

**“EL ÁNGEL DEL HOGAR”:  
IMAGINARIO PATRIARCAL Y SUBJETIVIDAD  
FEMENINA EN *DOS MUJERES*,  
DE GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA<sup>1</sup>**

Resumen

*Este estudio intenta demostrar la importante contribución de la escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) al discurso identitario femenino en el siglo XIX. El objeto de análisis es su novela Dos mujeres (1842) en la cual expone cómo la única opción a la que puede recurrir la mujer escritora es la adopción de estereotipos que corresponden al ideal femenino androcéntrico. Este trabajo se centrará en el personaje de Luisa, que retrata elocuentemente el proceso evolutivo del “ángel del hogar” a un ser autónomo, capaz de liberar su potencia subjetiva. Mi análisis pretende ofrecer una lectura del denominado ideal romántico y cuestiona el tópico de la subordinación femenina, que se había justificado en un principio por causas sagradas y naturales, y que logró ser enunciado como lo que en realidad era: un estado social opresivo de causalidad histórica.*

Palabras clave: *Gómez de Avellaneda, Dos mujeres, feminismo, Cuba, identidad genérica, romanticismo*

Abstract

*Cuban writer Gertrudis Gómez de Avellaneda's second novel Dos mujeres (1842) is a story of a woman's quest for self-definition. Dos mujeres highlights the woman writer's dilemma in a tradition from which she has been almost completely excluded. In this novel, Avellaneda brings into relief the situation of women in culture and challenges the stereotypical representation of the female sex as defined by the bipolar angel/monster paradigms of dominant male discourse. By drawing and contesting on these opposite stereotypes, the author attempts to invent and define a “new woman.” This study focuses on Luisa's evolving subjectivity, from the archetypal feminine image of patriarchal opinion: pure, submissive and angelic—“the angel of the hearth”—to her spiritual-cum-psychological journey: her desire for self-discovery and change. Avellaneda depicts woman's struggle to transgress the socio-cultural restrictions placed upon them and to achieve her own identity by rebelling against the traditional roles assigned to her.*

Key words: *Gómez de Avellaneda, Dos mujeres, feminism, generic identity, romanticism*

---

<sup>1</sup> Este trabajo se presentó en el X FIEALC (X Congreso de la Federación Internacional de Estudios sobre América Latina y el Caribe) organizado por el Instituto de Latinoamérica de la Academia de Ciencias de Rusia, Moscú 5-29 de junio de 2001.

Durante el siglo XIX en Cuba, a pesar de la presencia de la mujer como objeto de discurso de la literatura romántica en general, no se conceptualizaba la misma como ente identitario pleno, al estar enmascarada esta carencia de su representación por el mito del “eterno femenino”, siempre definida por su relegación doméstica y su subordinación al yugo masculino. En la consolidación del estereotipo femenino hegemónico —construido por y para el orden jerárquico patriarcal— incidió con notoriedad la literatura de mero dominio masculino, por medio de la cual se fue validando dicho estereotipo como la única expresión positiva o legítima de la identidad femenina, según muestra la mayoría de los textos de esos años. Sin embargo, en la literatura de las mejores escritoras cubanas y latinoamericanas decimonónicas, se fue desarrollando de forma progresiva un ideal femenino diverso, portador de una perspectiva intra-genérica y —quizás por esto mismo— viable desde el punto de vista histórico. Estas escritoras destacaron la capacidad intelectual femenina como una serie de estrategias discursivas que tienen como misión subvertir el orden simbólico establecido y a la vez aportan una revaluación del sujeto femenino como ente cultural pleno. Con todo, esta nueva imagen emergente de lo femenino quedó subsumida bajo el ideal hegemónico, pero ello no le quita importancia en cuanto imagen; sólo pone en evidencia los mecanismos de control del imaginario colectivo sujeto al orden jerárquico patriarcal.

Las mujeres escritoras, tanto en Cuba como en Latinoamérica, mostraron desde su evidente espacio subalterno una mayor tendencia hacia la complementación e incluso hacia la subversión de los modelos hegemónicos. Precisamente por esta condición subalterna, las mismas se valieron a menudo de estrategias discursivas y de una escritura palimpséstica por la superposición de mensajes. Según las teóricas feministas Sandra Gilbert y Susan Gubar, la escritura femenina decimonónica tuvo a menudo una composición “palimpséstica”, es decir, una estructura discursiva compleja, cuyo mensaje textual, aparentemente simple o denotativo, ocultaba un significado diferente, profundo y, con frecuencia, transgresor.<sup>2</sup> De modo que sólo una lectura cuidadosa de sus obras que tome esto en cuenta, puede advertir la importancia de sus aportes al tema. El examen del discurso romántico cubano, hecho desde la perspectiva teórica del género, evidencia un importante rasgo ideológico heredado del más antiguo pensamiento colonial: el relativo a la conceptualización idealizada de la mujer y de su estatus de subordinación; aspecto que —como ha señalado Rocío Quispe-Agnoli en su análisis de la sociedad y la literatura decimonónicas peruanas—<sup>3</sup> constituyó un rasgo generalizado de los discursos

<sup>2</sup> Sandra Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven/London, Yale University Press, 1979; p. 73.

<sup>3</sup> Rocío Quispe-Agnoli, “Indefiniciones de la mujer en el discurso literario decimonónico”, en Luisa Campuzano, *Mujeres latinoamericanas: historia y cultura. Siglos XVI al XIX*, T. I, Cuba-México, Casa de las Américas-UNAM, 1997; pp. 63-71.

decimonónicos, los del sector que conformaba la vanguardia ideológica, en tanto sus miembros requerían mantener el control del poder, de la propiedad privada y de la transmisión del patrimonio familiar, cuya salvaguardia radicaba en la posición subalterna y la domesticidad femeninas.

Es importante destacar la contribución de las escritoras latinoamericanas en el siglo XIX al discurso identitario femenino, tal y como fue el caso de la escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-73), aporte que, a la altura de nuestros días, pone de relieve la importancia de la subjetividad y del espacio femeninos al respecto, aunque los mismos no encontraran lugar en el discurso dominante de ese periodo. Su obra representa una contribución fundamental a los estudios de género, dándole relieve a los límites y carencias de la imagen discursiva de la mujer, así como su función en la praxis social y en el orden simbólico. El discurso literario de Avellaneda demuestra la tendencia creciente que hubo entre las escritoras hacia el cuestionamiento del orden genérico tradicional, que se asoma a través de tres ejes temáticos destacados: la igualdad textual, la educación de la mujer y la conceptualización de su identidad. Estos ejes temáticos están elocuentemente planteados en su novela *Dos mujeres*.

Avellaneda escribió su segunda novela, *Dos mujeres*, en 1842, y la publicó poco después de iniciar su *Autobiografía* y de publicar su primera novela *Sab* (1841) —hecho que revela la urgente necesidad de exponer su ideología emancipadora de la esfera privada a la pública. *Dos mujeres* expone el dilema de la mujer escritora dentro de una tradición en la que se siente totalmente excluida e intenta escapar de los cánones literarios impuestos por el patriarcado como modelos. Por ello, la única opción a la que puede recurrir esta mujer escritora es la adopción de estereotipos que corresponden al ideal femenino androcéntrico, y definidos por la bipolaridad de mujer sumisa y virginal —carente de toda identidad propia— o mujer “loca” o “monstruo” (imagen distorsionada de toda aquella imagen femenina que se rebela contra los modelos estereotipados e intenta emerger como ser autónomo con identidad propia). En esta novela, se nos presenta a dos mujeres —Luisa y Catalina,— como el mismo título de la novela indica, atrapadas en estas categorías bipolares: el “ángel” y el “monstruo” respectivamente; pero Avellaneda hace que, a lo largo de la narrativa, estas dos mujeres sean sujetos de la búsqueda de sus respectivas identidades genuinamente femeninas. Así, Avellaneda ofrece dos imágenes diferentes de la mujer decimonónica en su constante batallar por la expresión de su propia identidad y la necesidad de sentirse liberada en la emisión de su propio discurso.

Este trabajo se centrará en el personaje de Luisa, que retrata elocuentemente el proceso evolutivo de “ángel de hogar” a un ser autónomo, capaz de liberar su potencia subjetiva. Luisa representa una concepción irreal, desligada de la circunstancia histórica y que predominó especialmente en la novelística

romántica masculina. De este modo, espero que este análisis posibilite una lectura más completa y profunda del denominado ideal romántico y cuestione el tópico de la subordinación femenina, que se había justificado en un principio por causas sagradas y naturales, y que logró ser enunciado como lo que en realidad era: un estado social opresivo de causalidad histórica.

*Dos mujeres* se ubica en Sevilla en el año 1819. Luisa, una de las protagonistas femeninas, contrae matrimonio concertado con su primo Carlos. Carlos sale por razones de negocios a Madrid y allí conoce y se enamora de Catalina, la otra de las “dos mujeres”, una condesa viuda que tiene la reputación de *femme fatale*. Carlos inicia una relación amorosa con Catalina, pero no es capaz de sacrificar ninguna de las relaciones. Catalina al final se suicida, al experimentar un sentimiento de culpabilidad. Y aunque Carlos y Luisa permanecen casados, ninguno de los dos logra ser feliz. Este triángulo amoroso sirve de vehículo para exponer la constante búsqueda de las dos mujeres de su genuina identidad femenina.

El primer calificativo con que el narrador nos presenta a Luisa es el de “divina figura”,<sup>4</sup> una descripción que nos revela a una mujer definida por la óptica masculina, atrapada dentro de una imagen artificial y poco auténtica; en otras palabras, una mujer carente de identidad subjetiva y casi como un objeto de arte —un icono modelado por preceptos sociales. Luisa simboliza la imagen sumisa y virginal de incontables musas, fruto del imaginario del patriarcado y perpetuada a lo largo de la historia. Asimismo la descripción física que el narrador hace de Luisa nos proporciona el retrato ensalzado de la mujer de la época: pura, sumisa y de características angelicales —“el ángel del hogar”:

Nada anunciaba en Luisa una de aquellas almas de fuego, una de aquellas imaginaciones poderosas y activas que se devoran a sí mismas si carecen de otro alimento. [...] Cándida y pura como su tez era su alma, y su carácter dulce y humilde como su mirada. La inocencia brillaba en cada una de sus facciones, como en cada uno de sus pensamientos, y cuando sus ojos azules y serenos se levantaban a lo alto, y un rayo de luz argentaba su blanca frente, diríase que recordaba en la tierra la existencia del cielo (I, pp. 31-32).

La voz narradora utiliza una profusión de términos que destacan la imagen “santificada” e inmaculada de Luisa —el arquetipo femenino según el concepto patriarcal de la mujer (“cándida”, “pura”, “dulce”, “humilde”, “inocencia”, “ojos azules y serenos”, “blanca frente”). La extremada pasividad de Luisa, su subordinación y la aceptación de su papel en la sociedad la convierten aparentemente en un personaje carente de identidad propia. Su resignación y actitud angelical parecen desligarla de todo aspecto humano, convirtiéndola en un ser poco real. Con todo, inmediatamente nos damos cuenta de que la descripción

<sup>4</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Dos mujeres*, 4 vols., Madrid, Gabinete Literario, 1842, I; p. 33.

de Luisa como ser sumiso, virginal y celestial corresponde a un ser que todavía no ha iniciado su proceso evolutivo en búsqueda de su propia identidad —identidad propiamente sexuada. Como la voz narradora dice, Luisa no había sufrido “una primera desilusión, y no había conocido ni los placeres, ni los dolores de la vida” (I, p. 25). Durante su adolescencia, Luisa llevaba una vida de aislamiento, enclaustrada en el círculo protector de su hogar y su familia, que dictaminaban que el deber de la mujer era el de entrar en la institución del matrimonio y aceptar sumisamente el papel tradicional de la mujer. La teórica Elaine Showalter refiere cómo la formulación del “ángel del hogar” describe este papel, modelo impuesto a la mujer por el mundo cultural intermasculino:

The middle-class ideology of the proper sphere of motherhood [...] prescribed a woman who would be a Perfect Lady, an Angel in the House, contentedly submissive to men but strong in her inner purity and religiosity, queen in her own realm of the Home.<sup>5</sup>

La pureza de Luisa se ve reforzada por las obligaciones a las que se la somete: “confesar y comulgar en las Capuchinas, [...] oír dos misas en la catedral [...], visitar [...] los conventos de monjas” (I, p. 30). Su educación se concentraba en cómo satisfacer las necesidades de su futuro marido, es decir, no cuestionar el orden simbólico (masculino). A su vez, esta limitada educación contrarresta sus instintos de introspección y proceso de autodefinición. Sin embargo, la observación de la voz narradora de que Luisa es capaz de amar “con toda la pureza del ángel, y toda la abnegación de la mujer” es una clara indicación de que tiene potencial humano y no es sólo una construcción idealizada, con capacidad de crecer y autodefinirse como ser autónomo y femenino. A través de Luisa se enfatiza la naturaleza predominantemente religiosa y doméstica de la educación de la mujer de la época; aquellas asignaturas o destrezas que pudieran generar en la mente femenina ideas que cuestionaran su destino cultural estaban excluidas de su curriculum educacional. Toda su educación tenía un fuerte contenido religioso y moral. La educación de Luisa excluía la música y el baile, pero había especial énfasis en las tareas exclusivamente femeninas de bordar y coser y en la memorización de la historia bíblica. Así lo ilustra el párrafo siguiente:

Luisa, la linda Luisa era esta cara prenda, y su madre había tenido en su educación el más incansable desvelo. No entraba en sus ideas el adornarla de talentos distinguidos y la educación de Luisa fue más religiosa que brillante. [...] No tuvo maestros [...] de ningún género de habilidad, pero en compensación conocía todos los secretos de la economía doméstica, era sobresaliente en el bastidor y la almohadilla, sabía los primeros rudimentos de la aritmética y la geografía, podía recitar de memoria la historia sagrada y estaba medianamente instruida a la profana (I, pp. 22-23).

---

<sup>5</sup> Elaine Showalter, *A Literature of Their Own*, Princeton; New Jersey, Princeton University Press, 1977; p. 14.

La descripción de las destrezas femeninas que se presenta en este párrafo revela el tono irónico del narrador para satirizar los convencionalismos admirados de la época. A Luisa se le reduce al rol doméstico y su educación tiene la función de reforzar el orden dominante masculino, ya que el hombre, en palabras de la voz narradora, “teme encontrar en la mujer a quien [...] ame una inteligencia superior” (I, p. 67). Así la madre de Luisa, Doña Leonor, refleja la imagen femenina creada por el patriarcado, perpetuando los valores del mismo, al considerar que Luisa recibe la educación “correspondiente a su sexo” y definir a su hija como “una mujer instruida” (I, pp. 63, 21). La actitud de Doña Leonor sugiere que ella misma ha vivido como asexuada o neutra en el plano de la cultura, además de estar sometida a las normas del marco sexual en sentido estricto y a los estereotipos familiares. Por tanto, no ha logrado superar la pérdida de una identidad subjetivamente femenina y es incapaz de guiar a su hija en su propio “viaje psicológico-espiritual” en busca de una identidad femenina propia.

La limitada educación de Luisa, su aislamiento del mundo real y su casi nula experiencia de la vida hacen que vea el matrimonio como la única avenida en su vida que puede proporcionarle felicidad y gratificación. Por ello, ni Luisa ni Carlos, socialmente condicionados, se oponen al matrimonio concertado por sus padres; tanto uno, como el otro, al idealizarse mutuamente, “creían en todo: en la eternidad de la vida, en la eternidad del amor” (I, p. 81). Su estado de subordinación convierte a Luisa en una “mártir”, cuyos intentos de autoexpresión son silenciados por las normas sociales pues, como la voz narradora indica, “Una doncella bien educada no habla sino lo indispensable” (I, pp. 45-46). La unión matrimonial como un vínculo eterno institucionalizado por el dogmatismo de la Iglesia Católica es asimismo censurado en *Dos mujeres*. Así dice la voz narradora al referirse al matrimonio de Luisa y Carlos:

Se celebró en la catedral la ceremonia que unía a dos personas hasta la muerte. Ceremonia solemne y patética en el culto católico, y que jamás he presenciado sin un enterneamiento profundo mezclado de terror (I, p. 98).

Al referirse a esta “sagrada” unión simultáneamente como “solemne” y “patética”, de modo similar a la yuxtaposición contrastante de “enterneamiento” y “terror”, la voz narradora parece anunciar el fracaso eventual del matrimonio. El efecto restrictivo de su educación se hace evidente en el momento en que Carlos, su marido, parte para Madrid en viaje de negocios. Como fue educada para concebir su vida en función de la de su marido, Luisa sufre “un trastorno [...] en su felicidad” debido a la ausencia de Carlos. Luisa se descubre como un ser débil y dependiente, que no puede concebir su existencia sin la presencia de su marido. Además, se ve a sí misma como poco agraciada y demacrada: “Yo no soy bonita, esposo mío, porque las lágrimas me han enflaquecido” (I, p. 151). El estado físico de Luisa refleja un creciente despertar a la pérdida

de sus ilusiones; en términos psicoanalíticos, Luisa carece de su propio espejo, en el que pueda reafirmar su subjetividad sexuada. En otras palabras, siente que la imagen de su cuerpo ha experimentado una transformación negativa por el mero hecho de que la única imagen que puede contemplar es la reflejada por la ausencia de su marido —una imagen, por tanto, carente de todo valor sin vínculo. La imagen que Luisa tiene de sí misma confirma las afirmaciones de Sandra Lee Bartky, para quien la mujer ha vivido su cuerpo “como si estuviera expuesta a la mirada de un ojo patriarcal y anónimo, ojo en el que ella ve su propio reflejo deformado que utiliza para definirse a sí misma”.<sup>6</sup> Así, el único consuelo que le queda a Luisa es recluirse en su habitación y consolarse con sus lágrimas. Como la propia habitación de Virginia Woolf (“A room of her own” [“un espacio propio”]), Luisa hereda el legado del silencio, incapaz de combatir las normas que se le imponen culturalmente y que niegan el reconocimiento de la mujer como un ser potencialmente creativo y autónomo. Sin embargo, la soledad que Luisa experimenta en su habitación le proporciona el contexto en que puede favorecer su proceso de introspección, el único espacio en que Luisa puede re-inventarse y construir su propia identidad femenina.<sup>7</sup> Luisa simboliza una de tantas heroínas del discurso liberal romántico que imprimieron a la imagen femenina el sello de su soledad, en tanto sujetos sublimados, carentes de paridad genérica y sólo completables en su vínculo con el hombre, incluso en lo referente a su proyección identitaria. Por ello, ante la larga ausencia de su marido, Luisa siente la necesidad de romper con su soledad y decide ir en su busca a Madrid. Este viaje representa un viaje espiritual-psicológico, permitiéndole un acelerado “viaje” de autodescubrimiento y evolución. Este espacio exterior permite a Luisa moverse de dentro hacia afuera de ella misma, de experimentar su condición de sujeto libre y autónomo. Una vez en Madrid, Luisa descubre la relación adúltera que Carlos mantiene con Catalina, una condesa viuda, pariente suyo, a quien conoció a su llegada a Madrid. De este modo, Luisa comprende la larga ausencia de Carlos. Atrapada entre los valores culturales que la rodean y la necesidad de expresar su propia subjetividad femenina, su primera reacción —en un estado carente de toda autovaloración— es la de culparse a sí misma por el comportamiento de su marido; seguidamente culpa a Catalina del adulterio y absuelve a Carlos, internalizando así el mito “patriarcal” de Eva, que define a la mujer como la única culpable de los errores del hombre: “Pero no es él, ella es sin duda la criminal, la más criminal” (III, p. 97). La reacción de Luisa es un ejemplo elocuente de su inferioridad como ente femenino y anulación identitaria; sin poder acceder a su propia voz (femenina), no tiene otra opción más que recurrir a los sistemas

<sup>6</sup> Sandra Lee Bartky, *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression*, New York, Routledge, 1989; p. 72.

<sup>7</sup> Ver Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*, New Haven; London, Yale University Press, 1979; p. 95.

masculinos de representación que la desligan de su propio Yo. Paradójicamente, Luisa, sumergida en un sentimiento de alienación en una ciudad extraña, acrecienta su proceso de introspección y “no la cegaba ya su inocencia” (III, p. 128). Ahora, en esta fase de su “viaje” psicológico, Luisa despierta al mundo real y a sí misma. Al descubrir que Catalina está embarazada, Luisa experimenta una transformación total: ya no revela la imagen de “ángel del hogar”, pasiva y resignada, sino la de un ser fuerte y consciente de sus propias decisiones. Luisa establece un vínculo solidario con Catalina, alejándose de los parámetros culturales que condenan el comportamiento de Catalina como “monstruoso” y rechaza su propia imagen cultural que hasta el momento la hacía un ser invisible. De este modo, Luisa se transforma de objeto en sujeto de sí misma. Según Luisa, Catalina es “realmente [...] la esposa” de Carlos a los ojos de Dios. Al considerar la maternidad de Catalina, parte de las leyes de la Naturaleza (o la Divina Providencia) en oposición a las leyes del patriarcado. Luisa parece inscribir a la mujer con derechos propios en el contexto cultural e indirectamente excluye a Carlos (el hombre) como progenitor.

La solidaridad y el entendimiento que se genera entre estas dos mujeres sirve de compensación por su sufrimiento, que es una parte integral de su devenir como seres con identidad propia. Con todo, estas dos mujeres no pueden expresarse el afecto, que sienten la una por la otra a través del único código verbal (masculino) al que tienen acceso en la sociedad, por lo que se ven forzadas a recurrir al lenguaje corporal —el de sus propios cuerpos femeninos, utilizando el sentido del tacto para mediar sus sentimientos y pensamientos: el único “lenguaje” al que pueden recurrir instintivamente sin traicionar su identidad sexuada:

Catalina vaciló un momento...luego se arrojó a sus pies. Luisa le abrió los brazos y una en el seno de la otra lloraron ambas largo rato [...]. Dos corazones, dos nobles corazones ligados en aquel momento por todos los sentimientos generosos se confiaron el uno al otro. ¡y eran dos corazones de mujer, sin embargo! (III. pp. 215-16)

El lenguaje “femenino”, expresado a través del lenguaje corporal de estas dos mujeres, es un vehículo elocuente para inscribir lo femenino en el lenguaje hegemónico (masculino), y este “intercambio amoroso” entre ellas sirve de estrategia para articular una inter-dependencia femenina que virtualmente contrarresta la importancia de Carlos en sus vidas. Al final, Luisa, junto con Catalina, redimen su estatus como víctimas a través de un acto de auto-sacrificio de una por la otra, transgrediendo la oposición binaria de “ángel/monstruo” impuesta por el orden falocéntrico. Del mismo modo que Catalina se suicida, ante la posibilidad de destrozar el matrimonio de Luisa con Carlos, Luisa decide sacrificarse al optar por su “muerte psicológico-espiritual”, es decir, decide continuar unida a Carlos como una imagen etérea, doméstica y subalterna, a pesar de que su amor no es correspondido y se siente profundamente infeliz.



De esta manera, Luisa redime la imagen pecadora de Catalina ante la sociedad (“Acababa de ofrecer a Dios su vida terrestre [...] en expiación de las faltas de su rival”), pero reteniendo “un rayo de esperanza” de recobrar el amor de su marido (IV, p. 59). Luisa pone su destino en manos de la Divina Providencia y decide volcar su vida en función de la de Carlos, tal y como lo prescriben las normas del orden jerárquico patriarcal. La ausencia de felicidad y satisfacción en su relación con Carlos hace que Luisa experimente una forma de “muerte en vida” —una metáfora de su potencial frustrado de llegar a ser una mujer activa y sujeto de su propia identidad. Por otra parte, su sacrificio simboliza su solidaridad con Catalina, con lo que podríamos denominar la “genealogía femenina” y no con los códigos y valores patriarcales.<sup>8</sup>

Una lectura superficial del destino de Luisa podría sugerir que al final Luisa se ve desposeída de toda autodeterminación y autoexpresión, pues aparentemente en los ojos de la sociedad, es “una idólatra de su marido”, casi un retroceso al punto de partida de su proceso de auto-descubrimiento (IV, p. 68). Esta situación pone de relieve cómo la cultura se empobrece así considerablemente, reducida a un solo polo de la identidad sexual. Sin embargo, quisiera argumentar que Avellaneda logra que Luisa progresivamente se haya convertido en un ser autónomo dentro del contexto restrictivo de la sociedad patriarcal y es completamente consciente al final de su trayecto de sus propias limitaciones humanas y sociales, que le impone el prejuicio sexual (subyacente) en la mitología de la cultura. A pesar de carecer de toda autoridad y poder en la sociedad patriarcal en la que se encuentra inmersa, Luisa, podría argüirse, ha escogido su propio destino hasta cierto punto, y, por consiguiente, ha trascendido el estereotipo cultural de “ángel de hogar” en la sociedad. Incluso, dentro de su infeliz matrimonio, Luisa puede que tenga más oportunidad de introspección, que acelere su proceso de auto-conocimiento. Esta evolución interna eventualmente puede que la lleve a liberarse de las restrictivas normas sociales y a desarrollar una nueva perspectiva y dirección en la vida. Esto se sugiere en los breves comentarios que un personaje masculino hace al final de la novela al referirse al desgraciado matrimonio de Luisa con Carlos: “Por distracción también podría su esposa hacer otra cosa, porque, en fin, es preciso que la vida tenga algún interés, algún objeto” (IV, p. 69). La frase “hacerse cualquier cosa” sugiere aparentemente que podría convertirse en una *femme fatale* a los ojos de la sociedad, casi como Catalina, y evidentemente es un eco de la visión misógina de la mujer. Pero, podríamos dar una interpretación diferente y feminista a dichas palabras; es decir, Luisa aparece como sujeto del verbo “hacerse”, lo que plantea la posibilidad de que ella podría construir su propio futuro y, por tanto, crearse su propia definición, como ser sexuado con derecho propio. Incluso las últimas palabras de la cita parecen indicar que Luisa

<sup>8</sup> Luce Irigaray, “The Neglect of Female Genealogies”, *Je, Tu, Nous*. Trad. por Alison Martin, New York: Routledge, 1993; p. 16.

además podría convertirse en un ser más completo y autónomo, al invitar al lector a que considere lo esencialmente vital que es para una mujer tener en la vida "algún interés, algún objeto", en otras palabras, una vida propia, construida por sí misma.

Se puede concluir que la muerte física de Catalina y la "muerte en vida" de Luisa son simbólicas del inevitable destino de la mujer en la cultura patriarcal: una realidad abstracta sin existencia. Aunque ambas mujeres revelan un destacado potencial para desarrollar su identidad femenina, al final sólo pueden optar por "la muerte". El destino que la sociedad les depara las hace igualmente infelices. Como la voz narradora expresa: "La suerte de la mujer es infeliz de todos modos", y parece que Avellaneda, la creadora de estos dos personajes ficticios, es incapaz de alterar el inevitable sino cultural que se les depara. La incapacidad de Avellaneda de encontrar una salida de salvación de su aprisionamiento y condena cultural, tanto para Luisa como para Catalina, revela la dificultad que la mujer escritora tenía en trascender los estereotipos femeninos y sus ineludibles destinos. Según Gilbert y Gubar, las mujeres escritoras han estado sujetas durante siglos a perpetuar los estereotipos femeninos y la "muerte" de las heroínas de sus novelas es una tarea compleja y difícil de plasmar; las imágenes de "monstruo" y "ángel" han sido tan universalmente plasmadas en las creaciones literarias masculinas, que han contagiado, a su vez, a la literatura creada por mujeres, pero muy pocas escritoras han "aniquilado" completamente a estas dos figuras femeninas.<sup>9</sup> La persistente creación de personajes femeninos insatisfechos y no realizados revela sus propios sentimientos de frustración. Del mismo modo que Luisa y Catalina se encuentran atrapadas en la frustrada realización de su propia identidad sexual, como seres asexuados o neutros en el plano de la cultura, Avellaneda está atrapada en la tradición literaria hegemónicamente masculina, de "monstruos" y "ángeles". Con todo, no se debe concluir que los intentos de Catalina y Luisa por combatir las represivas normas del patriarcado las lleven a su propia destrucción física y espiritual. El hecho de que las "dos mujeres" que dan título a su novela sacrifiquen sus respectivas vidas una por la otra representa un acto de solidaridad más que una simple rendición ante las injustas leyes falocéntricas. Además, este vínculo de solidaridad es más significativo que cualquier otro acto de rebelión contra los dogmas patriarcales, y a través del mismo se subvierte el paradigma monstruo/ángel y las dos mujeres son liberadas de su encarcelamiento cultural. Sus respectivas "muertes" revelan sus deseos de encontrar un mundo armónico que les permita crear y edificar su propia identidad (femenina). Por todo ello, el itinerario de estas dos mujeres constituye la única forma de superar la pérdida de una identidad subjectivamente sexuada.

El legado final de Catalina y Luisa no es el silencio, tal y como sugiere la "resignación" de Luisa o el suicidio de Catalina, sino más bien la presencia

---

<sup>9</sup> *Op. cit.*; p. 17.

consciente y dinámica de dos mujeres en busca de su propia identidad y auto-descubrimiento. Seis años después de la muerte de Catalina, Elvira (una íntima amiga de Luisa), en una conversación con sus dos hijas, refiere la historia de las dos mujeres y las describe como modelos para futuras generaciones de mujeres:

Cuando tengáis algunos años más, hijas mías, os contaré una historia muy triste: la historia de dos mujeres, ambas muy generosas, muy bellas y muy desventuradas. Esta historia será para vosotras una historia muy provechosa (IV, p. 71).

El mensaje implícito en las palabras de Elvira es que las mujeres sólo tienen la opción de construir su subjetividad femenina, al rebelarse contra las normas del marco sexual que las define asexuadas o neutras en el plano de la cultura, siendo insuficiente para la completa realización de las mujeres vivir bajo “la imperiosa ley de las conveniencias sociales” (III, p. 95). Las palabras de Elvira invitan a sus hijas a comprender que el destino de la mujer no debe ser “infeliz de todos modos” y que la mujer no debe resignarse al papel cultural de esposas sumisas si no son felices, sino que deben tener libertad para aspirar a una vida más satisfactoria y plena (IV, p. 72). Este mensaje es intensificado por el silencio inmediato de Elvira y sus hijas, justo después de pronunciar sus palabras (“Y las niñas callaron y Elvira calló también”) (IV, p. 71). Este silencio entre mujeres tiene implicaciones importantes para una interpretación feminista, ya que en cierto modo, el “silencio” impuesto a las mujeres puede subvertirse y transformarse en un acto de resistencia. Lo que no se dice es, de hecho, más importante que lo que realmente se dice. A pesar de la naturaleza evidentemente subversiva de la novela, la voz narradora en *Dos mujeres* concluye de una manera aparentemente abierta, invitando al lector a que llegue a sus propias conclusiones:

Hasta aquí llegan nuestras noticias fidedignas, cualquier otra cosa que quisiéramos añadir, sería fundada sobre conjeturas. Ignoramos si Elvira refirió [...] la historia de las dos mujeres. Y si así lo hizo....¿Qué impresión dejaría en el corazón de aquellas jóvenes? (IV, p. 71).

El final, conscientemente abierto, de la novela crea un espacio en el que el mensaje subversivo que subyace en el texto, implícitamente plantea una revisión del patriarcado y de la falocracia que lo acompaña —en cierta medida mitos que, por falta de distanciamiento, llegan a considerarse el único orden posible. Incluso el mismo final de la narrativa tiene un momento culminante al demostrar que la mujer en la sociedad arrastra injustamente la carga psico-espiritual de ser considerada la responsable del pecado original. En el último párrafo de la novela, la presencia de las “dos mujeres” desaparece para ser reemplazada por las reflexiones generales de la voz narradora sobre la posición cultural de la mujer: “La culpable encuentra por doquier jueces severos, verdugos implacables. La virtuosa pasa desconocida y a veces ¡ay! calumniada”

(IV, p. 73). Aquí la voz narradora condena la civilización patriarcal que ha disminuido el valor de lo femenino. Así la mujer en la esfera cultural, bien es “la culpable”, que ha heredado el pecado de Eva y quien siempre encontrará “severos jueces”, o es “la virtuosa” —una idealización, desposeída de toda identidad y potencial humano, e invisible ante los ojos de la sociedad (e incluso algunas veces “calumniada”) (IV, p. 73). Es decir, tanto si se define a la mujer como culpable o virtuosa, a ninguna se le permite desarrollarse como un ser humano completo y tanto una como otra se encuentran a merced del injusto enjuiciamiento de un mundo cultural intermasculino. Con todo, la voz narradora parece redimir la posición de las mujeres culturalmente, al referirse a ellas como “nobles y generosas” (IV, p. 73). Una vez más, la voz narradora indirectamente critica el imaginario patriarcal por su postura rígida y censurante, y le priva de toda divinidad (o fidelidad de la mujer a su identidad y a su genealogía femenina), a la vez, que pone de relieve cómo el patriarcado se ha apropiado exclusivamente de la autoridad divina para ejercer poder absoluto. Es decir, se priva a la mujer de poseer una imagen divina femenina que le conceda autoridad como la que se ha apropiado el hombre para sí mismo. De este modo se impide que la mujer pueda tener una voz, legítimamente, femenina. Por ello, al aludir a Catalina y Luisa como “seres”, la voz narradora trasciende la noción de género y parece sugerir que las mujeres necesitan ser tratadas como *seres humanos*. Estas palabras implícitamente desvelan que la mujer, como el hombre, es similarmente portadora de valor y exige de la sociedad idéntico respeto, y que el reconocimiento mutuo es esencial para lograr una sociedad más civilizada y humana (IV, p. 72). Es evidente que *Dos mujeres* defiende la liberación de la mujer de los represivos paradigmas literarios y de su muerte cultural, que la mantienen en condiciones inhumanas, sin libertad, sin discurso propio y sin su propia historia.

En conclusión, *Dos mujeres* revela transgresiones y aun subversiones, y propone un nuevo lenguaje que constituye un intento de articular la identidad femenina, de inscribir los sentimientos y deseos de la mujer, expresados a través de su duplicidad y ambivalencia. Por esta razón, a través de la creación de Luisa, Avellaneda, más que adoptar el ideal femenino androcéntrico, construye una imagen del mismo más moderada, objetiva y fiel a la realidad social, reflejo de sus propias vivencias de género, con lo que nos transmite —con más o menos conciencia de ello— la concepción irreal histórica del ideal femenino dominante generado por el imaginario cultural (masculino). Es justo afirmar que la literatura decimonónica cubana contribuyó decisivamente a poner de relieve la potencialidad del texto como espacio creador de identidades, normas y valores sociales, a la que aludiera el escritor cubano Lezama Lima al definir la imagen literaria como “la causa secreta de la historia”,<sup>10</sup> y la hipótesis que

<sup>10</sup> José Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*. Selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981; p. 48.

la sustenta como la posibilidad de que se repita en lo real. La gran aportación de la literatura romántica en cuanto a la imagen femenina fue la consolidación de una continuidad discursiva sobre la mujer y de la mujer, aunque esto no haya significado una transgresión completa del orden falocéntrico ni de los valores genéricos dominantes en el régimen colonial. Es evidente que Avellaneda revela en su novela la importancia de la subjetividad y el espacio femeninos y, sobre todo, la autoconciencia de su condición diferente, diferencia que, como Nara Araújo ha afirmado, “proyectó desde la perspectiva de género para alcanzar un cuestionamiento de la iniquidad humana”.<sup>11</sup> En definitiva, son siglos de valores socio-culturales que hay que revisar y transformar, empezando por las mujeres mismas.

*Brígida Pastor*  
*University of Glasgow*  
*Escocia*

---

<sup>11</sup> Nara Araújo, “Raza y género en *Sab* o el juego de los espejos”, *El alfiler y la mariposa*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1997; p. 48.