

PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



La infelicidad como condena sociosexual: género y modernidad en *Dos mujeres* (1842), de Gertrudis Gómez de Avellaneda y *Teresa la limeña* (1868), de Soledad Acosta de Samper

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispánica que presenta:

De la Borda Peña, Arianna Guadalupe

Asesor(es):

Morales-Pino, Luz Ainaí

Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, Luz Ainaí Morales Pino, docente de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Carrera de Literatura y Lingüística, Sección Literatura de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado:

La infelicidad como condena sociosexual: género y modernidad en *Dos mujeres* (1842), de Gertrudis Gómez de Avellaneda y *Teresa la limeña* (1868), de Soledad Acosta de Samper,


del/de la autor(a)/ de los(as) autores(as)

Arianna Guadalupe De la Borda Peña,

dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 20%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 06/12/2024
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 6 de diciembre del 2024

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Morales Pino, Luz Ainaí</u>	
DNI: 49015131	
ORCID: 0000-0001-9339-5731	
Firma	

Resumen

Esta tesis analiza dos novelas decimonónicas: *Dos mujeres* (1842) de la escritora cubano-española Gertrudis Gómez de Avellaneda y *Teresa la Limeña* (1868) de la autora colombiana Soledad Acosta de Samper. Estas novelas han sido angulares en las historias literarias latinoamericanas y, al igual que sus autoras, han tenido un rol clave en la configuración y articulación de las ideologías feministas dentro del contexto latinoamericano del siglo XIX, sobre todo dada la forma en que visibilizan problematizaciones a los imaginarios dominantes de nación y modernidad.

En medio de sus diferencias, las novelas aquí estudiadas convergen en representar un abanico de personajes femeninos que, de distintas formas, desafían la ideología patriarcal, pues muestran sus contradicciones en los imperativos conductuales de las mujeres, en contraste con los márgenes de acción que detentan los sujetos masculinos. Ahora bien, aun cuando vemos en estas novelas formas de rebeldía en las mujeres, también resulta evidente la futilidad de estos proyectos emancipatorios. Por su parte, las mujeres que intentan adecuarse a los arquetipos modélicos tampoco parecen salvarse de la condena social. Así, las novelas muestran un repertorio de personajes femeninos que terminan siendo idénticos pese a sus diferencias, ya que están condenados a la infelicidad y la muerte.

En este trabajo, leo estas representaciones de la inexorable infelicidad o muerte femeninas como contestaciones contundentes a las narrativas dominantes que planteaban una visión positiva del progreso y la modernidad, entendidas como garantías democráticas y universales de mejores condiciones de vida.

Palabras clave: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Soledad Acosta de Samper, modernidad, feminismos, infelicidad femenina, romanticismo, realismo, novela sentimental, enfermedad femenina, muerte femenina.

Abstract

This thesis analyzes two 19th century novels: *Dos mujeres* (1842) by the Cuban-Spanish writer Gertrudis Gómez de Avellaneda, and *Teresa la Limeña* (1868) by the Colombian Soledad Acosta de Samper. These novels are key in Latin American literary history and their authors have played a fundamental role in the configuration of Latin American feminist ideologies, especially considering how they visibilize articulation of feminist ideologies within the Latin American context of the 19th century. Furthermore, they offer critical reflections and problematizations of the predominant notions of nation and modernity.

Amidst their differences, these novels present an array of female subjects defying the patriarchal ideology, as they showcase the contradictions between the demands posed on women in contrast with the flexibility and freedom that male subjects enjoy. However, even though we can trace forms of rebellion in female characters, their futility becomes evident. Additionally, the female characters that opt for obedience and adaptation to the patriarchal rule are depicted as equally unhappy. Thus, these novels present a complex repertoire of divergent female subject that end up being identical despite their differences, since they are all condemned to unhappiness and death.

I read these depictions of the unavoidable female death as acute confrontations to dominant celebratory narratives about modernity and progress, since, as it is shown in these novels, such promises of a democratically happy and good life are impossible for female subjects.

Keywords: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Soledad Acosta de Samper, modernity, feminisms, female unhappiness, romanticism, realism, sentimental novel, female illness, female death.

ÍNDICE DE CONTENIDO

Introducción.....	1
1. “El ángel del hogar” en crisis: las transgresiones del modelo hegemónico de feminidad en <i>Dos mujeres</i> (1842), de Gertrudis Gómez de Avellaneda y <i>Teresa la limeña</i> (1868), de Soledad Acosta de Samper.....	8
1.1. Entre la transgresión y la obediencia fútil: “el ángel del hogar” en <i>Dos mujeres</i> (1842).....	15
1.2. La crisis del “ángel del hogar” en <i>Teresa la limeña</i> (1868) como crítica al patriarcado moderno.....	27
2. La enfermedad y muerte en los personajes femeninos de <i>Dos mujeres</i> (1842) y <i>Teresa la limeña</i> (1868): contestaciones feministas al ideario romántico-sentimental.....	35
2.1. Desidealización de la enfermedad y la muerte en <i>Dos mujeres</i> (1842) y la crisis existencial de la mujer “sujeto”.....	37
2.2. La enfermedad y la muerte como exilio en <i>Teresa la limeña</i> (1868).....	48
Conclusiones.....	63
Bibliografía.....	71

INTRODUCCIÓN

Esta tesis analiza dos novelas decimonónicas escritas por mujeres, *Dos mujeres* (1842) de la cubana-española Gertrudis Gómez de Avellaneda y *Teresa la limeña* (1868), de la colombiana Soledad Acosta de Samper. Estas autoras y sus propuestas son claves para pensar en los idearios feministas latinoamericanos en el siglo XIX y las reflexiones críticas y problematizaciones a los imaginarios dominantes de nación y modernidad. Así, las obras nos presentan un abanico de personajes femeninos que, de distintas maneras, confrontan el ideario patriarcal y los imperativos éticos y conductuales impuestos a las mujeres. Sin embargo, pese a las rebeldías que despliegan, parecieran estar condenadas de forma irreversible a la infelicidad y la muerte.

Si la promesa de la felicidad es, como lo refiere Sarah Ahmed (2010), un pilar del proyecto moderno me interesa leer cuáles son los sentidos que subyacen en la infelicidad estructural de los sujetos femeninos que plantean estas novelas. Sostengo que uno de los caminos para entender esta infelicidad y sus implicaciones radica en la forma en que estos personajes femeninos problematizan el arquetipo de la mujer “ángel del hogar” (Sinués 2008 [1881]), que es el paradigma hegemónico de la feminidad burguesa (siendo el proyecto burgués el que triunfa en nuestros procesos de modernización latinoamericana). Ninguno de estos personajes logra cumplir a cabalidad con estos modelos conductuales, pero sus transgresiones, deliberadas o no, terminan condenándolos a la enfermedad o la muerte. Por ello, este trabajo pretende analizar la infelicidad de estas mujeres como una condena sociosexual que expone también las formas en las que los textos problematizan los imaginarios sociosexuales y de modernidad que prometían un horizonte futuro inviable para las mujeres.

Al examinar a las protagonistas femeninas de estas dos novelas, esta tesis busca analizar cómo las escritoras usaron la literatura para problematizar los imperativos sociosexuales

de la época, dialogar con el contexto y, al mismo tiempo, posibilitar cambios y mejoras, sobre todo para las mujeres. En esa línea, es fundamental analizar cómo se representa la infelicidad en cada texto anclado en matrices estéticas e ideológicas diferentes, como el romanticismo y el realismo, a las que las autoras también resignifican y desbordan mediante la representación de personajes femeninos que muestran las inconsistencias y puntos de fuga de estas estéticas e ideologías. Mientras el romanticismo ensalza a las masculinidades escindidas de sus contextos, el texto de Gómez de Avellaneda muestra las consecuencias que estas escisiones tienen sobre las mujeres y, al mismo tiempo, apela a una ética ideal e idealizada para mostrar los posibles vínculos solidarios entre las mujeres. Los personajes femeninos, aún en su desgracia y discrepancias, reconocen su pertenencia a una comunidad ética e ideológica afectada por las mismas condenas. Por su parte, el texto de Acosta de Samper muestra una representación más crudamente realista en la que los vínculos solidarios y la superioridad ética deviene inviable para las mujeres con tan limitadas opciones de sobrevivencia.

En tanto sostengo que estas obras muestran cómo las escritoras confrontan la construcción de lo femenino desde los discursos e imaginarios fundamentales en nuestros proyectos de modernidad, me interesa detenerme en el archivo de textos al que considero los “referentes polémicos” (Amorós 2005) interpelados por las autoras aquí estudiadas. Por un lado, obras como *Emilio o la educación* (1762), de Jean Jacques Rousseau, que determinan el ingreso de las mujeres a la modernidad en clave de subordinación al sujeto masculino. También, el texto *El ángel del hogar: estudio de María del Pilar Sinués* (1881), que explica el imperativo de las mujeres de comportarse como seres buenos, es decir, virtuosos, amorosos, amables, abnegados. Es decir, seres que deben garantizar entregar su vida a ser una buena influencia y una fuerza moralizadora para la sociedad y la familia. Como lo muestro en mi análisis, aun cuando los textos de las escritoras aquí

estudiadas nos presentan a personajes femeninos que intentan adecuarse a estos parámetros, no logran ni la felicidad, ni mucho menos, la sobrevivencia.

En tal sentido, leo estas obras en diálogo con los postulados de los estudios literarios feministas que nos han brindado herramientas para nombrar, ver y entender las contestaciones que realizaron las mujeres desde la literatura. Son angulares *Las tretas del débil* (1984) de Josefina Ludmer, *Between civilization and barbarism* (1992) de Francine Masiello, *Las mujeres y el imaginario nacional* (1993) de Mary Louise Pratt, *Soledad Acosta De Samper y el discurso letrado de género* (2015) de Carolina Alzate, *En clave emocional: cultura y afecto en América Latina* (2016) de Ana Peluffo y, sobre todo, a partir de los diálogos críticos que entablan con obras fundacionales para el estudio de la producción literaria y cultural del siglo XIX latinoamericano, como *La ciudad letrada* (1998) de Ángel Rama y *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (1989) de Julio Ramos.

Lo que visibiliza el marco teórico son los quiebres que las escritoras plantearon frente a estos “imaginarios hegemónicos de lo femenino” (Morales-Pino 2021: 127) y la forma en que crearon las condiciones de posibilidad para concebir a las mujeres como sujetos creadores pese a la despolitización y desintelectualización de las que eran objeto desde el “ideario patriarcal” (Morales-Pino 2021: 126). Igualmente, estos textos crean las condiciones de posibilidad para problematizar la historia literaria al mostrar cómo las autoras estaban produciendo textos que desbordan las categorías y taxonomías estético-ideológicas propuestas por la crítica tradicional.

Así, en el primer capítulo, “*El ángel del hogar* en crisis: las transgresiones del modelo hegemónico de feminidad en *Dos mujeres* (1842), de Gertrudis Gómez de Avellaneda y *Teresa la limeña* (1868), de Soledad Acosta de Samper”, analizo las transgresiones que estas obras plantean frente al modelo hegemónico de feminidad burguesa, es decir, el

arquetipo del “ángel del hogar”. Si el arquetipo del “ángel del hogar” representa a las mujeres como figuras sumisas y fundamentales para el proyecto burgués, las autoras muestran en sus textos los caminos para su problematización al evidenciar cómo detrás de la idealización de la bondad y la pasividad femeninas subyace su opresión y exclusión.

Así, el primer subcapítulo, “Entre la transgresión y la obediencia fútil: *el ángel del hogar en Dos mujeres (1842)*”, analiza las transgresiones del arquetipo del “ángel del hogar” por parte del personaje de la Condesa Catalina y, también, la futilidad del cumplimiento a las reglas por parte de Luisa. En *Dos mujeres (1842)*, Gómez de Avellaneda aborda el tema del matrimonio y plantea una crítica a esta institución al mostrar que no se trata de un pacto entre iguales, sino de una dinámica transaccional que cercena la libertad de los sujetos femeninos y que, en consecuencia, reitera su condición de no ciudadanía. En diálogo con el ideario del romanticismo social, el texto expone lo injusto de este sistema y denuncia la ausencia de segundas oportunidades para las mujeres, lo que sería una característica fundamental del proyecto moderno (Morales-Pino 2023: 100). Luisa no tiene escapatoria frente a la traición del marido y Catalina no puede elegir con quién casarse. Esto la condena al adulterio entendido como el único camino posible para expresar su rebeldía y ejercer, fútilmente, su voluntad. Las novelas muestran así cómo estos personajes son víctimas de la sociedad y, también, cómo ambas, pese a su pasividad, en el primer caso y autonomía, en el segundo, son radicalmente infelices. Hagan lo que hagan, sus destinos no son demasiado diferentes. Esta infelicidad es una contundente interpelación a las premisas del macroproyecto moderno.

En el segundo subcapítulo, “La crisis del *ángel del hogar en Teresa la limeña (1868)* como crítica al patriarcado moderno”, analizo la novela de Soledad Acosta de Samper desde el diálogo que plantea con el realismo y la literatura sentimental. Podemos rastrear la impronta realista en la representación cruda de las circunstancias de Teresa y la

confrontación, desde otro lugar ético e ideológico (con respecto al texto de Gómez de Avellaneda) del arquetipo del ángel del hogar. Esto expone una crítica al sistema patriarcal y al proyecto de modernidad que, en apariencia, sostiene, el cual sigue haciendo a las mujeres bienes transables en un mercado en el que quienes compran y venden son sujetos masculinos.

En el segundo capítulo, “La enfermedad y muerte en los personajes femeninos de *Dos mujeres* (1842) y *Teresa la limeña* (1868): contestaciones feministas al ideario romántico-sentimental”, analizaremos las resignificaciones que plantearon las escritoras Gómez de Avellaneda y Acosta de Samper frente al arquetipo de la mujer enferma y el de la bella muerta. Además, observaremos como la enfermedad y la muerte son para ellas una forma de protesta. En el primer subcapítulo, “Desidealización de la enfermedad y la muerte en *Dos mujeres* (1842) y la crisis existencial de la mujer *sujeto*”, en la novela Catalina decide suicidarse, de esta forma libera a Carlos y a Luisa de su sufrimiento, pero también se libera a ella misma y al hijo que espera, lo que reafirma la extrañeza del tipo de maternidad que ejerce esta “mujer sujeto”. Por otro lado, Luisa demuestra su agencia al decidir guardar silencio sobre el adulterio y le ruega a Dios por la felicidad de Carlos con su amante.

En el segundo subcapítulo, “La enfermedad y la muerte como exilio en *Teresa la limeña* (1868)”, analizo la forma en que la enfermedad sirve como recordatorio para los personajes femeninos acerca de la corporalidad por la que son validados en la sociedad y, sobre todo, los roles que se esperan de ellas. Así, Lucila, en su enfermedad, hallará cierta felicidad y satisfacción en el cuidado de la hija del hombre al que ama. Este hombre está casado con otra mujer y Lucila se siente feliz de poder acceder, mediante el cuidado de su hija y aunque sea de forma vicaria, a los roles de madre y cuidadora. La respuesta de Teresa ante la enfermedad es radicalmente diferente: ella opta por aislarse y evitar visitas,

con lo que vive de otra forma la convalecencia. Ahora bien, no deja de llamar la atención el hecho de que, para ambos personajes, la enfermedad se convierta en una forma de exilio paradójico, pues les permite experimentar aspectos de la vida que de otro modo les resultarían inaccesibles. Esta soledad brinda autonomía y la oportunidad de expresar su subjetividad y, en consecuencia, aleja a las dos mujeres de las representaciones paradigmáticas de las débiles enfermas románticas.

Los personajes femeninos representados en estas dos novelas trascienden las construcciones genéricas de lo femenino impuestas desde el ideario patriarcal. Además, confrontan y cuestionan activamente las narrativas predominantes sobre la modernidad que las siguen anclando al sentimentalismo y, en esa línea, despojándolas de la condición de ciudadanía. Pese a sus intentos o adaptaciones a la norma, estas mujeres ven socavada su posibilidad de elegir y de ser felices. Teresa fue obligada a casarse con alguien a quien no amaba, mientras que Luisa fue traicionada por su marido, lo que le ocasionó un inmenso dolor. Esto pone de relieve las luchas complejas y matizadas que enfrentan estas mujeres dentro de las normas y expectativas sociales de su tiempo.

Por ende, al leer en diálogo estas dos novelas decimonónicas podemos trazar importantes distancias que tienen que ver con aspectos estético-ideológicos, a pesar de las aparentes convergencias temáticas. Mientras *Dos mujeres* (1842) se inclina hacia el romanticismo, *Teresa la limeña* (1868) es más bien próxima a la estética realista y la literatura sentimental. La novela romántica con sus nociones idealizadas del amor retrata a los personajes arrastrados por la pasión, su narrativa enfatiza la intensidad emocional y el triunfo del corazón sobre las limitaciones sociales; sin embargo, el éxito de la relación amorosa de Catalina no duró mucho y solo termina en su muerte. Por otro lado, la novela realista ofrece un retrato crudo de la vida cotidiana de Teresa en una Lima del siglo XIX, un retrato en el que resalta la dureza de su condición de mujer en una sociedad patriarcal.

Al enfocarse en lo ordinario, la novela realista muestra las complejidades de la experiencia humana y carece de adornos románticos, como podemos observar en la vida de Teresa como de Lucila. En ambas novelas, las protagonistas femeninas, a pesar de sus intentos de liberarse de las normas sociales y perseguir sus deseos, finalmente enfrentan destinos trágicos, ya sea sucumbiendo a una enfermedad o enfrentando una muerte prematura. Sus finales trágicos muestran las barreras construidas por la sociedad y las dolorosas consecuencias de atreverse a desafiar el statu quo.

El análisis que planteo de estas dos novelas escritas en distintos momentos del siglo XIX es importante porque no solo proporciona una comprensión más profunda de las escrituras de mujeres, sus formas de comprender la literatura y los complejos diálogos que entablaron con sus contextos socioculturales, éticos y políticos, sino que también evidencia cómo utilizaron la literatura para crear espacios de transformación al hacer visible y legible lo impensable. Mi trabajo aspira así a contribuir con una comprensión desde otros ámbitos de estas novelas y, también a ponderar otras aristas y tesituras de las literaturas escritas por mujeres durante el siglo XIX.

1. “El ángel del hogar” en crisis: las transgresiones del modelo hegemónico de feminidad en *Dos mujeres* (1842), de Gertrudis Gómez de Avellaneda y *Teresa la limeña* (1868), de Soledad Acosta de Samper

Este capítulo analiza las transgresiones del modelo hegemónico de feminidad burguesa, es decir, el arquetipo del ángel del hogar en las novelas *Dos mujeres* (1842), de la escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (Puerto Príncipe-Camagüey, 1814 – Sevilla, 1873)¹ y *Teresa la limeña* (1868), de la escritora colombiana Soledad Acosta de Samper (Bogotá 1833-1913)². El arquetipo del ángel del hogar, como modelo de feminidad privilegiado por la cultura burguesa, se caracteriza por la pasividad, la obediencia, la resignación, su anclaje al ámbito doméstico y, sobre todo, la abnegación, todo lo cual implica una total renuncia a la subjetividad³.

El modelo del ángel del hogar evidencia las contradicciones del proyecto hegemónico de la modernidad burguesa. Sus anclajes no solo son religiosos (con la figura de la Virgen María como paradigma ético, conductual y, por ende, homogeneizador para todas las mujeres), sino que, también se remontan a postulados fundamentales para el paradigma ilustrado y exponen sus tensiones. Tal como lo ha señalado la filósofa feminista Amelia Valcárcel,

El dar el moderno nombre de privilegio a la ancestral jerarquía entre los sexos era la radical novedad teórica que el primer feminismo ilustrado ejercía. Era posible gracias al empleo de las categorías conceptuales y discursivas de la Modernidad,

¹ Según María de los Ángeles Ayala en *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Biografía* (2008).

² Según Carolina Alzate en *Soledad Acosta de Samper. Escritura, género y nación en el siglo XIX* (2005: 14).

³ Según Isabel Molina, este paradigma conductual para las mujeres fue impuesto en distintos ámbitos. La autora destaca los discursos prescriptivos de Pilar Sinués con su texto *El ángel del hogar: estudio* (1881), donde se establecen como cualidades ideales para las mujeres las de la obediencia, la fidelidad y la abnegación. Este modelo de feminidad reduce a las mujeres a las facetas de hija o esposa, lo que reitera una subordinación a figuras masculinas o, cuando menos, una concepción del sujeto femenino como mediación, pues solo es sujeto en función de una masculinidad (2009: 192).

pero traspasaba los usos para las cuales habían sido concebidas. El feminismo aparecía como un hijo no deseado de la Ilustración. Implicaba la subversión de un orden que muy pocos querían ver producirse. Parecía amenazar a los mismos pilares de la nueva respetabilidad burguesa (Valcárcel 2001: 12).

Mientras que los hombres ingresan a la modernidad en una situación de privilegio, pues se ubicaban en una posición jerárquica con respecto a las mujeres⁴, las mujeres continuaban coaccionadas por imperativos morales de raigambre religiosa que seguían anclándolas, al ámbito doméstico, la función reproductiva y la crianza de los hijos. Aunque se empezaban a observar una serie de proyectos reivindicativos enfocados en mejorar las condiciones de las mujeres y crear caminos para superar su condición de estructural opresión, como, por ejemplo, la ampliación de los programas educativos para incluir a las niñas, siempre surgían nuevas formas para perpetuar su exclusión. Estas formas de exclusión o, como lo refiere Rita Segato, “minorización” en tanto se basan en la concepción del sujeto femenino como ente menor, infantilizado y exento de derechos (2016: 91), ponen en evidencia las estructuras de un sistema patriarcal en donde el poder, como lo refiere Celia Amorós, se lo distribuyen los varones. Según la filósofa feminista española, la “razón patriarcal” o, como lo refiere, la ideología sexista estructural en el pensamiento filosófico moderno y, de forma concomitante, en nuestra organización social, “está en función de una organización social discriminatoria —de una u otra forma, en distinto grado, pero que constituye un hecho universal — para el sexo femenino (Amorós 1985: 22).

⁴ A pesar de esta situación de privilegio, Julio Ramos en su texto menciona que, en comparación con Europa, en donde “la modernización literaria, el proceso de autonomización del arte y la profesionalización de los escritores” eran procesos importantes, en Latinoamérica, “la modernización fue un fenómeno muy desigual [...] no contó con las bases institucionales que pudieron haber garantizado su autonomía” (2021 [1989]: 42). Es así importante resaltar que la desventaja que sufrieron las mujeres latinas fue el doble de problemático para ellas, ya que por una parte tenían la desventaja de ser mujeres en una sociedad patriarcal y, además, de haber nacido en Latinoamérica que está conformado por países tercermundistas.

Valcárcel, por su parte, enfatiza la misoginia imperante en el proyecto estético-ideológico romántico, el cual sería angular para entender nuestros imaginarios hegemónicos de modernidad. Así, el discurso filosófico del momento se encargó de validar las teorías que justificaban la exclusión de las mujeres, cuyos principales exponentes fueron pensadores como Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard y Nietzsche (2001: 15).

Textos como *Emilio o de la educación* (1762) de Jean-Jacques Rousseau, naturalizaron con solvencia la subordinación de las mujeres a las figuras masculinas y plantearon la pérdida de identidad, subjetividad y agencia como un imperativo ético y conductual. Igualmente, en el mismo siglo XIX, tanto en el contexto anglosajón, como en el hispano, circularon distintos manuales orientados a entrenar a las mujeres para comportarse como un correcto “ángel del hogar”. Esto es lo que exponen textos como Coventry Patmore, *El ángel del hogar* (1854)⁵, al igual que el de María del Pilar Sinués, *El ángel del hogar: estudio* (1881).⁶ Así como muchos intelectuales latinoamericanos validaron estos modelos paradigmáticos, las escritoras locales, en distintas coordenadas geográficas y temporales, usaron la literatura para confrontarlos.

Los textos de Gómez de Avellaneda presentan a personajes femeninos que transgreden, de distintas maneras, este paradigma hegemónico de feminidad. Ahora bien, en diálogo con el ideario romántico-sentimental en el que se insertan, estos personajes dan cuenta de un importante proceso de singularización que muestra sus formas de entrada — o interpelación crítica — a la modernidad, pues se trata de lo que Elena Grau-Llevería (2012) ha denominado el ejercicio de novelar mujeres sujeto y, de esa manera, sacarlas del lugar de las musas u objetos de inspiración para el artista, concebido siempre

⁵ Coventry Kersey Dighton Patmore nació en Woodford, Essex, el 23 de julio de 1823 y falleció en Lymington, Hampshire, el 26 de noviembre de 1896. Fue un poeta y crítico inglés, considerado uno de los grandes poetas del siglo XIX, a pesar del reducido volumen de su obra poética.

⁶ María del Pilar Sinués y Navarro, nació el 19 de diciembre de 1835 en Zaragoza, Aragón y falleció el 20 de noviembre de 1893 en Madrid. Fue una prolífica escritora española de varios géneros: novela y poesía.

en masculino, ya que “[a] las mujeres, en los discursos genéricos decimonónicos, se las insertaba en mundos reproductivos nunca creativos” (91).

Según el texto de Brígida M. Pastor, *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: Identidad femenina y otredad* (2002), Gertrudis Gómez de Avellaneda se rebeló contra las reglas establecidas por la sociedad de la época, como lo muestran episodios de su vida personal: a los catorce años ella fue desheredada porque rechazó un matrimonio arreglado por sus padres (31). Además, aquellas temáticas fueron abordadas en sus obras narrativas, entre las que destacan tanto la novela que me ocupa, *Dos mujeres* (1842), como la novela *Sab* (1843)⁷.

En sus novelas, Gómez de Avellaneda aborda el tema del matrimonio e introduce personajes que plantean la necesidad de defender el derecho de la mujer a elegir a su pareja. En *Dos mujeres* (1842) se plantea una crítica a la concepción generalizada del matrimonio como pacto irreversible, sobre todos para los sujetos femeninos. Como lo refiere Pastor, la obra resalta la denuncia a los matrimonios por conveniencia que terminan convirtiéndose en una forma de esclavitud para las mujeres (2002: 40). Todo esto va en diálogo con los crecientes debates en torno a la igualdad de las mujeres y su derecho a la educación.

En el marco del proyecto ideológico del romanticismo, el asunto clave es la injusticia social, sobre todo desde el enfoque que plantean escritoras como Gómez de Avellaneda, quien participa críticamente del proyecto romántico, pues sus textos exponen un ideario romántico con improntas de género que cuestiona, la desigualdad de las mujeres con respecto a las normas y leyes que deben de seguir en la sociedad (Grau-Lleveria 2010:

⁷ *Sab* (1843) se rescata y se celebra porque tiene temática antiesclavista, pero *Dos mujeres* (1842), que es más propiamente feminista, no es tan conocida y la trabajan solo desde la crítica literaria feminista. El primer texto se ha “canonizado” más que otro, pues valoran a las escritoras por las denuncias sociales que realizan, pero no cuando se trata de denuncias en términos de género. Se consideran ciertas voces si hablan de asuntos sociales, pero no se ven con tanta aceptación las denuncias al sistema patriarcal y las concomitantes formas de opresión sociosexual.

35). De esta manera, Gómez de Avellaneda hace de su novela *Dos mujeres* (1842) un espacio que recrea críticamente la realidad social de los sujetos femeninos y denuncia de forma explícita los abusos de poder de los que son objeto (Grau-Lleveria 2010: 38). Según Grau-Lleveria, la novela se inserta dentro de la corriente estético-ideológica del romanticismo social, pues confronta los abusos y los excesos de las instituciones sociales y presentan, en consecuencia, la escisión que experimentan los sujetos con respecto a sus contextos. Ahora bien, a diferencia de las novelas románticas convencionales que proponen a sujetos aislados, atormentados y desencontrados, las protagonistas, como lo muestra el texto de Gómez de Avellaneda, tienen muchos menos recursos a su alcance para protestar o para experimentar tal desencuentro. La autora se aleja así del tono melancólico predominante y se enfoca más bien en la representación cruda de la denuncia (Grau-Lleveria 2010: 34).

Dos mujeres (1842), muestra la angustia de los personajes femeninos ante la imposibilidad de controlar su propia realidad, ya que se les niega la autonomía y, sobre todo, la dignidad que perseguiría el romanticismo social (Grau-Lleveria 2010: 49). En el caso del personaje de Luisa, ella es traicionada por su marido, quien, en consecuencia, le niega el respeto que merecía como su esposa. En el caso de Catalina, se le niega la posibilidad de casarse con quien amaba, por lo que no tiene otra alternativa que el adulterio.

La obra se centra en la lucha de dos mujeres, Luisa y la condesa Catalina, por un caballero llamado Carlos. Luisa y Carlos están casados, pero él se enamora de Catalina, quien terminará embarazada de él. Cuando Luisa se entera de todo esto, accede a que se marchen juntos a Londres. Sin embargo, Catalina entiende que la sociedad nunca aceptará el amor que ellos tienen ni tampoco la legitimidad del hijo que espera y, como sujeto romántico, aunque paradójico desde el ideario patriarcal, pues se trata de una mujer que, estando

embarazada, opta por el suicidio, Catalina sucumbe por un ideal ético que de esta manera Luisa y Carlos volverán a ser felices juntos, pero este no fue el caso.

En esta obra, la autora expone los principales temas y problemas de la sociedad del siglo XIX cuando se trata de las mujeres pertenecientes a las clases burguesas: los matrimonios arreglados que revelan el precario lugar de la mujer, así como también el problema del adulterio, el cual daría cuenta de las falencias de las mismas masculinidades privilegiadas por el sistema patriarcal. A lo largo del texto, podemos ver que Luisa y Catalina son víctimas del entorno que las rodea y, pese a las enormes diferencias entre los personajes, ambas serán infelices.

Por su parte, la escritora bogotana Soledad Acosta de Samper (Bogotá, 5 de mayo de 1833-17 de marzo de 1913) expone en sus textos lo que Carolina Alzate ha denominado el discurso letrado de género, pues Soledad Acosta, como los letrados decimonónicos (Rama, 1998), usó la literatura como un medio de intervención y transformación social y mantuvo como eje la preocupación por la educación (2015: 164), sobre todo, la educación y el (no) lugar de las mujeres, aspecto que no había sido considerado por los sujetos masculinos. Entre el 31 de marzo y el 29 de mayo de 1868, Acosta de Samper publica por entregas, con el seudónimo de Aldebarán, en *La Prensa* de Bogotá, la novela breve *Teresa, la limeña (Páginas de la vida de una peruana)*. Un año después, este texto será parte del libro *Novelas y cuadros de la vida Sur-Americana*, donde reúne un conjunto de textos que, según Cárdenas, se insertan dentro de una matriz estético-ideológica romántica (Cárdenas 2017: 2).

Como lo señalan las hermanas Paola y Claudia Fonnegra Osorio, en su texto *Soledad Acosta de Samper: Mujer, Formación y Virtud*, los personajes femeninos de las obras de Acosta de Samper participan, aunque tensionalmente, del paradigma hegemónico del ángel del hogar, que estaría caracterizado por la abnegación dada su devoción y entrega

a la familia, la religión y el hogar. Es decir, se trata de feminidades ancladas al mundo doméstico (2017: 519). Ahora bien, a diferencia del texto de Gómez de Avellaneda, la obra de Acosta de Samper participa de la matriz estético-ideológica de la literatura sentimental, la cual, como lo ha explicado Beatriz Sarlo, muestra una inusitada valoración de lo afectivo y, en consecuencia, el cambio de paradigma en lo tocante al matrimonio, concebido como un vínculo basado en el amor y no en la transacción económica (2012: 46), lo que sería profundamente moderno. Así, las novelas sentimentales ahondarán en las historias trágicas de los matrimonios infelices o los personajes a quienes se les niega la libertad de elegir con quién casarse (Sarlo 2012: 47), entendiendo el matrimonio por amor como una forma de participar del macroproyecto de la modernidad.

La novela *Teresa la limeña* (1868), de Soledad Acosta de Samper dialoga con el paradigma de la novela sentimental, aunque con improntas realistas, o, más bien, como lo que Morales Pino ha denominado un “realismo con marcas de género” que confronta los deseos masculinos de feminidades ideales, en contraste con las expectativas reales que terminan condenando a las mujeres (2023: 58). De esta manera, se presenta con crudeza la historia de Teresa, una mujer casada por obligación con un hombre al que no ama y que ha sido elegido por su padre. Estando en este matrimonio sin amor, conoce a Roberto, de quien se enamora, pero, también, se aleja para no faltar al pacto matrimonial.

Según Sarlo, estas atracciones “ilegítimas” son parte clave de la literatura sentimental, ya que “muestra los peligros que acechan en los nuevos usos cotidianos, o instala costumbres cuyos desvíos amenazarían la autoridad paterna en las familias” (2012: 18). A lo largo de la novela es evidente que Teresa no deja de pensar en Roberto, lo cual confirma entra en diálogo con las conceptualizaciones de Sarlo en torno al género, pues expone en qué medida el amor que siente el sujeto femenino – en este caso, el reconocimiento de una subjetividad y un sentir singular—representa una amenaza para el poder paterno.

Por otro lado, Lucila está enamorada de un hombre que tiene un matrimonio arreglado y que le impide casarse con él. El problema más grande que enfrentan es que ninguna de las dos tiene el poder de elegir con quien casarse, lo que les causará la infelicidad. Desde un marco de estudios literarios feministas, me interesa ahondar en las sutiles transgresiones que plantean Teresa y Lucila frente al ideario patriarcal, ya que estos personajes femeninos no se oponen a que su destino sea el matrimonio, sino que su queja es el no poder elegir con quién casarse. Además, pese a las distancias éticas, estéticas e ideológicas entre los textos, todos convergen en presentarnos universos de mujeres burguesas infelices que difícilmente logran la sobrevivencia. Esto contradice la narrativa hegemónica de la modernidad como avance y potencia afirmativa para el sujeto, en especial, para el sujeto femenino.

1.1. Entre la transgresión y la obediencia fútil: “el ángel del hogar” en *Dos mujeres* (1842)

Dos mujeres (1842) presenta la historia de Luisa, una mujer que cumple a cabalidad con el modelo paradigmático del “ángel del hogar” y, también, la de la condesa Catalina, una mujer que transgrede las normas de dicho arquetipo. Mientras que Luisa es la perfecta esposa para Carlos, Catalina rompe con las reglas de la sociedad y comienza una relación adúltera con Carlos y queda embarazada.

Pese a que Luisa cumple con todo lo que la sociedad espera de ella, en tanto mujer, ella es engañada por su esposo. En tal sentido, vemos en el personaje de Luisa la futilidad de la obediencia y del intento de adecuación al paradigma hegemónico del “ángel del hogar”, pues, con crudeza, el texto de Gómez de Avellaneda irá exponiendo la imposible felicidad para las mujeres, en independencia de sus acciones.

Por su parte, Catalina, pese a su carácter anti-normativo, sí es objeto de la compasión y simpatía de Carlos, sobre todo tras haberle explicado las razones y móviles de sus acciones. En este punto, ambos entablan un sólido vínculo de comunidad y reconocimiento que resulta perjudicial para Luisa. Carlos siente compasión hacia Catalina y perdona las acciones que, aunque son cuestionables socialmente, en él tienen un efecto opuesto que hace a Catalina más atractiva. Además, Carlos reconoce que Luisa le perdonaría rápidamente estos momentos que él tuvo con Catalina:

¡Pobre ángel! [...] ¡Si supiera que su marido [...] le ha faltado poco para ofrecer un corazón que sólo ella debe pertenecer!... ¡Si lo supiera!... ¡Ah!, me perdonaría, estoy cierto, porque su alma divina sólo fue formada para querer y perdonar, y su voz angelical no puede pronunciar sino bendiciones y plegarias. Pero ella, la inocente y apacible criatura, no comprendería nunca una pasión loca, frenética... (Gómez de Avellaneda 2000 [1842]b: 159-160).

Si bien Carlos ve a su esposa como un “ángel”, lo que reafirmaría su deseabilidad para la sociedad y para los hombres como él, son justamente esas las razones que lo llevan a dejarla de querer. Según Morales-Pino, con frecuencia las escritoras latinoamericanas del siglo XIX plantean en sus textos una crítica a las contradicciones éticas de las masculinidades que celebran un tipo de feminidad al que, en la práctica, no desean. Así, presentan a los personajes masculinos como “los verdaderos sujetos en crisis en el escenario representado” (2022: 53). En el caso de Carlos, el cuestionamiento se da cuando él constata su falta de amor hacia Luisa y posteriormente cuando él cometa adulterio, aun cuando Luisa cumple con todos los imperativos éticos y conductuales que la sociedad exige al sujeto femenino. Esto evidencia cómo las escritoras latinoamericanas del siglo XIX exponen “la necesidad de corregir a estas masculinidades atravesadas por contradicciones ético-morales, impulsos egotistas y vulnerabilidades por las cuales

culpabilizan a los sujetos femeninos” desde proyectos regeneracionistas que, a diferencia de los hegemónicos, no tendrán como blanco a las mujeres (Morales-Pino 2022: 59). Es desde este marco que propongo leer la forma en que Gómez de Avellaneda plantea a un personaje como Carlos culpando a Luisa por el desamor que siente hacia ella, ya que ella “no comprendería nunca una pasión loca, frenética” (2000 [1842]b: 159-160). A pesar de que Luisa es el modelo perfecto del “ángel del hogar” y sin haber cometido ninguna transgresión para que su esposo piense en traicionarla, es víctima del desamor y el adulterio de su marido.

El texto de Gómez de Avellaneda es enfático al cuestionar la educación que recibían las mujeres burguesas y denunciarla como pedagogía afectiva que las condenaba a la infelicidad. Es por ello que el texto ahonda en detalles sobre la crianza de Luisa, por ejemplo, y la influencia que habría tenido en ella la figura materna que replicaba con solvencia esta pedagogía de la infelicidad, lo que está vinculado con los estrictos valores religiosos. La adhesión de la madre a estos valores que podrían resultar, desde nuestra perspectiva, opresivos, evidencia en qué medida los personajes femeninos participan de lo que Elena Grau-Llevería ha denominado los “sistemas patriarcales de consentimiento” (2008: 117), es decir, las mujeres se adecúan a lo que el sistema patriarcal espera de ella y, en contraparte, esperan también el cumplimiento de las masculinidades de las responsabilidades que el mismo sistema les impone: garantizar la protección económica y social de sus familias. Luisa desde un inicio fue educada para ser la esposa ideal de un hombre y ella, así como también lo hizo su madre, aceptó todas esas enseñanzas y responsabilidades. Ella no aprendió a tocar música ni tampoco a bailar, a diferencia de las feminidades de otros grupos sociales privilegiados, pero sí sabía todo acerca de la “economía doméstica”: podía coser, sabía de aritmética y geografía básica. Además, como lo ha señalado Ana Peluffo (2020), lo único que podían leer las niñas y las mujeres

en el siglo eran libros de lecciones morales y manuales que, si bien tendrían una intencionalidad disciplinaria, se planteaban como manuales de urbanidad (lo que implicaba formas de acceso a una modernidad planteada, aunque sea a nivel discursivo, como democrática). Según Peluffo, la relevancia de estos manuales para niñas expone la concepción de la infancia no solo en los términos en que lo plantearían estudiosos como Michel Foucault, como “estado privilegiado” que amerita la protección del biopoder social (2001 [1997]: 220), sino que, cuando se trataba de las niñas, futuras mujeres, la infancia era también una etapa angular para el disciplinamiento (2016, “Manuales de urbanidad y pedagogía del afecto”, párrafo 2). Estos manuales de disciplinamiento sociosexual no solo evidencian aspectos que parecen no haber sido considerados por estudiosos como Foucault, sino que, también, muestran un imperativo sistemático de reducir al sujeto femenino a un ente genérico regulado y entrenado para cumplir funciones domésticas y reproductivas. Según Peluffo, “la idea de regular la infancia femenina en su momento de mayor vulnerabilidad afectiva (el paso de la niñez a la pubertad) coincidió con la globalización de un ideal de niñez angelical que buscaba contrarrestar los peligros de la sexualidad y el cuerpo” (2016, “Manuales de urbanidad y pedagogía del afecto”, párrafo 1). La madre de Luisa la somete a estas reglas que la sociedad les exige a las niñas, pero solo logra darle una educación básica vinculada al cuidado del hogar, sin considerar otras habilidades que pudieran garantizar su subsistencia fuera del matrimonio⁸.

El texto de Gómez de Avellaneda expone también cómo son las madres las principales garantes del orden patriarcal y las reguladoras, o, más bien, anuladoras, de la potencial subjetividad de sus hijas, ya que, como lo hemos señalado en líneas precedentes,

⁸ En el ensayo *La mujer en la sociedad moderna* (1895) de Soledad Acosta de Samper señala que las mujeres pueden y deben desempeñar todas las funciones al igual que los hombres, ya que las mujeres “tienen el deber de ser agentes de la revolución moral, pues han logrado mucho a través de las épocas” (Citado en Alzate 2005: 83).

el texto, en su crítica a una sociedad que excluye a las mujeres, también expone cómo ellas sostienen y replican las enseñanzas del patriarcado. Según Amelia Valcárcel,

[L]legar a ser mujer quería decir convertirse en una *señora*. Los pasos comenzaban en la *perfecta doncella* que nada sabía del sexo o la generación [...] que esperaba resignadamente un matrimonio arreglado por la familia, mientras empleaba sus esfuerzos en el aprendizaje de la economía doméstica, las maneras correctas y la devoción sin llevarla a extremos (1994: 20).

Cuando Luisa se casa con Carlos, es Leonor quien le recuerda que es a él, después de a Dios, a quien le debe total obediencia. Del mismo modo, cuando Carlos viaja a Madrid por unos asuntos relacionados con la herencia de su tío, la señora Leonor trata de silenciar el llanto de su hija recordándole el mandato de resignación y abnegación absolutas: “sobre la grave culpa que es a los ojos de Dios la falta de resignación, y lo que se ofende su Divina Majestad de que se emplee en un mortal ese amor inmenso que para él sólo merece y que a él solo debemos” (Gómez de Avellaneda 2000 [1842]a: 116-117). Es así como entendemos la conducta de Luisa y su intento de adecuación a lo que la sociedad espera de ella, con pedagogías eficazmente impartidas por la figura materna.

Las enseñanzas de la madre se adecúan a lo establecido por autoras alineadas a los proyectos prescriptivos y proscriptivos en términos de idearios sociosexuales, como María del Pilar Sinués con su trabajo sobre el “ángel del hogar”: “Enseñad á vuestras hijas á amar á Dios sobre todas las cosas: enseñadlas á admirar sus obras; haced que comprendan su grandeza [...], y serán dulces, sensibles, tiernas y agradecidas” (2008 [1881]: 91). Sinués, pretendía educar a las lectoras en los valores que les harían ser la “mujer ideal”, esto es lo mismo que hace la mamá de Luisa; sin embargo, a pesar de que Luisa siguió estas reglas, su esposo la engaña con otra mujer y termina embarazándola, es así como el texto expone, con sutileza, la futilidad de las prescripciones de obediencia

y regulación sociosexual que recaen, especialmente, sobre el sujeto femenino. Luisa termina siendo sumamente infeliz pese a haberse adecuando a cabalidad a las pautas conductuales del paradigmático “ángel del hogar”.

En el caso de Catalina se nos muestra una historia que, desde otro horizonte ético-ideológico, expone igualmente los quiebres de estos discursos prescriptivos y del modelo paradigmático del ángel del hogar. Catalina habría tenido un matrimonio arreglado con un señor mayor. Ella, como sujeto y no como objeto, reconoce su infelicidad y, tras enviudar, comienza a coquetear con muchos hombres, lo que afecta su reputación en un contexto en el cual la honra de las mujeres era un valor clave y determinante. Catalina como lo plantea la voz narrativa “[a]nalizaba como filósofo y como poeta, tenían sus pensamientos el vigor y la independencia de un hombre, y expresábalos con todo el encanto de la fantasía de una mujer” (Gómez de Avellaneda 2000 [1842]b: 131-132). En el personaje de Catalina podemos encontrar varias transgresiones que ella comete ante las normas que le impone la sociedad y la forma en que ella decide resistirse al modelo paradigmático e imperativo del “ángel del hogar”.

Además, ella encarna un problemático arquetipo de mujer romántica, ya que es una mujer de excepcionales cualidades cuya extraordinaria sensibilidad la lleva a experimentar el goce y el dolor al máximo, cuando observamos cómo siente las emociones de manera tan extrema solo se espera que tenga uno u otro de estos dos destinos contrapuestos, el amor o la muerte (Ayala 1998: 78). Estos desbordes van en contra de los imperativos de regulación y contención establecidos en los referidos manuales conductuales para las niñas que, alineados con el horizonte ideológico burgués, enfatizaban la necesidad de regulación emocional. Cuando Catalina se enamora de Carlos, lo ama tan apasionadamente que decide no prestarle atención al hecho de que él está casado, pero en el momento en que conoce a Luisa, la esposa de Carlos, ella se da cuenta de todo el dolor

que le ha causado a la joven. Ahí es cuando decide que ella y su bebé que aún no ha nacido, tienen en la muerte su única salida. Es decir, encarna, aunque transgresivamente, al sujeto romántico arquetípico, pero en clave femenina. Incluso cuando decide morir porque sabe que no podrá ser feliz junto a su familia, lo hace por el gran amor que le tiene a Carlos y desea que él sí pueda ser feliz con su esposa, sin que la sociedad los rechace.

En segundo lugar, el personaje de la Condesa Catalina es introducido a finales de la primera parte de la novela cuando Carlos se encuentra en Madrid; sin embargo, es a principios de la segunda parte cuando ella cuenta su pasado. La madre de Catalina la hizo casarse con el Conde de S. cuando solo tenía dieciséis años. Ella misma expone lo que Morales-Pino denominaría una contrapedagogía afectiva, es decir, aquellas “pedagogías de sobrevivencia legadas de su madre y de la comunidad de mujeres que la rodeaban. Estas enseñanzas circulaban a manera de *saberes descalificados* funcionales y fundamentales para la existencia de las mujeres” (2022: 51). Catalina aprendió desde pequeña que el matrimonio era una institución transaccional en la cual las mujeres entraban en calidad de objetos prestos para ser comprados: “Se me habló del matrimonio como de un contrato por el cual una mujer daba a su persona a un hombre, en cambio de una posición social que recibía de él, y esta posición que se me ofrecía era brillante” (Gómez de Avellaneda 2000 [1842]b: 79-80).

Ella reconoce su poco margen de acción y decisión en este contrato, incluso para elegir con quien se casaba y a diferencia de Luisa, educada desde pequeña para respetar el sacramento del matrimonio ante los ojos de Dios, Catalina solo cree en el matrimonio como una transacción económica, porque así le enseñaron. Desde una perspectiva actual, podríamos incluso ahondar en las interseccionalidades que evidencian los mandatos

sociosexuales hegemónicos⁹, es decir, las diferencias entre los mandatos de género (masculinidad y feminidad) que propone el patriarcado acerca de cómo debe comportarse un hombre y una mujer.

Además, el esposo de Catalina también veía el matrimonio de esta forma, aunque con mayores márgenes pues se afirma que él “[h]abía sido libertino por sistema y por sistema se había casado” (Gómez de Avellaneda 2000 [1842]b: 83-84). A pesar de estar los dos en un matrimonio sin amor, él permitió que ella aprendiera a cantar, a bailar y a pintar; sin embargo, aunque Catalina consiguió disfrutar de todos los lujos que su marido le podía dar al ser parte de una de las más importantes sociedades de París, ella constata su inconformidad, como buen sujeto romántico, sobre todo la insuficiencia de lo material buscar otra felicidad que no dependa del dinero “no me bastó aquella vida, aunque tan llena de todo lo que no es amor ni felicidad” (Gómez de Avellaneda 2000 [1842]b: 86-87). Así, su búsqueda de la felicidad se perfila como la apuesta por un ideal al que reconoce como inalcanzable: “la vida se me revelaba, la vida del amor que yo estaba condenada a no conocer” (Gómez de Avellaneda 2000 [1842]b: 89-90).

Tras la muerte de su marido, Catalina quebranta el imperativo de la feminidad convencional al dedicarse a coquetear con muchos hombres y, también, borrar su esperanza en el amor ideal con el que, la otra, habría soñado. Al hacerlo, crea una pared emocional que le permitirá protegerse de otros que quieran herirla. Esta barrera emocional es disruptiva con respecto a los imaginarios convencionales de lo femenino, pues implica también una elaboración racional que podría ser insólita para la mirada patriarcal

⁹ El texto está mostrando quienes pueden acceder a esas posibilidades, ya que Catalina y Luisa no son de la misma clase social y es por esos mandatos de género que ciertas mujeres pueden hacer algunas cosas y las otras no: “[E]n la problemática de la interseccionalidad que atraviesa y complejiza este uso resignificador del genérico por parte de la autora, dada la manera en que los aspectos de clase social, raza y posicionamiento ideológico permiten ponderar las particularidades, los pactos, sesgos y silencios de la agenda feminista vehiculizada en el texto. [...] la posibilidad de «la mujer» como agente político, debe ir de la mano con la pregunta por cuáles son las mujeres (en términos de raza y clase social) a las que se incluye en este genérico” (Morales Pino 138).

(Amorós 1985: 35). Aquí observamos la toma de conciencia por parte del sujeto femenino y nuevamente el despliegue de una subjetividad compleja en el personaje de Catalina. Como es de esperarse, estas acciones le crean una mala reputación en la sociedad. Como lo evidencian los planteamientos de Sinués, en la sociedad burguesa decimonónica se asociaba la coquetería, sintomáticamente denominada “coquetismo”, con una afectividad problemática: “el coquetismo lo ejercen únicamente las mujeres de corazón frío y de pocos sentimientos [...], rebaja su dignidad, y muchas veces mina, en la opinión pública, el pedestal de su virtud” (2008 [1881]: 237). No es casual el sufijo “ismo” para nombrar esta actitud de las mujeres que las inserta en el campo semántico de lo patológico, es decir, se entiende la coquetería como una enfermedad o una forma de anormalidad, pues se vincula con una frialdad afectiva impensable para el sujeto femenino. La coquetería de Catalina (o su “coquetismo”; apelando a la metáfora patológica), la convierte en un sujeto anti normativo, indeseado y, sobre todo, transgresor, sobre todo por no considerar los efectos que puede tener en las masculinidades. No es casual la vinculación entre la coquetería y la aparente crueldad del sujeto femenino, lo que cristaliza, por un lado, el mandato de bondad y eticidad para las mujeres, en independencia de las conductas de los hombres. Por el otro, evidencia cómo las mujeres son concebidas socialmente como una mediación y, sobre todo, como una extensión del cuerpo masculino cuya virilidad deben preservar mediante una conducta complaciente y abnegada que es, justamente, la que no ejerce Catalina. De allí su insólita e impensable “maldad” que, según Amelia Valcárcel, con el texto de *Sexo y filosofía. Sobre mujer y poder* (1994), sería el reclamo de las mujeres de un “derecho al mal”, entendido como “el derecho a no ser excelentes”:

No reclamamos entonces nuestro mal, el mal por el que se nos ha definido y no queremos tampoco el bien que se nos imputa, sino exactamente vuestro mal. Éste

es un discurso moral feminista verdaderamente universal en el que no se pretende mostrar la excelencia, sino reclamar el derecho a no ser excelente. Como vuestro logos moral desde siempre ha funcionado (165).

No obstante, esta no excelencia es vista por la sociedad como una inconcebible maldad para sujetos femeninos asociados casi imperativamente con la abnegación y la bondad. Morales-Pino analiza en la novela de Leonor Espinoza de Menéndez, *Zarela* (¿1910?) un planteamiento que se anticipa en la obra de Acosta, el cual tiene que ver con los cuestionamientos que los mismos personajes femeninos plantean frente a los discursos prescriptivos que tenían como blanco las mujeres. Es decir, estos personajes femeninos muestran una toma de conciencia de las discrepancias entre teoría y práctica, sobre todo, entre los discursos normativos y sus realidades condenadas, hagan lo que hagan, a la infelicidad (2023: 105). Volviendo al texto de Acosta de Samper, es particularmente relevante ver este aprendizaje en el personaje de Catalina, quien ha pasado por sucesivas desilusiones desde la temprana juventud, principalmente a causa de un matrimonio arreglado, seguido por la viudez y, por último, el adulterio, al vincularse con un hombre casado. Ella tuvo que recurrir a ese “derecho al mal”, del que habla Valcárcel, es decir, el derecho de la mujer a no ser excelente, aunque esto tampoco mejoró sus condiciones vitales.

Además, la tensión ética entre las normas aprendidas, como lo refieren las fórmulas condensadas en textos como el de Sinués, y la propia voluntad del personaje de Catalina marcan su crisis, pero, al mismo tiempo, el despliegue de una subjetividad que, desde el paradigma del ángel del hogar, habría sido negada: “Me espanté de mí misma y volví a lanzare en el mundo, no ya para pedirle amor, felicidad, justicia, verdad, sino un opio de placeres y de riquezas que me adormeciera” (Gómez de Avellaneda 2000 [1842]b: 107-108).

Catalina se cansa del desamor que la persigue en sus relaciones y decide dejarse llevar por los placeres que le ofrece su posición en la sociedad limeña como el poder coquetear con varios caballeros.

Más adelante, Catalina comete adulterio y queda embarazada de un hombre casado. Esta acción es mucho más transgresora, ya que se trata, como lo observamos en la novela, de un pecado contra el sacramento del matrimonio, que está instituida por Dios, por lo que su falta se condena socialmente como una falta que también atenta contra el poder divino. Eran muchos los textos y discursos circulantes en la sociedad de la época que reforzaban el imperativo de fidelidad para las mujeres, en independencia de las afrentas que pudieran sufrir en sus matrimonios. El mismo Rousseau en *Emilio o de la educación* (1762) enfatiza que la mujer ideal no solo ha de ser fiel,

[S]ino que ella ser juzgada fiel por su marido, por los que están cerca de ella, por todos. Es importante que sea modesta, atenta, reservada, y que demuestre su virtud a los ojos de los demás así como a su propia conciencia (Rousseau 1979 [1762]: 361).

Catalina ha transgredido este modelo de “ángel del hogar” y esto tendrá consecuencias que ella comprende en su ejercicio constante de reflexión. No en balde su rechazo de sí misma y la culpabilidad que siente no por haber fallado al modelo de feminidad convencional, sino por haber ocasionado la infelicidad de otra mujer, Luisa, a quien comprende como su igual. Esta incomodidad del sujeto que aspira a ideales éticos y vitales es la que la lleva a tomar la decisión de suicidarse, aun estando embarazada, lo que agudiza su ya radical transgresión. Al mismo tiempo que trata de salvar la felicidad de Carlos para que no destruya su matrimonio, Catalina se libera a sí misma y a su hijo por venir del juicio social. Si bien dentro del paradigma burgués esto constituiría una infracción de gran magnitud, pues contraviene el mandato patriarcal que le exige a las

mujeres la reproducción y el cuidado de los hijos, también expone las contradicciones de un sistema que obliga a las mujeres a atentar contra su vida y contra la de su descendencia, con tal de evadir el contundente juicio social.

Así, vemos cómo, aunque Luisa y Catalina tuvieron distintos pensamientos e ideas con respecto a la sociedad en la que vivían y a las normas que las mujeres debían de seguir, las dos sufren en iguales dimensiones. Luisa, con su obediencia fútil hacia las lecciones religiosas y morales que le enseñó su madre para resaltar en la sociedad o, cuando menos, para garantizar su existencia, y Catalina, que tampoco logra la felicidad, ni siquiera gozando de una serie de privilegios económicos y sociales, sobre todo, el haber podido amar y ser amada por quien ella habría elegido.

El planteamiento crítico al orden social se condensa en las reflexiones finales de la voz narrativa, con su reclamo del derecho al divorcio, sobre todo para las mujeres:

[L]a suerte de la mujer es infeliz de todos modos; que la indisolubilidad del mismo lazo con el cual pretenden nuestras leyes asegurarlas un porvenir, se convierte no pocas veces en una cadena tanto más insufrible cuanto más inquebrantable. Seres apasionados y débiles, ya ofensoras, ya ofendidas, ellas son las que salen destrozadas, [...] ellas son siempre las que presentan al mundo, que las contempla con indiferente egoísmo o con fría severidad, el espectáculo de aquellos silenciosos dolores, de aquellas profundas desventuras que pudieran servir de expiación para mil crímenes (Gómez de Avellaneda 2000 [1842]d: 72-73).

En línea con el proyecto romántico-social, la novela se plantea como un vehículo de denuncia en varios niveles: tanto a los imperativos conductuales que se imponen a las mujeres y las condenan a formas socialmente aceptadas de opresión próximas a la esclavitud, como lo muestra la misma autora en textos como *Sab* (1841), como en materia de leyes y derechos angulares para la consolidación del proyecto moderno. No en balde

la mención expresa a la infelicidad, la cual sería, igualmente, una de las grandes promesas de la modernidad burguesa. Esto se agudiza con el asunto de la muerte, pues, en el contexto recreado en el texto, ninguna de las mujeres sobrevive y sus decesos son más un reclamo fútil a las convenciones sociales que el producto de una patología asociada con condenas ético-morales.

1.2. La crisis del “ángel del hogar” en *Teresa la limeña* (1868) como crítica al patriarcado moderno

La figura del ángel del hogar en crisis también está presente, sintomáticamente, en la novela de Soledad Acosta de Samper. Las dos mujeres que protagonizan esta historia convergen en estar dispuestas a asumir el rol que la sociedad espera de ellas, pero, también, en su incapacidad de adecuarse a cabalidad al paradigma modélico del ángel del hogar. Esto expone una crítica al sistema patriarcal en un supuesto horizonte moderno, pues las mujeres siguen siendo objeto de matrimonios que operan más bien como transacciones dentro de lo que Celia Amorós ha denominado los “pactos patriarcales” (2005), pues son los hombres, bien sea padres, hermanos o esposos, los que deciden y definen los destinos de las mujeres. Ellas no tienen margen de acción ni decisión: son cuerpos negociados en el mercado de bienes maritales. En línea con el tono realista del texto, la novela expone los reveses del ideario de modernidad democrática y del mismo sistema capitalista, pues las mujeres no son más que bienes intercambiables y descartables, lo que socava la posibilidad de pensar en uniones basadas en el amor y el sentimiento (a pesar de que buena parte de los discursos escrito-visuales circulantes en el periodo celebraban y planteaban como viables las uniones que quebraban todos los obstáculos y se fundaban en el sentimiento).

Teresa la limeña (1868) comienza con Teresa contemplando las olas del mar desde el balcón de su cuarto de Chorrillos. Desde ese primer momento, ella es descrita como alguien que sufre una enfermedad que le había quitado el brillo de sus ojos y así se representa la falta de cualquier rastro de vida en la protagonista. La obra es la narración de los recuerdos de Teresa que, al estar moribunda, lee su vida como en un libro. Aquello ocurre porque la única manera de observar la agencia de la mujer enferma es a través de su voz, la palabra, o el mismo ejercicio de recordar. Esto es un acto político porque da cuenta de una subjetividad, una historia y una memoria no reconocidas por el orden patriarcal.

Teresa perdió a su madre cuando era una niña y por eso su padre la lleva a estudiar a Francia para que ahí obtenga una buena formación. Al señor Santa Rosa, padre de Teresa, solo le interesaba que su hija se case con un hombre rico para poder aumentar su fortuna. De esta manera, Teresa es obligada a casarse con un hombre que no ama y, más adelante, el señor Santa Rosa se opone a que su hija sea feliz al arruinar la oportunidad de que ella se case con su verdadero amor.

Ella es obligada por su padre y por la sociedad a ser una esposa ideal. Aquellas normas que dictan cómo las mujeres deben ser esposas devotas las podemos observar en obras como *El ángel del hogar* (1854) de Coventry Patmore, quien fue un poeta y crítico literario de la Inglaterra victoriana, aunque este poema sea de amor también se ve reflejado el pensamiento y la idiosincrasia de esa época: “Dearly devoted to his arms; / She loves with love that cannot tire; / And when, ah woe, she loves alone, / Through passionate duty love springs higher, / As grass grows taller round a stone” (2014 [1854]: 75). Los versos anteriores muestran que para Patmore la esposa ideal es aquella que es completamente devota al marido y está dispuesta a cabalidad a satisfacer sus deseos. También, a cumplir con las tareas domésticas. Además, las expectativas que tiene la

sociedad de las mujeres enfatizan cualidades como la inocencia y la ingenuidad, pues estas características se vinculan con la paz del ámbito doméstico y, en consecuencia, la satisfacción del marido. Estas ideas normativas de lo femenino también celebran la sumisión de las mujeres a las figuras masculinas, la cual, en teoría, habría de garantizarles el amor de sus maridos.

En este contexto, vemos cómo la mujer es vista como una mediación: su identidad es parte de la identidad del marido y su objetivo vital, como bien lo habría planteado Rousseau en su texto sobre *Emilio*, era satisfacer al hombre y garantizar su estabilidad. Se espera que la mujer esposa, pensada en genérico, sea una compañera diligente y devota que anteponga las necesidades de su marido a las suyas propias. Sin embargo, esta visión tradicional del papel de la esposa no llega a aplicarse al matrimonio de Teresa y León. En el caso de Teresa, ella no ama a su futuro esposo, pero aun así ella tiene que casarse y demostrar que es la esposa ideal ante la sociedad. Sin embargo, el señor Santa Rosa había arreglado este matrimonio con la condición de que Teresa no se mudaría a la hacienda de su esposo y continuaría viviendo en Lima incluso después de casarse. Este arreglo parecía ayudar a Teresa, ya que ella no amaba a su marido, pero era evidente que a largo plazo este acuerdo no la beneficiaría.

El señor Santa Rosa deja en claro que solo necesitaba a Teresa para que lo acompañe a los diversos eventos sociales que iban a realizarse en Lima. Sin embargo, Teresa creía que la única manera de mejorar su matrimonio era vivir juntos en su propia casa como marido y mujer. Ella sabía que vivir con su esposo les daría la oportunidad de conocerse mejor, construir un vínculo fuerte y posiblemente llegar a amarlo. Teresa quería hacer un esfuerzo sincero para que su matrimonio funcionara y estaba decidida a hacerlo porque ese era su deber como esposa.

Lamentablemente, Teresa se vio obligada a cumplir los deseos de su padre, pero su manipulación no terminó ahí. También al prohibirle a Teresa vivir con su marido la dejó sintiéndose atrapada e incapaz de cumplir con su deber como esposa. A pesar de desplegar sus mayores esfuerzos, no pudo escapar del control de su padre y se vio obligada a soportar un matrimonio sin amor.

Por otra parte, Teresa estudió en un convento francés donde conoció a Lucila, fue ahí que leyeron novelas de héroes y de romance. En aquel lugar, Teresa y Lucila se convierten en mujeres lectoras, a través de la lectura que Graciela Batticuore denomina, en su trabajo sobre las escritoras decimonónicas, la “lectura libre” que moldearía sus sensibilidades:

[F]unciona como una escuela de aprendizajes para los lectores sensibles que adquieren con ella al menos dos destrezas fundamentales: la formación de un individuo inteligente, crítico, atento a la realidad que lo rodea y comprometido con ella; al mismo tiempo, crea las condiciones para la transformación del lector en escritor público o en poeta romántico (2005: 23).

A través de sus lecturas, Teresa y Lucila desarrollan aquellas destrezas mencionadas en la cita anterior, Teresa crece y se convierte en una mujer inteligente que está siempre atenta a lo que ocurre en la sociedad en la que se encuentra, mientras que Lucila que antes era solo una lectora se transforma en una escritora, ya que solo puede comunicarse con Teresa a través de las cartas que le manda contándole sobre el amor no correspondido por el cual está pasando en esos momentos.

Por otro lado, cuando Teresa y Lucila empezaron a soñar con ser heroínas de aventuras junto con su amado perfecto, “ambas hablaban de sus héroes como si realmente existieran y componían entre las dos interminables novelas” (Acosta de Samper 2000 [1869]: 81-82), la voz narrativa siempre introducía la interrogante acerca de cuán convenientes habrían sido esos sueños, impulsados por las lecturas de textos de ficción que creaban

falsas expectativas, sobre todo en términos de heroicidades que, en la realidad, no existían: “primer sistema [...] debilita el alma, suprimiendo la energía para la lucha de la vida y causando mil desengaños; y con el segundo, se forman corazones poco elevados infundiendo un elemento de aridez y de sequedad en los sentimientos y el carácter” (Acosta de Samper 2000 [1869]: 82-83).

En el transcurso de la novela, vemos momentos en los cuales Teresa se enfrenta a una oposición persistente de su padre y de su amiga, ya que menosprecian sus aspiraciones románticas como poco realistas y su noción del amor como una simple mentira: “¡Pobre niña! [...] su voluntad se sentía impelida al vaivén de una vida sin objeto. Su padre la apuraba para que se decidiera pronto, y [...] ella, sin saber qué hacer, procuraba ganar tiempo, esperando sin cesar el príncipe desconocido” (Acosta de Samper 2000 [1869]: 101-102). Sin embargo, este príncipe del cual ella había leído solo en novelas románticas nunca apareció para salvarla de este problema.

Además, es claro que la voz narrativa siente pena por Teresa, al contrario que su padre y su amiga Rosita que a pesar de que Teresa expresa que no desea casarse con León porque no está enamorada de él, ellos se ríen de lo que ha mencionado y le afirman que “ese sentimiento sólo existía en los libros y que no pensara en semejante disparate” (Acosta de Samper 2000 [1869]: 101-102). Ella realmente anhela un amor genuino que vaya más allá de la superficialidad y las ganancias materialistas; sin embargo, la continua desaprobación y burla de las personas más cercanas a ella destruyen su confianza y su esperanza a la posibilidad de encontrar el amor verdadero.

A pesar de su determinación de apegarse a sus convicciones, Teresa finalmente se resigna y abandona su búsqueda de un amor auténtico: “Su voz tembló [...] al pronunciar el sí fatal, su frente se nubló un momento [...] esas fueron las únicas señales de emoción que los espectadores pudieron notar en ella. Se había resignado y con la resignación vino la

serenidad” (Acosta de Samper 2000 [1869]: 113-114). Ella se convence de que debe cumplir con sus deberes de esposa con total resignación.

Por otro lado, Teresa y Lucila rompen este ideal de heroína romántica desde el comienzo, ya que tienen un intelecto avanzado para ese momento, ellas son diferentes a las heroínas escritas por hombres, las cuales no saben ni escribir ni pueden expresar lo que realmente piensan. Según Carolina Alzate, “las heroínas románticas en el mejor de los casos son musas inspiradoras, no escritoras (...) Son las amadas del poeta y las compañeras del ciudadano: nunca ciudadanas ellas mismas, nunca poetas” (citado en Martínez 2019). Este punto es clave para pensar en la transición a una estética e ideología más bien próxima al horizonte ideológico realista y sentimental, pues ya no hay lugar para sujetos románticos que sueñen con ideales ético-estéticos, como sí podíamos observarlo en los textos de Gómez de Avellaneda.

No es en vano la forma en que el texto expone las consecuencias negativas de los ideales sentimentales para las mujeres. A estos personajes, pese a sus diferencias, la creencia y la esperanza en el amor termina enfermándolas o llevándolas a la muerte. No obstante, ellas exhiben su imposibilidad de renunciar a estos ideales impuestos. Tanto Teresa como Lucila siguen manteniendo la esperanza de que ese amor sea correspondido al final. En primer lugar, cuando Roberto termina su relación con Teresa, ella se enferma tras haberlo esperado fútilmente. Es significativo que la novela presente su enfermedad como una enfermedad espiritual o casi natural, lo que puede leerse como una denuncia soterrada que confronta la tradicional estetización de la enfermedad femenina, al exponer la impotencia de un personaje que no hace sino cumplir con los mandatos sociales y al mostrar también su sufrimiento. Teresa es incapaz de seguir aparentando que está bien y solo vive en la melancolía. En segundo lugar, cuando Lucila se da cuenta de que Reinaldo

nunca la amaría, ella pierde las fuerzas para seguir viviendo y ese desamor termina en su muerte.

La historia de Lucila es contada a través de cartas. A lo largo de la novela, comparte detalles de su vida con Teresa mediante epístolas que podríamos leer, en diálogo con los planteamientos de Beatriz Sarlo en su trabajo fundacional sobre la literatura sentimental, como dispositivos angulares para la construcción de personajes con subjetividades complejas. Las cartas le dan voz y espacio a la subjetividad de estos personajes que, “ávidos de comunicar sus afectos, [...] leen y escriben copiosamente” (Sarlo 2012: 23). De esta manera, en estas cartas o también en diarios íntimos, los personajes pueden mostrar a los lectores sus emociones más íntimas, en apariencia, sin mayores mediaciones, lo que crearía un vínculo mayor con la comunidad lectora y reforzaría el talante democrático de esta matriz estético-ideológica, pues, de una u otra forma, se parte de la premisa de que todas las personas, en independencia de sus condiciones socioraciales, aman y sienten de la misma manera.

La historia de Lucila no es más afortunada. Ella se enamora de su primo, llamado Reinaldo, quien tenía que casarse porque había hipotecado toda su herencia y necesitaba el dote que iba a recibir de su futura esposa, llamada Margarita. Reinaldo afirma que no ama a Margarita y que solo cree en el matrimonio como un buen o mal negocio, además, varios pasajes del texto muestran que el personaje estaba enamorado de Lucila y que, en consecuencia, entiende el matrimonio en términos transaccionales: “-Me caso por necesidad... No solamente no amo a Margarita, sino que tal vez otra... Pero mejor será no hablar de lo que no tiene remedio...” (Acosta de Samper 2000 [1869]: 119-120). Reinaldo no puede declarar sus sentimientos hacia Lucila dada la inminencia de su matrimonio. Los dos entienden que su amor es imposible y se resignan a esta situación. A raíz de su infelicidad, Lucila se enferma y es diagnosticada con una afección pulmonar.

Aunque las normas existentes parecen delinear las pautas a seguir por la esposa devota, la novela muestra cómo Lucila resulta incapaz de adecuarse a este modelo, sobre todo porque el mismo sistema patriarcal le impide escoger con quién ha de casarse. Es decir, el sistema le impide elegir con quien casarse y esto la hace constatar la falacia implícita en la macronarrativa moderna del matrimonio por amor. Esto lo podemos ver en *El ángel del hogar* (1854) de Coventry Patmore, en este fragmento del poema de amor plantea la sacralidad del matrimonio y el imperativo del hombre de “amar a su esposa / No menos que Cristo amó a su Iglesia, / Si es necesario, dándole su vida; [...] / Está bien para nosotros que el Cielo no pregunta cómo / Tomamos este juramento, sino cómo se cumple” (179). A pesar de que Lucila ama a Reinaldo ella tiene que pretender que no se le rompe el corazón verlo casado con otra y eso le causa mucha infelicidad que termina en su muerte.

Es decir, en *Teresa la limeña* (1868), las dos mujeres de esta novela, Teresa y Lucila siguen el rol que la sociedad espera de ellas, pero no pueden cumplir a cabalidad con el modelo hegemónico, e ideal, desde el orden patriarcal, del “ángel del hogar”. Tanto Teresa como Lucila viven la tragedia que conlleva los amores prohibidos y ya sea por los intereses económicos o por el futuro construido por sus padres que deben renunciar al amor (Fonnegra, Paola y Fonnegra, Claudia 2017: 522). Al final, esto logra exponer una crítica al patriarcado moderno, ya que los matrimonios continúan siendo vistos como contratos sociales por los padres que toman esta decisión por intereses económicos. Las mujeres de esta novela no tienen la opción de elegir el futuro que desean, no tienen agencia y esto determina su infelicidad. Ahora bien, es relevante que esta infelicidad no se lleve en silencio y discreción, sino que se haga expresa por parte de los personajes femeninos que, de distintas maneras, manifiestan su descontento, aun cuando sea mediante fútiles escapatorias, como el suicidio o la muerte. Esto confronta el imperativo

de silencio y resignación prescrito por el ideario patriarcal con el que negocian, pero al que también, desde sus particulares coyunturas personales, interpelan.

2. La enfermedad y muerte en los personajes femeninos de *Dos mujeres* (1842) y *Teresa la limeña* (1868): contestaciones feministas al ideario romántico-sentimental

Este capítulo analiza las resignificaciones que plantearon las escritoras frente al arquetipo de la mujer enferma y el de la bella muerta, tan celebrada por los poetas del Siglo XIX¹⁰. Los textos de estas autoras nos presentan a mujeres enfermas y muertas, aunque desde un signo ideológico radicalmente distinto que confronta la construcción patriarcal de lo femenino y, sobre todo, la pasividad, ausencia de agencia y subjetividad que los mismos artistas románticos, modernistas y decadentistas reclamaban para sí mismos con sus propuestas ético-estéticas.

Un rasgo en común entre estos personajes enfermos y muertos idealizados desde la mirada masculina tiene que ver con el hecho de que se trata de mujeres, de alguna manera, escogidas por sujeto con una sensibilidad atribulada. Allí podemos rastrear el primer quiebre que plantean las obras de Gómez de Avellaneda, *Dos mujeres* (1842) y Acosta de Samper, *Teresa la limeña* (1868) con sus personajes femeninos, de distintas formas, disruptivos. Son los personajes femeninos que protagonizan estas obras quienes eligen a las masculinidades a las que han de amar. Además, sus procesos patológicos no implican ni su idealización estética ni su ausencia de agencia. Al contrario, la enfermedad

¹⁰ Lo observamos en la tradición de representaciones estéticas que celebraban la imagen de la mujer muerta como Edgar Allan Poe, con su conocido ensayo “Filosofía de la composición” (1846) al igual que la obra *María* (1867) de Jorge Isaacs.

y la muerte son para ellas una forma de protesta, aunque ejercida con importantes divergencias.

Además, mientras el romanticismo niega la corporalidad de la mujer enferma al tornarla un ideal etéreo y maleable que tendrá que sufrir en silencio sin poder realizar ninguna acción, los personajes femeninos de las obras de *Dos mujeres* (1842) y *Teresa la limeña* (1868) están también anclados a una corporalidad interpelada, en la medida en que parten de esa misma corporalidad para hacerla, como lo refiere Barbara Sutton, el lugar de resistencia:

[W]omen's bodies have been hypervisible in sexualized media representations or as props to sell all kinds of products (i.e., visible as objects). On the other hand, women have often been invisible in terms of their own needs, desires, and capacities (i.e., invisible as subjects). Women have been fighting to have their embodied existence recognized on their own terms (2010: 195).

Los personajes femeninos de estas dos obras quieren ser reconocidos como sujetos que tienen deseos y aspiraciones, lo que evidencia el despliegue de una subjetividad negada desde el arquetipo imperativo del abnegado “ángel del hogar”. En este proceso de construcción de una autonomía, con frecuencia, emancipatoria, apelan a la enfermedad, lo que evidencia también los pocos recursos que les brinda la sociedad para lograr objetivos, a veces tan sencillos o convencionales, como la aspiración a la felicidad o al ser realmente amadas dentro del matrimonio. Su protesta social, en tal sentido, no contraviene en demasía los mandatos sociosexuales hegemónicos, sin embargo, su imposibilidad de alcanzar sus objetivos o, específicamente, de ser felices dentro de los espacios y las tareas asignadas, evidencia los dobles estándares y las falencias del proyecto moderno.

Así, para estas mujeres, la enfermedad que puede terminar en la muerte les recuerda el cuerpo por el que son validadas o reconocidas en una sociedad que las reduce a objetos o bienes transables en el mercado. En esa línea, van también las funciones que se esperan de ellas como cuerpos/objetos genéricos. En *Dos mujeres* (1842), la mujer muerta dista de ser una bella muerta, tal como las celebradas por el romanticismo y posteriormente, por el modernismo o el decadentismo patriarcales, ya que observamos a sujetos femeninos que, incluso en la enfermedad o en la proximidad de la muerte, reiteran su agencia, su eticidad y su densidad analítica. En *Teresa la limeña* (1868), la mujer enferma debe continuar realizando las tareas del cuidado de una niña en su hogar y, además, se siente nuevamente feliz al intentar acceder a un modelo hegemónico de feminidad para poder atraer al amor de su vida¹¹

En las siguientes páginas analizaré las particularidades de la enfermedad y la muerte en las protagonistas femeninas de los dos textos objeto de estudio de este trabajo, *Dos mujeres* (1842), de Gertrudis Gómez de Avellaneda y *Teresa la limeña* (1868), de Soledad Acosta de Samper.

2.1. Desidealización de la enfermedad y la muerte en *Dos mujeres* (1842) y la crisis existencial de la mujer “sujeto”

Dos mujeres (1842) presenta la historia de Luisa, quien cae enferma con frecuencia y su patología es vista como una forma sutil, pero contundente, de protesta frente a las acciones de su esposo, Carlos, quien no puede dejar de pensar en su amante Catalina. Por

¹¹ Esto evidencia lo que Grau-Llevería y Morales Pino (2022) denominaron las resistencias biopolíticas desplegadas por sujetos femeninos que experimentan dobles formas de marginación (“Redes biopolíticas para la desarticulación del biopoder esclavista”). Para estos sujetos, acceder a formas convencionales de feminidad (con todas las desigualdades y opresiones) constituye una superación, aunque paradójica, de su múltiple subordinación.

su parte, Catalina usa la enfermedad como una estrategia para lograr que quienes la rodean cumplan con su voluntad, sobre todo, para captar la atención de Carlos y evitar que este atienda a su esposa, Luisa.

Desde la perspectiva de la historia literaria hegemónica, el romanticismo ha sido definido como un movimiento estético-ideológico anclado en el reconocimiento del yo como subjetividad emancipada y diferenciada con respecto al contexto. Según Gras Balaguer “el «romántico» es el prototipo del inconformista y del insurrecto ante la escisión del hombre moderno entre el «yo» y la alteridad” (1983: 36). Según la definición de Víctor Hugo, el romanticismo da la libertad auténtica de escribir en la cultura occidental moderna sobre los nuevos modos de vivir y pensar:

[N]o es en el fondo, y ésta es su verdadera definición, más que el liberalismo en la literatura ... La libertad en el arte, la libertad en la sociedad; ése es el doble fin a que deben tender por igual todos los espíritus consecuentes y lógicos. Ya hemos salido de la vieja fórmula social; ¿por qué no hemos de salir también de la vieja fórmula poética? (Citado en Picard 2005 [1947]: 18).

En contraste, el texto de Gómez de Avellaneda muestra otras aristas del movimiento estético-ideológico romántico no necesariamente consideradas por la tradición crítica. La obra nos presenta a personajes femeninos que no pueden emanciparse de una corporalidad que pareciera determinarlas y uniformizarlas. Esto hace aún más compleja la resignificación que proponen de la enfermedad femenina, distante del paradigma de pasividad ideal que observamos tanto en los personajes de Luisa como en el de Catalina y de la renuncia a una corporalidad que, en estas obras, es también resignificada, como vemos en el suicidio de Catalina y la agencia que tal decisión implica (impensable para un personaje femenino, sobre todo desde el ideario romántico patriarcal).

De hecho, la novela expone los pocos recursos que tienen a su alcance los personajes femeninos para manifestar su inconformidad o diferencia. Catalina falsifica una condición de enfermedad para intentar atraer a Carlos, lo que evidencia no solo sus limitados márgenes de maniobra, sino, también, su comprensión de los códigos sociales que privilegiaban o, en cierta medida, celebraban la figura de la mujer enferma. Ella intenta encarnar este arquetipo y lo resignifica al tornarlo en una estrategia de adquisición de poder dada la conciencia que tiene de su precariedad. Tal como lo plantea Celia Amorós, las mujeres son socialmente entrenadas para negar su voluntad y adecuarse a los deseos de terceros, pues lo contrario las expondría a una serie de posibilidades codificadas socialmente como vicios. Esto revela la infantilización de las mujeres y el doble estándar con el que se mide la supuesta racionalidad de una especie humana de la que ellas no terminan de ser parte:

En lo que respecta a la supresión de caprichos, deben estar dispuestas a aceptar el deseo de los demás. [...] Demasiada indulgencia las corrompe y pervierte con la disipación, la vanidad y la inconstancia, que son los vicios a los que son más propensas (Citado en Amorós 1985: 37).

Catalina no puede pedirle a Carlos que vaya a verla sin razón aparente, porque esto estaría mal visto al estar él casado. Es por eso que después de haber cuidado a Elvira por ocho días junto a Carlos, y compartir con él intimidades acerca de sus vidas e historias personales, Catalina resiente la ausencia de noticias por parte de Carlos. Así, asegura estar enferma a causa de la tristeza. Ahora bien, la voz narrativa hace entrever que la dolencia de Catalina no era más que una estrategia para concitar el reencuentro con Carlos. Cuando esto, finalmente, ocurre, Catalina tiene que elaborar una respuesta que explique una condición patológica inexistente:

Catalina pareció consultar la respuesta consigo misma, y buscar en el número de las enfermedades *de común* alguna que viniese al caso, pero como su viva imaginación le ofreciese en el instante una porción de males *acomodables*, no se detuvo en elegir y contestó después de un breve instante de reflexión.

- Jaqueca, ataques de nervios, un fuerte constipado, vapores... Algo de bilis seguramente (Gómez de Avellaneda 2000 [1842]b: 152-153).

Catalina parece inventarse las enfermedades que había padecido en esos tres días, cuando, como lo refiere la voz narrativa, “su mal no había sido otro que el despecho y la pena de haber esperado a cada hora durante tres días una visita que no había tenido” (Gómez de Avellaneda 2000 [1842]b: 153-154).

Mediante la falsificación de la enfermedad, se observa la agencia del personaje de Catalina, ya que utiliza la enfermedad y su estado frágil para acelerar las acciones de Carlos y su acercamiento hacia ella. Es así como saber de la enfermedad de Catalina le dio el valor necesario para declararle su amor a esta última, lo que nos muestra un discurso soterrado que expone—y, en tal sentido, interpela— cómo la enfermedad femenina funge como catalizador de la pasión amorosa para el sujeto masculino. Según Michel Foucault, la subversión al poder es más evidente cuando se da dentro del mismo marco en el cual este funciona, y, sobre todo, cuando este poder invisible y anónimo se hace explícito:

[N]o hay relaciones de poder sin resistencias, que estas son tanto más reales y eficaces en cuanto se forman en el lugar exacto en que se forman las relaciones de poder, la resistencia al poder no debe venir de afuera para ser real, no está atrapada porque sea compatriota del poder. Existe tanto más en la medida en que está allí donde está el poder; es pues, como él, múltiple e integrable en otras estrategias globales (2000 [1981]: 82-83).

Los planteamientos de Foucault son claves para entender las contestaciones ideológicas que plantea el texto de Gómez de Avellaneda que, enmarcando las escenas en una aparente triangulación amorosa, revela más bien cómo opera el patriarcado y cómo instaura la vulnerabilidad de las mujeres. El texto expone también la paradójica pasividad de las masculinidades (confrontando la imagen de virilidad y potencia) que solo adquieren cierto valor cuando sienten que pueden ubicar a la mujer dentro del arquetipo conocido y celebrado de la mujer enferma, pues esa enfermedad les hace sentir que pueden tener cierto poder sobre ellas. La enfermedad las hace deseables porque las torna dóciles, vulnerables, necesitadas de protección, lo que les permite fungir como complemento del ego masculino.

Por otro lado, hacia el final de la novela, volvemos a observar que Catalina utiliza la enfermedad como herramienta para conseguir lo que quiere, esto confirma que ella no tiene otra opción más que mentir sobre su enfermedad para ejercer su voluntad. Por motivos de salud se tiene que mudar a Inglaterra y Carlos la sigue, pues habría conseguido una plaza como secretario de la Embajada de España. Si bien a la vista de todos se trata de una coincidencia, el traslado a Inglaterra era en realidad un plan para escapar de España y ser felices junto al bebé que estaban esperando.

Después de que Catalina conociera a Luisa, ella toma conciencia y entiende que ha estado haciendo sufrir a la esposa de su amante, es aquí donde encontramos que el personaje de Catalina es una mujer autorreflexiva y romántica en su idealismo, pues entiende, por encima de todo, el daño que le está ocasionando a una mujer que, de una u otra forma, es igual que ella. Catalina es entonces lo que Grau-Lleveria ha denominado una “mujer sujeto” (2008) que no solo hace, sino que, sobre todo, reflexiona y evidencia una complejidad ético afectiva. Esto la aleja del arquetipo de la bella enferma o la simple mujer fatal.

Es así como Catalina decide que no puede escapar con Carlos hacia otro país, ya que la sociedad junto con su familia nunca le perdonarían tal crimen. Catalina decide suicidarse y de esta forma liberar no solamente a Carlos y a Luisa de este sufrimiento sino a ella misma y al hijo que espera, lo que también reafirma la extrañeza del tipo de maternidad que ejerce esta “mujer sujeto”:

Mi muerte en esta hora te ahorraría muchos años de remordimientos, y mientras mi cuerpo descansara en el sepulcro, mi alma sería custodia de la tuya. [...] Si yo muriese, mi voz se alzaría del borde de la huesa para pedirte paz (Gómez de Avellaneda 2000 [1842]d: 33-34).

Catalina opta por la muerte porque ha llegado a entender que no había otra forma de salir de esa situación. Al estar embarazada de un hombre casado, entiende el tamaño de la deshonra y la condena social concomitante. Por eso, Catalina se suicida y lo único que pide es que Dios y Luisa perdonen sus pecados:

Dios y ella le templarán. La mujer culpable que ha hecho a los dos esposos desventurados, va a implorar del cielo el perdón que no espera ni desea de los hombres. Pero el de *ella* sonará dulcemente en mi sepulcro, el de *ella* dará paz a mis huesos y dulzura a mi agonía. Le imploro de rodillas y creo recibirle. Su alma divina no puede negar al arrepentimiento la piedad (Gómez de Avellaneda 2000 [1842]d: 56-57).

En primer lugar, la preocupación por lo que piense Luisa, otra mujer a la que sabe su igual, reitera el ya mencionado cariz romántico-idealista del texto que plantea una suerte de comunidad ética y afectiva femenina. Ahora bien, no deja de ser paradójal que Catalina espere también el perdón de Luisa, pues esto revela en qué medida la asume como un abnegado ángel del hogar que debe estar presto para absolverla.

Por otro lado, Don Francisco, padre de Carlos, es quien le da la noticia a Luisa sobre la enfermedad y tristeza de Catalina y de allí la necesidad de cambiar de clima (Gómez de Avellaneda 2000 [1842]c: 194-195). Confrontando la visión tradicional de las masculinidades como poseedoras del logos y la racionalidad (Amorós 1985: 27), es Luisa quien lo desengaña y le explica que, en realidad, se trataba de un plan urdido por ambos para estar juntos. Frente al anclaje a la realidad de Luisa, aunque sea cruda, es el padre, Francisco, quien se aferra a la imposibilidad de pensar a su hijo como un hombre adúltero; es decir, Francisco sigue aferrándose a ideas e ideales, mientras Luisa muestra su capacidad de entender y aceptar la realidad, aunque le sea dolorosa y adversa:

- No, no es delirio -repuso cada vez más exaltada-. Es la verdad. ¡La vergonzosa verdad que mi prudencia ha encubierto hasta ahora! Pero ya no, ya no puedo más. Sépalo Ud. todo: esa mujer es la querida de Carlos, la que me ha robado su corazón, la que me arranca de su patria y de su familia para poseerle ella sola... ¡por qué me creería demasiado feliz viviendo junto a él aún desdeñada! (Gómez de Avellaneda 2000 [1842]c: 195-196).

Las palabras de Luisa permiten ahondar también en su compleja subjetividad y racionalidad: ella asegura haber sabido de esto desde hacía tiempo. Según Celia Amorós, “las definiciones sociales que se han encontrado siempre en las bases ideológicas de su opresión: dedicación a la vida afectiva como si se tratara de un ámbito en el que somos especialistas a costa de la marginación en otros campos” (1985: 109), es decir, la visión patriarcal asume a las mujeres como pura emoción sin mediaciones intelectuales, es por lo que Luisa asegura haber optado por el silencio para no empeorar más el asunto. Sin embargo, es un silencio con total agencia, deliberado y muy consciente, ya que oculta muchos saberes que podemos leer en diálogo con lo que Michel Foucault ha denominado

los “saberes subyugados”, es decir, los saberes detentados por quienes se saben del otro lado del poder (2001 [1997]: 21).

Así como los personajes femeninos resignifican su corporalidad al hacerla el anclaje de su resistencia, también vemos una resignificación del mandato de silencio y resignación, pues Luisa, en su silencio, tiene agencia: ella no calla por sumisión, sino por un saber que la hace entender que guardar silencio es la mejor estrategia en ese momento. Esto confronta la visión tradicional de las mujeres como pura emoción acrílica y desborde instintivo que raya en lo telúrico, pues Luisa es una mujer comedida, analítica y racional. El personaje de Luisa entiende que no podrá hacer feliz a su esposo y por ende ella no será feliz, pero esto solo resalta la subjetividad plena que ella posee.

Además, Luisa demuestra su agencia cuando decide tomar acción de la única forma en la que ella sabía hacerlo: rezando. A pesar de que elige guardar silencio sobre el adulterio, le confiesa sus pecados a Dios y le ruega por la felicidad de Carlos con su amante:

- ¡Dios mío! Me he hecho cómplice de un amor adúltero, criminal a vuestros ojos. Los sentimientos generosos que me había impuesto son flaquezas culpables delante de vuestra severa justicia. ¡Oh, Dios mío! ¡Dios mío! Yo me someto humilde al castigo que queráis imponerme, pero que no sea Señor, el de hacer inútil mi delito! ¡Que sea feliz él, Dios mío! (Gómez de Avellaneda 2000 [1842]c: 221).

En este reclamo, Luisa también evidencia su nivel de reflexión y el despliegue de una subjetividad que la acerca al sujeto romántico idealista que detenta una eticidad que la eleva con respecto al contexto. Además, esta eticidad responde a una visión romántica de las uniones afectivas como uniones que deben estar movilizadas por el sentimiento de amor más genuino que no es el que prevalece en su unión con su marido.

Por otro lado, la enfermedad de Luisa añade otras capas de significación a la representación genérica de la mujer enferma. La enfermedad para ella es el callejón sin salida ante el sufrimiento que le ocasiona el adulterio de Carlos, confesado por él mismo y aceptado por ella, estoicamente.

Frente a la firmeza de una Luisa que sufre sin estridencias, pero a quien el dolor le va dejando marcas en su cuerpo¹², tenemos a un Carlos pasivo que le consulta a Catalina la forma en que debe lidiar con su esposa. Así, al recibir la visita de Luisa en Madrid, Carlos recurre a Catalina, quien lo exhorta a terminar la relación adúltera para entregarse a su esposa. Carlos se resiste y, más bien, opta por confesarle a Luisa su traición, sin un *mea culpa* de por medio “[l]os hombres nos han encadenado con vínculos eternos, y tú, pobre ángel, serás víctima como yo de sus tiránicas y absurdas instituciones” (Gómez de Avellaneda 2000 [1842]c: 104-105). Es decir, como una crítica soterrada al ideario romántico cuando se trata de los sujetos masculinos, Carlos se erige a sí mismo como una víctima de la sociedad sin reconocer el daño que su egotismo está ocasionándole a mujeres como Luisa, quienes detentan aún menores márgenes de maniobra. Mientras la mujer-sujeto que sufre debe ser realista, no idealista, y aceptar con entereza su dolor, el hombre romántico es representado como idealista, pero no en un sentido ético, sino, más bien, etéreo, con disquisiciones cuasi filosóficas planteadas como distantes con respecto a las preocupaciones concretas y urgentes de las mujeres. Carlos lamenta “las instituciones que crearon los hombres” que atentarían contra su libertad, principio romántico fundamental; pero, en ningún momento, analiza cómo tal opresión es aún mayor para las mujeres (ni tampoco está dispuesto a asumir las consecuencias de tal

12 La representación de personajes femeninos que callan la enfermedad y tienen, en consecuencia, secuelas corporales, es frecuente en los textos de las escritoras, no solo del siglo XIX, sino también de los siglos XX y XXI. Un buen ejemplo es el cuento “El matrimonio de los peces rojos” de Guadalupe Nettel (2013) donde se resalta a los cuerpos de los peces con marcas visibles de estrés como una forma de denunciar el sufrimiento silenciado, pero visible, de las mujeres, paradójicamente representadas en clave de metáfora en los peces

desigualdad). Es decir, es un sujeto que está hiriendo a una mujer, pero, al mismo tiempo, se muestra como una víctima y como poseedor de una sensibilidad superior que lo singulariza y lo acerca al arquetipo de la masculinidad romántica. He allí la crítica sociosexual que la novela de Gómez de Avellaneda realiza al paradigma estético, ético e ideológico romántico patriarcal.

El personaje de Carlos hace eco de un discurso libertario al denunciar la “absurda tiranía” del matrimonio, pero no reconoce su responsabilidad ni, mucho menos, sus falencias. En contraste, vemos a una Luisa cuyo silencio pone fin al lamento egotista y, en consecuencia, lo muestra como vacío y hasta poco pertinente. Esto constituye una importante contestación ética, política e ideológica al paradigma romántico, ya que lo muestra como verborrea, vacua y frívola:

Tales reflexiones jamás pudieron ocurrírsele a Luisa, pero ¡ah!, aquellas insensatas palabras habían dado una luz funesta a su ciega inocencia. No tuvo palabras, no tuvo un gesto siquiera para expresar lo que en aquel momento sentía, lo que en aquel momento adivinaba. Doblóse bajo la mano de hielo de su primer desengaño, como un arbusto humilde bajo las alas del cierzo (Gómez de Avellaneda 2000 [1842]c: 104-106).

De nuevo, en el personaje femenino, el cuerpo padece lo que la boca calla y Luisa cae en cama con una fiebre que le dura varios días, aunque nadie sospechaba la culpabilidad de Carlos: “[l]a desventurada se encontraba rendida por una fiebre violenta, pero don Francisco no pudo sospechar la culpabilidad de Carlos” (Gómez de Avellaneda 2000 [1842]c: 105-106).

Otro momento de enfermedad viene cuando Luisa descubre que Catalina, quien era su pariente, era la amante de Carlos: “Luisa, sucumbiendo a los dolores de su corazón en aquella mañana, tuvo por la noche una fiebre violenta” (Gómez de Avellaneda 2000

[1842]c: 160-161). Otra vez Luisa recurre a la enfermedad como protesta ante tal noticia del engaño. Ella no para de delirar y de aseverar que Carlos la quiere muerta para poder estar con su amante:

Luisa, en su desvarío, nombraba a la condesa y a Carlos, hablaba de perfidias y de infidelidades, y a veces invocaba a la muerte exclamando:

- ¡El la desea acaso para mí! ¡Es el único medio de recobrar su libertad perdida!”

(Gómez de Avellaneda 2000 [1842]c: 160-161).

Durante la fiebre de Luisa, Carlos trata de calmar sus delirios y al verla tan enferma sufre con ella y se da cuenta de todo el dolor que sus acciones están ocasionando. Al ver todo este sufrimiento, Carlos decide que lo mejor para Luisa es su ausencia y cuando él se aleje de Luisa por fin conseguirá que ella lo olvide y no vuelva a enfermarse a causa del dolor. En este momento, es cuando Carlos decide irse a otro país con su amante; sin embargo, esta acción solo demuestra los dobles estándares que existe entre la mujer y el hombre. Mientras que Carlos es caracterizado como el hombre amante y sufriente, al final, hace lo que desea sin mayores ataduras ni penalizaciones, como sí se observan en Luisa y Catalina.

En conclusión, el texto de Gómez de Avellaneda nos muestra la resignificación que logra la enfermedad femenina en los personajes de Luisa como de Catalina y de la renuncia a una corporalidad, tanto con estas patologías que solo evidencian las pocas oportunidades que tienen las mujeres, como con el suicidio de Catalina, el cual raya en lo impensable y, sobre todo, socialmente inadmisibile, pues si bien la literatura romántica patriarcal está llena de suicidas celebrados por su trágico sentir disonante con respecto al contexto, no ocurre lo mismo con las mujeres menos aún con las mujeres embarazadas.

Mientras la mujer-sujeto que sufre debe ser realista y aceptar su dolor, el hombre romántico es idealista con sus ideas planteadas como distantes con respecto a las

preocupaciones de las mujeres. Carlos lamenta “las instituciones que crearon los hombres” que atentarían contra su libertad, principio romántico fundamental; pero, en ningún momento, analiza cómo tal opresión es aún mayor para las mujeres. Es decir, es un sujeto que está hiriendo a una mujer, pero, al mismo tiempo, se muestra como una víctima y con una sensibilidad superior que lo acerca al arquetipo de la masculinidad romántica. De esta manera, observamos la crítica sociosexual que la novela de Gómez de Avellaneda realiza al paradigma estético, ético e ideológico romántico.

2.2. La enfermedad y la muerte como exilio en *Teresa la limeña* (1868)

La enfermedad y la muerte también están presentes en las dos mujeres protagonistas de *Teresa la limeña* (1868). En esta novela, la enfermedad les recuerda a los personajes femeninos la corporalidad por la que son “validadas” en la sociedad y, en esa línea, las funciones que se esperan de ellas como cuerpos y, sobre todo, objetos genéricos: Lucila está enferma, pero, de todos modos, ha de cuidar a otra niña enferma. Además, Lucila se siente feliz por poder, en ese espacio liminal que es el campo, intentar acceder a un modelo hegemónico de feminidad, es decir, el sueño de ser madre y tener una familia, lo cual no puede obtener de otra manera porque ella se ha enamorado de un hombre casado. Teresa, por su parte, se encierra en su casa y evita las visitas a causa de la enfermedad. Para ambas, la enfermedad es una suerte de exilio que les permite participar de formas de vida que, de otro modo, les estarían vedadas. Además, esta soledad implica tanto autonomía como la posibilidad de desplegar su subjetividad.

La reclusión de Teresa en su casa de Chorrillos muestra la estratégica apelación a la enfermedad por parte del personaje femenino: ella alega no querer recibir visitas, ni siquiera de su pretendiente Carlos, debido a su dolencia. Ahora bien, sabemos que allí se

encubre su negativa a aceptar a este joven, debido a que estaba enamorada de otro hombre, Roberto.

Frente a las representaciones celebratorias de la enfermedad femenina, la voz narrativa describe la mella que la patología habría hecho sobre su cuerpo:

Una larga y penosa enfermedad había velado el brillo de sus ojos y daba una languidez dolorosa a sus pálidas mejillas; su abundante y sedosa cabellera, desprendida, se derramaba sobre sus hombros con un descuido e indiferencia que indicaban sufrimiento (Acosta de Samper 2000 [1869]: 74-75).

Aunque no se revela la naturaleza exacta de la enfermedad de Teresa, es evidente que su ruptura con Roberto la ha dejado en un estado de profunda angustia y le resulta difícil hacer frente a las emociones abrumadoras que la acompañan. Además, parece estar luchando contra una variedad de síntomas físicos y emocionales, ya que su comportamiento general parece letárgico y retraído, pero también ha estado experimentando intensos sentimientos de tristeza, ira y arrepentimiento, que la han dejado emocionalmente agotada y vulnerable. Esto ha afectado significativamente su apariencia física y sus niveles de energía, haciéndole perder su belleza y vitalidad.

Teresa se encuentra recordando constantemente los mismos recuerdos y sintiendo los mismos sentimientos que tuvo por Roberto, a pesar de que ya ha pasado tiempo desde el término de su relación. Ella es atormentada por la causa de su enfermedad y su sufrimiento:

¡Acaso él también pensará en aquellos días... aquellos días de dicha que jamás volverán! Sí; entonces me amaba... ¡entonces! ¡Qué débil soy, qué débil! [...]
¡Estoy acaso loca! – exclamó de repente, poniéndose en pie y apretándose la cabeza con las manos – ¿estoy loca? (Acosta de Samper 2000 [1869]: 76-77).

Con el paso del tiempo, Teresa se encontraba luchando constantemente contra los recuerdos de los momentos de felicidad que había compartido con Roberto. Estos recuerdos tuvieron un profundo impacto en ella y, a pesar de sus esfuerzos por seguir adelante, a menudo se perdía en sus pensamientos, reviviendo esos momentos de felicidad. Esta lucha constante pasó factura a su salud mental, y comenzó a llamarse débil y loca por no poder olvidarlos. El peso de estos recuerdos era demasiado para ella y parecía que nunca podría dejarlos ir. Es así como Teresa decide explorar el origen de su tormento emocional, marcando el comienzo de su historia antes de su enfermedad y aislamiento social.

La representación de la mujer enferma en las novelas románticas y sentimentales a menudo se presenta como nada más que una figura postrada en cama; sin embargo, en el caso de Teresa, su enfermedad no la logra volver pasiva ni carente de pensamiento racional. Es más, durante este tiempo se embarca en un proceso de reconstrucción de su vida ahondando en su historia y su pasado. Incluso cuando se cree loca, su narrativa adquiere una cualidad *palimpsestica*, reproduciendo el discurso normativo de la sociedad en la superficie mientras lo problematiza en el fondo.

La noción de *palimpsesto* es propuesta por Gilbert y Gubar, refiriéndose a la superposición de un texto sobre otro, una práctica empleada por escritoras que tenían que usar una voz dual para expresarse plenamente:

[O]scurecen niveles de significado más profundos, menos accesibles (y menos aceptados por la sociedad). Así pues, estas autoras cumplieron la difícil tarea de lograr una autoridad literaria verdaderamente femenina adaptándose a las normas literarias patriarcales y trastrocándolas a la vez (1998: 87).

En contraste con la típica representación de la mujer enferma siempre sufriendo en cama, este momento ofrece una visión de su estado mental claro y lúcido. En lugar de estar

incapacitada por su enfermedad, Teresa parece ser plenamente consciente de su entorno, incluso ordena a sus sirvientes que no permitan que su pretendiente la vea esto ilustra que, a pesar de su enfermedad, Teresa es una mujer que puede tomar sus propias decisiones.

Por otra parte, Teresa antes de casarse con León tuvo una pesadilla, ella se encontraba en medio de un cementerio, rodeada de tumbas. A lo lejos vio a un hombre que estaba parado frente a dos tumbas. Cuando ella se acerca a leer los nombres en las lápidas, se da cuenta, horrorizada, de que era su nombre y la de su mejor amiga Lucila.

El sueño la dejó tan asustada que no pudo quitarse de encima la sensación de que era un sueño premonitorio:

¿Este sueño -pensaba-, será acaso un aviso del cielo? [...] Esta noche seré la esposa de León, ¿y mi suerte se reducirá a pasar mi vida en medio de los sepulcros de mis ensueños?... [...] ¿Y teniendo esa idea de mi futuro esposo, podré tener la cobardía de casarme con él? No; ¡todavía es tiempo! [...] En fin, ¡mi padre debe amarme y no será tan cruel! (Acosta de Samper 2000 [1869]: 110-111).

Inmediatamente acudió a su padre, a tratar de cancelar la boda, pero él se negó a escuchar sus súplicas. A pesar de la sensación siniestra que le había dejado el sueño, Teresa no tuvo otra opción que seguir adelante con la boda. También, vemos como Teresa se pregunta si algún día alcanzará la verdadera felicidad.

Los sueños, que a menudo se descartan como irracionales, son saberes subyugados que son en realidad una forma de conocimiento tradicionalmente asociado con las mujeres y al inconsciente. Sin embargo, ese imaginario se está resignificando, a medida que queda claro que las creencias y emociones que expresan las mujeres se descartan como locura.

Acosta de Samper destaca las limitadas opciones que tienen las mujeres en la sociedad¹³, particularmente cuando se trata de expresarse y ser escuchadas. La relación de Teresa con su padre es un claro ejemplo de ello, ya que, a pesar de sus intentos de explicar sus sentimientos y deseos, su padre la descarta por histérica e infantil. Esta actitud se ve reforzada aún más por la tendencia de la sociedad a considerar a las mujeres como superficiales e irracionales.

La autora sostiene que esta narrativa tradicional sobre la “histeria” de las mujeres es profundamente errónea. Al descartar las emociones y experiencias de las mujeres, la sociedad perpetúa estereotipos dañinos que limitan el potencial de las mujeres y restringen su capacidad para vivir una vida plena. En el sueño de Teresa, su deseo de amor y aceptación se convierte en una premonición de su propia muerte espiritual, ya que ella termina enferma y aislándose de la sociedad. Este sueño es una manifestación de la frustración y desesperación de Teresa ante las limitadas opciones disponibles para ella como mujer.

Otro caso importante para entender el complejo abordaje de la enfermedad en el texto es el de Lucila, la mejor amiga de Teresa que le escribe desde Francia. Mediante cartas, Lucila le confiesa el amor que siente hacia Reinaldo, quien es su primo y que está obligado a casarse con otra mujer. Unos días antes del matrimonio, Reinaldo confiesa no estar enamorado de su prometida, sino de otra mujer. Lucila lo apoya, le dice que debe de buscar la felicidad y casarse con la persona que él realmente ama; sin embargo, el matrimonio se concreta. En la recepción, tras bailar una pieza con Lucila, Reinaldo observa el collar de perlas de su prima y las interpreta como sus lágrimas, prendidas al cuello de su amada: “-Las perlas significan lágrimas... Lucila -añadió un momento

¹³ Esta problemática también la ha trabajado Morales-Pino (2023) en su texto “Los feminismos en competencia en *Zarela* (novela feminista), de Leonor Espinoza de Menéndez (¿1910?): más allá de la utopía, la conciliación y la excepcionalidad”.

después-, no sé qué le digo esta noche... estoy tan fuera de mí... considéreme usted y téngame compasión...” (Acosta de Samper 2000 [1869]: 122-123).

Pese a reconocer el amor mutuo que se tenían, ambos personajes saben lo imposible de su unión. Esto anuncia una crítica al matrimonio como institución no basada en el amor sino en acuerdos familiares; con lo que también plantea una crítica contundente a la premodernidad imperante en estos espacios que harían gala de su sofisticación. Según Foucault, “las relaciones de sexo dieron lugar, en toda sociedad, a un dispositivo de alianza: sistema de matrimonio, de fijación y de desarrollo del parentesco, de transmisión de nombres y bienes” (2007 [1976]: 63). El matrimonio por amor, que implicaba otra participación de las mujeres de este pacto, se vincula con una modernidad aún distante para las mujeres del universo recreado en la novela.

Ellos se resignan a la infelicidad. Así, Lucila se enferma como síntoma de un sufrimiento vivido en silencio y, sobre todo, incomprendido. El médico le receta mudarse a otro lugar con un mejor clima y con una vida sin exaltaciones. Es decir, el médico da el diagnóstico y la pauta de contención emocional y reposo, lo que evidencia otra crítica a uno de los discursos dominantes para el ideario de la modernidad patriarcal:

 Mi aspecto es cada día más frágil, según dicen, en términos que al fin en casa se alarmaron, y el médico que llamaron declaró que tengo síntomas de una afección pulmonar y que es preciso el cambio de clima y de método de vida; mi tía, que desea pasar el verano en Suiza, se ha encargado de mí, y dentro de algunos días partiré con ella (Acosta de Samper 2000 [1869]: 123-124).

Además, observamos cómo antes que llamar a la acción y la decisión transformadora, el médico le exige a Lucila la pasividad, la inmovilidad, la evasión y la resignación ante su grave enfermedad al recetarle un cambio de clima. No hay ninguna mención de si le receta

alguna otra medicina, pero es muy claro que un viaje no la va a curar de su “afección pulmonar”.

Es así como Lucila se va a vivir a otro país debido a su enfermedad, pero no logrará mejorarse, luego los médicos declararán que nunca se podrá recuperar y que solo vivirá sufriendo algunos años sin que puedan hacer algo por ella. Nuevamente, el médico no logra hacer nada para salvarla ni para aliviar su dolor, solo la condena a que por el resto de su vida esa enfermedad permanecerá en su cuerpo, ya que la ciencia no es suficiente para poder curarla. Esto constituye una contundente crítica a lo que Michel Foucault denominaría el “saber-poder médico” y, también, a la modernidad patriarcal, ya que el poder médico es “un tipo de relación con el cuerdo, y un tipo de autoritarismo — un sistema de obediencia finalmente, ya que es de esto de lo que se trata [...] nuestra relación con el médico y con la medicina, actualmente” (2000 [1981]: 108). No se puede desobedecer lo que receta el médico; sin embargo, el médico que atendió a Lucila no tiene ninguna otra solución para tan fuerte enfermedad. Con esto también se anuncia la insuficiencia de este discurso de saber y poder en el cual buena parte de la sociedad puso sus expectativas¹⁴.

Por motivos de su enfermedad, Lucila es obligada a vivir en el exilio. Ella se distancia de la estresante sociedad parisina, pero, al mismo tiempo, resiente su soledad. También ha logrado utilizar su enfermedad como excusa para no ir a visitar a Reinaldo, a su esposa y a su pequeña hija Adelina; sin embargo, como la niña se ha enfermado, la tía de Lucila la ha llevado a una casa de campo con un clima más cálido y le pidió a Lucila que ella

¹⁴ Algo interesante en este sentido es rastrear las representaciones de médicos incapaces o cuyo saber es insuficiente para tratar las dolencias de las mujeres. Se trata de un tropo frecuente en la literatura romántica, sentimental y realista y es sintomático que, en los textos de escritores masculinos, tal insuficiencia o incapacidad no sea vista como crítica a un aparato de poder, sino más bien como aliciente de la trágica belleza ensalzada en sus textos. Buenos ejemplos son obras como *María*, de Jorge Isaacs, o incluso, *Marianela*, del español Benito Pérez Galdós, donde el médico puede hacer lo que se creía imposible: restaurarle la vista al ciego, pero no curar a la joven Marianela.

también la acompañe para que el cambio de clima le ayude en su enfermedad. Lucila logró mejorar su moral al estar atendiendo a esa pequeña niña, porque las dos se tienen mucho cariño.

Después, cuando Reinaldo fue a visitarlos, se dio cuenta del afecto que su hija le tenía a Lucila y también, observó complacido los cuidados de Lucila hacia su hija, como si fuera su propia madre: “Hace algunos momentos que la estaba mirando a usted y dándole las gracias interiormente por sus cuidados maternos hacia esa pobre niñita” (Acosta de Samper 2000 [1869]: 155-156).

Lucila a pesar de estar enferma ha logrado demostrarle a Reinaldo que ella puede ser una buena madre para su hija, a diferencia de su esposa, que no supo cómo cuidar de su propia hija enferma. Después de la muerte de la madre de la niña, Lucila decide no prestarle atención a su propia enfermedad para así poder cuidar a la pequeña Adelina, ya que su enfermedad había empeorado gravemente. Teresa es quien se da cuenta de que la enfermedad de Lucila no se ha agravado por concentrarse en salvar a Adelina, es más, ella nota un gran cambio para bien en su energía:

Dos días después de haber llegado Lucila a París, murió la esposa de Reinaldo y al mismo tiempo se enfermó gravemente la niñita. Lucila se dedicó a cuidarla con tanta constancia y abnegación que no la abandonaba un momento. Teresa la fue a visitar varias veces y se admiró al ver que las malas noches y la fatiga en vez de haberle hecho daño parecían haberla reanimado y dándole más fuerzas y energía (Acosta de Samper 2000 [1869]: 163-164).

Teresa logra comprender lo mucho que Lucila ama a Reinaldo y es por eso que se ha empeñado tanto para salvar a esa pequeña, a pesar de que ella misma pudo haber recaído en su enfermedad. Ahora Teresa entiende de donde viene las fuerzas de Lucila para atender a la niña, ya que Lucila pasa más tiempo con Reinaldo mientras cuidan de

Adelina. La energía ha vuelto a la vida de Lucila y con ello también aparece la esperanza de estar con el amor de su vida.

Lamentablemente, esta esperanza no duró mucho, ya que después de que Adelina se recuperará gracias a los cuidados de Lucila y Reinaldo, él se da cuenta que la atracción que algún día sintió por Lucila ya no la volverá a sentir porque la enfermedad la ha cambiado mucho y ella se encuentra muy demacrada:

Algunos días antes de su matrimonio, la distinguida y noble expresión de la fisonomía de su prima lo llamó la atención, principalmente por el contraste que ella ofrecía con la que debía llevar su nombre. Pero esa impresión pasó inmediatamente que dejó de verla, y cuando al cabo de mucho tiempo la encontró tan cambiada, hasta olvidó lo que antes había sentido por ella (Acosta de Samper 2000 [1869]: 165-166).

Aquí vemos cómo hay un quiebre significativo con respecto a la novela romántica, ya que la novela expone con crudeza realista los estragos de la enfermedad sobre el cuerpo de las mujeres y la forma en que no las hace deseables para los sujetos masculinos. Esta es otra forma de exilio para Lucila, ya que su enfermedad la ha dejado exiliada socialmente del matrimonio y del reino del deseo masculino¹⁵.

Es por eso que encontramos otra contundente confrontación al paradigma romántico patriarcal y de allí el cambio de estética, pero también, el uso crítico que hace de la retórica sentimental. La mujer ya no es paradigma de deseo porque la mujer enferma se

¹⁵ Este problema que genera la enfermedad para las mujeres lo ha explorado Soledad Acosta de Samper en su otra novela, *Dolores* (1867), donde la enfermedad no es tisis ni ninguna patología romántica, sino que se ha contagiado de la lepra, aquella enfermedad termina de destruir el cuerpo de la mujer y la condena al ostracismo. Es por eso que González-Stephan en su texto menciona que “[l]a ética del poder falocrático la penaliza con su fealdad” (2013: 175). Aquí se destaca la forma en que el patriarcado utiliza la belleza y la fealdad como herramientas de control y opresión, y cómo la literatura acerca de mujeres afectadas por tales enfermedades puede llegar a ser un medio para criticar estas dinámicas de poder.

deserotiza. Sin embargo, esto es una contradicción ética porque Lucila es el imperativo de mujer buena y amorosa pero la masculinidad no ama a este tipo de mujeres.

Al final, la decisión que tome el hombre será sobre el aspecto físico, es así como observamos la crítica más realista a la contradicción ética de las masculinidades que desean algo que, en la práctica, no quieren, en la situación de Reinaldo que ha logrado admirar cómo Lucila cuidaba a su hija con tanto amor, pero, por su aspecto físico ha terminado por amarla solo como hermana:

Junto al lecho de sufrimiento de su hija, Lucila se le apareció como un ángel, como la personificación de la virtud y de la caridad; y la amaba como a una tierna hermana, como a un ser frágil y precioso que era preciso rodear de mil cuidados; pero ella había perdido el atractivo de la hermosura, y Reinaldo no admiraba sino lo bello (Acosta de Samper 2000 [1869]: 165-166).

El personaje de Lucila tiene que enfocarse en darle las mejores atenciones a Adelina porque es la única manera en la que ella puede ejercer los pequeños poderes que despliegan aún en su vulnerabilidad y limitado margen de acción. La agencia que detenta este personaje femenino ocurre al querer impresionar a Reinaldo para que él notase que ella puede ser una buena madre para Adelina, ya que sabe cuidar a sus hijos. Sin embargo, Reinaldo se fijó más en el físico y terminó enamorándose de la belleza de Teresa. Es más, la misma Teresa se dio cuenta de lo sucedido y logró “comprender el carácter de su nuevo admirador lo suficiente para estar segura de que él sólo admiraba su belleza” (Acosta de Samper 2000 [1869]: 169-170).

Es por eso que Lucila al notar que sus intentos para llamar la atención de Reinaldo son fútiles, se deprime y su enfermedad empeora. Como último deseo antes de su muerte, Lucila pide que traigan a Reinaldo, ella se quiere disculpar con él por no haber logrado que Teresa acepte su amor:

- No hable usted de eso, Lucila, contestó él besándole la mano y humedeciéndola con sus lágrimas; no puedo pensar sino en usted que nos abandona...

Un relámpago de felicidad pasó por los ojos de la moribunda, que con el último esfuerzo apretó la mano de Reinaldo, y mirando a todas las personas queridas que la rodeaban murmuró:

- Morir así rescata una vida de sufrimiento (Acosta de Samper 2000 [1869]: 190-191).

Morales-Pino (2021) analiza las “contestaciones” que plantearon las escritoras de entre siglos a los arquetipos de la bella muerta y la bella enferma, tan celebrados por los escritores del periodo. Así, propone el concepto de las “moribundas habladoras” para nombrar las estrategias de adquisición de poder desplegadas por las mujeres que, en su lecho de muerte, no callan ni son interpretadas por otros, sino que hablan y tienen la última palabra. Los que se quedan en silencio son los hombres, además, inmóviles, escuchándolas. Si bien este texto se centra en el periodo de entre siglos, considero que la novela de Acosta de Samper plantea un importante precedente de estas contestaciones que interpretamos desde un enfoque de estudios literarios que dialoga con las teorías feministas. Los personajes femeninos que plantea relegan a masculinidades como Reinaldo al silencio, al espacio secundario que es el que, tradicionalmente, se les asigna a las mujeres. Reinaldo queda supeditado al espacio secundario con la función reproductiva y repetitiva, pues es él quien debe contestar el pronunciamiento de Lucila, reconocer su lucidez y, asimismo, su incapacidad de respuesta (Acosta de Samper 2000 [1869]: 190-191). Lucila en sus últimos momentos se alegra de que Reinaldo llore por su próxima muerte, ella solo quería importarle a su primo y es justo después de escuchar esas palabras de Reinaldo que Lucila decide morir en paz.

A pesar de todas las acciones que hizo para presentarse frente a Reinaldo como la esposa perfecta, al final la idea que él tenía de una mujer deseable, definitivamente, no era Lucila. Es allí donde podemos trazar el horizonte estético-ideológico sentimental de impronta realista, pues se critica con crudeza un discurso idealista tanto de la enfermedad femenina como del modelo de la mujer ángel del hogar. Puede que esta deserotización ocurra solo por el cambio en el aspecto físico de la mujer enferma o porque una mujer doméstica no es la mujer deseable que quiere. Sin embargo, aunque Lucila era una mujer doméstica, ella era al mismo tiempo una mujer enferma con un aspecto demacrado, y Teresa era una mujer muy bella que también podía cuidar y jugar con Adelina. Es muy probable que Reinaldo haya llegado a enamorarse de Teresa porque era una mujer bella que también podía ser la madre de su hija, lo notamos cuando la idealiza al verla jugar junto a su hija:

Adelina se quedó dormida en el regazo de Teresa: Reinaldo se sentía conmovido; veía a su hija en los brazos de la mujer que más había amado y a quien hubiera querido tener siempre a su lado; y la veía fría, indiferente, disgustada tal vez, mientras que él gozaba de aquellos momentos (Acosta de Samper 2000 [1869]: 174-175).

Mientras Reinaldo observa ese tierno momento entre su hija y Teresa, siente una sensación de familiaridad y calidez. Él anhela que Teresa sea su esposa, pero ella no siente lo mismo; sin embargo, a pesar de esos sentimientos, él se contenta con simplemente disfrutar de esa escena. Por otra parte, Teresa se encuentra pensando en su amiga Lucila y no puede evitar pensar que Reinaldo debería haber escogido a Lucila, ya que ella lo ama en secreto desde hace bastante tiempo. Además, ella se siente preocupada por Lucila, ya que ha notado que Lucila está dando todo su esfuerzo en cuidar a la pequeña Adelina y le preocupa que su salud se deteriore aún más si continúa priorizando el cuidado de la niña sobre su propio bienestar. Además, a Teresa le disgusta que Reinaldo no haya reconocido

los sentimientos de Lucila por él, a pesar de que Lucila se preocupa profundamente por Reinaldo, él parece no darse cuenta de su afecto.

En conclusión, al abordar estas novelas desde la perspectiva de la enfermedad, podemos ahondar en las distancias y complejidades ideológicas que atraviesan estas novelas y la concepción de la enfermedad misma que están interpelando los idearios de género establecidos y hasta celebrados desde la mirada patriarcal. Al mismo tiempo, las distancias temporales entre los textos nos permiten apuntar a una suerte de historización de estas interpelaciones vehiculizadas por las escritoras mujeres que tuvieron como “referente polémico” (Amorós 2005) la construcción que se hace de lo femenino desde la mirada patriarcal. Así, las mujeres enfermas en estas obras se distancian con respecto a la construcción arquetípica de la bella enferma donde la ausencia de agencia es directamente proporcional a su deseabilidad por parte de las masculinidades atribuladas.

En *Dos mujeres* (1842) y en *Teresa la limeña* (1868), la enfermedad y la muerte son para los personajes femeninos una forma de protesta, aunque ejercida de distintas maneras. En *Dos mujeres* (1842), observamos, sobre todo con Catalina, cómo la enfermedad es la forma de imponer su voluntad o atraer al sujeto masculino. La muerte, por su parte, es un suicidio, lo que reitera su agencia, aunque disonante, pero, también, su quiebre radical de las convenciones sociales y su visibilización de los dobles estándares del discurso romántico que, por un lado, celebra el idealismo y la escisión de la masculinidad atormentada, pero, por el otro, le impone resignación y abnegación a las mujeres que también están en crisis. En el caso de Luisa, la enfermedad expone sus mínimas opciones ante el sufrimiento que le ocasiona el adulterio de Carlos. Cuando Luisa descubre que Catalina, quien era su pariente, era la amante de Carlos, otra vez recurre a la enfermedad como protesta. Esto torna a sus cuerpos, tradicionalmente objetivizados en la mirada

patriarcal, en instancias claves para el despliegue de formas de resistencia, más allá de su futilidad.

Por otro lado, en *Teresa la limeña* (1868), observamos al personaje de Teresa enfermarse después de haber visto a Roberto con otra mujer, es así como decide autoexiliarse en Chorrillos, fuera del alcance de la sociedad limeña. La enfermedad le da cierto margen de maniobra o, cuando menos, evasión. En el caso de Lucila, la enfermedad de Lucila es producto del reconocimiento de la realidad y sus escasas posibilidades de ser feliz. Lucila enferma cuando descubre que no podrá casarse con Reinaldo, pues su matrimonio ya había sido arreglado con otra mujer. Por motivos de su enfermedad, Lucila es obligada a vivir en el exilio, pero cuando tiene que cuidar a la hija de Reinaldo, ella hace todo lo posible para demostrar que puede ser una mejor madre para Adelina; sin embargo, sus esfuerzos son fútiles porque Reinaldo no encuentra en ella la belleza que tenía antes de su enfermedad, o, más bien, antes de que ella se entregara a las tareas domésticas y de cuidado que socavarían cualquier idealización. Es allí donde vemos el diálogo del texto tanto con la novela sentimental como con la estética e ideología realista, pues cuestiona los discursos socialmente celebrados en lo tocante a las mujeres al mostrar con crudeza cómo las masculinidades no deseaban a estas feminidades domésticas. Es decir, el texto expone lo que Morales Pino ha denominado las inconsistencias éticas de un sistema patriarcal que impone ciertos roles a las mujeres (roles que ellas asumen, como Lucila, con total entrega) pero que son, paradójicamente, la piedra de toque de su indeseabilidad. Así, mientras en *Dos mujeres* vemos una propuesta que dialoga, en términos ético-estéticos e ideológicos, con el ideario romántico desde una perspectiva de género, en *Dos mujeres* vemos un planteamiento próximo a la literatura sentimental de impronta realista, donde no solo se cuestionan los matrimonios arreglados, sino la imposibilidad radical de

las mujeres de ser felices y, en especial, de ser aceptadas aun cuando hacen todo lo que la sociedad espera de ellas.

Por su parte, el idealismo romántico que vemos en la solidaridad tácita entre Luisa y Catalina no está presente en el texto de Soledad Acosta de Samper, al menos no en términos de un discurso ético que reitera la elevación de los sujetos femeninos; aunque sí hay una convergencia o el reconocimiento de un pacto al asumir con solvencia los cuidados de la hija de la antagonista. Con crudeza realista y sin idealizaciones, el texto de Acosta de Samper expone cómo las mujeres han internalizado el rol que la sociedad les impone y sus condiciones genéricas: deben cumplir las mismas funciones o reemplazar a las que ya no pueden hacerlo, cual si se tratase de un engranaje. Lo sintomático es que, mientras en esas funciones convencionales Lucila puede hallar felicidad y, tal vez, aceptación social, estas marcan el fin de la atracción que Reinaldo pudo sentir alguna vez hacia ella. Con crudeza realista se condena la inconformidad de las masculinidades y los daños que esta ocasiona a las mujeres. Esto marca una importante distancia entre ambos textos y cómo están abordando el tema de la enfermedad y complejizando sus horizontes de significación, sobre todo cuando se trata de textos articulados por escritoras que están poniendo en el primer plano y sin mediaciones estetizadoras, lo que ocurre en realidad con las mujeres enfermas. Es decir, están exponiendo, mediante la representación de personajes femeninos, cómo la sociedad patriarcal, en distintos contextos geográfico-temporales, atenta contra su bienestar y, sobre todo, contra su vida. Esto contraviene los ubicuos relatos higienistas que, en medios impresos de amplia circulación, apuntaban a divulgar máximas y recomendaciones para la salud física y moral de las mujeres, aunque, en la práctica, más bien terminaban negándoles la posibilidad de sobrevivencia.

CONCLUSIONES

Las novelas *Dos mujeres* (1842), de Gertrudis Gómez de Avellaneda y *Teresa la limeña* (1868), de Soledad Acosta de Samper muestran cómo estas escritoras, desde distintos lugares enunciativos e ideológicos usaron la literatura para desafiar y problematizar las creencias y los estereotipos socioculturales vinculados y, sobre todo, exigidos, a las mujeres. En estas novelas, las autoras nos presentan a personajes femeninos que despliegan distintas estrategias para liberarse de los imperativos éticos y conductuales que la sociedad del momento les exigía a las mujeres. Al hacerlo, estas autoras muestran cómo desde la literatura se posibilita la creación de condiciones para hacer pensables otros roles para las mujeres, sobre todo para concebirlas como sujetos con agencia, autonomía y, sobre todo, capacidad creativa. También, sus obras literarias dan cuenta de complejos diálogos críticos con los idearios románticos y sentimentales que reiteran el lugar de las mismas autoras no como meras reproductoras de discursos y saberes, sino como intelectuales que estaban creando poéticas alternativas.

Igualmente, los personajes femeninos que protagonizan estas historias exponen subjetividades complejas y multifacéticas. No pueden reducirse a tipificaciones dicotómicas simplistas, como las que construye una “razón patriarcal” (Amorós 1985) que las reduce a meros “ángeles del hogar”, “bellas enfermas” o “mujeres fatales” Más bien, encarnan cualidades y características que desafían las expectativas sociosexuales. Además, a través de sus acciones, perspectivas y denuncias, las novelas convierten a los personajes femeninos en voceras de agudas críticas a los proyectos hegemónicos de nación y modernidad. Sobre todo, dada la forma en que exponen las limitaciones y sesgos de imaginarios que, con mucha frecuencia, excluían a las mujeres.

Es en este punto donde cobra especial relevancia la representación constante de desenlaces infelices para las mujeres. Los sujetos femeninos representados en estos textos convergen, pese a sus divergencias, en estar condenados radicalmente a la infelicidad. Como lo expongo en mi análisis de estas obras, esta insatisfacción y, sobre todo, imposibilidad, respondía a su incapacidad para ajustarse a las expectativas sociales que exigían a las mujeres renunciar a su subjetividad y adecuarse al arquetipo del "ángel del hogar". Ninguno de los personajes femeninos que protagonizan estas novelas se adhiere a estas normativas éticas y conductuales, no obstante, su resistencia implica asumir consecuencias destructivas para su propia integridad. No en balde todas terminan o enfermas o muertas.

A lo largo de este trabajo constaté cuán significativa era esta constante, pues nos mostraba cómo, pese a sus diferencias en términos de estéticas e ideologías, el texto de Gómez de Avellaneda, vinculado con el romanticismo por la tradición crítica y, por su parte, el de Acosta de Samper, vinculado con el horizonte estético-ideológico sentimental, evidencian el carácter inalterable de la situación de las mujeres. Hagan lo que hagan están condenadas a la infelicidad y esta infelicidad las lleva, de una u otra forma, a desaparecer.

Así, el primer capítulo abordó las transgresiones del modelo hegemónico de feminidad burguesa en las novelas *Dos mujeres* (1842) y *Teresa la limeña* (1868). El modelo del "ángel del hogar" representa la imagen idealizada de una mujer como una figura sumisa y doméstica dentro del proyecto hegemónico de la modernidad burguesa. No obstante, este arquetipo también contribuye a su problematización pues muestra los puntos ciegos de este proyecto envolvente y celebratorio que se consolida sobre la base de la opresión y exclusión de las mujeres. El arquetipo del "ángel del hogar", con su reducción de las mujeres a un ente genérico y exento de subjetividad, expone también la tensión que existe en el mismo ideario ilustrado sobre el que se erigen nuestros modelos de naciones

modernas, pues defiende una razón crítica y una subjetividad que no aplica cuando se trata de las mujeres.

En *Dos mujeres* (1842), Gómez de Avellaneda aborda el tema del matrimonio y plantea una crítica a esta institución al mostrar que no se trata de un pacto entre iguales sino de una condena irreversible para los sujetos femeninos. En diálogo con el ideario del romanticismo social, el texto expone lo injusto de este sistema y denuncia la ausencia de segundas oportunidades para las mujeres. Luisa no tiene escapatoria frente a la traición del marido y Catalina no puede elegir con quién casarse. Esto la condena al adulterio entendido como el único camino posible para expresar su rebeldía y ejercer su voluntad. Las novelas muestran así cómo estos personajes son víctimas de la sociedad que las rodea y, también, cómo ambas, pese a su pasividad, en el primer caso y autonomía, en el segundo, son radicalmente infelices.

Esta infelicidad resulta paradójica tanto frente a un proyecto de modernidad que prometería la realización plena de los individuos, como frente al derrotero que sigue un personaje como el de Luisa, que elige deliberadamente seguir el imperativo social de la obediencia, la pasividad, la resignación y la abnegación propia del ángel del hogar. Así, aun cuando su esposo la ve como un “ángel”, son justamente estas características conductuales las que explican que él termine más bien rechazándola. La novela de Gómez de Avellaneda expone así, dentro de la estructura del idilio amoroso, una aguda crítica a las masculinidades por sus inconsistencias éticas (Morales-Pino 2022), en lugar de seguir la pauta de muchos textos del periodo que se enfocaban en condenar a las mujeres. De hecho, no es casual que la novela nos muestre a una Luisa que, en ningún momento, traiciona o desobedece al esposo y, pese a ello, es víctima de adulterio.

Otro blanco clave de crítica es la educación que reciben las mujeres, sobre todo las pedagogías afectivas y conductuales impartidas y reforzadas por los mismos sujetos

femeninos. La novela evidencia cómo las enseñanzas que recibían estas mujeres burguesas de sus madres las condenaban a la infelicidad y las preparaban para ser víctimas pasivas de la violencia. De allí que el texto ahonde en detalles sobre la crianza de Luisa y la influencia opresiva de su madre sobre los valores religiosos. La novela muestra cómo las mujeres se adecúan sin resistencia a lo que la sociedad espera de ellas, pero esto no se traduce en ningún bienestar o seguridad, sino, más bien, todo lo contrario. Luisa termina siendo infeliz pese a seguir las normas conductuales del paradigmático “ángel del hogar”.

Con Catalina se nos muestra una historia que, desde otro horizonte ético e ideológico, expone los quiebres implícitos en el imperativo de adecuarse al paradigma del “ángel del hogar” como ruta de entrada a la modernidad. En el personaje de Catalina podemos encontrar varias transgresiones a las normas conductuales y éticas que le impone la sociedad. Catalina comete adulterio y queda embarazada de un hombre casado. Esta acción es transgresora, ya que su falta se condena socialmente como una falta que también atenta contra el poder divino, ya que su respuesta y resistencia no es otra que la de quitarse la vida. Esto es aún más significativo al considerar que se trata de una mujer que lleva un hijo en su vientre. Ahora bien, como lo muestra el texto, esta resistencia a la sociedad, sus valores y juicios termina siendo fútil, pues la única escapatoria o libertad sería la muerte.

Frente al romanticismo idealista con fuertes implicaciones sociales que vemos en el texto de Gómez de Avellaneda, la novela de Soledad Acosta de Samper dialoga con el realismo y la literatura sentimental, aunque también desde una perspectiva crítica, por su talante anti-melodramático. En *Teresa la limeña* (1868) el realismo pasa por la cruda representación de las circunstancias de Teresa y la confrontación, desde otro lugar ético e ideológico, del ángel del hogar en crisis. Esto expone una crítica al sistema patriarcal en un supuesto horizonte moderno, pues las mujeres siguen siendo objeto de matrimonios

que son más bien transacciones económicas en un mercado en el que quienes compran y venden son los varones.

Cuando Roberto termina su relación con Teresa, ella se enferma tras haberlo esperado en vano. Es significativo que la novela presente la enfermedad como una enfermedad espiritual, pues esto puede leerse como una denuncia soterrada que confronta la tradicional enfermedad femenina, al exponer la impotencia de un personaje que no hace sino cumplir con los mandatos sociales y al mostrar, también, el enorme sufrimiento que esto le causa. Teresa es incapaz de seguir aparentando un bienestar falso y de allí su existencia en la melancolía. Por su parte, cuando Lucila constata que Reinaldo nunca la amaría, pierde las fuerzas que la impulsaban a seguir viviendo y es el desamor lo que la lleva a la muerte.

En el segundo capítulo de esta tesis, analicé las resignificaciones que plantearon las escritoras Gómez de Avellaneda y Acosta de Samper contra el arquetipo de la mujer enferma y el de la bella muerta, que implicaría, como lo ha planteado Morales-Pino una total ausencia de logos, agencia y discurso (2021: 126). De hecho, en este texto vemos cómo es que son los personajes femeninos quienes eligen a los hombres a las que han de amar. Además, la enfermedad y la muerte son para ellas una forma de protesta.

En la novela *Dos mujeres* (1842), Luisa se enferma varias veces como consecuencia del adulterio de su esposo y esta constituye su única forma de protesta. Por su parte, la estrategia de Catalina es falsificar su enfermedad y utilizar su estado frágil para que Carlos vaya a su encuentro. Así observamos la agencia del personaje de Catalina, ya que consigue, mediante estos medios que darían cuenta de un imaginario hegemónico de lo femenino resignificado, que Carlos le declare su amor.

Después de que Catalina conoce a Luisa, ella toma conciencia del daño que le ha causado al empezar una relación con Carlos y quedar embarazada como producto de ese adulterio,

es aquí donde vemos a Catalina como un sujeto femenino autorreflexivo y, también, idealista, pues es capaz de entender, por encima de todo, el dolor que sus acciones ocasionan en otra mujer. Es decir, la reflexión ética no tiene tanto que ver con los valores sociales hegemónicos, de allí que cometa adulterio, sino con el dolor que ocasiona en otra mujer con la que, pese a las distancias, se sentiría identificada. En el texto de Morales-Pino (2016) se hace referencia a la escena de *Herencia* (1895) en la cual dos mujeres se reconocen por pertenecer a la patria de la mujer y de inmediato se identifican como hermanas que deben apoyarse en la desgracia que, en tanto mujer, las afecta. Lo mismo ocurre con los personajes de Catalina y Luisa, debido a que los paradigmas patriarcales delimitan las esferas de acción femenina, y así se establecen estos lazos de comunidad entre las mujeres (Morales-Pino 2016: 58).

Además, Catalina decide suicidarse y de esta forma liberar no solamente a Carlos y a Luisa de este sufrimiento sino a ella misma y al hijo que espera, lo que también reafirma la extrañeza del tipo de maternidad que ejerce esta “mujer sujeto”. También, Luisa demuestra su agencia cuando decide guardar silencio sobre el adulterio, le confiesa sus pecados a Dios y le ruega por la felicidad de Carlos con su amante. En este reclamo, Luisa también evidencia su nivel de reflexión y el despliegue de una subjetividad que la acerca al sujeto romántico idealista que detenta una eticidad que la eleva con respecto al contexto.

Por otro lado, Carlos es un sujeto que está hirviendo a su esposa, pero se muestra como una víctima y como poseedor de una sensibilidad que lo acerca al arquetipo de la masculinidad romántica. Esta es una crítica sociosexual que la novela de Gómez de Avellaneda realiza al paradigma estético, ético e ideológico del romanticismo patriarcal que solo ahonda en el sufrimiento de los varones sin mostrar las consecuencias que esto tiene sobre las mujeres.

En la novela *Teresa la limeña* (1868), la enfermedad les recuerda a los personajes femeninos la corporalidad por la que son “validadas” en la sociedad y, sobre todo, las funciones que se esperan de ellas como objetos genéricos. Así, vemos como el personaje de Lucila que está enferma tiene que cuidar a una niña enferma, es más ella se siente feliz por intentar acceder a un modelo hegemónico de feminidad, es decir, el sueño de ser madre y tener una familia, lo cual no puede obtener de otra manera porque ella se ha enamorado de un hombre casado. Teresa, por su lado, se encierra en su casa y evita las visitas a causa de la enfermedad. Para ambas, la enfermedad es una suerte de exilio que les permite participar de formas de vida que, de otro modo, les estarían vedadas. Además, esta soledad implica tanto autonomía como la posibilidad de desplegar su subjetividad.

Teresa, en su enfermedad, contraviene el imaginario patriarcal de la mujer enferma que, como han demostrado distintas investigadoras, no es exclusivo ni del romanticismo ni de las estéticas de entre siglos. La idealización de la enfermedad femenina parece ser una constante a la que las escritoras responden mediante la representación de lo que Morales-Pino ha denominado las “moribundas habladoras” (2021). Así, Teresa, en su enfermedad se embarca en un proceso de reconstrucción de su vida ahondando en su historia y su pasado. Así, demuestra su claridad mental y su lucidez. En el caso de Lucila, pese a reconocer el amor mutuo que se sentía hacia Reinaldo, entiende también lo imposible de su unión. Esto vislumbra una crítica al matrimonio como institución no basada en el amor sino en acuerdos familiares; con lo que también plantea una crítica al carácter fallido del proyecto moderno que se basaría, entre otras cosas, en la concepción del matrimonio como un acuerdo basado en el amor entre las partes.

En este punto rastreamos también un quiebre significativo con respecto a la novela romántica, ya que la novela expone con crudeza realista los estragos de la enfermedad sobre el cuerpo de las mujeres y la forma en que no las hace deseables para los sujetos

masculinos (Morales-Pino 2021). Esta es otra forma de exilio para Lucila, ya que su enfermedad la ha dejado exiliada socialmente del matrimonio y del reino del deseo masculino.

Esto da cuenta tanto de una confrontación al paradigma romántico patriarcal, como a la retórica sentimental. La mujer ya no es paradigma de deseo porque la mujer enferma se deserotiza. Sin embargo, esto es una contradicción ética porque Lucila es el imperativo de mujer buena y amorosa pero la masculinidad no desea a este tipo de mujeres.

En efecto las autoras, desde distintos lugares enunciativos, ideológicos y contextuales, así como también desde distintos horizontes estético-ideológicos, muestran la exclusión de las mujeres con respecto al proyecto moderno y, para ello, apelan al tropo de la infelicidad, que expone cómo las mujeres están condenadas a la exclusión y la precariedad, pese a sus diferencias socioeconómicas o educativas. También se habla de una contestación a un imperativo escriturario que obligaba a las mujeres a escribir sobre historias de amor y finales felices; sin embargo, desde una ética-estética romántica y desde una ética-estética realista, las autoras exponen cómo esto no será posible ni pensable para las mujeres de estas novelas. Es así como la infelicidad termina siendo un dispositivo analítico clave para criticar, desde otros ámbitos, el fracaso del macroproyecto moderno.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta de Samper, Soledad

2000 [1869] *Novelas y cuadros de la vida sur-americana*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck9348>

2005 *Soledad Acosta de Samper. Escritura, género y nación en el siglo XIX*. Comp. de Alzate, Carolina y Ordoñez, Montserrat. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Ahmed, Sarah

2004 *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh Press.

Alzate, Carolina

2015 *Soledad Acosta de Samper y el discurso letrado de género, 1853-1881*. Editorial Iberoamericana-Vervuert.

Amorós, Celia

1985 *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.

<https://www.redmovimientos.mx/2016/wp-content/uploads/2016/10/Amor%C3%B3s-Celia-Hacia-una-cr%C3%ADtica-de-la-raz%C3%B3n-patriarcal.compressed.pdf>

2005 *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*. Madrid: Ediciones Cátedra.

<https://books.google.com.pe/books?id=TsrZ3QDCoKQC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

Ayala, M. de los Ángeles

1998 “Dos mujeres, novela reivindicativa de Gertrudis Gómez de Avellaneda”. En *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. 5, 76-83.

https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_4_012.pdf

2008 *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Biografía*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqf8s2>

Batticuore, Graciela

2005 *La mujer romántica: lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa.

www.scribd.com/document/452215460/Graciela-Batticuore-La-mujer-romantica

Cárdenas Moreno, Mónica

2017 “Escribiendo la ciudad decimonónica. Lima y el proyecto de integración americana en Teresa La Limeña de Soledad Acosta de Samper”. En *Lima en la producción cultural nacional. Imágenes de una tensión*.

<https://hal.science/hal-01918495>

Fonnegra Osorio, Paola Andrea y Fonnegra Osorio, Claudia Patricia
2017 “Soledad Acosta de Samper: mujer, formación y virtud”. En *Escritos*. 25. 55,
513-28.

<https://doi.org/10.18566/escr.v25n55.a08>

Foucault, Michel

2000 [1981] *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Trad., Miguel Morey.
Madrid: Alianza Editorial.

<https://museo-etnografico.com/pdf/puntodefuga/181003focault2.pdf>

2001 [1997] *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*.

Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

<https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/10/M-FOUCAULT-DEFENDER-LA-SOCIEDAD.pdf>

2007 [1976] *Historia de la sexualidad I*. Trad., Ulises Guiñazú. México D.F: siglo
veintiuno editores.

[https://seminariolecturasfeministas.wordpress.com/wp-](https://seminariolecturasfeministas.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/01/foucault_michel-)

[content/uploads/2012/01/foucault_michel-historia_de_la_sexualidad_i_la_voluntad_de_saber.pdf](https://seminariolecturasfeministas.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/01/foucault_michel-historia_de_la_sexualidad_i_la_voluntad_de_saber.pdf)

2012 [1994] *El poder, una bestia magnífica: Sobre el poder, la prisión y la vida*. Trad.,
Horacio Pons. Buenos Aires: siglo veintiuno editores.

https://ciudadproyector.files.wordpress.com/2013/11/foucault-michel_el-poder-una-bestia-magnc3adfica-sobre-el-poder-la-prisic3b3n-y-la-vida.pdf

Gilbert, Sandra y Gubar Susan

1998 *La Loca Del Desván: La Escritora y La Imaginación Literaria Del Siglo XIX*.

Trad., Carmen Martínez. Madrid: Ediciones Cátedra.

www.academia.edu/45647431/La_loca_del_desv%C3%A1n_la_escritora_y_la_imaginaci%C3%B3n_literaria_del_siglo_XIX

Gómez de Avellaneda, Gertrudis

2000 [1842]a *Dos mujeres. Tomo I*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3f4n7>

2000 [1842]b *Dos mujeres. Tomo II*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp417>

2000 [1842]c *Dos mujeres. Tomo III*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctx394>

2000 [1842]d *Dos mujeres. Tomo IV*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq52k1>

González-Stephan, Beatriz

2013 “La in-validez del cuerpo de la letrada: la metáfora patológica”. Cuadernos de
literatura. 17. 33. 164-186.

<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/5591>

Gras Balaguer, Menene.

1983 *El romanticismo: como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Montesinos.

https://books.google.com.pe/books?hl=es&lr=&id=gjcEqQXqLcYC&oi=fnd&pg=PA13&dq=romanticismo&ots=f5pW21nl65&sig=PNGJBDnl6p48vbd2ZqBeh0iDQq8&redir_esc=y#v=onepage&q=romanticismo&f=false

Grau-Lleveria, Elena

2008 *Las olvidadas: mujer y modernismo. Narradoras de entre siglos*. Barcelona: PPU.

<https://es.scribd.com/document/411409168/Las-olvidadas-Mujer-y-modernismo-Grau-Lleveria-pdf>

2010 “El romanticismo social en Dos mujeres de Gertrudis Gómez de Avellaneda”. En *Bulletin of Spanish Studies*. 87. 1. 31-49.

<https://doi.org/10.1080/14753821003679395>

2012 “Novelando mujeres sujeto: El idealismo romántico en *Lucía Miranda* de Rosa Guerra”. En *Hispanófila* 165, 87-100.

<https://dx.doi.org/10.1353/hsf.2012.0015>.

Molina Puertos, Isabel

2009 “La doble cara del discurso doméstico en la España liberal: el «Ángel del hogar» de Pilar Sinués”. En *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*. 8. 181-197. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3428023>

Morales-Pino, Luz Ainaí

2016 “En clave heterogénea: éticas y políticas de la caridad en Herencia, de Clorinda Matto, *El velo de la purísima*, de Adela Zamudio e *Incurables*, de Virginia Gil de Hermoso”. Caracas: Mundo Nuevo, Año VIII, N° 18 (Enero-Junio).

www.academia.edu/40459960/En_clave_heterog%C3%A9nea_%C3%A9ticas_y_pol%C3%ADticas_de_la_caridad_en_Herencia_de_Clorinda_Matto_El_velo_de_la_Pur%C3%ADsima_de_Adela_Zamudio_e_Incurables_de_Virginia_Gil_de_Hermoso

2021 “Moribundas habladoras: contestaciones al ideario patriarcal en *El conspirador* (1892), *Incurables* (1905) y *La rosa muerta* (1914)”. Lima: *LETRAS*, Vol. 92, n.º 135, pp. 125-4.

<https://doi.org/10.30920/letras.92.135.10>

2022 “Feminidades ideales, deseos reales: *Blanca Sol* (1888) de Mercedes Cabello de Carbonera y *La muñeca* (1895), de Carmela Eulate Sanjurjo y la visibilización de las contradicciones éticas de los proyectos regeneracionistas patriarcales del entre siglos latinoamericano”. *Estudios Filológicos*, n.º 70, pp. 45-62.

<https://doi.org/10.4067/s0071-17132022000200045>

2023 “Los feminismos en competencia en *Zarela* (novela feminista), de Leonor Espinoza de Menéndez (¿1910?): más allá de la utopía, la conciliación y la excepcionalidad”. *Revista Chilena De Literatura*, n.º 108, pp. pp. 91-118.

<https://revistateoria.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/70142>

Pastor, Brígida M.

2002 *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad.*

Alicante: Universidad de Alicante.

<http://hdl.handle.net/10045/6279>

Patmore, Coventry

2014 [1854] *The Angel in the House.* Henry Morley, ed.

www.gutenberg.org/files/4099/4099-h/4099-h.htm

Peluffo Ana

2016 *En clave emocional. Cultura y afecto en América Latina.* Editorial Prometeo.

<https://es.scribd.com/document/549729787/EN-CLAVE-EMOCIONAL-Cultura-y-afecto-en-America-Latina-Ana-Peluffo>

2020 “Pedagogía de los afectos en los manuales de urbanidad y etiqueta para niñas: 1853-1919”. En *Cuadernos del CILHA*. 33. 25-41.

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/3843>

Picard, Roger

2005 [1947] *El romanticismo social.* Trad., Blanca Chacel. México: Fondo de Cultura Económica.

https://books.google.com.pe/books?hl=es&lr=&id=UfIFeAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=romanticismo&ots=CQWiWqrlwq&sig=dKJwLYE4UO9Ds1c45rH4C0bWS6w&redir_esc=y#v=onepage&q=romanticismo&f=false

Rama, Ángel

1998 *La ciudad letrada.* Montevideo: arca.

<https://filologiaunlp.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/08/rama-la-ciudad-letrada.pdf>

Ramos, Julio

2021 [1989] *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el Siglo XIX.* Prólogo de Hugo Herrera Pardo. Buenos Aires: CLACSO.

<https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/15737/1/Desencuentros-modernidad.pdf>

Rousseau, Jean-Jacques.

1979 [1762] *Emilio o la educación.* Trad. Alan Bloom.

<http://www.edarcipelago.com/classici/JJRousseau/Rousseau%20Jean-Jacques%20Emilio%20o%20Education%20Basic%20Books%201979%20.pdf>

Sarlo, Beatriz

2012 *Signos de pasión. Claves de la novela sentimental del Siglo de las Luces a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.

<https://es.scribd.com/document/526929639/Beatriz-Sarlo-Signos-de-pasion>

Segato, Rita

2016 *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.

https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45_segato_web.pdf

Sinués, María del Pilar

2008 [1881] *El ángel del hogar: estudio por María Del Pilar Sinués*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-angel-del-hogar-estudio-tomo-primero—0/>

Sutton, Barbara

2010 *Bodies in crisis: culture, violence, and women's resistance in neoliberal Argentina*. Rutgers University Press.

<http://www.jstor.org/stable/j.ctt5hhzms.10>

Valcárcel, Amelia

1994 *Sexo y filosofía: Sobre mujer y poder*. Barcelona: Anthropos.

www.mujiresenred.net/IMG/pdf/sexo_y_filosofia_-_I.pdf

2001 *La memoria colectiva y los retos del feminismo*. Santiago de Chile: CEPAL.

www.cepal.org/es/publicaciones/5877-la-memoria-colectiva-retos-feminismo