

01068

3



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

**NARRADOR. DISCURSO Y LECTOR EN
UNA NOVELA DEL SIGLO XIX.SAB**

T E S I S

**PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRA EN LITERATURA
IBEROAMERICANA
P R E S E N T A:**

MARINA MARTINEZ ANDRADE



147062

MEXICO. D. F.

2001



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Con todo mi amor a mi querido esposo Víctor,
a mis amados hijos Víctor Manuel y Silvia,
José Antonio, Pedro Pablo y a Carlos
Andrés, mi adorado nieto

A la memoria de mi padre
don José Angel Martínez Chávez

Mi agradecimiento sincero

A mi director de tesis dr. José de Jesús Bazán Levy y a los miembros de mi jurado: dra. María Andueza, mtra. Marcela Palma, dra. Edith Negrín y dra. Adriana Sandoval

INDICE

INTRODUCCIÓN

1.	GERTRUDIS GOMEZ DE AVELLANEDA: LA MUJER Y SU OBRA	1
1.1	Precursora del feminismo	10
1.2	Temprana vocación literaria	12
1.3	Traslado de la familia a Europa	14
1.4	Ignacio de Cepeda, su gran amor	15
1.5	Estreno de <i>Leoncia</i>	16
1.6	Éxito en Madrid	17
1.7	Amores con Gabriel García Tassara	18
1.8	Breve matrimonio con Pedro Sabater	19
1.9	Otra cadena de triunfos literarios	21
1.10	Matrimonio con Domingo Verdugo y Massieu	23
1.11	La vuelta a la patria	24
1.12	Preparación de sus obras literarias	25
1.13	Soledad de los últimos días	26
1.14	Es mucho hombre esta mujer	27
1.15	<i>Sab</i> : su primera novela	29
1.16	Novela prohibida	30
1.17	Novela abolicionista	31
1.18	Novela de avanzada	32
2.	EL NARRADOR DE <i>SAB</i>	39

2.1	Perspectiva omnisciente	41
2.2	La organización del relato	45
2.3	La historia y los personajes	47
2.4	La autora implícita	54
3.	ESTRATEGIAS DISCURSIVAS EN <i>SAB</i>	64
3.1	Historia y discurso	64
3.2	La enunciación del discurso	65
3.3	Construcción del espacio	66
3.4	Percepción del espacio	67
3.5	Las estrategias temporales	75
3.6	Otras figuras temporales	80
3.7	Estilos directo e indirecto	84
4.	EL LECTOR IMPLÍCITO EN <i>SAB</i>	92
4.1	Los espacios vacíos del texto	93
4.2	Repertorio literario	95
4.3	Lectura y filiación genérica	96
4.4	Lector, narrador y autor	97
4.5	Apelaciones al lector	99
4.6	Generalizaciones	100
4.7	Comentarios autoriales	101
4.8	Estructuras narrativas	104
4.9	Estructuras descriptivas	111
4.10	Configuración de personajes	112

4.11 Lectura palimpséstica	116
CONCLUSIONES	131
BIBLIOGRAFÍA	140

INTRODUCCION

El presente trabajo tiene como objeto de estudio la novela titulada *Sab*, escrita por la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, y publicada en Madrid en 1841; especialmente se pretende explorar el proceso de lectura inscrito en dicho texto, que sólo será completo si se atiende a los tres elementos fundamentales que lo conforman: narrador, discurso y lector.¹

En el primer capítulo: “Gertrudis Gómez de Avellaneda: la mujer y su obra” se ofrece una noticia biobibliográfica sobre la autora, poco conocida y poco leída en nuestro medio, entre otras, por las siguientes razones.

1. Es una escritora del siglo XIX, que habiendo nacido en Cuba (Puerto Príncipe _ hoy Camagüey_ en 1814), escribe la mayor parte de su vasta obra en España, país en el que muere (Madrid, 1873). En torno a su nacionalidad se ha generado una gran polémica, ya que se la ha considerado tanto escritora española como cubana, o bien como cubano-española, no obstante su cubanía de la que la Avellaneda se manifiesta siempre orgullosa; en todo caso, tanto la literatura cubana como la española, la consideran dentro de sus respectivas historias.
2. No es fácil el acceso a los textos por ella escritos y mucho menos compilarlos, por lo que ésta es la primera y ardua tarea que los investigadores interesados en su obra deben emprender; en particular resulta difícil encontrar sus tres primeras novelas: *Sab*, *Dos mujeres*, y *Guatimozin*,² ya que fueron eliminadas por la misma autora de una especie de obras completas publicadas bajo su dirección con el título de *Obras literarias*;³ igual sucede con los estudios críticos sobre dichas obras, pues son pocos y realizados sobre todo en el extranjero.

Pese a los anteriores obstáculos, los actuales estudios de género han hecho volver la mirada hacia su vasta producción literaria, todavía insuficientemente estudiada; así que dentro de tal interés se inscribe también el presente trabajo.

En este mismo capítulo se da una visión de la obra escrita por la Avellaneda, de los géneros disímiles en que la produjo y de la riqueza obtenida en ellos, este panorama termina con un comentario general del primer relato escrito por la cubana, *Sab*, cuya importancia radica en que ha sido considerada por algunos críticos como la primera novela de “algún valor literario” escrita por autor hispanoamericano después de *El Periquillo sarniento* (1830-1831), de Fernández de Lizardi;⁴ así como como la primera novela abolicionista de la literatura hispanoamericana;⁵ y como una de las primeras novelas feministas escritas en lengua española, en cuanto denuncia por una parte la subordinación de los esclavos en la Cuba colonial y, por la otra, la subordinación de las mujeres en la familia patriarcal.⁶

En la novela se homologa, pues, la situación de opresión de esclavos y mujeres, pero la segunda denuncia no se hace en forma explícita, sino que el texto la encubre a manera de palimpsesto. Si se investigan las causas de dicho enmascaramiento, se descubrirá que éstas son diversas: en primer lugar, por el rechazo de las sociedades españolas y cubanas decimonónicas de cualquier actividad no doméstica por parte de las mujeres y menos abordando temas de suyo prohibidos. Apenas en la década de los años cuarenta del siglo XIX las mujeres en España, entre las que destaca la presencia de Gertrudis la Grande,⁷ rompen el silencio y se presentan como escritoras dentro del canon del romanticismo, si bien con rasgos específicos en su adaptación y revisión de la subjetividad romántica; en segundo lugar, la opinión de los críticos servía como dique a la escritura femenina, pues la orientaba o pretendía orientarla: “el canto de las mujeres ha de ser amoroso, inocente,

armonioso y sobre todo confortante para la torturada psique romántica del hombre”,⁸ por lo que en los textos escritos por mujeres _según ellos_ no debería existir ningún asomo de rebeldía social, deseo sexual o aspiraciones heroicas; en tercer lugar, como Tula [hipocorístico preferido por ella y por sus críticos] traspasaba los estereotipos del talento y la virtud femenina al plantear el matrimonio como forma de esclavitud de la mujer, a fin de evitar el escándalo tenía que velar dichas críticas tras las de la esclavitud de la raza negra, tema de suyo transgresor de los límites de expresión permitidos a las mujeres, en grado tal, que en Cuba fue prohibida la circulación y lectura de *Sab* y la de la segunda novela escrita por Avellaneda titulada *Dos mujeres*.

Ante la posibilidad de una doble lectura inscrita en el texto _no captada por sus lectores contemporáneos_ surgen problemas interesantes de dilucidar: cómo se plantea en el texto dicha potencialidad y cómo puede percibirla el lector. A la formulación de las posibles respuestas se dedican los capítulos segundo, tercero y cuarto de la tesis, centrados en “El narrador de *Sab*”, las “Estrategias discursivas en *Sab*” y “El lector implícito en *Sab*”, respectivamente.

Se parte del hecho de considerar que un texto narrativo es un complejo finito de signos lingüísticos constitutivos de un discurso en el cual se comunica una historia. Este acto implica relaciones entre los tres elementos clave de la comunicación señalados por Jakobson: EMISOR, MENSAJE, DESTINATARIO, acotados en el desarrollo del presente trabajo como: NARRADOR, DISCURSO, LECTOR;⁹ es decir, partiendo de la voz narrativa y desde su perspectiva se estudiará la construcción del discurso en la novela, de sus elementos y accesorios y, por último, el papel del lector, a quien todos los esfuerzos van dirigidos. Cabe precisar que la división se hace con fines analíticos, porque en el texto

los tres elementos aparecen estrechamente vinculados.

En la novela, la figura del emisor inscrita en el texto, equivale, desde luego, al autor implícito. Pero el autor no se presenta en forma directa, lo hace por medio de un filtro, el del narrador,¹⁰ un personaje ficticio explícitamente diferente del autor, de quien se finge que procede la narración. En simetría con el narrador, la crítica ha señalado la presencia de un narratario o destinatario de la narración, sea éste designado, sea tan sólo sobreentendido.¹¹ El narratario no es el lector genérico, sino el tipo de lector implicado por la figura y por la actitud del narrador; hasta cierto punto es un concepto cercano al de lector implícito

En el desarrollo de la presente tesis cuando se habla tanto de autor como de lector se hace referencia a las modalidades implícitas de ambas figuras. Por autor implícito se entiende el autor tal y como se revela en la obra, un autor depurado de sus rasgos reales y caracterizado por aquéllos que la obra postula;¹² es dicho autor quien permanece dentro de coordenadas precisables a partir del texto, mientras que el autor real continúa cambiando, transformándose.

En el otro polo, el lector implícito es el tipo de lector que la obra implica, es decir, una estructura inscrita en el texto, no anclada en un sustrato empírico, sino en la estructura del texto mismo. El concepto de lector implícito describe una estructura textual en la que el receptor siempre está ya pensado de antemano, la ocupación de esta forma cóncava no se impide aun cuando los textos parezcan no preocuparse, de manera explícita, de un receptor o incluso pretendan excluirlo por medio de las estrategias utilizadas.¹³

También se emplean los conceptos de lector contemporáneo _el lector de la época en que se escribe la novela_ y el lector actual _el de nuestra época_, ambos se indicarán con el adjetivo correspondiente.¹⁴

Los estudios literarios se han centrado principalmente en el análisis de la emisión del mensaje y en el mensaje mismo, relegando la lectura o la recepción del texto a un puesto secundario o, a veces, al olvido; por ello el estudio del proceso de lectura de la obra literaria, y más concretamente la importancia de considerar al lector como una figura destacada a la hora de estudiarla, son objetivos centrales del presente trabajo y su principal aportación.

En el acto de lectura tiene lugar una elaboración o reelaboración del texto posible de llevar a cabo mediante determinadas pretensiones de la capacidad humana, o sea mediante determinados saberes y competencias del lector. Si bien toda obra comprende a su propio lector implícito, hay una serie de características que lo configuran como lector en sí: fundamentales son un grado de competencia lingüística suficiente para realizar la actividad que lo define, la lectura, en cuanto le permite aprehender los signos comunicados por el texto; y un grado de competencia literaria, que incluye la habilidad de combinar los signos en orden a la construcción de una imagen (en el sentido más amplio del término); las convenciones literarias del género y una serie de lecturas previas aludidas en el texto.

El conjunto de habilidades inferenciales, y una serie de lecturas y de conocimientos o informaciones previas han sido llamadas por Iser repertorio literario: “en cuanto que el texto encapsula unos conocimientos previos. Estos se refieren no sólo a los textos precedentes sino igualmente [...] a las normas sociales e históricas, al contexto sociocultural en su sentido más extenso en el que el texto ha brotado [...]”.¹⁵

En general, el narrador de *Sab* supone un lector con gusto por la lectura de novelas, buena capacidad de inferencia, una mediana posesión de conocimientos históricos y literarios _los suficientes para entender algunas menciones de acontecimientos históricos o

citas de escritores, cuya explicación no se da en la novela, gran sensibilidad, por lo menos la necesaria para compartir ciertas vivencias con la narradora, capacidad evocativa, y actitudes morales y sociales positivas.

La combinación y reorganización de los elementos suministrados por el texto son las actividades primordiales que el lector habrá de realizar, pues la imagen que construye de la novela consta de personajes, espacios, conflictos, sistemas sociales y códigos ideológicos vigentes, dependiendo de la información de que disponga en cada momento. Al respecto señala Pozzi: “Al combinar, el lector suple los espacios indeterminados en el texto o sea, suministra las conexiones entre elementos determinados con enlaces provisionales de su propia invención para completar la imagen”.¹⁶ El lector, al examinar la imagen construida en un momento determinado casi siempre la imagen formada al inicio de la obra y al analizar los cambios que ésta va sufriendo, formula predicciones e hipótesis sobre el curso futuro de la historia. Si dicha imagen no admite trozos de información textual, el lector la modifica e inclusive puede reconstruirla en su totalidad para acomodarla a los nuevos datos del discurso y de la historia; sin embargo, la imagen desplazada “[...] no desaparece por completo; establece un contraste con la nueva imagen, afectando los significados de los elementos dentro del contexto”.¹⁷

Las instrucciones que activan cada función se encuentran codificadas en el texto y configuran el papel del lector. En el caso de un lector actual, este debe asumir dicho papel al leer la obra e, inclusive, si no comparte ciertas características ideológicas o culturales, debe fingir que las asume, pues sólo de esta manera el acto de lectura tendrá éxito, al igual que el juicio valorativo sobre la misma.

Sab es un texto que no ha perdido su capacidad comunicativa, que es capaz de

hablar todavía cuando su mensaje hace tiempo que se ha convertido en historia y su significación, por lo menos para los conocedores, quizá ya se haya hecho trivial. Sus lectores contemporáneos _básicamente el público español al que originalmente se destinó el texto_ no supieron leerlo o fingieron no saberlo; a los lectores cubanos llegó tardíamente la novela, hasta 1883, pues en 1844, la primera remesa de *Sab* y de *Dos mujeres* fue incautada en la Real Aduana de Santiago de Cuba. Son los lectores actuales los que han hallado las significaciones más ricas del texto:¹⁸ lección magistral de lectura, *Sab* reeduca sistemas de valores, maneras de ser y, por tanto, de entender el espacio novelesco y formas de leer, pues el sentido o sentidos de la novela, sus significaciones posibles y profundas, dependen finalmente de la lectura más o menos atenta, más o menos crítica, de la obra.

NOTAS A LA INTRODUCCIÓN

¹Si bien los términos de acto de lectura y acto de recepción pueden ser equivalentes; se prefiere emplear el primero en el desarrollo del trabajo, porque en él se toman en cuenta las actividades del lector deducidas del texto, mientras que el segundo se orienta a los testimonios que proceden de lectores que enjuician la obra en discusión desde diferentes distancias históricas. *Vid.*, Wolfgang Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Taurus, Madrid, 1987 (Teoría y Crítica Literaria), pp. 56-57.

²Por ejemplo, menciona Helen Edith Blake en el prefacio de la traducción al inglés de *Guatimozín*, hecha en 1898 por Wilson W. Blake, que de esta novela sólo había dos copias en México. *Apud* John S. Brushwood, "Transformación y amplificación narrativas. *Guatimozín*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda", en *La barbarie elegante*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988 (Tierra Firme), p. 36, n. 4.

³Agradezco infinitamente a las personas que me proporcionaron bibliografía básica para la realización de la presente tesis: Dra. Mary Cruz y Dra. Elina Miranda, de la ciudad de La Habana; Dra. Ana Rosa Domenella, Dra. Luz Elena Zamudio y Mtro. Hernán Silva, de la ciudad de México.

⁴*Vid.*, Concha Meléndez, "La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889), en *Obras completas*, t. 1, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan de Puerto Rico, 1970, p. 79.

⁵*Vid.*, Max Henríquez Ureña, *Panorama histórico de la literatura cubana*, t. 1, Arte y Literatura, La Habana, 1978, p. 273.

⁶Una de las primeros trabajos críticos que señala esta doble subordinación es el de Lucía Guerra Cunningham, en "Hacia una estética femenina", en Juana Alcira Arancibia (de.), *Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica. Siglo XX. I Simposio Internacional de Literatura*, t. 1, Instituto Literario y Cultural Hispánico, California, 1984.

⁷*Vid.*, Susan Kirkpatrick, *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Cátedra, Madrid, 1991.

⁸Víctor Balaguer, pról. de *El pensil del bello sexo*, antología, Barcelona, 1845, *apud* Kirkpatrick, *op. cit.*, p. 96.

⁹Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona, 1981, p. 214.

¹⁰Al respecto dice Cesare Segre: "En otro tiempo existió una crítica que orientaba la utilización de los textos literarios hacia una especie de empatía entre lector y autor; el

mensaje se convertía en expediente [...] a través del cual el destinatario conseguía acceder a los sentimientos del emisor, para revivirlos. Esta orientación se fundaba en una concepción del hacer literario que implicaba una increíble inmediatez entre sentimiento inspirador y realización literaria: como si el hacer literatura sirviera para desahogar los sentimientos, y como si las reacciones personales presentes en la obra no tomaran forma gracias a complicados, lentos filtros formales”, en *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona, 1985, p. 14.

¹¹Gerald Prince, “Introduction à l’étude du narrataire”, *Poétique*, núm. 14, 1973, pp. 178-195.

¹²Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción*, Antoni Bosch editor, Barcelona, 1974 (Ensayo), p. 444.

¹³Iser, *op. cit.*, p. 63 y ss.

¹⁴La crítica literaria conoce ya desde hace tiempo una serie de tipos de lector que suelen invocarse cuando hay que hacer constataciones sobre el efecto o la recepción de la lectura. En general, los mencionados tipos de lectores se diferencian en que en unos se destaca más su construcción y, en otros, el sustrato empírico. Por ejemplo: lector ideal, lector real, y lector de la época. Otros conceptos de lector están en relación con distintos intereses del conocimiento: lector informado, lector pretendido, archilector. *Vid.*, Susan Suleiman e Inge Crossman (eds.), *The Reader in the Text*, Princeton University Press, USA, 1980.

¹⁵Iser, *op. cit.*, p. 117.

¹⁶Gabriela Pozzi, *Discurso y lector en la novela del XIX (1834-1876)*, Rodopi, Amsterdam, 1990 (Teoría literaria: texto y teoría, 4), p. 3.

¹⁷*Ibid.*, p. 4.

¹⁸Cabe enfatizar como muestras de lecturas diferentes y valiosas sobre *Sab*, las realizadas por Lucía Guerra Cunningham, “Estrategias femeninas en la elaboración del sujeto romántico en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), 51: 132-133, 1985, pp. 707-722; Susan Kirkpatrick, “Feminización del sujeto romántico en la narrativa: Gómez de Avellaneda”, en *op. cit.*, pp. 131-151; Nara Araújo, *Visión romántica del otro. Estudio comparativo de “Atala” y “Cumandá”*. “Bug-Jargal” y “Sab”, Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, La Habana, 1993; y Evelyn Picón Garfield, “Sab: esclavitud frente a utopía en las Américas”, en *Poder y sexualidad: el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Rodopi, Amsterdam, 1993, pp. 51-82.

CAPITULO I

GERTRUDIS GOMEZ DE AVELLANEDA: LA MUJER Y SU OBRA

Gertrudis Gómez de Avellaneda y Arteaga (Puerto Príncipe, hoy Camagüey, 1814-Madrid, 1873)¹ _Tula para sus parientes y amigos y La Peregrina según su seudónimo preferido_ es una de las figuras centrales de la literatura cubana, al igual que de la literatura española del siglo XIX. Y lo es por varias razones: primera, por su vasta y rica obra que incluye los géneros lírico, dramático, narrativo, autobiográfico e inclusive devocionarios; segunda, por su triunfo en la metrópoli española, no obstante su origen americano; y, tercera, por el hecho mismo de ser mujer escritora en una sociedad que consideraba el ejercicio literario como exclusivo de los hombres.

1. 1. PRECURSORA DEL FEMINISMO

Los actuales estudios de género han hecho volver la mirada a aquellas mujeres que por medio de su obra literaria denuncian la opresión del sistema patriarcal y plantean la posibilidad de alcanzar la libertad, la igualdad y la justicia para hombres y mujeres al parejo, pues si bien el feminismo adquiere su plena fuerza sociocultural y política en los años sesenta del siglo XX, sus antecedentes pueden explorarse en el siglo anterior, ya que en esa época la pura presencia de la mujer en el campo literario constituía un desafío al orden simbólico, como lo reconoce Susan Kirkpatrick:

Cuando en 1841 Gertrudis Gómez de Avellaneda, presentó su declaración en la república de las letras con la publicación de un libro de poesía y una novela, entró valientemente en un territorio hostil a las mujeres. [...] no sólo la sociedad en general rechazaba cualquier actividad no doméstica por parte de una mujer, sino que los paradigmas románticos imperantes proporcionaban a las mujeres

pocas posibilidades de imaginarse a si mismas como escritoras.²

A pesar de los obstáculos, al iniciarse la cuarta década del siglo XIX surgen en el panorama español artículos, poemas, cuentos y novelas escritos por mujeres y publicados en periódicos, revistas y libros de la época, hecho verdaderamente inusitado porque hasta ese momento, fuera de los casos excepcionales de Santa Teresa de Jesús en el siglo XVI y Josefa Amar y Borbón en el siglo XVIII, las mujeres españolas habían permanecido casi en silencio y relegadas al espacio doméstico.³ En esta avanzada destacan los nombres de Josefa Massanés, Carolina Coronado, Amalia Fenollosa y Gertrudis Gómez de Avellaneda,⁴ en cuyos textos el modelo cultural de la feminidad se mezcla con los paradigmas románticos del yo en pautas complejas de coincidencia y contradicción, que ponen en circulación lenguajes y visiones del mundo específicamente femeninos. Asimismo, estas mujeres abren la brecha que permitiría la consolidación de las grandes escritoras finiseculares: Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán, entre las más importantes.

Actualmente se considera a la Avellaneda como una precursora del feminismo, porque aparte de constituir un sujeto de escritura femenina en un tiempo en que serlo estaba vedado, es una de las primeras novelistas en lengua española preocupadas por los problemas de los seres marginados de su país (los esclavos) y de su época (las mujeres). Algunas de sus ideas al respecto se hacen públicas en una serie de artículos producidos durante su estancia en Cuba, en el año de 1860, en el *Album cubano de lo bueno y lo bello*, dirigido por Tula durante seis meses. En ellos toma como punto de partida varias nociones tradicionales como la glorificación bíblica de la mujer en la figura de María y su antinómica ignominia representada por Eva y Magdalena, la superioridad de la mujer en el recinto de los afectos y el sentimiento, y la grandeza de su sacrificio y abnegación como

hija, esposa y madre, pero pronto manifiesta abiertamente sus ideas de igualdad intelectual e inclusive de superioridad moral de la mujer con respecto al hombre:

Intentamos probar, no ya la igualdad de los dos sexos, sino la superioridad del nuestro [el subrayado es de ella] en el desempeño de aquella misión augusta, la más ardua de cuantas plugo al cielo encargar a los humanos.⁵

1. 2. TEMPRANA VOCACION LITERARIA

La vocación literaria de Tula se inicia en edad muy temprana, sus biógrafos dicen que a los ocho años ya había escrito el cuento titulado “El gigante de dos cabezas”, así como sus primeros versos, en los que lamenta la muerte de su padre acaecida en 1822. Al año siguiente, la madre contrajo nupcias con Isidoro de Escalada y López de la Peña, bizarro militar nacido en La Coruña con el que Gertrudis rara vez estuvo de acuerdo.

Entre los biógrafos de la Peregrina pueden citarse a don Nicomedes Pastor Díaz, a don Emilio Cotarelo y Mori, y a la finísima señora Mary Cruz, originaria de Camagüey y gran estudiosa de la obra de su paisana, que tan generosamente ha proporcionado a quien esto escribe riquísimos materiales relacionados con el tema de la investigación.⁶ La misma Tula da cuenta de su vida en diversos momentos, primero en sus *Memorias*, una serie de cartas dirigidas desde Sevilla a una prima suya, llamada Eloísa de Arteaga, a quien relata su primer viaje a España en 1836; luego, un cuaderno que en 1839 escribe a Ignacio de Cepeda, su gran amor, publicado en 1907, a expensas de la señora doña María de Córdoba y Govantes, viuda de Cepeda; después, un artículo biográfico publicado en 1846, en el *Diccionario universal de historia y de geografía*, de Mellado; y, más tarde, otro artículo sobre su propia vida, escrito en 1850 para el periódico *La Ilustración*.⁷ Pero no sólo escribe acerca de su propia vida, también lo hace sobre la biografía de la Condesa de Merlin, y la de don Ramón María Narváez, duque de Valencia.⁸

La afición al estudio, la escritura y la lectura, y la tendencia a la melancolía

caracterizan a la Gertrudis juvenil; además, su gran creatividad la lleva a organizar _junto con sus amigas y primas_ representaciones de obras de teatro, en las que siempre se reservaba los papeles masculinos, en este tiempo produce su primer drama, *Hernán Cortés*, y tiene sus primeros lances amorosos.

A los diecisiete años y casi sin contar con la voluntad de la joven, su familia le concierta matrimonio con un rico pariente. Con todo dispuesto para la ceremonia nupcial, ella se arrepiente, provocando un escándalo tan fuerte que se ve obligada a refugiarse en casa de su abuelo. Como resultado la familia de Gertrudis pierde parte de la herencia materna, porque los parientes enojados se la retiran, ella queda al borde del suicidio:

Púseme tan delgada y enferma, que alarmada mamá me llevó al campo. Allí pasé tres meses de soledad, soledad exterior y soledad en el corazón. No me mejoré, y volvimos a la ciudad...Tenía la esperanza de morir pronto; pero momentos tenía en que me parecían demasiado lentos los progresos de mi mal, y sentía impulsos de apresurar yo misma su resultado.⁹

Mas pronto Tula se recupera del infortunio, volviendo a sus actividades habituales, particularmente a sus lecturas, que prácticamente devoraba _en español, francés o traducciones del inglés al español_; entre ellas pueden mencionarse las obras de Richardson, Saint Pierre, Comeille, Racine, Chateaubriand, Quintana, Gallego, Heredia, Byron, Hugo, Lamartine y Sand. Según Cotarelo, la lectura de las dos primeras novelas de la Sand: *Indiana* y *Valentina*, contribuye a fijar la vocación literaria de la Peregrina,¹⁰ de ahí surge su firme propósito de ser escritora y parte de la temática fundamental de su primera narrativa. Quizá por esta causa secunda con gusto los proyectos de su padrastro de irse a vivir a España; aunque quizá también la movió el ansia de conocer la tierra paterna:

Desde muy niña trabajaba en mi espíritu la idea de trasladarme al antiguo mundo. Los primeros días de mi existencia se habían desarrollado por decirlo así, al fuego del amor patrio que animaba a mi padre, y mi tierna imaginación guardaba con todo su calor las bellas descripciones de la Andalucía, con que arrullaba mis sueños infantiles.¹¹

1. 3. TRASLADO DE LA FAMILIA A EUROPA

En el año de 1836 la familia de Escala se traslada a Europa en la fragata Le Bellochan; Gertrudis escribe entonces su soneto "Al partir":¹²

[...]
¡Adiós, patria feliz, edén querido!
¡Doquier que el hado en su furor me impela,
tu dulce nombre halagará mi oído!

¡Adiós!... Ya cruje la turgente vela...
El ancla se alza... el buque, estremecido,
¡las olas corta y silencioso vuela!

Permanecen dieciocho días en Burdeos y luego emprenden el viaje a Galicia, cuna del padrastro, donde residen por unos años:

He permanecido en ella [la Coruña] unos veinte meses; y si hubiera de describir la historia de mi vida, las páginas que llenasen estos meses serían de las más queridas y de las más dolorosas para mi corazón.¹³

Los dolores a los que hace referencia Gertrudis dimanaban del error cometido por Escalada, consistente en mezclar su particular parentela con la que procedía de su mujer y, de manera especial, del choque producido por la personalidad de la joven escritora, a quien las mujeres de la casa reprochaban su ignorancia en cosas femeninas y su indolencia americana. En realidad, trataban de reducirla a su papel doméstico:

Las parientas de mi padrastro decían, por tanto, que yo no era buena para nada, porque no sabía planchar, ni cocinar, ni calcetar, porque no lavaba los cristales, ni hacía las camas, ni barría el cuarto. [...] Ridiculizaban también mi afición al estudio y me llamaban la Doctora.¹⁴

Por aquel tiempo conoce a Francisco Ricafort, se enamora de él y es correspondida, bien que el noviazgo también fracasa, porque el amado si por una parte le ofrece matrimonio e inclusive venganza contra la familia del padrastro; por la otra, se niega a aceptar la vocación literaria de su novia:

No gustaba de mi afición al estudio, y era para él un delito que hiciese versos. Mis ideas sobre muchas cosas le daban pena e inquietud.¹⁵

Doña Francisca de Arteaga, madre de Gertrudis, con el fin de conseguir la paz familiar, propone al marido que trasladen su residencia de la ciudad de Galicia a la de Vigo, mientras que Tula y su hermano Manuel se dirigen a Sevilla. Entre mayo y junio de 1839 visitan los dos jovencitos a sus familiares paternos, que vivían en Constantina de la Sierra. Luego regresan a Sevilla donde se instalan y más tarde se les reúnen Doña Francisca y sus otros hijos _Felipe, Pepita y Emilio_¹⁶ aprovechando la circunstancia de que los deberes militares de Escalada lo habían llevado a la guerra carlista del Norte.

1. 4. IGNACIO DE CEPEDA, SU GRAN AMOR

En Sevilla conoce Gertrudis a Ignacio de Cepeda y Alcalde, estudiante de Derecho, de quien se enamora locamente y establece una larga y accidentada relación durante quince años, pese a que Cepeda era su polo opuesto, pues éste era un:

[...] hombre sin imaginación, poco expansivo, aunque talentado y amigo de saber; y en lo moral, egoísta; más que frío, helado; amigo del dinero, metódico, buen administrador de sus bienes, temeroso de perderlos y deseoso de aumentarlos.¹⁷

Sin embargo, a Cepeda se debe agradecer la autobiografía de Tula, que en forma epistolar ésta escribe durante cuatro días del año de 1839, porque él se empeñaba en conocer su pasado. También se conservan otras cartas de Tula a su amado, que muestran lo terrible de esta pasión. En una de ellas, por ejemplo, dice:

¡Cepeda, Cepeda! Debes gozarte y estar orgulloso, porque este poder absoluto que ejerces en mi voluntad debe envanecerte. ¿Quién eres? ¿Qué poder es ése? ¿Quién te lo ha dado?... Tú no eres un hombre, no, a mis ojos. Eres el ángel de mi destino, y pienso muchas veces al verte que te ha dado el mismo Dios el poder supremo de dispensarme los bienes y los males que debo gozar y sufrir en este sueño.¹⁸

Es verdaderamente irritable _comenta Mercedes Ballesteros_ seguir la historia de

este amor y ver cómo una mujer de la categoría de la Avellaneda convierte en su ídolo a aquel señor tan vulgar que, echándose las de virtuoso y prudente, se las compone para hacerla desgraciada.¹⁹

1. 5. ESTRENO DE *LEONCIA*

En contrapartida, el talento y la bella figura de la Peregrina cautivan al público sevillano. Su casa se convierte en punto de concurrencia de la juventud más selecta, en sus tertulias ella declama con arte admirable versos propios o traducciones de poetas franceses. El estreno de su drama *Leoncia*, en junio de 1840, le proporciona mayor popularidad y admiración.²⁰ Por la fecha de esta obra puede observarse que en realidad el teatro de Avellaneda fue presentado al público antes que la narrativa, pero la Peregrina, pese al éxito inicial de *Leoncia* en Andalucía, excluyó este drama de sus *Obras literarias*,²¹ sea porque hubiese perdido el manuscrito, sea porque hubiera preferido olvidar esta obra, muy ligada a su primera ruptura amorosa con Cepeda.

El argumento de *Leoncia* es bastante complicado, en él se muestra un mensaje explícito y serio sobre la seducción y la violación. Predominan temas románticos como el amor, la venganza y la muerte, y se mueven grandes pasiones y ardientes impulsos, desarrollados entre múltiples enredos y momentos de anagnórisis. Carlos Maldonado y Elena de Castro, son dos jóvenes comprometidos en matrimonio por conveniencia, aunque Carlos ve a Elena sólo con afecto fraternal, porque está enamorado de una dama mayor que él, llamada Leoncia, a la que protege el conde de Peñafiel. Carlos pensando que éste y aquella son amantes, como venganza decide precipitar su enlace con Elena. Al enterarse, Leoncia devorada por los celos, se dirige a casa de la joven a fin de darle muerte; pero reconoce en la joven a una hija que había tenido como producto de una violación, al mismo tiempo que Elena también la identifica como su madre. Finalmente el padre de Carlos, don

Fernando, resulta ser el seductor y violador de Leoncia y Carlos y Elena son hermanastros. Con el puñal que Leoncia llevaba preparado para matar a su hija, primero intenta quitar la vida a don Fernando, mas no pudiendo hacerlo, se da muerte a sí misma. Una justicia rígida y cruenta se cierne sobre los personajes y logra poner en su lugar a víctimas y verdugos. Pese a la fuerza del destino, como personajes románticos Leoncia y Elena tratan de luchar por su amor, aunque finalmente resultan sus víctimas.

1. 6. EXITO EN MADRID

Como producto de la depresión que le causa la ruptura aparentemente definitiva con Cepeda, y no teniendo nada qué hacer en Sevilla, se dirige a Madrid, donde tendrán lugar sus grandes éxitos como escritora. Una carta facilitada a Gertrudis por Alberto Lista le abre las puertas de los círculos literarios más exclusivos de la ciudad y pronto se ve al lado de Manuel José Quintana, Juan Nicasio Gallego, José de Espronceda, José Zorrilla, Juan Eugenio Hartzenbusch, el Duque de Frías, y todos los grandes románticos españoles.

La Peregrina arriba al centro de la vida cultural y literaria española desde una perspectiva doblemente marginal: como mujer y como indiana; pero logra insertarse en ese medio no sólo por su belleza física sino por su gracia y talento. Pronto el principal de los cenáculos literarios, el Liceo de Madrid, acepta a Gertrudis como uno de sus miembros, a partir de la lectura que José Zorrilla hizo de unos poemas escritos por ella. Al respecto, relata Zorrilla:

Subí a la tribuna, y leí como mejor supe unas estancias endecasílabas, que arrebataron al auditorio. Rompióse el incógnito y, presentada por mí, quedó aceptada en el Liceo y, por consiguiente, en Madrid como la primera poetisa de España la hermosa cubana GERTRUDIS GOMEZ DE AVELLANEDA [sic].²²

Compuso entonces varias poesías líricas, entre ellas sobresale la dedicada a la muerte prematura de su paisano el poeta José María Heredia, fallecido en Toluca, México,

el 12 de mayo de 1839, si bien el poema es de 1840, en él se supone que una voz pavorosa y triste llega de América a las playas españolas anunciando que murió “el férvido patriota”, el sublime cantor del Niágara, enunciado que la compromete con una cubanía que en cualquier sentido merece el nombre de patrióticamente separatista e inconfundiblemente revolucionaria como era la de Heredia. Quizá en ese momento la poeta haya sido movida por transformaciones operadas por el entusiasmo que, olvidando lugares comunes de expresión de la escuela romántica, elevan el tono de la elegía y permiten cerrarla sencilla y bellamente:

[...]
¡Murió!...A la tierra su despojo entrega,
su espíritu al Señor, su gloria a Cuba;
¡que el genio, como el sol, llega a su ocaso,
dejando un rastro fúlgido su paso!²³

Se inicia entonces el momento de máxima producción y brillo de la Avellaneda, publica un tomo de versos, dos de sus tres grandes novelas de juventud: *Sab y Dos mujeres*, varios artículos en prosa, y dos dramas: *Alfonso Munio*, y *El Príncipe de Viana*, estrenados en 1844, a los que seguirá una vasta y riquísima obra.

1. 7. AMORES CON GABRIEL GARCIA TASSARA

Hacia 1844 conoce al poeta Gabriel García Tassara, originario de Sevilla, de hermosa presencia y dulce semblante, según señalan sus biógrafos.²⁴ Por el mes de junio, coincidiendo con el gran éxito de *Alfonso Munio*, alcanzaron estas relaciones su mayor entendimiento. En una poesía que data de esta fecha Tula parece encararse a un destino, que la hace esclava de sus pasiones, no obstante su condición altiva e independiente:

AL DESTINO

Escrito estaba, si: se rompe en vano
una vez y otra la fatal cadena,
y mi vigor por recobrar me afaño.

Escrito estaba: el cielo me condena
a tomar siempre al cautiverio rudo
y yo obediente acudo,
restaurando eslabones
que cada vez más rígidos me oprimen;
pues del yugo fatal no me redimen
de mi altivez postreras convulsiones.

¡Héme aquí! ¡Tuya soy! ¡dispón, destino,
de tu víctima dócil! yo me entrego
cual hoja seca al raudal torbellino
que la arrebató ciego.

¡Tuya soy! ¡héme aquí! ¡todo lo puedes!
Tu capricho es mi ley: sacia tu saña...
Pero sabe ¡oh cruel! que no me engaña
la sonrisa feliz que hoy me concedes.²⁵

El apasionado romance con Tassara termina en violento desenlace, pues en medio de gran escándalo ambos tienen una hija fuera de matrimonio y rompen su relación antes del nacimiento de la niña. Esta, llamada María o Brenhilde,²⁶ enferma gravemente, por lo que Tula suplica al padre que acuda a verla:

Venga usted, Tassara; de rodillas se lo pediré si es preciso; para mí no hay nada fuera de mi niña; ni temo desprecios, ni evito humillaciones; me arrojaré a los pies de usted para suplicarle dé una primera y última mirada a su pobre hija.²⁷

No se sabe si Tassara acudió o no al llamado de Gertrudis, pero en el acta de defunción figura como padre de la niña, por lo que parece difícil que esto se haya hecho sin su anuencia.

1. 8. BREVE MATRIMONIO CON PEDRO SABATER

Pese a estas vicisitudes amorosas y su crítica continua al matrimonio, la Peregrina contrajo matrimonio en dos ocasiones. La primera en mayo de 1846 con Pedro Sabater _un joven sevillano que a los treinta años ocupaba el cargo de diputado a las Cortes por Castellón de la Plana, y Jefe político, o sea Gobernador civil de Madrid_ quien la amaba

apasionadamente, pero que por estar muy enfermo vivió poco tiempo a su lado, ya que murió al año siguiente de la boda, durante un viaje que la pareja hizo a Francia en busca de la salud de Sabater.

Mientras estaba en París se estrenó en Madrid, el 18 de junio de 1847, en el Teatro de la Cruz, el drama *Egilona*, de carácter histórico, cuyo tema gira en torno a la reina viuda del rey godo don Rodrigo, relacionado con la invasión musulmana de la península ibérica en el año 711.²⁸ La dramaturga reformula una obra consagrada de la cultura e historia hispánicas y la refunde a su manera, al grado de ser acusada por Cotarelo de “el poco respeto que en sus dramas y novelas guarda a la historia”.²⁹

El drama se inicia la noche misma del casamiento del emir musulmán Abdalaziz con Egilona, supuesta viuda del rey don Rodrigo. Para solemnizar sus bodas el moro da libertad a tres caballeros que tenía prisioneros, entre los que se encuentra don Rodrigo, quien en realidad no había muerto. En *Egilona* surge un doble conflicto porque ama a Abdalaziz pero debe fidelidad a su esposo cristiano; sin embargo el magnánimo vencedor de los cristianos acaba por devolver al godo a su esposa. Mientras tanto un grupo de conspiradores musulmanes que ha venido planeando el asesinato del rey moro, por considerarlo traidor a su raza, logra su cometido. Durante el lance, Rodrigo escapa ileso, pero Egilona rechaza al esposo cristiano y se suicida encima del cadáver de su esposo musulmán.³⁰ La crítica no fue favorable a esta obra, no obstante que es una de las mejor escritas por Tula, en romance endecasílabo muy sonoro y armonioso; quizá sea una de las piezas de más fuerza dramática que ejemplifica el tipo de teatro producido por ella.

A causa del dolor producido por la muerte de Sabater, la Avellaneda se recluye por breve tiempo en un convento de la ciudad de Burdeos. Allí escribe la primera versión de su *Devocionario poético*,³¹ y dos elegías inspiradas por la muerte de su esposo. No obstante

sus triunfos artísticos y su auténtico dolor por la muerte de don Pedro, pronto siente la necesidad de volver a su antigua vida y regresa a Madrid donde reanuda sus relaciones amorosas con Cepeda, a fines de 1847, de entonces datan más cartas apasionadas, en una de las cuales trata de sobrejustificar su conducta:

Por lo que respecta a la cara memoria de mi esposo, tampoco me avergüenzo de unir a ella el cariño que me inspiras. Vivo él, mi alma toda era suya; muerto, ¿me reconvenirá porque acepto un pecho amigo en el que lloro mi infortunio? No, su alma grande y generosa es acaso la que te ha inspirado el deseo de venir hacia tu pobre amiga; él te ha juzgado digno de ser el consuelo de la mujer que amó, de la mujer que no le ocultó que te había amado y que él sabe sin duda...³²

Mas pronto estalla el rompimiento, que por esta vez parece por fin ser el definitivo, Tula, como siempre, exhala sus quejas en hermosas epístolas y en bellos versos:

A EL

No existe lazo ya: todo esta roto:
plúgole al cielo así: ¡bendito sea!
Amargo cáliz con placer agoto:
mi alma reposa al fin, nada desea.

Te amé, no te amo ya: piénsolo al menos:
¡nunca, si fuere error, la verdad mire!
Que tantos años de amarguras llenos
trague el olvido; el corazón respire.

Lo has destrozado sin piedad: mi orgullo
una vez y otra vez pisaste insano...
Mas nunca el labio exhalará un murmullo
para acusar tu proceder tirano.³³
[...]

1. 9. OTRA CADENA DE TRIUNFOS LITERARIOS

Lo mismo que en la época de su primera viudez, la poeta se refugia ahora en un convento, el de Loreto, donde le da por escribir poesías religiosas, entre las que se encuentra su gran poema "La cruz". Mas pronto abandona el lugar y poco a poco se va incorporando a la vida y a los temas profanos. Otra cadena de triunfos la espera, entre los

más importantes: su drama *Saúl*, de tema bíblico, en el otoño de 1849; su primera comedia, *Errores del corazón*, en 1852; y un drama sentimental, en el que toca nuevamente el tema de la violación, *La hija de las flores*, en 1852. Sería una tarea imposible la pretensión de reseñar totalmente la obra de la Avellaneda, por lo que sólo se hace de algunas obras destacadas en los géneros más importantes que cultivó; por ejemplo, en el campo del teatro, de dos tragedias *Leonctá*, y *Egítona* y una comedia de enredo con cierta base histórica, estrenada en marzo de 1855, titulada *Oráculos de Talia o los duendes de Palacio*, en que la autora parece haber querido imitar las comedias españolas del siglo XVII³⁴

El tema principal de los *Oráculos de Talia* es la elevación y privanza de don Fernando Valenzuela, escritor sin talento alguno para la política, que va desde su primitiva profesión de poeta dramático hasta su encumbramiento a un Ministerio en la corte de la reina Mariana de Austria. En este ascenso lo guía Eugenia de Uceda, camarista de la reina, que se esconde tras la estatua de Talia, musa del comediógrafo, y con su voz aconseja y encanta a Valenzuela usándolo como vehículo de su ambición al poder. Esta situación da lugar a múltiples enredos y situaciones graciosas. En la obra predomina un contenido social, porque en ella se hace una crítica a la vida de la corte, representada como campo de guerra y conspiraciones, donde es posible comprar y vender la fama y la gloria del artista leal. Así lo expresa textualmente la Avellaneda, en un artículo en que responde a uno de los críticos de la época, que se quejaba de la falta de veracidad histórica en cuanto a la figura de Valenzuela:

Valenzuela, hombre de ingenio, poeta activo, ambicioso de gloria, hubiera podido ser de provecho y de honra para su patria, si no se le hubiese arrancado de su esfera natural de acción para convertirle en mal ministro; si la miseria y el abandono en que se arrastra en España la literatura, no le hubiesen obligado a renegar de su vocación, buscando por la intriga y el favor lo que no podía

alcanzar por el mérito.³⁵

En enero de 1853 falleció el poeta Juan Nicasio Gallego, individuo de número de la Real Academia Española y secretario perpetuo de ella. La Peregrina quiso sucederle en el primero de dichos puestos, pero a pesar de haber movido todo tipo de influencias _inclusive la presión a don Luis José Sartorius, Conde de San Luis, a fin de que retirara su candidatura para dar paso a la de ella_ no logró conseguir su objetivo. En febrero del mismo año, la Academia votó a favor de la exclusión de las mujeres y envió a la escritora una carta en que se reconocía y admiraba el ingenio mostrado en sus obras literarias, pero lamentaba no poder condescender con su solicitud por el acuerdo de carácter general que había tomado. Años más tarde, en 1860, en Cuba, todavía muy resentida ante este hecho, Tula se quejaba de que las mujeres no fueran admitidas como académicas de número por carecer de barbas.

1. 10. MATRIMONIO CON DOMINGO VERDUGO Y MASSIEU

En 1854, la Avellaneda reanuda correspondencia amistosa con su amado Cepeda, que suspende definitivamente al enterarse de que éste se ha casado con María de Córdoba, quien ya viuda habrá de publicar estas cartas. En abril de 1855, se realiza el segundo matrimonio de Tula con el coronel Domingo Verdugo y Massieu, Ayudante del Rey y Diputado a Cortes por el distrito de Santa Cruz de la Palma. La boda se celebra en el Palacio Real, en vista de que los reyes habían aceptado ser los padrinos del matrimonio, pero al no poder asistir comisionan a los marqueses de Santa Cruz a fin de representarlos. Tres años después, en 1858, Verdugo Massieu es víctima de un atentado que lo puso al borde del sepulcro. Se comenta que el ataque fue a causa de los problemas que habían surgido entre Tula y el agresor llamado Antonio Ribera, exmilitar expulsado del ejército, hombre inquieto, impulsivo y sanguinario; aunque los móviles reales parecen haber sido

políticos, disfrazados de antipatía en el campo de las letras, denunciados por la escritora en una carta dirigida a la reina Isabel II, publicada en el periódico *La América*. Se desconoce hasta la fecha el contenido completo de dicho documento porque causó mucho revuelo y fue celosamente recogido por las autoridades.

1. 11. LA VUELTA A LA PATRIA

Restablecido Verdugo Massieu acepta la invitación que el general Serrano le hace para acompañarlo a la Isla de Cuba, de la que Serrano sería Capitán General, y en la que Verdugo podría hacerse cargo del gobierno de alguna provincia. Al lado de su segundo marido regresa la Peregrina a su amada isla, el 24 de noviembre de 1859, en conmemoración de este momento es su poema “La vuelta a la patria”:

¡Perla del mar! ¡Cuba hermosa!
Después de ausencia tan larga
que por más de cuatro lustros
conté sus horas infaustas,

torno al fin, torno a pisar
tus siempre queridas playas,
de júbilo henchido el pecho,
de entusiasmo ardiendo el alma.³⁶
[...]

En Cuba se rinden a Tula continuos homenajes: en 1860, el más célebre de todos, su coronación en el Teatro Tacón de la Habana, auspiciada por el Liceo habanero y, el más emotivo, en junio del mismo año, cuando es coronada en Puerto Príncipe, su ciudad natal. En 1861 viaja a Matanzas invitada por el Liceo de la ciudad, durante cuatro días preside los Juegos Florales y el Bazar, y también es coronada triunfalmente. Mas no todo fue cuestión de honores y alabanzas, pues desde el momento mismo de su arribo a Cuba se empieza a cuestionar su cubanía por un grupo de compatriotas inconformes con las reiteradas muestras de españolismo cortesano que había ofrecido la discutida

camagüeyana, a ellos se unió el poeta José Fornaris produciendo versos de directa y acre censura. Se inicia así una discusión que ha llegado a repetirse de tiempo en tiempo sobre la nacionalidad de la Peregrina.

Verdugo, cuya salud después del atentado era precaria, fue atacado de fiebre amarilla en 1860. Mas todavía pudo reponerse y hacerse cargo de la tenencia del gobierno de la provincia de Cárdenas; pero en 1863, cuando se traslada a Pinar del Río con iguales funciones, fallece. La Avellaneda, viuda por segunda vez, regresa a España a fines de 1864. Antes viaja a Estados Unidos, visita las cataratas del Niágara cuya vista le recuerda a Heredia, a quien dedica una oda en la que no puede evitar referirse a su marido recién muerto:

[...]
¿Por qué mi corazón _do ya no arde
del entusiasmo juvenil la llama_
Herido, a más, por perdurable ausencia
De cuanto amó en el mundo,
Se conmueve ante ti, mas no se inflama
Del estro antiguo en el ardor fecundo?..³⁷

Después va a Liverpool, Londres y París, acompañada siempre de su hermano Manuel, quien había viajado a la Habana con ese propósito.

1. 12. PREPARACION DE SUS OBRAS LITERARIAS

Establecida en Sevilla a su regreso de América, dedicó su tiempo a una vida social limitada. De entonces data su amistad con Cecilia Böhl de Faber [Fernán Caballero], quien con cariñosa ironía la llamaba, Gertrudis la Magna. Cultiva también buenas relaciones con jóvenes aficionados a las letras y al teatro. Envejecida anticipadamente a consecuencia de su afección diabética se preocupa por ordenar y corregir sus obras para publicarlas en forma completa. Escribió entonces muy poco: algunas composiciones sueltas; la recreación

de su perdido devocionario, publicado en 1867, en la imprenta y librería de A. Izquierdo, de Sevilla, con el título *Devocionario nuevo y completísimo en prosa y verso*; y, en prosa, una divertida comedia de enredo, *El millonario y la maleta*, escrita a instancias de algunos amigos para ser representada en un teatro de aficionados.³⁸

En 1868 traslada su residencia a Madrid. Al año siguiente, en 1869, se inicia por fin la impresión de sus *Obras literarias* en cinco tomos, las cuales se terminan de publicar en 1871. En ellas incluye producciones inéditas hasta entonces como la antes mencionada *El millonario y la maleta*, *Catilina*, y las leyendas *El aura blanca*, *El cacique de Turmequé*, además de *Una anécdota en la vida de Cortés*, aparecida antes como epílogo a *Guatimozín*; y excluye, entre otras, sus tres primeras novelas, y dramas como *Leoncia y Egilona*. Al respecto de la autocensura aplicada por la Avellaneda sobre su propia obra, comenta Cotarelo:

Como varias de sus obras habían sufrido rudas impugnaciones y juicios severos que a ella misma alguna vez le parecieron fundados, empezó a leerlas de nuevo para corregir aquellos defectos censurados y otros que a ella ahora le parecían [...] desfigurándolas con grandes supresiones, alteraciones o adiciones, de modo que no parecían las mismas cuando, de 1869 a 1871, las publicó reunidas en cinco volúmenes en cuarto.³⁹

Con motivo de un malentendido durante la edición de las *Obras literarias* _pues se había negado a que algunas de ellas se publicaran si no se le reconocía su condición de autora americana dentro de lo hispánico, y en Cuba la noticia se manejó al revés_ se recrudecen en la isla los ataques en su contra e inclusive Fornaris, a partir de este incidente, decide eliminarla de su proyectada antología *La lira cubana*, que por cierto nunca llegó a publicarse.

1. 13. SOLEDAD DE LOS ULTIMOS DIAS

En Madrid Tula vive en intensa soledad y aislamiento. Entre sus amigos de los

últimos días se encuentra el joven Luis Coloma, que en 1873 ingresaría en la Compañía de Jesús y sería un gran novelista. Ese mismo año muere la Peregrina, pocas personas conocidas acompañaron el cadáver al cementerio de la Sacramental de San Martín, sin embargo, la camagüeyana tuvo sobre su ataúd un ramo de siemprevivas, que en nombre de su patria chica puso su coterráneo y fiel admirador José Ramón Betancourt. Años después, los restos de la escritora se trasladaron al cementerio de San Fernando, en Sevilla, donde actualmente yacen. Pueden aplicarse en su caso los versos con los que culmina la oda que había dedicado a Heredia:

[...]
¡Tal es la extraña condición del hombre.
Que _bajo ley continua de mudanza_
Pasa, cual humo que disipa el viento;
 Pero, a extender alcanza
Con un eco inmortal su pensamiento!⁴⁰

Resulta difícil sustraerse a la magnética personalidad de esta mujer _que como se ha visto_ combinó su actividad escritural con un espíritu independiente y de avanzada, se vio envuelta en múltiples controversias y escándalos y vivió varios episodios amorosos con algunos políticos y escritores de su tiempo, que sugieren un cierto parecido con la escritora francesa George Sand; “Jorge Sand era su fetiche” había dicho también, con respecto a Tula, Fernán Caballero.

1. 14. ES MUCHO HOMBRE ESTA MUJER

Algunos críticos decimonónicos coinciden en considerar a la Avellaneda como dotada de un espíritu varonil, ciñéndose a la estrategia masculina de someter a la mujer independiente y de talento mediante su inclusión en el género opuesto. “Es mucho hombre esta mujer” es una célebre frase atribuida a Bretón de los Herreros, que se dice pronunció al oír de labios de Munio Alfonso la furiosa invocación con que termina el tercer acto de la

tragedia del mismo nombre, estrenada por la escritora cubana, en junio de 1844. Cotarelo y Mori atribuye esta frase a Quintana y Gallego, pronunciada, según su versión, cuando Gertrudis ingresa al Liceo de Madrid.⁴¹

Aramburo y Machado cuando se refiere a Tula también recurre al género masculino, según se enfatiza mediante el subrayado en la siguiente cita: “Fué [sic] *uno de los escritores* que más realzaron el lustre y la majestuosa pureza del habla castellana. *Fué uno de los más ilustres poetas* de su nación y de su siglo”.⁴² Pero lo más extraordinario es que la escritora, por efecto de la ideología de la época, haya considerado en sí misma ciertas características varoniles. De esta manera escribe en su *Autobiografía*, refiriéndose a Rosa, su prima preferida y compañera de adolescencia:

Como yo, reunía la debilidad de mujer y la frivolidad de niña con la elevación y profundidad de sentimientos, que sólo son propios de los caracteres fuertes y varoniles.⁴³

Y en sus *Apuntes autobiográficos* de 1850, la Avellaneda se juzga a sí misma con ciertas características no femeninas, cuando expresa lo siguiente:

Otros críticos han dicho también que no era poetisa, sino poeta; que mi talento era eminentemente varonil. Yo creo que no es exactamente verdad; que ningún hombre ve ciertas cosas como yo las veo, ni las comprende como yo las comprendo; pero *no niego por esto que siento que hay vigor en mi alma y que nunca descollé por cualidades femeninas* [el subrayado es mío].⁴⁴

El vigor de la escritora cubana se hace manifiesto en la producción de su vasta obra dentro de géneros literarios disímiles: novela, poesía, teatro, leyendas, biografías y autobiografías, epístolas y devocionarios, de algunos de los cuales se han dado muestras en este capítulo, insertando citas o breves reseñas en el lugar correspondiente, según su fecha de producción. En su tiempo tuvo más aprecio de la crítica literaria su obra dramática y poética, actualmente se centra la atención en su primera narrativa y en su autobiografía.

1. 15. *SAB*: SU PRIMERA NOVELA

Avellaneda tenía guardada en su cajón _aunque no publicada_ una obra con la que abriría un nuevo capítulo en la historia de la novela hispanoamericana, pues su conciencia social y de la problemática de la mujer produjeron aportaciones suyas de inestimable importancia, esto sin negar las deudas que tanto ella como la mayoría de los escritores españoles e hispanoamericanos tienen con textos escritos en otras lenguas, sobre todo la francesa y la inglesa: Walter Scott, George Sand, Víctor Hugo, Chateaubriand, etc.

Concha Meléndez considera que las novelas de Avellaneda constituyen un documento importante en el estudio de los orígenes del arte novelesco hispanoamericano: “Cronológicamente se anticipan a las novelas escritas en Hispanoamérica: *Sab*, compuesta en Galicia entre los años 1836 a 1838, se publica en Madrid en 1841 y es, después de la obra de Fernández de Lizardi, la primera novela de algún valor literario escrita por autor hispanoamericano”.⁴⁵

Las circunstancias que rodean la génesis y puesta en circulación de la primera novela escrita por la Peregrina son singulares. *Sab* se publica inicialmente en Madrid, en 1841, pero según su autora explica en las “Dos palabras al lector” que preceden la obra: “Tres años ha dormido esta novela en el fondo de su papelera [...]”,⁴⁶ lo que significa que debió haber finalizado su escritura en 1839, habiéndola iniciado en 1837, aunque al respecto existen confusiones creadas por ella misma, porque en una de sus cartas dice que: “[...] en ratos de ocio escribía desaliñadamente el *Sab* que comencé en Lisboa, el año de 1838 y concluí en Sevilla en 1839.”⁴⁷ Y en sus “Apuntes biográficos” declara haberla iniciado en Burdeos, antes de su viaje a España, o sea en 1836. Por otra parte, en esta advertencia, dirigida al lector, apunta: “Acaso si esta novelita se escribiese en el día, la

autora, cuyas ideas han sido modificadas, haría en ella algunas variaciones [...]” (p. 17); o sea que anuncia posibles causas de una autocensura, no llevada a cabo en ese momento pero sí más tarde, pues en lo inmediato se advierte la plena conciencia de su actividad escritural, de sus circunstancias y de sus riesgos.

1. 16. NOVELA PROHIBIDA

Mientras tanto, a Cuba sólo llega la fama de la escritora pero no el texto, pues en 1844 la primera remesa de las dos primeras novelas de la Avellaneda a la isla es incautada en la Real Aduana de Santiago de Cuba “por contener la primera [*Sab*] doctrinas subversivas del sistema de esclavitud de esta Isla y contradecir a la moral y buenas costumbres, y la segunda [*Dos mujeres*] por estar plagada de doctrinas inmorales”.⁴⁸

La primera edición de la novela al alcance de los cubanos es publicada por entregas en 1883, en la revista habanera *El Museo*, 42 años después de la edición príncipe, cuando ya Tula parecía haberse arrepentido de su autoría, pues como ya antes se ha anotado, la había excluido de sus *Obras literarias*.

Algunos críticos, tanto del siglo XIX como del XX, han considerado a *Sab* como una novela antiesclavista. Aramburo, en el siglo XIX, afirma que la novela es “entusiastamente abolicionista” porque en ella se pintan “los horrores de la esclavitud, los indecibles sufrimientos del siervo infeliz que en los cañaverales de Cuba amasaba con las trizas de su pellejo la espléndida riqueza de su amo”.⁴⁹ Aunque esta afirmación parezca exagerada porque las penas y los trabajos de los esclavos no se presentan en la obra en forma directa, sino mediante la voz del personaje principal _un mulato en vías de liberación, mayoral de la plantación y emparentado con los amos_, o en voz de la narradora omnisciente y, a través de ambas voces, la de la autora implícita, miembro de

una familia criolla perteneciente a la sacarocracia.

Hugo G. Barbagelata expresa en un ensayo introductorio de su edición de *Sab*, publicada en Francia que: “[...] es novela cubana, y debe interesarnos más que *Dolores*, que *El artista barquero*, que *Espatolino*. Indígena es *Sab*, mulato y esclavo, más nuestro que los personajes de las tres obras citadas, cuyos episodios pasan, sin embargo, en países latinos cual son España, Francia e Italia”.⁵⁰ En cambio, Emilia Bernal, en una conferencia pronunciada en La Sorbona, en 1923, sólo ve a la novela como un frío cuadro de costumbres;⁵¹ Cedomil Goic⁵² y Luis Iñigo Madrigal⁵³ también la califican de novela antiesclavista, mientras que para Carmen Bravo-Villasante “lo abolicionista es lo de menos”⁵⁴, puesto que: “La extraordinaria novedad de la novela de la Avellaneda consistía en proclamar la igualdad de todos los seres humanos, sin distinción de razas ni clases, mediante el sentimiento”.⁵⁵

1. 17. NOVELA ABOLICIONISTA

Max Henríquez Ureña la considera inclusive como la primera novela antiesclavista: “*Sab* se anticipó en diez años a otra novela que alcanzó gran resonancia y tiene por asunto la esclavitud: *La cabaña del tío Tom*, publicada en 1851-1852 por la escritora norteamericana Harriet Beecher Stowe”.⁵⁶ No sólo este autor sino diversos historiadores y críticos de la literatura hispanoamericana,⁵⁷ suelen incluir a *Sab* dentro del ciclo de la novela abolicionista e inclusive la hacen competir por el carácter fundacional del género, en especial con las siguientes obras escritas por miembros del famoso círculo delmontino:⁵⁸ *Petrona y Rosalia*, compuesta por Félix Tanco y Bosmeniel en 1838, inédita hasta 1925; *Francisco*, de Anselmo Suárez y Romero, escrita también en 1838 pero publicada hasta 1880; y la primera versión de *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, puesta

en circulación en 1839, cuyo texto completo y definitivo se edita en 1882.

Dilucidar cuál de los textos antes mencionados es el primero de carácter abolicionista no es tarea del presente estudio, lo cierto es que las situaciones límites de la esclavitud en el ámbito geográfico del Caribe generaron, entre 1838 y 1841, un metagénero narrativo de testimonio antitratista, que tuvo como antecedentes literarios las novelas *Bug Jargal* (1826) de Víctor Hugo, y *El esclavo o Memorias de Archy Moore* (1836) de Richard Hildreth; y como telón de fondo una corriente de inmigración temprana con fines esclavistas, una situación económica de enclave, independencia política tardía y una estructura estamental con ínfima movilidad. Sin embargo Sab es un texto anómalo, no sólo en España _ como lo considera Díaz Echerri⁵⁹ sino también en la Cuba de esta época, de la que Gertrudis estuvo marginada por su lugar de residencia.

Lo interesante es observar de acuerdo con los objetivos de la tesis que junto a los problemas de la esclavitud, mostrados asimétricamente en los cuatro textos _ incluido el de Tula _ existe siempre un conflicto de carácter amoroso entre hombres y mujeres de razas diferentes. Tanco, Suárez y Villaverde hacen surgir el problema amoroso entre un hombre blanco y una mujer negra o mulata, relación que la Avellaneda invierte al presentar el amor de un esclavo mulato por una mujer blanca, y de una mujer de la raza blanca que ofrece al esclavo compartir su destino, situación que hace más intensa la rebeldía de la escritora camagüeyana ante la doxa social y literaria imperante.

1. 18. NOVELA DE AVANZADA

No puede negarse que en la primera novela de la Avellaneda existe una demanda social a favor de la esclavitud; al respecto Nara Araújo expresa atinadamente: “El llamado a una sociedad más indulgente con los esclavos parece ser una de las aspiraciones de la Avellaneda, en el trazado de un mundo idílico y modélicamente patriarcal”;⁶⁰ pero dicho

llamado se inscribe en una acentuada perspectiva romántica y una atenuación sentimental del conflicto, de modo que parece ocupar lugar más importante en el texto, el amor de Sab por Carlota que la lucha por la eliminación inmediata de la esclavitud.

Además no sólo se denuncia la subordinación de los esclavos en la Cuba colonial sino también la subordinación de las mujeres en la familia patriarcal, la esclavitud de las mujeres en el matrimonio es peor que la de los esclavos, es uno de los mensajes de avanzada en la novela. Lo anteriormente expuesto conduce o puede conducir a diversas lecturas que pueden estar inscritas en el texto, aquí se pretenden analizar por lo menos dos de ellas, a cuya exploración se dedican los siguientes capítulos.

NOTAS AL CAPITULO I

¹Sus padres fueron Manuel Gómez de Avellaneda y Gil de Taboada (Constantina de la Sierra, Sevilla, 1764_Puerto Príncipe, 1822) y Francisca María del Rosario Arteaga Betancourt (Puerto Príncipe, 1790_Madrid, 1859), casados el 25 de julio de 1810. Documentos encontrados por Tula en Constantina de la Sierra hacen datar el apellido compuesto del siglo XV, con el enlace de Diego Gómez de Sandoval, Adelantado de Castilla y Conde Castro Xériz, y Beatriz de Avellaneda, padrinos de bautismo del que reinaría como Enrique IV de Castilla; pero no explican el hiato que se advierte entre los siglos XV y XVIII.

²Susan Kirkpatrick, *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Cátedra, Barcelona, 1991, p. 131.

³Lo que no significa que no hayan escrito a hurtadillas: poemas, diarios, epistolarios, cuentos, devocionarios, etc., algunos de las cuales circularon en forma anónima.

⁴Los primeros poemas de Carolina Coronado, originaria de Almendralejo, aparecen en la prensa de Madrid en 1839 y su primer libro en 1843. El libro *Poesías*, de la catalana José Massanés, es publicado en 1841, al igual que los *Poemas*, de Gómez de Avellaneda y su primera novela, *Sab*. Los poemas de Amalia Fenollosa se insertan inicialmente en diarios locales de Valencia, en 1841 y, posteriormente, en 1845, en la revista *El Semanario Pintoresco Español*, de Madrid.

⁵Avellaneda expone estas ideas en la revista *Album cubano de lo bueno y lo bello. Revista quincenal de moral, literatura, bellas artes y modas*, t. I, La Habana, Imprenta del Gobierno y Capitanía General por S. M., 1860. Evelyn Picon Garfield ofrece un interesante resumen en su artículo "La revista femenina: dos momentos en su evolución cubana 1860/1961", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima), XV:30, 1989, pp. 91-98.

⁶Nicomedes Pastor Díaz, *Biografía de la Avellaneda*, en Gómez de Avellaneda, Gertrudis, *Obras literarias*, t. I, Imprenta y esterotipia de M. Rivadeneyra, Madrid, 1869. Emilio Cotarelo y Mori, *La Avellaneda y sus obras. Ensayo biográfico y crítico*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1930. Mary Cruz, "Sab, su texto y contexto", est. prel. de *Sab*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1973, pp. 7-127. Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Obra selecta*, intr. biográfico-crítica, cronología y bibliografía de Mary Cruz, Fundación Ayacucho, Caracas, 1992 (En prensa).

⁷Sus primeras memorias (1836) fueron publicadas con el título *Memorias inéditas de la Avellaneda*, anotadas por Domingo Figarola-Caneda, Imprenta El siglo XX, La

Habana, 1914; su autobiografía (1839) se dio a conocer con el título *La Avellaneda. Autobiografía y cartas de la ilustre poetisa*, pról. y necrología de Lorenzo Cruz de Fuentes, Huelva, 1907; también puede consultarse (sin las cartas) como *Autobiografía*, en Nora Catelli, *El espacio autobiográfico*, Lumen, Madrid, 1992; el primer artículo biográfico (1846) se difunde en el *Diccionario universal de historia y geografía de Mellado*, Madrid, 1846; y el segundo artículo (1850), con el título "Apuntes biográficos", en *La Ilustración*, Madrid, 1850.

⁸Estas obras fueron editadas con los siguientes títulos: *Viaje a la Habana por la Condesa de Merlin, precedido de una biografía de esta ilustre cubana. Por la señorita doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Imprenta de la Sociedad literaria y tipográfica, Madrid, 1844; y *Biografía de don Ramón María Narváez, duque de Valencia*, en *Revista de Madrid*, 1844.

⁹Lorenzo Cruz de Fuentes, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. 15.

¹¹Cruz de Fuentes, *op. cit.*, pp. 30-31.

¹²Los poemas o fragmentos de los mismos se han tomado de Gómez de Avellaneda, Gertrudis, *Serenata de Cuba*, selec. y notas de Mary Cruz, Letras Cubanas, La Habana, 1980; y de Raimundo Lazo, *Gertrudis Gómez de Avellaneda. La mujer y la poetisa lírica*, Porrúa, México, 1990 ("Sepan cuantos...", 26); en lo sucesivo se enunciará la fuente utilizada y la página de la que se transcribe, en este caso M. Cruz, p. 5.

¹³Gómez de Avellaneda, *Autobiografía*, en Nora Catelli, *op. cit.*, p. 156.

¹⁴Lorenzo Cruz, *op. cit.*, p. 34

¹⁵. *Loc. cit.*

¹⁶Al respecto dice Cotarelo: "Componían a la sazón la familia de doña Francisca, además de Gertrudis, que se hallaba en los veniticuatro años, su hermano entero, Manuel Gómez de Avellaneda [...] y de los hijos de Escalada, Felipe, que tenía doce años; Pepita de diez; y Emilio, que sólo contaba ocho", *op. cit.*, p. 29.

¹⁷*Ibid.*, p. 37.

¹⁸Son cartas publicadas por don Lorenzo Cruz de Fuentes, *op. cit.*, 2a. ed., Madrid, 1914. Este fragmento está tomado de la carta 10, escrita a fines de noviembre o primeros días de diciembre de 1837.

¹⁹Mercedes Ballesteros, *Vida de la Avellaneda*, Cultura Hispánica, Madrid, 1949, cit. por Mary Cruz, en "Sab, su texto...", p. 22.

²⁰Gómez de Avellaneda, Gertrudis, *Leoncia*, ed. de Emilio Cotarelo, Tipografía de

la Revista de Archivos, Madrid, 1917.

²¹*Id.*, *Obras literarias*, M. Rivadeneyra, Madrid, 1869-1871, 5 ts.

²²José Zorrilla, *Recuerdos del tiempo viejo*, Madrid, 1882, t. III, p. 132, cit. por Cotarelo, *op. cit.*, p. 70.

²³R. Lazo, *op. cit.*, p. 42.

²⁴Mario Méndez Bejarano, *Tassara: Nueva biografía crítica*, Madrid, 1928.

²⁵R. Lazo, *op. cit.*, p. 38.

²⁶En la partida de defunción se la denominaba María, pero la madre la llamaba Brenhilde, forma extraña de Brunilde, Brunilda o Brunequilda, que la Avellaneda había tomado de alguna traducción de los *Nibelungos*, según aclara Cotarelo, *op. cit.*, p. 134.

²⁷*Ibid.*, p. 136.

²⁸Entre 412 y 711 reinaron los visigodos en la Península Ibérica. Don Rodrigo fue elegido gobernador de la Bética (Andalucía) y Don Julián, gobernador de Ceuta, un territorio situado al norte del Africa (ahora Marruecos). Como venganza de la violación que hizo don Rodrigo de Florinda, también llamada la Cava, hija de don Julián, éste ayuda a los musulmanes a fin de que invadan la Península.

²⁹Cotarelo, *op. cit.*, p. 275.

³⁰Gómez de Avellaneda, G., *Egilona*, Imprenta de D. José Repullés, Madrid, 1845.

³¹En 1847, la Avellaneda se dedica a completar este *Devocionario*, pero el manuscrito que entrega a la imprenta se pierde, encontrándose más tarde una versión autógrafa del mismo, en la biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, con el título *Manual del cristiano. Nuevo y completo devocionario en prosa y verso*.

³²Cruz de Fuentes, *op. cit.*, pp. 212 y ss.

³³R. Lazo, *op. cit.*, pp. 48-49.

³⁴Gómez de Avellaneda, G., *Oráculos de Talía o los Duendes en palacio*, en *Obras literarias*, t. 3, Imprenta de M. Rivadeneyra, Madrid, 1870.

³⁵*Ibid.*, pp. 206-207.

³⁶R. Lazo, *op. cit.*, p. 86.

³⁷Gómez de Avellaneda, *Serenata...*, p. 42.

³⁸Esta comedia aparece incluida en *Obras literarias*, t. 3, 1870; existe la siguiente edición popular que he consultado: *El millonario y la maleta*, ed. de Ana V. Fon, Letras Cubanas, La Habana, 1981.

³⁹Cotarelo, *op. cit.*, p. 361.

⁴⁰Gómez de Avellaneda, *Serenata...*, p. 45.

⁴¹*Vid.*, Cotarelo, *op. cit.*, p. 363.

⁴²Mariano Aramburo y Machado, *Personalidad literaria de doña Gertrudis Gómez de Avellaneda. Conferencias pronunciadas el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid*, en el año de 1897, Imprenta Teresiana, Madrid, 1898, p. 39.

⁴³Gómez de Avellaneda, *Autobiografía*, en Nora Catelli, *op. cit.*, p. 140.

⁴⁴*Id.*, *Apuntes biográficos*, pp. 13-14.

⁴⁵Concha Meléndez, *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*, en *Obras completas*, t. 1, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan de Puerto Rico, 1970, p. 162.

⁴⁶Gómez de Avellaneda, *Sab*, pról. de Mary Cruz, Letras Cubanas, La Habana, 1983. De esta edición se han tomado las citas de esta novela transcritas en el presente trabajo. En lo sucesivo sólo se escribirán, después de las mismas, las páginas en que aparecen.

⁴⁷Cotarelo, "Cartas inéditas", apéndice de *op. cit.*, p. 28.

⁴⁸"Expediente donde se decreta la retención (y reembarque) de dos obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda por contener doctrinas subversivas y contrarias a la moral", *Boletín del Archivo Nacional* 40 (enero-diciembre 1941), La Habana, 1943, p. 103 y ss.

⁴⁹M. Aramburo y Machado, *op. cit.*, p. 187.

⁵⁰Hugo G. Barbagelata, "Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1814-1873", est. prel. de *Sab*, Vertongen, París, 1920, p. 11.

⁵¹Emilia Bernal, "Conferencia", en *Cuba Contemporánea* (La Habana), 37:146, 1925, pp. 85-111.

⁵²Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Del romanticismo al modernismo*, t. II, Crítica, Barcelona, 1991, p. 271.

⁵³Luis Iñigo Madrigal, *Historia de la literatura hispanoamericana. Del neoclasicismo al modernismo*, t. II, Cátedra, Madrid, 1993, p. 97.

⁵⁴Carmen Bravo-Villasante, *Una vida romántica: la Avellaneda*, EDHASA, Barcelona, 1967, p. 85.

⁵⁵*Id.*, "Introducción", en Gómez de Avellaneda G., *Sab*, Anaya, Salamanca, 1970 (Biblioteca Anaya, 16), p. 32.

⁵⁶Sin embargo la obra de la Avellaneda no es de tesis ni de propaganda _aclara Henríquez Ureña_ son los hechos mismos los que hablan y provocan en el lector las reacciones consiguientes, a diferencia de la actitud polémica y de propaganda abolicionista que asume la Beecher Stowe, en *Panorama histórico de la literatura cubana*, t. 1, Arte y Literatura, La Habana, 1978, p. 272.

⁵⁷Por ejemplo Luis Iñigo Madrigal, Cedomil Goic, Mary Cruz en "*Sab*, su texto...", y Nara Araújo en las obras citadas de cada uno.

⁵⁸A la tertulia encabezada por Domingo del Monte (1804-1853) _llamada círculo delmontino_ asistían, entre otros, José Jacinto Milanés, Félix Tanco y Bosmeniel, Cirilo Villaverde, y Anselmo Suárez y Romero. El grupo concebía a la literatura como una expresión de la sociedad y, por tanto, se preocupaba por los problemas de la esclavitud y la situación de los negros.

⁵⁹Díaz-Echarri y Roca Franquesa, *Historia general de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, 1952, cit. por M. Cruz, en "*Sab*, su texto...", pp. 117-118.

⁶⁰Nara Araújo, *Visión romántica del otro. Estudio comparativo de "Atala" y "Cumandá", "Bug-Jargal" y "Sab"*, Universidad de La Habana, 1993, p. 136.

CAPITULO II

EL NARRADOR DE *SAB*

En cuanto *Sab* es una novela, uno de sus primeros elementos importantes es el narrador, porque en este género literario¹ se presenta una relación dotada de perspectiva sobre el mundo proyectada por su autor,² aunque en el texto, éste no copia el mundo dado como tal, sino que construye un mundo narrado con el material de aquello que encuentra ante sus ojos, de este modo se establece en el relato un contrato de inteligibilidad con el lector a fin de entablar una relación de aceptación, cuestionamiento o abierto rechazo al mundo propuesto. En este orden de ideas, Jonathan Culler observa que en el relato las palabras deben disponerse de tal manera que, por la actividad de la lectura, surjan modelos del mundo social, de la personalidad individual, de las relaciones entre el individuo y la sociedad y, particularmente, del tipo de significación que producen dichos aspectos.³ Precisamente en la manera de realizar esta constitución se manifiesta la perspectiva del autor; así, el texto literario _según Iser_ deviene “no sólo en una relación dotada de perspectiva de su autor con el mundo, sino que el mismo autor es una figura con perspectiva, mediante la que se origina tanto la determinación de esta relación como también la posibilidad de hacerla presente”;⁴ aunque no es el autor el único portador de perspectiva, sino también los personajes, la acción, y la misma ficción del lector y el narrador.

Sin embargo, no se da en la novela una relación directa e inmediata entre autor y lector; por el contrario, ésta se establece a través de complicados y lentos filtros formales,

uno de ellos, quizá el más importante, el del narrador. El cambio entre la consideración antigua y actual de la importancia del narrador, es sintetizado por Cesare Segre de la siguiente manera:

En otro tiempo existió una crítica que orientaba la utilización de los textos literarios hacia una especie de empatía entre lector y autor; el mensaje se convertía en expediente [...] a través del cual el destinatario conseguía acceder a los sentimientos del emisor, para revivirlos. Esta orientación se fundaba en una concepción del hacer literario que implicaba una increíble inmediatez entre sentimiento inspirador y realización literaria: como si el hacer literatura sirviera para desahogar los sentimientos, y como si las reacciones personales presentes en la obra no tomaran forma gracias a complicados, lentos filtros formales [...].⁵

Es por la mediación de un narrador como el relato proyecta un mundo de acción humana, así cuando la novela empieza la relación del lector se mantiene en primera instancia con el narrador. Al respecto señala Germán Gullón: “El narrador es en la novela el emisario del autor, con él entra el lector en contacto, es el filtro por donde la fábula ha de pasar”,⁶ aunque siempre es posible que tras el escenario se asome el autor, manipulador del narrador y acaso dueño de los destinos novelescos, pues de algún modo su presencia se hará sentir, en forma de lo que Booth llama “autor implícito”, o sea el autor tal y como se revela en la obra, depurado de sus rasgos reales,⁷ misma forma que Francisco Ayala califica como “autor ficcionalizado”: “[...] el escritor que produce una obra poética transfiriendo a ella algo de su individualidad esencial, queda por ese acto desdoblado en dos: un autor que se incluye dentro del marco de su obra [autor ficcionalizado] y el hombre contingente que se ha quedado fuera para desintegrarse en el incesante fluir del tiempo”.⁸

En general, la novela por lo menos la decimonónica requería que el narrador indicara de modo explícito su relación con la historia que estaba contando, a fin de que el lector pudiera juzgar la verosimilitud de los hechos relatados. Se atribuía al narrador

además del gobierno de la diégesis, intervenciones comunicativas y comentarios sobre la diégesis misma.⁹ De esta manera, el narrador se constituía en mediador entre el mundo de la ficción y el destinatario, al grado de que puede recomendarse al lector que quiere compartir la experiencia artística propuesta en la obra: “intentar volver a colocarse en la perspectiva de quien la escribió y acogerse a las diversas marcas formales que van acotando posibles trayectos de sentido y confluyendo en una poética específica”.¹⁰

2. 1. PERSPECTIVA OMNISCIENTE

La perspectiva predominante en *Sab* _al igual que en gran parte de las novelas escritas en el siglo XIX_ es la de un narrador omnisciente que está fuera del mundo narrado, tiene un conocimiento mayor que el de sus personajes y los ve desde lo alto; como ocurre desde el primer capítulo de la novela en el que un joven extranjero, Enrique Otway, se dirige a una hacienda cercana a Puerto Príncipe y se encuentra en el camino con un joven campesino, Sab, a quien pide información y con quien establece un diálogo:¹¹

Veinte años hace, poco más o menos, que al declinar una tarde del mes de junio un joven de hermosa presencia atravesaba a caballo los campos pintorescos que riega el Tinima [...]. (p. 21)

En la charla, Otway informa a Sab acerca de su próximo matrimonio con Carlota, la hija de don Carlos de B..., dueño del ingenio de Bellavista; Sab queda profundamente apesadumbrado, su actitud exterior, descrita por la narradora, da cuenta del impacto que la noticia le ha causado:

Siguióse a estas palabras un momento de silencio, durante el cual es indudable que se verificó en el alma del esclavo un incomprensible trastorno. Cubrióse su frente de arrugas verticales, lanzaron sus ojos un resplandor siniestro [...]. (p. 31)

El narrador organiza desde su posición el mundo ficticio narrado:

Hallábase el joven de quien hablamos a distancia de cuatro leguas de Cubitas,

de donde al parecer venía, y a tres de la ciudad de Puerto Príncipe [...]. (p. 21)

Y da voz a los personajes centrales y secundarios mediante determinados recursos, básicamente el estilo indirecto y el directo _que comprende el diálogo y el monólogo_ formas discursivas que se abordarán en el siguiente capítulo:

El extranjero rompió el silencio y hablando en castellano con una pureza y facilidad que parecían desmentir su fisonomía septentrional dijo al labriego:

_Buen amigo, ¿tendrá usted la bondad de decirme si la casa que desde aquí se divisa es la del ingenio de Bellavista, perteneciente a don Carlos de B...?

El campesino hizo una reverencia y contestó:

_Sí, señor, todas las tierras que se ve allá abajo pertenecen al señor don Carlos. (p. 24)

Además, el narrador rige el destino de los personajes; así, cuando Enrique Otway pregunta a Sab por qué se mantiene como esclavo, éste le responde:

_¡Mi libertad!...Sin duda es una cosa muy dulce la libertad...Pero yo nací esclavo: era esclavo desde el vientre de mi madre [...]. (p. 31)

Y líneas más adelante, casi murmurando, agrega:

Desde mi infancia fui escriturado a la señorita Carlota: soy esclavo suyo, y quiero vivir y morir en su servicio. (p. 31)

El empleo de la omnisciencia permite al narrador la descripción y análisis de movimientos espirituales y estados de ánimo que de otro modo le serían inaccesibles; así como aleccionar al lector no sólo sobre peripecia y personajes, sino también sobre las razones que explican por qué unos y otros son como son e, inclusive, alertar al lector del peligro que algunos representan; de esta manera cuando el narrador proporciona información sobre el noviazgo de Carlota y Enrique, lanza una serie de preguntas con objeto de inquietar al lector y mantener su interés en el relato:

¿Merecía Enrique Otway una pasión tan hermosa? ¿Participaba de aquel divino entusiasmo que hace soñar un cielo en la tierra? ¿Comprendía su alma a aquella alma apasionada de la que era señor? (p. 39)

A más de que su carácter omnisciente le posibilita presentar el telón de fondo; o sea, lo social y económico que está por detrás de lo que se narra y presenta:

Jorge Otway fue uno de los muchos hombres que se elevan de la nada en poco tiempo a favor de las riquezas en aquel país nuevo y fecundo. Era inglés: había sido buhonero algunos años en los Estados Unidos [...], después en la ciudad de La Habana, y últimamente llegó [sic] a Puerto Príncipe traficando con lienzos [...]

Cinco años después de su llegada a Puerto Príncipe, [...] tenía ya una tienda de lienzos, y su hijo despachaba con él detrás del mostrador. [...] (pp. 40-41)

Como narrador omnisciente y omnipresente, el de *Sab* no se priva de entrar y salir en los rincones de las almas de los personajes, comenta sus acciones cuando le parece oportuno y hasta sale fiador de propósitos no declarados por aquéllos; por ejemplo, durante un viaje que todos los personajes _incluidos Sab y Enrique_ emprenden a Cubitas _una de las posesiones de don Carlos_, Sab vigila los movimientos de Enrique y durante la noche vela el sueño de Carlota, apostándose frente al dormitorio de la joven para cuidar de su pureza.

En algunos de los ejemplos antes citados puede observarse que, el hecho de ser un narrador exterior al mundo narrado no le impide sentir simpatía o rechazo por sus personajes ni esforzarse por comprenderlos y hacerlos comprensibles o denunciarlos en su caso. En este orden de ideas, Oscar Tacca considera que no se debe esperar de este tipo de narrador _el omnisciente_ o de cualquier otro un rigor extremado, pues: “la rigidez de un procedimiento artístico suele ir en detrimento de la calidad estética”¹² y, agrega que, “En cada caso es posible encontrar modalidades particulares, innovaciones que ensanchan el campo de las posibilidades narrativas”.¹³

En esta primera novela de la Avellaneda la omnisciencia se flexibiliza mediante la dramatización lograda por la combinación de sumario y escena.¹⁴ La autora implícita se

muestra como una experta en el manejo de la escena, al permitir escuchar las voces de los personajes y el sentido de las mismas: a veces cita en estilo directo, frases del otro, imitando su voz, su mímica y hasta sus gestos; a veces, resume en estilo indirecto algunas de sus expresiones, o en la reproducción de las afirmaciones que les presta, logra que asome el acento de su propia pasión. La dramatización de partes de la historia permite al narrador colocar al lector más cerca de lo narrado y de esta manera captar su interés, porque la misma estructura del texto va conduciendo al lector a tomar un punto de vista, una perspectiva.

De acuerdo con el pronombre que tradicionalmente indica al narrador, la historia de Sab está narrada en tercera persona, aunque esta clasificación atiende al pronombre de lo enunciado y no al de la enunciación, pues sólo la primera persona es capaz de narrar, y esta operación discursiva sólo se produce en el momento de la enunciación del discurso. El narrador en tercera persona narra desde la primera y se dirige a la segunda; es decir, se realiza de una primera persona implícita que se dirige a una segunda persona también implícita; por lo que en el relato únicamente se explicita la tercera persona cuyo referente es lo otro, todo aquello que no es el emisor ni el receptor. Sin embargo, en diversos momentos se emplea la primera persona del plural, es decir, una especie de plural mayestático en el que la autora implícita _y no el narrador_ formula sus comentarios y apelaciones al lector, como en el caso siguiente, en que se subraya la intervención autoral:

Un largo intervalo de silencio sucedió a este corto diálogo, y *nos* *aprovecharemos de él para dar a conocer a nuestros lectores* las dos señoritas cuya conversación acabamos de referir con escrupulosa exactitud [los subrayados son míos]. (p. 34)

Actualmente se considera primordial que el autor permanezca al margen de lo narrado, o sea que transmita la historia sin intromisiones, pero en el siglo XIX dichas

intrusiones eran permitidas por el cano. Wayne C. Booth sostiene que el autor estará siempre en la novela de todos los tiempos, pues no es posible expulsarlo de la casa de ficción: "aunque el autor puede hasta cierto punto elegir sus disfraces, él nunca puede elegir el desaparecer".¹⁶ Según Booth, la voz del autor no puede menos que manifestarse en las siguientes ocasiones:

- a) cuando habla directamente al lector
- b) en los juicios explícitos
- c) en los cambios de perspectiva
- d) en la ilación, proporción y duración de los acontecimientos
- e) en los artificios organizadores del relato, en los que evidentemente el autor participa poniendo en juego su experiencia y su saber.¹⁷

Siguiendo a Booth, en la lectura de *Sab* se encontrará la presencia del autor básicamente en los enunciados dirigidos al lector, en los comentarios y juicios sobre los personajes, en los escorzos temporales y más en general en la forma organizadora del relato. Los comentarios autoriales son muy importantes porque además de que el autor implícito da por medio de ellos su posición, su forma de ver las cosas y de reinterpretar sucesos y acontecimientos, también configuran al lector: sus características, sus conocimientos, su capacidad evocativa o referencial, sus actitudes morales; inclusive, la asignación de determinadas vivencias; es por esto que serán observados con detenimiento en el último capítulo de la tesis dedicado al lector.

2.22. LA ORGANIZACION DEL RELATO

En realidad es el autor el que estructura la novela, pero en el texto quien la cuenta es el narrador, él tiene a su cargo la enunciación y, por tanto, la organización del relato, que divide en dos partes: la primera formada por once capítulos y, la segunda, por cinco,

sumando dieciséis capítulos en total; más un epílogo en el que se incluye una carta clave para la interpretación del texto, que habrá de ser evaluada por cuenta del lector, utilizando el conocimiento que tiene sobre los personajes y la historia que le ha sido contada. La estructura de la obra no es algo intrascendente o adventicio, ni algo impuesto caprichosamente a la realidad, es un modo de verla o de entenderla para después contarla, y su misma disposición es una propuesta de lectura: “la novela está en su texto _dice Tacca_ pero el texto no es el resultado de una suma, sino de una composición”.¹⁸

Los capítulos de cada parte se numeran con romanos en forma independiente y cada uno presenta al iniciarse un epígrafe relacionado en forma directa con la acción, tema o personaje central del capítulo, obviamente atrás de ellos está la autora, que hace presente la voz de los distintos dedicatarios. Mary Cruz ha hecho una minuciosa observación de estos exergos, llegando a la conclusión de que: “Los autores en que [Avellaneda] halla esa <revelación velada> _si cabe la expresión_ del contenido en cada capítulo, son trece a saber: José Cañizares, Alberto Lista, José María Heredia, Juan Nicasio Gallego, un romancerista anónimo, Walter Scott, y Shakespeare, en la primera parte; Alfredo de Vigny, Lope de Vega, Mariano José de Larra, Manuel José Quintana, Antonio García Gutiérrez, en la segunda; y Pietro Metastasio en la conclusión.”¹⁹

Una nota introductoria de la autora, titulada “Dos palabras al lector”, precede al texto; en ella se dirige al lector en forma directa, hablando de sí misma en tercera persona, cuestión muy frecuente en la época: “Por distraerme de momentos de ocio y melancolía han sido escritas estas páginas: La autora no tenía entonces la intención de someterlas al terrible tribunal del público [...]” (p. 127). En cambio, las acciones de la diégesis se inician sin introducción alguna, *in medias res*, de manera que el lector se encuentra de lleno con

un relato cuya importancia no puede todavía juzgar. Al faltar la advertencia preliminar, el texto obliga al lector a comenzar de inmediato la combinación de elementos conformadores de una imagen provisional de la escena y de los personajes, que le proporcionan una perspectiva inicial a través de la cual irá realizando sus inferencias, por lo que desde el principio se pide la actividad del lector.

En el epílogo la autora incorpora al texto una carta de Sab para Carlota, ésta la recibe cuando el esclavo ya está muerto, pero la lectura de la carta cambia todo, tanto a Carlota, como al lector, pues lo conduce, si ha mantenido su actividad, a una reinterpretación del texto.

2. 3. LA HISTORIA Y LOS PERSONAJES

En la novela se narra, en primer lugar, un amor romántico, pues *Sab* es la historia de un amor imposible. Al respecto, si se atiende al principio de Genette según el cual todo relato puede considerarse como la expansión de un verbo que expresa esencialmente lo que pasa en una historia, el de la primera novela de la Avellaneda podría ser: *Sab ama a Carlota*.²⁰ Pero este amor es imposible por diversas razones: primera, Carlota ama a otro; segunda, Sab es mulato y ella es blanca, y la historia se inscribe en una sociedad sumamente racista; tercera, Sab es un esclavo y Carlota es la hija del amo; cuarta, aun en el remoto caso de que ella correspondiera a su amor, la relación sería difícil porque Sab es primo hermano de Carlota, ya que es hijo ilegítimo de don Luis, hermano menor del padre de Carlota, y de una negra de origen aristocrático en su país africano y esclava en Puerto Príncipe. La irregularidad de la situación es aceptada entre los miembros de la familia como un valor entendido, mas nunca se señala en forma explícita, como puede advertirse en las siguientes palabras de Carlota:

[...] mi padre lo ha tratado siempre con particular distinción, y aun ha dejado

traslucir a la familia que tiene motivos poderosos para creerle hijo de su difunto hermano don Luis. (p. 52)

Sab ama a Carlota desde siempre y para siempre. La cercanía fraternal, a lo Pablo y Virginia, propicia que Sab convierta a Carlota en objeto de su amor:

Desde mi infancia fui escriturado a la señorita Carlota: soy esclavo suyo y quiero vivir y morir a su servicio. (p. 31)

Sab y Carlota crecen y se educan juntos, son compañeros de estudio, lo que explica que Sab sea un esclavo instruido, sensible, de finos modales, y capaz de un raciocinio complejo:

Sab no ha estado nunca confundido con los otros esclavos _contestó Carlota_, se ha criado conmigo como un hermano, tiene suma afición a la lectura y su talento natural es admirable. (p. 51)

El hecho de ser mulato y pariente de los amos, proporciona a Sab posibilidades de vida distinta a la de los otros esclavos de la plantación, donde ocupa el puesto de mayoral, que realiza con bondad; sin embargo, a pesar de sus prerrogativas Sab se reconoce en sus hermanos de raza:

Pertenezco [...] a aquella raza desventurada sin derechos de hombres...soy mulato y esclavo. (p. 27)

La dialéctica de los contrastes impregna en profundidad la estructura narrativa, así el origen y características raciales de Enrique Otway _oponente de Sab en el plano actancial_²¹ de “tez blanca y sonrosada, [...] ojos azules, y [...] cabello de oro [...]”. (p. 22) son completamente opuestos a los de Sab: “[...] su color de un blanco amarillento con cierto fondo oscuro; su ancha frente cubierta con mechones desiguales de un pelo negro y lustroso; su nariz [...] aguileña pero sus labios gruesos y amoratados denotaban su procedencia africana [...]” (p. 24). Mas las diferencias no son exclusivamente raciales o sociales, pues el inglés no posee ninguna de las virtudes del mulato. Su matrimonio con

Carlota ha sido concertado por Jorge Otway, su padre _destinador en el plano actancial_, porque éste contempla a la joven como el mejor partido de Puerto Príncipe: “Eché la vista a las más ricas herederas del país y creyó ver en Carlota de B... la mujer que convenía a sus cálculos [...]” (p. 42), y Enrique _el destinatario_ acata con interés las órdenes de su padre, pues “[...] no era indiferente a las riquezas y estaba demasiado adoctrinado en el espíritu mercantil y especulador de su padre”. (p. 439)

Carlota y Teresa, las dos figuras femeninas centrales del relato, constituyen la segunda pareja de opuestos. Ellas aparecen confinadas en el espacio de la casa patriarcal, la hacienda de Bellavista, de la que si acaso salen sólo es por y para efectos de la intriga a algún paseo por la sierra de Cubitas, en compañía de toda la familia. Habitualmente viven dedicadas al ocio, la conversación, la atención a los pequeños detalles femeninos y, de acuerdo con la educación romántica femenina, al ensueño de encontrar el amor ideal que las conduzca al matrimonio, para después de haberse desposado volver a ser reclusas en un nuevo espacio doméstico.

El narrador presenta a sus personajes, desde el primer momento, como ya se ha visto en el caso de Sab y Enrique, bajo un código ético-estético que funciona a base de polaridades dinámicas. En este caso, Carlota representa el polo positivo: bella, delicada, generosa, en fin, la mujer ángel que se contempla a distancia y con veneración:

[...] el conjunto de sus delicadas facciones, y la mirada llena de alma de dos grandes y hermosos ojos pardos, daban a su fisonomía alumbrada por la luna, un no sé qué de angélico y penetrante, imposible de describir. (p. 35)

En el trato con sus esclavos Carlota se muestra suave y comprensiva, lo que hace recordar a la Isabel Ilincheta de *Cecilia Valdés*,²² pues Carlota al igual que Isabel es la amita buena y justa con ellos, preocupada por su libertad: “Cuando yo sea la esposa de

Enrique [...] ningún infeliz respirará a mi lado el aire emponzoñado de la esclavitud.” (p. 74). Sin embargo, la actitud de Carlota es meramente sentimental y responde a un modelo idealizado _que en el texto se traza_ de las relaciones entre amos y esclavos, muy ajeno a la realidad de la época, prueba de ello es su reacción de suma frialdad al enterarse de la muerte de Sab, pues en ese momento le interesa más su matrimonio recién efectuado y le afecta más la muerte de su hermano con él que casi no había convivido:

Esta noticia, que algunos días antes hubiera sido dolorosísima a Carlota, apenas pareció afectarla en un momento en que tanto había sufrido. Acababa de separarse de su padre, su hermano espiraba tal vez en aquel momento, y la pérdida del pobre mulato era bien pequeña al lado de estas pérdidas. (p. 193)

Teresa se sitúa en el polo negativo, ya que en cierta manera es “la mujer monstruo”, mas no por su perversidad sino por su apatía, frialdad, rigidez y tristeza permanente. Su caracterización escapa a las reglas que fijan la belleza femenina para los románticos:

Joven todavía, pero privada de las gracias de la juventud, Teresa tenía una de aquellas fisonomías insignificantes que nada dicen al corazón. (p. 35)

Sin embargo, la oposición entre Carlota y Teresa no es estática o unidimensional, porque a nivel de contenido no funcionan como adversarias sino como compañeras, amigas o hermanas:

Carlota amaba a Teresa como a una hermana, y acostumbrada ya a la sequedad y reserva de su carácter, no se ofendió nunca de no ver correspondida dignamente su afectuosa amistad. (p. 37)

En una de las frecuentes intervenciones del narrador omnisciente, éste explica para sus lectores que, en realidad las virtudes y capacidades de Teresa se ocultan tras una máscara de apatía y frialdad: “En un rostro frío y severo muchas veces descubrimos la señal de la insensibilidad, y casi nunca adivinamos que es la máscara que cubre el

infortunio.” (p. 37); opinión que por otra parte corrobora los indicios que un poco antes había dado sobre la auténtica personalidad de Teresa:

[...] cuando una gran pasión o un fuerte sacudimiento hacía salir de su letargo a aquella alma apática, entonces era pasmosa la expresión repentina de los ojos de Teresa. Rápida era su mirada, fugitiva su expresión pero viva, enérgica, elocuente [...]. (p. 36)

Así el narrador va preparando la transformación que experimentará Teresa en la segunda parte de la obra, donde su figura se agiganta para convertirse en “la mujer fuerte” que sabe consolar a Carlota en su sufrimiento; silenciar el amor que siente por Enrique; renunciar a la posibilidad de casarse con él; y, en la entrevista que sostiene con el esclavo en el cañaveral, arrebatada por el amor y la generosidad de Sab, identificarse plenamente con la capacidad amorosa de éste, ofreciéndole todo su amor y amistad:

[...] yo soy esa mujer que me confío a ti: ambos somos huérfanos y desgraciados... aislados estamos los dos sobre la tierra y necesitamos igualmente compasión, amor y felicidad. Déjame, pues, seguirte a remotos climas al seno de los desiertos... ¡yo seré tu amiga, tu compañera, tu hermana! (p. 160)

Teresa se convierte en transgresora de las convenciones sociales de la época, pues se trata de una mujer blanca que ofrece su amor a un esclavo; si bien la transgresión, que tanto revuelo causara en la Cuba colonial y esclavista, simplemente se enuncia y no se realiza, ya que Sab agradece el ofrecimiento de la joven pero no lo acepta:

No, no legaré a un corazón como el tuyo mi corazón destrozado [...] Yo soy indigno de ti. (p. 161)

Al contraponer una mujer ángel con una mujer monstruo la Avellaneda se suma por un lado a la tradición literaria masculina europea, en la que los autores románticos emplean en sus obras estas imágenes extremas en la representación de la mujer; pero, por otro lado, subvierte dicho esquema pues convierte a la mujer monstruo en mujer fuerte, en contra de

la que simboliza el eterno femenino.

Los amores contrariados imponen una doble dialéctica triangular en la cual se dirimirá el destino de los personajes. El primer triángulo se configura desde el primer capítulo, cuando Enrique revela a Sab su próximo matrimonio con Carlota. Las aristas del segundo triángulo corresponden a Carlota, Teresa y Enrique, enamoradas las dos mujeres del joven y apuesto inglés. El segundo triángulo apoya y enfatiza al primero, no sólo por la interrelación que en el texto se establece entre los cuatro personajes que los conforman, sino mediante la similitud entre el esclavo y Teresa, analogía en la que también podrá incluirse a Carlota como se verá más adelante.

La novela se articula, pues, sobre la historia del amor imposible de un esclavo por una mujer blanca. Eje temático de su producción es el amor romántico que puede corroborarse si se observan las grandes acciones que configuran el programa narrativo de la obra, que son básicamente: amor en disyunción, atribución, renuncia y don u holocausto.²³

El relato se inicia con una situación de amor en disyunción sin ninguna alternativa de ser transformada, pues las barreras raciales y de condición social simplemente toman el amor irrealizable. La relación es de tensión, el sujeto se encuentra despojado del objeto, pero no por eso deja de existir para él, por lo que el sujeto se entrega al sufrimiento de su amor imposible por la mujer blanca:

Mi amor, este amor insensato que me devora, principió con mi vida y sólo con ella puede terminar; los tormentos que me causa forman mi existencia: nada tengo fuera de él, nada sería si dejase de amar. (p. 161)

En su aflicción sólo consuela al sujeto estar cerca de su amada, servirla, cuidarla, atender a sus menores deseos. Así, en una escena a la Romeo y Julieta, Carlota se asoma a su balcón y Sab, escondido abajo de este lugar para observarla sin que ella se entere,

tiembla ante el roce de la cinta de su vestido:

[...] entonces estábamos tan cerca que pude besar un canto de la cinta que ceñía la bata a su cintura, y que colgaba fuera de la reja, mientras apoyaba en ella sus dos hermosos brazos y su cabeza de ángel. (p. 150)

Sab, de carácter vehemente, dominado por las pasiones: amor, odio, desesperación, ira, y una terrible confusión, tiene por lo menos dos oportunidades de eliminar a su oponente, pero se detiene al recordar las palabras de Carlota: “Sab, yo te recomiendo mi Enrique” (p. 62) e imaginar el dolor que esta pérdida podría provocarle. De modo que también funciona actancialmente como adyuvante de Enrique Otway.

La intuición de Sab le hace percibir el interés que guía a Enrique en sus relaciones con Carlota; por ello cuando la joven pierde su dote y Enrique trata de cancelar el compromiso matrimonial, Sab intenta una acción de despojo, ofreciendo a Teresa 40000 duros obtenidos por él en el juego de la lotería, con el fin de que Otway movido por la ambición, prefiera casarse con la huérfana. Sin embargo, Teresa rechaza la proposición y hace recapacitar a Sab sobre el profundo sufrimiento que tal acción causaría a su prima. Hay aquí una doble renuncia, la de Teresa a la oportunidad de casarse con el hombre que en ese momento ama, y la de Sab, a su premio de la lotería para atribuírselo generosamente a Carlota, haciéndola creer que realmente es suyo.

A la atribución se suma pues la renuncia, porque con esta acción Sab pierde a su amada y la entrega a su rival, y todavía va más allá al dirigirse al puerto de Guanaja para enterar a Enrique del cambio de fortuna de Carlota. En este empeño emprende una loca carrera a caballo en la que se inflige un daño mortal: llega así al holocausto por el amor.

Si se analizan las acciones realizadas por Teresa, ésta resulta un reflejo especular de Sab, ya que sigue el mismo recorrido textual que las del mulato: amor en disyunción, atribución, renuncia y don y holocausto. Teresa es la prima pobre, que al quedar huérfana

es recogida por los padres de Carlota. Al igual que Sab, Teresa sufre en silencio la desventura de su nacimiento, su escasa fortuna y la imposibilidad de su amor por Otway. Por amor a su prima, Teresa renuncia a la dote que Sab intenta atribuirle a fin de posibilitar su matrimonio con Enrique y, por último, ofrenda su vida a Dios al recluírse en un convento.

El texto culmina con una conclusión o sumario de los acontecimientos ocurridos cinco años después de la muerte del esclavo: Teresa muere en el convento de las Ursulinas en Puerto Príncipe, no sin antes revelar a Carlota el amor y sacrificio de Sab por ella: “El te dio el oro _la dijo_ que decidió a Enrique a llamarte su esposa, pero no desprecies a tu marido, Carlota; él es lo que son la mayor parte de los hombres [...]” (p. 210); además de entregarle su tesoro más preciado: una carta escrita *in articulo mortis* por Sab para Teresa, en la que el joven mulato después de agradecerle su amistad y alabarla en su virtud, le comunica sus últimas consideraciones en torno a la esclavitud y a la muerte.

2. 4. LA AUTORA IMPLICITA

La carta es clave en el relato porque en ella el personaje central reflexiona sobre el sentido de su vida y clave para el lector porque es una pista que puede conducirlo a un nuevo y más profundo sentido del texto. En ella la autora implícita, por la voz de su personaje, lanza una serie de preguntas retóricas en las que se manifiesta en contra de la desigualdad entre los hombres y reclama a Dios ser permisivo de situación tan injusta:

¿El gran jefe de esta gran familia humana, habrá establecido diferentes leyes para los que nacen con la tez negra y la tez blanca? ¿No tienen todos las mismas necesidades, las mismas pasiones, los mismos defectos? ¿ Por que, pues, tendrán los unos el derecho de esclavizar y los otros la obligación de obedecer? (p. 214)

De acuerdo con la jerarquización religiosa de la época, la autora atribuye a Dios el

papel de Padre y de Jefe y, con ello, el predominio de la autoridad, pero también del poder, la violencia y la desigualdad en las relaciones humanas:

Dios ¿podrá sancionar los códigos inicuos en los que el hombre funda su derecho para comprar y vender al hombre, y sus intérpretes en la tierra dirán al esclavo, “tu deber es sufrir: la virtud del esclavo es olvidarse de que es hombre, renegar de los beneficios que Dios le dispensó, abdicar la dignidad con que le ha revestido, y besar la mano que le imprime el sello de la infamia”. No, los hombres mienten: la virtud no existe entre ellos. (pp. 214-215)

El cuestionamiento alcanza a la sociedad en su conjunto: ¿qué es la virtud? se pregunta Sab, pues él se ha esforzado en ser virtuoso y sin embargo ha visto siempre en su entorno que el fuerte oprime al débil, el sabio engaña al ignorante y el rico desprecia al pobre, por ello manifiesta: “No he podido encontrar entre los hombres la gran armonía que Dios ha establecido en la naturaleza”. (p. 215)

Se enuncia en el texto un alegato por la igualdad esencial entre los hombres, pero esta posición de avanzada, aparte de ser a nivel abstracto, contrasta con la actitud de sumisión que Sab ha manifestado a través del relato, ya que finalmente él ha ido acatando las disposiciones de los amos y de los representantes de Dios y de los amos en la tierra: obedecer, callar, servir con humildad y resignación, en fin, ser virtuoso. La contradicción resulta importante, porque revela los límites de la ideología con que la autora escribe, lo que puede y lo que no puede decir en el texto.²³

Mas no es posible que Sab aduzca la ignorancia a fin de justificar su actitud cobarde, porque él sabía perfectamente cual debería haber sido su misión, presentida desde las palabras de la india Martina, a quien él consideraba como su madre, y que lo exhortaban a la libertad: “Levanta tu frente, hijo de la esclava, las cadenas que aprisionan las manos no deben oprimir el alma”. (p. 213)

Sin embargo, la respuesta del esclavo fue la sumisión y la virtud, justificadas en el

texto porque son producto del amor:

¡Yo muero sin haber mancillado mi vida; yo muero abrasado en el santo fuego del amor! (p. 219)

Por el amor el esclavo sacrifica libertad, fortuna, vida y, lo más importante, la posibilidad de conducir a sus hermanos de raza a la liberación:

[...] he poseído el valor, la franqueza y la sinceridad: Estas cualidades son buenas para la fuerza y la libertad, y en el esclavo han sido inútiles a los otros y peligrosas para él, pero han sido involuntarias. (p. 219)

El amor de Sab a la vez que es su único orgullo, su gran capacidad y la razón de su existencia, resulta ser un amor romántico en que el deseo se aliena y transforma en dimisión. Cuando se habla de amor romántico se hace referencia al amor corrompido por el contexto de la desigualdad del poder en el patriarcado, que mantiene tanto al esclavo como a la mujer en posición de subordinados.²⁴

Yo hubiera conquistado a Carlota al precio de mil heroísmos. [...] ¡sólo me faltaba el poder! Era mulato y esclavo. (p. 218)

Mas no únicamente Sab es víctima del amor romántico, también, ya se ha visto, lo son los dos personajes femeninos de la obra, asunto que será retomado en el último capítulo de la tesis. La cultura, la rebeldía, las ideas y el humanismo de la Avellaneda de esta época están en la novela, a veces en la figura del narrador, pero también a través de sus personajes, en especial en Sab, Carlota y Teresa; tres personajes que se homologan porque tienen en común la subordinación.

El autor implícito tiene conocimiento de toda la novela y de su organización, conocimiento que al narrador le está vedado. Al lector se le presenta la imagen del autor como alguien que está en la novela, aunque no se le vea; alguien que selecciona y ordena, decide qué escena será contada y cuál omitida, cuándo el narrador debe intervenir y cuándo

debe callar.

Se ha querido expulsar al autor de la casa de la ficción, pero el autor está allí; prueba de ello es que los lectores y los críticos cuando hablan de un autor o de sus obras, ponen largos discursos en su boca, le adjudican intenciones, le adjudican estilos (vocabularios, rasgos sintácticos, sistemas conceptuales, voluntades de intertextualidad, técnicas artísticas), y le adjudican errores.²⁵ Es necesario enfatizar nuevamente que el resultado de la transformación del autor real en una versión de sí mismo tal como puede inferirse de su obra recibe, desde Wayne C. Booth, el nombre de autor implícito, aunque autores como Genette sólo conceden este nombre a la idea que se hace el lector del autor.²⁶

Si el narrador es parte de la novela, el autor no. Aquél está, por así decirlo, limitado a las páginas en que funciona, mientras éste puede salir de ellas, pasar de una obra a otra _aunque con diferentes modalidades_ y, acaso declararse, directa o indirectamente, en todas. Se ha visto que la Avellaneda como autora _y puesto que el canon se lo permite_ sí entra directamente en la obra, quizá guiada por su irrefrenable tendencia renovadora, que fustiga una realidad y la impulsa a manifestar abiertamente comentarios y reflexiones que la delatan y revelan su actitud frente a la vida y frente a graves problemas sociales como eran el conflicto racial, la situación subordinada de la mujer y la imposibilidad de cambiar su destino.

La ideología de la autora se manifiesta por declaraciones directas, cuando a partir de los acontecimientos que se están narrando, se dedica a adoctrinar al lector, a filosofar, a comentar, etcétera y, de modo más agresivo, a criticar severamente a quienes tienen ideas contrarias a las suyas, por ejemplo cuando fustiga a los Otway que son los personajes negativos de la novela, comentando la indecisión de Enrique Otway ante el compromiso matrimonial con Carlota:

Cuando sienten la necesidad de tomar una resolución decisiva, los espíritus débiles descansan, en cierto modo, retardándola; y un día, una hora, les parece un porvenir durante el cual esperan algún acontecimiento poderoso a decidirlos [...]. (p. 169)

Un recurso muy hábil para introducirse en el relato consiste en ocultarse tras de algunos personajes haciendo que expongan ideas análogas a las de la autora, pues se da cuenta que la injerencia directa puede ocasionar una reacción adversa, mientras que lo dicho por los personajes será más fácilmente aceptado. Por ejemplo, cuando Carlota aboga por los negros, o cuando inclusive el mismo Enrique Otway, en el capítulo liminar de la novela, se compeadece en cierta manera de la vida de los esclavos:

_Vida muy fatigosa deben de tener los esclavos en estas fincas _observó el extranjero_, y no me admira se disminuya tan considerablemente su número. (p. 26).

Comenta Germán Gullón que “Como el lector siempre está presente y escuchando, el deseo de aleccionarle y persuadirle es casi irresistible”,²⁷ por eso algunos novelistas lo incluyen: “y tú lector”, “querido lector”, etc. en sus consideraciones, asegurándole que su condición no es distinta de las figuras ficticias a las que se le equipara: narrador y lector son los dos personajes del discurso.

El autor implícito es el autor tal como se muestra, se construye o se denuncia en su obra (por eso puede hablarse de autora implícita), pero es también el conjunto de normas sobre las cuales la obra se edifica, o sea el conjunto de elecciones de temas, de técnicas, de puntos de vista, que hacen de la obra lo que es. Este autor que el texto implica se manifiesta mediante las elecciones lingüísticas y técnicas narrativas, y en la ideología que sustenta dichas elecciones y conforma los temas y la resolución de los conflictos. Es también el responsable de los valores que trasmite la obra. En el otro polo textual está el lector que algunos autores llaman implícito: “Todo autor, al escribir, cuenta con el lector.

El lector es parte de la estructura básica de la novela, no menos que el autor que le habla, y está incluido dentro de su marco”.²⁸

Picón Garfield sostiene que los lectores a los que iba dirigido *Sab* en primera instancia, o sea a los españoles contemporáneos de Avellaneda, no pudieron leer y captar el sentido profundo de la novela. “*Sab*, la primera novela de Gómez de Avellaneda es fundamental para el entendimiento de la recuperación de la identidad y la autenticidad del subalterno colonial y femenino. El subtexto de la obra fue trivializado, si no desatendido, por los lectores madrileños”;²⁹ a lo que puede agregarse que tampoco hicieron una lectura profunda o en forma completa los cubanos contemporáneos de la autora.

Avellaneda estaba consciente de que sus lectores en primera instancia, o sea sus contemporáneos españoles, necesitaban aclaraciones y explicaciones para entender la obra, sin las cuales muchas de las cosas a las que la narración se refiere no serían inteligibles; estos lectores requerían inclusive de la aclaración de ciertas palabras y expresiones locales de Cuba, cuyo desconocimiento les hubiera privado de saborear la lectura; por esta razón la autora añade notas al pie de página. De esta manera el texto incluye cuanto debe incluir, y los ambientes, las voces, los gestos, etcétera tienen el colorido y la finalidad precisa. Si la autora subraya ciertas palabras es con el fin de orientar al lector que, por cierto, no siempre estará de acuerdo con que se intente conducirlo en determinada dirección, sobre todo si se trata de lectores actuales.

El narrador, con sus afirmaciones descriptivas y narrativas, crea el sistema de proposiciones constitutivas del mundo narrado. Su relato configura un interlocutor, que en otro sistema de convenciones será llamado narratario, el que ha de tomar al pie de la letra las afirmaciones del narrador, en el trabajo se prefiere el nombre de lector implícito. La autora implícita busca un lector activo que coopere con una lectura inteligente, así lo

sugiere el tratamiento de los personajes, del espacio, del tiempo, etcétera y de los diferentes tipos de comentarios e intervenciones tanto del narrador como del autor.

NOTAS AL CAPITULO II

¹De las diferentes concepciones de novela existentes, me ha parecido pertinente para la investigación la precisada por Cedomil Goic: "Novelas son las narraciones imaginarias que presentan un narrador ficticio, integran un lector ficticio y se refieren a un mundo; narraciones que adquieren una forma cerrada cuando acontecimiento, personaje o espacio se constituyen el plano configurante como en el caso de la novela decimonónica, en *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Epoca colonial*, t. I, Crítica, Barcelona, 1988, p. 371, y en *Historia de la novela hispanoamericana*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Chile, 1972 (Aula Abierta), pp. 13-14.

²El término perspectiva se toma en el sentido amplio de Iser, quien afirma que en la novela "se le propone al lector una determinada estructura del texto, que le obliga a tomar un punto de vista, que puede deducirse de la misma presentación del texto, provista de perspectiva", Wolfgang Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Taurus, Madrid, 1987 (Teoría y Crítica Literaria), p. 65.

³Jonathan Culler, *La poética estructuralista*, Anagrama, Barcelona, 1978, p. 189.

⁴W. Iser, *loc. cit.*

⁵Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona, 1985, p. 14.

⁶Germán Gullón, *El narrador en la novela del siglo XIX*, Taurus, Madrid, 1976, p. 159.

⁷Iser, *op. cit.*, p. 44.

⁸Francisco Ayala, *Reflexiones sobre la estructura novelesca*, Taurus, Madrid, 1970, p. 31.

⁹El concepto de *diégesis*, como narración, es opuesto por Aristóteles al de *mimesis*, como representación; que alude a los dos procedimientos generales de presentación de una historia: narrar, por una parte, y mostrar o imitar, en el diálogo, por otra. En este trabajo se considera como las acciones ocurridas en el aquí y el ahora de la enunciación, es decir, enhebradas espacio-temporalmente mediante la acción discursiva de narrar, que puede incluir el diálogo. *Vid.*, Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 1ª ed., corr. y aum., Porrúa, México, 1997, pp. 149-150.

¹⁰Françoise Perus, "El lector frente/ante la poética de *Al filo del agua*", *Tema y variaciones de literatura* 4 (México, D. F.), UAM/A, México, marzo de 1995.

¹¹Gómez de Avellaneda, Gertrudis, *Sab*, pról. de Mary Cruz, Letras Cubanas, La Habana, 1983. De aquí se toman las citas de esta obra.

¹²Oscar Tacca, *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid, 1978 (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 194), p. 94.

¹³*Loc. cit.*

¹⁴La escena cumple en la novela con varias funciones: entre ellas caracterizar a los personajes, dar la sensación de realidad e imprimir un ritmo al relato. *Vid.*, John S. Brushwood, "Transformación y amplificación narrativas. *Guatimozín*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda", en *La barbarie elegante. Ensayos y experiencias en torno a algunas novelas hispanoamericanas del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988 (Tierra Firme), pp. 35-50.

¹⁵*Vid.*, H. Beristáin, *op. cit.*, pp. 355-358.

¹⁶Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción*, Antoni Bosch editor, Barcelona 1974 (Ensayo), p. 19.

¹⁷*Ibid.*, pp. 16-19.

¹⁸Tacca, *op. cit.*, p. 13.

¹⁹De algunos autores, en la primera parte de la obra, toma más de un exergo o lema: tres de José Cañizares en caps. I, II y VII; dos de Alberto Lista, caps. IV y VIII; y dos de José María Heredia, caps. V y IX. *Vid.*, Mary Cruz, "Sab, su texto y contexto", est. prel. de *Sab*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1973, pp. 60-63.

²⁰Gérard Genette, "*Discours du recit. Essai de méthode*", en *Figures III*, trad. del francés de José Bazán Levy, Seuil, Paris, 1972, pp. 65- 271 [Material de estudio del Seminario de Elaboración de Paquetes Didácticos, UNAM, DUACB, 1992].

²¹Greimas, con base en los trabajos de Propp y de Souriau, considera 6 papeles actanciales o actantes: *sujeto*: agente que ama o desea al objeto; *objeto*: lo que busca, ama o desea el sujeto; *destinador*: árbitro distribuidor del bien; *destinatario*: obtenedor virtual del bien buscado; *adyuvante*: aportador de auxilio orientado en el sentido del deseo del sujeto; y *oponente*: creador de obstáculos para que se realicen el deseo y la comunicación. Los actantes no aparecen como tales en el nivel discursivo, pues lo que se mantiene específicamente en este nivel son los actores o personajes. Por esta razón es posible que un actor determinado manifieste varios actantes o que el mismo actante se manifieste en diversos actores. Algirdas Julien Greimas, *Semantique structurale*, Larousse, Paris, 1972, pp. 175 y ss.

²²En la organización del sistema actancial sujeto y objeto son categorías fundamentales, entre ambos se establece un vínculo caracterizado como deseo que puede

darse por *conjunción*: cuando el sujeto está en posesión del objeto, o por *disyunción*: cuando el sujeto se encuentra despojado o separado del objeto. Conjunción y disyunción son estados de tensión susceptibles de ser transformados en el transcurso de la narración; están, pues, ligados a lo que Greimas llama programas narrativos, o sea descripciones formales de las acciones estructurantes de la narración. Aparte de las ya mencionadas, son acciones importantes en orden al texto que se analiza en la tesis: la *apropiación*: el sujeto realiza una acción que lo lleva a adquirir un objeto; la *atribución*: el sujeto realiza una acción para lograr que el sujeto adquiera el objeto; la *renuncia*: el sujeto realiza una acción para desprenderse del objeto; el *don*: transformación que produce solidariamente _en una relación de implicación mutua_ una atribución y una renuncia. Vid., Raymundo Mier, "Bases teóricas para la semiótica narrativa de A. J. Greimas", en *Introducción al análisis de textos*, Terra Nova-UAMX, México, 1984, pp. 67-71.

²³El texto tiene prohibido (tácitamente), tanto ideológica como socialmente, decir ciertas cosas, al intentar contar la verdad a su manera. Por ello son importantes las lagunas, los silencios, las contradicciones del texto. Vid., Moi Toril, *Teoría literaria feminista*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 104.

²⁴"[El romanticismo y, por ende, el amor romántico] es una herramienta cultural que el poder masculino usa para mantener a las mujeres en su posición de subordinación", Juliet Mitchell, *Women. The Longest Revolution*, Pavillion Books, New York, 1984, p. 104.

²⁵Vid., Graciela Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Gredos, Madrid, 1992 (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 340), p. 103.

²⁶G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, París, 1983, p. 102, en Graciela Reyes, *op. cit.*, p. 107.

²⁷G. Gullón, *op. cit.*, p. 41.

²⁸*Ibid.*, pp. 32-33.

²⁹Evelyn Picón Garfield, *Poder y sexualidad: el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Rodopi, Amsterdam, 1993 (Teoría Literaria: Texto y Teoría), p. 51.

CAPÍTULO III

ESTRATEGIAS DISCURSIVAS EN *SAB*

Un texto narrativo implica un complejo finito de signos lingüísticos constitutivos de un discurso por medio del cual se comunica una historia. Este acto como todo tipo de comunicación presupone la existencia de un emisor (o emisores) y de un destinatario (o destinatarios) dentro del texto, lugar donde se hacen presentes ambas figuras en la selección de los signos, su organización y el medio de comunicarlos. En el análisis narrativo, se considera como discurso el proceso de la enunciación que vehicula la intriga de la historia o fábula, es decir, los hechos relatados cuyos protagonistas son los personajes, cabe aclarar que el término fábula se toma aquí como un tecnicismo que denomina la serie de acciones que integran la historia relatada, no en el orden artificial en que aparecen en la obra, lo que es propiamente la intriga, sino en el orden en que los hechos se hubieran podido encadenar si en realidad se hubieran producido.¹

3.11. HISTORIA Y DISCURSO

En *Sab* se cuenta una historia, y la historia aunque se parezca a la vida no es algo que pertenezca a ella, sino a un mundo imaginario del que sólo sabemos por el libro; el discurso, en contrapartida, es una realidad, pues está hecho de palabras reales dirigidas por el narrador a un virtual lector.² Al respecto observa el grupo μ que la historia (o relato, nombre con que este grupo la denomina), es vehiculada por el discurso y, en principio, limitada por él, “de manera que el relato [o *historia*] parece serle exterior (anterior en su

origen, posterior en su término) y, en consecuencia, desbordarlo y englobarlo”.³ Benveniste fue el introductor de los conceptos de historia y discurso,⁴ que en el presente trabajo se prefiere, tomados y ampliados más tarde por otros teóricos, aunque estos elementos literarios ya eran considerados por la retórica clásica, en la que la *inventio* más o menos correspondía a la primera, y la *dispositio* al segundo.⁵

En todo relato o narración pueden distinguirse dos planos: el plano de la historia y el plano del discurso; por lo que si se pretende analizar el plano del discurso, de alguna manera habrán de investigarse los modos que adopta la exposición de la historia en el relato y los desfases o concordancias que se presentan al comparar ambos planos. En la novela decimonónica y aun en la contemporánea generalmente el tiempo de la historia precede al tiempo del discurso. La historia se sitúa en el pasado, pero en el momento de la enunciación del discurso, éste se hace en el tiempo presente. En general _dice al respecto Helena Beristáin_ “en toda obra hay indicaciones relativas al tiempo de su enunciación, a lo que ya ha sido dicho, o se está diciendo, o se dirá después. Estas marcas temporales repercuten directamente en la temporalidad del proceso de recepción”.⁶

3. 2. LA ENUNCIACION DEL DISCURSO

El narrador es el sujeto de la enunciación del discurso. En la narración literaria el papel del narrador es necesariamente ficcional, se trata de un locutor imaginario que resulta construible a partir de los enunciados a él referidos.

En el capítulo anterior se ha afirmado que el narrador de la primera novela de la Avellaneda habla en tercera persona, y su presencia se hace sentir tanto en el plano de lo enunciado como en el de la historia, aunque las marcas gramaticales que lo manifiestan no se refieren explícitamente a un *yo*, sino a una tercera persona cuyo referente el otro, es decir, todo aquello que no es ni el emisor (enunciador) ni el receptor (enunciatario). No

obstante, la narración sólo puede provenir de un yo, que está ahí en forma implícita. La forma canónica de este tipo de narración opera sobre la relación *yo-él*.

En *Sab*, y en todas las novelas, en el plano del discurso, el narrador es un personaje *sui generis* que se mueve en un plano distinto a los demás protagonistas y que en forma tácita actúa como una fuerza externa que se aplica a estructurar el discurso; en torno al narrador se organizan las demás instancias del discurso particularmente la espacialidad y la temporalidad, así como las estrategias discursivas, tres elementos clave en el relato, que se tratarán a continuación. Dichos elementos son reconocidos como plenamente literarios y constituyen para el grupo μ parte fundamental de una retórica de la narración no precisada todavía en forma completa: “El signo narrativo está constituido por la relación entre el relato que cuenta y el relato contado, o, más sucintamente, entre lo que llamaremos a menudo el *discurso* y el *relato* [historia]”.⁷

3. 3. CONSTRUCCION DEL ESPACIO

El locutor o enunciador es la imagen textual del sujeto empírico productor del discurso, un yo que se constituye, y que constituye a la vez tiempo y espacio; de tal manera que espacio y tiempo no resultan abstracciones sino realidades visibles en la novela, aunque realidades producidas con palabras.

La espacialidad en el discurso es una instancia que se desarrolla como un proceso, conforme a dos modalidades: por una parte, ocurre la representación de un espacio, el de la diégesis, o sea aquél donde se realizan los acontecimientos relatados; por otra parte este espacio se construye con elementos de la lengua, es decir, verbalmente. En este orden de ideas explica Barthes: “[...] lo que sucede en el relato no es, desde el punto de vista referencial (real), literalmente, nada; lo que pasa, es sólo el lenguaje, la aventura del

lenguaje, cuyo advenimiento nunca deja de ser festejado”.⁸

En los diccionarios se define el espacio como una extensión tridimensional en que los objetos ocupan posiciones; de forma que figuras y objetos son y significan en un contexto espacial al que impregnan y son impregnados. Mediante el discurso se ubican en el espacio los protagonistas y se desarrollan las acciones de la historia, de modo que el lector pueda evocar la escena de los acontecimientos, escena que aparece ligada a la perspectiva del narrador. Precisamente una de las funciones del narrador consiste en producir el espacio básicamente mediante el empleo de descripciones y algunas figuras retóricas como sinestesias, metáforas, símiles, evocaciones, contrastes etc., recursos que van creando el lugar en que suceden las acciones, confiriéndole una consistencia y con ella su realidad.

3. 4. PERCEPCION DEL ESPACIO

El lector mediante la acción de la lectura percibe el espacio: sus rumores, sus movimientos, sus colores, en fin, la vida que en él surge. En *Sab* el espacio empieza a definirse desde los primeros párrafos: la narradora evoca un mundo, el de Puerto Príncipe, del que enfatiza algunos de sus aspectos: flora, fauna, clima, ríos, cuevas etc. Los acontecimientos de la historia suceden en este puerto durante las dos primeras décadas del siglo XIX, no se mencionan fechas exactas, pero pueden inferirse del año de publicación, del contexto socioeconómico de la obra, del empleo de arcaísmos, modismos y formas coloquiales en el lenguaje del narrador, o en el que éste pone en boca de los personajes.

Puerto Príncipe era una provincia de Cuba, llamada actualmente Camagüey, regida en el siglo XIX por un sistema patriarcal y esclavista. La isla de Cuba fue conquistada y dominada por los españoles a partir de los primeros años del siglo XVI,⁹ con su entrada se inició la desaparición paulatina de los grandes grupos indígenas que la habitaban

guanajatabeyes, ciboneyes y taínos. En un principio fue más importante la posición estratégica de la isla a fin de fomentar el comercio con las colonias, que su riqueza económica limitada a la ganadería y a algunos cultivos todavía precarios de tabaco y caña de azúcar. En 1762, con la ocupación de La Habana por los ingleses, la economía empezó a girar en torno al cultivo de la caña y su transformación, si bien en este periodo no alcanzaría el intenso crecimiento experimentado en el siglo XIX cuando el aceleramiento de la producción azucarera originó una inusitada demanda de mano de obra esclava, sobre la que se erigió dicho proceso.

Desde el segundo viaje de Colón, en 1494, se habían llevado de Cuba pequeños grupos de esclavos negros, pero sólo después del inicio de la colonización y en la medida en que se percibieron los primeros síntomas de la disminución de los indios, comenzaron a llegar en grandes cantidades, ya fuera por la vía “legal” a través de los “asientos de esclavos” _concesiones que la corona hacía a particulares por tiempo determinado con objeto de introducir esclavos africanos a América_ ya fuera por la vía clandestina como alternativa más efectiva. Todo esto daría como resultado que a poco de haberse iniciado la colonización de los españoles sobre Cuba, se llevase a cabo un cambio en la composición étnica de sus habitantes, en la que la raza negra tuvo gran importancia.¹⁰

En este contexto, pues, se sitúa el escenario principal de la novela de la Peregrina, en particular en la hacienda de Bellavista situada cerca de Puerto Príncipe, una hacienda cañera dedicada a la producción de azúcar, pero que debido a la indolencia de su dueño había venido a menos:

Tiempos ha habido [...] en que este ingenio daba a su dueño doce mil arrobas de azúcar cada año; porque entonces más de cien negros trabajaban en sus cañaverales; pero los tiempos han variado y el propietario actual de Bellavista no tiene en él sino cincuenta negros, ni excede su zafra de seis mil panes de azúcar. (p. 25)

La autora implícita describe a distancia el lugar de la acción de la novela; no obstante revela un gran conocimiento de la toponimia principieña y recurre a diferentes estrategias a fin de que el lector también lo posea. Sus descripciones a menudo aparecen muy idealizadas y cargadas de nostalgia, dirigidas a suscitar en el lector los mismos sentimientos que en ella al imaginarse la vida en Puerto Príncipe. Por ejemplo, cuando Sab guía a Enrique hacia Bellavista y le hace la observación de que va cayendo la noche, el narrador testimonia en el siguiente párrafo que en efecto la observación del mulato es exacta, y luego entra la voz autorial que comenta:

El sol, como arrancado violentamente del hermoso cielo de Cuba, había cesado de alumbrar aquel país que ama, aunque sus altares estén ya destruidos, y la luna pálida y melancólica se acercaba lentamente a tomar posesión de sus dominios. (p. 28)

Otro ejemplo se encuentra al finalizar el capítulo VI de la primera parte cuando la autora implícita hace oír su voz para invitar a sus lectores a tener la experiencia de viajar por su querida patria:

Aquel que quiera experimentar en toda su plenitud estas emociones indescriptibles, viaje por los campos de Cuba con la persona querida. Atraviese con ella sus montes gigantescos, sus inmensas sabanas, sus pintorescas praderías; suba en sus empinados cerros, cubiertos de rica e inmarchitable verdura; escuche en la soledad de sus bosques el ruido de sus arroyos y el canto de sus sinsontes. [...] pero que no intente encontrarlas después en el cielo y en la tierra de otros países. No serían ya para él ni cielo ni tierra. (p. 77)

Como sus lectores en primera instancia eran españoles, la autora emplea notas a pie de página, señaladas en el texto con asteriscos, en las que explica el significado de algunas palabras referentes a nombres de animales y plantas, costumbres o usos idiomáticos especiales; por ejemplo, si en el texto entre otros términos habla del colibrí, la clavellina cubana, la malva rosa o la pasionaria, explicará éstos al final de la página porque considera que en España son desconocidos:

* El *colibri* es un pájaro muy pequeño conocido únicamente en las tierras más cálidas de América. [...]

** La *clavellina cubana*, llamada también lirio en algunos pueblos de la isla, es una planta que no tiene analogía con la del clavel: su flor, que despide un aroma suavísimo, es blanca al nacer y después rosada.

*** La malva rosa es blanca por la mañana y encarnada por la tarde.

**** Esta flor extraordinaria la produce una planta parecida a la vid silvestre blanca. Antes de abrirse es de color jacinto claro, y abierta descubre otras hojas más blancas formando un círculo que imita una corona. [...]

La descripción es entonces la estrategia discursiva ligada en forma natural al tratamiento del espacio. En general aparece alternando con la narración y a través de ella se presentan personajes, objetos y lugares, hechos; Genette distingue ambas operaciones de la siguiente manera. “Todo relato comporta [...] aunque íntimamente mezcladas y en proporciones muy variables, por una parte representaciones de acciones y de acontecimientos que constituyen la narración propiamente dicha y por otra parte representaciones de objetos o de personajes que constituyen lo que hoy se llama la *descripción*”.¹¹ Muchas veces los retratos físicos, las descripciones de vestimentas y de moblajes proporcionan datos acerca del carácter de los personajes; en general, el tratamiento del espacio en la historia posee una significación cultural o social que se integra al conjunto de las demás significaciones y contamina el significado de los hechos que en dicho espacio ocurren.¹²

En el capítulo II de la novela que se estudia, antes de presentar a los dos personajes femeninos más importantes, el narrador apela al lector para que observe los detalles de las habitaciones en que ellas residen, a qué se dedican, cuáles son sus ocupaciones y cuáles sus relaciones:

Un largo intervalo de silencio sucedió a este corto diálogo, y nos aprovecharemos de él para dar a conocer a nuestros lectores las dos señoritas cuya conversación acabamos de referir con escrupulosa exactitud [...] (p. 35)

Para proporcionar inmediatamente una descripción minuciosa, tipo inventario, de este espacio:

Era una pequeña sala baja y cuadrada, que se comunicaba por una puerta de madera pintada de verde oscuro, con la sala principal de la casa. Tenía además una ventana rasgada casi desde el nivel del suelo, que se elevaba hasta la altura de un hombre, con antepecho de madera formando una media luna hacia afuera [...] (p. 34)

Las ventanas rasgadas o balcones eran elementos importantes en la vida de las mujeres porque por ahí se asomaban para suspirar por el amado o en su espera; los implícitos del discurso harán deducir la situación de confinamiento en que éstas vivían:

Carlota de B... veía comenzar aquel deseado día apoyada en la ventana de su dormitorio, la misma en que la hemos presentado por primera vez a nuestros lectores. El encamado de sus ojos, y la palidez de sus mejillas, revelaban las agitaciones y el llanto de la noche, y sus miradas se tendían por el camino de la ciudad con una expresión de melancolía y fatiga. (p. 63)

También se describe con minuciosidad el hermoso jardín que Sab ha cultivado para Carlota como expresión de su amor silencioso. Este lugar recuerda el *locus amoenus* clásico vegetación, frutas, flores, animales, algunos de los cuales son explicados al lector, como antes se ha observado, en notas a pie de página:

Era un recinto de poca extensión defendido del ardiente viento del sur por triples hileras de altas cañas de hermoso verde oscuro, conocidas en el país con el nombre de pitos, que batidas ligeramente por la brisa formaban un murmullo dulce y melancólico, como el de la ligera corriente de un arroyo. Era el jardín un cuadro perfecto, y los otros tres frentes los formaban arcos de juncos cubiertos por vistosos festones de cambutera y balsamina, cuyas flores carmineas y doradas libaban zumbando los colibrís brillantes como esmeraldas y topacios. (p. 71)

Carlota disfruta este lugar con verdadera alegría, mientras Sab la observa a escondidas:

Una vez sacóla de su distracción un leve rumor que le pareció producido por las pisadas de alguno que se acercaba. Creyó que, despertando Teresa y advirtiendo su ausencia vendría a buscarla, y la llamó repetidas veces. Nadie respondió y Carlota volvió a caer insensiblemente en su distracción. (p. 72)

En general, en los espacios abiertos se presenta a las mujeres como felices y libres, mientras que en los espacios cerrados muestran más su condición de subordinadas; aunque básicamente sus estados de ánimo están influidos por sus sentimientos y pasiones:

Melancólica y preocupada [Carlota] llegó al anochecer a aquel ingenio del cual saliera tres días antes con tan risueñas disposiciones, y sabiendo que Sab debía partir al día siguiente para la ciudad pretextó tener que escribir varias cartas a algunas de sus conocidas y se encerró en su cuarto, para entregarse toda a su tristeza e inquietud [...] (pp. 126-127)

En otras ocasiones se emplean descripciones muy sintéticas, por ejemplo cuando se hace referencia al interior de la casa de los Otway, según se marca por medio del subrayado en el siguiente fragmento:

Ocho días después de aquel en que partió Enrique de Bellavista, a las diez de la mañana de un día caluroso se desayunaban amigablemente *en un aposento bajo de una gran casa, situada en una de las mejores calles de Puerto Príncipe*, Enrique Otway y su padre [el subrayado es mío]. (p. 78)

Sin embargo, este acercamiento al ambiente de los Otway permite al lector confirmar las malignas intenciones de estos nefastos personajes, que mientras desayunan efectúan un balance de la fortuna de Carlota:

_No me queda duda, Carlota de B-- aun después de heredar a su padre no poseerá más que una módica fortuna; y luego en fincas deterioradas, ¡perdidas! [...] Pero en fin, no faltan en el país buenos caudales; y no, no te casarás con Carlota de B... mientras haya otras varias en que escoger, tan buenas y más ricas que ella. [...] (p. 79)

Con respecto a otros escenarios en que se desarrolla la diégesis se mencionan los de Guanaja, Puerto Príncipe y Cubitas. En el caso de los dos primeros, la economía de la descripción llega al máximo al proporcionarse sólo sus nombres propios que remiten a referentes extratextuales y fácilmente localizables. Así, Enrique ante el reproche de Carlota por su partida precipitada le explica sus razones diciendo:

Ya sabes que te dejé hace ocho para ir al puerto de Guanaja, al cual acababa de llegar un buque consignado a mi casa. El cargamento debe ser transportado a Puerto Principe y es indispensable hallarme yo allí: mi padre, con su edad y sus dolencias, es ya poco a propósito para atender a tantos negocios con la actividad necesaria. [Los subrayados son míos] (p. 51)

Resulta más interesante para efectos de la intriga la descripción del camino de Bellavista a Guanaja, recorrido por Enrique acompañado de Sab puesto que así se lo ha pedido Carlota en medio de una noche de tormenta, en este pasaje la naturaleza es presentada con toques típicamente románticos al complementar las acciones de los personajes o aparecer en consonancia con sus estados anímicos:

[...] en tan horrible noche dos hombres atrevidos atravesaban a galope aquellas sabanas abrasadas, sin el menor indicio de temor. Estos dos hombres ya los conoce el lector eran Enrique y Sab [...]

Ni uno ni otro proferían una palabra ni parecía que echasen de ver los relámpagos, más frecuentes por momentos, porque cada uno de ellos estaba dominado por un pensamiento que absorbía cualquier otro. [...] (pp. 59-60)

En plena tempestad Enrique pierde el control del caballo y va a caer herido y ensangrentado en lo más espeso del bosque; entonces surgen en Sab sentimientos criminales, que sólo logra calmar pensando en Carlota. En contraste, en otros momentos de la obra, las acciones se ligan a una naturaleza en sosiego, de esta manera Teresa va a la cita secreta con Sab, en una hermosa noche tropical en la que

[...] el firmamento lucía recamado de estrellas, la brisa susurraba entre los inmensos cañaverales y un sinnúmero de cocuyos resaltaban entre el verde oscuro de los árboles y volaban sobre la tierra, abiertos sus senos brillantes como un foco de luz [...] (p. 239)

La manera sensorial de percibir la naturaleza se hace evidente en la prolija descripción de Cubitas, en la que se destaca la superioridad del macromundo natural sobre la creación humana:

Las cuevas de Cubitas son ciertamente una obra admirable de la naturaleza, que muchos viajeros han visitado con curiosidad e interés y que los naturales del

pais admiran con una especie de fanatismo. [...] Deslúmbrese el viajero que al levantar los ojos, en aquel reducido y tenebroso recinto, ve brillar sobre una cabeza un rico dosel de plata sembrado de zafiros y brillantes, que tal parece en la oscuridad de la gruta el techo singular que la cubre. [...] (pp. 105-106

Ahí en Cubitas tenía el padre de Carlota algunas propiedades un tanto abandonadas, y ahí vivía la india Martina, cuya choza estaba muy cerca de las cuevas. El lugar habitado por este singular personaje es presentado como una manifestación de su origen indígena y de su carácter altivo y reacio, pues a pesar de subsistir en extrema pobreza, este hecho no menoscaba su dignidad:

La estatura de esta mujer era colosal en su sexo y a pesar de sus años y enflaquecimiento manteníase derecha y erguida, como una palma, presentando con una especie de orgullo, el semblante que hemos procurado describir. (p. 109)

Al igual que Sab, Martina, a pesar de que presume su origen indígena, no tiene muchos rasgos físicos de su raza, si acaso el color casi cetrino del rostro:

Este color, empero, era todo lo que podía alegar a favor de sus pretensiones de india, pues ninguno de los rasgos de su fisonomía parecía corresponder a su pretendido origen. (p. 109)

No obstante que Martina es un personaje muy singular no había sido mencionada en este trabajo precisamente por eso, porque no forma pareja ni triángulo con otros. Si bien algunos críticos han visto en su presencia sólo un elemento exótico muy de moda en la novela romántica, su importancia es mayor, por ella, la autora proporciona otra perspectiva del tema de las injustas diferencias sociales por condición de raza y posición económica, puesto que Martina representa a las primitivas razas indígenas extinguidas de la región. Esta mujer se declara última descendiente del cacique Camagüey, Sab la considera como su madre adoptiva y los habitantes originarios del lugar le guardan sumo respeto, a tal grado que la india Martina podría constituirse en un símbolo materno para los nativos. Así lo

explica Sab a don Carlos:

[...] ha logrado inspirar cierta consideración a los estancieros de Cubitas, ya porque la crean realmente descendiente de aquella raza desventurada, casi extinguida en esta Isla, ya porque su gran experiencia, sus conocimientos en medicina de los que sacan tanta utilidad, y el placer que gozan oyéndola referir sus sempiternos cuentos de vampiros y aparecidos, la den entre estas gentes una importancia real. [...] (p. 99)

A través de Martina se tiende en la novela un puente entre las razas blanca, negra y mulata, e india, que apunta a la miscegenación en la isla, sobre la que se apoya una visión utópica de la posible solidaridad entre los marginados por razones sociales y de género.

3. 5. LAS ESTRATEGIAS TEMPORALES

Espacio y tiempo son dos instancias del relato plenamente imbricadas, de ahí que Samuel Alexander exprese: “No hay espacio sin tiempo, ni tiempo sin espacio [...]”; el espacio es por naturaleza temporal y el tiempo espacial”.¹³ De hecho todos los elementos constitutivos de la novela están relacionados, no sólo espacio y tiempo, sino también éstos con personajes, narrador y lector, por lo que su interrelación no puede evitarse en el análisis, lo que no excusa poner el acento sobre lo que en cada momento convenga destacar.

La novela ha sido pensada como objeto eminentemente temporal, es decir como sucesión o secuencia de acontecimientos en el tiempo, por esta razón puede explicarse el tratamiento del tiempo en el relato haya configurado una tipología muy elaborada y compleja, que tiene como finalidad un efecto estético, de la que se tomarán únicamente aquellos elementos que aparezcan en *Sab*.

La base de la novela es la fábula y esta se desarrolla en el tiempo. Se remonta a los formalistas rusos la distinción fundamental entre fábula (trama) e intriga (argumento). Se entiende por fábula la serie de acciones que integran la historia relatada, o sea los

materiales de base para construir la intriga; ésta consiste en la ordenación en el texto de los elementos de la fábula. Según los formalistas, al transformarse en argumento la materia prima de la fábula adquiere una estructura narrativa artística que produce un efecto estilístico, por lo que sólo reconocían carácter literario al argumento,¹⁴ sin embargo otras tendencias confieren dicho carácter también a la fábula. Al respecto conviene transcribir la aclaración de Todorov: “Chklovski sostenía que la historia no es un elemento artístico sino un material preliterario; para él, sólo el discurso era una construcción estética. [...] Sin embargo ambos aspectos, historia y discurso, son igualmente literarios. La retórica clásica se habría ocupado de los dos: la historia dependería de la *inventio* y el discurso de la *dispositio*”.¹⁵ La historia en cuestión no pertenece a la vida sino a ese universo imaginario que sólo reconocemos a través del libro.

Además de la distinción entre fábula e intriga, es necesario tomar en cuenta la existente entre historia y discurso; puesto que tanto la historia como el discurso que da cuenta de ella, se desarrollan progresiva y paralelamente sobre la instancia temporal y esta dualidad es clave en el análisis del texto narrativo. La historia narrada establece una cronología que imita el tiempo humano real; este tiempo narrado constituye el tiempo diegético o tiempo de la historia. El discurso narrativo, por su parte, también está determinado temporalmente, pues el principio mismo de la sucesión, al cual no puede sustraerse ningún relato verbal, explica la disposición particular de las secuencias narrativas, con lo cual se establece una sucesión no temporal sino textual a la que se puede llamar tiempo del discurso.¹⁶

Pero, mientras el tiempo discursivo es en cierto sentido un tiempo lineal, por la razón de que los hechos sólo se pueden contar uno tras otro, el tiempo de la historia es

pluridimensional, porque pueden suceder varios acontecimientos al mismo tiempo.¹⁷ El grupo μ opina al respecto que tanto la historia como el discurso son progresivos: “la historia se abre y se cierra en el tiempo diegético, así como el discurso se abre y se cierra en la instancia enunciativa. Desarrolla su duración entre los vacíos que lo preceden y lo prolongan [...]”,¹⁸ sin embargo, la correspondencia entre ambas dimensiones temporales no es exacta, surgen desajustes que afectan el orden, la frecuencia y la duración.¹⁹

La relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, en términos de orden se define como una relación de secuencia entre el orden en el que ocurren los acontecimientos y el orden textual en que se van narrando. En general, y éste es el caso de *Sab*, y de casi todos los relatos, dentro del tiempo del discurso se halla comprimido el tiempo de la historia que abarca unos cinco años, y los sucesos que se narran no corresponden obviamente a cinco años de lectura. Además, la secuencia textual de *Sab* no siempre coincide con la sucesión cronológica de la historia, trazándose así relaciones de discordancia que son, de hecho, las que dibujan las “figuras” temporales más interesantes, básicamente la analepsis y la prolepsis, que Genette agrupa bajo el nombre de anacronías.²⁰

El relato se inicia *in medias res*, poco después de la formalización de las relaciones de Enrique Otway con Carlota, en analepsis o forma retrospectiva se narran segmentos de la historia temporalmente anteriores, por ejemplo, un hilo clave en la novela, la forma en que surgió el amor profundo y silencioso de Sab por la misma joven:

Yo no osaba ya recibir una mirada de sus ojos, ni una sonrisa de sus labios: trémulo delante de ella, un sudor frío cubría mi frente, mientras circulaba por mis venas ardiente lava que me consumía. Durmiendo aún la veía niña y ángel descansar junto a mí [...] Pero cuando despertaba era la mujer no el ángel la que veían mis ojos y amaba mi corazón. (p. 142)

Para Sab no existía ninguna esperanza en la realización de este amor, tal expectativa

era imposible, pues aun el noviazgo de Carlota y Enrique Otway había sido rechazado por la familia de don Carlos B. por considerarlo inferior a ella, y había tomado la decisión de desheredarla ante el aferramiento de Carlota por el joven. En la Cuba colonial era intolerable el matrimonio de una mujer de clase superior con un hombre de clase inferior (un caso de hipogamia), inclusive dentro de individuos de la misma raza (sistema monoracial).²¹ Así que resulta imposible pensar en la relación amorosa de una mujer blanca, rica y aristocrática con un esclavo mulato y pobre.

Noticioso Jorge del feliz éxito de las pretensiones de su hijo, pidió osadamente la mano de Carlota, pero su vanidad y la de Enrique sufrieron la humillación de una repulsa. La familia de B... era de las más nobles del país y no pudo recibir sin indignación la demanda del rico negociante, porque aún se acordaba del buhonero. (p. 44)

Igualmente, mediante esta técnica retrospectiva, el lector se entera de los antecedentes de diversos personajes, casi de todos los más importantes, por ejemplo de

Teresa:

Hija natural de un pariente lejano de la esposa de don Carlos, perdió a su madre al nacer, y había vivido con su padre, hombre libertino, que la abandonó enteramente al orgullo y la dureza de una madrastra que la aborrecía. Así fue, desde su nacimiento, oprimida con el peso de la desventura y cuando por muerte de su padre fue recogida por la señora de B... y su esposo [...] (p. 42)

O bien de hechos heroicos realizados por el héroe mulato; por ejemplo, los relatados metadiegeticamente por Martina a sus visitantes en Cubitas:

Sab estaba en Cubitas cual el incendio de mi casa prosiguió Martina _[...] El incendio consumía mi morada y yo medio desmayada en brazos de algunos vecinos atraídos por la compasión o la curiosidad, veía los rápidos progresos del fuego y gritaba en vano con todas mis fuerzas. "¡Mi nieto! ¡mi Luis! [...] [...] ¡Sab le salvó! Por entre las llamas y quemados los pies, ensangrentadas las manos, sofocado por el humo y el calor, cayó exánime a mis pies al poner en mis brazos a Luis y a Leal...[...] (pp. 113-114)

En sentido contrario, en la prolepsis el relato se interrumpe para dar cuenta de

segmentos temporalmente posteriores, que a veces resultan proyecciones hacia el futuro, inclusive en forma de presagios o presentimientos, como ocurre en el capítulo VIII cuando Carlota entona una canción que refleja sus dudas con respecto al amor de Enrique y que anuncia su futuro sufrimiento:

La agitación hacía flaquear su voz, pero hizose por un momento superior a ella y sin elección, a la casualidad cantó estas estrofas, que estaba muy lejos de sospechar pudiesen ser aplicables a la situación de ambos: [...] (pp. 89-90)

O bien la muerte del caballo de Sab que anuncia la de su amo, o la importancia que se da a la carta que Sab escribe para Teresa, y que el mensajero cree estar destinada a Carlota porque el sobre no tiene destinatario; Enrique, lleno de confusión, en forma arrebatada se apodera de la carta, pero Teresa asume la responsabilidad:

Enrique estaba estupefacto y miraba a Teresa y luego a Carlota, como si quisiese leer en sus rostros la aclaración de aquel enigma. Pero el semblante de Teresa estaba pálido y sereno, y en la hermosa fisonomía de Carlota sólo se veía en aquel momento la cándida expresión de la sorpresa. (p. 113)

En relación con la frecuencia, consistente en la coincidencia o falta de la misma entre el número de ocurrencias de la historia o segmentos de la misma con sus respectivas temporalidades y el número de las ocurrencias discursivas que las vehiculan, en *Sab* domina el relato singulativo, tipo de frecuencia más común en la que se narra una sola vez lo que ocurre una sola vez. Sin embargo hay algunas repeticiones, cuyo efecto estético es acentuar elementos temáticos centrales en la obra: en el cap. III y en el VII se reitera la oposición de Jorge Otway al matrimonio de su hijo con Carlota, para enfatizar la ambición, puesto que Carlota ha perdido su fortuna. O la narración, que en forma resumida hace Sab a Teresa, de su primer encuentro con Enrique Otway, que resultó fatal para su amor:

[...] no vi nunca a Otway y volví a Bellavista sin sospechar que se preparaba la señorita de B... a un lazo indisoluble. Ni mi amo, ni Belén, ni vos, señora...nadie me dijo que Carlota sería en breve la esposa de un extranjero. ¡El

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

destino quiso que recibiese el golpe de la mano aborrecida!
Sab refirió entonces su primer encuentro con Enrique y, como si el recuerdo de aquella tarde fatal fuese de un peso mayor que todos sus otros dolores, quedó después de dicha relación sumido en un profundo abatimiento. (p. 153)

3. 6. OTRAS FIGURAS TEMPORALES

Otras figuras temporales surgen de la comparación o contraste entre las duraciones diegética y discursiva, desde luego se trata de relaciones puramente convencionales porque en sentido estricto se mide más que su estricta duración, el ritmo o los ritmos del relato, perceptibles al confrontar la extensión del texto o sea una dimensión espacial y la duración diegética, o sea una dimensión temporal de orden ficcional. Dichas figuras son *la pausa, la elipsis, el resumen y la escena*.²²

En la pausa la duración de la historia es mayor a la del discurso y sirve a la autora para describir un paisaje, una situación o un estado de ánimo, o bien acciones menudas, ejemplos abundantes de esta estrategia se han proporcionado al hablar del espacio en *Sab*.

Otro tipo de pausa es la digresiva, llamada en términos cinematográficos *rallentando*, en cuanto se detiene el tiempo en el relato para dar paso al discurso del autor implícito. Su estatuto narrativo es muy diferente a las pausas descriptivas porque son de naturaleza extradiegética y pertenecen al dominio de la reflexión más que al de la narración, ya se han dado ejemplos de este tipo de pausa al hablar del autor implícito y se abundará en ellos al hablar del lector.

En la elipsis se suprime el tiempo de la historia, se salta sobre los acontecimientos o se olvidan, mientras sigue transcurriendo el tiempo del discurso, lo cual sólo puede pasar cuando la ocurrencia de la historia es inferible a pesar de su omisión. Este recurso es muy frecuente en *Sab* y muy efectista para proporcionar mayor emoción al relato. Así cuando Sab va a casa de los Otway para llevar un mensaje a Enrique encuentra a éste

conversando con su padre acerca de un billete de lotería que no ha sido premiado. En un momento dado Sab sonríe y el lector ignora por qué lo hace, inclusive Enrique malinterpreta este gesto:

[Enrique] quedó admirado y resentido cuando al mirar al mulato vio brillar sus ojos con la expresión de una viva alegría, creyendo desde luego que Sab se gozaba con el disgusto de su padre. (p. 83)

En el transcurso del relato, se aclarará que la causa de la alegría del esclavo es haberse enterado que posee el número de lotería premiado, pues más tarde se lo ofrecerá a Teresa a fin de que se case con Enrique:

_ [...] Ved aquí mi billete _añadió sacando de su cinturón un papel_, es el número 8014 y el 8014 ha obtenido cuarenta mil duros. Tomad este billete [...] (p. 155)

Asimismo por analepsis el lector se entera de que don Carlos también había adquirido dos billetes de lotería, uno para Carlota y otro para Teresa. Esta acción parece inverosímil, pero en la Cuba del XIX existía gran pasión por el juego de lotería, en el que participaban todas las clases sociales. Precisamente el cuadro más conocido del pintor cubano José Joaquín Tejada, de fines del XIX, llamado *La confronta* o *La lista de la lotería* reproduce un grupo callejero que consulta los resultados del sorteo, en el que aparecen dos mujeres.²³

Otro ejemplo de elipsis está en relación con la boda de Enrique y Carlota, la que no se describe, pero es sumario se mencionan acontecimientos importantes sucedidos casi al mismo tiempo, en especial la noche de la entrega amorosa que, por pudor y de acuerdo con el canon de la época solo se sugiere:

En aquella hora don Carlos, desafiando la tormenta, corría al embarcadero de Nuevitas, pensando que un momento de dilación podía impedirle hallar vivo a su hijo. En aquella hora Teresa, de rodillas delante de un crucifijo, en una estrecha celda, imploraba la misericordia de Dios [...] En aquella hora

enterraban en Cubitas dos cadáveres, de un hombre y de un niño; una vieja lloraba [...] (p. 202)

En el resumen o sumario, la duración de la historia es inferior a la del discurso, pues se expresan en pocas líneas los acontecimientos que tuvieron lugar en varias horas, días, meses, años, sin que se proporcionen detalles de acciones ni de palabras. Este recurso típico de la novela decimonónica es empleado en *Sab* en algunas ocasiones al principio de los capítulos y, en otras, al final, por ejemplo al inicio del capítulo XI, para explicar la procedencia de un objeto clave en el desarrollo de la trama:

En efecto aquel brazalete tejido con cabellos de la hermosa hija de don Carlos, y cuyo broche era el retrato de ésta, fue regalado a Teresa por su amiga hacía algunos años y desde entonces pocas veces dejaba de llevarlo, pues su carácter seco y huraño, la hacía poco afectuosa con Carlota, su corazón, noble y agradecido, sabía apreciar dignamente la preciosa prenda de una amistad tan sincera como aquella que debía a su interesante compañera. (p. 123)

En el último capítulo de la novela puede observarse cómo se sintetizan por sumario las acciones ocurridas durante los cinco años posteriores a los acontecimientos climáticos del relato, precisamente este capítulo es llamado por la autora conclusión, de la que se transcribe el siguiente fragmento:

Pero don Carlos sólo sobrevivió dos años a su hijo, y su muerte, que privó a Carlota de un indulgente amigo y de un tierno consolador, fue acompañada de circunstancias que rasgaron de una vez el velo de sus ilusiones, y que envenenaron para siempre su vida. (p. 207)

Por último, en la escena, la duración de la historia puede ser convencionalmente considerada igual a la duración del proceso discursivo que la relata. La escena tiende a ser un relato más o menos detallado, que con frecuencia privilegia el estilo directo del diálogo como la forma más dramática y por tanto escénica de la narración. La primera novela de la Avellaneda es rica en el empleo de tal estrategia, por ello sólo se recogen dos muestras. La primera de una conversación entre Carlota y Enrique:

Te repito decía el joven_, que negocios indispensables de mi comercio me precisan a dejarte tan pronto, bien a pesar mío.

¡Con que veinte y cuatro horas solamente has querido permanecer en Bellavista! contestó la doncella con cierto aire de impaciencia_. Yo esperaba que fuesen más largas tus visitas; de otro modo no hubiera consentido en venir. Pero no te marcharás hoy, eso no puede ser. Cuatro días más, dos por lo menos.
(p. 50)

La segunda muestra está tomada del encuentro nocturno de Sab y Teresa en el cañaveral:

Sab repuso con melancólica sonrisa a la doncella_ tú deliras seguramente: ¿yo puedo ser dices tú la esposa de Enrique?

_Sí, vos podéis serlo y soy yo quien puede daros los medios para conseguirlo. Teresa le miró con temor y lástima: sin duda creyó que estaba loco.

¡Pobre Sab! dijo ella, desviándose involuntariamente_, cálmate, en nombre del cielo; no estás en tu juicio cuando crees... (p. 140)

En *Sab* las estrategias temporales no se presentan en forma aislada, sino que se alternan sucesivamente o se mezclan los diferentes tipos de desfasamiento de la duración: escena y prolepsis, escena y analepsis, pausa descriptiva y escena, etc., este juego retórico produce variaciones en el ritmo del relato, y efectos estéticos relacionados muchas veces con el suspenso; la combinación entre escena y sumario es una de las más frecuentes. La diferencia entre escena y sumario está relacionada con la definición aristotélica entre modo dramático y modo narrativo y, en terminología más reciente, entre mostrar y contar.

En la novela del XIX _y, en general, en el relato tradicional_ la oposición entre escena y sumario remite casi siempre a una oposición de contenido entre lo dramático y lo no dramático. Los tiempos fuertes de la acción coinciden así con los momentos más intensos del relato, mientras que los tiempos débiles se resumen a grandes rasgos. El ritmo, entonces se constituye, con la alternancia de sumario (no dramático) y escena (dramático) con un papel decisivo en la acción. En la escena tiene un papel clave el uso del estilo directo y el indirecto.

3. 7. ESTILOS DIRECTO E INDIRECTO

El sistema de los estilos directo e indirecto entendidos como modos de referir el discurso arranca de la misma tripartición platónica. El estilo directo corresponde a la mimesis platónica en la que el autor imita a sus personajes, es decir finge hablar como si fuera ellos; la diégesis, en cambio, corresponde en el sistema platónico al relato puro en el cual el poeta no simula ser otra persona. Tanto el estilo directo como el indirecto corresponderían a la diégesis platónica, en cambio, lo narrado no, porque en esta forma discursiva el autor no se hace pasar por otro sino que habla en su propia voz a través de la voz narrativa. En la novela el estilo directo de los diálogos marca la zona del discurso del personaje opuesta en bloque a la del narrador.

En el discurso literario hay un hablante o sujeto de la enunciación primero, básico, el narrador autorizado, pero muchos enunciadores a los que se atribuyen discursos, a los que momentánea o consistentemente se deja hablar allí donde la narración progresa como escena. El autor habla por momentos en su propio nombre y, por momentos, reproduce los diálogos de sus personajes. Da, pues, voz a los personajes, muchas son las voces que el narrador cita, resucita y suscita. Los citadores o introductores del discurso de los personajes pueden ser el narrador básico u otro personaje en funciones narrativas. En el estilo directo las intervenciones o citas son marcadas por medios gráficos y sintácticos, en el caso de *Sab* por guiones y verbos introductores, a veces con dos puntos, en el siguiente ejemplo se ha dejado el contexto introductorio a un diálogo entre Carlota y Sab para observar cómo maneja la autora los diálogos; cabe aclarar que casi siempre aparecen mezclados los estilos directo e indirecto:

Tocaba ya en el umbral de ella cuando oyó a su espalda una voz conocida que la daba los buenos días: volvióse y vio a Sab.
_Te suponía ya andando para la ciudad _le dijo ella.

_Me ha parecido _respondió el joven con alguna turbación_ que debía aguardar a que se levantase su merced para preguntarla si tenía algo que ordenarme.

_Yo te lo agradezco, Sab, y voy ahora mismo a escribir a Enrique: vendré a darte mi carta dentro de un instante. (p. 74)

Como una variedad del estilo directo se encuentra el monólogo, es sus variantes de monólogo interior y soliloquio, a los que recurre la autora en diversas ocasiones, el ejemplo a continuación reproduce el primer tipo, que se introduce por dos puntos:

[Carlota] encontrábase contenta y dichosa cuando al despertar, a la primera lumbre del sol, se dijo a sí misma: Enrique vive y está libre de todo riesgo: dentro de ocho días le veré junto a mí, apasionado y feliz: dentro de algunos meses estaré unida a él con lazos indisolubles. (p. 69)

Pero también se encuentran casos de soliloquio, por ejemplo en el multitudinario encuentro de Teresa y Sab, en el cañaveral, en él que dentro de la charla, hay momentos en que Teresa se abstrae en sus pensamientos y Sab en voz alta cuenta cómo se enamoró de su ama:

El mulato que absorto en sus pensamientos, apenas atendía a ella, levantó por fin la cabeza y tomó otra vez la palabra, con más tranquilidad.

_En las pocas veces que iba a Puerto Príncipe apenas veía a Carlota, pero interrogaba a todas sus criadas con mal disimulada ansiedad, deseando saber el estado de su corazón y temblando siempre de conseguirlo [...] (p. 148)

En el estilo indirecto, cuando el narrador cuenta que los personajes hablan pero no repite sus palabras, la exactitud de la traslación consiste en no tergiversar un acto proposicional, pero la forma del enunciado citado, cualquiera sea el grado de su probable reproducción, está perdido, pues no puede reconstruirse a partir de su traslación al texto.²⁴

En realidad se hallan pocas muestras de estilo indirecto puro, como en el siguiente ejemplo: cuando muy cerca de la muerte de Teresa en el convento de las ursulinas, las monjas esperan con impaciencia a Carlota:

Esta dilación enfadaba a las buenas religiosas porque, decían ellas, era una ingratitud de la señora de Otway estar tan perezosa en correr al lado de la

moribunda que tanto la amaba, y a la que mostraba tan tierna correspondencia.
(p. 204)

Precisamente porque las palabras de los personajes constituyen el discurso al igual que las palabras del narrador, pueden darse entre ellas relaciones diversas que afectan el significado del relato del que forman parte, según que los dichos de los personajes se reproduzcan con mayor o menor fidelidad. Por supuesto, en los discursos fictivos literarios los participantes y categorías de la enunciación son imaginarios como (en parte o totalmente) los hecho o entidades mencionados y las predicaciones sobre ellos.

Sin embargo aun el estilo directo aparece siempre en contextos narrativos, para Graciela Reyes “la expresión que se cita está enmarcada por otro discurso, del que depende lógica y comunicativamente”, por tanto para esta autora un discurso citado resulta “más o menos violentado, pervertido, dotado de nuevo significado en el contexto de la citación”.²⁵

La autora implícita de *Sab*, aprovechando sus excepcionales dotes de dramaturga, se muestra como experta al permitir escuchar las voces de los personajes y el sentido de las mismas: a veces cita en estilo directo, frases del otro, imitando su voz, su mímica y hasta sus gestos, a veces resume en estilo indirecto algunas de sus expresiones; y en la reproducción de las afirmaciones que les presta, logra que asome el acento de su propia pasión. La dramatización de partes de la historia permite al narrador colocar al lector muy cercano a lo narrado y de esta manera captar su interés, porque la misma estructura del texto va conduciendo al lector a tomar su perspectiva.

En *Sab*, la pasión física y espiritual de un esclavo mulato está integrada en su amor por una mujer blanca; pero el esclavo tiene que reprimir su pasión, en este caso la autora recurre a un lenguaje silenciado y somático de gestos, miradas, lágrimas y fugaces contactos.²⁶ El empleo de lenguaje silenciado es un medio para ocultar la sexualidad de los

personajes; por ejemplo, cuando Carlota se entera de cómo salvó Sab a Enrique, le ciñe el cuello al esclavo y lo declara libre:

Sab se inclinó profundamente a los pies de la doncella y besó la delicada mano que se había colocado voluntariamente junto a sus labios. Pero la mano huyó al momento y Carlota sintió un ligero estremecimiento: porque los labios del esclavo habían caído en su mano como una ascua de fuego.

Eres libre, repitió ella fijando en él su mirada sorprendida,, como si quisiera leer en su rostro la causa de una emoción que no podía atribuir al gozo de una libertad largo tiempo ofrecida y repetidas veces rehusada. Pero Sab se había dominado y su mirada era triste y tranquila, y serio y melancólico su aspecto. (p. 66)

Igualmente se observa este lenguaje reprimido en las relaciones de Sab y Teresa, el nexo entre ambos expone una conducta en desfase con las normas de la época. Cuando en sus caras se reconocen ambos “como en un espejo...la dolorosa pasión” imposible de Teresa por Enrique y de Sab por Carlota: “huye cada uno de las miradas del otro. Sab se interna por los cañaverales, corriendo como el venado herido”; Teresa, por su parte, “se encierra en su habitación” (pp. 87-88), anticipando así el destinado enclaustramiento de su sexo; los dos buscan refugio en los espacios cerrados de la esclavitud y la dependencia.

No obstante, Sab y Teresa llegan a compartir uno con otra su secreto amor desgraciado durante el encuentro que tienen a orillas del río, en el que se da cierta intimidad física y solidaridad comunicativa entre hombre y mujer de razas distintas:

Una gruesa y ardiente lágrima se desprendió de los ojos de Sab, cayendo sobre la mano de Teresa, que aún retenía en las suyas; y otra lágrima cayó también al mismo tiempo y resbaló por la frente del mulato; esta lágrima era de Teresa, que inclinada hacia él, le fijaba una mirada de simpatía y compasión. (p. 15)

A través de sus comentarios _que bien podrían considerarse como acotaciones_ la narradora va dando los cambios que se producen en los personajes en el momento en que se hacen confidencias. En Teresa se va produciendo un cambio gradual dado a través de los verbos olvidaba...veía...oía..., (pp. 147-148) hasta conmoverse ante el amor de Sab por su

prima y desearlo para ella, a tal grado que ofrece seguir al mulato a remotos climas, le tiende las dos manos y Sab las besa (p. 160). Entonces brotan las palabras de Sab, fraternales y agradecidas, acompañadas por sus lágrimas, conforme a los códigos del romanticismo y la sociedad decimonónica:

—¡Sublime e incomparable mujer! —la dijo—, Dios sabrá premiarte el bien que me has hecho. Tu compasión me da un momento de dulzura que casi se asemeja a la felicidad. ¡Yo te bendigo, Teresa! (p. 161)

Pero los gestos de ambos pertenecen a otro código reprimido, en claro conflicto con lo permitido entre esclavo mulato y mujer blanca. Si dentro del contexto de la producción colonial, el subalterno masculino no tiene historia ni voz, el subalterno femenino está aún más profundamente oscurecido.²⁷ Esta doble dislocación induce a la autora a interrogar y subvertir las estructuras culturales predominantes, haciendo de la marginalización una fuente insuperable de energía creativa.

NOTAS AL CAPITULO III

¹Vid., Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, 1a. ed. corr. y aum., Porrúa, México, 1997, p. 207.

²Vid., Tzvetan Todorov, "Las categorías del relato literario", en *Análisis estructural del relato*, Premiá, 1990 (La red de Jonás, Estudios), p. 177.

³Grupo η [Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Phillipe Minguet, François Pire y Hadelin Trinson], *Retórica general*, Paidós, Barcelona, 1987 (Paidós Comunicación, 27), p. 274.

⁴Para Emile Benveniste la historia "trata de la presentación de los hechos ocurridos en cierto momento del tiempo sin ninguna intervención del locutor en el relato"; y el discurso se refiere a "toda enunciación que supone un locutor y un oyente, y en el primero la intervención de influencias de algún modo sobre el otro", en *Problemas de lingüística general II*, Siglo XXI, México, 1977, p. 129.

⁵Todorov, *op. cit.*, p. 161.

⁶Helena Beristáin, *Análisis del relato literario*, UNAM-Limusa Noriega, México, 1984, p. 110.

⁷Grupo μ , *op. cit.*, pp. 270-271. En nota a pie de página los autores aclaran que la precisión en los vocablos empleados tiene su importancia, pues la terminología al respecto es muy flotante.

⁸Roland Barthes, Introd. de *Análisis estructural del relato*, Premiá, 1990 (La red de Jonás. Estudios), p. 34.

⁹La colonización de la isla se inicia en 1511 cuando Diego Velázquez funda la primera población y la llama Baracoa.

¹⁰Vid., Javier Rodríguez Piña, *Cuba*, Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora/ Universidad de Guadalajara/ Alianza Editorial Mexicana, México, 1988 (América Latina, una historia breve).

¹¹Gerard Genette, "Fronteras del relato", en *Análisis estructural del relato*, Premiá, 1990 (La red de Jonás. Estudios p. 201).

¹²Vid., H. Beristáin, *Análisis...*, p. 82.

¹³Samuel Alexander, *Space, Time and Deity*, Dover Publications, New York, 1966, vol. Y, p. 44, cit. por Gullón Agnes y Germán Gullón, *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*, Taurus, Madrid, 1974, p. 243.

¹⁴Vid., H. Beristáin, *Diccionario...*, p. 297; y F. Brioschi y C. Di Girolamo, *Introducción al estudio de la literatura*, Ariel, Barcelona, 1988 (Letras e Ideas. Instrumenta), p. 221 y ss.

¹⁵Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 161.

¹⁶Vid., Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva. Estudio de la teoría narrativa*, UNAM, s. p. i., p. 21.

¹⁷Vid., Tzvetan Todorov, *op. cit.*, pp. 178.

¹⁸Grupo μ , *op. cit.*, p. 278. Para este grupo, así lo aclara una nota, "el término *diegético* está relacionado con *diegesis*, empleado por Aristóteles y tomado por G. Genette para indicar lo narrativo en sí por oposición al discurso".

¹⁹Aunque son varios los autores que atacan este problema, entre lo que he consultado a Todorov, el grupo μ , y Genette, sigo la clasificación del último por ser una de las más sistematizadas.

²⁰G. Genette, "*Discours du récit*", en *Figures III*, Seuil, París, 1972, pp. 90-115.

²¹Verena Stolcke, *Racismo y sexualidad en la Cuba colonial*, Alianza Editorial, Madrid, pp. 205-206.

²²Genette, "*Discours du...*", p. 223.

²³Adelaida de Juan, "La mujer pintada en Cuba. El siglo XIX", en *Mujeres latinoamericanas: Historia y cultura. Siglos XVI al XIX*, t. 2. Casa de las Américas/ UAMI, La Habana, 1997, p. 11.

²⁴Vid., Graciela Reyes, "La oratio quasi obliqua", en *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Gredos, Madrid, 1992 (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 340), pp. 180-229.

²⁵*Ibid.*, p. 80.

²⁶Evelyn Picón Garfield, *Poder y sexualidad: el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1993 (Teoría Literaria: Texto y Teoría), p. 70.

²⁷Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the subaltern speak?", en *Marxism and the*

CAPÍTULO IV

EL LECTOR IMPLICITO EN SAB

La lectura encierra una dinámica de apropiación y resistencia entre un texto que proyecta un universo, o una visión del universo, esencialmente ajeno, y un lector que arriesga su mundo al intentar apropiarse del otro. Esta interesante dialéctica se produce justamente durante la lectura, sin lectura no hay obra y, por tanto, no hay significación: “Leer es participar en la construcción del texto y del mundo porque la literatura, y en especial la narrativa, es parte del mundo de la acción sólo cuando es leída”.¹

Al respecto Iser afirma: “Las obras literarias son importantes y merecen ser estudiadas esencialmente porque pueden ser leídas y pueden suscitar respuestas en los seres humanos.”² En el acto de lectura se produce una interacción esencial entre autor, texto y lector _tres elementos que permanecen en continua relación y sólo se han separado en este trabajo con fines de estudio_. Los polos de dicha interacción son precisamente el autor (narrador) y el receptor (lector). En la estructuración del texto se hallan indicios de ambas figuras, que pueden o no coincidir con sus equivalentes de carne y hueso.

En la novela, conforme se lee, el lector va dibujando una imagen del autor, al tiempo que va siguiendo todas las instrucciones de lectura. Pero esa imagen nada tiene que ver con un conocimiento biográfico del autor histórico, sino que es producto de estructuras tanto discursivas como narrativas en las que se inserta la enunciación. La figura del emisor inscrita en el texto, equivale a la del autor implícito, pero se ha visto en el capítulo II, que el

autor no se presenta en forma directa, lo hace a través de un filtro, el del narrador, un personaje ficticio explícitamente diferente del autor de quien este finge que procede la narración. En simetría con el autor implícito se encuentra la figura del lector implícito

llamado por Eco lector modelo:

Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias [...] capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector, por consiguiente, deberá prever un *Lector Modelo* capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente.³

En simetría con la figura del narrador se habla del narratario o destinatario de la narración, sea éste designado o tan solo sobreentendido;⁴ aunque se ha aclarado desde un principio, pero se enfatiza nuevamente, que en el desarrollo de la presente tesis cuando se habla tanto de autor como de lector se hace referencia a las modalidades implícitas de ambas figuras, entendiendo al segundo como el tipo de lector que la obra implica, es decir una estructura inscrita en el texto, no anclada en un sustrato empírico sino en la estructura del texto mismo. El concepto de lector implícito describe una estructura textual en la que el receptor siempre está ya pensado de antemano, la ocupación de esta forma cóncava sostiene Iser no se impide aun cuando los textos parezcan no preocuparse, de manera explícita, de un receptor e incluso pretendan excluirlo por medio de las estrategias utilizadas.⁵

4. 1. LOS ESPACIOS VACIOS DEL TEXTO

Un texto se presenta ante el lector como una especie de “estado vacío” que él debe ir llenando. Los espacios vacíos o *blanks* explica Iser “describen menos una carencia de determinación del objeto intencional o de las perspectivas esquematizadas que más bien la capacidad de ocupar un espacio determinado del sistema en el texto por medio de las

representaciones del lector”.⁶

Por otra parte los “blancos” programados en un texto son posiciones de lectura que indican la perspectiva cambiante del lector, quien durante la lectura va participando en un juego constante entre lo dicho y lo no dicho, entre lo explícito y lo implícito, un juego en el que el lector se ubica como constructor del texto, al llenar los blancos, inferir significaciones a partir de lo no dicho, y conectar segmentos y perspectivas dentro y fuera del texto. De acuerdo con Umberto Eco se puede decir que el texto en verdad es un mecanismo económico que necesita del lector para activarse: “[...] un texto (con mayor fuerza que cualquier otro tipo de mensaje) requiere ciertos movimientos cooperativos, activos y conscientes por parte del lector”.⁷

Para Iser los blancos (*blanks*) indican suspensión de las posibilidades de enlace (*connectability*) entre segmentos del texto.⁸ Estos vacíos son inherentes a toda narrativa, la cual, en efecto, presenta una serie de escenas sincrónicas que el lector debe organizar y relacionar para formar una imagen diacrónica según instrucciones implícitas en el texto. El lector llena los vacíos creando conexiones que forman un todo coherente de los segmentos. Inventa las conexiones que el texto admite en un momento determinado y las verifica o rechaza más adelante en la lectura.

Entonces, más que una exigencia de complementación, los espacios vacíos muestran una exigencia de combinación, pues constituyen un potencial de ensamblaje. En *El lector implícito*, Iser considera que un texto contiene potencialmente todo un universo y utiliza la metáfora de las estrellas que aclara todavía más este hecho: “las *estrellas* en un texto literario son fijas; las líneas que las unen, variables”;⁹ pero esta pluralidad de elementos latentes que la lectura actualiza está, en cierta medida, planificada, programada y, sobre

todo, controlada por el propio texto, que necesita del lector para que sus potencialidades se actualicen e incluso puedan producirse combinatorias de significación que rebasen el programa de lectura inscrito. De ahí que sea posible estudiar el fenómeno de la lectura a partir del texto y no a partir del lector empírico, “[...] ya que el primero contiene, como en espejo, el reflejo del lector, su perfil y su competencia de lectura”.¹⁰

4. 2. REPERTORIO LITERARIO

En el acto de lectura tiene lugar una elaboración del texto que es posible llevar a cabo mediante la posesión de determinados saberes y competencias del lector. Si bien toda obra encierra a su propio lector implícito, hay una serie de características que lo configuran como lector en sí: fundamentales son un grado de competencia lingüística suficiente para realizar la actividad que lo define, la lectura, en cuanto le permite aprehender los signos comunicados por el texto; un grado de competencia literaria, que incluye la habilidad de combinar los signos en orden a la construcción de una imagen (en el sentido más amplio del término); las convenciones literarias del género; y una serie de lecturas previas, aludidas en el texto. Así, pues, para “descodificar” un mensaje verbal se necesita, además de la competencia lingüística, una competencia circunstancial diversificada, una capacidad para poner en funcionamiento ciertas presuposiciones, para reprimir idiosincrasias, etcétera.¹¹

El conjunto de habilidades inferenciales, y una serie de lecturas y de conocimientos o informaciones previas han sido llamadas por Iser *repertorio literario*: “en cuanto que el texto encapsula unos conocimientos previos”. Estos se refieren no sólo a los textos precedentes, sino igualmente “a las normas sociales e históricas, al contexto socio-cultural en su sentido más extenso en el que el texto ha brotado [...]”.¹²

Sin embargo, dicho programa básico _determinado, en gran medida, por las

estructuras narrativas y discursivas y por el acuerdo o desacuerdo con las convenciones que rigen al género correspondiente, entre otros factores_ es el que permite las combinaciones no previstas. La combinación y reorganización de los elementos suministrados por el texto son las actividades primordiales que el lector habrá de realizar, pues la imagen que construye de la novela consta de personajes, espacios, conflictos, sistemas sociales y códigos ideológicos vigentes, dependiendo de la información disponible en cada momento.

4. 3. LECTURA Y FILIACION GENERICA

El primer programa de lectura inscrito en el texto establece una filiación genérica en la mente del lector con muchos otros que ostentan propiedades similares, es de suyo _dice Pimentel con base en Genette_ una relación architextual, que asegura el funcionamiento y sentido del acto de lectura.¹³ Los textos son portadores de ciertas señales cuya función es orientar las expectativas literarias de los lectores con respecto al género, al autor, o a la época, así como extraliterarias con respecto al medio en que se difunde la obra, la forma de publicación, la editorial, etc.

Leer un texto como un relato, como un ensayo o como un poema es dar ya por sentadas sus condiciones elementales (aunque todavía muy abstractas) de significación. El género anticipa al lector un modelo previsible de la estructura _mínimamente, la organización de los lugares comunes formales y de contenido _ y del funcionamiento de la obra, que le programa su lectura conforme a las expectativas dependientes de su competencia lectorial, de su conocimiento y dominio de las “reglas del juego” de los géneros, etc.; tanto las reglas como la competencia se inscriben en un marco histórico cultural. En realidad, dice Greimas, el lector no reconoce el género merced a supuestas propiedades específicas, sino debido a “criterios de naturaleza sociolectal” provenientes de una explícita teoría de los géneros, de una implícita clasificación de las obras transmitidas

oralmente, o, en fin, de una “categorización particular del mundo”.¹⁴

Sab es una novela y como tal su naturaleza es en gran medida ficcional, por lo que su situación provendrá de la relación entre dos mundos: el de ficción, creado por el autor, y el mundo *real*, el universo aprehensible.¹⁵ Según Umberto Eco un mundo narrativo toma prestadas, salvo indicación en contrario, ciertas propiedades del mundo “real” y, para hacerlo sin derroche de energías, recurre [por ejemplo] a individuos ya reconocibles como tales, a quienes no necesita reconstruir propiedad por propiedad: “Esos individuos se nos aparecen en los mundos narrativos como ya preconstituídos y el análisis de sus condiciones epistemológicas de constitución es un asunto que incumbe a otro tipo de investigaciones relacionadas con la construcción del mundo de nuestra experiencia.”¹⁶

Debido a esa forma de significación narrativa la novela establece de entrada el “contrato de inteligibilidad” del que habla Culler y al que ya se ha hecho referencia (*Vid.* cap. I); así el texto se propone como un modelo la construcción de un mundo que entrará en relaciones de concordancia o de discordancia con el mundo del extratexto, por lo que el texto tiende a ser referencial a fin de evocar y subvertir al referente. En la novela aparece un repertorio de normas, conductas, ideas, opiniones y convenciones de la realidad contemporánea a la creación de la obra, así como de otros sistemas culturales, incluyendo la literatura. Estos elementos seleccionados se recombinan en el relato constituyendo su dimensión referencial: un puente entre el mundo narrado y el mundo del extratexto.

4. 4. LECTOR, NARRADOR Y AUTOR

Las instrucciones de lectura quedan, pues, inscritas en las estructuras mismas del relato, tanto en las narrativas como en las discursivas, por ello se ha planteado en el segundo capítulo de esta tesis al narrador y al autor implícito y, en el tercero, las estrategias

discursivas empleadas en la novela, ahí se han visto con detalle y se han ejemplificado ampliamente, por lo que en esta parte sólo se hará referencia en lo general a aquellos elementos clave en que se manifiestan y se ofrecerán otros ejemplos en caso necesario.

El tipo de narrador que aparece en el texto pide un determinado tipo de lector, como el de *Sab* es omnisciente, le da tanta información al lector que éste tiene la ilusión de recibirla completa, sin embargo se ha aclarado que ni la más omnisciente de las narraciones cuenta todo; siempre hay, aun cuando sea mínima, una labor de construcción y reconstrucción por parte del lector. Además, también ya se ha observado que el narrador y el autor de *Sab* tiende a flexibilizar su acción mediante el uso básicamente de los estilos directo e indirecto mediante los que cede la voz a los personajes.

El autor implícito es el autor tal como se muestra, se construye o se denuncia en la obra, pero es también el conjunto de normas sobre las cuales se edifica, o sea el conjunto de elecciones de temas, de técnicas, de puntos de vista, que hacen de la obra lo que es. Este autor implicado en el texto se hace manifiesto mediante las elecciones lingüísticas y técnicas narrativas, y en la ideología que sustenta dichas elecciones. Es, además, el responsable de los valores transmitidos en la obra. En el otro polo textual se encuentra el lector implícito: “Todo autor, al escribir, cuenta con el lector. El lector es parte en la estructura básica de la novela, no menos que el autor que le habla, y está incluido dentro de su marco”.¹⁷

En *Sab* el autor o autora implícita entra directo en el texto: “Esta figura coextensiva con su obra es más verdadera para el lector que la figura verdadera y mortal del autor empírico”.¹⁸ La autora implícita es la responsable de aseveraciones explícitas que llevan su marca de enunciación.

La comunicación entre el lector y la autora implícita empieza con el título de la

novela y sigue en un proceso de zigzags, desandaduras y recapitulaciones paralelamente a la construcción del sentido del texto. En este proceso sólo se destacarán algunas estrategias como las apelaciones al lector, las generalizaciones y los comentarios autoriales, en los que la autora implícita entra en contacto directo con los lectores como para guiar y asegurar la interpretación de la obra.

4. 5. APELACIONES AL LECTOR

En la novela del siglo XIX los narradores (y los autores implícitos) suelen dirigirse a sus lectores con el nombre de “amigos”. La autora de *Sab* los llama simplemente *lectores*, pero a veces les antepone el adjetivo posesivo *nuestros*, marca con la que por un lado los incluye dentro de su campo y, por otro, establece con ellos un nivel de cercanía, de familiaridad. De diversos recursos se vale la narradora para dirigirse al lector por encima o por debajo de la narración: las *llamadas* o *apelaciones al lector*, que hace unas en forma directa, mencionándolo, requiriéndolo para que escuche, para que se fije y atienda, así lo hace a lo largo de toda la novela, al principio: “Dos palabras al lector” (p. 17), y al final de la misma: “Desearíamos también dar noticias al lector de la hermosa y doliente Carlota [...]” (p. 226), lo que muestra su preocupación constante por mantener la comunicación con el lector; pero también estos llamados puede hacerlos de modo indirecto, básicamente por medio de las generalizaciones o los comentarios autoriales que se observarán en los apartados siguientes.

Dentro de las apelaciones al lector hay un grupo que atañe a explicaciones de cómo está organizado el material novelesco: “Un largo intervalo de silencio sucedió a este corto diálogo, y nos aprovecharemos de él para dar a conocer a nuestros lectores las dos señoritas [...]” (p. 34).

Otras se ligan a la organización temporal de la historia: “Puede el lector dejar transcurrir aún otros cinco años y verá a Jorge Otway, rico negociante, alternando con la clase más pudiente [...]” (p. 41).

Existen también varias llamadas al lector en las que se apela a su buena memoria y capacidad evocativa: “Estos dos hombres _ya los conoce el lector_ era Enrique y Sab [...]” (p. 59), o “[...] Martina, de la que ya nuestros lectores han oído hablar en el capítulo precedente [...]” (p. 108). La lectura y la memoria tienen una estrecha relación, precisamente uno de los requisitos indispensables para una lectura fructífera es un trabajo de memoria, condición básica para la construcción de la significación. Se explican así las repeticiones y las apelaciones a la memoria del lector, que se despliegan a través del texto.

4. 6. GENERALIZACIONES

En ocasiones el narrador no interpela directa o abiertamente al lector, sino de manera más sutil y, por tanto, más difícil de detectar, así lo incorpora a la novela haciéndole participar de sus opiniones u observaciones sin más que exponerlas como meras abstracciones o generalizaciones, como puede observarse en el caso siguiente:

La naturaleza se embellece con la presencia del objeto que se ama y éste se embellece con la naturaleza. Hay no se qué mágica armonía entre la voz querida, el susurro de los árboles, la corriente de los arroyos y el murmullo de la brisa (p. 77)

O puede exponerlas en un plural generalizador donde mediante el uso del *nosotros* inclusivo deja espacio al lector invitándolo a aceptar como propia la observación:

[...] porque cuando *amamos* por primera vez *hacemos* un Dios del objeto que *nos* cautiva [los subrayados son míos]. (p. 39)

O bien puede incluirlo mediante una pregunta retórica sin respuesta, o una respuesta que nada contesta, de manera que el lector sienta que la cuestión se la plantea él mismo:

¿Y cuál es la mujer, aunque haya nacido bajo un cielo menos ardiente, que no busque al entrar con paso tímido en los áridos campos de la vida la creación sublime de su virginal imaginación? ¿Cuál es aquella que no ha entrevisto en sus éxtasis solitarios un ser protector, que debe sostener su debilidad, defender su inocencia, y recibir el culto de su veneración...?" (p. 43)

Este tipo de llamadas al lector pueden designarse como *generalizaciones* o *axiomas* de carácter universal, que tienen el fin de aclarar las motivaciones o reacciones de los personajes. Al reconocer características universales _más bien genéricas_ en ellos, el lector puede "identificarse" con dichos personajes o reconocer sus tipos, existentes también en su esfera.

Las generalizaciones son muy importantes en la configuración de los personajes. En *Sab* los personajes masculinos y femeninos se van configurando de modo diferente; por ejemplo, se les dota de características según la clase social y la raza a la que pertenecen, por lo que las oposiciones entre ellos, surgidas en este caso, se deben en gran parte a su estrato socioeconómico. A las mujeres todavía se les asignan cualidades estereotípicas propias de la ideología de la época, en especial el contraste entre la mujer ángel y la mujer arpia. En general, los lectores contemporáneos tanto masculinos como femeninos, pueden compartir las características de los personajes tal como se presentan en el texto de Avellaneda, no así los lectores actuales, que requieren aceptar el marco propuesto por el narrador mediante el acto de una *suspensión voluntaria de la incredulidad*. El lector cree o debe fingir creer, dice Iser, trayendo una cita de Booth:

Es solamente a medida que leo cuando yo me torno en el ser cuyas creencias deben coincidir con las del autor. Aparte de mis creencias y prácticas reales, debo subordinar mi mente y mi corazón al libro si quiero disfrutarlo del todo. El autor crea una imagen de sí mismo y otra imagen de su lector; forma a su lector, forma a su segundo ego y la lectura más afortunada es aquella en donde los seres creados, autor y lector, pueden hallar un acuerdo completo.¹⁹

4. 7. COMENTARIOS AUTORIALES

En la configuración del sentido de la obra el discurso del autor funciona como un texto subyacente, que a veces emerge y otras no, y lo que es más importante recibe diferente atención o importancia, y diferentes interpretaciones, en las distintas lecturas históricas de la obra. En *Sab* la autora implícita se instala por algunos momentos en el texto narrativo y habla más acá y más allá del narrador.

Los *comentarios autoriales* son muy importantes porque la autora implícita manifiesta a través de ellos su posición, su visión de las cosas, su reinterpretación de sucesos y acontecimientos, como puede observarse en la siguiente reflexión que hace sobre el amor:

¡Tal es el amor! Anhela un ilimitado porvenir pero no desprecia el momento más corto. Esperaba Carlota toda una vida de amor, y se embelesaba a la proximidad de algunos días, como si fuesen los únicos en que debiera gozar la presencia de su amante. (p. 76)

Los comentarios del autor configuran también al lector, es decir, delimitan sus características, sus conocimientos, su capacidad evocativa o referencial, sus actitudes morales; inclusive, la asignación de determinadas vivencias, así hablando también de Carlota la autora dice:

Al verla tan joven, tan pueril, tan hermosa, no sospecharían los hombres irreflexivos que el corazón que palpitaba de placer en aquel pecho por la prisión y la libertad de una mariposa fuese capaz de pasiones tan vehementes como profundas. ¡Ah!, ignoran ellos que conviene a las almas superiores descender de tiempo en tiempo de su elevada región: que necesitan pequeñeces aquellos espíritus inmensos a quienes no satisface todo lo más grande que el mundo y la vida pueden presentarle. Si se hacen frívolos y ligeros por intervalos, es porque sienten la necesidad de respetar sus grandes facultades y temen ser devorados por ellas. (p. 73)

Los comentarios autoriales pueden guiar al lector de distintas maneras: en la presentación de los personajes y su configuración física e ideológica, en la síntesis de acciones, en la explicación de acciones y reacciones de los personajes, en la formulación de

apreciaciones de tipo general que precisen características que el lector debe aceptar como valederas en el mundo interior de la obra y en el exterior; pueden inclusive hacerse a través de ellos aclaraciones de índole política, cultural, histórica. Son, en general, manifestaciones explícitas del código ideológico que rigen el texto y demarcan las interpretaciones que se pueden extraer de él. Así, el amor de Carlota por Enrique ha vencido todos los obstáculos, pero su relación matrimonial tendrá nefastas consecuencias, por ello la intervención de la autora, mediante su comentario, presagia el fracaso a partir de su propia experiencia sobre el amor y el matrimonio:

Ninguna duda, ningún asomo de desconfianza había empozoñado un afecto tan puro, porque cuando amamos por primera vez hacemos un Dios del objeto que nos cautiva. La imaginación le prodiga ideales perfecciones, el corazón se entrega sin temor y no sospechamos ni remotamente que el ídolo que adoramos puede convertirse en el ser real y positivo que la experiencia y el desengaño nos presenta, con harta prontitud, desnudo del brillante ropaje de nuestras ilusiones. (p. 39)

Pozzi considera este tipo de comentarios como metanarrativos y en ellos incluye aquéllos que tienen como propósito explicar la conducta de un personaje, no en función de la lógica de la historia, sino del discurso,²⁰ de esta manera se explica la lucha que se da en el interior de Enrique entre el amor de Carlota y la ambición económica, en la que parece triunfar el interés:

Amor, celos, todo desapareció entonces, o todo sucumbió a un poder superior: porque la ambición de riquezas, lo mismo que todas las ambiciones, es una pasión fuerte y enérgica. El avaro sediento de oro huella con sus pies sus afectos, su propia ventura, si se le presentan en el camino que sigue para alcanzarlo [...]. (p. 173)

En cierta manera los comentarios metafictivos restan libertad al lector porque lo instruyen demasiado. Así la dureza con que se juzga a Jorge Otway por el narrador previene al lector contra este personaje y muestra sus verdaderas intenciones. Pero, en otras ocasiones el lector debe mostrarse más activo al ir construyendo una imagen del carácter

moral de los personajes según avanza la lectura, como en el caso de la figura de Teresa o del mismo Sab.

Los comentarios también pueden transmitir una filosofía al lector, o una reflexión de índole política, como se observa cuando la autora señala el peligro de que los extranjeros se instalen en la isla y se enriquezcan a base de explotar sus riquezas:

Sabido es que las riquezas de Cuba atraen en todo tiempo innumerables extranjeros, que con mediana industria y actividad no tardan en enriquecerse de una manera asombrosa para los indolentes isleños, que satisfechos con la fertilidad de su suelo, y con la facilidad con que se vive en un país de abundancia, se adormecen, por decirlo así, bajo su sol de fuego, y abandonan a la codicia y actividad de los europeos todos los ramos de agricultura, comercio e industria [...]. (p. 40)

El narrador no sólo configura a los personajes sino también al lector, éste debe reconocer el comentario como válido y aplicarlo al caso del personaje o de la situación aludida. El comentario se dirige, pues, al interior ficticio y lo enlaza con el exterior de la obra _o sea, como se encuentra reflejado en el texto _nivel en el cual residen el lector implícito y el narrador, aquí portavoz del autor implícito.

4. 8. ESTRUCTURAS NARRATIVAS

La actividad del lector en las estructuras narrativas se inicia desde el mismo armado de las secuencias.²¹ Un relato tiende a establecer relaciones de causalidad, que frecuentemente llegan a reforzarse con las de temporalidad (la ilusión de que la secuencia implica, necesariamente, la consecuencia), el lector tiende a hacer inferencias de tipo causal, por lo que no necesita que se le cuente todo puntualmente. Pero no sólo el lector completa secuencias sino todo tipo de blancos, desde las elipsis de orden temporal hasta los frustrantes huecos que deja una información narrativa limitada, pasando por los múltiples detalles omitidos en las descripciones de lugares, objetos y personas, todas son formas de colaboración de lectura que coadyuvan a producir la significación del relato.

Algunos programas de lectura se inscriben en las estructuras temporales. Un relato, como ya se ha explicado en el capítulo anterior dedicado al discurso (*vid.* cap. III), se construye a partir de una doble temporalidad, determinada por el tiempo representado o diegético _que el lector debe construir como el tiempo imaginario que rige a los eventos del relato_, y por la disposición sucesiva de los signos en un texto, lo cual, produce el tiempo del discurso, que es en realidad un seudotiempo no necesariamente coincidente con el tiempo diegético, es decir, lo que se cuenta primero no necesariamente ocurre primero.

Por otra parte, la referencialidad del texto narrativo, el tiempo representado que el lector está invitado a construir es necesariamente un tiempo cronológico, basado en la sucesividad en términos de años, meses, días, horas. De esta manera la lectura obliga a una construcción temporal medida como el tiempo humano, prueba de ello es que a pesar de que frecuentemente no coinciden el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, el lector tiende a reconstruir una cronología con base en la idea de sucesión. La capacidad de reconstrucción temporal a la que apela la estructura del relato constituye un rasgo importante en el perfil de competencia de lectura, necesaria para poder generar significaciones a partir de un texto dado. Si el discurso narrativo, por ejemplo, se interrumpe para consignar los sucesos ocurridos en un tiempo diegético anterior _aun cuando el acto narrativo que da cuenta de ellos sea posterior_ un lector competente sabe y acepta la convención del relato analéptico, aunque ignore la terminología teórica correspondiente.

La analepsis y la prolepsis son figuras temporales que se trazan a partir de la ruptura del relato en curso, tienen básicamente una función completiva cuando brindan información en algún punto anterior o posterior al tiempo del discurso sobre sucesos omitidos o dejados de lado por el discurso del narrador en el momento de coincidencia entre los dos órdenes

temporales; y una función repetitiva cuando ofrecen información narrativa antes proporcionada, o anuncian acontecimientos que no han sucedido todavía en el tiempo diegético. Los dos tipos de analepsis aparecen en *Sab*, y se han ejemplificado suficientemente en el capítulo anterior, por lo que sólo se acudirá a nuevos ejemplos en caso necesario.

La construcción temporal de *Sab* es sencilla, el relato se inicia *in medias res*, transcurridos algunos años del nacimiento del amor por Carlota en Sab, y en los meses que siguen a la formalización de las relaciones de Otway con la joven, pero se presenta una serie de analepsis en aquellos puntos donde es preciso poner al lector en antecedentes de lo que sucede, con el objeto de apuntar sus causas o describir un estado de cosas anterior a los hechos. Este tipo de narración no es lineal sino un poco más compleja que la mayor parte de las novelas de la época, por lo que el lector tiene que efectuar una reconstrucción de los acontecimientos constitutivos del relato en orden de sucesión. En apretada síntesis, puede decirse que los acontecimientos principales en la novela podrían quedar distribuidos de la siguiente manera:²²

Primera parte

. Encuentro del protagonista con su antagonista. Se entera Sab del compromiso de Carlota con Otway, y Otway de los antecedentes y condición de Sab. El antagonismo es consciente en Sab; Otway intuye el hecho aunque no lo admite plenamente.

. Resumen en retrospectiva de hechos de la vida de Carlota y Teresa, anteriores al comienzo de la narración. Otro tanto con Otway y su padre, con don Carlos, y el compromiso de Carlota y Enrique. También en analepsis fallo contrario a la difunta madre de Carlota en pleito sobre herencia. Oposición del padre de Otway al matrimonio en el cap. III, reiterada en el cap. VII.

. Evidencia para Sab de los verdaderos intereses por observación directa o por referencias.

. Viaje de Sab y Otway. Tormenta. Aquél salva a éste, por Carlota.

. En agradecimiento, ofrecimiento de la libertad a Sab por Carlota.

. Premio de lotería que no recae en el padre de Otway sino en Sab. Esto último sólo se insinúa en la sonrisa del esclavo. Evidente más tarde la elipsis.

. Decisión de Otway de ir con Sab a Bellavista. Doble intención del joven extranjero, que se hacen evidentes cuando se comunica con su padre.

. Regreso de Otway con Sab. Teresa y Sab calan mutuamente sus sentimientos.

. Actitud cavilosa de Otway, canción interesada de Carlota que refleja sus dudas.

. Viaje a Cubitas. Sab centro de atención. Aparece tema indigenista.

Pronunciamentos valientes de Sab sobre la liberación de los esclavos, citando a Martina.

. Interés de Carlota revelado en amor a la vida primitiva. Emoción de Sab.

. Protección de Sab a la puerta de Carlota por sospechas infundadas.

. Paseo a las cuevas. Sab salva otra vez la vida a Otway.

. Visita a Martina. Resumen en analepsis de hechos heroicos de Sab, por boca de la india. Emoción de Carlota. Don Carlos reitera promesa de libertad a Sab.

. Democracia de don Carlos, todos se sientan a la misma mesa.

. Teresa aparentemente ajena a la conversación. Deja brazalete para Sab en manos de Luisito. Contraste con el gesto de Otway.

. Regreso de la familia de don Carlos a Bellavista.

. Partida de Otway hacia Guanaja a recibir cargamento de mercancías para firma del padre. Está convencido del precario estado de las fincas de don Carlos.

. Cita de Sab con Teresa.

Segunda parte

. Entrevista de Sab con Teresa. El esclavo confiesa su amor por Carlota y en retrospectiva relata cómo surgió éste. Ofrece premio a Teresa para que se case con Otway. Respuesta negativa. Ofrecimiento de Teresa. Rechazo agradecido de Sab y decisión de entregar dinero a Carlota.

. Salida demorada de Sab con encargo de don Carlos.

. Cavilaciones de Otway. Toma decisión contraria a matrimonio con Carlota.

. Carrera a caballo de Sab para entregar carta de don Carlos. Muere caballo, Sab dañado física y moralmente.

. Petición de don Carlos a Otway a fin de adelantar planes matrimoniales. El debe partir hacia la capital a ver a su hijo moribundo. En posdata, noticia de Carlota favorecida por la lotería. Actitud negativa primero, afirmativa después en Otway.

. Pescador encuentra a Sab desmayado y lo socorre.

. Sab va a casa de Martina para despedirse de ésta, del niño moribundo, de Carlota en carta a Teresa, y de la propia vida.

. Matrimonio de Carlota y Otway. Muerte de Sab. Acontecimientos simultáneos en resumen.

. Noticia de muerte de Sab y entrega de la carta. Confusión, malentendido que Teresa amaba a Sab. Ella no niega.

. Huida de Teresa y encuentro de nota de despedida por Carlota. Penas circundantes, felicidad de Carlota.

. Resumen de cinco años. En retrospectiva, visitas recurrentes de Carlota a Teresa en el convento. Viajes frecuentes de Otway. Soledad y desencanto de Carlota. Muerte de don Carlos. Fortuna acrecentada de Carlota por acción de su suegro. Prosperidad de Otway.

.Visita de Carlota a Teresa moribunda. Teresa le entrega carta de Sab. Muerte de Teresa.

. Lectura de la carta por Carlota. Comprende la grandeza del amor de Sab.

. Viaje de Carlota a Cubitas con pretexto de enfermedad. Visión blanca junto a tumba de Sab.

. Regreso de Carlota a Puerto Príncipe por enfermedad real. No vuelve a aparecer la visión.

. Probabilidad de que Carlota haya fijado residencia en el extranjero (Londres) con su esposo.

. Posibilidad de que Carlota no haya olvidado a Sab.

En los acontecimientos antes recapitulados se han señalado los elementos esenciales al proceso principal. Los secundarios aparecen únicamente cuando se hallan muy relacionados con ese proceso de producción o de cambio de significación. Los dos últimos acontecimientos de la segunda parte se dan solamente como posibilidades. La autora va distanciando los hechos que narra al final de la novela, desde el viaje de Carlota a Cubitas. Da la impresión de una técnica cinematográfica de alejamiento de cámara y desenfoque de objetivo, si bien la técnica narrativa utilizada es el sumario. Contrasta además con la primera escena de la novela, en que el efecto es también de movimiento filmico, pero de acercamiento con primeros planos bien definidos.

Las elipsis de carácter temporal son otros blancos que señalan posiciones en el texto que el lector debe ocupar. Este, aun cuando nada se le diga sobre ciertos acontecimientos, los puede inferir de la yuxtaposición de las secuencias narrativas y de su competencia para reconocer a los actores como esencialmente los mismos a pesar de los cambios que sufren en el tiempo. Dos cortes de información de gran importancia en la novela son los relativos

al premio de la lotería y a la boda de Carlota y Enrique, que ya antes se han explicado.

En su función de figuras temporales, producto de rupturas en la coincidencia de los tiempos diegético y discursivo, las anacronías por lo general se señalan a sí mismas mediante marcas explícitas como ciertas frases introductorias:

Era a fines de febrero cuando se hizo este convenio, y desde entonces hasta principios de junio, en que comienza nuestra narración [el subrayado es mío] (p. 46)

adverbios temporales:

_A buen paso _repuso Sab_ dentro de dos horas estaríamos en el ingenio y esta tarde podríamos partir para Cubitas. [el subrayado es mío] (p. 82)

fechas, etc.:

Era la tarde del *día 16 de junio de 18...*: cumplían en este día cinco años de los acontecimientos con que termina el capítulo precedente [...] [el subrayado es mío] (p. 203)

En ocasiones las marcas de índole temporal se ligan a orientaciones para el lector de cómo está organizado el relato, así puede observarse en algunos ejemplos anteriores y en el siguiente:

Así en el día en que comienza este último capítulo de nuestra historia, [Carlota] hallábase fuera de la ciudad, mientras las monjas esperaban con impaciencia y Teresa agonizaba [el subrayado es mío]. (p. 209)

El lector guiado por la narradora evoca la época y puede llenar los vacíos con su propia concepción de un tiempo cercano para el lector contemporáneo y lejano para el lector actual.

La narración de la novela de la Avellaneda se presenta en tiempo pasado, aunque existen algunos momentos en los que el narrador habla en presente, cambio que elimina la separación entre niveles de la historia y del discurso. El uso del tiempo presente vivifica el relato y le confiere agilidad, además de que convierte al lector en espectador.

Carlota al verle [a Sab] arroja un grito y tiene que apoyarse en la taranquela para no caer. Sin fuerzas para interrogarle, fija en él los ojos con indecible ansiedad, y el mulato la entiende, pues saca de su cinturón un papel que le presenta. Igualmente tiemblan la mano que le da y la que la recibe... Carlota devora ya aquel escrito con sus ansiosas miradas, pero el exceso de su conmoción no le permite terminarlo, y alargándosele a su padre que con Teresa llegaba a aquel sitio, cae en tierra desmayada. (p. 65)

4. 9. ESTRUCTURAS DESCRIPTIVAS

Se ha visto como la autora describe a distancia el lugar de la acción de la novela, pero revela gran conocimiento de la toponimia principieña y recurre a diferentes estrategias a fin de que el lector también pueda ubicarse en ella. Sus descripciones a menudo están cargadas de nostalgia y dirigidas a que el lector sienta los mismos sentimientos que ella al imaginarse la vida en Puerto Príncipe. Además como está consciente que sus lectores en primera instancia no son cubanos sino españoles, emplea notas a pie de página, señaladas mediante asteriscos, en las que explica el significado de algunas palabras referentes sobre todo a nombres de animales, plantas, usos idiomáticos especiales y costumbres.

Las descripciones que aparecen a lo largo de la novelas son básicamente de lugares, muy pocas de objetos, como la del brazaletes de Carlota regalado por Teresa a Sab, y la mayor parte de personajes, cuya configuración se tratará por separado. Las primeras fundamentalmente crean el espacio de la diegésis con atención especial a aquellos lectores que no conocen Cuba o algún territorio parecido, y menos la Cuba decimonónica, pero pueden reconstruir el espacio a partir de ellas. En algunos casos proporcionan mayor conocimiento de los personajes que se mueven en estos espacios, como en el caso de la presentación de Sab:

El traje de este hombre no se separaba en nada del que usan generalmente los labriegos en toda la provincia de Puerto Príncipe, que se reduce a un pantalón de cotín de anchas rayas azules, y una camisa de hilo, también listada, ceñida a la cintura por una correa de la que pende un ancho machete, y cubierta la cabeza con un sombrero de yarey* bastante alicaído: traje demasiado ligero

pero cómodo y casi necesario en un clima abrasador. (p. 24)

Para mayor abundancia de detalles, la autora en nota a pie de página explica la palabra yarey: “[...] es un arbusto mediano, de la familia de los guanos, de cuyas hojas largas y lustrosas se hacen en el país tejidos bastante finos para sombreros, cestos, etcétera”. (p. 24).

El escenario principal de la novela es una provincia de Cuba regida por un sistema patriarcal y esclavista llamada en ese tiempo Puerto Príncipe y actualmente Camagüey, este dato es clave porque a este espacio y a esta época está muy ligado el código ideológico. En particular, los acontecimientos se producen en la Hacienda de Bellavista, una hacienda cañera dedicada a la producción de azúcar y algunos lugares aledaños a la hacienda como Cubitas donde existen unas famosas cuevas por las formaciones calcáreas _estalactitas y estalagmitas_ que hay en ellas; otros lugares sólo se mencionan como el centro mismo de Puerto Príncipe, Guanaja y La Habana.

El narrador proporciona guías al lector para la construcción del paisaje, aunque las descripciones se ligan frecuentemente a lo emocional, puesto que se trata de una novela romántica. Así cuando Enrique, pese a los presagios de tormenta, insiste en dejar cuanto antes la Hacienda de Bellavista a fin de atender asuntos de negocios:

Dos relámpagos brillaron con cortísimo intervalo, seguidos por la detonación de dos truenos espantosos, y una palidez mortal se extendió sobre el rostro de Carlota que miró a su amante con indecible ansiedad. (p. 56)

4. 10. CONFIGURACION DE PERSONAJES

Los personajes son configurados en relación con los códigos sociales vigentes, es decir, al delinearlos el narrador hace hincapié en las características mediante las cuales la sociedad de la novela juzga y valora a los individuos, que al ser incluidas en el repertorio

introducen en el texto las normas centrales de los sistemas explicativos dominantes en la época y las presentan como la orientación directriz de los personajes más relevantes. Por lo general, estos principios son ordenados según oposiciones más o menos explícitas, vigentes en el mundo del lector: amo/esclavo, blanco/negro, hombre/mujer, bello/feo, rico/pobre, etc. Tanto la narradora omnisciente como la autora implícita parecen no escapar a las concepciones de la época, pero también recogen las contradicciones surgidas en el seno de una sociedad en ciernes y llegan a plantear la transgresión de dichas normas, radicando en ello su originalidad.

Los personajes se conforman en forma paulatina, cada vez sabemos más de ellos y lo sabemos desde distintos puntos de vista. Por ejemplo, de Sab, poco a poco, el lector conoce su figura, carácter, ideas, valores, pasiones, destino, y capacidad de convertirse en símbolo de la futura raza cubana mestiza, elementos proporcionados por el narrador, por él mismo Sab, por Carlota, por Martina y finalmente, por Teresa.

La autora traza una serie de personajes positivos con los cuales el lector debe simpatizar, aunque a veces sus acciones son reprobables, por ejemplo las de Carlota, cuando le importa más su felicidad por haber contraído matrimonio con Enrique que la muerte de Sab; o de la misma Carlota a quien le parece verdaderamente imposible que Sab sea amado por Teresa, porque es esclavo y mulato; o la acción desconcertante de Sab que ofrece el premio de lotería a Teresa a fin de que se case con Enrique. Asimismo existe un par de personajes negativos a los que el narrador rechaza desde el principio: los Otway. El más repulsivo es Jorge Otway. en lo físico y en lo moral se revela su carácter, de acuerdo con el papel que desempeña en la novela. Pero hay un personaje que oscila entre ambas valoraciones aunque finalmente se coloca en la positiva y resulta ser el personaje más valioso de la obra: Teresa. La imagen inicial de la joven sufre cambios a lo largo del relato

quizá sea el personaje que tiene más transformaciones pues al principio utiliza una especie de máscara que la protege para no dar a conocer su interior, por lo que el lector debe observar atentamente sus reacciones y silencios.

El relato de las acciones realizadas por Teresa, reflejo especular de Sab, sigue el mismo recorrido textual que las de éste: amor en disyunción, atribución, renuncia, y don u holocausto. Teresa es la prima pobre, que al quedar huérfana es recogida por los padres de Carlota. Al igual que Sab, Teresa sufre en silencio la desventura de su nacimiento, su escasa fortuna y la imposibilidad de su amor por Otway. Por amor a su prima renuncia a la dote que Sab intenta atribuirle para posibilitar su matrimonio con Enrique y, por último, ofrenda su vida al recluirse en un convento donde es ejemplo de bondad y de virtud.

Con excepción de Teresa, el narrador describe físicamente a cada nuevo personaje a poco de introducirlo en la historia; así, se ha visto, dedica el primer capítulo a Sab y a Enrique y, el segundo, a Carlota y Teresa. Empieza a proporcionar las características físicas más relevantes de los personajes y delinear algunos de sus aspectos morales y psicológicos, para dar al lector una imagen sobre la cual pueda ir haciendo sus propias construcciones, el lector irá rellenando o moldeando la figura según avanza la obra.

Las relaciones binarias y triangulares se establecen en el texto, en las primeras _ya se ha dicho antes_ pueden incluirse las de los dos personajes jóvenes masculinos y los dos femeninos, y agregar la de los dos padres de familia, uno don Carlos, criollo y noble, representante de la dirigencia de la sociedad patriarcal; otro, Jorge Otway, el extranjero malhabido y ambicioso que intenta apoderarse de la patria. Dentro de las relaciones triangulares destacan la de Sab, Carlota y Enrique, triángulo en el que se dirime el conflicto central de la obra; la de Carlota, Enrique y Teresa, enamoradas las dos mujeres del joven y, más tarde, la de Carlota, Sab y Teresa, que ocupan las aristas del triángulo, estableciéndose

una equivalencia entre el esclavo y las dos mujeres, en cuanto a sus características de sumisión, modestia, generosidad de espíritu, aspiración de virtud, de modo que Sab se feminiza o las mujeres se esclavizan.²³ Superpuesto a los anteriores el nuevo triángulo ilumina el significado del conjunto y completa el sentido profundo del texto. Las relaciones triangulares son una de las claves para la lectura palimpséstica de la obra.

En el desenlace Sab muere, Teresa muere, y el matrimonio de Carlota y Enrique impuesto por las convenciones sociales fracasa por su mercantilismo, por su vulgaridad. Carlota es al final de la novela una figura triste, errabunda y estéril que encuentra en el matrimonio una prisión y una claudicación, sin embargo permanece viva, lo que ha llevado a algunos críticos a ver en ello una esperanza de supervivencia para la raza mestiza, depositada en la mujer blanca.²⁴

Los personajes colectivos propiamente no existen, a los ciudadanos no se les menciona, igualmente a los esclavos se les ve poco, muy poco en realidad, y como telón de fondo; sólo se centra el narrador en los personajes principales. Además, ni los personajes blancos ni la autora los ven como iguales, sino como a los otros, los diferentes, los esclavos. Otro caso es el de las hermanitas de Carlota, cuyas figuras no se individualizan. Alguna vez, cuando el viaje emprendido por la familia a Cubitas, se habla de ellas y se destaca la belleza de la mayor.

La autora implícita configura, pues, a sus personajes según los códigos vigentes en la época. Pero los juzga e invita al lector a hacerlo con una posición crítica y de avanzada _aunque no en todos los casos_ hasta llegar a la ruptura con los moldes permitidos para realizar dicha configuración. La literatura tiene su lugar en los límites de los sistemas de sentido dominantes en cada época; por tanto, ilumina también sobre cuál de los sistemas correspondientes en el contexto mantenía el puesto supremo en la jerarquía en vigor.

Porque la literatura _explica Iser_ “encarna una reacción ante lo que cada forma histórica del sistema de sentido deja tras sí como problema, suministra importantes puntos de apoyo acerca de la debilidad de la validez de los sistemas de sentido concernidos, y posibilita una reconstrucción del horizonte histórico del problema”.²⁵

Sab y Teresa, dos de los personajes centrales, uno reflejo del otro como ya se ha explicado, rompen con los estereotipos establecidos, en el caso de Teresa, hasta el grado del escándalo: Sab siendo esclavo y mulato se enamora de una mujer blanca; Teresa siendo pobre y “fea”, aunque blanca, se enamora primero de un hombre guapo, rico, blanco y luego de uno pobre, esclavo y mulato. El primer caso, un hombre negro o mulato enamorado de una mujer blanca, ya había sido tratado por Víctor Hugo en *Bug Jargal*;²⁶ el segundo caso, la actitud de Teresa de ofrecer su amor a un hombre mulato, constituye un abierto desafío al orden patriarcal en toda la América colonizada, en la cual no eran posibles las relaciones entre negros y blancos, ni siquiera en lo gremial, como se prueba en la cita siguiente:

Esto, explicó el abogado, es para evitar “la ebria confusión que sentirían los blancos nacidos libres al mezclarse con negros esclavos o libres. Esto, en verdad sería algo muy extraño e indecente”.²⁷

La experiencia asignada al lector implícito, que es parte de su propia configuración, se asemeja a la situación de los personajes. El lector implícito puede y debe reconocer los conflictos de los personajes, el lector actual fingirá hacerlo.²⁸ Cuando se habla de Carlota o de Sab, el lector ha de ver un semejante, pero cabe enfatizar que se trata del lector implícito. porque el lector real de su época, por el racismo imperante, era difícil que se identificara con Sab o éste le resultaba un personaje completamente exótico.

4.11. LECTURA PALIMPSESTICA

El texto contiene potenciales de sentido y pueden hacerse de él distintas lecturas y

distintas interpretaciones, por lo menos dos que son fundamentales. No deja de ser la primera novela de la Avellaneda una lección de lectura magistral, en ello radica una más de sus originalidades y aportaciones. La lectura es la segunda gestión de la novela después de aquélla de la escritura figurada en el texto por el narrar combinado con el mostrar. Se establece un diálogo entre el adentro de la novela y el afuera representado por el lector (que está de este lado del texto), o sea entre el adentro del texto y el afuera del mundo.

En *Sab* se postula un lector activo que participe en la creación de la imagen que surge del texto; pero el papel o la tarea asignada al lector es doble, o dicho de otro modo, la obra encierra dos tipos de lectura, una explícita, muy clara en el texto, otra implícita que supone un lector de mayores capacidades inferenciales, sobrepuesta una lectura a la otra, de tal manera que la primera viene a ser como palimpsesto de la segunda. Sin embargo, los dos papeles lectoriales han sido configurados por la autora, de tal modo que se produce un enmascaramiento del sentido profundo del texto: denuncia de la opresión en que vivían los subalternos _esclavos y mujeres_ en la Cuba colonial.

La lectura se convierte en placer allí donde la productividad del lector entra en juego, es decir, allí donde el texto ofrece posibilidades de activar las capacidades de lectura. Iser compara el texto con una partitura y los instrumentos para tocarla con las diferentes capacidades individuales del lector.²⁹

Sobre la base de una historia sentimental la autora construye otra historia. La primera admite plenamente leer la obra como novela sentimental romántica y, la segunda, como novela de tesis o ideológica, en la que ya se manifiestan algunos planteamientos a favor de la abolición de la esclavitud en forma general o abstracta.

Muchos lectores de la época (los europeos especialmente) no comprendieron el mensaje palimpséptico. Un sector de la crítica de la época consideró a *Sab* como una novela

escandalosa contra la moral cristiana, otros aconsejaron a Tula dejara de escribir novelas y mejor hiciera versos, dramas y comedias, entre ellos Sabater, quien más tarde fue su esposo.³⁰ En Cuba fue prohibida su entrada porque se juzgaba que contenía doctrinas subversivas sobre el sistema de esclavitud de esta isla.

El texto brinda claves inequívocas e incontrovertibles para su lectura, atrapa al lector en las sutiles redes de la retórica desplegada para conseguir una determinada respuesta. La carta de Sab contiene la clave más importante para la interpretación de la obra y tiene suma importancia en el desarrollo de la historia y en el discurso En la historia, porque Sab revela su amor a Carlota; en el discurso, porque la autora promulga la necesidad de manumisión de esclavos y mujeres. La carta es clave, pues, porque en ella Sab reflexiona sobre el sentido de su vida y clave para el lector porque es una pista para llegar al sentido del texto.

Con respecto a la esclavitud se encuentra en la carta un reclamo a Dios por la opresión del hombre por el hombre:

¿El gran jefe de esta gran familia humana, habrá establecido diferentes leyes para los que nacen con la tez negra y la tez blanca? ¿No tienen todos las mismas necesidades, las mismas pasiones, los mismos defectos? ¿Por qué, pues, tendrán los unos el derecho de esclavizar y los otros la obligación de obedecer? (p. 214)

La autora implícita, a través de la voz de su personaje, atribuye a Dios, de acuerdo con la jerarquización religiosa de la época, el papel de Padre y de Jefe y, con ello, el predominio de la autoridad, el poder y la violencia en las relaciones humanas:

Dios ¿podrá sancionar los códigos inicuos en los que el hombre funda su derecho para comprar y vender al hombre, y sus intérpretes en la tierra dirán al esclavo, tu deber es sufrir: la virtud del esclavo es olvidarse de que es hombre, renegar de los beneficios que Dios le dispensó, abdicar la dignidad con que le ha revestido y besar la mano que le imprime el sello de la infamia? (pp. 214-215)

El cuestionamiento alcanza a la sociedad en su conjunto: ¿qué es la virtud? se

pregunta Sab, pues he visto siempre que el fuerte oprime al débil, el sabio engaña al ignorante y el rico desprecia al pobre.

Se enuncia en el texto un alegato por la igualdad esencial entre los hombres, pero esta posición de avanzada presenta una contradicción, al oponerse a la actitud sumisa que Sab ha manifestado a través del relato; finalmente él ha ido acatando las disposiciones de los amos y de los representantes de Dios y de los amos en la tierra: obedecer, callar, servir con humildad y resignación, ser virtuoso. La contradicción resulta muy importante, porque revela los límites de la ideología con que la autora escribe: lo que se puede y lo que no se puede decir.

Sin embargo, en el relato la sumisión y la virtud del esclavo se justifican porque son producto del amor: “¡Yo muero sin haber mancillado mi vida: yo muero abrasado en el santo fuego del amor!” (p. 219).

Por el amor el esclavo sacrifica libertad, fortuna, vida y, lo más importante, la posibilidad de conducir a sus hermanos de raza a la liberación:

[...] he poseído el valor, la franqueza y la sinceridad. Estas cualidades son buenas para la fuerza y la libertad, y en el esclavo han sido inútiles a los otros y peligrosas para él, pero han sido involuntarias [...] (p. 219)

El amor de Sab a la vez que es su único orgullo, su gran capacidad y la razón de su existencia, resulta ser un amor romántico en que el deseo se aliena y se transforma en dimisión. Cuando se habla del amor romántico se hace referencia al amor corrompido por el contexto de la desigualdad del poder en el patriarcado, que mantiene, tanto al esclavo como a la mujer, en posición de subordinados: “Yo hubiera conquistado a Carlota al precio de mil heroismos [...] ¡sólo me faltaba el poder! Era mulato y esclavo.” (p. 218)

Mas no sólo Sab es víctima del amor romántico, también lo son los dos personajes

femeninos, de manera que, como ya se ha observado antes, se establece a lo largo del texto una equivalencia entre el esclavo y las dos mujeres. Los tres personajes son puestos en la situación en que toda su persona pende del equilibrio de su vida amorosa: a Carlota se le permite amar por breve tiempo, siempre y cuando Otway la encuentre digna de su amor y con dote suficiente; mas para Teresa y Sab no es posible el amor por su condición marginal.

Bajo la historia del buen salvaje que se sacrifica por amor, subyace a la manera de un palimpsesto la historia de dos mujeres que simbolizan los dos únicos caminos que ofrecía la sociedad a la mujer de la época. Carlota alcanza la meta del matrimonio, pero cae en una esclavitud peor que la de los mismos esclavos. Por ello Sab en la carta se compadece de las mujeres:

¡Oh las mujeres!, ¡pobres y ciegas víctimas! Como los esclavos, ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas.
(p. 221)

Teresa que en un momento dado intentó transgredir la norma, convirtiéndose en parte activa de la relación amorosa, al ofrecer su amor al esclavo, se coloca nuevamente su máscara y se ajusta al condicionamiento cultural que el texto le impone: por ello, ingresa al convento. Pero al presentar la situación de los tres personajes se denuncia y se aboga por la libertad como valor esencial al hombre. Existe, pues, un discurso soterrado a favor de la libertad de los esclavos, y de la libertad de las mujeres y la posibilidad del divorcio, tema que será central en la segunda novela de la Avellaneda: *Dos mujeres*.

La doble lectura que debe realizar el lector quizá pueda llamarse también desdoblamiento del lector. Poder leer palimpsécticamente manifiesta una conciencia de las actividades de reconstrucción e interpretación que el texto exige para actualizarse, sin las cuales su sentido permanece virtual. Un lector superficial, fuera y dentro de la novela, buscará en *Sab* los hitos factuales de la trama, los sucesos como el amor, los celos, etc.,

olvidando el problema social y de liberación. Lewis al respecto explica como los malos lectores carecen de interés por cuanto no sean los sucesos acaecidos, mientras los buenos se fijan en el diseño, en las descripciones no factuales, porque profundizan éstas la comprensión de lo contado.³¹

La doble lectura de la primera novela de la Avellaneda está muy ligada al código ideológico. Llegar al fondo de lo planteado requiere un lector activo que además de descifrar palimpsestos, formule sus propias conclusiones, sea capaz de percibir la subordinación de esclavos y mujeres, y de indignarse ante este hecho. Muy importantes son las técnicas empleadas: en particular la escena y el monólogo, pues gracias a su empleo el lector percibe la verdad de la situación, y a veces sus tristes implicaciones. Igualmente son de gran relevancia las intervenciones como intuiciones, juicios, comentarios y observaciones de la voz que narra y de la autora implícita.

La ideología, entendida en su primera acepción, un sistema de valores universales, pensada para regir la vida social, se convierte en materia novelable cuando hace pie en la realidad.

El segmento central de la novela gira en torno a un esclavo, doblemente esclavo, en lo social y en el amor. De esta manera se presentan las condiciones de esclavitud en forma terrible. La autora codifica en la obra una serie de valores discrepantes de la ideología reinante contra el esclavismo, y de la posición de la mujer, ambos subordinados en el régimen patriarcal.³²

Las divisiones raciales fueron factor muy importante en la organización social de la América colonial; aunque su efecto podía sufrir variaciones con los modos de producción, los orígenes nacionales y la religión de los colonizadores, las condiciones geográficas y de mercado, y otros elementos. Todas las primeras sociedades coloniales americanas fueron

esencialmente cuádruplas en los papeles funcionales que asignaban a los americanos nativos, los europeos, los africanos y los que quedaban en medio.³³

La relación colonial implicaba inherentemente la extracción de riqueza por súbditos radicados en ultramar para el enriquecimiento de los gobernantes e inversionistas metropolitanos y de una aristocracia colonial (terratenientes, comerciantes y funcionarios en el nuevo mundo). Al desarrollarse este sistema en América, el trabajo manual forzoso de los indígenas y los africanos se hizo indispensable para un desarrollo económico que los europeos “respetables” supervisaban con la asistencia de los mestizos y los blancos desclasados. Dentro de este marco básico de la colonización del nuevo mundo, la vida era dura y llena de peligros para casi todos, pero era sin duda peor para los americanos nativos, que en el caso cubano fueron exterminados por los invasores. Precisamente en Camagüey quedaban algunos vestigios, que en la novela se recogen. Avellaneda se muestra muy consciente de la importancia del mestizaje no sólo en Cuba sino en toda América.

Los africanos de América fueron todos esclavos o descendientes de esclavos, y sus relaciones con otros habitantes del nuevo mundo estuvieron profundamente condicionadas por este hecho. Por otro lado, la mujer era considerada socialmente inferior, políticamente impotente e intelectualmente inaudible:

Era una concepción común de los hombres en todas partes de la América colonial que la voluntad de Dios era que las mujeres vivieran sus vidas bajo la dirección de padres y maridos y que, aunque protegidas, amadas e incluso idealizadas por ellos, eran consideradas materialmente como un tipo especial de propiedad.³⁴

El sistema de creencias dominante en la época se manifiesta a través del narrador, la autora y los personajes principales. Tres son los blancos de la crítica: la sociedad esclavista, las diferencias entre las clases sociales, la subordinación de las mujeres en la sociedad patriarcal. El código ideológico impregna todos los niveles en *Sab* y tiene dimensiones

históricas, políticas y sociales. Las relaciones de poder son asimétricas traducidas en una desigualdad estructural, las determinadas por la raza, la clase social y el sexo. Las tradicionales desigualdades de clase y sexo importadas de Europa, se sumaron a las distinciones étnicas y raciales implícitas en la relación colonial para formar un nuevo sistema de explotación, un nuevo contexto lleno de peligros para la supervivencia del espíritu humano.

La visión de mundo de la clase gobernante masculina fue eficazmente diseminada mediante el poder de la Iglesia, y penetró en todos los estratos de la sociedad. Esto se debía en parte a que la Iglesia, que disfrutaba el respeto y el apoyo de la gente común y a veces actuaba para defenderla contra los peores excesos de los europeos laicos, predicaba la docilidad. Del mismo modo, la ideología racista y sexista de la clase gobernante era más fácil de perpetuar porque mucha gente de raza mixta o indígena o africana, al igual que la mayor parte de las mujeres blancas, hacían suya la idea de la superioridad de la cultura y raza europea y de la naturalidad del dominio masculino:

La gente común y las mujeres, decían los ingleses, españoles, portugueses, franceses y holandeses coloniales, no eran capaces de calcular sus propios intereses racionalmente y por tanto apenas merecían ser estudiados o escuchados en cualquier contexto. La “plebe, la “multitud irracional”, la “turba”, el “rebaño común”, las “reinas del hogar”, el “sexo débil” son sólo algunos términos con los que la élite colonial [los] desacreditaba [...] y lograba así preservar su creencia en que los hombres cultos y de éxito eran los únicos que tenían derecho a tomar decisiones para toda la sociedad.³⁵

Estos impresionantes mecanismos de dominación garantizaban la hegemonía cultural, económica, política y social, aunque a la vez generaban poco a poco la resistencia colectiva e individual, si bien esto es tema de otro tipo de estudio. A pesar de los obstáculos, las mujeres al igual que los hombres que trabajaban en estructuras de desigualdad definidas por la clase y la raza, estaban lejos de aceptar previamente los

papeles que les eran asignados. Se las arreglaban de innumerables maneras para doblar o romper las restricciones sociales que las ataban, y hacer posible que su individualidad y creatividad determinaran en alguna medida las condiciones de su vida.

Si se atiende a la microhistoria, se observará que las mujeres fueron las más resistentes a la opresión, practicando estrategias de supervivencia dentro de modalidades adaptativas. En su simulación de algunos valores y características culturales europeos, junto con su rechazo secreto a otros y la transferencia a sus hijos de una nueva amalgama cultural, se encuentra el meollo del mestizaje:

[...] aquel proceso central de la transformación sociocultural que es la historia de América, aquella mezcla de razas y culturas para crear pueblos nuevos con culturas nuevas, que ha dejado a los pueblos americanos tan diferentes de sus antepasados y a la vez tan cabales herederos de porciones enormes de las culturas de todos ellos.³⁶

La estrategia implicaba necesariamente no sólo hacer concesiones momentáneas al poder de los hombres europeos, sino también tener la voluntad de aprender de ellos, de incorporar a sus vidas aspectos del punto de vista de los conquistadores y de la información provista por ellos. Lejos de implicar un abandono de la propia voluntad ante los mecanismos de hegemonía, esto significaba tomar activamente la delantera en un proceso dinámico de transformación social y cultural. La configuración de América en lo cultural y lo demográfico al final de la era colonial fue principalmente el producto de este largo y fructífero proceso de hibridación. En este sentido se muestra la autora como una adelantada al valorar en toda su dimensión la importancia del mestizaje.

La sobredeterminación del código ideológico en *Sab*, que conforma la interpretación de la obra, puede constituir un elemento clave para definirla como novela de tesis y que sería una línea teórica interesante para una posterior investigación. Se rechaza la esclavitud, la separación de los hombres en amos y esclavos, la dependencia de las mujeres primero del

padre y luego del marido. Esclavos y mujeres se sitúan al mismo nivel por su condición de subordinados. Se representa la vida de las mujeres perteneciente a la sacarocracia como una vida de ocio cuyo destino es el matrimonio o el claustro, pero un matrimonio por conveniencia. Por ello, en cierta manera, los personajes femeninos de la novela son libres o empiezan a tratar de serlo. Carlota acepta casarse con Enrique porque lo quiere, en contra de los deseos de su familia, decisión que la conduce a perder su herencia, aunque su matrimonio termina en el hastío y la incomunicación. Y Teresa entra al claustro por decisión propia, no obstante que la mayoría de las mujeres que ingresaban al convento en esa época lo hacían engañadas por la sociedad que les daba a escoger entre el matrimonio impuesto o el hábito.

La autora se revela, se ha dicho múltiples veces, contra la sujeción de las mujeres a los maridos, y de los esclavos a los amos. También lo hace Sab, si bien reconoce su falta de coraje para haber emprendido la liberación de sus hermanos de raza, acción que no realizó cegado por el amor, un amor que lo hace doblemente esclavo, el amor romántico que no conduce a la liberación sino a la muerte.

Avellaneda sí lucha contra la esclavitud, mediante un primer paso: la denuncia y la subversión de los códigos vigentes. Su amor a la patria lejana la impele a luchar contra la esclavitud, a señalar la amenaza de nuevos invasores; su naturaleza profundamente femenina la incita a luchar por la liberación de la mujer.

La obra postula un lector activo que debe realizar una serie de acciones complejas, prueba de ello es que la actualización del texto requiere cada vez mayor participación del lector. Entre otras capacidades, el narrador de *Sab* supone un lector con gusto por la lectura, buenas capacidades de inferencia, una mediana posesión de conocimientos históricos y literarios, los suficientes para entender algunas menciones de acontecimientos históricos o

citas de escritores, cuya explicación no se da en la novela. Gran sensibilidad, por lo menos la necesaria para sentir ciertas vivencias que el narrador _o la autora_ le asignan, capacidad evocativa y actitudes morales y sociales positivas. Si un lector alcanza a cumplir todas o la mayor parte de las características de su papel lectoral, percibirá entonces la profundidad del texto, cumplirá con la doble lectura, sin detrimento de su libertad de interpretación; de lo contrario, se quedará sólo en la trama e inclusive corre el riesgo de realizar una lectura apartada del proyecto de la autora.

NOTAS AL CAPITULO IV

¹Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, UNAM, s.p.i., p. 86.

²Wolfgang Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Taurus, Madrid, 1987 (Teoría y Crítica Literaria), p. 117.

³Umberto Eco, *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Lumen, Barcelona, 1989 (Palabra en el Tiempo, 142), p. 80.

⁴Gérard Genette, "Discours du recit. Essai de méthode", en *Figures III*, tr. de José Bazán Levy, Seuil, París, 1972, p. 21 y ss. [Material de Estudio del Seminario de Elaboración de Paquetes Didácticos, DUACB, UNAM, 1972.

⁵W. Iser, *op. cit.*, p. 63 y ss.

⁶*Ibid.*, p. 280.

⁷U. Eco, *op. cit.*, p. 74.

⁸Cf. W. Iser, *loc. cit.*

⁹Wolfgang Iser, *The Implied Reader, Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, the Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1974, p. 282.

¹⁰L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 85.

¹¹U. Eco, *op. cit.*, pp. 78-79.

¹²*Vid.*, W. Iser, *El acto de leer...*, p.117.

¹³Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, París, 1982, cit. por L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 86.

¹⁴Algirdas Julien Greimas *et al.*, "Semiotique didactique", en *Le bulletin*, 7, GRSL-ILF, París, 1979, cit. por H. Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 1a. ed. corr. y aum., Porrúa, 1997, p. 232.

¹⁵Robert Scholes y Robert Kellog, *The nature of narrative*, Oxford University Press, Nueva York, 1966, p. 82.

¹⁶U. Eco, *op. cit.*, pp. 184-185.

¹⁷Germán Gullón, *El narrador en la novela del siglo XIX*, Taurus, Madrid, 1976, p. 159.

¹⁸Graciela Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Gredos, Madrid, 1992 (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 340), p. 104.

¹⁹*Vid.*, Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción*, cit. por W. Iser, *El acto de leer...*, p. 67.

²⁰*Vid.*, Gabriela Pozzi, *Discurso y lector en la novela del XIX (1834-1876)*, Rodopi, Amsterdam, 1990, p. 22 y ss.

²¹La *secuencia* es una unidad mayor de análisis que comprende una serie de proposiciones cuyos nudos guardan entre sí una relación de doble implicación, de tal modo que juntos constituyen: a) un comienzo, en una situación inicial, en un estado de equilibrio _dice Todorov_; b) una realización, durante la cual la situación inicial se complica y se transforma; y c) un resultado (en una situación ya modificada, que recupera el equilibrio inicial), de un breve proceso que hace avanzar en algún sentido la acción del relato. H. Beristáin, *op. cit.*, p. 449.

²²Se ha tomado como base la disposición de los acontecimientos de la novela que hace Mary Cruz, en "*Sab*, su texto y contexto", est. prel. de *Sab*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1973.

²³“Hacia el final de la novela, Sab, Teresa y Carlota forman un grupo unificado no por su rivalidad ante un objeto amado, como en el triángulo convencional, sino por sus valores compartidos y su experiencia común de impotencia dentro de la estructura social”. Susan Kirkpatrick, *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 143.

²⁴*Vid.*, Evelyn Picon Garfield, *Poder y sexualidad: el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Rodopi, Amsterdam, 1993, pp. 79-80.

²⁵W. Iser, *El acto de leer...*, p. 123.

²⁶*Vid.*, Víctor Hugo, *Bug Jargal*, Castellote Editor, Madrid, 1973 (Básica, 15).

²⁷David G. Sweet y Gary B. Nash (comps.), *Lucha por la supervivencia en la América colonial*, FCE, México, 1987, p. 78.

²⁸*Vid.*, G. Pozzi, *op. cit.*, p. 107.

²⁹W. Iser, *El acto de leer...*, pp. 176-177.

³⁰S. Kirkpatrick, *op. cit.*, p. 155.

³¹C. S. Lewis “Como lee un mal lector”, en *Crítica literaria: Un experimento*, Antoni Bosch, Bar., 1982, p. 49.

³²Lucía Guerra Cunningham, “Hacia una estética femenina”, en Juana Alcira Arancibia (ed.), *Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica. Siglo XX. II Simposio Internacional de Literatura*, t. I, Instituto Literario Cultural Hispánico, California, 1984, p. 27.

³³Sweet y Nash, *op. cit.*, p. 5.

³⁴*Ibid.*, p. 249.

³⁵*Ibid.*, p. 25.

³⁶*Ibid.*, p. 250.

CONCLUSIONES

Gertrudis Gómez de Avellaneda y Arteaga es una escritora del siglo XIX que ocupa un lugar importante tanto en la literatura cubana como en la española, situación verdaderamente privilegiada para ella y para la literatura hispanoamericana, que no debe conducir a falsas discusiones sobre el país a que pertenece, sino ser un motivo de orgullo para ambos.

La Avellaneda se hace merecedora de este doble reconocimiento por su vasta obra escrita en géneros literarios disímiles como novela, poesía, teatro, leyenda, autobiografía e inclusive géneros religiosos de carácter menor; pero también por su vida tan interesante y fecunda que la llevó a ocupar un lugar prominente en el mundo literario de su época, pues fue parte del círculo de románticos españoles, así como de la avanzada femenina que en España rompe el silencio y toma la pluma durante la década de los cuarenta del siglo XIX. En la actualidad, los estudios de género femenino han hecho volver la mirada hacia esta escritora con el fin de estudiar y revalorar su obra y reconocerla como una antecesora de las ideas feministas.

Sab, la novela liminar y más interesante de la Avellaneda, es objeto de estudio de la presente tesis, de manera especial el proceso de lectura implícito en la obra y el tipo de lector que se postula; mas para alcanzar este objetivo es necesario analizar el proceso de lectura que liga a un narrador (y a un autor implícito), con un texto y un lector, relacionados con las estructuras narrativas y discursivas de la novela, por lo que se han estudiado por separado los aspectos concernientes al narrador, el discurso y el lector _sin perder nunca de

vista que son elementos plenamente imbricados_ y así llegar a las siguientes conclusiones:

La perspectiva predominante en la novela es la de un narrador omnisciente que está fuera del mundo narrado y tiene un conocimiento mayor al de sus personajes, a tal grado que le permite la descripción y análisis inclusive de sus movimientos espirituales y estados de ánimo; sin embargo, dicha omnisciencia se flexibiliza mediante la dramatización lograda al combinar sumario y escena, estrategia que revela a la autora implícita como una experta en el manejo de la escena, la cual conduce a escuchar las voces de los personajes y el sentido de las mismas. Además, la dramatización de partes de la historia permite al narrador colocar al lector más cerca de lo narrado y de esta manera captar y mantener su interés.

La novela está narrada en tercera persona, aunque en diversos momentos _como sucede en algunas novelas decimonónicas y era permitido por el canon_ se emplea la primera persona del plural para dirigirse al lector, por ejemplo, por medio de comentarios y apelaciones, reveladores de la presencia de la autora implícita, la que también se hace sentir en los juicios sobre los personajes, en los escorzos temporales, y en la forma en que el relato está organizado.

La estructuración de la obra no es algo intrascendente, sino un modo de verla y entenderla para después contarla, ya que su misma disposición es una propuesta de lectura. Así, *Sab* se divide en dos partes, la primera, en once capítulos y, la segunda, en cinco. Cada capítulo se inicia con un epígrafe conectado en forma directa con la acción, tema o personaje central en él tratado. Atrás de la selección de los epígrafes está la autora, que actualiza y hace presente en el texto la voz de los distintos dedicatarios.

En la nota introductoria de la novela, subtitulada “Dos palabras al lector”, la autora se dirige a éste en forma directa; en cambio, las acciones de la diégesis se inician *in medias res*, de manera que el lector se ve obligado a combinar de inmediato los elementos

constitutivos de una imagen provisional de la escena y de los personajes, acción que le proporciona una perspectiva inicial de la cual irá realizando sus inferencias, por lo que desde el principio el narrador pide un lector activo. En el epílogo, incorpora al texto una carta clave para la interpretación del mismo, que habrá de ser evaluada por cuenta del lector, poniendo en juego el conocimiento adquirido sobre los personajes y la historia contada. El lector, inclusive, si ha mantenido su actividad, puede llegar a una reinterpretación del texto.

En *Sab* se narra, en primer lugar, el amor romántico de Sab por Carlota, pero tras la historia de amor hay una denuncia de la opresión en que subsisten los esclavos y una protesta, aunque velada, de la condición dependiente de las integrantes del género femenino, particularmente en el matrimonio. La opresiva situación en que vivían las mujeres contemporáneas de la autora, incluidas las escritoras, dificultaba el abordaje abierto de estos problemas, por lo que en la lectura deben observarse atentamente los silencios y las contradicciones del texto.

En general, la cultura, la rebeldía, las ideas y el humanismo de la Avellaneda de esta época están en la novela, sea en la figura del narrador, sea en la de sus personajes, o en la injerencia directa de la autora en el texto, guiada por su irrefrenable tendencia renovadora, fustigadora de una realidad que la impulsa a formular comentarios y reflexiones que la delatan y revelan su actitud frente a la vida y frente a graves problemas sociales como eran el conflicto racial y la esclavitud, la subordinación de la mujer y la imposibilidad de cambiar su destino.

En el texto se pueden distinguir dos elementos importantes para el análisis del discurso. El primero, la historia, pertenece a un mundo imaginario del que sólo se sabe a lo largo del libro; en cambio, el segundo, el discurso, es una realidad porque está hecho de

palabras reales dirigidas por un narrador a un virtual lector.

El narrador es el sujeto de la enunciación del discurso: si bien se da en tercera persona, hace sentir su presencia tanto en el plano de lo enunciado como en el de la historia. En torno al narrador se organizan las otras instancias del discurso, particularmente la espacialidad, la temporalidad, y las estrategias discursivas.

Con respecto a la espacialidad, se observa que, por una parte, ocurre la representación de un espacio, el de la diégesis, donde se realizan los acontecimientos relatados y, por otra parte, la construcción de ese espacio se hace con elementos de la lengua, o sea, verbalmente, mediante el empleo de descripciones y figuras retóricas como metáforas, símiles y evocaciones.

Con respecto al espacio y el tiempo de la diégesis, se evoca el mundo de Puerto Príncipe, su flora, clima, ingenios, ríos, cuevas y, particularmente, la hacienda cañera de Bellavista. Los acontecimientos de la historia suceden cerca de este puerto durante las dos primeras décadas del siglo XIX. Puerto Príncipe era una provincia de Cuba _llamada actualmente Camagüey_ regida por un sistema patriarcal y esclavista. Como los lectores a los que iba dirigido el texto, en primera instancia, eran españoles, la autora emplea notas a pie de página en las que explica el significado de algunas palabras referentes a nombres de animales, plantas, costumbres o usos idiomáticos especiales del lugar.

Como sucede en todas las novelas, en *Sab* dentro del tiempo del discurso se halla comprimido el tiempo de la historia, pues se observa que el tiempo de la historia abarca unos cinco años, y los sucesos narrados no corresponden obviamente a cinco años de lectura. Además, la secuencia textual no siempre coincide con la sucesión cronológica de la historia, trazándose así relaciones de discordancia, que son, de hecho, las que dibujan las figuras temporales más interesantes, básicamente la analepsis y la prolepsis, más la primera

que la segunda.

En relación con la frecuencia, se encuentra que en *Sab* domina el relato singulativo, tipo de frecuencia más común en que se narra una sola vez lo que ocurre una sola vez; sin embargo, existen algunas repeticiones, cuyo efecto estético es acentuar elementos temáticos centrales en la obra.

Otras figuras temporales que pueden distinguirse son la pausa, la elipsis, el resumen y la escena, surgidas de la comparación o contraste entre las duraciones diegética y discursiva. En general, la pausa es empleada para describir paisajes, situaciones o estados de ánimo; pero también se presentan pausas digresivas, llamadas también *rallentando*, en cuanto se detiene el tiempo del relato para dar paso al discurso del autor implícito. La elipsis aparece en diversas ocasiones y se maneja de forma efectista con el propósito de proporcionar mayor emoción al relato. El sumario se alterna con la escena, que tiende a ser un relato más o menos detallado, que privilegia el estilo directo del diálogo como la forma más dramática y por tanto escénica de la narración.

Las estrategias temporales no se presentan en forma aislada, sino que se alternan sucesivamente o se mezclan los diferentes tipos de desfasamiento de la duración, así se dan combinaciones como las siguientes: escena y prolepsis, escena y analepsis, pausa descriptiva y escena, y, la más frecuente, escena y sumario; este juego retórico produce variaciones en el ritmo del relato, y efectos estéticos relacionados muchas veces con el suspenso.

En simetría con el autor implícito se encuentra la figura del lector implícito que es la enfocada en la tesis, entendido como el tipo de lector que la obra implica, o sea como una estructura inscrita en el texto. Se parte de la idea de que leer es participar en la construcción del texto y del mundo y de que la literatura es parte del mundo de la acción sólo cuando es

leída. Es el texto el que contiene, como en espejo, el reflejo del lector y su perfil.

En general, el texto se presenta ante el lector como una especie de *estado de vacío* que deberá ir llenando. La actividad del lector de *Sab* le permitirá participar en la construcción del texto completando los *blancos* (Iser) programados en el texto. Para cumplir con esta tarea el lector deberá poseer un grado de competencia lingüística y literaria, el conocimiento de las convenciones literarias del género a que pertenece el texto y haber realizado una serie de lecturas previas, aludidas en el texto.

La serie anterior de elementos que deberá cumplir el lector más el contexto sociocultural en que surge la obra, forman parte del repertorio literario, cuyas funciones clave son: la introducción de una determinada realidad extratextual en la novela y la posibilidad de que el lector, por medio del repertorio elegido, integre su actividad representadora con la respuesta que intenta dar el texto a una determinada situación histórica y social.

En la novela estudiada aparece un repertorio de normas, conductas, ideas, opiniones y convenciones de la realidad contemporánea a la creación de la obra que se recombinan en el relato y constituyen su dimensión referencial. Así, el mundo narrativo toma prestadas ciertas propiedades del mundo real, recurriendo, por ejemplo, a individuos ya reconocibles, a quienes no necesita reconstruir propiedad por propiedad. La autora implícita configura, pues, a sus personajes según los códigos vigentes de la época; pero los juzga e invita al lector a hacerlo con una posición crítica, que en algunos casos (*Sab*, *Teresa* y la misma *Carlota*) llega a la ruptura de los moldes permitidos para realizar dicha configuración.

Pero se observan en la obra diversos momentos en los que el autor implícito se hace presente en el texto y entra en comunicación directa con el lector, básicamente en las llamadas o apelaciones al lector, las generalizaciones y los comentarios autoriales,

mediante los que pretende guiar y asegurar la interpretación; además que configuran al lector, pues delinean sus características, conocimientos, capacidad evocativa o referencial, actitudes morales e, inclusive, le asignan vivencias.

Algunas de las llamadas o apelaciones al lector atañen a explicaciones sobre la estructuración del material novelesco, se ligan a la organización temporal de la historia, o se dirigen a la buena memoria del lector y a su capacidad evocativa. En contraste, las generalizaciones o axiomas de carácter universal no se interpela directa o abiertamente al lector, sino lo incorpora sutilmente en opiniones y observaciones sin más que exponerlas como meras abstracciones, mediante el empleo de un plural inclusivo o la formulación de preguntas retóricas. En los comentarios autorales, el discurso de la autora manifiesta directamente en el texto su posición, visión de las cosas, o reinterpretación de acontecimientos.

Otras guías de la actividad lectorial son las estructuras narrativas y las descriptivas. Las primeras lo hacen desde el mismo entramado de las secuencias o el llenado de todo tipo de blancos, incluyendo las elipsis de orden temporal y los huecos que deja una información limitada, pasando por múltiples detalles omitidos en las descripciones de lugares, objetos y personas. En las segundas predominan las descripciones de lugares y personajes. De esta manera, unas conforman el espacio de la diégesis con atención especial a aquellos lectores que no conocen Cuba o algún territorio parecido, pero pueden reconstruir el espacio a partir de ellas, otras se van conformando en forma paulatina en relación con los códigos vigentes de los personajes. La autora parece no escapar a las concepciones de la época, pero también recoge las contradicciones surgidas en el seno de una sociedad en ciernes y llega a plantear la transgresión de dichas normas, radicando en ello su originalidad.

La configuración de Sab y Teresa rompe los moldes establecidos, en el caso dela

segunda hasta el grado del escándalo. Sab siendo esclavo y mulato se enamora de una mujer blanca, aunque en silencio; Teresa siendo una mujer blanca llega a ofrecer su amor a un hombre mulato, lo que constituía un abierto desafío al orden patriarcal no sólo en Cuba sino también en toda la América colonizada, en la cual no eran posibles las relaciones entre negros y blancos, ni siquiera en lo gremial. Por ello la lectura de *Sab* fue prohibida en la isla cubana, pues se juzgaba que contenía doctrinas subversivas de su sistema de esclavitud.

La primera novela de la Avellaneda contiene potenciales de sentido y pueden hacerse de ella distintas lecturas y distintas interpretaciones, por lo menos dos fundamentales. Sobre la base de una historia sentimental la autora edifica otra historia; la primera admite plenamente leer la obra como novela sentimental romántica y, la segunda, como novela de tesis o ideológica, en la que ya se manifiestan algunos planteamientos a favor de la abolición de la esclavitud en forma general o abstracta y contra la subordinación de las mujeres en el matrimonio, considerada peor que la esclavitud.

Bajo la historia del buen salvaje que se sacrifica por amor, subyace como un palimpsesto la historia de dos mujeres que simbolizaban la alternativa que ofrecía la sociedad a las mujeres de la clase pudiente de la época: el matrimonio o el convento. Carlota cumple con la meta del matrimonio, pero cae en una esclavitud peor que la de los mismos esclavos. Teresa, que en un momento dado intentó transgredir la norma, se convierte en parte activa de la relación amorosa, para colocarse nuevamente su máscara y ajustarse al condicionamiento cultural que el texto le impone; por ello, ingresa al convento. Pero al presentar la situación de los tres personajes _incluido Sab_ se los homologa y a través de ellos se denuncia y se aboga por la libertad como valor esencial del hombre. Existe, pues, un discurso soterrado a favor de la libertad de los esclavos, la libertad de las mujeres y la posibilidad del divorcio.

En *Sab* se postula un lector activo que participe en la creación de la imagen surgida del texto; pero el papel o la tarea asignada al lector es doble, o bien la obra encierra dos tipos de lectura: una explícita, muy clara en el texto, otra implícita, que supone un lector de mayores capacidades inferenciales, gusto por la lectura, una mediana posesión de conocimientos históricos o citas de escritores, cuya explicación no se da en la novela, gran sensibilidad, por lo menos la necesaria para sentir ciertas vivencias que se le asignan, capacidad evocativa y actitudes morales y sociales positivas.

Llegar al fondo de lo planteado en el texto requiere un lector activo que además de descifrar palimpsestos, formule sus propias conclusiones, sea capaz de percibir la subordinación de esclavos y mujeres, y de indignarse ante este hecho. Muy importantes resultan las técnicas empleadas, en particular la escena y el monólogo, pues gracias a su empleo, el lector percibe el fondo de la situación, y a veces sus tristes implicaciones, juicios, comentarios y observaciones de la voz que narra y de la autora implícita.

BIBLIOGRAFIA

CREACIÓN LITERARIA

Gómez de Avellaneda, Gertrudis, *Obras literarias*, M. Rivadeneyra, Madrid, 1869-1871, 5 ts.

_____ *Diario de amor; obra inédita*, pról., ordenación y notas de Alberto Ghirardo, M. Aguilar, Madrid, 1874.

_____ *Diario de amor*, Instituto del Libro, La Habana, 1969.

_____ *Sab*, pról. y notas de Mary Cruz, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1973 (Biblioteca Básica de Autores Cubanos).

_____ *Sab*, pról. de Mary Cruz, Letras Cubanas, La Habana, 1983.

_____ *Dos mugeres*, Gabinete Literario, Madrid, 1842-1843, 4 ts. [ts. I, II, y III, 1842; t. IV, 1843].

_____ *Egilona*, Imprenta de D. José Repullés, Madrid, 1845.

_____ *El millonario y la maleta*, en *Obras literarias*, t. 3, Imprenta de M. Rivadeneyra, Madrid, 1870.

_____ *Oráculos de Talia o los Duendes en palacio*, en *Obras literarias*, t. 3, Imprenta de M. Rivadeneyra, Madrid, 1870.

_____ *Dos mujeres*, en *Obras de doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*, t. 1, Edición Nacional del Centenario, La Habana, 1914.

_____ *Guatimozín*, en *Obras de doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*, t. 1., Edición Nacional del Centenario, La Habana, 1914.

_____ *Leoncia*, ed. de Emilio Cotarelo, Tipografía de la revista de Archivos, Madrid, 1917.

_____ *Serenata de Cuba*, selec. y notas de Mary Cruz, Letras Cubanas, La Habana, 1980.

_____ *El millonario y la maleta*, ed. de Ana V. Fon, Letras Cubanas, La Habana, 1981.

Beecher Stowe, Harriet, *La cabaña del tío Tom*, Porrúa, México, 1975 ("Sepan cuantos...", 72).

Hugo, Víctor, *Bug Jargal*, Castellote Editor, Madrid, 1973 (Básica, 15).

CRITICA, HISTORIA Y ESTUDIOS LITERARIOS

Aramburo y Machado, Mariano, *Personalidad literaria de doña Gertrudis Gómez de Avellaneda. Conferencias pronunciadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid*, en el año de 1897, Imprenta Teresiana, Madrid, 1898.

Araújo, Nara, *Visión romántica del otro. Estudio comparativo de Atala y Cumándá. Bug Jargal y Sab*, Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, La Habana, 1993 (Ache).

Barbagelata, Hugo G., "Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1814-1873", est. prel. de Gómez de Avellaneda Gertrudis, *Sab*, Vertongen, París, 1920.

Bernal, Emilia, "Conferencia", en *Cuba Contemporánea* (La Habana), 37: 146, 1925.

Bravo Villasante, Carmen, *Una vida romántica: la Avellaneda*, EDHASA, Barcelona, 1967.

_____ "Introducción" de Gómez de Avellaneda, Gertrudis, *Sab*, Anaya, Salamanca, 1970 (Biblioteca Anaya, 16).

Brushwood, John S., "Transformación y amplificación narrativas. *Guatimozin*, de

Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *La barbarie elegante*, FCE, México, 1988 (Tierra Firme), pp. 35-50.

Carlos, Albert J., “*Rene, Werther y La nouvelle Héloïse* en la primera novela de la Avellaneda”, *Revista Iberoamericana*, 31, núm. 60 (julio-diciembre de 1965), pp. 223-238.

Cotarelo y Mori, Emilio, *La Avellaneda y sus obras*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1930.

Cruz Mary, “*Sab*, su texto y contexto”, est. prel., de *Sab*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1973 (Biblioteca Básica de Autores Cubanos), pp. 7-123.

De Juan, Adelaida, “La mujer pintada en Cuba. El siglo XIX”, en *Mujeres latinoamericanas: Historia y cultura. Siglos XVI al XIX*, t. 2, Casa de las Américas/ UAMI, La Habana, 1997, pp. 7-19.

“Expediente donde se decreta la retención (y reembarque) de dos obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda por contener doctrinas subversivas y contrarias a la moral”, en *Boletín del Archivo Nacional*, núm. 40 (enero-diciembre, 1941), La Habana, 1943.

Goic, Cedomil, *Historia de la novela hispanoamericana*, Universidad Católica de Valparaíso, Chile, 1972 (Aula Abierta).

_____, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana, Epoca colonial*, t. I, Crítica, Barcelona, 1988.

_____, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Del romanticismo al modernismo*, t. II, Crítica, Barcelona, 1991.

Guerra Cunningham, Lucía, “Hacia una estética femenina”, en Juana Alcira Arancibia (ed.), *Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica. Siglo XXI. I Simposio Internacional de Literatura*, t. I, Instituto Literario y Cultural Hispánico, California, 1984, pp. 27-37.

_____ "Estrategias femeninas en la elaboración del sujeto romántico en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda", *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), 51: 132-133, 1985, pp. 107-122.

Henríquez Ureña, Max, *Panorama histórico de la literatura cubana*, t. 1, Arte y Literatura, La Habana, 1978.

Iñigo Madrigal, Luis, *Historia de la literatura hispanoamericana. Del neoclasicismo al modernismo*, t. II, Cátedra, Madrid, 1993.

Kirkpatrick, Susan, *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Cátedra, Madrid, 1991.

Lazo, Raimundo, Gertrudis Gómez de Avellaneda. *La mujer y la poesía lírica*, Porrúa, México, 1986 ("Sepan cuantos...", 226).

Meléndez, Concha, *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*, en *Obras completas*, t. I, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan de Puerto Rico, 1970.

Mitchell, Juliet, *Women, The Longest Revolution*, Pavillion Books, New York, 1984.

Navas Ruiz, Ricardo, *El romanticismo español*, Cátedra, Madrid, 1982.

Pastor Díaz, Nicomedes, *Biografía de la Avellaneda*, en Gómez de Avellaneda, Gertrudis, *Obras literarias*, t. I, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid, 1869.

Peers, E. Allison, *Historia del movimiento romántico español*, Gredos, Madrid, 1973 (Biblioteca Románica Hispánica. Tratados y Monografías, 4).

Perus, Françoise, "El lector frente/ante la poética de *Al filo del agua*", *Tema y variaciones de literatura 4* (México, D. F.), UAMA, marzo de 1995.

Picon Garfield, Evelyn, "La revista femenina. Dos momentos en su evolución cubana. 1860/1961", en *Revista de crítica literaria latinoamericana* (Lima-Pittsburgh),

XV: 1989, núm. 30, pp. 91-98.

_____ *Poder y sexualidad: el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Rodopi, Amsterdam, 1993 (Teoría Literaria: Texto y Teoría).

Rodríguez Piña, Javier, *Cuba*, Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora/ Universidad de Guadalajara/ Alianza Editorial Mexicana, México, 1988 (América Latina, una historia breve).

Stolcke, Verena, *Racismo y sexualidad en la Cuba colonial*, Alianza Editorial, Madrid, 1992.

Sweet, David G., y Gary B. Nash (comps.), *Lucha por la supervivencia en la América colonial*, FCE, México, 1987.

TEORIA LITERARIA

Ayala, Francisco, *Reflexiones sobre la estructura novelesca*, Taurus, Madrid, 1970.

Barthes, Roland, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en *Análisis estructural del relato literario*, Premiá, 1990 (La red de Jonás. Estudios), pp. 7-38.

Benveniste, Emile, *Problemas de lingüística general I*, Siglo XXI, México, 1978.

_____ *Problemas de lingüística general II*, Siglo XXI, México, 1978.

Beristáin, Helena, *Análisis estructural del relato literario*, UNAM-Limusa Noriega, México, 1984.

_____ *Diccionario de retórica y poética*, 1a. ed. corr y aum., Porrúa, México, 1997.

Booth Wayne C., *La retórica de la ficción*, Antoni Bosch editor, Barcelona, 1974, (Ensayo).

Brioschi F. y C. Girolamo, *Introducción al estudio de la literatura*, Ariel, Barcelona, 1988 (Letras e Ideas. Instrumenta).

Catelli, Nora, *El espacio autobiográfico*, Lumen, Madrid, 1992.

Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics*, Ithaca, Cornell University Press, New York, 1975.

Eco, Umberto, *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Lumen, Barcelona, 1981.(Palabra en el Tiempo, 142).

Genette, Gérard, "Discours du recit. Essai de méthode, en *Figures III*, Seuil, París, 1972.

_____ "Fronteras del relato", en *Análisis estructural del relato*, Premià, 1990 (La red de Jonás. Estudios), pp. 196-210.

_____ "Discours du recit. Essai de méthode", en *Figures III*, trad. de José Bazán Levy, Seuil, París, 1972, pp. 65-271 [Material de Estudio para el Seminario de Elaboración de Paquetes Didácticos], UNAM, DUACB, 1992.

Greimas, Algirdas Julien, *Semantique structurale*, -ed. rev. y corr., Larousse, París 1972.

Grupo μ [Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberb, Phillippe Minguet, François Pire y Hadelin Trinon], *Retórica general*, Paidós, -Barcelona, 1987 (Paidós Comunicación, 27).

Gullón, Germán, *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*, Rodopi, Amsterdam, 1990 (Teoría literaria: texto y teoría, 6).

_____ *El narrador en la novela del siglo XIX*, Taurus, Madrid, 1976.

Gullón, Agnes y Germán Gullón (eds.), *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*, Taurus, Madrid, 1974.

Iser, Wolfgang, *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction*

from Bunyan to Beckett, the Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1974.

_____ *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Taurus, Madrid, 1987 (Teoría y Crítica Literaria).

Mier, Raymundo, "Bases teóricas para la semiótica narrativa de A. J. Greimas", en *Introducción al análisis de textos*, Terranova/UAMX, México, 1984, pp. 47-73.

Miller, Beth, *Women in Hispanic Literature. Icon and Fallen Idols*, University of California, USA, 1983.

Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de la teoría narrativa*, UNAM, s. p. i.

Pozzi, Gabriela, *Discurso y lector en la novela del XIX (1834-1876)*, Rodopi, Amsterdam, 1990 (Teoría literaria: texto y teoría, 4).

Rall, Dietrich (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, México, 1987 (Pensamiento social).

Reyes, Graciela, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Gredos, Madrid, 1992 (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y ensayos, 340).

Scholes, Robert y Robert Kellog, *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, Nueva York, 1966.

Segre, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona, 1985.

Spivak, Gayatri Chakravorty, "Can the subaltern speak?", en *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson y Lawrence Grossberg (eds.), University of Illinois Press, Chicago, 1988, pp. 271-313.

Tacca, Oscar, *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid, 1978 (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 194).

Todorov, Tzvetan, "Las categorías del relato literario", en *Análisis estructural del*

relato, Premiá, 1990 (La red de Jonás. Estudios), pp. 159-195.

Toril, Moi, *Teoría literaria feminista*, Cátedra, Madrid, 1988.

Varela Jácome, Benito, *Estructuras novelísticas del siglo XIX*, Hijos de José Bosch, Barcelona, 1974 (Clasicos y Ensayos, Aubi).

Warning, Rainer, ed., *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989 (La balsa de la Medusa, 31), [Roman Ingarden "Concreción y reconstrucción"; Hans Georg Gadamer, "Historia de los efectos y aplicación"; Wolfgang Iser, "El proceso de lectura", "El papel de lector en *Joseph Andrews* y *Tom Jones* de Fielding"], pp. 35-54, 81-87, 149-164, 277-296.

Zavala, Iris, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Anaya, Madrid, 1971.