo de Southey sobre literatura portuguesa y, posteriormente podemos rastrear su aparición en otros lugares de Europa.⁴ Obedece, ciertamente, como demuestra Enric Bou,⁵ a un impulso del espíritu romántico y su consiguiente potenciación de la individualidad, en un proceso que quiere ser liberador de este yo íntimo por encima de las presiones sociales y morales. Solamente desde este estado de libertad nunca conseguida y siempre buscada podrá expresarse con todas sus consecuencias pero, eso sí, con la certeza de tratarse de un individuo, esto es, de un ser único, completo y particular, que constituye parte de la herencia del movimiento ilustrado anterior. Es el mismo yo que hace explícito en 1770 Rousseau en sus *Confessions*,⁶ texto que se ha considerado fundacional del género autobiográfico:

Je forme un entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'execution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme ce sera moi. (9)

La subjetividad se hace presente al *yo* y en el *yo* de forma autoevidente y completa. La etapa del *bios* suponía, pues, una máscara totalmente transparente a través de la cual podíamos

³ «Autobiographie and Historical Consciousness», *Critical Inquiry*, 1 (1975), 821-848. Existe una traducción castellana de Ana M. Dotras, «Autobiografía y conciencia histórica», *Suplementos Anthropos*, 29, 18-33.

⁴ Para más información sobre las vicisitudes del término cfr. Jacques Voisine. «Naissance et evolution du terme littéraire "autobiographie"», *La littérature comparée en Europe occidentale*, Budapest, Akadémiai Kiado, 1963.

⁵ *Papiers privés. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*, Barcelona: eds. 62, 1992; especialmente 15-43.

⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*. Tome 1. Paris: Le livre de poche, 1972.

contemplar no sólo el *verdadero* rostro del yo, sino, sobre todo, asumir esta visión como un documento fiel y fidedigno que, integrado en un proyecto más amplio, nos permitiría llegar a un conocimiento general —en el sentido de científico— de la condición humana, complementario del de la historia de los hechos de la Humanidad como colectivo. Desde un planteamiento documentalista como este, literatura y autobiografía mantienen una relación de exclusión. No pueden tener nada en común salvo la posibilidad de convertirse en documentos ilustrativos de una etapa histórica, privilegio reservado sobre todo a la autobiografía, que se entiende como un testimonio *real*, y raramente a la literatura, que padecía un alto grado de contagio con la ficción y, por entonces, esto la hacía susceptible de desconfianzas científicas. La creencia de la transparencia de la máscara la convertía en inexistente y, por tanto, el texto autobiográfico se identificaba completamente, sin reservas, con la realidad de lo que fue. La fe en la capacidad denotativa del lenguaje no conocía límites.

LA ETAPA DEL AUTOS : LA CONSCIENCIA DE LA MÁSCARA

A mediados de siglo Georges Gusdorf forzó un giro radical con su artículo «Conditions et limits de l'autobiographie».⁷ Su propuesta era todavía más entusiasta que la de Goethe, Dilthey, Misch y sus epígonos. Gusdorf subrayaba inicialmente la imposibilidad de reconstruir el pasado tal y como sucedió. La transparencia de la máscara empezaba a enturbiarse peligrosamente.

La recapitulación de lo vivido pretende valer por lo vivido en sí, y, sin embargo, no revela más que una fisura imaginada, lejana ya y sin duda incompleta, desnaturalizada además por el hecho de que el hombre que recuerda su pasado hace tiempo que ha dejado de ser el que era en ese pasado. El paso de la experiencia inmediata a la conciencia en

⁷ En *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geshichte des literarischen Selbsportraits. Festgabe für Fritz Neubert*, Berlin, Duncker & Humblot, 1956, 105-123. Cito según traducción española de Ángel G. Loureiro «Condiciones y límites de la autobiografía» en *Suplementos Anthropolos*, 29, 9-18.

el recuerdo, la cual lleva a cabo una especie de recapitulación de esa experiencia, basta para modificar el significado de esta última. (13-14)

La memoria es un arma de múltiples filos; a menudo nos obliga a recordar lo que no queremos recordar y, contrariamente, no conseguimos recordar aquello que ha caído en la desmemoria. Gabriel Ferrater lo cuenta muy bien en muchos de sus poemas: habla de un pozo, no de caminos, en cuya superficie ondulante flotan, súbitamente, objetos del pasado, con otra figura y otro color, tal vez más desagradables o quizás, afortunadamente más bellos, pero nada de esto podemos saber con exactitud, puesto que el agua del pozo de la memoria engulle y devuelve a su arbitrio. Este funcionamiento de la memoria constituye, para el escritor catalán, su teoría poética.

SI PUC

Alguna cosa ha entrat
dins algun vers que sé
que podré escriure, i no
sé quan, ni com, ni què
s'avindrà a dir. Si puc
te'l duré cap a tu.
Que digui els teus cabells
o l'escata de sol
que et vibra en aquesta unglà.
Però potser no sempre
tindrè del tot present
el que ara veig en tu.
He sentit el so fosc
d'una cosa que em cau
dins algun pou. Quan suri,
he de saber conèixer
que ve d'aquest moment?

También Carlos Barral en «Discurso», significativamente el poema inicial de *Diecinueve figuras de mi historia civil*, traza el viaje de la memoria:

(...)
Por eso,
hundo la mano en la memoria, palpo
sus calientes rincones y sus pliegues
más húmedos, buscándome,

cotejo los retratos
que he hecho de mí mismo en cada tiempo
y el que el tiempo después favorecía.

Y, al lado de la memoria y la desmemoria está el olvido, poder que cuando se nos otorga nunca nos percatamos de que lo poseemos: no olvida quien quiere, ni siquiera quien puede; sino quien no sabe que puede olvidar. En su libro *Contra los puentes levadizos*, Mario Benedetti concluye uno de sus poemas de este modo: "la gran proeza/la mejor hazaña/de la memoria/es olvidarlo todo".

Tal vez el *excursus* ha sido excesivo, pero necesariamente cabe reflexionar (y mucho) a propósito de la memoria, la desmemoria y el olvido cuando hablamos de autobiografía; la advertencia de Gusdorf se fundamenta en esta necesidad. Solamente podemos considerar la autobiografía como una *lectura* de la experiencia; esto es, una *interpretación*, en definitiva: el conocimiento que nos llega del pasado pasa por el tamiz desigual y cambiante de la subjetividad del yo. Gusdorf inaugura así la etapa del *autos*. El entusiasmo que lo eleva más allá del positivismo *tout court* de sus antecesores radica en la valoración que Gusdorf hace de esta subjetividad mediadora. Según él, el texto autobiográfico constituye una lectura «más verdadera» que la experiencia en sí, porque incorpora la reflexión consciente de esta experiencia. El yo que escribe goza de una perspectiva diferente del yo que vive/vivió y este privilegio provoca que la visión posterior, la del texto autobiográfico, tenga que ser, para Gusdorf, más *real*, por más compleja y formada.

La memoria me concede perspectiva y me permite tomar en consideración las complejidades de una situación, en el tiempo y en el espacio. Al igual que una vista aérea le revela a veces a un arqueólogo la dirección de una ruta o de una fortificación, o el plano de una ciudad invisible desde el suelo, la recomposición en esencia de mi destino muestra las grandes líneas que se me escaparon, las exigencias éticas que me han inspirado sin que tuviera una conciencia clara de ellas, mis elecciones decisivas. (13)

Curiosamente, el énfasis se traslada hasta el yo autorial al mismo tiempo que se le despoja de toda autoridad, en tanto que es sospechoso

de haber alterado la realidad, puede que para (auto)justificarse de alguna acción vergonzosa o tal vez para (auto)presentarse delante de la sociedad de manera gloriosa; mintiendo si es necesario para desmentir lo que dicen de él. Poco importa si esta manipulación no es llevada a cabo de forma conscientemente sesgada y el autobiógrafo, al contrario, jure y perjure fidelidades y sinceridades absolutas. Tras el paso del ciclón Freud y el psicoanálisis, la identidad del yo se convierte en algo disperso, frágil y desmenuzado, que padece su existencia de forma escindida y conflictiva, sometiéndose a medidas autorepresivas y a formas subliminales. ¿Qué fe puedo dar de mí misma? ¿Cuando digo o escribo *yo* estoy hablando *realmente* de mí?

La consecuencia inmediata de todo esto es que el tiempo perdido tiene sentido en tanto que empresa imposible, es decir, en tanto que perdido y dejan de tener importancia los hechos del pasado para ganarla, en cambio, el proceso de inmersión del yo en los mares agitados repletos de vestigios de tiempos pretéritos y de los *yoes* que lo conforman. La memoria ya no es una cámara de video, fiel y fidedigna, que reproduce, una y otra vez, sin alteración ninguna, la cinta que grabó antaño; sino la bestia impenitente e imprevisible que pocas líneas más arriba describía.

Pero, y en relación al título de este apartado, la repercusión del cambio de focalización del *bios* al *autos* toma un ámbito todavía más amplio. Cuando la máscara transparente se descubre como una máscara distorsionadora, a la autobiografía le falta el estatuto de verdad/realidad que antes poseía. ¿Dónde radica, entonces, la diferencia entre literatura y autobiografía? ¿No actúa la ficción tanto en una como en la otra? ¿No proponen ambas, igualmente, una concepción del mundo desde la subjetividad de un yo? ¿Qué significan «concepción del mundo» y «subjetividad de un yo»? ¿Constituyen dos elementos diferenciables? ¿Tan sólo intervengo yo en mi subjetividad? ¿Solamente depende de mí? ¿No pecamos de ingenuidad al creer que cualquier elemento autobiográfico aparecerá con una marca de primera persona en el relato de un/a escritor/a? ¿Deja de ser autobiográfico si aparece en tercera persona? ¿Existe la tercera persona o, como afirma Genette, todas las voces narrativas se expresan necesariamente en

primera persona? ¿Qué es la autobiografía? ¿Un género? ¿Un modo de discurso? ¿Una figuración retórica?

Efectivamente, desprovista de la facultad de documentar la realidad pasada de forma objetiva, la autobiografía necesita encontrar cuál es su especificidad, aquello que la caracteriza como una entidad diferenciada para intentar, así, evitar deshacerse en la nada. La estructura que, en la etapa del *bios*, situaba los ámbitos de la literatura y de la autobiografía bien lejos uno de otro se ha alterado notablemente. El sujeto autobiográfico detectado por Gusdorf, aquel que crea el texto para crearse a sí mismo, potenciado en un grado máximo, amenaza en convertir la autobiografía en ficción y, por tanto, resitúa significativamente el lugar relacional de los conceptos: lo que era una relación de exclusión se convierte en una relación de inclusión. La literatura engulle la autobiografía como un subconjunto de sí misma.

No sólo la noción de autobiografía se transforma; también la de literatura —en parte al margen y en parte como consecuencia— se ve sometida a una dinámica variable. Se trata de un fenómeno constante de reajustes conceptuales sin fin. A este panorama se le añade el hecho de que la autobiografía no se presenta a sí misma de forma monolítica sino que el marbete condensa una serie de fenómenos plurales: las memorias, el diario personal, la carta, los libros de viajes, el relato autobiográfico..., entre otros, que hace falta discernir si se inscriben de forma total o parcial bajo el epígrafe «autobiografía»; a menudo se trata de discursos mestizos que nuevamente subvierten cualquier intento de inmovilización del concepto, que ponen manifiestamente en entredicho su posible *pureza*. No obedece a la casualidad —me propongo demostrarlo a propósito de la carta— que la presencia de las mujeres en estos discursos mestizos sea mayor.

Lógicamente —no podría ser de otra manera— es en este momento de crisis cuando encontramos la proliferación más espectacular de textos teóricos que giran alrededor del concepto de autobiografía con el propósito de dotarlo de un estatuto de verdad que le permita existir autónomamente, no tanto fuera del concepto de literatura (que en estos momentos ya contempla una acepción amplísima; Gusdorf consideraba la autobiografía como un género

literario) sino, sobre todo, del de ficción o, como mínimo en una situación de intersección con él, asumiéndolo en un grado menor.

En el texto que sirve de presentación al volumen monográfico de *Suplementos Anthropos*, Ángel G. Loureiro muestra como los textos teóricos sobre la autobiografía tienen en común la necesidad de recurrir a una instancia externa a ella con el fin de justificar su existencia, sobre todo una vez que el estatuto de documento histórico ha perdido su legitimidad.

(...) todos toman a una ciencia como apoyo de la autobiografía: para Dilthey ese papel lo cumplía la historia; Gusdorf se sirve de la antropología filosófica; Lejeune se apoya en el derecho, mientras Bruss lo hace en ciertas teorías del lenguaje (speech act theory); Eakin, por su parte, busca el auxilio de la psicología y Jay, por último, se refugia en la filosofía: (...). (5)

A mi parecer, esta empecinada búsqueda no es sino una muestra de la caducidad de las metanarrativas universalistas del conocimiento —para usar el término acuñado por Jean-François Lyotard— que ha de dar paso al pensamiento postmoderno y a su reivindicación de la diferencia y la heterogeneidad.⁸

* El pacto autobiográfico (Philippe Lejeune)

De entre toda esta diversidad en el tratamiento del fenómeno autobiográfico es, con toda probabilidad, la propuesta del francés Philippe Lejeune la que ha despertado, al menos en Europa, un mayor debate crítico. Ya desde *L'autobiographie en France* (1971) hasta *Moi aussi* (1985), Lejeune ha sido uno de los teóricos claves de la autobiografía, a cuyo estudio ha dedicado numerosas publicaciones; con lo cual la discusión crítica que yo pueda desarrollar aquí será necesariamente parcial puesto que solamente pretendo mostrar mediante el concepto de «pacto autobiográfico» de este teórico francés una constante en el análisis de la autobiografía: esta necesidad

⁸ Vid. Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition*. University of Minnesota Press, 1984.

de hallar una conexión con el ámbito de lo real o, para usar las rimbombantes palabras de Olney, el reino *deta onta*.⁹

Lejeune entiende la autobiografía como un género literario no ficcional y, creo que en esta necesidad de definirla como género nace el planteamiento enciclopedista que le critica Nora Catelli en *El espacio autobiográfico*.¹⁰ «El problema de Lejeune —advierte— no es la legitimidad del detalle, sino la adición incontrolada de legitimidades» (57). Efectivamente, en el planteamiento teórico de Lejeune confluyen varios sistemas; desde la historia literaria hasta la lingüística, pasando por la estética, la poética, la teoría de la literatura... entre otros. Sin embargo, como ya veremos puesto que en ello quiero centrarme, la particularidad de la autobiografía terminará remitiéndose, en el modelo lejeuniano, a un determinado contrato de lectura que establece la persona que la lee. Pero vayamos por partes y veamos como define este teórico su campo de estudio:¹¹

Definición: Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad. (48)

Una definición como esta pone en juego una serie de condiciones que el mismo teórico se encarga de subrayar y que podríamos resumir del siguiente modo:

1. Tiene que ser una narración en prosa; esto es hemos de reconocer en el relato autobiográfico elementos de conflicto y cambio en la sucesión de acciones interrelacionadas que lo conforman y, además, formalmente, la materia prima del lenguaje debe disponerse sin ninguna recursividad que pueda subdividirlo en unidades menores según un sistema de medida artificial, superpuesto.

2. Tiene que establecerse una relación de identidad entre el autor, cuyo nombre nos remite a una persona real, y el narrador; éste, a su vez, debe identificarse con el personaje principal.

⁹ Vid. «Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía», *Suplementos Anthropos*, 29, 33-47.

¹⁰ Barcelona: Lumen, 1991.

¹¹ Cito según traducción de Ángel G. Loureiro, «El pacto autobiográfico», *Suplementos Anthropos*, 29, 47-61. *Le pacte autobiographique* fue publicado originalmente en 1975.

3. El tema ha de ser la «historia de una existencia», aunque desde el punto en que es contada por su protagonista esta existencia no puede ser completa. Entonces, ¿qué parte de la existencia cree Lejeune que debe llegar a contarse para que se trate efectivamente de una autobiografía? ¿En qué se mide? ¿En años? ¿En conflictos vitales? ¿En canas?

Bromas aparte, no hace falta estar en posesión de una extrema sutilidad para percatarse de que Lejeune trabaja —al menos en el momento de dar una definición— con un concepto muy reduccionista y a la vez ambiguo de lo que puede ser autobiografía; puesto que privilegia *una* escritura autobiográfica frente a las demás posibles, expulsándolas del paraíso de la autobiografía sin posible retorno. Él mismo había advertido que se ceñía a un periodo histórico (desde finales del siglo XVIII hasta el presente) y a un marco geográfico (Europa) limitados, pero después de formulada su definición, el sesgo se acentúa todavía más. Solamente la autobiografía cumple la totalidad de estos requisitos y, fuera del conjunto de todos ellos, no existe autobiografía como tal. Reconoce, eso sí, una serie de *géneros vecinos* (así los llama), a los que les falta satisfacer alguna de estas condiciones indispensables: memorias, biografía, novela personal, poema autobiográfico, diario íntimo, autorretrato o ensayo.

Una primera objeción surgiría a raíz de esta definición: ¿por qué *una* de las «formas íntimas de la literatura» se erige por encima del resto como muestra de la *auténtica autobiografía* y relega despóticamente las otras al reino de las *no-autobiografías* o de las *autobiografías mutiladas*? ¿Sobre qué presupuestos basa Lejeune su hegemonía indiscutida pero no indiscutible? ¿Qué autobiografías valida y cuáles deja fuera con su definición? ¿Qué esquema de poder está reproduciendo tácitamente su planteamiento? Más adelante veremos como una parte de la crítica feminista afirma que las mujeres, cuando han escrito bajo formas autobiográficas, han tendido notablemente a evitar el uso de este modelo autobiográfico que Lejeune considera el único verdadero y, por el contrario, han utilizado con más asiduidad otras fórmulas como la carta, el diario íntimo y la

confesión. ¿Existe alguna relación entre este dato y la elección jerárquica de Lejeune? Me temo mucho que sí.¹²

Otra objeción vendría a propósito de la necesidad de definir qué es autobiografía de un modo prescriptivo y excluyente cuando, en realidad, ninguno de los requisitos aducidos por Lejeune comporta una especificidad de la autobiografía que la distinga claramente de la ficción. Él mismo se da cuenta de que para resolver el problema debe centrarse en el segundo de los requisitos que he enumerado anteriormente; esto es, en que autor, narrador y personaje se identifiquen. Por todo ello, el teórico francés acaba manejando un concepto mucho menos rígido de autobiografía en tanto que «Para que haya autobiografía (y, en general, literatura íntima) —concluye— es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje» (48). Alrededor de esta identificación compleja y problemática discurrirá mayormente la discusión siguiente, en aras, claro está, de demostrar una vez más que el texto autobiográfico tiene una correspondencia en la realidad (el reino eternamente ansiado por la autobiografía) y será el reconocimiento de este referente extradiscursivo —en este caso el autor— por parte del lector el que convertirá el texto en autobiográfico.

En la sección encabezada por el epígrafe «Yo, Tú, Él», Lejeune analiza, partiendo del modelo narratológico de Genette en *Figures III*, los términos de la identificación entre narrador y personaje principal. De la combinación de las tres personas gramaticales, que dan título a la sección, con una posible identificación o no identificación del narrador con el personaje, Lejeune obtiene seis casillas: la franja de la autobiografía se corresponde totalmente con la que establece una coincidencia de identidades narrador-personaje, independientemente de cual sea la persona gramatical dominante en la narración (autobiografía clásica o en primera persona, autobiografía en segunda

¹² Philippe Lejeune modificó en parte, esta postura. En 1980 recogió en *Je est un autre* un artículo suyo titulado «L'autobiographie de ceux qui n'écrivent pas», donde analizaba las autobiografías de clases trabajadoras, transcritas por sociólogos, periodistas y demás mediadores; conectaba así con la observación que formulaba, en las mismas fechas, el marxista Raymond Williams: «Very few if any of us could write at all if certain forms were not available. And then we may be lucky, we may find forms which correspond to our experience. But take the case of the nineteenth century working-class writers, who wanted to write about their working lives» [«The Writer: Commitment and Alignment», *Marxism Today*, 24 (june 1980), 25].

persona y autobiografía en tercera persona). La otra franja, por el contrario, condensaría formas biográficas (biografía en primera persona o narración testimonial, biografía dirigida al modelo, biografía clásica o en tercera persona). En diagonal encontramos la autobiografía y la biografía clásicas; el resto son opciones ligeramente desviadas de la norma tradicional en tanto que varían de persona gramatical, pero esta variación no es pertinente para que se conviertan en o dejen de ser autobiografía; para que esto suceda basta que se dé o se deje de dar la identificación entre narrador y personaje.

Pero el verdadero *tour de force* lo realiza Lejeune en el apartado siguiente, titulado «El abajo firmante», cuando se dispone a introducir la figura del *autor real* en su teoría y conseguir que la identidad de aquél coincida satisfactoriamente con la del narrador y la del personaje principal.¹³ El punto de encuentro lo constituirá la firma, vínculo que evitará que el autor sea una entidad desligada del texto, y será con esta entidad jurídica que podrá establecer el lector su pacto autobiográfico.

En los textos impresos, toda la enunciación está a cargo de una persona que tiene por costumbre colocar su *nombre* en la portada del libro y en la página del título, encima o debajo de este. En ese nombre se resume toda la existencia de lo que llamamos el *autor*: única señal en el texto de una realidad extratextual indudable, que envía a una persona real, la cual exige de esa manera que se le atribuya, en última instancia, la responsabilidad de la enunciación de todo texto escrito. En muchos casos la presencia del autor en el texto se reduce a sólo ese nombre. Pero el lugar asignado a ese nombre es de importancia capital, pues ese lugar va unido, por una convención social, a la toma de responsabilidad de una *persona real*. Entiendo con esas palabras, las cuales aparecen en la definición de autobiografía que he propuesto más arriba, una persona cuya existencia está atestiguada por su estado civil y es verificable. Ciertamente, el lector no verifica, y tal vez no sabe, quien es esa persona; pero su existencia queda fuera de duda: las excepciones y los excesos de confianza no hacen más que subrayar la credibilidad general que se le otorga a este contrato social. (51)

¹³ Pospongo la valoración de la pertinencia de una categoría como «autor real» al siguiente apartado, donde —de la mano de Foucault— me propongo tratar en qué consiste, a qué obedece y qué encierra la figura autorial.

Creo que la cita es muy clara: en último término es el Código Civil lo que hace posible el pacto autobiográfico en dotar de existencia legal (que Lejeune identifica con *real*) el nombre de la portada.

A mi juicio, resulta significativo que en otro cuadro donde pone en relación el tipo de pacto posible con la identificación (o no) del nombre del personaje con el nombre del autor, Lejeune rechace en su combinatoria la posibilidad de un pacto de ficción (que él llama *novelesco* para evitarse problemas) y, a la vez, una coincidencia entre el nombre del personaje y el del autor; asimismo, deja vacía también la casilla del caso contrario, esto es: una no coincidencia de nombres y un pacto autobiográfico.

¿Qué hacer, entonces, con un caso como *La voluntad*, cuyo personaje principal se llama Azorín pero su autor —por entonces, 1902, todavía José Martínez Ruiz— no lo será hasta dentro de unos años? Aún hay más; dentro del modelo lejeuniano un texto anónimo nunca jamás pueda llegar a ser considerado autobiográfico por más que su autor/a, de quien desconocemos efectivamente el nombre, repita hasta el hartazgo a través de su *alter ego* narrativo que nos está contando la historia de su vida (para entrar en términos del propio Lejeune); del mismo modo que aquellas obras escritas bajo seudónimo, probablemente, tampoco se les permita alcanzar el ámbito de lo autobiográfico. De hecho, en una nota a pie de página, a ambas la tilda de *supercheries*.¹⁴

No quiero alargarme excesivamente con *Le pacte autobiographique*, valga como muestra —probablemente la más divulgada— de un intento de salvar la diferencialidad autobiográfica recurriendo a una disciplina consolidada, en este caso el Derecho, con el fin de validarla *objetivamente*. Este desplazamiento es el que Paul de Man criticará en un artículo que más adelante comentaré y que servirá para inaugurar una nueva etapa. Según De Man, lo único que Lejeune consigue es plantearse el problema de la identidad del yo pero en ningún caso llega a resolverlo.

¹⁴ Para una lectura crítica más amplia y profunda cfr. Nora Catelli, «Lejeune o la enciclopedia», capítulo segundo de *El espacio autobiográfico*: 53-74.

¿LA DESINTEGRACIÓN DE LA AUTOBIOGRAFÍA?

Antes de entrar con detalle en el texto emblemático de De Man, que contribuyó a la ruptura postestructuralista en los estudios sobre la autobiografía, quisiera detenerme brevemente en seguir el planteamiento que desarrolla Michel Foucault al intentar responder a una pregunta que, en consonancia con otras, como por ejemplo «¿En qué consiste la identidad?», «¿Qué es el sujeto?», planean por la teoría de Philippe Lejeune: *¿Qué es un autor?*¹⁵

Foucault va más allá que su compatriota al abordar el problema dentro de coordenadas históricas y culturales, mostrando que, por una parte, el concepto de autor nace en un momento determinado y que, por otra parte, es una figura variable que no afecta *universalmente* a todos los discursos en todas las civilizaciones, e incluso cambia dentro de una misma civilización. Así, por ejemplo, recuerda que los textos científicos de la antigüedad necesitaban ser adscritos a una autoridad para validarse, mientras que en la actualidad es justamente lo contrario, el anonimato, lo que les confiere credibilidad, irrevocabilidad y vigencia. La noción de *Autor*, ligada a la *autoridad*, se consolida en el siglo XVIII, paralelamente a conceptos como *plagio* o/y otros relacionados con el campo semántico de la propiedad intelectual, y, por tanto, es relativamente reciente. De la misma manera que fue necesaria la aparición de una entidad responsable del texto, advierte Foucault, ésta puede resultar caduca y sobrante.

Although, since the eighteenth century, the author has played the role of the regulator of the fictive, a role quite characteristic of our era of industrial and bourgeois society, of individualism and private property, still, given the historical modifications that are taking place, it does not seem necessary that the author function remain constant in form, complexity, and even in existence. (119)

El concepto de autor, entonces, se verá desplazado por otro concepto constreñidor que opere sobre los textos, reduciendo su subversivo y peligroso poder de multiplicar los significados. Puesto que

¹⁵ «What Is an Author?», *The Foucault Reader*, Paul Rabinow (ed.). New York: Pantheon Books, 1984: 101-120.

según Foucault y a diferencia de Lejeune, lo que es relevante de la entidad «autor» no es el hecho de que haga referencia a una persona real: en primer lugar, esta atribución no se realiza espontáneamente sino que es fruto de una serie de operaciones complejas, que varían según el periodo y el tipo de discurso atribuido al individuo;¹⁶ en segundo lugar, tan impropio resulta la confusión del autor con una persona real como con la voz ficcional (Lejeune pretende precisamente confundir todas estas voces), la función autorial implica simultáneamente un proceso de escisión, multiplicación y dispersión de los voes.

A mi juicio, lo más atractivo del enfoque de Foucault reside en que el *autor* deviene un concepto que traspasa los límites personales y textuales, para alcanzar su sentido completo dentro de un discurso social y cultural; en tanto que *actúa* discriminando algunos textos frente al resto, señalándolos con un modo particular de funcionamiento. Su cometido primordial consiste, pues, en limitar y excluir; conformando una articulación determinada del universo discursivo que evite la proliferación de usos y lecturas no controladas de los textos.

A private letter may well have a signer —it does not have an author; a contract may well have a guarantor —it does not have an author. An anonymous text posted on a wall probably has a writer —but not an author. The author function is therefore characteristic of the mode of existence, circulation, and functioning of certain discourses within a society. (108-109)

La referencia de Foucault a la carta no es gratuita en este trabajo de investigación; dado que intentaré demostrar como las mujeres que escriben cartas son des/autor/izadas, porque —tampoco el mantenimiento de la desinencia de género era, en mi caso, arbitrario— la figura del *autor* ha funcionado, al menos en Occidente, al servicio de un poder masculino, blanco y burgués.

¹⁶ Foucault analiza algunas constantes que regulan la atribución de un texto a un autor o, lo que es lo mismo, la construcción de un autor para un texto, especialmente en las páginas 110-111; señalando las estrechas similitudes que guardan con los principios exégetas cristianos fijados por San Jerónimo en *De viris illustribus*.

La asunción de la figura autorial como una figura de autoridad y autorización que funciona textualmente y extratextualmente, inserta en otras discursividades (culturales, ideológicas...), en cuyo ámbito se negocia el uso del poder, está presente tanto en los planteamientos teóricos de grupos no hegemónicos como en las argumentaciones deconstructivistas de los escritos autobiográficos de Jacques Derrida o Roland Barthes, donde el yo entra en una vorágine de ficciones y el pacto autobiográfico que pregonaba Lejeune es imposible: la firma siempre es una falsificación.¹⁷

Y en este punto converge también la anunciada aproximación de Paul de Man a la cuestión. Su texto «Autobiography as De-facement» abre el tercer periodo en el análisis crítico de la escritura autobiográfica;¹⁸ la que Olney ha denominado la etapa de la *graphia*.

Después de un repaso por los problemas fundamentales que han obstaculizado, una y otra vez, los planteamientos anteriores, obsesionados, por un lado, en hallar una definición de la autobiografía como género y, por otro lado, en llegar a distinguir el discurso autobiográfico de la ficción; De Man presenta la autobiografía no como un género, sino como una forma de textualidad basada en una figura retórica: la prosopopeya. *Prosopon poiein*, como su origen etimológico indica, presupone conferir una máscara o un rostro; «the fiction of an apostrophe to an absent, deceased or voiceless entity, which posits the possibility of the latter's reply and confers upon it the power of speech» (926). Una forma de otorgar presencia a lo que es ausente.

Efectivamente, para De Man, el texto autobiográfico constituye un movimiento multidireccional entre una duplicidad, que no es otra cosa que una identidad no resuelta, puesto que conforman esta dualidad el yo-ausente y el yo-presente, enmascarado en el lenguaje. Dos *yoes* heterogéneos, diferentes. Ni uno es anterior al otro, ni uno es más real que el otro; ambos son un mero producto de la retórica, seres narracionales que surgen *en y desde* el relato mismo; fuera de él

¹⁷ Lamentablemente, no dispongo de espacio para entrar a discutir detalladamente textos como *La carte postale* o *L'oreille de l'autre*, de Derrida; o *Roland Barthes par Roland Barthes*, de Barthes.

¹⁸ Paul de Man, «Autobiography as De-facement». *Modern Language Notes*, 94 (1979), 919-930. Hay traducción castellana de Ángel G. Loureiro en *Suplementos Anthropos*, 29, 113-118.

carecen de forma. Entre los dos se establecen relaciones de diferencia y similitud, en tanto que constitución de un sujeto en un momento especular irresoluble; como afirma Gilles Deleuze: «Seul ce qui ressemble diffère, seules les différences se ressemblent». La autobiografía construye, con la máscara del lenguaje, un yo deformado de un yo informe, a quien pretende rescatar de las tinieblas de la ausencia, mediante la prosopopeya. No otra cosa que este movimiento des/figurador —según De Man— la caracteriza.

Nora Catelli dedica el primer capítulo de *El espacio autobiográfico* a discutir admirablemente las aproximaciones de De Man al fenómeno de la autobiografía desde el postestructuralismo. De la lectura de Catelli quiero entresacar tan sólo una observación: «En realidad —advierte la autora— al insistir en el carácter sustitutivo inherente a la prosopopeya, Paul de Man abre el campo de la reflexión sobre la retoricidad o figuratividad esencial de todos los lenguajes» (18). La advertencia es oportuna porque, en tanto que presupone la tentativa siempre irresoluble de acomodar lo irreductible en la mascarada del lenguaje, la prosopopeya y, en consecuencia, la autobiografía, es susceptible de convertirse en el elemento definitorio de cualquier lenguaje textual figurativo.

De Man ya es consciente de ello:

The specular moment that is part of all understanding reveals the tropological structure that underlies all cognitions, including knowledge of self. The interest of autobiography, then, is not that it reveals reliable self-knowledge —it does not— but that it demonstrates in a striking way the impossibility of closure and of totalization (that is the impossibility of coming into being) of all textual systems made up of tropological substitutions. (922)

La literatura, entonces, por ejemplo, tampoco escaparía de esta des/figuración.

A lo largo de su historia, ya lo hemos ido viendo siguiendo las etapas trazadas por Olney, el dominio del estudio de textos autobiográficos se ha establecido en el mapa de una relación triangular entre el yo (*autos*), la experiencia temporal del mundo (*bios*) y el texto

(*graphia*). Si la etapa del *bios* se ocupaba de la fijación de esta experiencia del mundo en el texto mientras que la etapa del *autos* supuso una variación en el enfoque ya que privilegió la re/presentación de este yo en el texto; la etapa de la *graphia*, a su vez, lleva este proceso de autorepresentación textual hasta sus últimas consecuencias.

En tanto que producto de un proceso de escritura, la identidad del yo autobiográfico deviene inviable, ya que este yo no existe fuera del lenguaje, único medio disponible que, a la vez que lo crea, lo destruye en una identidad siempre diferente porque, sometida a la significación aplazada de la figuratividad del lenguaje, el sujeto diferirá constantemente y no conseguirá nunca auto-representarse delante de él mismo. Entendida exclusivamente en términos de producción textual, desligado el yo de cualquier posible correlato ontológico, la autobiografía se convierte en un juego discursivo de posibilidades que, tan pronto se articulan, se convierten en imposibilidades.

El sólido fundamento que había constituido la autobiografía se desintegra; el sujeto autoconsciente, monolítico y unificado de Rousseau estalla en mil pedazos. Descanse en paz. Desvinculado de cualquier paralelo extratextual, el yo se conforma como la creación plural de ficciones que funcionan discursivamente y no referencialmente. Un planteamiento como éste, acusado a menudo —pienso que injustamente— de nihilista, no supone el fin de la autobiografía (a pesar de que Michael Sprinker titule un capítulo provocativamente «Fictions of the Self: The End of Autobiography»),¹⁹ sino que, como advierte Loureiro, «llevan al pensamiento autobiográfico a sus límites y, con radical lucidez, miran de frente al problema sin subterfugios ni desplazamientos que puedan llevar a una fácil reconciliación que nos dejaría seguir pensando sobre la autobiografía en términos tradicionales y sin mala conciencia» (7).

¹⁹ En James Olney (ed.). *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980: 321-342.

AUTO(BIO)GRAFÍAS DE LA DIFERENCIA

*«There are many subject positions which
one must inhabit; one is not just one thing»*
Gayatri Spivak

A pesar de haber recorrido ya, sumariamente, las tres etapas orientativas en el estudio de la autobiografía señaladas por Olney, quiero destinar la segunda parte de este capítulo introductorio a ocuparme de aquellas aproximaciones al estudio del fenómeno autobiográfico que muestran una resistencia a desvincular el sujeto del mundo extratextual y, políticamente, necesitan y asumen la recuperación, al menos parcial, del sujeto monolítico con el propósito de subvertirlo y mostrar como este yo unificado y carente de fisuras se ha erigido como tal a base de relegar a la marginalidad, a la invisibilidad y al silencio todo lo que se alejaba de él. El discurso autobiográfico ha existido y ha funcionado al servicio de la hegemonía; esto es, para legitimar y preservar el dominio del hombre masculino, blanco, occidental, de clase acomodada y heterosexual. La operación que se pretende llevar a cabo desde estas poéticas de la diferencia es la de mover a este sujeto de su centralidad y reivindicar un espacio de reconocimiento para los grupos marginales, para aquellos individuos —las mujeres entre ellos— quienes no han tenido acceso a la subjetividad.

A propósito del tema sobre el que versa mi trabajo de investigación, considero fundamental ahondar en discutir y valorar los paradigmas autobiográficos constituidos desde estas llamadas *poéticas de la diferencia*, especialmente porque quiero centrar mi análisis en una «verdad» difundida durante determinada época en los manuales epistolográficos y reproducida posteriormente hasta incluso entrado nuestro siglo, por la cual las mujeres eran mejores escritoras de cartas que los hombres: históricamente, feminidad y escritura epistolar han venido —como ya argumentó La Bruyère— *naturalmente* unidas. Invertiré parte del capítulo siguiente en desentrañar en qué se origina una asimilación tal y sobre qué discursos (médicos, sociológicos, literarios...) se sostenía. De momento, puesto que mi estudio sobre epistolografía pretende dar cuenta de una diferencia de género, creo

oportuno desplegar el mapa de las aproximaciones teóricas a la autobiografía —campo de estudio al que se han inscrito las cartas privadas— que desde la pluralidad han reivindicado su especificidad; pretendo así proponer dentro de este panorama una posible vía de análisis al *corpus* que me ocupa y poder justificar mi elección.

En su artículo «Autobiografía: de una poética diferente a una poética de las diferencias»,¹ Shirley Neuman valora los peligros y las ventajas de una protesta como ésta, de cuya legitimidad no duda porque

Postular una comprensión del sujeto como si fuera solamente un producto del discurso sin tener en cuenta que es también un producto de unas circunstancias históricas y materiales opresivas implica negar las fuentes experienciales, incluso corporales, del autoconocimiento de alguno de esos sujetos. Implica negar que para algunos sujetos autobiográficos [y ahora Neuman cita, a su vez, a Gloria Anzaldúa] "no es sobre el papel donde tú creas sino en tus entrañas, en tu estómago, y esa creación se origina en un tejido vivo —*escritura orgánica*, la llamo yo". (425)

Es necesario, pues, que exista este vínculo fuera del texto para justificar la reivindicación de una diferencia de género, color, clase social y/o práctica sexual, aunque cabe añadir dos observaciones. En primer lugar, postularlo no supone necesariamente posicionarse en contra de la desconstrucción, ya que cuando Derrida afirma que no hay nada fuera del texto quiere decir —si aceptamos la lectura de Barbara Johnson—² que nada de lo que puede ser formulado como existente puede no ser un texto, esto es, puede evitar estar sujeto a la *différence* del significado. Así pues, las "circunstancias históricas y materiales opresivas" a las que se refería Neuman pueden y deben entenderse como discursivas; de la asunción de éstas como "fuentes experienciales" ya hablaré más adelante. En segundo lugar, hay que admitir que, a menudo, la enunciación de este rasgo diferenciador compartido por el colectivo marginado resulta muy problemática; puesto que él debe condensar el elemento identificador del grupo.

¹ En Ángel Loureiro (coord.), *El gran desafío: Feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Madrid: Megazul-Endymion, 1994, 417-439.

² Vid. *A World of Difference*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989, 14.

AUTOGINOGRAFÍA

Así, por ejemplo —para no abandonar el *corpus* textual al que se inscriben las cartas—, Domna C. Stanton se pregunta si la categoría *mujer* constituye un sujeto y un tema diferentes dentro del espacio autobiográfico;³ si en relación con las autobiografías femeninas podía discernir uno o varios rasgos específicos que pudieran convertirse en marcas de una identidad de mujer (*female*).

Stanton prefiere hablar de autoginografía (textos autográficos de mujeres) como sustitutivo del término *autobiografía* después de haber comprobado que su uso no era equitativo cuando se aplicaba a los textos producidos por hombres o a los textos producidos por mujeres; ni siquiera cuando hacía referencia a un mismo texto si se creía que era una mujer quien lo había escrito y luego parecía comprobarse que se trataba de un hombre (es el archiconocido caso de las cartas de Mariana Alcoforado del que en otros capítulos hablaré). Confiesa Stanton:

It had been used, I realized (...) to affirm that women could not transcend, but only record, the concerns of the private self; thus, it had effectively served to devalue their writing. (4)

El prólogo a *The Female Autograph* constituye una lectura muy recomendable, no sólo a causa de los datos que aporta sino, sobre todo, por como lo hace. Stanton utiliza el recurso de convertir su texto crítico, a la vez, en un texto autobiográfico —debería escribir *autoginográfico*— situándose ya en 1984 en una tendencia creciente que, como aventuraré al final de este capítulo, puede suponer una de las nuevas modalidades de la escritura autográfica.⁴ El modelo que subyace al texto de Stanton es fácil de adivinar; se trata de Virginia Woolf y su emblemática *A Room of One's Own*. A pesar de que su

³ «Autogynography: Is the Subject Different?», *The Female Autograph. Theory and Practice of Autobiography from the tenth to the twentieth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987, 3-20.

⁴ La fecha de 1984 y no 1987, año en que se publicó el libro de Stanton (vid. nota anterior), se debe a que este primer capítulo había sido publicado con anterioridad en la revista *New York Literary Forum* 12-13 (1984).

texto destila un tono irónico menor que el de su predecesora, Stanton, como su modelo, deja al final, adrede, gran parte de las contradicciones que ha ido discerniendo sin resolver, porque ellas constituyen «un paradigma de problemas discursivos importantes».

Y de hecho es así. Desde los distintos feminismos —puesto que afortunadamente, no existe solamente una crítica feminista— se ha generado en torno a la autobiografía, como ha sucedido con otros tantos ámbitos, una discusión extraordinariamente rica, plural y contrastada; de ella, tan sólo en una pequeña parte daré cuenta aquí, a lo largo de este trabajo de investigación y no por el motivo de falta de espacio que se suele esgrimir sino también, en muchos casos, por falta de conocimiento. La pluralidad de voces amplísimas, dispares y contradictorias dentro de los feminismos obliga a cualquier persona que se disponga a trabajar dentro de ellas a una postura autocrítica en el planteamiento de cualquier cuestión, por nimia que en principio parezca. Es difícil dar nada por supuesto. Además, los feminismos han ganado protagonismo dentro de muchas disciplinas; con toda probabilidad existirá desde la psicología una discusión a propósito de la autobiografía escrita por mujeres, y desde la antropología, y desde la sociología; o en un mestizaje interdisciplinario que pondrá en juego los límites de esas mismas disciplinas.

El volumen de Domna Stanton contribuyó a consolidar una aproximación crítica seria a la autobiografía escrita por mujeres, por la que anteriormente ya habían apostado Mary G. Mason, con un artículo en el volumen editado por James Olney en 1980, así como también Estelle Jelinek, con su libro *Women's Autobiography: Essays in Criticism*.⁵ Según el panorama evolutivo que dibuja a principios de nuestra década Sidonie Smith en «The [Female] Subject in Critical Venues: Poetics, Politics, Autobiographical Practices»,⁶ la respuesta suscitada por estos textos, especialmente por *The Female Autograph*,

⁵ Mary G. Mason, «The Other Voice: Autobiographies of Women Writers», James Olney (ed.) *Autobiographies: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980, 207-235 y Estelle Jelinek, *Women's Autobiography: Essays in Criticism*. Indiana: Indiana University Press, 1980.

⁶ Publicado originalmente en *a/b: Auto/Biography Studies*, 6, n° 1 (1991), 109-130. Existe traducción castellana de Ángel G. Loureiro: «El sujeto [femenino] en la escena crítica: la poética, la política y las prácticas autobiográficas» en *El gran desafío*, 35-67.

que mostraba una complejidad teórica mayor, hizo posible crear un debate crítico maduro. Se incrementaron las publicaciones tanto de estudios críticos como de lo que Smith denomina «fuentes primarias» (autobiografías, novelas autobiográficas, ensayos personales, diarios, cartas, relatos de viajes, etc.). Era necesario desempeñar esta labor arqueológica, puesto que la hegemonía masculina había ido ligada a la prevalencia de un tipo concreto de autobiografía y en detrimento de otras formas autobiográficas que, por lo general, se desarrollan en ámbitos privados: las cartas eran una de ellas. Evidentemente, las mujeres podían y solían practicar este segundo grupo. Y con ello no quiero decir, para nada, que solamente fueran las mujeres quienes escribieran cartas o diarios, sino que por restricciones de acceso a la publicación —más adelante lo veremos— las mujeres, en principio (aunque transgredir siempre debe ser posible) únicamente disponían de estas formas de escritura privada para canalizar en ellas lo que tuvieran que decir.

Dos años después de que Stanton publicara su artículo, Germaine Brée recupera el término «autoginografía» para referirse y reivindicar esta diferencia entre las autobiografías masculinas y las femeninas, cuya delimitación Stanton se resistía a formular. En «Autoginography»,⁷ Brée recoge los interrogantes que planteara su antecesora e intenta darles respuesta mediante un modelo teórico de Susan Stanford Friedman —por entonces todavía inédito— donde la autora, en diálogo con el texto ya citado de Gusdorf, demuestra que «(...) los modelos genéricos postulados (por y para) hombres no resultan aplicables a los estudios autobiográficos de mujeres» (104); inmediatamente concretaré, remitiéndome al texto de Friedman, en qué consiste esta diferencia pero para Brée, como ella misma intenta demostrar leyendo textos de Nathalie Sarraute, Marguerite Duras y Julia Kristeva, no hay duda de que existe.

Las defensoras de reivindicar una especificidad de la identidad femenina (*female*) advierten que, como grupo marginado, el colectivo

⁷ Publicado originalmente en *The Southern Review*, 22 (1986), 223-230, y reimpresso en James Olney (ed.) *Studies in Autobiography*. New York: Oxford University Press, 1988, 171-179. Existe traducción castellana de Reyes Lázaro «Autoginografía» en *El gran desafío*, 101-112, de donde cito.

de mujeres no puede permitirse el lujo de abandonar los postulados de la existencia ontológica de una diferencia, sin verse de nuevo relegadas a la invisibilidad y al mutismo. Además, afirman que en el proceso textual de invención de su yo, este sujeto-mujer no puede evitar interactuar con los discursos culturales y sociales de su contexto de producción que la representan como un individuo de segunda o, simplemente, ni siquiera la representan.

Y, efectivamente, la diferencia autoginográfica que Brée toma prestada de Friedman subraya la necesidad de atender al contexto socio-económico y cultural de producción textual. Enunciaré, aunque sea resumidamente, cuáles son las directrices de esta propuesta. «Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice», el texto inédito al que hacía referencia Brée, no se publicó hasta 1988, en el volumen editado por Shari Benstock.⁸ A pesar de reconocer la innovadora aportación de Gusdorf en el campo de la autobiografía,⁹ Friedman advertía que las condiciones de existencia prescritas no eran tan universales como él pretendía.

The model of separate and unique selfhood that is highlighted in his work and shared by many other critics establishes a critical bias that leads to the (mis)reading and marginalization of autobiographical texts by women and minorities in the processes of canon formation. (34)

Frente al individualismo mítico sobre el que Gusdorf apuntalaba el "género" autobiográfico, Friedman se apoya en las propuestas psicoanalíticas postlacanianas de Sheila Rowbothan y Nancy Chodorow para afirmar que la identidad de las mujeres y minorías es colectiva y funciona solidariamente.

The very sense of *identification, interdependence, and community* that Gusdorf dismisses from autobiographical

⁸ *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. Chapel Hill: North Carolina Press, 1988, 34-62. Existe traducción castellana de Reyes Lázaro: «El yo autobiográfico de la mujer: teoría y práctica» en *El gran desafío*, 151-186.

⁹ En la primera parte del capítulo me he referido a este artículo de Gusdorf [«Conditions et limites de l'autobiographie»] y al cambio que supuso en las aproximaciones teóricas a la autobiografía.

selves are key elements in the development of a woman's identity (...). (38)

Como grupo no hegemónico, las mujeres poseen una *doble consciencia*, fruto de una escisión de la identidad entre el yo prescrito y el yo sentido; por ello, se encuentran en una situación de alienación de la que únicamente pueden escapar reconociéndose como grupo, asumiendo una identidad compartida, basada en una experiencia histórica común.

En las mujeres, la escritura autobiográfica, según Friedman, nace de esta alienación y obedece, a su vez, a la voluntad de crear otra identidad que venza esta división de la conciencia de si mismas y rompa el silencio al que las circunscribe el poder masculino hegemónico.

Como inmediatamente señalaré y discutiré, existe un grave peligro en tratar al colectivo mujeres como un grupo homogéneo. Friedman parece olvidar que en el seno de esta presunta identidad solidaria se cobijan otras diferencias. Sin embargo, antes, no quiero dejar de reseñar aquí la aportación de Felicity A. Nussbaum puesto que, matizada con otros planteamientos compatibles a los que me iré refiriendo a partir de ahora, su propuesta constituye uno de los motores fundamentales de mi aproximación al *corpus* epistolográfico, no sólo por ahondar sus investigaciones en la época de la que parte mi recorrido histórico, el siglo XVIII, sino sobre todo por la valoración que hace de la escritura privada en contraste a otras aproximaciones, como por ejemplo la de Sidonie Smith.

CONCEPTOS DOBLEMENTE GENERADOS

En «Eighteenth-Century Women's Autobiographical Commonplaces»,¹⁰ Nussbaum advierte que conceptos como "mujer", "identidad", "subjetividad" o "experiencia" son *gendered*, lo que

¹⁰ Publicado en Shari Benstock (ed.), *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. Chapel Hill: North Carolina University Press, 1988, 147-171. Existe traducción castellana de Ángel G. Loureiro: «Lugares comunes de la autobiografía de mujeres en el siglo XVIII» en *El gran desafío*, 189-224.

implica que poseen una marca de género pero también que son generados, contruidos, histórico-culturalmente y que, por tanto, varían en el espacio y en el tiempo. La recomendación de Nussbaum consiste en *historizar* estos conceptos para así intentar evitar inmovilizar la esencia de una identidad colectiva, uniforme y eterna. El individuo, para ella, es una posición donde convergen diferentes discursos históricos, culturales, sociales, institucionales que actúan entretejiéndose en las autografías de mujeres, puesto que están *inscritos* en el lenguaje. Son lo que Nussbaum denomina «commonplaces» [lugares comunes] y destina su artículo justamente a analizar aquellos que influían en las posiciones discursivas femeninas en la Inglaterra del siglo XVIII, partiendo de la lectura de los diarios de Hester Thrale.

Aunque dudo que la exima completamente de caer en el esencialismo que acecha toda política de la identidad, este enfoque le permite trasladar la condición escindida a la que aludía Friedman al terreno de la autobiografía y en una situación de interrelación con otros discursos en una época y lugar determinados (el subrayado es mío):

Yet I think we can, without totalizing, isolate aspects of women's experience as constructed by law, medicine, and education that, in a particular historical period, mark this representation of experience as peculiar to one gender. It is my argument that this experience, as variously depicted in autobiographical texts, both participates in and contests existing categories of woman. (149)

Lo que me interesa señalar de este traspaso es que irá acompañado, por parte de Nussbaum, de una revalorización de la escritura de cartas y de diarios, rescatando así la escritura privada del desprestigio en que la sumían planteamientos precedentes, como el de Sidonie Smith:

Las mujeres que no cuestionan dichas ideologías [«genérico-sexuales】 y las limitaciones que éstas imponen sobre el modelo apropiado para la vida de una mujer, su inscripción textual y su voz, no escriben autobiografía. Silenciadas culturalmente, permanecen sentenciadas a

muerte en las ficciones en que se las inscribe. Tal vez escriban autobiográficamente, pero eligiendo otros tipos de autoescritura —cartas, diarios, cuadernos de anotaciones, biografía—. Aun así, sus historias permanecen privadas y su forma de contar, aunque sea persistente, queda enmudecida por la cultura. (123)

A mi juicio, Smith reproduce dos inferencias peligrosas. En primer lugar, subyace en su afirmación un concepto de autobiografía que se distingue de otras prácticas autobiográficas menores, de forma muy parecida a la jerarquía que establecía, por ejemplo, Lejeune y que, de hecho, es la que hace prevalecer según algunas defensoras de la diferencia el modelo autobiográfico masculino por encima de otras prácticas; como señalaba Friedman de Gusdorf. En segundo lugar, y en conjunción con este binomio escribir autobiografía/escribir autobiográficamente, Smith avala otra distinción jerárquica peligrosa puesto que elogia la escritura pública de mujeres (por ser publicada) y desprecia demasiado alegremente la privada, por mantenerse en la esfera donde las mujeres han permanecido relegadas y desde la cual, *a priori*, según Smith, no es posible cuestionamiento ni subversión ninguna; únicamente reproducción de actitudes marginalizadoras.

La lectura de Nussbaum permite incorporar de un modo inverso la producción textual que tenía su difusión en la privacidad, puesto que para ella

Though even secret writing in eighteenth-century England was often an attempt to find words without masters, to speak "outside" familiar discourses. In imitating the incoherence of interiority before it is offered for public scrutiny, these unfinished modes describe historical truth or human chronology without forcing or requiring its coercion into a known truth or preconceived structure, into tropes or heroic models of a life well lived. (156)

Por su parte, esta estimación tampoco está exenta de problemas, dado que tiende a sobrevalorar esta escritura privada como más *verdadera* al producirse —según Nussbaum— más libremente, en tanto que no está sometida a modelos masculinos de escritura pública. A mi juicio no se trata de una cuestión de *verdad*; además, evidentemente —como ella misma reconoce en el mismo artículo—

actúan otros discursos, otros paradigmas que en cada caso cabrá desentrañar. En realidad, cuando Felicity Nussbaum hacía esta afirmación pensaba sobre todo en los diarios, particularmente en *Thraliana*, sin embargo, a mi me suscitó un campo de estudio que es el que me dispongo a abordar aquí: la escritura *amateur* de cartas por parte de mujeres, popularizada en Europa desde el siglo XVII.

Como demostraré en los capítulos siguientes, no es posible trazar una distinción tan nítida entre la esfera pública y la privada; entre estos dos ámbitos se traspasan continuamente elementos que obligan a reformularlos. Lo público y lo privado son, asimismo, conceptos discursivos. La práctica social de los salones, extendida y consolidada en Francia durante el siglo XVII, da buena cuenta de ello y no es casual que gran parte de las mujeres que los regentaban y/o frecuentaban fueran también profusas autoras de correspondencias epistolares.

EL RIESGO DE LA HOMOGENEIZACIÓN

Como ya he ido apuntando, la paradoja de todas estas poéticas de la diferencia radica en el peligro inminente de caer en esencialismos más o menos estratégicos (para utilizar las palabras de Spivak),¹¹ ya que el hecho de *hablar como* una categoría determinada (mujer, lesbiana, negra, oriental...) se asume por motivos políticos, para dejar de habitar en la oscuridad de lo indecible e invisible.

The question of 'speaking as' involves a distancing from oneself. The moment I have to think of the ways in which I will speak as an Indian, or as a feminist, the ways in which I will speak as a woman, what I am doing is trying to generalise myself, make myself a representative, trying to distance myself from some kind of inchoate speaking *as such*. There are many subject positions which one must inhabit; one is not just one thing. That is when a political consciousness comes in. So that in fact, for the person who

¹¹ El sintagma «tactical essentialism» aparece, por ejemplo, en *In Other Words*. New York: Methuen 1987. Sin embargo, Spivak ha discutido a propósito de este aspecto en diversos lugares y ocasiones.

does the 'speaking as' something, it is a problem of distancing from one's self, whatever that self might be.¹²

Esta cita proviene de una entrevista que le hizo Sneja Gunew en el transcurso de la cual Spivak introducía un aspecto fundamental en un planteamiento político de esta índole: el público y los motivos que le pueden llevar a escuchar a alguien 'hablando como' alguna categoría. Esta posible audiencia no actúa ni mucho menos pasivamente, puesto que, entre otras cosas, contribuye por igual a la homogeneización a la que me estoy refiriendo. En palabras de Spivak:

But when the card-carrying listeners, the hegemonic people, the dominant people, talk about listening to someone 'speaking as' something or the other, I think *there* one encounters a problem. When they want to hear an Indian speaking as an Indian, a Third World woman speaking as a Third World woman, they cover over the fact of the ignorance that they are allowed to possess, into a kind of homogenization. (60)

Así, se produce una peligrosa operación de homogeneización por ambas partes, desde el público hegemónico que la necesita para permanecer incontaminado y en el centro, así como desde dentro del grupo de resistencia, a modo de una medida de fuerza colectiva y, a menudo, de afirmación de *una* identidad. Como advierte Neuman, «la exigencia de una "autenticidad" fundamentada en estas entidades de grupo está produciendo una teoría de la autobiografía en la cual las diferencias dentro del grupo son difuminadas, y a veces eliminadas, en una poética que puede bordear lo ahistórico». (430)

La paradoja radica, pues, en reproducir dentro de un pretendido discurso de la diferencia, la discriminación de la diferencia, contraponiendo un centro a los márgenes, erigiendo el propio discurso como caracterizador de una colectividad. La mujer no es, ni mucho menos, una categoría homogénea; no existe como tal, existen las *mujeres*. Dentro, fuera, en sus márgenes se establecen tensiones y conflictos de privilegio respecto a la distribución de poder. Una mujer

¹² «Discussion between Sneja Gunew and Gayatri Spivak» en Gayatri Chakravorty Spivak, *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. New York: Routledge, 1990: 59-60.

negra puede encontrarse más cercana a las reivindicaciones y a las necesidades y a las experiencias vitales de un hombre negro que no de otras mujeres blancas, como yo. ¿Puedo, entonces, hablar yo *de* ella y *por* ella sin reducirla, invadirla y —reproduciendo un gesto colonizador— tender a anular la diferencia que existe entre nosotras?

Autobiographies of black women, each of which is necessarily personal and unique, constitute a running commentary on the collective experience of black women in the United States. They are inescapably grounded in the experience of slavery and the literary tradition of the slaves narratives. Their common denominator, which establishes their integrity as a subgenre, derives not from the general categories of race or sex, but from the historical experience of being black and female in a specific society at a specific moment and over succeeding generations. Black women's autobiographies resist reduction to either political or critical pieties and resist even more firmly reduction to mindless empiricism. In short, they command an attention to theory and method that respects their distinctiveness as a discourse and their relation to other discourses. (65)

La cita pertenece a un artículo de Elizabeth Fox-Genovese sobre autobiografías de afroamericanas.¹³ Sin salir del relato autobiográfico, haciendo referencia a otra diferencia habitable por el sujeto *mujer*, Biddy Martin ha advertido igualmente la necesidad de una lectura crítica particular para lo que Fox-Genovese llamaría otro "subgénero":¹⁴

Lesbian autobiographical narratives are about remembering differently, outside the contours and narrative constraints of conventional models. Events or feelings that are rendered insignificant, mere "phases" —or permanent aberrations when a life is organized in terms of the trajectory toward adult heterosexuality, marriage, and motherhood—

¹³ «My Statue, My Self: Autobiographical Writings of Afro-American Writers», publicado en *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. 63-89. Existe traducción de Reyes Lázaro «Mi estatua, mi yo: escritos autobiográficos de mujeres afroamericanas», en *El gran desafío*, 259-293.

¹⁴ «Lesbian Identity and Autobiographical Differences[s]», en Bella Brodzki & Celeste Schenk (eds.), *Life/Lines. Theorizing Women's Autobiography*. Ithaca: Cornell University Press, 1988, 77-103. Existe traducción de Reyes Lázaro «La identidad lesbiana y la(s) diferencia(s) autobiográfica(s)» recogida en *El gran desafío*, 333-373.

become differently meaningful in lesbian stories. They become signs that must be reread on the basis of different interpretative strategies. (85)

DIALÉCTICAS FRONTERIZAS

Por otro lado, situándose fuera y solamente fuera del poder hegemónico, en el lugar de una alteridad que es negación de una centralidad, estas poéticas defensoras de la diferencia (que giran alrededor de categorías como mujer, gay/lesbiana, negro/a...) pueden acabar perpetuando esta hegemonía que ellas mismas quieren destruir, dado que conciben su identidad en oposición a aquella y, en cambio, no hacen explícito cuáles son aquellos aspectos que ambas comparten. No hay lugar para la contaminación, sólo la pureza profiláctica de la institución y del gueto, menospreciadores y menospreciados. Como argumenta Diana Fuss en «Inside/Out»,¹⁵ es desde el contagio, desde una situación dentro y fuera simultáneamente, desde donde es factible trabajar para conseguir óptimos resultados. Es necesario percatarse de que el término central necesita de este/a otro/a para definirse como entidad *pura y natural*. Ya, anteriormente, Hélène Cixous lo advertía:¹⁶

¿Qué es el «Otro»? Si realmente es «el otro» no hay nada que decir, no es teorizable. *El otro* escapa a mi entendimiento. Está en otra parte, fuera: otro absolutamente. No se afirma. Pero, por supuesto, en la Historia, eso que llamamos «otro» es una alteridad que se afirma, que entra en el círculo dialéctico, que es otro en la relación jerarquizada en la que es el mismo que reina, nombra, define, atribuye, «su» otro. (25)

E ironiza un poco más adelante:

¹⁵ Publicado originalmente como introducción de Diana Fuss (ed.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, New York: Routledge, 1991 y reimpresso después en Cathy Caruth & Deborah Esch (eds.) *Critical Encounters. Reference and Responsibility in Deconstructive Writing*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1995, 233-240.

¹⁶ *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, trad. Ana M^a Moix Barcelona: Anthropos-Comunidad de Madrid, 1995.

Por supuesto, en ningún momento de la Historia se ha tolerado la paradoja de la alteridad, posible, como tal. El otro está ahí sólo para ser reapropiado, retomado, destruido en cuanto otro. Ni siquiera la exclusión es una exclusión. Argelia no era Francia, pero era «francesa». (25)

El otro/La otra (mujer, negro/a, enfermo/a, pobre, homosexual...) condensa los temores del sistema hegemónico; surge como la figura negativa, casi como una imagen fantasmal, que convierte en invisibles las fisuras del *inside* y garantiza su identidad estable, monolítica y no contradictoria. Fuss advierte del peligro de instalarse cómodamente en el lugar de lo excluido sin interrogarlo, sin desvelar los procesos a partir de los cuales se dibujan las fronteras y las posibles identidades, con el fin de borrar los límites en la frontera y desde la frontera misma.

LA EXPERIENCIA

Una experiencia personal compartida deviene la evidencia incontestable de una identidad que debe ser reivindicada por carecer de representación en el discurso ortodoxo o estar minusrepresentada. En "Experience",¹⁷ Joan W. Scott ha examinado magníficamente el valor concedido a la experiencia y argumenta el peligro que encierra un planteamiento así: dar por garantizada la experiencia e instituir la como autoridad de diferencia, si bien puede subvertir el discurso hegemónico, implica asimismo asumir la limitación de no poder situarse fuera del discurso de la autoexclusión; puesto que reivindicar mi diferencia a partir de una experiencia distinta que no quiero ocultar me lleva a reproducir inevitablemente el sistema de exclusión que me ha relegado al margen y, con toda probabilidad, contribuir a consolidar la ideología que lo sostiene ya que, aunque reconozcamos y denunciemos su existencia —advierte Scott— desconocemos cómo se construye y qué lógica la sostiene, qué maquillajes la ocultan. La labor de la ideología, como nos mostró Althusser, consiste en existir y engullirnos sin que nos demos cuenta de ello.

¹⁷ Joan W. Scott, «Experience» en Judith Butler & Joan W. Scott (eds.) *Feminists Theorize the Political*. London: Routledge, 1992, 22-40.

Si cito a Scott es porque la contraopción que ella propone —y ejemplifica— para superar esta limitación constituye una solución de dialéctica fronteriza, en el sentido que Fuss reclamaba.

(...) we need to attend to the historical processes that, through discourse, position subjects and produce their experiences. It is not individuals who have experience, but subjects who are constituted through experience. (Scott, 25)

El otro/La otra (mujer, negro/a, enfermo/a, pobre, homosexual, loco/a, delincuente...) sostiene y, a la vez, subvierte la hegemonía y es dentro de esta dialéctica que es necesario trabajar. Las cuestiones epistemológicas como qué significa ser mujer, ser negro/a, ser lesbiana... tienen que permanecer —si todo va bien— irresolutas. Este es el poder de la diferencia: las posiciones del sujeto devienen simultáneas y consecutivas porque la identidad difiere y, en consecuencia, nunca puede ser idéntica. Como apuntaba Spivak «There are many subject positions which one must inhabit».

Es necesario *historizar* la experiencia, pensarla en términos de discurso que produce tendenciosamente al sujeto como identidad, para así problematizarla. Dar la experiencia por garantizada implica naturalizar (y neutralizar) categorías como hombre, negro/a, mujer, blanco/a, gay, lesbiana, que no son biológicas sino construidas culturalmente, en tanto que la oposición binaria natura *versus* cultura, encierra una dicotomía que se establece desde el discurso cultural y, por consiguiente, no existe fuera de él. Cualquier categoría de análisis debe ser puesta en tela de juicio: clase, raza, género, identidad, subjetividad, experiencia... son categorías contextuales y discursivas, no emergen de la nada ni existen fuera del texto (en el sentido derridiano que puntualizaba Johnson); es decir, fuera de los significados que producen. Por eso, es en ese sentido que Scott llega a afirmar que no existe una distancia entre la experiencia y la explicación de la experiencia, ni respuestas fuera de las preguntas que las generan. «Experience —esta es la frase clave— is at once always already an interpretation *and* is in need of interpretation» (37).

LOS LUGARES DE MI YO Y EL LUGAR DESDE DONDE HABLO

Nuestra identidad es un lugar de debate y contradicción donde me temo que no sea posible el consenso; las categorías que la conforman cambian y con ellas las posibilidades que tenemos de explicarnos a nosotras/os mismas/os. Es en y desde esta dialéctica insalvable que creo que debemos enfocar la escritura autobiográfica; en calidad de conjunto de producciones discursivas de autoconocimiento. El alcance del término ha variado con el tiempo, así como también la manera de leerla, crearla, juzgarla, valorarla y clasificarla. Pretender discernir si la autobiografía como categoría *per se* (género, especie, clase, modo, figura...) forma parte de la literatura, de la historia o de la literatura y de la historia se convierte en una tarea absurda.

El discurso autobiográfico no se ha construido aisladamente en oposición excluyente frente al discurso literario o al discurso histórico, sino que las tres narrativas se entrecruzan, redefiniéndose incesablemente. Como recomendaba Scott creo que es necesario historizar, y eso es lo que intentaré hacer en los siguientes capítulos. Mi investigación histórica tiene que poner de manifiesto las estrategias institucionales por las cuales, en un periodo limitado (siglos XVII, XVIII y el fin de siglo), dentro de un paradigma cultural concreto (Occidente, Europa), un grupo de textos (en mi caso las cartas) puedan haber funcionado como autobiográficos, como literarios o como autobiográficos y literarios para una audiencia determinada (el público lector, la crítica, los preceptores epistolográficos, los hombres, las mujeres, ustedes, yo...). Solamente así podrán salir a la luz las prácticas sociales, políticas, culturales o/e institucionales que sostienen/han sostenido literatura, autobiografía e historia: tres formas de discurso, tres narrativas y, en diálogo con ellas, la escritura epistolar.

Con esta operación de historización no pretendo recuperar el pasado; éste es irrecuperable y alcanza su significación sólo desde el presente, y, como advierte David Lowenthal en un libro con un título

precioso: *The Past is a Foreign Country*,¹⁸ tres elementos restringen nuestro acceso a él: primero, la inmensidad del pasado en sí mismo; segundo, la distinción entre los acontecimientos del pasado y el relato de estos acontecimientos; y, por último, el sesgo del narrador o de la narradora y su audiencia. Sin embargo, el pasado, para ser inteligible, necesita encadenarse en una narrativa efectivamente constreñidora y parcial que, siendo *menos* que el pasado puede simultáneamente ser *más* que el pasado, en tanto que construye interrelaciones significativas en el relato de este pasado re/creado narrativamente: el pasado existe y se realiza de forma discursiva, como la realidad y la verdad; lo cual no quiere decir que pasado, realidad y verdad no existan sino que poseen una existencia de constructos textuales.

Por todo ello, es posible que ahora nos hallemos ante un avivamiento, con otro posible matiz, de la escritura autobiográfica, ya que el laberinto de la identidad juntamente con el engrosamiento y multiplicación de las líneas de frontera, nos obligan a poner en cuestión de forma constante el lugar desde donde hablamos. Esto implica, dicho llanamente, convertirnos en narradoras y narradores que deben reflexionar a propósito de sus personajes y de las *peculiaridades textuales* (Neuman) que presenta el mundo cuando decimos, escribimos o pensamos «yo»; supone hacernos visibles —de la misma manera que pugnan por hacerse visibles los grupos no hegemónicos— cuando ya la invisibilidad no garantiza la autoridad de la *abstracción* y los acercamientos *neutros* han dejado de ser posibles.

El reino de lo personal y de lo privado, del que tanto se nutren las cartas, ha sido/es considerado como «femenino» y, por este motivo, menospreciado. Y, como descubrió Stanton siguiendo los pasos de Woolf por entre estanterías vacías, la conjunción también funciona a la inversa. El llamamiento «Lo personal es político», que constituye uno de los eslóganes fundamentales de los feminismos, probablemente, obtiene gran parte de su éxito en la multitud de lecturas que puede soportar y, ni mucho menos, se agota en el caso de las mujeres y su confinamiento en la esfera privada. En aras de autopresentarse como objetivo y general, el discurso del saber no ha

¹⁸ David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985; especialmente el epígrafe «How we know the past: history», 210-238.

admitido manifestaciones de lo *personal*. Pero esa pretendida anulación de lo accidental no ha servido más que para que el discurso hegemónico igualmente contingente —masculino, blanco, heterosexual...— haya legitimado y perpetuado su dominio, promulgando una necesaria *abstracción*, erigiéndose como ley y ocultando su parcialidad interesada. La razón, base de este discurso científico, permitía anular la diferencia en tanto que presuponía que a través de ella se podía llegar a explicar absolutamente todo, lo que se conoce y lo que no. La imparcialidad y/o la racionalidad constituían formas axiomáticas de salvaguardar un discurso políticamente favorecedor de las clases dominantes y de sus intereses particulares. La conquista de posiciones de poder por parte de grupos no hegemónicos, juntamente con —puesto que no son fenómenos desconectados— el mismo agotamiento del discurso de la razón, han variado paulatinamente el panorama.

En su magnífico libro *Yearning: Race, gender and cultural politics*, escribe bell hooks:¹⁹

I have been working to change the way I speak and write to incorporate in the manner of telling a sense of place, of not just who I am in the present but where I am coming from, the multiple voices within me. I have confronted silence, inarticulateness. When I say, then, that these words emerge from suffering, I refer to that personal struggle to name that location from which I came to voice —that space of my theorizing. (146)

El ejercicio de la crítica se ha convertido en autobiográfico y literario, así como las prácticas literarias y autobiográficas no pueden dejar de ser lecturas (auto)críticas. Y todo esto no porque sea políticamente correcto (etiqueta que ahora está de moda ridiculizar porque amenaza convertirnos en responsables y esto no nos gusta) sino porque, a mi juicio, existe una responsabilidad mucho más alta que es la de dejarnos sorprender por el otro/la otra que está dentro y fuera de nosotros/as; el otro/la otra: lo único que nos permitirá aprender al

¹⁹London: Turnaround, 1991.

obligarnos a experimentar brutalmente nuestra ignorancia; en el sentido que propone Barbara Johnson.²⁰

«¿Cómo podemos disponernos a ser sorprendidas/os por la alteridad?», se pregunta. Y ella misma responde: «Evidentemente, en cierto sentido, no podemos». Es obvio, en tanto que prepararse para la sorpresa implica mitigar el efecto sorpresivo hasta el punto de impedir que nos sorprenda. Sin embargo hay otro posible *cierto sentido* que es el que Johnson inmediatamente propone y yo he querido recoger en mi anterior referencia:

Yet one can begin by transgressing one's own usual practices, by indulging in some judicious time-wasting with what one does not know how to use, or what has fallen into disrepute. What the surprise encounter with otherness should do is lay bare some hint of an ignorance one never knew one had. (16)

Johnson revaloriza el concepto de ignorancia, lo reformula fuera del inmovilismo que lo caracteriza en su acepción más tradicional, para convertirlo en un concepto destructivo y constructivo a la vez; al mismo tiempo que le confiere un poder subversivo. Experimentar nuestra ignorancia no conlleva percatarnos de vacíos en nuestro sistema de conocimiento, puesto que esto no supone más que una percepción de nuestro conocimiento (no de nuestra ignorancia) y su consecuente re/afirmación... Todo está en orden, solamente quedaban algunas de las casillas por rellenar. La ignorancia debe ser sentida como un imperativo, algo que se impone irremisiblemente y nos obliga a re/estructurar lo que creíamos que ya sabíamos. Se trata de una experiencia de vértigo que nos revela el/la otro/a que, como advertía Cixous, no nos es ajeno/a.

«The surprise of otherness is that moment when a new form of ignorance is suddenly activated as an imperative», concluye Johnson; por lo que solamente nos queda desear ser ignorantes una y otra vez y otra y otra, en, desde y a través de todas las posiciones de sujeto que alcancemos poder llegar a habitar.

²⁰ En «Nothing Fails Like Success», el primer capítulo de su libro *A World of Difference*, 11-16.

**LAS AUTOBIOGRAFÍAS EPISTOLARES
DE GERTRUDIS GÓMEZ DE
AVELLANEDA Y JUANA DE ASBAJE:
DOS CONSTRUCCIONES ESTRATÉGICAS
DE LA SUBJETIVIDAD FEMENINA**

A lo largo de las siguientes páginas me propongo cometer la osadía —espero que fructífera— de leer interconectados dos textos cuya producción dista en casi un par de siglos. Ambos pueden englobarse dentro de la escritura auto(bio)gráfica puesto que constituyen dos cartas cuyas autoras —mujeres— construyen una narración de su vida, de su yo, para un interlocutor determinado. Más adelante habré de referirme a los destinatarios de cada una de ellas y al papel fundamental que juegan con relación al texto, pero es preciso que me ocupe antes de desvelar quiénes son estas mujeres cuyos relatos vitales epistolares voy a leer uno al lado del otro en una proximidad de la que ellas, por razones obvias de cronología biográfica, nunca pudieron gozar a pesar de tener bastante en común. En efecto es así; si se me permite llevar un poco más allá el suspense, podría añadir que ambas escribieron prolíficamente, dedicándose al género lírico, al teatro y a la prosa —lo que menos elaboraron fue la narrativa—, con éxito más que notable en ambos casos.

Pero hay más; estas dos mujeres nacieron en las colonias hispánicas de América, si bien —como ya he advertido antes— en fechas muy distanciadas, puesto que Juana de Asbaje y Ramírez vio la luz el 12 de noviembre de 1648, en una alquería entre los volcanes de Popocatépetl e Iztacíhuatl, en México; mientras que Gertrudis Gómez de Avellaneda lo hizo en el cubano Puerto Príncipe (actual Camagüey), el 23 de marzo de 1814. Hijas de padre español y madre criolla, ambas sufrieron la ausencia de la figura paterna por motivos distintos, ya que el almirante Gómez de Avellaneda murió cuando Gertrudis tenía nueve años y, en cambio, lo que ocurría con Pedro Manuel de Asbaje —con quien Isabel Ramírez de Santillana, madre de Juana, nunca se casó— es que aparecía y desaparecía en sus constantes viajes.

Evidentemente, existen infinitas diferencias, partiendo de su procedencia social de origen, donde la humildad familiar de la

mexicana contrasta con la clase acomodada de la burguesa Tula, y siguiendo con el hecho de que Sor Juana se hizo monja, mientras que la cubana —como se suele decir— vivió en el siglo, a pesar de sus períodos de retiro en el convento. En fin, no se trata de alargarme en la enumeración de analogías y contrastes entre ambas, es obvio que las dos tuvieron que seguir peripecias vitales diversas, lo que me interesa subrayar es que en un momento preciso de su existencia, ambas mujeres escribieron un texto epistolar de difusión, en principio, privada, en el que daban cuenta de sus vidas y, a la vez, construían una identidad para sí mismas. En estas peculiares cartas autobiográficas voy a centrar mi análisis.

Instalada en Sevilla, recién inaugurada la correspondencia con Ignacio de Cepeda, Gertrudis Gómez de Avellaneda le mandó un cuaderno-epístola que, en principio, el sevillano debía haber destruido inmediatamente tras la lectura. Era el año 1839, la escritora cubana tenía solamente veinticinco años y todavía no había publicado nada, aunque era conocida su *afición* a la literatura. La llamada Décima Musa de México, en cambio, era una escritora de renombre cuando el primero de marzo de 1691 su pluma culminara la *Carta a Sor Filotea de la Cruz*. Sor Juana había cumplido los cuarenta y dos años de edad y sólo sobreviviría cuatro años más a este texto. A grandes trazos, ambas cartas quieren también defender, en tesis vitales distintas, el derecho de sus autoras a ser, como mujeres, diferentes; a ser, en definitiva, seres pensantes y sintientes, y a escribir y a saber.

No se trata de averiguar ahora aquí hasta qué punto mintieron o dijeron la verdad cuando hablaron de sí mismas. Si algún aspecto me he esforzado a poner en evidencia a lo largo del viaje por los géneros autobiográficos que he condensado en el primer capítulo ha sido el hecho de que toda escritura del yo supone la construcción de un sujeto en el doble sentido que tiene el vocablo en inglés, ya que este proceso se realiza en constante negociación con los parámetros que en un momento preciso, dentro de una determinada cultura, hacen posible la constitución de uno/a mismo/a como individuo, todo ello mediatizado a su vez por la escritura y el lenguaje.

Tanto Tula, que así firma sus cartas, como Sor Juana crean un personaje de sí mismas, y esto es en definitiva lo que importa, sin dejar

de tener en cuenta que este proceso de construcción del yo no puede desligarse del contexto social y cultural donde se genera. Por un lado, me interesa que se trate de mujeres, aunque *estar* mujer a finales del siglo XVII y a principios del XIX supone un estatuto distinto, pero en cualquier caso imputable a la categoría femenina. Por otro lado, he elegido estos dos textos de carácter autobiográfico porque vehiculan su relato a través del molde epistolar. La interrelación de estos dos aspectos es uno de los propósitos fundamentales de este análisis; formulándolo a modo de pregunta ingenua: ¿Existe alguna relación entre el género epistolar (*genre*) y el género femenino (*gender*)? ¿Qué factores influyen para la elección de la forma epistolar en el relato autobiográfico? Más aún, ¿qué requisitos exige e impone la carta a la autobiografía, y viceversa? ¿Qué se quitan y qué se dan?

Para concretar en el doble caso del que me ocupo en este apartado: ¿por qué en momentos ciertamente distintos dos mujeres optaron por canalizar el relato de su vida a través de una carta? ¿Qué juego ofrecía para que una monja jerónima, en pleno barroco, y una cubana afincada en España y en el Romanticismo la escogieran? ¿Qué otras operaciones aparentemente menos evidentes acompañan al relato autobiográfico epistolar de estas dos mujeres? Este conjunto de interrogantes, eco de la letanía que cerraba el párrafo anterior, contribuye a justificar la situación de este capítulo en este punto, dado que después de haber tratado los géneros autobiográficos, trabajo con dos ejemplos textuales de relato autobiográfico epistolar femenino para, en el capítulo siguiente, dilucidar en qué lugar y en qué momento se consolidó en Occidente el binomio género femenino-género epistolar.

Como ya he apuntado anteriormente, la autobiografía se constituyó como género en los siglos XVII y XVIII, a la par que la consecución del poder por parte de la burguesía y la institucionalización filosófica, social y legal de la categoría de individuo. Este hecho, que podría situar el texto de Gertrudis Gómez de Avellaneda —que conoce y cita a Rousseau— en otro lugar "autobiográfico" respecto a Sor Juana Inés de la Cruz, lo hace solamente en parte puesto que la *naturaleza* femenina de ambas autoras las convierte en seres no aptos para ser sujetos autobiográficos;

dicho de otro modo, su historia no merece ser contada públicamente ni en su aspecto intelectual ni mucho menos en el amoroso.

Teniendo en cuenta esto, no es de extrañar que a pesar de los años que las separan, aun dentro de contextos muy distintos, tanto Juana de Asbaje como Gertrudis Gómez de Avellaneda se esfuerzan en sus escritos autobiográficos epistolares en justificar, y veladamente exigir, su derecho a ser mujeres diferentes a lo que las reglas del momento les imponían como modelo de feminidad y así, entre otras cosas, defender su labor como escritoras y su voluntad de conocer, de saber y de vivir; actividades que las *virilizaban*, dado que las convertían en intrusas en cotos vedados, exclusivamente masculinos.

Esta confrontación con el prototipo femenino patriarcal imperante en la sociedad androcéntrica, así como la imposibilidad de ajustársele y, a la vez, tampoco poder despreciarlo por completo, constituye un delicado equilibrio, a veces paradójico, que ambas autoras tendrán que solucionar. Es lo que Aránzazu Usandizaga ha llamado la *retórica de la incertidumbre*:¹

(...) el registro retórico que ha caracterizado la expresión siempre incierta de la autobiografía femenina, constantemente sometida a impulsos contradictorios, por la tensión entre la necesidad de reconocerse y recrearse mediante la expresión autobiográfica, y el temor a alienarse de las nociones de feminidad aceptables dentro de sus culturas propias. (94)

En este sentido, no es una casualidad que sus interlocutores mudos sean dos hombres, como tampoco resulta azaroso —como intentaré demostrar— que uno de ellos, el obispo de Puebla, aparezca travestido con el pseudónimo femenino que él mismo se aplicó de Sor Filotea de la Cruz. Por su parte, Ignacio de Cepeda, aparece como objeto del amor de Tula que con su carta se confesará a él, para mostrarse digna de su amor y, a la vez, hacer a su "tibio galán" digno de ella. Como apunta Susan Kirkpatrick, la autobiografía de Gertrudis Gómez de Avellaneda es sobre todo un acto de seducción amorosa. En tanto que seglar, la cubana tiene que enfrentarse a una autoridad tal vez

¹ *Amor y literatura. La búsqueda literaria de la identidad femenina*. Barcelona: PPU, 1993.

menos evidente que la que oprime a la monja mexicana, aunque, como apunta Usandizaga en su libro *Amor y literatura. La búsqueda literaria de la identidad femenina*, la situación tampoco no era tan distinta,

Porque aunque de estos textos ha desaparecido el subtexto del peligro a la condena de carácter religioso, el riesgo a acabar en la hoguera o en el tribunal de la Inquisición, los primeros textos autobiográficos seculares siguen obedeciendo, en última instancia, a la autoridad lingüística e ideológica masculina, una autoridad tan rigurosa como la religiosa aunque más sutil. (96)

Obispo travestido y presunto amante son, pues, figuras masculinas de autoridad que solamente podrán convertirse en aliados mediante mecanismos retóricos que logren situarlos transitoriamente en otra parte. En definitiva, como veremos, ambas escritoras desarrollarán estrategias diversas para conseguir uno de los propósitos dominantes en la autobiografía: la autoafirmación personal, en este caso frente a un estereotipo femenino que les es desafecto, problemático y conflictivo. Así es, puesto que esta autoafirmación viene a la par que una autodefensa por los ataques padecidos así como de una autolegitimación de su caso particular. Gertrudis Gómez de Avellaneda usa y abusa de una apelación directa, más aparentemente ingenua e idealista, a fin de crear un modelo de sí misma (y de su amante), que se alimenta —y mucho— de personajes literarios románticos. La ingenuidad de Sor Juana siempre viene coronada por una descarga irónica que sacude hasta a los más recelosos; con una prosa menos expansiva de construcción lógica más engarzada, la monja mexicana llena sus silencios de elocuencia.

Ambos textos son, eso sí, premeditados y obedecen a finalidades ocultas a la mera evidencia de querer contar una vida. Lo más curioso y divertido del caso es que tanto la *Carta a Sor Filotea de la Cruz* como el cuaderno epistolar a Ignacio de Cepeda constituyen las fuentes biográficas primordiales que la crítica ha usado para trazar la vida de dos espléndidas escritoras de la literatura hispánica, por lo que a menudo es habitual hallar fragmentos citados o parafraseados fuera de

contexto, que por el carácter autobiográfico de las cartas, son tratados como *verdad* indiscutible.

Más arriba ya he advertido que no pretendo dedicarme a confrontar la solidez de las afirmaciones de estas autoras respecto a una pretendida realidad acontecida; como tampoco me alargaré demasiado relacionando la escritura de Juana Asbaje y Gertrudis Gómez de Avellaneda con los requisitos de la tradición barroca y romántica respectivamente. Mi objetivo es mostrar cómo ambos textos autobiográficos construyen un determinado *yo* femenino mediante el molde epistolar, en relación a una conjetura vital concreta y en diálogo con los parámetros patriarcales imperantes en su época. Mi aproximación, pues, será fundamentalmente retórica.

Antes de concluir esta breve introducción quisiera apuntar, en primer lugar, cómo ni Gertrudis Gómez de Avellaneda ni Sor Juana Inés de la Cruz consiguieron vencer al enorme coloso con que se enfrentaban. En el caso de la monja mexicana es bien sabido que, para placer inenarrable de su confesor el padre Núñez y comandita, Juana de Asbaje abjuró de su labor intelectual y poética, vendió todos sus libros e instrumentos científicos, donó el dinero en limosna y se dedicó a una estéril vida monjil en el monasterio de San Jerónimo. Intuyo que por fortuna para ella sólo consiguió sobrevivir cuatro años en tales circunstancias, puesto que el 17 de abril de 1695 murió contagiada (¿suicidada?) de peste cuando cuidaba a las hermanas afectadas por la epidemia; tenía cuarenta y seis años. Gertrudis Gómez de Avellaneda tuvo una vida más longeva, sin embargo no tuvo suerte ni con el tibio Cepeda ni con ninguno de *sus* hombres. De Antonio Tassara tuvo una hija que murió a los siete meses de edad sin que su padre se dignara a verla; Tula enviudó de sus dos maridos, Pedro Sabater y Domingo Verdugo, y si hemos de creer a Elena Catena, al final de su vida:

Desea apasionadamente (...) ser dama de la reina, entrar en Palacio con todo derecho; no lo consigue, y posiblemente las negativas cortesés que recibe a este respecto se deban (como en otro sentido sucederá con los hombres que la amaron) porque es demasiado mujer, y posee demasiado carácter, demasiada cultura, demasiada creación literaria, demasiada fama. Otro deseo que tiene es entrar en la Real Academia Española de la Lengua. Le es negado asimismo y

por otra razón más que las aducidas anteriormente: porque es mujer y en la Academia nunca había entrado mujeres. (31-32)

Enferma de diabetes, la escritora cubana morirá a los cincuenta y nueve años, el día 1 de febrero de 1873.

Sintomáticamente, como era de esperar, ambas cartas se publicaron una vez muertas sus autoras.

Por otro lado, quisiera anotar anecdóticamente mi sorpresa cuando, en el transcurso de mi investigación, consultando los artículos críticos de Raimundo Lazo sobre la escritora romántica fui a dar con uno cuyo título prometía: «La Avellaneda y Sor Juana Inés de la Cruz».² Sin embargo, a lo largo de mi lectura me percaté de que el crítico cubano analizaba tan sólo la obra lírica, no hallé ninguna referencia a las autobiografías epistolares. Perseverando en la lectura de su volumen recopilatorio *Gertrudis Gómez de Avellaneda. La mujer y la poetisa lírica* hallé en el artículo «Documentación de su lirismo en sus autobiografías» el siguiente fragmento, referido al cuaderno-epístola de 1839:

En esta parte de su primera autobiografía, se refleja un afán de saber, no tan excluyente como el de la *Décima Musa* mexicana, pero sí similarmente ardoroso; (...). (70)

Cada vez que releo esta comparación no puedo evitar sonreírme puesto que, a mi juicio, el adjetivo *ardoroso* aplicado al *afán de saber* no deja de ser un augurio de que ambas, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Juana de Asbaje, alcanzaron la mayor parte de sus tácitas pretensiones.

² *Gertrudis Gómez de Avellaneda. La mujer y la poetisa lírica*. México: Porrúa, 1972.

**'DE USTED ME OCUPO
AL ESCRIBIR DE MÍ'
O POR QUÉ MI AUTOBIOGRAFÍA
ES UNA CARTA**

*«P.D,— Lo ininteligible de ésta
[carta] te probará que aún no he
hecho uso de tus plumas. No he querido
que me sirvieran de armas contra ti...»*

Carta a Ignacio de Cepeda

Es preciso ocuparme de usted; se lo he ofrecido; y, pues no puedo dormir esta noche, quiero escribir; (...).¹ (135)

Sorprende que una autobiografía se inicie con la declaración de un propósito así, cuando se espera que, en tanto que autobiografía, sea el *yo* y no un *usted* ajeno quien goce de máximo protagonismo. En este caso, además, no cabe ni aventurar que se trate de un desdoblamiento estratégico de la escritora sino que el pronombre de tercera persona se identifica perfectamente con Ignacio de Cepeda, el destinatario de la misiva epistolar. Sin embargo, un comienzo como este prefigura una ligazón entre Gómez de Avellaneda y el receptor de la carta que, como intentaré demostrar, constituye uno de los elementos fundamentales que el propio texto se ocupará de construir.

Cabe añadir que la escritora cubana matizaba el *incipit* de la siguiente manera:

(...) de usted me ocupo al escribir de mí, pues sólo por usted consentiría en hacerlo. (135)

A mi juicio, esta frase condensa la clave para leer esta peculiar epístola-diario-relato autobiográfico y entender por qué Avellaneda opta por vehicular su texto mediante una amalgama de géneros (o subgéneros) tan particular. Por un lado, podemos entender la cita como la voluntad de apuntar la exclusividad de la que es objeto Cepeda al recibir la carta; por otro lado, las palabras de la cubana nos permiten adivinar el carácter transgresor de la empresa que se propone llevar a cabo: ninguna mujer *consentiría* en contar detalladamente su vida sentimental, y menos a un hombre, cuando ni el *buen gusto* ni la *prudencia* lo permitían. Lo osado e impropio del acto que comete

¹ Cito a partir de la "Autobiografía" que publica Nora Catelli en forma de apéndice en *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991: 135-164.

la escritora pueden relacionarse con su exigencia de borrar toda huella del mismo que trascienda a Cepeda.²

Pero exijo dos cosas. Primera: que el fuego devore este papel inmediatamente que sea leído. Segunda: que nadie más que usted en el mundo tenga noticia de que ha existido.
(135)

Una de las cuestiones reside pues en descubrir qué conseguía —o pretendía conseguir— la cubana al *mostrarse* así ante un Ignacio de Cepeda a quien a penas conocía; dicho de otro modo, ¿a qué viene este relato autobiográfico de sus relaciones sentimentales con los hombres? ¿Se trata simplemente de una confidencia *excesiva*?

Además de todo esto, como ya he apuntado antes, cuando la escritora cubana afirma "de usted me ocupo al escribir de mí" está estableciendo un vínculo *extraño* entre ella y su destinatario de modo que las posiciones que ambos ocupen estén destinadas a guardar una *relación* mutua. En este sentido —como iré demostrando— el texto se ofrece como un testimonio de entrega franca y sincera, pero también como un arma con la que situar a Ignacio de Cepeda en el lugar dónde Gómez de Avellaneda desee que esté. Sin Cepeda esta autobiografía no existiría y sin él, la vida de la escritora romántica tampoco discurriría tal y como ahora la re/construimos.

El impulso autobiográfico que condensa el texto obedece al deseo de dar sentido a un pasado ausente con el fin de que el hallazgo (o invención) de esta narrativa iluminadora —que es menos que el pasado, porque no abarca *todos* los hechos que en él sucedieron, y a la vez es más que el pasado porque le confiere un sentido y establece una cadena de unión significativa entre los hechos—, consiga dibujar la *identidad* de una mujer enamorada ante el hombre que ama, más aún cuando ella es muy consciente de lo que significaba para la sociedad de su época vivir como ella había vivido y pretendía vivir. El texto que me propongo analizar contiene un relato autobiográfico de Gertrudis

² Aránzazu Usandizaga apunta al respecto: «El gesto de seducción inicial de este texto está en el acto de exhibición y ocultación simultáneas que implica la primera exigencia de la autora a su lector, según la cual no sólo le prohíbe que dé el texto a leer a nadie, sino que se compromete a Cepeda a que lo destruya tan pronto como lo haya terminado de leer (...)» (106).

Gómez de Avellaneda pero está relacionado mediante cualquier preposición con Ignacio de Cepeda: es un texto *a Cepeda, ante Cepeda, con y contra Cepeda, entre Cepeda, hasta Cepeda, hacia Cepeda, para, por, según, sin, sobre y tras Cepeda*. Hasta ese punto influye el destinatario de la carta en su forma y contenido, que son indisociables, ciertamente.

Si no se le restituye este intertexto de carta amorosa, para un único destinatario, la llamada "Autobiografía" de Gómez de Avellaneda cae en la susceptibilidad de ser leída desde lugares, a mi juicio, improcedentes. Su *naturaleza* epistolar es insoslayable y, a todas luces, determinante.

A lo largo de las siguientes páginas me propongo construir el relato de mi lectura de este archiconocido texto de la escritora romántica, intentando incorporar lecturas anteriores y en diálogo con ellas, con el fin de mostrar cómo su *parte epistolar* y su *parte autobiográfica* no son propiamente partes sino un todo que no se puede desligar. Sospecho que me seduce más esta dimensión de exceso, esta cuestión que convierte el texto en *algo más* que el pasado, que los hechos y acontecimientos que tuvieron lugar en este pasado. La "Autobiografía" de Gertrudis Gómez de Avellaneda es múltiple e indivisible y —en gran medida por su condición de mujer en la España de 1839— alcanza su poder de significación en diálogo con diversos intertextos que, en la medida que me sea posible, incluiré también en mi análisis.

LA LECTURA COMO AUTOBIOGRAFÍA O EL DESTINATARIO IGNORADO

En 1907 aparecía en Huelva, por la imprenta de Miguel Mora y Compañía, un volumen al cuidado de Lorenzo Cruz Fuentes titulado *La Avellaneda. Autobiografía y cartas de la ilustre poetisa hasta ahora inéditas...* Los gastos de la edición corrían a cargo de doña María de Córdoba y Govantes, viuda reciente de Ignacio de Cepeda. Era la primera vez que la epístola de 1839 veía la luz pública, incumpliendo así los deseos revelados por su autora, y ya desde el inicio —el título

del libro lo evidencia— recibía el calificativo de *autobiografía*. La edición corregida y aumentada que siete años más tarde se publicara en Madrid, por la imprenta Helénica, recogía la primera parte del título de su antecesora: *La Avellaneda. Autobiografía y cartas*, de modo que reproducía la calificación.

Sin embargo, en ningún momento Gertrudis Gómez de Avellaneda llamó de este modo al texto. Se refiere a él como "mi cuadernillo" y si lo percibía de algún modo era a título de "confesión" laica, a imagen y semejanza de la religiosa.

La confesión que la supersticiosa y tímida conciencia arranca á un alma arrepentida á los pies de un ministro del cielo, no fué nunca más sincera, más franca, que la que yo estoy dispuesta á hacer á usted. Después de leer este cuadernillo, me conocerá usted tan bien, ó acaso mejor que á sí mismo. (135)

La cita pone de manifiesto el deseo de que Cepeda se convenza que lo que hallará en la lectura del cuadernillo *es verdad*, la expresión sincera de quien fue y quien es Gertrudis Gómez de Avellaneda, la revelación de su identidad. Nuevamente, el texto ayuda a que el lector-destinatario de la carta establezca un vínculo entre conocerla a ella y conocerse a él mismo. En este momento solamente pretendo apuntarlo porque, como más adelante mostraré, el relato de la vida —desde su nacimiento hasta el presente— servirá no sólo para revelar la identidad de Gómez de Avellaneda sino, hábilmente, para forjar *otra* acorde para Ignacio de Cepeda, la cual se desarrolle y se entienda de modo completamente interdependiente con la de ella misma.

Pero no avancemos acontecimientos. Leída como autobiografía, la carta de Gertrudis Gómez de Avellaneda se ha considerado esto: un documento de verdad. Si además a penas se sopesan la figura del destinatario y, en función de la misma, los fines que movían a la autora a escribir una carta-diario tan particular, entonces el texto se siente y se convierte en el testimonio más cercano a lo que *realmente* fue Gertrudis Gómez de Avellaneda. Y como tal fuente de datos se ha leído. Curiosamente, el hecho de que el canal de difusión fuera privado —y no público— vino a reforzar la idea —peregrina— de que cuando

escribía la carta, la escritora cubana era completamente sincera y, de ninguna forma mentía.

No creo que lo importante resida en discernir si miente o dice la verdad, me parece una diatriba ridícula; considero mucho más interesante y legítimo considerar cómo la escritora cubana construye mediante el lenguaje y a través de estrategias retóricas, una determinada ofensiva amorosa —y social— para seducir a Ignacio de Cepeda y convertirlo en lo que ella quiere que sea. Sin embargo, en este primer apartado quisiera detenerme en los peligros derivados de algunas aproximaciones al texto como autobiografía, obviando el poder de la figura del destinatario de un texto que, por más información autobiográfica que contenga y por más autobiográfico que él mismo pueda considerarse, es —por encima de todas las cosas— una carta.

En 1979 se celebró en Aix-en-Provence un coloquio sobre la autobiografía en el mundo hispánico en el que intervino Eugenio Suárez-Galbán con un texto que tituló "La angustia de una mujer indiana, o el epistolario autobiográfico de Gertrudis Gómez de Avellaneda".³ La aportación de Suárez-Galbán se abre con una reflexión a propósito de si con veinticinco años —los que tenía la cubana en 1839— una persona puede o debe escribir una autobiografía. Además de por su juventud, Gertrudis Gómez de Avellaneda amenaza con desestabilizar los parámetros del crítico porque en 1839 no había publicado todavía ninguna obra.

No suelen escribirse autobiografías a esa edad, innecesario es recordarlo. Si el novelista se consagra en su oficio a una edad relativamente madura, el autobiógrafo, en el intento de dar sentido al presente desde su pasado, no suele abarcar tamaña empresa mucho antes, y acaso después, que aquél. Ciertamente, no suele hacerlo de un tirón y a cabalidad a la edad que lo hace la Avellaneda. Por lo demás, e innecesario decirlo también, la obra realizada y la fama cosechada, suelen ser también fuertes impulsos autobiográficos, factores ambos que exigen igualmente cierta edad. (282)

³ El texto está recogido en las actas del coloquio: *L'Autobiographie dans le monde hispanique. Actes du Colloque International de la Baume-les-Aix. 11-12-13 mai 1979.* Aix-en-Provence: Université de Provence, 1980: 281-296.

Es obvio que Suárez-Galbán se está aproximando al texto autobiográfico de la escritora cubana con una idea preconcebida de lo que es una "autobiografía", cercana a la que Lejeune definía como "Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad".⁴ Como ya apuntaba en el capítulo anterior, una concepción tan rígida como ésta nos obliga a dejar de lado otras manifestaciones autobiográficas o, en el mejor de los casos, considerarlas así, como *otras*, lo cual presupone el establecimiento de una jerarquía cuyo centro preside y domina un *determinado* modelo de autobiografía, que se confunde con la autobiografía por excelencia, y relega todo lo demás a los márgenes, convirtiéndolo en excepción, rareza, engendro o neutralizando lo que no casa con el modelo oficial.

Por eso Suárez-Galbán se ve obligado a precisar que aunque no vaya dirigido a un público general, el texto de la escritora cubana *es* autobiografía —"Por supuesto, el hecho de que lo haya escrito para una sola persona configura ya el texto autobiográfico" (283)— aunque no pueda contenerse de añadir:

No es lo mismo escribir para un amante, y con el propósito de compartir todo, hasta la propia vida antes de conocerlo, que escribir para un público mayor, el cual exigiría algo más que esa entrega total de amante para justificar la lectura autobiográfica. Es muy probable que sea precisamente su candor e ingenuidad de joven enamorada lo que explique el inconfundible tono de sinceridad de esta autobiografía. (283)

A juzgar por las palabras de Suárez-Galbán, Gertrudis Gómez de Avellaneda era, al inicio de aquel verano de 1839, una jovencita tan ingenua como enamorada, y fruto de estas dos cosas —amor e ingenuidad— nació la "autobiografía", un atrevimiento del todo improcedente que se le perdona, justamente, gracias a estas mismas dos cosas. Más aún, es por ellas que el texto adquiere valor puesto que lo convierten en *auténtico y sincero*. *Es verdad*, sin filtros, sin trampas... porque es fruto de una mente espontánea y confiada. Estoy intentando

⁴ Sobre Philippe Lejeune y su concepto de pacto autobiográfico véase el capítulo anterior, esp. p. 12 y ss.

transmitir lo que me parece que subyace en las afirmaciones de Suárez-Galbán y no exagero ni un ápice. Para demostrarlo, basta con citar el siguiente fragmento, que no tiene desperdicio alguno:

Ciega de amor, determinada a esa entrega total autobiográfica del ser, parece cegarse consiguientemente la Avellaneda respecto a las verdaderas posibilidades y complejidades que encierra la cuestión de la sinceridad y de la verdad. Lo que no deja de brindar una autorevelación valiosa, que no se limitará a la juventud de la autobiografiada, pues en las cartas sucesivas que forman la segunda parte del libro, habrá oportunidad de apreciar todavía más este aspecto de candor y espontaneidad. Adelantemos por el momento, pues, que esa ingenuidad juvenil que lleva a la Avellaneda a pasar por alto el mismo problema que lleva a Rousseau a la mentira, a George Bernard Shaw al cinismo, y a Rubén Darío al ocultismo, la lleva asimismo, no obstante, a una auténtica autorevelación autobiográfica, en vez de a la mera manifestación de condiciones y características propias de la juventud. (283)

En resumen, Gertrudis Gómez de Avellaneda es una simple, que cumple a rajatabla lo que le promete a Cepeda y se muestra enteramente a él (aunque a penas le conozca y ésta sea la segunda carta que le escribe).

A lo largo de estas páginas me propongo mostrar como la llamada "Autobiografía" consigue estos efectos de sinceridad y espontaneidad, tan acordes con los discursos dominantes tanto sobre el género epistolar como sobre el género femenino, no a causa de una *ceguera entregada* (ni cualquier otra discapacidad de la visión) sino a través de una hábil disposición retórica, espléndida porque se hace imperceptible gracias al *camouflage* con que la recubren estos mismos preceptos de género(s).

Así, la escritora construirá para el *tibio galán* Ignacio de Cepeda una determinada imagen de ella misma, cuya *verdadera* o *falsa* "naturaleza" no nos importa lo más mínimo —al menos a mí—, y cuya función es sobre todas las cosas seducir al sevillano y, todavía más ambiciosa, construir para él también un *personaje*, un papel que él se atreva a interpretar, creyéndose, claro. Para ello, en este texto epistolar autobiográfico, la cubana juega con los tópicos que envolvían

el género (*genre*) epistolar, el género (*gender*) femenino, el romanticismo en todas sus formas y dimensiones, los convencionalismos sociales y de clase, su condición de criolla..., entre otras materias, donde está también la literatura, puesto que Gómez de Avellaneda no duda en incorporar fuentes literarias —explícitas e implícitas— en el proceso de forjar su(s) propio(s) personaje(s).

En el prólogo para la edición de *Círculo de Lectores*, Sergio Beser trazaba un mapa de la escritura autobiográfica de la cubana, diferenciando los textos públicos y los textos privados. Entre los primeros se cuentan los "Apuntes autobiográficos" que en 1850 publicara la autora en la revista madrileña *La Ilustración*. Más problemático resulta el texto que apareció cuatro años antes en el *Diccionario Universal de Historia y Geografía*, que si bien está sin firmar, Emilio Cotarelo atribuyó a la autora cubana y Beser apunta que, de no ser de ella, el autor que lo escribiera usó información de primerísima mano, facilitada por la propia Gertrudis Gómez de Avellaneda.⁵ Dentro de este grupo estaría también el conjunto de artículos aparecidos en 1860 en el *Diario de la Marina*.

Los textos autobiográficos de difusión privada comprenderían todo el epistolario conservado, dentro del que está la correspondencia con Ignacio de Cepeda y el "cuadernillo" de 1839, así como cuatro cuadernillos más, dirigidos a su prima Eloísa, escritos el año anterior pero que no se publicaron hasta 1919, con el título *Memorias inéditas de la Avellaneda*. De la mano de Beser, quiero detenerme en este texto. En los cuadernillos de Eloísa de Arteaga y Loynaz, Gómez de Avellaneda narra su viaje marítimo a Europa y su vida en Burdeos, La Coruña y Sevilla. Por eso resulta muy goloso leer este texto al lado del cuadernillo de Cepeda.

Pese a tratarse del mismo periodo de la vida de la Avellaneda, presenta escasísimas coincidencias con el otro escrito, casi todas reducidas a algunos momentos de la descripción del viaje marítimo, mucho más extensa aquí. Sin embargo, las repeticiones de la cita de Byron, los versos de

⁵ El texto de Emilio Cotarelo al que Sergio Beser se refiere como "el que sigue siendo el estudio fundamental sobre la autora cubana" apareció en el *Boletín de la Real Academia* entre los años 1928 y 1930.

Heredia o algún sintagma, parecen indicar que tenía delante este texto o lo recordaba cuando redactó el de 1839. (22)

Y concluye Beser:

La intencionalidad y el tono, determinado por la relación con el receptor, establecen claras diferencias entre los dos. (22)

Esto es, tenemos dos autobiografías o textos autobiográficos *diferentes* a pesar de haberse redactado en fechas muy cercanas. Aquí no sirven las cuestiones de tener más de veinticuatro o veinticinco años y alguna o ninguna obra publicada: lo que los hace distintos, como advierte Beser, son los destinatarios de los textos. En mi lectura voy a intentar restituir en su papel activo al receptor de la epístola llamada "Autobiografía" de Avellaneda, para así atreverme a aventurar, siempre desde el texto, toda esta maraña de intenciones, re/construcciones y re/creaciones de persona(je)s que hasta el momento sólo he podido esbozar.

LA LECTURA EPISTOLAR AMOROSA: EL DESTINATARIO SEDUCIDO

Algunas afirmaciones en la lectura que Eugenio Suárez-Galbán hacía del texto de Gómez de Avellaneda evidenciaban cómo una determinada concepción de lo que es autobiografía desavenía los preceptos que envuelven la epistolografía —especialmente en pluma de mujer—, puesto que si ésta última viene envuelta de un halo de espontaneidad, privacidad y cotidianeidad, la primera exige la reconstrucción consciente, meditada y organizada de una vida lo suficientemente extraordinaria o ejemplar para hacerla pública.

Con esto no quiero dar a entender que estos desajustes entre las concepciones imperantes de autobiografía y epistolografía sean un *problema* exclusivo del planteamiento teórico de Suárez-Galbán, sino justamente lo contrario: lo que a mi juicio resulta particularmente interesante de la necesidad del crítico en justificar según qué cosas es que proviene del choque entre unas nociones que son fruto de unos

parámetros dominantes en la tradición occidental y que él reproduce en sus razonamientos sin revisarlos. Autobiografía y epistolografía no son campos excluyentes; se ha reconocido el carácter autobiográfico de la carta privada, pero los paradigmas desde los que se ha ido definiendo el género epistolar, sobre todo en tanto que una práctica femenina, contrastan violentamente con la concepción dominante de la autobiografía, entendida como una práctica masculina, porque suponía un acto de revelación pública absolutamente impensable para una mujer. En su artículo «La autobiografía como insulto», Noël Valis lo explica de este modo:⁶

Este movimiento dialéctico de lo privado y lo público se intensifica, pasando a una fase altamente conflictiva, cuando el sujeto del acto autobiográfico se percibe como transgresor contra el discurso público normativo. Es este el caso de la mujer escritora del siglo pasado al intentar definirse como personalidad individual y autónoma en una sociedad que no admitía ni concebía la identidad femenina en la arena pública. La autobiografía constituye una revelación pública de la interioridad. Pero la mujer definida culturalmente como pura domesticidad era una criatura encasillada en su interioridad. Declararse sujeto autobiográfico equivalía a invadir el territorio verbal en el que operaban los hombres. Hablar o escribir en público exponía a la mujer escritora a la terrible fuerza de la opinión pública, ese lector anónimo que podía destruir fácilmente la reputación de una mujer, su identidad genérica como construcción cultural de la femineidad. (36)

He dedicado el capítulo anterior a reseguir las diferentes aproximaciones teóricas al género autobiográfico, desde su nacimiento como tal, ligado a la individualidad del sujeto burgués, a finales del siglo XVIII, hasta la posmodernidad y/o las tendencias más recientes. En mi análisis he ahondado, entre otros muchos aspectos, en la jerarquización interna al género mediante la que se marginaban determinadas posibles muestras autobiográficas —entre ellas la carta— para erigir como *auténtica, buena y plena* autobiografía la modalidad que practicaban y podían practicar exclusivamente los hombres. En el

⁶ "La autobiografía como insulto", *La autobiografía en la España contemporánea*, monográfico de la revista *Anthropos*, 125 (Octubre, 1991): 36-40.

capítulo siguiente estudiaré qué discursos legitimaron la construcción de un concepto de la carta privada como un (sub)género ligado al género femenino y qué significó eso para las mujeres que escribían y/o se atrevían a des/autor/izar las prescripciones sociales, biológicas, familiares, económicas, educativas... que regulaban su papel o, dicho de otro modo, regulaban en qué podía consistir su vida.

Simplemente quiero avanzar aquí que gracias a una hábil interacción con los discursos que las controlaban, buscándoles las fisuras y escurriéndose por ellas, las mujeres —en el contexto de la Francia de los siglos XVII y XVIII— lograron escapar a la reclusión doméstica usando en parte como vehículo para ello el intercambio epistolar y las reuniones sociales en los denominados *salones*, como territorios fronterizos de transgresión que les permitían desarticular el binomio público/privado, convertirse en intrusas de lo vedado, alcanzar una cierta publicidad. A pesar de que el asentamiento de la burguesía supuso una nueva reclusión para la mujer, la increíble producción epistolar y literaria de las *femmes savantes* fijó una determinada asunción del género epistolar como un género femenino, que habría de perpetuarse hasta prácticamente anteayer.

Si anoto aquí todo esto es porque, a escala individual, la producción epistolar de Gertrudis Gómez de Avellaneda puede considerarse también como la antesala donde habría de ejercitar sus dotes de escritora, antes de llegar a publicar nada. No en vano encabeza la primera de sus cartas a Cepeda con un poema. Susan Kirkpatrick, en su magnífico estudio *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España (1835-1850)*,⁷ apuntaba:

En sus cartas y sus diarios fue donde la joven Gómez de Avellaneda, antes de atreverse a entrar en el mundo masculino de la publicación, fue autorizada por precedentes culturales para presentarse como mujer escritora. (133)

De estos posibles "precedentes culturales" me ocuparé pues a conciencia en el capítulo siguiente. Kirkpatrick, por su parte, analiza aquellos intertextos literarios románticos, procedentes de otras

⁷ Madrid: Cátedra, 1991. Véase especialmente el capítulo dedicado a la autora cubana: "Feminización del sujeto romántico en la narrativa: Gómez de Avellaneda", 131-164.

literaturas nacionales, que le sirvieron a la cubana para construir una identidad como mujer distinta a la que le exigían los cánones que en la época imperaban sobre el género femenino. También volveré a ello, de la mano de Kirkpatrick, más adelante.

Pretender leer la "Autobiografía" como carta me obliga a tener en cuenta la correspondencia que la escritora romántica cruzó con Ignacio de Cepeda y Alcalde.⁸ Iniciado en 1839, el intercambio epistolar entre ambos se prolongó hasta 1854 cuando, tras siete años de viaje, el sevillano regresó a su tierra para contraer matrimonio con María de Córdova y Govantes. En la que según Ramon Gómez de la Serna constituye "la última carta" —fecha en Madrid el 26 de marzo de 1854—,⁹ Gómez de Avellaneda le escribía:

Mi corazón, que ha sido tachado de inconsecuente, es, respecto a ti, por lo menos, de rara perseverancia. Siempre que los busco encuentro en su fondo, adormecidos pero no debilitados, los sentimientos que supiste inspirarle. Siempre eres mi primer amigo, el hombre de mi confianza, de mi estima, de mi fe. Todos los indicios que en tu proceder haya podido ver de que no eres mejor que el resto de la humanidad, no han sido bastantes a destruir aquella persuasión instintiva de que eres bueno, de que eres leal, de que eres una noble naturaleza excepcional en esta mísera raza; y yo, soy una criatura que, a pesar suyo, consulta más a sus instintos que a su razón. Te quiero pues, todavía; todavía creo, *a pesar de todo*, en tu amistad, y todavía anhelo que tengas alguna parte en la decisión de mi destino futuro. (148)

Dentro de esta serie epistolar, la "Autobiografía" ocupa cronológicamente el segundo lugar, tan sólo precedida por la carta del 13 de julio del mismo año, aquélla en la que la escritora cubana le dedica un poema. Como es costumbre en Gómez de Avellaneda, la misiva viene encabezada por un epígrafe que, además de fechar el texto, recoge la situación en la que se inscribe : «Una hora de desvelo y melancolía en la noche del 13 de julio —Dedicada a mi "compañero de

⁸ Usandizaga considera una obligación «(..) leer su relato autobiográfico en relación a las cartas que le dirige a su amado.» (105)

⁹ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Antología (Poesías y cartas amorosas)*. Prólogo y edición de Ramón Gómez de la Serna. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe, 1948 [2ª edición].

Desilusión"—. Para él solo». Este encabezamiento hace hincapié en al menos dos aspectos que ya he apuntado en el apartado precedente al hablar de la larga carta autobiográfica que le mandaría diez días después: por un lado, la *exclusividad* del texto —en este caso también del poema— que le dirige; por otro lado, Avellaneda se esfuerza ya en establecer este vínculo *especial* con su corresponsal, una unión anímica que les ha de llevar a compartir un mundo propio, privilegiado.

También, cual tú, costosos desengaños
atesoré con ávida amargura,
y el horizonte de mis tiernos años
surcó una nube de feral pavura.
Cielo sin claridad, campo sin flores,
estéril árbol en fecunda tierra,
mi juventud sin goces, sin amores,
a la esperanza del placer se cierra.
Éste es ¡Ignacio! mi fatal destino,
y éste también el que te acecha airado,
si de la vida al áspero camino
te lanzas sólo en tu vigor fiado.
No del sentir el mágico tesoro
exhausto yace en mi oprimido seno:
ven pues ¡querido! y el ardiente lloro
podamos juntos confundir al meno.
(Catena 190)

Esta primera carta atesora —y no sólo por el epígrafe— muchos de los elementos a mi juicio claves que más elaborados y sutilmente engarzados aparecen en la "Autobiografía". Restituir pues el texto en la cadena significativa epistolar le confiere un contraste favorecedor que provoca que gane una inesperada coloración lo que fuera de este contexto pasara sin interés particular.

Tras dedicarle el poema, Gómez de Avellaneda corona la carta con una especie de curiosa exégesis de su propio texto, tal vez para cercionarse de que Cepeda lo entendía como ella deseaba que lo entendiese. Apuntaba que era una glosa rara porque se inaugura con un consejo sorprendente: «Atienda V. a los versos y no a las ideas» (191) y acto seguido se pone ella misma a desarrollar *las ideas* en las que siente que ha de enfatizar. Por ejemplo, esta singular unión entre

ambos, como si de una sola alma se tratase, fusión que les obliga si no a vivir una sola vida (que es lo que sospecho que la escritora deseaba en realidad), sí a morir en una misma muerte (que en su acepción metafórica resulta de lo más interesante):

(...) y por eso temo nuestras conversaciones. Esto mismo que escribo no podría hablarlo sin conmoverme demasiado: porque cuando ambos nos sentimos uno junto al otro abrumados de la vida, cansados del mundo, entonces no sé qué delirio irreprimible me hace desear la muerte para ambos. (191-192)

Pero todavía hay otros aspectos fundamentales que aparecen en la primera carta a Ignacio de Cepeda y que están presentes en la "Autobiografía". Un ejemplo más: la incomodidad que siente la cubana al tener que encorsetar sus posibilidades vitales en las dos cosas y media que la sociedad española decimonónica reservaba a las mujeres. La cita es más que elocuente:

Efectivamente, a veces me abruma esta *plenitud de vida* y quisiera descargarme de su peso: He trabajado mucho tiempo en minorar mi existencia moral para ponerla al nivel de mi existencia física. Juzgada por la sociedad, que no me comprende, y cansada de un género de vida, que acaso me ridiculiza; superior e inferior a mi sexo, me encuentro extranjera en el mundo y aislada en la naturaleza. (191)

Otro más; el hecho de presentarse ante el sevillano como una persona desilusionada del mundo y sus afectos, de vuelta ya —a los veinticinco años— de la amistad y del amor por haberle causado desengaños terribles, a partir de los cuales Gómez de Avellaneda — como lo hará en la "Autobiografía"— justifica su comportamiento actual, incluyendo sus posibles frivolidades.

Yo no creo ni en una [la amistad] ni en otro [el amor]. Busco en emociones pasajeras, en afectos ligeros, un objeto en que distraer mis devoradores pensamientos y me siento así menos atormentada: porque inconstante en mis gustos cánsome fácilmente de todo, y los afectos ligeros, que apenas me ligan, no me privan del derecho de seguir el instinto de mi alma que codicia libertad. (192)

El relato autobiográfico de la carta siguiente debe entenderse como la explicación del porqué ha llegado a tamaño desencanto, incidiendo por ello especialmente en las frustradas experiencias de amor y amistad. En efecto, la "Autobiografía" constituye primordialmente la narración de una vida, sí, pero con especial atención a las relaciones que su protagonista, Tula, establece con las personas que quiere y ama. El resultado será, una y otra vez, la traición y el desengaño. Más adelante detallaré concienzudamente esta fatalidad amorosa cíclica en el texto; en cualquier caso quiero anotar aquí que Gómez de Avellaneda se las ingenia para no aparecer nunca jamás como culpable de tales fracasos sino que siempre los motivan, en última instancia, circunstancias ajenas a ella: los celos, el egoísmo, la ingenuidad, la incompreensión de los demás ante su personalidad de mujer singular.

El final de la carta del 13 de julio tampoco tiene desperdicio:

Alguna vez deseo hallar sobre esta tierra un corazón melancólico, ardiente, altivo y ambicioso como el mío: compartir con él mis goces y dolores y darle este exceso de vida, que yo sola no puedo soportar: Pero más a menudo temo en mí esta inmensa facultad de padecer, y presiento que un amor vehemente suscitaría en mi pecho tempestades, que trastornarían a caso mi razón y mi vida. Además: ¿llenaría aún el amor el abismo de mi alma? Todo lo he provado y todo lo he deshecho: amor y amistad!: ¿qué puedo, pues, ofrecer a V., querido mío? La compasión de un corazón atormentado!... y mis versos para distraerle un momento de ocupaciones graves. (192)

Forma parte indisociable de la estrategia retórica de la escritora cubana el preguntar aquello que previamente ella misma ha respondido; así, cuando Cepeda se enfrenta a la cuestión de dilucidar lo que Gertrudis Gómez de Avellaneda puede darle, ella ya le había ofrecido nada más y nada menos que todo un exceso de vida —y de corazón— muy prometedor. Por eso tenía razón Sergio Beser cuando aconsejaba no perder de vista la importancia del destinatario, puesto que la epístola autobiográfica es sobre todas las cosas —y para usar las palabras de Susan Kirkpatrick— «un acto de seducción» (134).

Dentro de esta línea abierta por la investigadora anglosajona se inscribe la comunicación que, con el título «La autobiografía romántica

de Gertrudis Gómez de Avellaneda y la literatura de confesión en España», Fernando Durán leyó en el marco del encuentro *La mujer en los siglos XVIII y XIX*, celebrado en Cádiz, en mayo de 1993.¹⁰ Por el espacio del que disponía, Durán consiguió condensar y justificar magníficamente su lectura. Proponía un análisis *diferente* de la "Autobiografía", dado que —se quejaba:

Este texto ha sido utilizado por los estudios de la Avellaneda casi exclusivamente como fuente biográfica de primer orden. Sin embargo, tomar en consideración tan sólo los datos que aporta a los sentimientos que revela es una visión demasiado estrecha. (460)

Fernando Durán apuesta muy sabiamente por ir más allá de la lectura del texto como acumulación de datos biográficos, restituyéndolo al género epistolar al que pertenece y que, a su vez, lo convierte —en tanto que privado y personal— en una de las pocas muestras de literatura confesional que existen en España, dejando a un lado los relatos autobiográficos que los sigilosos confesores exigían a las monjas con el fin de mantenerlas bajo control (y el texto epistolar autobiográfico de Juana de Asbaje se sitúa irónicamente en esta onda).¹¹

El crítico lleva a cabo una lectura de la "Autobiografía" de la escritora romántica en tanto que carta; esto es, un escrito privado y dirigido a un determinado interlocutor. La naturaleza epistolar condiciona el texto —a su juicio— en tres puntos fundamentales:

1º Lo dota de un carácter operativo; es decir, como toda carta, ésta pretende obtener una reacción en el interlocutor.
(...)

¹⁰ El texto viene recogido en las actas del encuentro, editadas por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1994: 459-468.

¹¹ En este aspecto hay que añadir que Fernando Durán es deudor —y así lo declara él mismo— del planteamiento propuesto por Nora Catelli en «Avellaneda: como ser escritora», quinto capítulo de su libro ya citado *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991:105-134. La voluntad de desarrollar lo que Catelli apuntaba es el motor conductor que vertebra todo el texto de Durán. Paralelamente a Durán, Aránzazu Usandizaga indagaba también por esta vía, en el capítulo dedicado a Margaret Cavendish y Gertrudis Gómez de Avellaneda, de su obra ya citada *Amor y literatura. La búsqueda literaria de la identidad femenina*.

2° El interlocutor se incorpora al texto y es continuamente interpelado. (...)

3° Posibilita la expresión de lo íntimo, garantiza la sinceridad (o la apariencia de sinceridad). Este punto (...) se relaciona con la situación literaria de España y del romanticismo español, con la posibilidad de que en España existiese una literatura de confesión.

Este último aspecto constituye la tesis que Durán pretende demostrar con su comunicación. Personalmente, me interesa incidir en el carácter epistolar del texto en relación a la información autobiográfica que vehicula, para demostrar, a mi vez, las estrategias que encierra esta asociación y las posibles intenciones que nos permite descubrir este particular texto de Avellaneda si lo analizamos con detalle. Por eso, tal vez me ciña más en los dos primeros puntos enunciados por el crítico y deje más de lado la inserción de la "Autobiografía" en el movimiento romántico español. Huelga decir, sin embargo, que los tres aspectos demarcados a efectos prácticos por Durán, están estrechamente relacionados y no existen —ni pueden existir— separadamente.

Solamente una precisión más; en lo referente a este *carácter operativo* que, según Durán, le confiere el marco epistolar no considero que sea un elemento exclusivo de las cartas. Cualquier texto, tan pronto se ve inmerso en el proceso de comunicación necesario para que sea texto —es decir: susceptible de ser interpretado—, está provocando necesariamente *reacciones* en su(s) posible(s) interlocutor(es). Más que *dotarlo* de este «carácter operativo», la condición epistolar del texto lo *intensifica*, precisamente por incorporar e interpelar constantemente al destinatario de la carta.

Dejando a un lado estas nimiedades, las palabras de Fernando Durán en lo concerniente a la necesidad insoslayable de una lectura epistolar del texto (con la consiguiente incorporación de Ignacio de Cepeda en ella) son de una rotundidad aplastante:

(...) no se comprenderá nada de esta autobiografía si no se advierte que toda ella es una justificación para hacer aceptable a los ojos de Cepeda ese historial amoroso; no tiene sentido hablar de candor juvenil. (463)

Comparto completamente el criterio del crítico; se trata de una *justificación* y —como intentaré demostrar— de más cosas.

A pesar de que por razones obvias de espacio y tiempo no puede entretenerse en desenmascararla paso a paso, Durán es capaz de ver cómo la sinceridad que inunda el texto de Gómez de Avellaneda surge a través de estrategias retóricas que, en la línea romántica del arrebató y la efusividad, sirven a la escritora también para salir inmune ante los ojos de su próximo objetivo amoroso. Inmediatamente lo veremos. Antes, quiero tan sólo evidenciar que la última frase de la cita de Durán arremete contra las afirmaciones de Suárez-Galbán, a las que ya me referí en el apartado anterior.¹²

Para seducir a Ignacio de Cepeda, Avellaneda opta por construir un personaje de sí misma, presentándose ante él como una víctima de múltiples excesos; algunos propios (exceso de ingenuidad, exceso de amor, exceso de inteligencia...), otros ajenos (exceso de celos, exceso de egoísmo, unas miras excesivamente estrechas...). De este modo nace Tula, una mujer castigada por infortunios diversos que parece depararle implacable el destino desde la más remota infancia y malquerida por unos hombres que no estaban a la altura de su *naturaleza* de mujer extraordinaria —en la acepción literal de la palabra.

En este sentido, Gómez de Avellaneda no hace otra cosa que lo que María del Carmen Simón Palmer detecta como una práctica habitual de los biógrafos de las escritoras de este período histórico-literario,¹³ que «acentúan la imagen romántica en muchos casos con la pintura de hechos trágicos: muertes, enfermedades y quiebras económicas» (11).

La literatura contemporánea constituye un material importantísimo de la "Autobiografía", las referencias son constantes.

¹² Anteriormente ya había advertido: "Algunos críticos se han mostrado deslumbrados por la aparente sinceridad juvenil de la escritora, lo que desde luego confirma que Gertrudis Gómez de Avellaneda logró el objetivo que buscaba". Y, poco más adelante, con referencia directa, insistía: "Esta autobiografía responde a una estrategia en un contexto determinado, y no a una efusión de sentimentalismo juvenil; por eso, creo que no tiene razón Suárez-Galbán (...)" (463).

¹³ Véase «Panorama general de las escritoras románticas españolas», en Marina Mayoral (coord.), *Escritoras románticas españolas*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990: 9-16.

Bastaría detenerse en las explícitas para obtener una muestra de hasta qué punto el discurso de la escritora cubana se articula sobre, desde y a partir de intertextos literarios. Por ejemplo, aparecen Rousseau y el epistológrafo francés Saint-Preux.¹⁴ Parafrasea a Byron:

La navegación fué para mí un manantial de nuevas emociones. —«Cuando navegamos sobre los mares azulados, ha dicho Lord Byron, nuestros pensamientos son tan libres como el Océano.»— Su alma sublime y poética debió sentirlo así: la mía lo experimentó también. (152)

y cita a José M^a de Heredia:

Al despeñarse el huracán furioso,
al retumbar sobre mi frente el rayo
palpitando gocé... (153)

Tula, el yo "autobiográfico" de Avellaneda, bebe a grandes tragos de la literatura romántica, sin embargo —como advierte Susan Kirkpatrick:

(...) su presentación como sujeto de la experiencia romántica no fue tan natural ni tan sencilla para Gómez de Avellaneda como pueda parecer su identificación con el "alma poética sublime" de Byron. (135)

Ya por el mero hecho de ser mujer y dedicarse a leer según qué textos —y no digamos atreverse a escribir— la sociedad circundante la censuraba constantemente. Los parámetros que caracterizaban la identidad femenina no se avenían con los que conformaban el alma sublime y poética de cualquier posible seguidor de Byron. En un momento de la "Autobiografía" Tula escribe:

Las parientas de mi padrastro decían, por tanto, que yo no era buena para nada, porque no sabía planchar ni cocinar, ni calcetar; porque no lavaba los cristales, ni hacía las camas, ni barría mi cuarto. Según ellas, yo necesitaba veinte criadas y me daba el tono de una princesa. Ridiculizaban también mi afición al estudio y me llamaban *la Doctora*. (156)

¹⁴ Susan Kirkpatrick ha observado que este texto autobiográfico epistolar que Avellaneda dirige a Cepeda sugiere que la cubana «esperaba iniciar algo similar a la correspondencia de confidencias entre Julie y Saint-Preux.» (134)

La anécdota nos remite, por una parte, a aquel fragmento de la carta del 13 de julio donde Gómez de Avellaneda reconoce el desajuste entre una *existencia moral* —de pensamiento y sentimiento— superior a la *existencia física* —biológica— de vivir en un cuerpo sexuado en femenino. Por otra parte, acuden a colación los comentarios con que la obsequiaron sus contemporáneos; desde el «¡¡¡Es mucho hombre esta mujer!!!», de Bretón de los Herreros, hasta el fragmento que José Zorrilla le dedica en sus memorias *Recuerdos del tiempo viejo*:

Nada había de áspero, de anguloso, de masculino, en fin, en aquel cuerpo de mujer, y de mujer atractiva:¹⁵ ni coloración subida en la piel, ni espesura excesiva en las cejas, ni bozo que sombreara su fresca boca, ni brusquedad en sus maneras: era una mujer; pero lo era sin duda por un error de la naturaleza, que había metido por distracción un alma de hombre en aquella envoltura de carne femenina. (Beser 20)

Más explícito todavía que el anterior, es el siguiente fragmento de la "Autobiografía":

¡Cuántas veces envidié la suerte de esas mujeres que no sienten ni piensan; que comen, duermen, vegetan, y á las cuales el mundo llama muchas veces mujeres sensatas! (149)

En su estudio ya citado, imprescindible para cualquier persona que se acerque a la obra de la escritora cubana, Susan Kirkpatrick ha demostrado cómo Avellaneda se apoyó en modelos femeninos provenientes de novelas extranjeras —especialmente francesas— para resolver el conflicto de su propio personaje. En la correspondencia a Ignacio de Cepeda se revelan algunas de estas fuentes. Por ejemplo, en

¹⁵ Antes Zorrilla ya se había encargado de explicitar en qué consistía el atractivo de Gertrudis Gómez de Avellaneda: «era hermosa, de gran estatura, de esculturales contornos, de bien moldeados brazos y airosa cabeza, coronada de castaños y abundantes rizos, y gallardamente colocada sobre sus hombros. Su voz era dulce, suave y femenil; sus movimientos lánguidos y mesurados, y la acción de sus manos delicada y flexible; pero la mirada firme de sus serenos ojos azules, su escritura briosamente tendida sobre el papel, y los pensamientos varoniles de los vigorosos versos con que reveló su ingenio, revelaban algo viril y fuerte en el espíritu encerrado dentro de aquella voluptuosa encarnación mujeril». (Beser 19-20)

una carta sin fechar, que Lorenzo Cruz Fuentes ubica en noviembre/diciembre de 1839, la cubana propone al sevillano dedicar a la lectura las horas que estén juntos, cuando él la visite. En función de ello ya ha elaborado un programa a conciencia. En primer lugar Walter Scott, «porque quiero que conozcas al primer prosista de Europa, el novelista más distinguido de la época (...)».

Seguidamente *Corina o Italia* por madame Staël. Novela descriptiva del más hermoso y poético país del mundo, y hecha esta descripción por la pluma de una escritora, cuyo mérito conoces. Además han dado algunos amigos a decirme, que hay semejanzas entre mí y la protagonista de esta novela, y deseo por eso volver a leerla contigo, y buscar la semejanza, que se me atribuye con ese bello ideal de un genio como el de la Staël. (Catena 209)

Otra de las fuentes fundamentales que Kirkpatrick detecta proviene de la producción novelística de la controvertida George Sand, especialmente de sus obras *Valentine* e *Indiana*, entre cuyas tesis principales se cuenta la acometida contra el matrimonio entendido como una tiranía legal hacia la mujer. La escritora cubana se sirve de ello en la "Autobiografía":

Los procesos mediante los cuales Gómez de Avellaneda transformó su experiencia cruda en la prosa de su autobiografía y expuso su opinión sobre el amor y el matrimonio, fueron posibles gracias a que las novelas contrarias al matrimonio de Sand habían establecido un lenguaje narrativo y un fundamento dentro de los cuales Avellaneda reconoció su propio rechazo del matrimonio previsto para ella y la desdicha del matrimonio de su prima. (138)

El caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda, condensado magníficamente en su "Autobiografía", le sirve a Kirkpatrick para mostrar de qué modo la subjetividad de la escritora romántica se construía sobre la contradicción irresoluble de tener que casar el modelo del vitalismo creador —el genio— con el de la mujer domesticada —el ángel del hogar—. Gómez de Avellaneda tuvo que

negociar para sí un lugar como escritora en la España romántica. Y pagó un precio por ello.¹⁶

Así pues, la "Autobiografía" epistolar que la escritora cubana dirige a Ignacio de Cepeda constituye una magnífica muestra de la difuminación de la frontera que separa la vida de la literatura, las presuntas realidades de las ficciones, dado que el texto supone un esfuerzo vital y literario de construir un *yo* ficticio y no por ello menos verdadero. Se produce a escala individual lo que Catelli denomina y explica magníficamente como la *ampliación del espacio literario* en el movimiento romántico.

El romanticismo (...) introduce otra instancia mediadora en la literatura, la instancia del Autor como personaje. Si esta ampliación del espacio literario se produce verdaderamente durante el romanticismo, entonces debemos suponer también que la relación entre los géneros literarios y no literarios se vio alterada. No existieron, a partir de ese momento, criterios fiables para dividir la auténtica literatura de sus apéndices —cartas, diarios, confesiones, devocionarios—. Por lo cual, las maneras de clasificar géneros en mayores y menores y los modos de discriminar la verdad de la anécdota de la verdad literaria se tornaron inestables e irrelevantes. (115)

En el capítulo siguiente demostraré que en el caso particular de la epístola, cuando Avellaneda la heredó vía Francia, ésta ya ocupaba una situación desestabilizadora y transgresora, fronteriza entre la literatura y la realidad, la esfera pública y la privada, en el contexto francés de los siglos XVII-XVIII. Estaba, además, muy ligada a unos personajes femeninos particulares, las *salonnières*, mujeres como la madre de madame de Staël o como la propia autora de *Corinne*, que organizaban reuniones periódicamente y se mantenían unidas por una copiosa red epistolar. Por lo tanto, a mi parecer, Gómez de Avellaneda no adoptó simplemente unos modelos de mujer que descendían, en última instancia, del marco de la ficción literaria francesa, sino que, de igual

¹⁶ Nora Catelli se refiere así al carácter contradictorio sobre el que se asentaba la identidad de Gómez de Avellaneda: «(...) no se puede parecerse al padre si hay que parecerse a la Virgen. Parecerse a María es ser al mismo tiempo virgen y madre, por lo cual el ideal masculino entre lo interior y lo exterior, lo público y lo privado, queda desmentido por el brutal mandato mariano». (120)

modo, halló a su disposición un género epistolar que —especialmente en su acepción amorosa— se había asumido como femenino.

La *literaturización* de la identidad —para llamarla de algún modo— no se circunscribe en la "Autobiografía" únicamente a Gómez de Avellaneda. Como ya advertía la propia escritora, era preciso ocuparse de Cepeda escribiendo sobre ella misma, y esto es exactamente lo que hará. Tanta o más vehemencia que la que pone en Tula, invertirá en crear un rol masculino correspondiente, con la esperanza de que Ignacio de Cepeda se atreva a asumirlo. Los *otros* hombres de su vida, los amantes que lo han precedido, devienen contraejemplos de almas raquílicas que el joven *casi* abogado no debe seguir. Él tiene que convertirse en el hombre ideal, ése ser superior a la altura de la protagonista femenina, que Gómez de Avellaneda simula que Tula ya duda poder encontrar. Por supuesto, Kirkpatrick estaba en lo cierto: todo obedece a una deliciosa —o terrible— estrategia para enamorar perdidamente al sevillano.

En el siguiente apartado, reseguiré con más detalle cómo la escritora cubana mueve sus singulares tropas verbales a lo largo de esta maravillosa ofensiva de amor epistolar.

LA LECTURA RETÓRICA: LOS CORRESPONSALES REINVENTADOS

Si bien hasta ahora he estructurado este capítulo con dos apartados que presentan posibles formas de aproximarse al texto, no quiero con eso dar a entender que se trate de lecturas irreconciliables sino que, a mi juicio, conviven en diálogo más que en exclusión. En efecto debe ser así, porque la singularidad de la "Autobiografía" de Gertrudis Gómez de Avellaneda radica en convertir en indisociables los caracteres autobiográfico y epistolar del texto. Y aún tiene algo de diario, desde el punto que se redacta en el transcurso de diez momentos distintos, explicitados con nueve epígrafes y una posdata, escrita tras releer la carta.¹⁷

¹⁷ Porque se trata, a pesar de todo, de *una* carta y no nueve distintas, como anota Suárez-Galbán (282). Lo que lo hace una única carta estriba, a mi entender, en el hecho

Los epígrafes de datación dan noticia del tiempo de escritura y dividen el texto en distintas secciones de longitud muy variable. En cinco casos, la narración del pasado viene acompañada de referencias del presente y, dejando a un lado la posdata, los cuatro restantes se dividen equitativamente en dos y dos, en su adscripción al pasado biográfico de la cubana o al presente amoroso con Cepeda. Para mayor claridad, lo he querido recoger en el siguiente cuadro.

Epígrafe	Fecha	Momento	Pasado	Presente
I	23 julio	1:00 a. m.	+	+
II	25 julio	mañana	+	+
III	25 julio	tarde	+	-
IV	25 julio	1:00 a. m.	-	+
V	26 julio	mañana	+	+
VI	26 julio	tarde	+	-
VII	26 julio	noche	+	+
VIII	26 julio	1:00 a. m.	-	+
IX	27 julio	tarde	+	= +
X	27 julio	POSDATA		

El cuadro revela que los fragmentos referidos exclusivamente al presente de la escritura se redactan a horas intempestivas —tal vez después de que Tula esperara en vano la visita de su *tibio galán*—, y suelen ser mucho más breves.

Asimismo, podemos constatar que la rememoración del pasado se constituye a modo de lo que el narratólogo Gerard Genette denomina una *analepsis mixta*, esto es: una retrospectión que se inicia en un momento anterior al tiempo de la narración primera (en este caso la escritura de la carta), para avanzar hasta llegar a ella (como ocurre en el epígrafe noveno). Es decir, el relato autobiográfico parte del pasado más lejano —el nacimiento de Tula en 1814— para prolongarse hasta el presente y uniéndose a él —finales de julio de 1839.

Cabe añadir, también, que aquellos epígrafes que condensan tanto acontecimientos del pasado como alusiones al presente, reservan para

de que por más sincopada que fuera su escritura, *todo* el cuadernillo se mandó a la vez en una sola entrega y no a plazos, fraccionadamente.

estas últimas los espacios iniciales y/o finales de la entrega, de modo que la realidad *actual* del momento de la escritura *enmarca* el relato del pasado. Gómez de Avellaneda se dirige explícitamente a Cepeda y a la *amistad* que les une cuando coge y abandona la pluma, contribuyendo así a subrayar la sensación de exclusividad que tiene la carta, la sensación en el corresponsal sevillano de que escribe solamente para él y que por él nace el texto.

Estas interpelaciones constantes al destinatario de la carta pueden obedecer a distintos objetivos:

a) Es obvio que muestran ostentosamente la inquietud de Tula por el hecho de no poder ver a Cepeda. Resulta curioso, en este sentido, que el único día que coincidan —y no con demasiado buen resultado— sea el 24 de julio, justamente el único día que Gómez de Avellaneda no escribe. Es más que probable que la evidencia del malestar obedezca a la voluntad de provocar mala conciencia en Cepeda, por haberla dejado en el abandono, tal vez re/celoso de la relación de la cubana con Méndez Vigo. Creo que despojar a Cepeda de estos recelos constituye uno de los objetivos a corto plazo de la "Autobiografía" y que esto sea lo que esté detrás de algunos fragmentos —a veces casi en clave— que más adelante comentaré.

b) Estos momentos centrados en el *presente* constituyen además los que en mayor medida acercan el texto a la categoría de *diario íntimo*, aún a pesar de la presencia del destinatario, puesto que dan cuenta de la realidad cotidiana de la escritora en el momento de escribir la carta y, paradójicamente, son también los que a la vez más suben las tintas de epístola amorosa a la "Autobiografía".

c) Por último, y en relación con los dos puntos anteriores, estos fragmentos dirigidos directamente a Cepeda consiguen convertirlo en el nuevo amante de Tula. Es decir que, paulatinamente se irán sumando para converger al final de la lectura en la certeza para cualquier lector de la epístola —incluyendo a Cepeda, por supuesto, que en principio debía ser el único en leerla— que el sevillano es el último de la lista de hombres que ha *padecido* Tula y sobre él pesa la responsabilidad —y la esperanza— de que sea de una vez para siempre el compañero capaz de estar a la altura del alma de la autora cubana.

Llegará el momento que, entre contradicciones sospechosamente bien tensadas, la propia Tula le espete:

¡Cepeda!, ¡querido Cepeda! ¿Será cierto que usted siente como yo cuán poco vale este mundo y sus corrompidos placeres?, ¿no será usted otra nueva decepción para mí?, ¿quien me garantiza su sinceridad?... ¡Cepeda!, ¡Cepeda!, si usted no es el primero de los hombres, forzoso es que sea usted el último, y... lo confieso, vacila mi juicio entre esos dos extremos. (150)

Descubrirse, queriéndolo o sin querer, como el nuevo amante de esta mujer cubana amenazaba en convertirse en una arma de doble filo ya que, si por un lado, podía alimentar la vanidad del sevillano, por otro lado, tal ostentoso cargo no le llegaba sin que Tula, confiándose de este modo a él, no le traspasara también la responsabilidad de no decepcionarla como, una tras otra, le habían fallado *todas* las personas a quienes se había confiado anteriormente. Tal vez este sutil efecto de *carga de responsabilidades* sobre las espaldas —¿demasiado enclenques?— de Ignacio de Cepeda haya provocado que, a menudo, la crítica *menosprecio* al hombre-personaje coprotagonista de la "Autobiografía". Yo misma creo que me he referido a él como la propia Tula lo denominó en otra ocasión epistolar.

Voy adquiriendo con V. una resignación admirable, de la que no me creía capaz: porque a la verdad, vida mía, puedo muy bien decirle a V aquel verso de una comedia de Moreto: "¡Qué tibio galán hacéis!". (Catena 214)

Pero este tibio galán, o *gélido andaluz*,¹⁸ ha sido objeto de críticas más acérrimas, por parte también de algunos críticos masculinos, que lo juzgan muy severamente. Valga como ejemplo este párrafo que le dedica Gómez de la Serna:

En esa situación aparece Cepeda que ha de llenar su vida, pero que es el hombre de mecedora y sonrisa, que se va a dejar querer pero que no tiene heroicidad para atreverse a

¹⁸ Así dice Elena Catena que lo denomina una biógrafa de Avellaneda. Véase Catena, 183.

llevar en vilo de por vida a tan encantadora mujer.
¡Cobardía tonta!

Como aliento y acicate de su inspiración durante toda su existencia actuará sobre ella la mirada de ese hombre que se quedó quieto y pasmado en el vagón de viaje. (10)

Lorenzo Cruz Fuentes, amigo de Cepeda y primer editor de la correspondencia aventura lo siguiente:

¿Cuál fue la causa de tanta desventura? No lo sabemos a ciencia cierta. Los celos tal vez; la pasión absorbente, avasalladora, que no conocía límites, de la *franca india*, como graciosamente a sí propia se llamaba la simpática Tula; y la templanza sostenida del Sr. Cepeda ante el temor instintivo de entregarse con armas y bagaje a aquella inteligencia poderosa, que algún día podría anularle con su superioridad indiscutible, pudieron hacer el milagro. (Catena 184)

Catena no puede —y no debe— reprimir el comentario:

El llamado *milagro* por el señor Cruz de Fuentes fue la huida definitiva del ilustre caballero andaluz; (...)

Tampoco hay que olvidar que la viuda de Cepeda era quien cargaba con los gastos de la edición... Catena también juzga a Cepeda, claro:

Era un joven serio, estudioso y preocupado por su formación profesional, que en su caso era el conocimiento de la administración pública y de la agricultura. Estas preocupaciones eran sin duda reales y no meros pretextos para defenderse del apasionado amor de Gertrudis Gómez de Avellaneda; pero demuestran que el joven Cepeda era temperamentamente frío y muy capaz de controlar cualquier impulso físico o sentimental que alterase su vida y sus planes de una existencia tranquila, sin ningún tipo de arrebatos perturbadores. (184-185)

Si apunto todo esto no es porque pretenda dilucidar aquí cuál era el cuadro psicológico de Ignacio de Cepeda y Alcalde sino para mostrar hasta qué punto las cartas de Avellaneda —y la "Autobiografía" en particular— lo convierten en un personaje del que exigimos una *respuesta concreta, un comportamiento adecuado* que no siempre nos

parece que cumple. Sin embargo, hay que tener en cuenta que toda la producción epistolar del sevillano, ya sea porque se ha perdido o destruido o escondido, no ha salido a la luz pública. Por eso desconocemos de qué modo respondía a la responsabilidad que Tula *tan generosamente* vertía en él. Lo que las cartas de la cubana dejan entrever, sin duda, es el desajuste de deseos y pareceres y los constantes esfuerzos de Avellaneda en reajustarlos, en reformular su discurso para impedir perder a su amante.

Yo conozco que eres más prudente que yo, y me acuerdo que alguna vez me has pedido *paz y olvido*. Olvido no, pero paz, yo quiero dártela y quiero tenerla. Tú tenías razón, la tenías. Paz! sí, paz!, yo la necesito como tú y como tú la demando. De hoy en adelante de común acuerdo nos daremos paz, bien mío. ¡Desgraciados los que quieren apretar el corazón hasta romperlo!: los que dan impulso a una máquina sin saber si tienen fuerzas para detenerla cuando quieren! Es santa, es sagrada la vida del corazón y nos empeñamos en gastarla. Porque todo se gasta, todo! (Catena 216)

En la "Autobiografía", Gómez de Avellaneda relata su vida como sucesión de desgracias que la convierten en víctima inocente de un destino atroz o de una malquerencia ajena enfermiza. Con ello consigue, por un lado, colocar a Cepeda en la tesitura de no querer convertirse en *otro* más de la lista de hombres mediocres decepcionantes, así como, por otro lado, su propio relato exime a la cubana de cualquier culpa o posible sospecha de comportamiento indebido. Tan sólo parece demasiado inocente, demasiado confiada... Se trata, como ya había apuntado antes, de una estratagema de justificación velada para que el sevillano no dude de ella y, de una vez, resuelva involucrarse emocionalmente en la relación sentimental que Tula le pone en bandeja.

Efectivamente, el relato autobiográfico que la cubana traza para su personaje avanza como una serie cíclica de infortunios de origen diverso: familiares, amorosos o de amistad. Acto seguido, me propongo mirar más de cerca el texto para así mostrar lo poco que tiene de fortuita o de espontánea esta concatenación y la habilidad con que

Gómez de Avellaneda engarza presente y pasado para conseguir sus propósitos.

Del epígrafe I, que abraza desde el nacimiento de la escritora en 1814 hasta que cumple trece años de edad, cabe destacar dos acontecimientos remarcables:

—La muerte del padre (1823) y el dolor que le causará ver con qué rapidez su madre se casaba de nuevo con el teniente coronel Escalada,

—La relación de amistad que la unía con las hermanas Carmona, especialmente con Rosa, la menor.

Cabe añadir que, ya desde el principio, Avellaneda invierte espacio en convencer a Cepeda de su carácter excepcional casi congénito. Confiesa que desde niña tenía "afición al estudio y tendencia a la melancolía" (138) y añade una detallada explicación de en qué consistían las actividades con las Carmonas.

(...) la lectura de novelas, poesías y comedias llegó á ser nuestra pasión dominante. Mamá nos reñía algunas veces de que siendo ya grandecitas, descuidásemos tanto nuestros adornos, y huyésemos de la sociedad como salvajes. Porque nuestro mayor placer era estar encerradas en el cuarto de los libros, leyendo nuestras novelas favoritas y llorando las desgracias de aquellos héroes imaginarios, a quienes tanto queríamos. (138)

La última observación encierra lo que narratológicamente se denomina un *cebo* (*amorce*), puesto que constituirá un elemento crucial para justificar su actitud ante la boda que le arreglará la familia, que es el acontecimiento que abrirá el epígrafe II.

—Tan pronto una Tula adolescente se pone de largo y se presenta en sociedad, la familia le conviene, como mandaban los cánones, una boda con un caballero rico e influyente. Sin embargo,

(...) yo no conocía el amor sino en las novelas que leía, y me persuadí desde luego que amaba locamente a mi futuro. Como a penas le trataba y no le conocía casi nada, estaba á mi elección darle el carácter que más me acomodase. (139)

Por lo que construye a su novio a medida de los héroes novelescos que poblaban su imaginación. Como más adelante relatará, despertar de su quimera fue un choque.

—Antes hace un paréntesis para volver de nuevo a sus amistades femeninas íntimas. Al lado de Rosa Carmona, Tula tendrá a su prima Angelita. Las tres forman un grupo aparte, son diferentes a las otras chicas, sensibles a realidades más elevadas.

Cuando Rosa, mi prima y yo estábamos solas, solíamos ocuparnos de objetos más serios y superiores a nuestra inteligencia. (...) Rosa tenía mucho juicio en cuanto decía, y yo admiraba siempre la exactitud de sus raciocinios. En cuanto a mi prima, era como yo, una mezcla de profundidad y ligereza, de tristeza y alegría, de entusiasmo y desaliento.
(140)

—Tula se percata de la realidad del novio que la espera y queda en una especie de vida muerta. Como contrapunto, el texto nos ofrece los casos de Lola Carmona y su prima Angelita (una mujer *como ella*), que se comprometen casi a la vez en matrimonios que las ilusionan. Tula dice tener celos: «Yo gozaba llorando y esperaba realizar algún día los sueños de mi corazón» (141).

Gómez de Avellaneda clausurará esta segunda entrega con una abrupta vuelta al presente, que interpele e inmiscuye a su privado lector.

¡Cepeda! ¡Cuanto me engañaba!... ¿Dónde existe el hombre que pueda llenar los votos de esta sensibilidad tan fogosa como delicada? ¡En vano lo he buscado nueve años!; ¡en vano! He encontrado hombres; hombres todos parecidos entre sí; ninguno ante el cual pudiera yo postrarme con respeto y decirle con entusiasmo: Tú serás mi Dios sobre la Tierra, tú el dueño absoluto de esta alma apasionada. Mis afecciones han sido por esta causa débiles y pasajeras. Yo buscaba un bien que no encontraba y que acaso no existe sobre la tierra. Ahora ya no lo busco, no le espero, no le deseo: por eso estoy más tranquila.

Esta tarde o mañana continuaré escribiendo. ¡Adios!
(141-142)

La cita es larga pero creo que justificada. Desde el presente en el que escribe, Tula reconoce por anticipado haber fracasado en su búsqueda del hombre que ha de ser *dueño absoluto de su alma apasionada*. Es curioso que Tula admita lo vanos que han sido los intentos de hallarlo cuando en su relato todavía no ha intimado con varón; de este modo consigue advertir a Cepeda de lo excepcional que puede y debe ser, así como, a la vez, ya marca los amantes que irán apareciendo en su relato del pasado como *fracasos*, mitigando de antemano la intensidad de sus sentimientos con la perspectiva del presente que los sucede. De la pregunta retórica poco cabe decir: es obvio que sólo por dirigirla a Cepeda, éste constituye ya una posible respuesta.

En el **epígrafe III**, Loynaz entra en escena. Por si la aclaración de la excelsitud de Cepeda en el mundo masculino de la cubana en el párrafo anterior no quedara lo suficientemente clara, Tula confiesa que, a pesar de agradecerle Loynaz, «me hallaba muy lejos de creerle el hombre según mi corazón. Encontrábale más talento que sensibilidad, y en el carácter un fondo de ligereza que me disgustaba» (143).

Esta afirmación casa perfectamente con la generalización que había hecho anteriormente,¹⁹ pero por influencia ajena, perversa, de nada más y nada menos que su amiga del alma, Tula modificará esta primera impresión.

[Rosa] empeñóse en persuadirme que nuestra [de Tula y de Loynaz] pretendida amistad no era más que un amor disfrazado, y por lo mismo peligroso. Recordábame sin cesar mis compromisos y hacía de mi novio elogios, que hasta entonces no le había yo oído. Ponderando las ventajas de aquel matrimonio, me intimidaba al mismo tiempo con suponerlo inevitable, porque sólo con escándalo y afligiendo a mi familia, decía ella, podía yo romper un empeño tan serio y tan antiguo.

A fuerza de decirme que yo amaba á Loynaz, llegó a persuadírmelo (...). (143)

¹⁹ En el epígrafe anterior: «Rara vez he encontrado simpatía en aquellas personas que a primera vista me han chocado, y muchas he adivinado, en dicha primera vista, el objeto de mi futuro afecto.» (140); generalización que, a su vez, incluye a Cepeda.

Tula se presenta como una víctima inocente de las maquinaciones de Rosa Carmona, que evidentemente, dan su fruto:

Loynaz había sido despedido de casa, y, bajo el pretexto de que quería marcharse con su marido, mamá había fijado para dentro de tres meses mi matrimonio (...) (143)

El episodio se cierra con la voluntad de mantener en suspenso los acontecimientos que todavía tiene que relatar, para así fomentar en Ignacio de Cepeda el deseo de seguir leyéndola.

El epígrafe IV, escrito de madrugada, se ubica totalmente en el presente y —como ya he apuntado antes por algunas citas— resulta de los más eficaces sobre el interlocutor. Tula reflexiona a propósito de los motivos que pueden justificar que Cepeda no haya ido a la ópera ni al teatro y mantenga semejante vida de *misántropo*.

Si la idea que desde anoche me persigue no es una aprensión mía; si la vida retirada que usted hace tiene el motivo que sospecho... yo seré siempre su amiga de usted, pero conoceré que usted no lo es mío. Más; conoceré que usted es capaz de arterías y pequeñas falsedades, conoceré que usted no me ha comprendido, y... ¡qué se yo!, veré en usted *un hombre* como todos los demás. De anoche acá usted ha decaído tanto en mi opinión, que... (¿por qué no he de decirlo todo?) que casi temo aumentar con el nombre de usted la lista de mis desengaños. (144-145)

Este fragmento resulta especialmente relevante puesto que Tula ha colocado a Cepeda como el *hombre* especial que —en teoría— ella, a juzgar por el fragmento presente de epígrafes anteriores, ya no buscaba. Y no sólo eso; hábilmente, en el mismo momento que —ahora sí— lo explicita, lo hace negándolo, puesto que lo describe como inapropiado para ocupar este lugar de privilegio. De este modo, Gómez de Avellaneda coloca a Cepeda en la paradoja de *ser* porque *no puede ser*. Veladamente, no hace falta ni decirlo, instiga al sevillano a demostrarle que sí merece el lugar que le ha dado. Por si no quedara claro, Tula le invitaba a recapacitar:

Yo perderé, si así fuere, yo perderé una ilusión, una última ilusión que me ha lisonjeado algunos días; pero usted perderá más: sí. Porque, ¿dónde hallará usted otra amiga

como yo? Usted no sabe, no puede saber, cuán puro, cuán desinteresado, cuán tierno es el afecto que me inspira. (145)

Para que no suene a soberbia, le suministra el antídoto:

Pero, ¿adónde voy a parar?, yo me contradigo! —No, caro Cepeda, no perderá usted mi amistad mientras ella tenga para usted algún valor; pero yo le suplico a usted en nombre del cielo y de la sinceridad de mi alma, yo le conjuro a usted, que si esta amistad perjudica a intereses del corazón más caros, que si teme usted excite ella celos y origine disgustos á un objeto querido, no se valga usted de pretextos para evitarlos. Oiga usted. Es demasiado noble y pura nuestra amistad para que sufra las sombras del misterio: yo no podré tolerarlo ciertamente; pero si la manifestación de ella puede ofender al amor, el amor es primero: la amistad debe ser sacrificada y lo será: yo lo exijo. (145)

Este fragmento, extraño ciertamente, se me antoja digno de comentario porque, a mi juicio, constituye una impecable ofensiva para desestabilizar a Cepeda y a sus posibles argumentos.

a) En primer lugar, parece que Tula rebaje súbitamente la posible relación entre ambos a la categoría de *amistad*, que ella situa por debajo del *amor*. Por ello, no me parece que, en realidad, se contradiga tanto sino que, dándolo por hecho, incide de nuevo en la observación o revelación que antes confesaba decepcionarla. Es otra forma de decirle a Cepeda que como amante no cumple.

b) Por la cita, Tula parece presuponer que Cepeda rehuye su trato íntimo porque este origina celos en otra mujer, cuando, probablemente, era el trato íntimo de la cubana con Méndez Vigo lo que enfadaba a Cepeda. O sea que —como se dice vulgarmente—, le pasa la pelota, de una forma tácita.

c) Pero además, si mi presuposición anterior es cierta, Gómez de Avellaneda *da una lección* a Cepeda admitiendo que, por más duro que sea para ella, Tula aceptará pasar a un segundo plano. Al erigir el amor como lo más importante, la cubana está remarcándole que así debería ser el amor de él hacia ella y, a la vez, le está recordando que así es el amor que ella siente por él: un amor por encima de todo (y *todo* incluye a Méndez Vigo, por supuesto).

Y la amenaza de sacrificio y, por tanto, de pérdida de este fragmento viene reforzada por la despedida.

Adios, hasta mañana, es decir, hasta mañana en este papel, pues repito que voy á probar, si me es ya necesaria absolutamente la sociedad de usted, estando tantos días como posible me sea sin verle. (145)

En el epígrafe V, al *affaire Loynaz* y a la presión por la proximidad del matrimonio, se le añade la doble traición de Rosa. La más joven de las Carmonas había sido —según Tula— quien había convencido a su madre de que la relación amorosa entre ambos y de la posible amenaza que suponía ésta para que se consumara el pertinente matrimonio. Sin embargo, cuando Rosa le confiesa haberlo hecho con las mejores intenciones, Tula la cree y la perdona.

Loynaz le escribe cartas apasionadas a las que ella responde *movida* por la pena que le nace de verlo «desairado injustamente, ofendido y desgraciado por mi causa» (146). Aún así, sabe mantenerse en su lugar:

(...) en mi contestación le decía, que estaba resuelta a sacrificarme por complacer á mi familia, casándome con un hombre que aborrecía. (147)

Una vez, en un contexto *positivo* para ella, ya ha equiparado el matrimonio con el sacrificio y se ha referido al novio en estos términos, resulta más que comprensible y hasta reconfortante para cualquier persona que lea el texto que Tula se eche atrás. El rompimiento trae unas consecuencias catástróficas; todo el mundo la condena:

¡Tener el atrevimiento de romper un compromiso tan serio, tan adelantado, tan antiguo! ¡Dar un golpe mortal á mi familia! Esto pareció imperdonable: se dijo desde luego, que yo era una mala cabeza (...), que mi talento me perdía, y que lo que entonces hacía, anunciaba lo que haría más tarde, y cuánto haría arrepentir a mamá de la educación novelesca que me había dado. (148)

Por la influencia que sus envidiosos tíos ejercieron sobre el abuelo, éste modificó el testamento y desheredó a Tula y a su madre. También su padrastro, Escalada, había contribuido a ello, discutiendo con el patriarca por motivos absolutamente ajenos a ella, sin embargo descargó la culpa sobre Tula, como todo el mundo. La puntilla: se descubre que Rosa Carmona y Loynaz se amaban, y este hecho explicaba el comportamiento vil con que la obsequiaba quien ella había creído su amiga. Todo ello parece darle licencia para generalizar:

Una especie de fatalidad, que me persigue, hace que siempre se tomen circunstancias y casualidades funestas para hacer parecer más graves mis ligerezas (...) (148)

El efecto de saturación por el agolpamiento de tanta injusticia pluridireccional sobre ella ha de justificarla a ojos de Cepeda, pero además ha de instarle a actuar para *sacarla* de esta rueda de infortunios y calamidades.

Estas fueron, ¡oh Cepeda!, estas las primeras lecciones que me dió el mundo. Esto encontré, cuando inocente, pura, confiada, buscaba amor, virtudes y placeres: ¡inconstancia!, ¡perfidia!, ¡sórdido interés!, ¡envidia! crimen, crimen y nada más. ¿Soy culpable, pues, de no amarle? ¿Puedo tener ilusiones?... (149-150)

Porque, como ella misma escribirá un poco más abajo: «si usted no es el primero de los hombres preciso es que sea el último». Aunque siempre Tula se muestra dudosa de que él pueda, en efecto, *salvarla*. Se trata de un discurso ambiguo apostado, por lo que la época estimaba el recato adecuado en una mujer (que Tula, sin duda, depasa), pero también porque es la única forma de ayudar a decidir a su interlocutor a darle la respuesta deseada y definitiva. El cuadernillo no es tan sólo una manera de estar con Cepeda mientras, paradójicamente, dice *obligarse* a permanecer sin verle. El texto —esta "Autobiografía"— será una prueba de que desea que el sevillano se convierta de una vez para siempre en el hombre capaz de amarla.

Por si todavía Cepeda no hubiera entendido los motivos de Tula para deshacer el compromiso matrimonial, en el **epígrafe VI** vendrá el ejemplo de la ya casada prima para respaldar sus argumentos. Angelita

—recordémoslo— era como ella y su caso *representa* lo que hubiera podido sucederle a Tula de haberse casado con quien no amaba y a penas conocía.

Su marido, aquel amante tan tierno, tan rendido, se había convertido en un tirano. ¡Cuánto sufría la pobre víctima! (150)

La familia de la cubana decide marcharse; primero se traslada a Santiago de Cuba y después, tras cruzar el mar, a Burdeos y por último a Galicia, concretamente se instala en La Coruña, de donde procedía su padrastro Escalada. Éste, tan pronto se sintió seguro, rodeado de los suyos, alteró la forma de tratarles y mostró su mezquindad.

En esa situación tan desesperada, ya en el epígrafe VII, se entregó al amor de Ricafort quien constituyó una válvula de escape pero, desde el inicio, Tula se percató de sus limitaciones.

Pocos corazones existirán tan hermosos como el suyo; noble, sensible, desinteresado, lleno de honor y delicadeza. Su talento no correspondía á su corazón: era muy inferior por desgracia mía. Conocí pronto esta desventaja: aunque generoso Ricafort parecía humillado de la superioridad que me atribuía: sus ideas e inclinaciones contrariaban siempre las mías. No gustaba de mi afición al estudio y era para él un delito que hiciese versos. (154)

La insoportable situación en casa de la familia del padrastro la llevan a aceptar otra propuesta de matrimonio; a pesar de tenerle un «horror extremado» la unión matrimonial con Ricafort es la única vía de salida que posee. Por impedimentos familiares, la boda se aplaza y los amantes se separan. Aunque dolorosa, la ausencia del presunto novio le sirve para reflexionar.

(...) pasados los dos primeros meses, pensé mucho en las diversidades que existían entre Ricafort y yo, me pregunté a mí misma si aquella superioridad que él me suponía, no sería tarde ó temprano un origen de desunión, y reflexionando en las contras del matrimonio y las ventajas de la libertad me di el parabién de ser libre todavía. (155)

En esta tesitura aparece su hermano Manuel y le propone marcharse con él. No sin remordimiento, por dejar a su madre y a Ricafort creyendo que ella le esperaba, Tula accede y justifica su decisión por los malos tratos que recibía de los parientes de su padrastro. Se trata pues, nuevamente, de una resolución desesperada: a pesar de rogarle a Cepeda que sea indulgente y simular que se avergüenza de su debilidad, la opción de la cubana queda sobradamente excusada. Además acabará pagando un precio por ella porque su propio hermano la traicionará.

Al verme sola con él [mi hermano] por el mundo esperaba que su conducta conmigo correspondiese á la mía: ¡me desengañé muy pronto! Conocí que el hombre abusa siempre de la bondad indefensa, y que hay pocas almas bastante grandes y delicadas para no querer oprimir cuando se conocen más fuertes. (157)

En qué consiste esta vez exactamente el desengaño es una información que Gómez de Avellaneda no da; quizá porque no sería de orden amoroso sentimental. La generalización con que concluye el párrafo afecta, obviamente, también a Cepeda; es una forma de pedirle que él no le falle. Y de la experiencia continuada de decepciones que la lleva a tal convicción sobre el género humano/masculino, nace la resolución de alcanzar la indolencia sentimental en la que Tula dice encontrarse cuando conoce a Cepeda.

Creí que sólo sería menos desgraciada cuando lograrse no amar á nadie con vehemencia, desconfiar de todos, despreciándolo todo, desterrando toda especie de ilusiones, dominando los acontecimientos á fuerza de preverlos, y sacando de la vida las ventajas que me presentase, sin darles, no obstante, un gran precio. Yo me avergonzaba ya de una sensibilidad, que me constituía siempre en víctima.

Más de un año hace que trabajo para conseguir mi objetivo, no sé si será trabajo perdido. (157-158)

Evidentemente, quien amenaza en darlo por perdido es Cepeda y lo que su existencia produce en el corazón de la cubana. En este punto el relato autobiográfico de Tula ha alcanzado ya el momento presente de la escritura con lo cual podría finalizar perfectamente aquí y de

hecho esto casaría perfectamente con observaciones anteriores donde aventuraba la posible duración de su texto epistolar. Sin embargo la carta se alargará sospechosamente:

Pero debe extenderme más en la relación de un compromiso que usted no ignora. Es preciso no callar nada y que sepa usted los motivos, que tuve para formarlo y para concluirlo. (158)

Queda, pues, *algo importante* por decir. La disposición sincera con que Gómez de Avellaneda imposta la voz de Tula la obligan a confesarlo todo a su interlocutor *especial*: Ignacio de Cepeda debe conocer su compromiso más reciente de su propia voz, como ha conocido todos los anteriores. La "Autobiografía" entraña pues una contradicción o, al menos una paradoja, al convertir al sevillano en contraejemplo de la indolencia sentimental que Tula dice intentar ejercer desde hace más de un año.

Tras la promesa de contárselo absolutamente todo, la entrega de ese día termina con una nueva anotación de la esperanza de no verle que, tal y como ocurría al final del epígrafe IV, parece revelar en mayor medida las ansias de adivinar dónde puede encontrarse con él y, en consecuencia, nace más del deseo de verle que del de no verle.

Adiós: necesito un momento de descanso. Además son las diez y voy a vestirme para ir á buscar á Concha para el Duque. Espero que yendo yo tan tarde no encontraré usted en casa de Concha. (158)

A la una de la mañana retomará brevemente la pluma para, con el inicio del epígrafe VIII, reafirmar sus esperanzas/temores y realizar a su vez una peculiar operación retórica que ha de otorgarle un nuevo triunfo.

En efecto, no encontré á usted y he sabido que no estuvo. ¡Mil gracias! (158)

Hábilmente, el vínculo anímico existente entre Cepeda y ella (en el que con tanto ahínco ha ido insistiendo a lo largo de la carta) se extenderá al *comportamiento* mutuo y así Tula podrá *deducir* que si

ambos han optado por espaciar su trato ha sido por los mismos motivos, cuando es mucho más probable que las razones de Cepeda fueran los re/celos frente a Méndez Vigo y el comportamiento de la cubana, mientras que Tula posiblemente no tenía, en realidad, ninguna intención de dejarle de ver.

Conozco ahora que existe realmente entre los dos una prodigiosa simpatía. Veo que al mismo tiempo hemos tomado una misma resolución. Sí, es preciso: es absolutamente preciso vernos menos frecuentemente. Nos haríamos de otro modo cada vez más insociables y raros. Por tanto, declaro a usted que yo por mi parte voy á huir á usted con esmero. Estamos los dos demasiado tristes y desilusionados para querer estarlo más. Preciso es que busque usted sociedad más alegre y yo lo mismo. (158-159)

Gómez de Avellaneda convierte así un signo de distanciamiento en un indicio de proximidad y remata con este golpe de gracia, que desbarata todo lo apuntado anteriormente llevándolo más allá. Las cursivas son muy elocuentes:

Pero no busque usted una amiga sincera; yo reclamo este título ¿entiende usted?: por fin, me resuelvo á quebrantar mi propósito. Sí; yo ofrezco á usted *mi amistad*. Pero tenga usted entendido, que puedo ser su amiga sin verle diariamente, ni acaso nunca; y que será usted mi amigo, mi *único amigo*; pero no deseo ni debe usted desear ser mi tertuliano y acompañante. (159)

Y la promesa que esta vez si cumplirá:

Mañana acabaré esto: no sé cuando se lo daré á usted. Buenas noches: tengo una terrible jaqueca. (159)

Ya sólo por la manera de anunciar el epígrafe IX se puede adivinar que va a cumplir su promesa de acabar la carta. Hay una pequeña diferencia que lo distingue de los anteriores, de modo que es posible sospechar que Avellaneda mintiera en su última afirmación y sí supiera cuando entregaría la epístola a su destinatario: «Hoy 27 por la tarde». Tal vez mis afirmaciones no tienen demasiado fundamento pero a mi juicio el deíctico resulta muy revelador. Si la cubana escribió

la carta en las fechas y momentos que los epígrafes anotaban, siempre era igualmente *hoy*, ¿por qué tan sólo es en el último caso que el deíctico temporal aparece? Tal vez un descuido... sin embargo, mucho me temo que fue el mismo 27 de julio cuando Ignacio de Cepeda recibió la epístola autobiográfica y la presencia inquietante de este *hoy* no quiere sino enlazar el momento de escritura con el de lectura.

Tula entrará directamente en materia sin olvidarse por ello de conmover a su interlocutor. Se referirá a él en tercera persona, en cursiva y de forma indeterminada, hablándole como si fuera *otro*.

Al mismo tiempo que empezaba a obsequiarme Méndez Vigo dirigíame *otro* algunas atenciones. Este *otro* me agradaba más de lo que yo deseaba. Sentíame inclinada á él por una fuerza extraña y caprichosa y me estremecía al pensar que aun podía amar: tanto más cuanto que, creyendo entonces que existía una enorme diferencia entre los caracteres é inclinaciones de aquel dicho sujeto y yo, prevía en un nuevo amor un nuevo desengaño. (159)

Después de leer esta carta (o incluso ya la anterior fechada el 13 de julio) resulta más que obvio que tal diferencia de caracteres no existe en absoluto, sino justo al contrario: son dos almas gemelas, dos seres vinculados, relacionados e interdependientes. Sin duda este es uno de los *leitmotivs* de la "Autobiografía". Por lo tanto, el impedimento que *antes* sentía la cubana, *ahora* ha desaparecido por completo.

De entre todos sus amantes, Méndez Vigo es el que con más crueldad trata Tula, puede que para volver así a su favor los celos de Cepeda, testigo encendido (?) de esta caprichosa relación:

No disimularé que el candor de mi joven amante, su amor entusiasta y mil prendas apreciables, que descubría en él, llegaron á conmoverme. ¡Pobre niño! ¡Cuánto me ha amado! ¿Por qué este caprichoso corazón no supo corresponder dignamente?... ¡No lo sé!

Me inspiraba un afecto sin ilusiones, sin calor: un afecto indefinible que algunas veces me parecía debía semejarse al que una madre siente por su hijo: no se ría usted de esta comparación. (160)

La diferencia de disposiciones entre el enamorado Méndez Vigo y la maternal cubana es cada vez más patética. Nuevamente será la

compasión —un sentimiento que Tula esgrime para que la exalte y no para que la rebaje— lo que justificará su comportamiento.

Yo hubiera roto con él, si la compasión no me hubiese inspirado esperar para hacerlo á que se pasase, como no dudaba sucedería, esa exaltación de amor, que entonces le poseía. Le vi padecer tanto, que me conmoví, y como se ofrece la luna á un chiquillo, que llora por ella, le ofrecí yo á él que sería suya algún día. (161)

Gómez de Avellaneda pinta el comportamiento de Méndez Vigo como sumamente ridículo e infantil. Aun así, la relación incomprensiblemente está a las puertas de desembocar en el (tercer o cuarto) matrimonio, de no ser por los intereses económicos del padre del posible novio, que no quiere desprenderse —según Tula— de parte de la dote que le otorgó su primera esposa al morir.

Se apuró mi sufrimiento y rompí enteramente con el imprudente joven, escribiendo al padre una carta en la cual le manifestaba, que jamás había tenido la intención de casarme con su hijo, ni con su aprobación ni sin ella. Por tanto debería mirar como locuras del joven todos los pasos que hubiese dado con este objeto, y le aconsejaba y rogaba le mandase á viajar para distraerle. (162)

El caso le sirve a Tula para prodigar la injusta máxima que irremisiblemente se cumple en su persona:

Así es, que por una fatalidad de mi estrella siempre me condenan las apariencias, se me juzga sin comprender mis motivos. (162)

Y hacía falta repetirlo, sobre todo porque este es el crimen que ha cometido Ignacio de Cepeda desconfiando de ella y juzgándola sin conocer su historia. Más que en ningún otro caso, Tula se esforzará en aclarar su inocencia:

Ya usted conoce mi culpa. No he tenido otra, sino entablar (como hacen todas en Sevilla) unas relaciones, que suponía ligeras y sin consecuencias de ninguna especie: ¡esta es toda mi culpa y sabe Dios cuánto me he arrepentido de ella! (162)

E incluso la animadversión que siente al matrimonio juega, en este caso, a su favor:

Si después no pude resolverme á sacrificar mi libertad y mi delicadeza casándome con él sin la pública aprobación de su padre, ciertamente no merezco por ello censura, y sería muy despreciable á mis ojos si hubiera procedido de otro modo. La pasión no me haría faltar á mi decoro entrando á la fuerza en una familia: ¡cuánto menos la compasión! (162-163)

El episodio de Antonio Méndez Vigo la deja más exhausta que nunca, más resuelta a proseguir sus tentativas de alcanzar un estado ajeno al sufrimiento amoroso.

Por eso me fijé más que nunca en mi sistema de no amar nunca. He jurado no casarme nunca, no amar nunca; y aun me propongo ya abjurar también todo empeño, aún los más sencillos y pasajeros. Un mes después de la marcha de Méndez Vigo volvió usted de Almonte. (163)

El *otro*, que había quedado en suspense, reaparece ahora en la figura de Cepeda, el destinatario de la carta. Y, tras advertirle que no cree que pueda existir entre ellos una correspondencia epistolar, Tula pasa a despedirse de su interlocutor no sin antes recordarle las condiciones que ya exigió al inicio de escribirle: la carta debe ser destruida «y nadie más que usted en el mundo sabrá que ha existido» (163). Acto seguido, por dos veces se despedirá de él y por dos veces más insistirá en la *amistad* (la cursiva es suya) que, a pesar de él, ha de unirles para siempre:

Adiós: no sé cuando nos veremos y podré dar á usted este cuadernillo.

Acaso con él voy á disminuir la estimación con que usted me favorece y á debilitar su amistad: ¡no importa! ¿Debo sentir el dar á usted armas para combatir una amistad, que acaso conviene á ambos deje de existir? Yo seré siempre *amiga* de usted aun cuando no exista *amistad* entre nosotros. Es decir, le estimaré á usted aun cuando cese de manifestárselo.

Una vez más, Avellaneda hace gala de su sutilidad poniendo a funcionar, en esta primera despedida, las armas con las que poco a poco la ha ido invistiendo su propio discurso. La relación que la una a Cepeda ha de ser de *amistad*, en cursiva, simplemente porque no puede ser de amor, dado que ella así se lo ha propuesto al querer alcanzar una indolencia al sufrimiento sentimental. Por eso es una *amistad* que, al no ser *solamente* amistad, tiene que dejar de existir a pesar de que ella la sienta de todas formas.

Después de los continuados fracasos por causa del poco talante de sus amados, Tula necesita un hombre que esté a su altura. Este es Cepeda, pero para que no la decepcione conviene que él acepte esta responsabilidad a la vez que entre en la relación que la cubana le propone. El cuadernillo es una arma perfecta para conseguirlo y, además, paliar los recelos que Cepeda siente por la relación que Tula ha vivido con Méndez Vigo. Gómez de Avellaneda miente cuando simula que Tula teme que el cuadernillo se le vuelva en contra; sabe muy bien lo que ha escrito y lo que puede provocarle al sevillano.

La segunda despedida tampoco tiene desperdicio. En ella desarrolla una de sus tácticas habituales al ofrecerle a él lo que espera que Cepeda le ofrezca a ella:

Adios querido mío: (...) Cuando la injusticia y la ignorancia le desconozca y le aflija, entonces dígame usted á sí mismo: Existe un sér sobre la tierra que me comprende y me estima.

Sí, creo comprender á usted y estimarlo: ¡si me engañase! ¡si fuese usted otro de lo que yo creo!... sería un desengaño más: ¡y qué importa uno á la que ha sufrido tantos!

Tras la primera rubrica de la cubana, el fragmento señalado como posdata obedece a una reflexión hecha por la escritora tras la lectura del cuadernillo. En ella, Gómez de Avellaneda añade más y más dudas acerca de si debe entregar la carta a Cepeda o no y, dejando a un lado el hecho de que diga —siguiendo el tópico epistolar— que se trata de una carta *mal escrita* y *mal coordinada* (cuando hemos comprobado hasta qué punto está pensada y medida), la cubana aprovechará esta última oportunidad para insistir una vez más en su inocencia.

Ciertamente no tengo de qué avergonzarme delante de Dios ni delante de los hombres. Mi alma y mi conducta han sido igualmente puras: pero tantas vacilaciones, tantas ligerezas, tanta inconstancia ¿no deben hacer concebir á aquel á quien se las confieso, un concepto muy desventajoso de mi corazón y mi carácter? (164)

Avellaneda ya se ha cuidado de que vacilaciones, ligerezas e inconstancias —defectos entendidos como *muy femeninos*, ciertamente— ni sean tantas ni queden sin justificación. Mostrarse dudosa de si pueden repercutir tan negativamente en su imagen ante Cepeda no viene sino a reforzar su inocencia al convertirla en el juez más escrupuloso de sí misma. Tal y como ha ido planteando sus motivos, es evidente que Cepeda no la considerará tan severamente. Las dudas con las que prosigue el *postscriptum* apuntan en la misma dirección de preguntarse si hace bien siendo tan sincera con su interlocutor y lo que puede suponer que lo sea:

Para resolverme á dar á usted este cuaderno es preciso que le estime á usted tanto, tanto, que no le crea un hombre sino un sér superior. (164)

No; tras leer la "Autobiografía", a Ignacio de Cepeda no le podía quedar ni una sola duda del lugar que ocupaba en el corazón de la cubana ni tampoco de lo que ella esperaba de él. En este sentido, merced a la habilidad retórica de la escritora romántica, esta peculiar epístola amorosa deviene una especie de pacto que, a la vez que se ocupa de aclarar los puntos oscuros de su biografía sentimental y consigue así recuperar para Tula la presunción de inocencia, dispone entre ella y el sevillano un compromiso sentimental que ha de vincularlos estrechamente en el futuro. La "Autobiografía" es una carta de amor inteligente, pensada, elaborada, bien engarzada, a pesar de lo que la cubana afirme en el encabezamiento de la posdata y/o al final de la misma:

No sé, pues, qué hacer, lo guardaré y seguiré, para darlo ó quemarlo, el impulso de mi corazón cuando vea a usted por primera vez. (164)

Gertrudis Gómez de Avellaneda conocía el valor de lo que había firmado. Este texto epistolar *no* está escrito para ella misma, el papel del interlocutor es primordial y sin Ignacio de Cepeda el texto —ya lo advertí— carece de sentido. Por eso la cubana siguió el impulso de su corazón pero también de su cabeza cuando entregó el cuadernillo al sevillano. Y sabía muy bien lo que hacía.

Por si quedaba alguna duda, rubricó por segunda vez su epístola.

