

ISBN 978-950-33-1649-8

Coordinación de
NANCY CALOMARDE

Territorialidades Latinoamericanas.

Ensamblajes de materialidades y
vitalidades en la escritura

Territorialidades Latinoamericanas

Ensamblajes de materialidades y vitalidades en la escritura

Coordinadora:
Nancy Calomarde

Colecciones
del CIFYH



Territorialidades Latinoamericanas. Ensamblajes de materialidades y vitalidades en la escritura / Nancy Calomarde ... [et al.]; coordinación general de Nancy Calomarde; fotografías de Nicolás Janowski. - 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1649-8

1. Literatura Latinoamericana. I. Calomarde, Nancy, coord. II. Janowski, Nicolás, fot.

CDD 809.04

Publicado por

Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición

• •
Área de
Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella

Imagen de portada: "Lola" (2014). Serie: Adrift in Blue. Autor: Nicolas Janowski

2021



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



Gris de archivo.

Reterritorialización y modernidad en los álbumes de Gertrudis Gómez de Avellaneda

Nancy Calomarde*

Lo propio del archivo es su hueco, su ser horadado [...] “La barbarie se esconde en el concepto mismo de la cultura”, escribe Benjamin. Esta afirmación es tan cierta como la conclusión inversa: ¿No deberíamos reconocer en cada documento de la barbarie (por ejemplo de la barbarie que nos rodea) algo así como el documento de la cultura que nos arroja no tanto la historia en sentido estricto como, mucho más, su arqueología?

Georges Didi Huberman, *El archivo arde*

Cuando parecía que su archivo ya no escondía secretos y La Habana se preparaba para celebrar su bicentenario (2014), la figura de Gertrudis Gómez de Avellaneda regresa, entre papeles amarillos, para dar de nuevo de qué hablar. En medio de coloquios y eventos diversos se presenta el hallazgo de un álbum de correspondencias, cuidadosamente seleccionadas por la destinataria entre 1859 y 1860¹, es decir, durante el periodo de su regreso a Cuba luego de 23 años de ausencia. Se activa, entonces, una curiosa conjunción entre experiencias de retorno y archivo, reunidas en la práctica escrituraria. Si bien buena parte de su profusa correspondencia había sido publicada parcialmente (incluyendo algunas de este álbum), el valor, a mi juicio, del texto completo radica en su potencial para exhibir un costado poco atendido por la crítica, el de la configuración del registro

¹ El texto completo se encuentra en la Biblioteca Nacional José Martí de La Habana. La única investigadora que ha podido tener acceso a estos materiales de manera completa hasta donde conozco es Zaida Capote, quien trabaja actualmente en su edición. Debo mis reflexiones a las transcripciones suyas y fotografías a las cuales he podido acceder gracias a su generosidad. Por esta razón los textos del álbum parcialmente transcritos por Capote a los que aludo en este trabajo son citados con el nombre de su editora. Algunas de esas transcripciones me fueron enviadas por correo electrónico, así como también importantes comentarios suyos sobre esos materiales. A ellos aludo con la fecha 2019.

* Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades e Instituto de Humanidades, CONICET, Universidad Nacional de Córdoba.
nancy.calomarde@unc.edu.ar

personal de la praxis² de una Gertrudis archivista-escritora que guarda, anota, ordena y reescribe. De modo paralelo y nada casual, en esos años de regreso y revisión, emprende el trabajo de un segundo álbum, el Álbum cubano de lo bueno y lo bello. Revista quincenal de moral, literatura, bellas artes y modas (1860)³ donde pone en escena la configuración de una incipiente comunidad femenina y letrada. En su punto de encuentro, ambos muestran la experiencia de un espacio insular estriado por la presencia de prácticas culturales y económicas modernas sobre un fondo político-social predominantemente colonial. De este modo, en una parábola que va del álbum *privado*- cuyas voces en *off* registran las conversaciones y tensiones de la polis- al otro, ubicado en la escena pública, se expone la experiencia de cuerpos y subjetividades femeninas en una Cuba en trance de reapropiación y reinvención.

Si reunimos estas empresas coleccionistas, no podemos sino advertir que algo del orden de la forma de la escritura y de la imaginación se disloca en ese regreso. No es este solamente el viaje de retorno a la patria, es, también, una fuga de las fronteras coloniales hacia otro espacio: la zona porosa de una apenas entrevista modernidad. En tal sentido, el álbum segundo nos interpela, no solamente por su extrañeza y extemporaneidad, sino sobre todo por su configuración como performance de un tiempo que está naciendo y, en tal sentido, como gesto vanguardista e inaugural. Vale precisar que este periódico no es sólo el primero en Cuba dirigido y producido por una mujer es, además, el primero concebido para un nuevo destinatario: el sujeto social imaginado como público-lector nacional y femenino (*las cubanas*). En tal sentido, es posible postular que en los albores del proceso independentista mientras el álbum periodístico interroga los límites (coloniales) del género y sus vínculos con la letra, el de correspondencias lo hace al modelo de gestión de la metrópolis y a su impacto en los territorios de ultramar, al punto de exponer- casi en sordina- cierta cercanía con la emergente *cuestión cubana*. Los dos álbumes, cabe adelantar, como si fueran territorios contiguos que inscriben lo privado y lo público, se encuentran demarcados por una nueva subjetividad que

² Zaida Capote refiere el proceso de adquisición del texto gracias a la información obtenida de un visitante a La Habana que informa acerca de la existencia de estos documentos en una subasta de Madrid. Después de varias gestiones el gobierno cubano arbitra los medios para su adquisición. Hoy se encuentra en Biblioteca Nacional José Martí.

³ Revista quincenal de La Habana cuyo primer ejemplar salió a la luz pública el 15 de febrero de 1860. Dejó de publicarse en agosto de 1860.

se reinventa espoleada por los tránsitos: el viaje geocultural de retorno al país natal y el tránsito entre las temporalidades disímiles (de la colonia a la modernidad⁴). Asimismo, como veremos en las páginas que siguen, una litografía elaborada durante su estancia cubana materializa una ajustada (auto) figuración escópica de la mujer letrada cubana que proyecta ese tránsito y conversión. En suma, la constelación de nociones vinculadas al archivo y la escritura que se activan en el regreso -colección, álbum, retrato, litografía- permiten inferir un desplazamiento en el proyecto estético y en su propia autoconfiguración como letrada al interior de los sistemas dominantes de su tiempo.

A este diálogo sumo otra pieza, la única novela escrita y publicada en Cuba por la autora, intitulada *El artista barquero o los cuatro o cinco de junio* (2008 [1870]). La obra recoge problemáticas presentes en los textos anteriores: la experiencia de la (des)territorialización y el lugar del artista-escritor en una sociedad que ha cambiado sus reglas de juego. De modo que en mi hipótesis, esta tríada, compuesta por los dos álbumes y la novela, organiza una constelación de *escrituras de retorno* donde (se) configura una práctica literaria como *trazo de archivo* -las zonas grises del archivo- que, en sus procedimientos, exhibe y oculta la experiencia ambigua del *estar entre* mundos diversos que reenvían a coordenadas hermenéuticas muchas veces antitéticas (nostalgia y utopía, preservación y cambio, tradición y novedad), en la zona inestable y precaria de una sociedad en trance de volverse otra. Por otra parte, esta constelación me permite leer las operaciones de autofiguración de una letrada decimonónica atravesada por paradigmas contradictorios en un arco que va de la subjetividad colonial a la moderna y de la mimesis de modelos metropolitanos al deseo de americanidad.

En suma, la constelación que interrogo en el presente trabajo me permite concebirla como en un verdadero punto de inflexión donde se entraman escritura y experiencia y que puede ser leído en tres dimensio-

⁴ La posibilidad de una “modernidad” en América Latina ha sido largamente estudiada y debatida. No puedo en este trabajo ocuparme de ese denso espacio de discusiones, aunque sí advertir el carácter problemático de sus usos como un rasgo que nos conduce a pensar, más bien, en una especie de *seudomodernidad*, descentrada del paradigma occidentalizador. El carácter “desigual” (Ramos, 2009), “periférico” (Sarlo, 1998) “falso” (González Echeverría, 1980) o “fuera de lugar” (Schwartz, 2000) de estos procesos en el continente ha sido motivo de reflexiones ineludibles. Goldgel (2016, p. 42) realiza un recuento sumario de algunas de estas más significativas aportaciones para integrarlo a su lúcido estudio de lo nuevo en la modernidad latinoamericana.

nes centrales: a) en su autoconfiguración como mujer-letrada que pone en tensión los paradigmas asignados por la tradición para el género y los inestables bordes de lo privado y lo público; b) en la construcción de una experiencia de la territorialidad que dispara la escritura de retorno y exhibe su autopercepción como cubana, diferenciada de la subjetividad hispánica peninsular; c) en su experiencia de mundo donde se produce una rajadura diseminadora que afecta los modelos cognoscitivos, experienciales, políticos y estéticos al percibir la inoperancia de los modelos coloniales para leer el tiempo-espacio insular. En ese giro de la escritura, se encuentra con prácticas típicamente modernas como el archivo y la moda que le permiten entrever/anunciar la experiencia de un mundo otro.

Fantasmagorías de una coleccionista (pre)moderna: regresar, archivar, exhibir

Para pensar la escena decimonónica en el vórtice de tradición y modernidad, Walter Benjamin nos legó una colección de postales. Da brillo al siglo, desnuda su potencia y logra entrever topográficamente -desde los espacios de la multitud a los de la intimidad- la fascinante modernidad. El *Libro de los pasajes* (2005), en su despliegue de imaginación, registro e imagen, abre un intersticio para revisar las relaciones entre configuración de los espacios (su materialidad, su forma) y subjetividad (su agenciamiento, su potencia), y se torna una clave de lectura para reflexionar acerca de la (re)territorialización de la experiencia en las formas de la escritura de una mujer cubana de la segunda mitad de la centuria. Sus montajes continúan echando luz a las relaciones intrincadas entre género, ciudadanía, modernidad y escritura. Al proponer que el siglo XIX marca la entrada del individuo a la historia, argumenta que es entonces cuando las dimensiones de lo público y lo privado aparecen como órbitas diferentes (y la economía de la intimidad se distancia del espacio público). El correlato de esa demarcación podría encontrarse no solamente en los diseños arquitectónicos, sino en los modos de gestión de cuerpos y subjetividades que traen consigo los nuevos tiempos. Sin embargo, advierte que no toda pulsión de modernidad se resuelve en la parcela. Las fantasmagorías del interior pueden atravesar esos límites y volverse “holísticas” porque ellas “reúne[n] las regiones lejanas y los recuerdos del pasado” y porque “su salón es un palco en el teatro del sí mismo” (Benjamin, 2005, p. 55). Si el coleccionismo, en-

tonces, es una práctica que se deriva del culto del interior, su modernidad deviene tanto de la escenificación de una economía de la intimidad como de su capacidad de apertura a temporalidades y espacialidades heterogéneas. Por otra parte, el coleccionista, al delimitar los espacios, transforma las funciones que regulan la circulación de los objetos e instituye la posesión (frente a la mercancía) como acto insurreccional y transformador⁵ de los modelos vigentes, acto que lo coloca como un nuevo Sísifo.

Volvamos ahora a la escena del álbum de correspondencias. Cuando inicia la colección, *La Avellaneda* está regresando a su patria por última vez. Junto a su esposo⁶ y al recientemente designado Capitán General, Francisco Serrano y su mujer (a quien dedica *El artista barquero...*), toca suelo antillano. Ha dejado atrás la vida peninsular y su fracasada gestión para ingresar a la Academia de la Lengua, mientras su escritura de los álbumes exhibe el lugar de máxima visibilidad en la que la ha ubicado una notable trayectoria en las artes y en la vida pública española. Si la alianza de escritura y vida (Arrufat, 2008)⁷ configura una clave para acceder a sus textos, no podemos sino advertir cómo este regreso no es solo un viaje físico, es también un verdadero desplazamiento en su configuración de letrada y cubana que se proyecta en la transformación de su proyecto escritural. Si el coleccionismo, como ha sido dicho, aproxima orbes, esta escritura de retorno -que reunirá de manera paradójica operaciones de archivo y exhibición- no puede ser sustraída del escenario en el que se produce: la gesta pública que transforma ese regreso en la ficción fundacional de una nueva ciudadanía literaria. Si a su partida le antecede la decepción, la llegada a Cuba le ofrecerá la experiencia opuesta: su consagración como poeta nacional cubana en un despliegue escenográfico probablemente nunca antes visto. La instauración del espectáculo como gesto político expone no solamente el primer proceso de legitimación de la autora al interior del archivo cubano, sino precisamente el carácter de bisagra tanto en la trayectoria personal como en la historiografía literaria cubana. El hiato se confirma al exhibirse una subjetividad en trance: por un lado,

⁵ Completa Benjamin: "El coleccionista llega a ser el verdadero ocupante del interior. Convierte en cosa suya la idealización de los objetos. Sobre él recae esta tarea de Sísifo de poseer las cosas para quitarles su carácter de mercancía" (2005, p. 56).

⁶ La precariedad del viaje está marcada por los problemas físicos que padece, devenidos de la intervención a la que es sometido Domingo Verdugo en Madrid derivada de las consecuencias de un incidente público en una de las obras de Gertrudis.

⁷ Ha indicado con lucidez, Arrufat: "su persona, si puedo expresarme así, se ha objetivizado en la escritura (2008, pp. 36-37).

atravesada por la experiencia -premoderna- de una autonomía cultural en ciernes, una *Gertrudis cubana*, y, por otra, por la experiencia de subjetividad colonial ambigua que negocia con diferentes repertorios y paradigmas, no siempre compatibles entre sí. Si echamos un vistazo a la carrera literaria de Avellaneda, desarrollada en su casi totalidad en la metrópolis⁸, podemos reconocer cómo la historiografía literaria había construido su valor en términos de figura del romanticismo hispánico. A mediados del siglo XIX, los más relevantes críticos (Juan Nicasio Gallego Fernández o Nicomedes Pastor Díaz) se comprometieron en este tipo de autorización dentro del campo literario peninsular (Rojas, 2014, s/n). Sin embargo, en el despliegue iconográfico de su consagración cubana, advertimos un giro copernicano de sus figuraciones. Si hasta este momento, Avellaneda había sido construida como una poeta digna de la genealogía de Espronceda o Zorrilla⁹, la gesta de bienvenida inaugura otra serie: la familia literaria cubana “digna de ceñir el laurel en la patria de Heredia y Milanés”¹⁰. Vale preguntarse, entonces, por qué atributos de su obra y de su imagen pública podrían hacer ahora de ella, una escritora (hispano) americana. Y, en sentido contiguo, qué operaciones de autofiguración (discursiva e imagética) la exhiben como mujer, letrada y cubana. Paralelamente, me interrogo por las razones por las cuales la escena (pre)moderna de este acontecimiento bisagra -el operativo de repatriación/nacionalización de obra e imagen- combina dos tipos de dispositivos estéticos: la espectacularización de su figura (su agenciamiento público) con prácticas escriturarias (de lo íntimo) vinculadas al archivo y la colección. Quizá algo del orden de las fantasmagorías del exterior se infiltra en las fantasmagorías del interior que son las colecciones, en esas marcas a través de las cuales estos sujetos buscan dejar su registro personal (Benjamin, 2005, p.50).

El extenso despliegue imagético de la celebración -que incluye retratos, litografías, pinturas, documentos públicos además de numerosos documentos de la prensa de la época- prueban este fabuloso operativo de visibilización en una narrativa de retorno y exhibe, en conjunto, la

⁸ El primer libro de poemas aparece, en Madrid en 1841, el mismo año en que se publica su novela *Sab*. La clara resonancia en su poética de los maestros románticos tanto franceses (Victor Hugo y Lamartine) como hispanoamericanos (Andrés Bello, José María Heredia y José Joaquín Olmedo) ha sido suficientemente estudiada (Araujo, 1993; Arrufat, 2008).

⁹ Algunos estudios (Salgado) abordan los autoretratos de Avellaneda como poeta romántica, en especial su carácter de excepcionalidad.

¹⁰ Reza un documento oficial de los festejos (Romero, Arrufat, 2003, s/n).

figuración pública de esa repatriación. Sin embargo, ese retorno ocurre en un momento de quiebre de la historia cubana, ya que, a diferencia de la mayoría de los países de la región, en los albores de 1860, Cuba comienza a transitar el lento y dificultoso proceso de su independencia¹¹. La escritura de los álbumes da cuenta de esas tensiones entre retorno, fugacidad y trance, especialmente en la función revisionista (Albin, 2002) de su escritura que se focaliza en el cuestionamiento a los órdenes discursivos dominantes, el literario y el político, y en una redefinición de los espacios (de lo privado y lo público¹²). Su autoproyección como escritora-coleccionista se construye no solamente a partir de la red de relaciones y discursos que selecciona con habilidad y que la posicionan como letrada y voz fundamental de su tiempo, sino, de modo principal, a través de la instauración de una mirada personal sobre los asuntos públicos, poniendo en escena un sistema de valores -no siempre funcional al orden dominante- y una gestión de los afectos que se traduce en la relectura de la cosa pública. En el álbum de correspondencias, la perspectiva de la coleccionista/revisionsista puede observarse especialmente en sus intervenciones a las misivas, que nos permiten observar el espacio de autonomía relativa que, como mujer, letrada y cubana, ella gestiona. Seleccionado, organizado y comentado por la autora, el álbum se compone de ciento quince cartas dirigidas a la poeta por parte de diplomáticos, políticos, personajes de la nobleza, artistas y hombres de letras¹³. A las correspondencias, se suman dos documentos de tono *político*. Sorprende, sin embargo, la ausencia completa de cubanos en esta colección¹⁴.

La mirada coleccionista de Gertrudis puede leerse en la originalidad de sus anotaciones a las misivas porque configuran una verdadera escri-

¹¹ Un proceso, como sabemos, teñido por el intenso debate interno entre anexionismo y reformismo.

¹² En ese sentido, acompaño con mi estudio la hipótesis de Albin en el análisis de su poesía: "La tarea revisionista que emprende Gómez de Avellaneda abarca dos registros: el poético y el político. Aquél alude a sus intentos por despejar un espacio en el que afirmar su prioridad imaginativa; este último, a la inserción de la escritora en el discurso fundacional del siglo XIX en Hispanoamérica (Albin, 2002).

¹³ Entre los que se cuentan las de la emperatriz Eugenia, el rey y nobles españoles; los generales Narváez y Concha, Serrano, O'Donnell y Dulce, capitanes generales de Cuba, y los mexicanos Miguel de Miramón y Antonio López de Santa Anna. Además, se leen, las misivas de escritores, entre otros Quintana, Gallego, Bretón de los Herreros, Zorrilla, Valera y Fernán Caballero o la condesa de Merlin.

¹⁴ Este hiato, habilita a Capote a especular respecto de la posible existencia de otro álbum "de cubanos".

tura polémica que discute el valor de esos documentos que ella instaure como fetiche en una nueva economía discursiva¹⁵ local. Respecto de ese singular lugar de comentarista, podríamos afirmar, en primer término, que las anotaciones impugnan la tesis de su presunta neutralidad política con juicios claros y contundentes (Capote, 2015 [1860]). En tal sentido, ella se construye como una voz capaz de intervenir en la esfera pública en conjunto y no solo en el espacio de las bellas letras. Un comentario suyo a una misiva de Serrano, ilustra este aspecto. Vertido en la fecha singular, protoindependentista, de 1869, cuando “un puñado de criollos y esclavos recién emancipados comenzaba a morir por la independencia de Cuba” (Capote, 2015 [1860], p.7), expresa:

Conservo esta carta del Gl. Serrano, Duque de la Torre, aunque hay en el volumen otras del mismo, por la circunstancia de haber sido escrita cinco días antes de la célebre batalla de Alcolea, que ha trocado completamente la faz de España [...] La bandera por la cual combatió y triunfó Serrano, no era la misma que hoy tremola una democracia inexperta, ignorante y violenta, que por desgracia, se va sobreponiendo a todo. En los momentos en que trazo estas líneas los amantes del legítimo progreso, los hombres de libertad y de orden se empiezan a preguntar con espanto, ¿a dónde va España?... Dios lo sabe. Solo él nos puede salvar de la anarquía. Octubre de 1868. (Capote, 2019, s/n)

A esta visión hipercrítica de España, acompaña una preocupación por lo cubano que, aunque oblitere la referencia explícita a los acontecimientos locales, apela a dispositivos metonímicos que le permiten aludir a la cuestión. Es llamativo observar que en ambos álbumes se reifica la misma estrategia dual: por una parte, la forja una genealogía literaria como proyección de una axiología y una estética interpelantes de la lógica política; y, por otra, una agenda *protofeminista* que redefine el lugar de la mujer en la construcción de una nueva forma de ciudadanía. Respecto de la primera, vale precisar que la elusiva referencia a los hechos políticos de la isla, podría explicarse por dos razones básicas: en primer término, por su situación personal por la cual casi con certeza se encontró (auto)limitada de hacerlo públicamente a consecuencia del lugar que ocupaba su cónyuge en la estructura de poder; en segundo término, por los límites propios de la

¹⁵ Un aspecto interesante a estudiar pero que excede a los límites de este trabajo es su criterio de selección del corpus archivado: quiénes son, porqué los elige, qué vinculación estética o política ella proyecta aquí.

retórica colonial -de la cual no acaba de desembarazarse- que la conducen a usar un doble estatuto discursivo de negociación con las formas instituidas, y al tiempo, de transgresión. La mejor prueba de ello probablemente constituya el hecho de que en las correspondencias seleccionadas se observan múltiples alusiones no solo a la cuestión española sino también a diversos aspectos de la vida política de América, especialmente a Estados Unidos y México. Como si no fuera suficiente ese reiterado testimonio, los documentos que cierran el álbum, el de José María Heredia acerca del sistema carcelario de EE.UU y el otro firmado por el Duque de Berg¹⁶ justificando en 1808 la invasión francesa a España exponen su atención a la escena política. Independientemente del anacronismo, el efecto presentista que el texto produce deviene de la asunción de una forma de contemporaneidad que se produce al acompañar, sin más contextualizaciones que sus breves comentarios, al sistema de misivas con el cual se distancia medio siglo. Existen, sin embargo, dos elementos que los textos exhiben y que dan cuenta de su mirada situada y protomoderna: su afinidad con el republicanismo hispanoamericano y su posición de relativa autonomía en el rol de coleccionista. Este espacio de libertad se observa en el recorte de los contenidos (en el hábil hilván entre género, escritura y espacio público que los textos sugieren) y en las estrategias discursivas de negociación y transgresión que pone en marcha asumiendo ciertas pautas de la sociedad, pero, al mismo tiempo, limitándolas.

Entretanto, las celebraciones del retorno de la camegüeyana van a reunir poesía y cubanía tanto como las contradicciones del canto de cisne de la vida colonial. Si, por un lado, sus coterráneos ven en Verdugo la prolongación del gobierno colonial¹⁷, por otro, reciben a la escritora como una de los suyos. La percepción de los roles de la pareja en retorno expresan, de manera ejemplar, esas ambigüedades. No obstante, el proceso de legitimación de su figura literaria se adhiere con claridad a un sistema de referencias insular y no puede desagregarse del valor de una incipiente cubanía exhibida en el gesto de regreso¹⁸. En este contexto, la escritura

¹⁶ Capote (2015) hipotetiza que este texto podría pertenecer a un fragmento de una carta, pero señala que no ha podido corroborarlo.

¹⁷ Su segundo marido es designado por el gobierno español Teniente General de Cienfuegos y de Cárdenas.

¹⁸ Cabe agregar que no fueron estos los únicos agasajos, conciertos y arias puestas en escena -por ejemplo, *La hija del rey René* (Figarola Caneda, 1929, p.17)-, entre muchos otros diseñan una economía de la consagración literaria cubana. Además de estos se suman los actos en su Puerto Príncipe natal, Matanzas y Cárdenas, ciudades que le obsequian coronas semejantes

agencia una exaltada oda a la naturaleza del trópico y un elogio a los modos de convivencia criolla. En el poema “La vuelta a la patria” (Avellaneda, 1983) leemos: “Doquier los hijos de Cuba/ La voz oigan de esta hermana, / Que vuelve al seno materno/ Después de ausencia tan larga” (p.33). En la clásica metáfora familiar, Avellaneda se construye como hermana de los cubanos y como hija de la gran *mater* insular que pide su aceptación exaltando los tópicos románticos del paisaje caribeño y apelando al amor por su tierra. Cuba es, así, el edén de la infancia al que regresa después de un largo período de oscuridad y es también una reterritorializadora réplica al canon literario, cifrado en el “Himno del desterrado” (1825) de José María Heredia. En los documentos oficiales del agasajo, entretanto, se lee la admiración y respeto con que es recibida por una multitudinaria y escogida audiencia. Ya en posesión del símbolo de la nobleza literaria, la poeta se convierte en la heredera ilustre de los maestros cubanos. Es esta, sin embargo, una construcción nacional en tránsito, entre universos heterogéneos (Campuzzano, 2014) ya que Avellaneda expresa una forma particular de la cubanía que se traduce en una experiencia de *entre mundos*: la de una familia cubana en la migrancia.

Como parte de un sofisticado montaje, la gestión pública para hacer de su obra una parte fundamental del panteón nacional se hace solidaria con las prácticas coleccionistas de escritura avellanediana. En efecto, la conjunción de experiencias de retorno y coleccionismo puestas en marcha en la confección de los álbumes¹⁹, se da al interior de una economía literaria personal *archivística* que indaga en formas escriturarias que permiten rescatar, seleccionar y re-narrar los contenidos de la memoria. La “pasión de archivo” (Derrida, 1997, p. 5) que estos textos exhuman pone en juego, como lo sugirió Benjamin de manera inmejorable, junto a pulsiones de modernidad, la nostalgia por un tiempo y un espacio perdidos. Pone en juego también las contradicciones propias del tránsito desde un lugar enunciativo atravesado por contradicciones. Si, por una parte, el álbum juega a reproducir la lógica dominante definitoria de roles, *status* y formas para una poeta, por otro, la desmonta en sus sesgados cuestionamientos a la autoridad. Vale decir, se trata de un lugar que combina una función

y, en Cienfuegos, la inauguración de un teatro con su nombre.

¹⁹ A la deliberada coincidencia de estos álbumes, vale incorporar la otrora experiencia madrileña de 1845 cuando había dirigido “La ilustración. Álbum de las damas”. Aunque sea evidente la cercanía, el cubano resulta significativamente más transgresor ya que configura un acto inaugural: la primera empresa editorial encabezada por una mujer en Cuba.

metaliteraria (de relativa autonomía) que indaga en sus propios márgenes y una función reproductora del todavía vigente orden colonial.

La originalidad del texto completo del álbum de correspondencias radica en que aparece aquí por primera vez, sin mediaciones, la mirada oblicua de una escritora/archivista respecto de su tiempo. El mejor testimonio de esa dislocación se encuentra en las operaciones de edición (Figarola-Caneda, 1929) que habían buscado disciplinar o silenciar sus desvíos al borrar sus comentarios en las ediciones parciales de las cartas. El álbum completo expone, en cambio, su vocación de proyectarse como legado que no es sino el de un (su) lugar como mujer en la esfera pública cubana. Se trata de un espacio configurado de manera sinécdoica ya que se monta en la exhibición del patrimonio de relaciones que la legitiman como letrada y en la anotación de juicios singulares que muestran el valor específico de su voz. Veamos algunos casos: primero, una escueta nota donde da cuenta de que la afirmación del infante D. Francisco, “Todo cuanto me decís lo he hecho al momento; veo y conozco lo que os interesáis por mí y mi familia. Os aprecio cada vez más, y en todo os consultaré” (Capote, 2019, s/n), fue hecha en los días en que se preparaba el matrimonio entre su hijo e Isabel II, lo cual constituye una flagrante prueba de sus relaciones cercanas con figuras poderosas. En otro caso, cuando incorpora el documento del conde de Berg, su anotación elude cualquier comentario, pero afirma su legitimidad y pertenencia a un grupo de íntimos e influyentes: “El ilustrado amigo a quien debo este documento asegura que es autógrafo (2015 [1860]). Sin embargo, en conjunto, el álbum produce cierta ambigüedad ya que mientras las correspondencias están llenas de fórmulas de reconocimiento y cortesía hacia su figura, la escritura de sus comentarios las desmerecen y se queja del exceso de gestos rituales que no se traducen en un verdadero reconocimiento (especialmente económico). Un ejemplo: “la caída de Narváez me priva de la poca influencia que podía emplear en tu servicio” (Capote, 2019, s/n), señala en una nota para advertir acerca del carácter sesgado de la política, sus favoritismos y desvíos. En otro comentario, señala: “A mí debe importarme poco que vosotros hagáis o dejéis de hacer oposición al gobierno, porque para nada necesito yo del gobierno ni de sus enemigos” (Capote, 2019, s/n) Sus afirmaciones, a todas luces, no indican desinterés por la cosa pública, muy por el contrario, configuran un modo de gestión de una voz disidente que reclama otro lugar para los letrados. Leemos, además, dos misivas breves de uno de los

hombres importantes en la vida de la poeta, Gabriel García Tassara: una a propósito del estreno de *Baltasar*. La nota de la poeta (de 1860), sustraída por el copista, contiene un reproche literario y una denuncia política: El adocenado político (Capote, 2015 [1860]) ha secuestrado al más grande de *nuestros* poetas y lo ha arrojado a la embajada de EE.UU. La nota, como vimos, muestra la tensión entre la carrera literaria y política y cierto desmérito por la segunda.

Por último, la firma “Su Alteza Serenísima” pertenece a Antonio López de Santa Anna, quien en 1862 le dirige una carta lacrada, en agradecimiento por su intercesión para que uno de sus enemigos desistiera de la publicación de un panfleto en su contra y firmando un pacto de amistad con la gloria de Cuba: “La brillante e ilustre honra de Cuba y orgullo de España, tiene desde hoy un lugar predilecto en el corazón de un antiguo veterano” (Capote, 2019, s/n). A contrapelo, y sin reblandecerse por los cumplidos, el comentario de Avellaneda es descarnado y valiente: “Fue por muchos años Presidente, o más bien dictador, de la República Mejicana (1861)” (Capote, 2019, s/n). Como observamos en cada comentario, la cosa política carece por completo de prestigio. Quizá su mirada dislocada configurada en el *poco tino* de muchos de ellos, acerca de personajes públicos, tenga que ver la certeza de su diferimiento y la presuposición de estar forjando un álbum como legado histórico que difícilmente fuera conocido por sus contemporáneos. Pese a ello, sus dichos guardan una lectura valiosa y nada inocente de algunos episodios públicos. Más bien, a mi juicio, su escritura escenifica la hiperconciencia escritural de su historicidad y del valor de su alteridad epistémica, al estar legando *otro saber* acerca de su circunstancia, otra mirada sobre lo público que incluye a la literatura y a la política. Sin lugar a dudas, esa es la zona de la incomodidad de su escritura la que hace que sus editores cancelen y oculten sus juicios más mordaces.

Como un *entrelugar* de negociación y disputa, el álbum se coloca entre el discurso hegemónico y las transgresiones y disrupciones, un lugar que podía agenciar la autora en tanto poeta, mujer y cubana. La selección de cartas que le fueron enviadas por parte de personajes públicos entramadas con sus anotaciones (casi siempre descentradas), la configuran como portadora de otra voz de la historia que cuestiona buena parte de los valores del orden colonial y exhibe sus contradicciones. En suma, al reunir el muestrario de las *personalidades*, con las cuales ella había forjado una relación afectiva e intelectual, expone un costado de su estética entramado

en los modelos, la retórica y los circuitos del ágora que había producido el enclave colonial cubano. Y, por sobre todo, exhibe el costado político de su praxis poética en su doble y ambiguo compromiso con causas no siempre compatibles. Por una parte, con el liberalismo español y, por otra, con el segundo republicanismo americano (Rojas, 2008). En el plano estético, reitera el gesto, en tanto su praxis literaria se desplaza del romanticismo a las primeras expresiones de un modernismo americano, tal como recorremos en los apartados que siguen.

“Mucho hombre esta mujer”²⁰. Moda, género y nación

No hay mujer en Gertrudis Gómez de Avellaneda: todo anunciaba en ella un ánimo potente y varonil [...]

José Martí, *Obras Completas*

El epígrafe ilustra con claridad la exitosa operación avellanedianiana de elusión del estereotipo femenino de su época y de invención de un lugar intersticial²¹ para sí misma. Para avanzar en esa línea he puesto en diálogo las operaciones discursivas de sus álbumes con la imagen pública que ella misma busca promover en la Cuba de su regreso a través de tarjetas litográficas²² que se elaboran y circulan en el mismo lugar que la recibe (y la reinventa) como cubana y letrada. Precediendo al contundente diagnóstico martiano respecto de que ningún rastro de mujer puede encontrarse en su escritura ni en su personalidad, Gertrudis construye y proyecta una figuración del género femenino que, discursivamente, negocia con el estereotipo colonial para producir un sesgo: lo femenino no es cuerpo ni materia de la escritura, sino punto de vista. De este modo, si bien

²⁰ Se atribuye la frase al crítico Bretón de los Herreros y da título a un apartado de la introducción a la novela *Sab* (Gómez de Avellaneda, 1841).

²¹ “Don Juan Nicasio Gallego ha dicho de mis poesías que nada indicaba en ellas la blandura de una fibra femenil y la languidez de una hija de los Trópicos: que cualidades sobresalientes eran la altura y energía de los pensamientos y el varonil vigor de la expresión.(...) Yo creo que no es exactamente verdad: que ningún hombre ve ciertas cosas como yo las veo, ni las comprendo; pero no niego por esto que hay vigor en mi alma y que nunca descolé por cualidades femeninas” (Gómez de Avellaneda, 1983, p.35).

²² Existen diversos estudios que abordan el vínculo de la industria litográfica cubana con el desarrollo de imágenes transnacionalizadas de la producción de tabaco. Sin embargo, queda por investigar la relación entre estas nuevas técnicas en la promoción de una nueva forma de artista-escriptor.

elude proyectarse como una típica *hija de los trópicos*, asedia, en sus textos periodísticos dirigidos a las cubanas, una serie de significantes contiguos que exponen la treta de la negociación -“la blancura de vuestras espaldas”, “las profusas trenzas de vuestros cabellos” (Gómez de Avellaneda, 1860, p. 22)- sin dejar de exhibir un desliz peculiar de su voz letrada en el desglose de lo femenino como reificación de una forma de la mirada donde se entretejen sigilosamente cuestiones de género y de escritura. Al vincular ambas agendas (discursiva e imagética) podemos observar un tránsito desde un lugar de asimilación de los paradigmas románticos y coloniales hacia un espacio de relativa independencia que se manifiesta en una abierta oposición al estereotipo sexual binario puesto en juego en la erotización del cuerpo de la mujer antillana en tanto que operación subsidiaria de una misma estrategia de masculinización universalizante. En tal sentido, rompe con el sistema de referencias culturales de su tiempo tal como lo había hecho en los álbumes. Si bien el retrato más conocido de la poeta, elaborado apenas unos meses antes de la partida a Cuba, es precisamente el del pintor italiano Francisco Madrazo²³ que responde con fidelidad a los patrones estéticos decimonónicos, me interesa interrogar otra imagen de *Tula*, la que ella misma gestiona en sus textos y tarjetas y que se vincula a nuevos dispositivos de producción de sentidos. Si bien existe una rica iconografía romántica avellanadiana compuesta por retratos, hechos a pedido de la autora, algunas en formato de tarjetas sociales con firma incluida a la usanza de la época, una de las más interesantes probablemente sea la litografía²⁴ elaborada por Fernando de la Costa, un destacado artista, dueño además de una de una de las dos empresas litográficas²⁵ de

²³ El célebre retrato de Gertrudis pintado por Madrazo data de 1857 y se encuentra localizado en el Museo Lazaro Galdiano de España.

²⁴ Litografía deriva del término griego *lithos* que significa piedra y del término *grafia* -dibujo-. Por ello, en principio, cuando hablamos de una litografía nos referimos a una estampación obtenida a partir de una matriz de piedra. Este procedimiento se basa en el principio químico de rechazo entre el agua y la grasa y consiste en dibujar sobre una piedra calcárea la imagen deseada con un material graso. EcuRed: enciclopedia cubana (s./f.).

²⁵ En 1796 el alemán Alois Senefelder, en su búsqueda de un sistema de impresión barato para las partituras musicales y las obras de teatro, inventó la litografía. En sus inicios, la litografía no se utilizó como medio de creación artística, sino básicamente con una finalidad comercial. Los artistas, sin embargo, no tardaron mucho en descubrir las ventajas de este nuevo procedimiento que permitía al autor dibujar directamente sobre la plancha sin la necesidad de grabadores intermediarios. Desde principios del siglo XIX artistas como Goya, Daumier, Géricault, Delacroix, Odilon Redon, Mallarmé, Vuillard, Bonnard y, ya en el siglo XX, Eduard Munch, Emil Nolde, Matisse y Braque pero especialmente Picasso, hicieron que la litografía llegara al más alto nivel de expresión y calidad artísticas.

La Habana en el siglo XIX. La obra²⁶ está fechada entre 1859 y 1964, es decir durante los años que vivió en Cuba, aunque sin precisar. Esta imagen resulta atractiva de estudiar no solo por el tipo de figuración de la escritora que proyecta sino por los paratextos que concita en el contexto de los inicios de la modernidad cubana. Cabe agregar, en tal sentido, que la historia del desarrollo de la litografía en Cuba²⁷, se encuentra muy ligada a la del grabado, la daguerrotipia y la fotografía y ofrece un espacio invaluable para repensar los vínculos entre modernidad y tradición, técnica y arte en esa compleja sociedad. Si el mundo de la técnica parece irrumpir en estos nuevos espacios mezclando los campos, el espacio del arte (más vinculado a disciplinas tradicionales como la pintura) va a verse ahora profundamente interpelado. Las técnicas híbridas que combinan variados procedimientos -entre ellos el dibujo y la reproducción- y articulan lógicas disímiles -como la originalidad y la serialización- ocupan el centro de la escena en la disposición de las imágenes²⁸. Los vínculos, además, entre arte, técnica y sistema de producción se hacen visibles en una ingeniería discursiva que se liga cada vez más al universo del tabaco²⁹ y se incorpora, por vía de la litografía³⁰ y el paisajismo cubano, a la cartografía nacional

²⁶ Retrato de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Tinta sobre papel 32 x 20 cm. Litografía a lápiz realizada en Cuba entre 1859 y 1864 por el dibujante y litógrafo Fernando de la Costa para el establecimiento litográfico del Gobierno.

²⁷ Según se ha estudiado la litografía tiene un importante desarrollo en la Cuba del siglo XIX y una estrecha relación con la industria del tabaco. Existieron dos imprentas litográficas importantes. La Imprenta Litográfica de la Real Sociedad Patriótica de La Habana, de Francisco Miguel Cosnier y Alejandro Moreau de Jonés, con la ayuda de Domingo del Monte y José Luis Alfonso, llamada coloquialmente la Litografía de los Franceses, fue fundada en 1838 a través de una sociedad anónima y contaba con tres prensas y cinco operarios. La Litografía Española de los Hermanos Costa o Litografía del Gobierno, que dirigía Fernando de la Costa y Prades junto a su hermano Francisco, era conocido por el pueblo como la Imprenta de los Españoles. Fue fundada en 1838 y contaba en sus inicios con dos prensas y cuatro operarios.

²⁸ Existe una interesante bibliografía orientada al estudio de los funcionamientos de la imagen en el siglo XIX en América Latina, entre los que destaco los trabajos de Jean Andermann (2007) y Oscar Masotta (2009). En el caso de este último, aunque se centra en el espacio argentino, realiza fundamentales aportes para comprender el funcionamiento de las tarjetas postales, la litografías y los álbumes en otras partes del territorio americano. Los conceptos que trabajo aquí se encabalgan con muchos de sus estudios porque trabajan, aunque desde discursos y espacios diferentes, la relación entre texto e imagen en la cultura decimonónica.

²⁹ No solamente me refiero al retrato de Madrazo sino la mayor parte de los retratos realizados hasta entonces.

³⁰ "Ambos talleres (el de los franceses y los españoles) no sólo darán inicio al auge litográfico que a partir de entonces se producirá en la Colonia, sino a la confrontación que en el campo de la comunicación gráfica acontecería también entre criollos y peninsulares. En pocos años se producirá un rápido crecimiento en la producción de imágenes litográficas en álbumes,

cuyas imágenes son sobreimpresas en las cajas de tabaco y comercializadas especialmente fuera de Cuba. En un interesante proceso de temprana transnacionalización de sus producciones y en una moderna combinación de arte y técnica, producción y manufactura, el sistema de referencias culturales se fortalece de *color local* para el consumo transnacional. De este modo, fetiche y mercancía se procesan en una economía poética singular. Cabe la pregunta, entonces, acerca de cómo funcionan estos dispositivos en la (auto) percepción de los nuevos lugares el intelectual-escritor americano.

revistas y finalmente en etiquetas y vitolas para adornar las labores de la pujante Industria Tabaguera Cubana". EcuRed: enciclopedia cubana (s./f.)



Figura N°1: Litografía de Gertrudis Gómez de Avellaneda

Como parte del complejo sistema de transposiciones culturales operado en (sobre) la obra de la Avellaneda, la litografía va a ocupar un lugar clave. Su proceso de autofiguración incorporará esta técnica como forma de intervención en el debate público. La litografía de Gertrudis, elaborada por Costa, muestra un desplazamiento del foco del sujeto al objeto. La imagen focaliza, no en el cuerpo del sujeto retratado, sino en el objeto-libro que es sostenido por la mano derecha de la mujer casi precediéndolo. Paralelamente, presenciamos en el retrato el despojamiento de los atributos de femineidad, de “la fibra femenil y la languidez de una hija de los Trópicos” (Avellaneda, 1983, p.35) de los cuales si bien se había pretendido distanciar en su autoconfiguración literaria, hasta el presente, su archivo imagético desmentía. La opción, en cambio, se orienta a la posterior figuración martiana como “la nube amenazante” (Martí, 1975, p.310) o al archiconocido sintagma de “mucho hombre esta mujer” (Gómez de Avellaneda, 1841, s/n) ya mencionado. En esa figura, no hay atuendo suntuoso ni joyas ni coronas ni detalles exagerados que remitan a los dispositivos estéticos usuales en el retrato de las mujeres célebres de la época (lujo, riqueza, nobleza o fineza en las maneras). En cambio, su monocromatismo contribuye a destacar aún más la sobriedad del gesto que el conjunto proyecta. Observamos una mujer vestida de modo austero, sin ornato, ni vestuario que la defina socialmente, sin peinado o maquillaje acorde a la moda. Apenas se visualizan los pliegues de un vestido sin protagonismo. En su rostro se destacan rasgos casi andróginos, una nariz prominente, ojos penetrantes y enormes y una boca desdibujada. Sin dudas, dos centros dominan la imagen, el objeto-libro y los ojos de la mujer retratada. Ellos proyectan un singular proceso de desobjetivación que se resuelve por vía de los procedimientos estéticos integrados del desplazamiento, la sustitución y la metonimia. La figura humana (o mejor, su relato humanista y antropocéntrico) es desplazada a un segundo plano para ser sustituida en su centralidad por otro dominio (cultural/material): el universo simbólico del libro. En segundo término, se opera también por sustitución metonímica al focalizar en el ojo como parte del orden humano (el todo), pero una parte que potencia un corrimiento en visión subjetivada y totalizadora del retrato romántico para remitir a otro orden: el régimen escópico (Jay, 2003; Andermann, 2007) propio de la modernidad. La metonimia, en ambos casos, permite realizar una doble operación que consiste, por una parte, en potenciar una centralidad ob-

jetual, no humana, en la figura del libro sostenido por la mano derecha, y por otra, efectuar la construcción dislocada del sujeto que descentra la totalidad corporal y expone apenas su dominio ocularcéntrico. Si articulamos ambos dispositivos -libro y ojos- advertimos que es el primero, el fetiche del retrato. Sin retorcimiento, fija semióticamente el valor de la escritura ya que opera como principal atributo de la subjetividad y del rol social de la retratada. Por otra parte, el ojo hiperbolizado constituye una metonimia ya no del sujeto individual (original, propio del imaginario romántico latinamericano), sino del género femenino en la medida en que funciona en la economía del retrato desplazando un lugar común -tanto del género sexual como del género estético-: el de la pasividad receptiva de la pose (del retratado) a la que conmina el rictus del retrato típico, para ser exhibido en un gesto de interpelación/disyunción. El ojo que escudriña, con desconfianza, el espacio circundante, es un claro reenvío a los discursos sociales de la época que definen el lugar subsidiario de la mujer en la escena pública frente a los cuales Gertrudis venía dando batalla (Pastor, 1999; Albin, 2002) especialmente a través de los álbumes. De este modo, el desplazamiento de sentidos del sujeto al objeto constituye una estrategia de la imagen que deconstruye el discurso dominante acerca del género, transformando la lógica del modelo *ideal*, en materia, en asunto mundano, donde el libro se instituye como epicentro de otro orden, el de la función que sustituye al fetiche y que le permite redefinir otro lugar para la subjetividad femenina y moderna. Así, la litografía al enmarcar esta torsión, se instala como una escena de modernidad desigual (Ramos, 2009) y compleja que hace tensionar, en la materia del registro iconográfico, al arte y a la técnica, a los antitéticos imaginarios de la comunidad cubana y a las discusiones sobre el rol de la mujer como *hermosas hijas de los trópicos* o como voces críticas de la nación.

En cuanto al Álbum cubano de lo bueno y lo bello. Revista quincenal de moral, literatura, bellas artes y modas (Gómez de Avellaneda, 1860), el título ya abre un espacio de fuga al interior de la constelación yuxtaponiendo nociones que remiten a campos semánticos muchas veces opuestos, por ejemplo, el espacio de las bellas artes y el de la moda, de la tradición y la modernidad, de lo viejo y lo nuevo o del romanticismo y del modernismo. Su directora la concibió desde un doble propósito: servir de bases para la construcción de una comunidad imaginada como nación y crear una esfera pública alternativa que permitiera el acceso del género fe-

menino a un espacio discursivo contestatario y cuestionador del proyecto de modernidad. En cuanto a su mirada de coleccionista, en la publicación, Avellaneda “refleja y manipula” (Picón Garfield, 1993, p.34) el discurso hegemónico patriarcal que prescribe las normas sociales, las pautas de conducta y los papeles de la mujer y proscribía la voz femenina del foro público. La publicación que solo alcanzó los doce números y estuvo dividida en tres secciones –la primera, bellas artes y literatura, la segunda, textos literarios y, por último, moda– marcó un punto de inflexión en las publicaciones cubanas. Si bien los artículos en general parecen obedecer a la lógica hegemónica (Albin, 2002, p. 140), respecto del género la voz de Gertrudis descentra este sistema. Tanto en la columna de “Mujeres célebres” como en la sección “La mujer” se advierte ese otro registro donde aparece su visión protofeminista³¹. Su discurso transgresivo (Pastor, 1999, p. 329) se da a conocer desde el primer editorial: “La literatura y las artes mediante las cuales realiza el hombre las bellezas ideales, están sujetas a reglas imprescindibles que les requieren el orden, la unidad, la proporción y la claridad” (Gómez de Avellaneda, 1860, p.4), palabras en abierta oposición al discurso dominante que conminaba a la mujer a las tareas tradicionales del hogar y la religión³². Los artículos de la sección tercera de la revista de Avellaneda sirven, en tal sentido, a los fines que se había propuesto: formar una comunidad imaginada como nación y abrir un espacio alternativo y contestatario para la voz de la mujer en el juego de una emergente modernidad. Me refiero a “Historial de los trages femeniles” y “Revista de moda”. En tal sentido, la moda se integra como estrategia retórica al proceso de construcción de una forma nueva de civilidad, por vía de la amplificación transnacional de la escena pública hacia una hipotética tertulia que vuelve a enlazar una imagen de la metrópolis con la de los primeros enclaves coloniales de América. La hoja de ruta de la moda, tal como se presenta en el álbum, dibuja y actualiza el mapa de la colonialidad, haciendo del espacio peninsular un ambiguo *in-terregno* de prácticas

³¹ La estudiosa señala el ejemplo del periódico de hacendados reformistas *El siglo* (1862-1868), que había señalado el lugar de desigualdad de la mujer cubana en el plano educativo y había expuesto su cercanía con los movimientos de mujeres en EE.UU., configuraría uno de los espacios donde ese protofeminismo comenzaba a germinar (Pastor, 1999, p. 329).

³² Pastor ha estudiado con rigor la publicación desde el punto de vista de la oposición entre discurso femenino y feminista. Afirma que “La imagen ideal de la femineidad en muchas de estas publicaciones partía de un código moral cuya raíz se componía de una serie de virtudes sociales y pseudoreligiosas orientadas hacia la sumisión, la obediencia y la resignación ante Dios y el status quo” (Pastor, 2009, p.2).

colonizadas y colonizadoras: la moda tiene su sede en Francia, cobra brillo en Italia y luego se traslada a España desde donde el apetito colonial la conmina al viaje trasatlántico hacia América.

Como ha estudiado Goldgel (2016) la moda no solamente imprime un nuevo dinamismo a su esfera particular a través de modelos y formas propias, sino que se configura en la máquina promotora de otro *tempo* cultural al punto de que “fue extendiendo su área de influencia hasta imponer su lógica en la literatura, que empieza a regirse entonces por la lógica de la renovación acelerada” (p.26). En ese punto, resulta interesante observar el giro que produce el discurso transgresivo de la cubana por debajo de una retórica acerca de la moda decimonónica -promotora de otro *tempo* y otro paradigma cultural- que asoma como reproductora de las lógicas (económica, cultural y política) imperantes en el orden vigente. Si el *estar a la moda* en términos de demanda estética y política podría remitir a un gesto de asimilación y copia y colocar a esa subjetividad en un lugar reproductivo y subalternizado en la economía discursiva de su tiempo, los artículos específicos sobre la cuestión parodian, interpelando, el *rectus* colonial al presentar a los cuerpos femeninos resistiendo el rigor de las elevadas temperaturas antillanas por debajo de los ampulosos vestidos que dicta la moda europea. No obstante, da un paso hacia adelante en la deconstrucción del estereotipo: sobre ese mismo dispositivo estético, la autora hace funcionar el gesto de resistencia de la moda antillana -“despojada... de invernales atavíos” (Gómez de Avellaneda, 1860, p. 22)- como elemento de descolonización de los imaginarios culturales, al exhibir, sin desmérito y torciendo el cuello a la moda europea, el tono (hispano) americano -como “Iris brillante” (p. 22)- del espectáculo de “la blancura de vuestras espaldas” y “las profusas trenzas de vuestros cabellos” (p. 24):

La moda, amables lectoras mías, es cual Iris brillante, que suele disiparse en el momento mismo en que nos detenemos estasiados para copiar sus matices. Nosotras, empero, anhelosas de traerlos por tributo los cambiantes mas bellos y mas nuevos con que hoy ostenta su pompa en las heladas márgenes del Sena, hemos salido á su encuentro cuando atravesando el atlántico, venia en alas de sus numerosos courriers á instalar sus veleidosas coqueterías en nuestras privilegiadas regiones, y aprisionándola con sus cadenas de flores en las nacientes páginas del Álbum cubano de lo bueno y lo bello, la rendimos hoy á vuestras plantas, despojada un tanto de los invernales atavíos conque, á despecho ee su natural ligereza, la obliga á abrumarse el clima de su patria, en estos meses de nieblas y de lluvias, de

sabañones y de pulmonías. ¡Hermosas hijas de los trópicos! vosotras podéis ostentar siempre la blancura de vuestras espaldas, las profusas trenzas de vuestros cabellos, sin temer á otros riesgos que el ver las unas un tauto doradas por las caricias ardientes del rey de los astros, y los otros demasíadamente agitados por los besos de las brisas juguetonas, que llegan á mecerse en sus sedosas ondas y á beber murmurando sus perfumes. No receleis, pues, que, serviles ministros de la deidad caprichosa, os impongamos á todo trance las pieles y los terciopelos, los pesados sombreros y los entretelados manteaux. (p. 22)

Como se advierte en la extensa cita, la moda constituye un dispositivo femenino emancipador. La sección “La moda”, firmada con el seudónimo de Celina, habla de la *novedad*, del culto de lo nuevo, propio de la modernidad y una de las maneras de construcción de civilidad. Así, abunda en ejemplos y dictámenes respecto de las ropas más adecuadas para los eventos sociales, de entre los cuales destaca la asistencia a los bailes realizados en los salones de la alta sociedad. Se advierte, además, como otro gesto descolonizador, el movimiento ambiguo de atención a las vidrieras y revistas europeas al tiempo que la exaltación de la creatividad cubana en la figura de Mme. Garbeille: “Nada, sin embargo, de cuanto vemos de mas distinguido en los varios periódicos de modas que nos llegan de Paris, supera á juicio nuestro á los bellísimos trages que han salido estos dias de casa de nuestra amable Madama Garbeille” (Avellaneda, 1960, p.22). La moda, entonces, orientada a las “hermosas hijas de los trópicos” (p. 24) relocaliza y negocia la experiencia de lo nuevo y lo adecuado, poniendo en cuestión la dinámica colonial en tanto que se la concibe como un dispositivo cultural bifronte ya que habilita el doble juego de emancipación y colonialidad. Por un lado, permite exaltar la belleza *tropical* de la mujer, vale decir, su americanidad; por otro, dar cuenta del entusiasmo por *lo nuevo* como valor fundamental de esta incipiente modernidad que se asoma a la isla y de la que la escritora intenta construirse en portavoz. Como agente des(re)territorializador, Avellaneda va a gestionar ese espacio de negociación que es el Álbum *cubano de lo bueno y lo bello...* a través de una estrategia capital, el juego con la moda y la excitación intelectual que ella produce especialmente vinculada al entusiasmo por aquello que se exhibe por vez primera. Ese entusiasmo, podríamos concluir, configura precisamente su aura moderna si la entendemos no ya como mero proceso de

racionalización y secularización, sino como el incontenible deseo de lo nuevo³³ (Goldgel, 2016, p. 219).

Autofiguraciones del volver

En la retórica del regreso, el proceso de autofiguración constituye un dispositivo central de su poética. El acto de volver le permite a Gómez de Avellaneda demarcar la autonomía en dos terrenos específicos: el estético y el político. En el primero, su desplazamiento del romanticismo hacia un primer modernismo que se visualiza en las formas retóricas y temáticas por las que opta y a través de las cuales puede negociar con la estética de Heredia, el gran poeta romántico. En el segundo, se registra la transición desde el liberalismo hispánico (González Stephan, 1987) y el patriotismo cubano a un acercamiento al republicanismo hispanoamericano³⁴ puesto en escena en velados u oblicuos comentarios en los álbumes o en la forma alegórica de la ficción. La última de sus novelas, *El artista barquero o los cuatro o cinco de junio* (Gómez de Avellaneda, (2008 [1870])), da cuenta de dos aspectos básicos en su estrategia de autofiguración: la creación de un espacio de autonomía relativa dentro de los debates cubanos que se prefigura como zona de tránsito entre afinidades ideológicas (del liberalismo hispánico al republicanismo hispanoamericano) y modelos estéticos (del romanticismo al modernismo), y la figuración de una cubanía dislo-

³³ Godgel explica con claridad este juego entre las nociones de modernidad que atrapa la idea de lo nuevo: La modernidad, en efecto, no solo ha sido definida en términos de la racionalización y la secularización del mundo; como indica Fredric Jameson, también es posible pensarla a partir de su capacidad para producir una forma muy peculiar de excitación intelectual ante lo que parece ocurrir por primera vez (2002, p. 34). También Paul de Man se refiere a esta excitación, al hablar de un «tono»—esa zona afectiva del lenguaje, podríamos decir— propiamente moderno, en el que la confianza en la ruptura sobrevive a la cada vez más extensa tradición de «nuevos comienzos» (1983, p. 152). La mirada crítica, por lo tanto, exige al mismo tiempo no dejarse engañar por el gesto rupturista y analizar su poder de seducción, su capacidad de generar entusiasmo (p. 219).

³⁴ En el libro *Las repúblicas de aire. Utopía y desencanto en la Revolución de Hispanoamérica* (2009), Rojas estudia algunas de las principales figuras del primer republicanismo hispanoamericano (1810 y 1830). Se trata de un grupo de escritores, pensadores o estadistas comprometidos con las guerras de independencia y la construcción de los primeros estados nacionales, en la América hispana (Fray Servando Teresa de Mier y Lorenzo de Zavala, Manuel Lorenzo de Vidaurre y Vicente Rocafuerte, Simón Bolívar y Andrés Bello). Cuba, a diferencia de los países hispanoamericanos, no había sufrido una guerra de independencia ni un proceso de construcción de estado nacional, sin embargo, poetas y letrados como José María Heredia y Félix Varela, comparten el imaginario o la estética del republicanismo.

cada de las visiones dominantes, tanto de la perspectiva colonial -todavía presente en las élites- que vislumbra un lugar anclar para la isla dentro del concierto de las naciones de Occidente como de la perspectiva independentista en su modulación teleológica de la nación. Esos lindes escuadrados y peligrosos preanuncian, de cierto modo, el desplazamiento del letrado latinoamericano en la primera modernidad de la gestión de la *letra* del Estado, a una zona de interpelación y zozobra que testimonia lo que Rubén Darío designó como “la pérdida del reino” (Ramos, 2009, p. 48).

Si como he afirmado en los párrafos precedentes, Avellaneda no solamente había sido fijada en el archivo literario como la gran poeta española sino también como la figura (ilustrada) romántica de la generación cubana, los álbumes y la novela van a poner en cuestión estos dos lugares³⁵. No obstante, si bien la impronta normalizadora³⁶ de los excesos románticos de su escritura implica un desvío (en la forma literaria y genérica), ese desvío -estético y político- es su huella específica en la cultura cubana porque guarda las marcas de la fuga de la norma (colonial) en un giro hacia el modernismo -y la modernidad- a partir de una forma que comienza a despojarse del peso de la retórica romántica. Precisamente por este carácter bifronte de huella y fuga su legado resulta difícil de procesar en las dos tradiciones. En tal sentido, Rafael Rojas (2014) activa un punto de inflexión fundamental de la revisión del archivo cubano al hacer de Avellaneda, una cubana que anuncia la inminente llegada de lo moderno³⁷. Una de las modulaciones de esa modernidad es, sin dudas, su posicionamiento político. Si reflexionábamos antes acerca del desplazamiento de la mirada hacia una zona *americana* en los comentarios al álbum, el estudio de otras zonas de su obra, pone en juego su afinidad con ese *segundo republicanismo hispanoamericano* -especialmente en la reescritura de “Soneto a Washington” (Gómez de Avellaneda, 1864) y en el poema “A vista del Niágara” (Gómez de Avellaneda, 1864)- en un gesto anticipatorio de varios motivos

³⁵ Aún más, “La poesía moderna seguía viva entre los hijos de Cuba y quien llevaba la lírica de la isla por los caminos de la modernidad -sin “bambolla, afectación o exageración”- era una mujer” (Rojas, 2014, p. 33).

³⁶ Advierte que su escritura “producía una poética normalizadora o correctora de las extravagancias del romanticismo. Heredia quedaba atrás y con él, la poesía romántica del momento republicano” (Rojas, 2014).

³⁷ Esta lectura, además de iluminar una zona *moderna* de la obra de Avellaneda, casi desconocida, estudia también cómo la construcción romántica y reformista de sus posiciones estéticas es una estrategia del discurso crítico hispánico para legitimarla.

del modernismo³⁸. Como otra marca visible de autonomía, o mejor, de su modernidad, en las operaciones del regreso, podemos señalar su cercanía a un repertorio difícil de ser tolerado en la mujer de su tiempo. La marca de esa incomodidad se encuentra en el silencio absoluto del prologuista español Gallego Fernández acerca del soneto en el que la poeta “regresaba a una de las constantes líricas del primer republicanismo hispanoamericano: la contraposición entre Napoleón y Washington” (Rojas, 2014, s/n). Más relevante aún es el relevo de cierta isotopía republicana centrada en la virtud, el suelo, la sangre, la tiranía y la libertad que daba cuenta de una adscripción americanista: si “El soneto a Washington” era la forma que encontraba la poeta criolla de afirmar su americanidad republicana en tanto autonomía política dentro de un espacio literario hegemonizado por el liberalismo peninsular, la novela del 64 comparte la misma estrategia. Nada casual resulta, entonces, que esa constelación de mitemas sea explícita en la novela, como antes insinuada en los álbumes. Si el patriotismo lírico funciona como una estrategia legitimadora de su carácter de poeta cubana (dudosa cualidad de la poeta, según Cintio Vitier), su republicanismo y americanismo constituyen dimensiones intelectuales de una “autonomía negociada” (Rojas, 2014, s/n) y relativa dentro de los dos campos literarios (español y americano). En esa partida, juega con algunas cartas a favor: su expreso catolicismo y una interpretación de la historia peninsular favorable al liberalismo, dimensiones más afines a los discursos dominantes de la sociedad colonial, las cuales le permiten negociar sus posiciones más radicales.

La ficción *El artista barquero...*³⁹ (Gómez de Avellaneda, 2008 [1870]) constituye, entonces, el punto final de su conversión cubana, republicana

³⁸ En esta línea, sigo a Rafael Rojas quien ha estudiado su poesía desde esta perspectiva y ha venido señalando el movimiento aquí analizado en los álbumes y en la novela (Rojas, 2014).

³⁹ El relato se desarrolla en Francia, a mediados del siglo anterior (1752 y 1754, con un breve episodio final datado en 1764). La primera parte transcurre en Marsella, donde comienza la relación amorosa de Huberto y Josefina. Él ha dejado sus estudios de pintura y sostiene a su madre y hermanas con su trabajo de barquero, porque su padre ha sido tomado como rehén. Ella, nacida cerca de La Habana, ha regresado con su padre, después de la muerte de su madre. El episodio de la pérdida además está reforzado por la destrucción del templete que la difunta había hecho construir como monumento al amor. M. Caillard, desesperado, busca a un artista que pinte la imagen del templete perdido. Un anciano desconocido logra la libertad de su padre y le paga los estudios en París, lo que le permite alcanzar sus tres propósitos: hacerse de una posición, pintar el templete y acceder a la mano de Josefina. Luego de varios desencuentros, se concreta la boda. Posteriormente, la pareja asiste a un banquete al que concurre lo más granado de la cultura francesa de la época. Huberto descubre allí que su

y moderna al articular narrativamente el republicanismo hispanoamericano a su condición de letrada. Esta inflexión se narra a partir de cuatro operaciones: 1) la sustitución en la axiología de base del relato del honor por la virtud; 2) la definición de la isotopía de sangre, suelo y nación, claves del repertorio republicano; 3) la apelación a una genealogía de lecturas afines al republicanismo (entre las cuales sobresale Montesquieu); 4) la centralidad del tópico del artista desclasado. Respecto del primer aspecto, cabe señalar que, si el honor era el valor fundamental de la sociedad cortesana, los republicanos hispanoamericanos van a proponer sustituirlo por el paradigma de la virtud a partir de los valores principales de la formación de ciudadanía tales como honestidad, trabajo, esfuerzo, valor de la palabra y primacía del amor por encima del interés y libertad. El personaje de Huberto encarna esa isotopía en la novela. Es un artista que no duda en apelar a otros trabajos, aunque menos prestigiosos, que le permitan ganar dinero y lograr sus objetivos. Se plantea metas, se compromete con su palabra e intenta ser fiel a ellas. En esta línea, el amor y la elección libre constituyen pilares de la vida de estos personajes, que resisten a la oposición paterna, precisamente fundada en la condición de artista desclasado del protagonista. De algún modo, la prohibición paterna configura una alegoría de la tiranía metropolitana ante la cual los jóvenes amantes interceden con un conjunto de valores alternativos, especialmente el libre albedrío.

El segundo punto, afín al republicanismo, constituye la isotopía conformada por la integración de las nociones de sangre, suelo y nación y sus correlatos distópicos, el destierro y la nostalgia. En el relato, dos imágenes concentran esos sentidos: la ruina del templo y la imagen final de los pies femeninos. En ellas se verifican dos secuencias: por una parte, la nostalgia por la pérdida de la madre y la disputa por las ideas de patria que ella conlleva; y por otra, la experiencia del destierro y su representación. Este, en apariencias, típico relato romántico de amor y muerte aparece reconfigurado de manera moderna por la secuencia de la destrucción del edificio, la experiencia de la ruina y la pregunta por la representación. El viudo procura la recuperación del edificio perdido por vía de la representación de una imagen. El templo (imagen y memoria) se vuelve entonces epítome de la memoria de la nación. En esta trama, los tópicos del suelo y la sangre reenvían a los dispositivos simbólicos a los que habían apelado

benefactor, de cuyo testamento hablan algunos comensales, había sido ni más ni menos que Montesquieu, fallecido apenas unos meses antes.

los nacionalismos del siglo XIX y XX. Recordemos la frase de Fidel Castro respecto de que la historia de Cuba era un río de sangre que nació en 1492 y desembocaba en el centenario del natalicio de Martí⁴⁰. La *cubanidad*, por otra parte, constituye sin dudas un contenido central del relato que se puede constatar en el plano de las imágenes espaciales. De manera análoga a cómo funcionan los paisajes de las cajas de tabaco marcados por la litografía cubana, la descripción de la casa de Josefina al cartografiarla como zona de contacto entre el espacio urbanizado del interior de la vivienda y la naturaleza (exterior) que la circunda, rescata los elementos de la *experiencia del trópico* (al menos tales como ellos resuenan en el narrador): ventanas, rejas, verja; las plantas como la madre selva, los claveles o los naranjos. Haciendo sistema con ese diseño, los epítetos que selecciona para nombrarla son “cubana”, “habanera”, “indiana”, “criolla”, “hija de Cuba”, “virgen del Trópico” (Gómez de Avellaneda, 2008, p. 17). Como si no fuera suficiente el vínculo de los cuerpos con el territorio, apela al repertorio de referencias de la raza⁴¹, por ejemplo indica rasgos meridionales, las formas sensuales de su cuerpo que se combina con cierta inocencia (mujer: ángel y demonio), el color blanco y el cabello suelto. Sin eludir el estereotipo, la narración se detiene sin embargo en una poderosa imagen que vincula cuerpo y territorio en “un delicado piececito de aquellos que solo produce Cuba” (p.17), donde resuena su experiencia del destierro y su condición de sujeto en tránsito. Pero es también el personaje de Niná, la otra cubana, y mulata, y con quien regresa “el dulce nombre de Cuba” (Campuzzano, 2014, s/n). De este modo, son los personajes femeninos de Josefina y Nina quienes reenvían alegóricamente al espacio de la cubanía,

⁴⁰ “Hay cubanos que han caído defendiendo sus doctrinas, hay jóvenes que en magnífico desagravio vinieron a morir junto a su tumba, a darle su sangre y su vida para que él siga viviendo en el alma de la patria. ¡Cuba, qué sería de ti si hubieras dejado morir a tu Apóstol!” Discurso pronunciado por Fidel Castro en el juicio del Moncada, el 16 de octubre de 1953, conocido como “La Historia me absolverá”.

⁴¹ Resulta pertinente establecer en este punto el vínculo con las ideas desarrolladas por Martí en su ensayo *Mi raza* de 1893 donde, a pesar de su abstracción, el poeta realiza un fuerte ataque a las teorías racistas vigentes en el fin de siglo. Como prueba de la situación en Cuba, cita la Constitución de Guáimaro de 1869 porque remitía a dos cuestiones: un ideal de igualdad, pero también a la necesidad de contar con la población negra en el momento de emprender la lucha de independencia de España. Si bien la abolición de la esclavitud en Cuba se produce 1886, es decir pocos años antes de que Martí escribiera el ensayo, la ficción de 1961, la constitución de 1869, el texto de la abolición y el ensayo martiano forman parte de un largo y complejo debate y de los nuevos modos de intervención intelectual que aproxima la llegada de la modernidad.

a la patria en destierro para producir un abigarrado friso de imágenes respecto del género, la raza y la nación.

En tercer lugar, el relato actualiza la apelación a la genealogía republicana por vía de figura de Montesquieu. Las elites hispanoamericanas tomaron de diversos aspectos de su pensamiento y lo leyeron muchas veces de manera contradictoria. En particular, se interesaron por su rechazo a la monarquía como sistema de gobierno y, en tal sentido, la operación central de los jóvenes republicanos fue la de hacerlo funcionar “como elo-cuente crítico de la metrópoli despótica”⁴² (Aguilar y Rojas, 2002, p.65), cuyo valor fundamental para las nuevas naciones ya no era el honor (propio de la cultura cortesana) sino la virtud del ciudadano. La presencia de Montesquieu actualiza ese sistema de referencias. En la ficción, el autor de *El espíritu de las leyes* es una sombra que recorre el devenir de los hechos narrados y solo al final devela su identidad. Meses después de su muerte, el fantasma revive como un nuevo mecenas que ha contribuido económicamente a la formación artística de Huberto, una contribución que en la sociedad que se proyecta como moderna no puede realizarse sino detrás de una máscara, en la medida en que el arte, como la literatura, se han vuelto críticos del estado (Ramos, 2009; Rama, 1998) y no ha alcanzado aún a construir un circuito independiente. En el banquete final, aparece su sombra de manera oblicua a través de cartas y comentarios de los comensales, dejando constancia del horizonte de lecturas y los debates políticos que funcionan por debajo de la ficción. Por último, el tópico del artista desclasado se vincula con el punto anterior, en cuanto a que la modernidad de la escritura de Avellaneda se prefigura en el ejercicio de la autoconciencia no solamente respecto de su rol de mujer letrada en una sociedad que no ha dejado de pensarse como colonia, sino también en la conciencia de las dificultades del proceso de autonomización del arte, especialmente en el contexto americano. Esa *pérdida del reino* que los cronistas y poetas finiseculares van a testimoniar se hace presente en la escritura de esta novela. Las dificultades económicas se advierten en un oficio que no solamente no posee un mercado lector, sino que además ha perdido el sistema de financiamiento tradicional (mecenazgos) y prestigio social. En la novela, el padre de la novia se opone enfáticamente al casamiento con el artista

⁴² Para la profundización de los vínculos de este archivo con el republicanismo hispanoamericano remito al excelente trabajo de Aguilar Rivera, “Dos conceptos de República” (Aguilar y Rojas, 2002).

luego de enterarse de que el pretendiente carece de fortuna familiar y debe trabajar (de barquero) para sobrevivir.

Puedo concluir estas líneas apelando a las palabras de la escritora archivista en la “Dedicatoria” de esta novela a otra cubana en destierro porque ellas “que sale [n] de mi pluma bajo el hermoso cielo de nuestra Antilla” (Gómez de Avellaneda, 2008 [1870], p. 6), se deslizan como la hiperconciencia de una condición escritural situada y conectan, en el diálogo del pretexto ficcional, a las dos mujeres en la escena metonímica de la comunidad de *las cubanas*. El texto dedicado pone en valor una forma de la femineidad nacional que la homenajeadá (no por casualidad, esposa del gobernador) encarna y espejea:

¿No es usted a sus ojos, como a los míos, la síntesis perfecta del bello sexo cubano? ¿No admira en su bondad nativa, en su rica imaginación tropical, en su belleza llena de gracia púdica, en su dignidad dulce y melancólica, ese admirable tipo de la mujer criolla, sin igual en el mundo? ¿Quién, pues, mejor que usted puede recibir -como representante de todas nuestras compatriotas- el homenaje tierno de mi admiración y simpatía. (p.7)

Este episodio podría funcionar como la síntesis de aquello que las ficciones de archivo de esta *constelación de escrituras de regreso* ponen en escena que no es sino la dislocación de letra e imaginación en el trance de un devenir otra (cubana, escritora y moderna). No es este solamente el viaje de retorno a la patria, es, paradójicamente, también una fuga de las fronteras coloniales hacia la zona porosa de una apenas entrevista modernidad. En las inconsistencias, pliegues y ambigüedades de la escritura se lee la condición oximorónica y en tránsito de una práctica en destierro, como parte de la experiencia territorial y espacial del regreso (imposible tal vez, como todo retorno). De modo paralelo, a lo largo de las páginas precedentes he procurado recorrer una serie de nociones vinculadas al archivo y la escritura como metáforas que se activan en el regreso y que remiten a una hiperconciencia del rol de letrada en un tiempo que está concluyendo mientras apenas se avizora el que vendrá. Colección, álbum, retrato, litografía ordenan esa constelación que permite inferir un desplazamiento en el proyecto estético y en su propia autoconfiguración como letrada al interior de los sistemas dominantes de su tiempo.

Sin duda, el territorio finisecular se torna un escenario inmejorable para indagar en los procesos de configuración de una letrada americana a

través de las prácticas de montaje, coleccionismo y espectacularización en el entrecruzamiento de matrices ideológicas disímiles como el nacionalismo, el liberalismo o el republicanismo, operando en la frontera histórica y política entre dos mundos. Allí se tensa, también, una política de los afectos que combina nostalgia y utopía en la imaginación del pasado y el futuro. Si el ojo que escudriña, con desconfianza, el mundo que observamos en la litografía, exhibe la sospecha de que los tiempos de “la nostalgia de la hazaña” han llegado, su “pasión de archivo” metonimiza el gesto tautológico y utópico de Sísifo que “se esmera en suscitar un mundo que no es solo lejano y difunto sino mejor” (Benjamin, 2005, p. 54). Y, sin embargo, la praxis coleccionista no sólo tensiona el pasado, sino que abre a temporalidades y territorialidades heterogéneas. En sus huecos o grises, el archivo exhumado (y el archivista que escribe) muestra su “tono” moderno (De Man, 1983, p.152) cuando irradia la excitación por lo nuevo replicando la sintaxis de los periódicos, la moda o el viaje (lugares dominados por la tradición de «nuevos comienzos»). En esos grises, Gertrudis, la escritora-coleccionista en tránsito, en su devenir moderno y cubano, se inventa un lugar (im)propio del decir.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, J. y Rojas, R. (Coord.). (2002). *El republicanismo en Hispanoamérica. Ensayos de historia intelectual y política*. DF: FCE.
- Albin, M. (2002). *Género poesía y esfera pública*. Madrid: Trotta.
- Andermann, J. (2007). *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil (Illuminations. Cultural Formations of the Americas)*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Araujo, N. (1993). La Avellaneda, la Merlin, una manera de ver y de sentir. *Revista Iberoamericana (1977-2000)*, 17 (1), 33-41.
- Arrufat, A. (2008). *Las máscaras de Taíá*. Matanzas: Ed Matanzas.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

- Campuzzano, L. (2014). *El artista barquero: memorial de la nostalgia. La Jiribilla*, 672, s/n. En línea en: www.epoca2.lajiribilla.cu/numero/672. Consultado en febrero de 2019.
- Capote Cruz, Z. (2015 [1860]). El azar y el trabajo o de cómo llegó a Cuba un Álbum de autógrafos de Gertrudis Gómez de Avellaneda. *Revista La Siempreviva*, 20, 4-18.
- (2014). Coleccionismo y nostalgia en un álbum de autógrafos de Gertrudis Gómez de Avellaneda. *La Jiribilla*. En línea en: <http://www.epoca2.lajiribilla> Consultado en febrero de 2019.
- (2019). Transcripciones de los manuscritos del álbum de correspondencias de Gertrudis Gómez de Avellaneda, inéditos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- De Man, P. (1983). *Blindness & Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Didi Huberman, G. (2012). *El archivo arde*. En línea en: <https://filologiaunlpfiles.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf> Consultado en febrero de 2019.
- EcuRed (s.f.). *Litografía*. Recuperado el 02/02/2019. <https://www.ecured.cu/Litograf%C3%ADa>
- Figarola-Caneda, D. (1929). *Gertrudis Gómez de Avellaneda, biografía, bibliografía e iconografía incluyendo muchas cartas inéditas o publicadas, escritas por la gran poetisa o dirigidas a ella en sus memorias*. Madrid: SGEL.
- Goldgel, V. (2016). *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, Moda y literatura en el siglo XIX*. La Habana: Casa de las Américas.

Gómez de Avellaneda, G. (1860). *Álbum cubano de lo bueno y lo bello*. Revista quincenal de moral, literatura, bellas artes y modas. En línea en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/album-cubano-de-lo-bueno-y-lo-bello-revista-quincenal-de-moral-literatura-bellas-artes-y-modas-924758/> Consultado en septiembre de 2019.

(2008 [1870]). *El artista barquero o los cuatro o cinco de junio*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-artista-barquero-o-los-cuatro-cinco-de-junio--0/> Consultado en febrero de 2019.

(1983). *Antología poética*. La Habana: Letras Cubanas.

González Echevarría, R. (1980). Modernidad, modernismo y nueva narrativa: el recurso del método. *Revista Interamericana de Bibliografía*, 30, 157-159.

González Stephan, B. (1987). *La historiografía del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. La Habana: Casa de las Américas.

Jay, M. (2003). Regímenes escópicos de la modernidad. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural* (pp.4-12). Buenos Aires: Paidós.

Martí, J. (1975). Tres libros: Poetisas americanas. Carolina Freire, Luisa Pérez, la Avellaneda. *Obras Completas*, 2° ed., tomo VIII, (pp. 309-313). La Habana: Ed de Ciencias Sociales.

Masotta, C. (2009). *Álbum postal*. Buenos Aires: La marca Editora.

Nancy, J.L. (2000). *La comunidad inoperante*. En línea en: https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/restos/comunidad_inoperante.pdf Consultado en marzo de 2021.

Rama, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.

Ramos, J. (2009). *Desencuentros de la Modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: El perro y la rana.

Rojas, R. (2008). *Motivos de Anteo. Patria y Nación en la historia intelectual de Cuba*. Madrid: Colibrí.

(2009). *Las repúblicas de aire. Utopía y desencanto en la Revolución de Hispanoamérica*. Madrid: Taurus.

(2014). Gertrudis Gómez de Avellaneda y el republicanismo: un apunte sobre negociación y autonomía. *Arbor*, 190 (770), s/n. En línea en: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.770n6005> Consultado en febrero de 2021.

Romero C, Arrufat A. (2003). *Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Edición Multimedia. La Habana: Ediciones Cubarte.

Pastor, B. (1999). Mujer y transgresión en la prensa cubana del siglo XIX. *Álbum cubano de lo bueno y lo bello. Isla de Arriarán XIV*, pp. 325-344.

Picón Garfield, E. (1993). *Poder y sexualidad: el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Ámsterdam: Atlanta.

Salgado, M. (2014). Gertrudis, Tula, La Peregrina y otras ficciones del yo. *Arbor*, 190 (770), a182. En línea en: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.770n6003> Consultado en mayo de 2020.

Sarlo, B. (1998). *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Swartz, R. (2000). *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. San Pablo: Livraria Duas Cidades.

(2014). Las ideas fuera de lugar. *MERIDIONAL Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 3, 183-199.