

**ISABEL PRIETO DE LANDÁZURI:
 ESCRITURA Y LECTURA DRAMÁTICAS
 A TRAVÉS DE *LAS DOS FLORES*
 ALICIA V. RAMÍREZ**

La somera crítica que se ha dedicado a la obra literaria de Isabel Prieto de Landázuri (1833-1876) ha coincidido en señalar su preferencia temática por lo que Esther Hernández Palacios denomina la imagen del “ángel del hogar”:

mujer que resume todos los calificativos y atributos propios del modelo femenino de la época: la mujer de su casa, siempre en resguardo, dulce, modesta, laboriosa, pura, resignada y, sobre todo, sacrificada; nacida para amar y cuidar a su familia, para acercar a Dios a su esposo e hijos, para conducirlos por el camino del bien, única forma posible del bienestar. (539)

Escritora prolífica, si tomamos en cuenta su condición de mujer en el siglo XIX, sus temas parecen no alejarse de los valores tradicionales pese a que su obra se inscribe dentro del romanticismo mexicano. Para su biógrafo, José María Vigil, ésta es otra de sus grandes cualidades pues, “supo mantenerse exenta de las exageraciones del romanticismo moderno” (XII).

Este trabajo estudia el proceso de escritura de Prieto de Landázuri según su contexto histórico y social utilizando para ello el drama *Las dos flores* (1861) quizás la primera obra de teatro firmada por una mujer en el México independiente. El análisis se basará sobre todo en el último acto, el cuarto, ya que en él se presentan los rasgos distintivos a discutir. Utilizando como apoyo teórico la estética de la recepción, principalmente Robert Jauss y su configuración del lector histórico, se demostrará cómo es que la trama planteada en *Las dos flores* propone un

acontecimiento dramático singular pese a la sublimación de los deseos debido a un factor ineludible: la escritora. Esta pieza jamás llevada a escena durante el siglo XIX, nos obliga a plantear al lector histórico para así entender los rasgos románticos que adopta el drama según una escritura adecuada a la época, pero no a los deseos de su enunciante. Es, por lo tanto, la aproximación estética de Jauss la herramienta más certera porque nos obliga a contextualizar la obra y mostrar una dimensión estética que se ha perdido con el paso del tiempo.

Antes de argumentar esa escritura sublimada, nos detendremos en exponer ciertos conceptos necesarios para comprender cómo pueden configurarse los dos lectores implícitos en una obra dramática. Específicamente hay que detenerse en adecuar el proceso de la estética de la recepción a una obra de teatro ya que a diferencia de la narrativa o la poesía, el teatro sí considera un público específico inmediato, el espectador, donde además de la escritura confluyen los elementos de una puesta en escena que son los que determinarán el acontecimiento dramático. Este género propone la espectacularidad para conmover al espectador no sólo intelectualmente, sino también sensiblemente a través del ejercicio en menor o mayor medida de todos los sentidos. El contacto entre el hecho teatral y la audiencia se lleva a cabo a través de la escritura de ese dramaturgo quien propone una serie de acciones físicas prestas a ser llevadas a cabo en un espacio y tiempo físicos también. La totalidad de esto es lo que significa la metáfora para el dramaturgo donde el texto se percibe sólo bajo el proceso cognoscitivo de lo textual unido a lo corporal. La teatralidad (concepto que envuelve los aspectos que emanan ciertos códigos al espectador y puede ser desde el vestuario, un ademán, luz o silencios, entre otros), como lo poético en el poema, es el artefacto propio del drama donde se simboliza o metaforiza cualquiera de los procesos vitales de la humanidad y de alguna manera se detiene en un tiempo y un espacio mimetizados para recreación perpetua de la cultura.

De tal manera que en esa teatralidad es distinguible, en primera instancia, un hecho teatral que José Ramón Alcántara define como:

un sistema de signos cuya significancia está determinada por la combinación dinámica de los significantes teatrales congregados en ciertos grupos como son el espacio, la luz, los objetos y la acción (36).

De este hecho se deriva el acontecimiento dramático, el cual aunque es cierto no puede ser discernible sin una puesta en escena; puede también determinarse a través de una descomposición detenida de rasgos en el texto dramático que configurarán el tema, o en este caso, a través de un horizonte de expectativas delimitado se puede comprender también el curso del hecho dramático.

Hay desdoblamiento entre la distinción “hecho teatral” y “acontecimiento dramático” porque como bien apunta Alcántara:

no sólo estamos señalando dos fenómenos simultáneos, sino también dos tipos de experiencia: aquella de la que participan directamente quienes llevan a cabo la realización del hecho teatral, actores, director, etc., y la otra en la que participan quienes ‘contemplan’ ese hecho. (38)

En este caso particular habrá dos lecturas: la de quien vive la experiencia creativa (el director y los actores principalmente) y la de quien vive una experiencia estética (el público espectador). Aunque el acontecimiento dramático se deriva de esta última, es obvio que la obra de teatro contiene dos lectores interdependientes ya que uno no podrá vivir la experiencia estética si no ocurre una experiencia creativa que determine un primer receptor fundamental.

Para que este trabajo pueda proponer el acontecimiento dramático particular en *Las dos flores*, debe entonces fundamentar un horizonte de expectativas que tome en cuenta a dos lectores: Isabel Prieto de Landázuri y el lector histórico del momento. Como Jauss ha planteado en *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*, “la vida histórica de la obra literaria no puede concebirse sin la participación activa de aquellos a quienes va dirigida” (citado por Viñas Piquer, 504). La determinación de dichos lectores va unida al proceso de comprender el romanticismo mexicano y la situación peculiar bajo

la cual se concibe el primer drama de Prieto de Landázuri.

Estudiosos como Emilio Carilla, Raimundo Lazo o José Luis Martínez consideran que el romanticismo hispanoamericano, el mexicano entre ellos, surge como una emulación a los modelos europeos, sobre todo el francés. Es un romanticismo de carácter historicista que se funde con la creación de las naciones hispanoamericanas, donde en lugar de plantear un rompimiento de estructuras, un escape al estado de idílica inocencia, se requiere una conformación de proyectos políticos y culturales sólidos con el compromiso ideológico del escritor, la más de las veces también un estadista. Carilla además ha notado un fenómeno particular en la incursión del romanticismo a Hispanoamérica:

las regiones donde el romanticismo triunfó con más vigor y donde más se impusieron preferentemente modelos europeos no españoles (salvo las consabidas excepciones: Espronceda y Larra) fueron aquellas que habían tenido una pobre literatura colonial. (53)

Esta observación entonces exige a Perú y a México de un vigoroso triunfo del romanticismo. En el caso mexicano, puede ser que no sólo su fuerte tradición cultural colonial, sino también el largo período de inestabilidad social a través de las guerras que se sucedieron a su independencia (Intervención norteamericana, Guerra de Reforma, invasión francesa, Imperio de Maximiliano de Habsburgo) hayan determinado la débil injerencia de la corriente romántica o la imitación superflua de sus supuestos. En el caso del teatro esto es aún más problemático ya que un país bajo constantes guerras no podía darse el lujo de consolidar un teatro nacional. Y, con mucha razón Luis Rojo considera, que la mayor parte de la producción teatral en el México del siglo XIX no presenta rasgos originales, ni destaca como un género pujante en proyección de una cultura nacional. Primero la predilección por las obras extranjeras, la misma Prieto de Landázuri fue traductora de Víctor Hugo, y luego la emulación de éstas por parte de los dramaturgos mexicanos, determinaron un teatro acartonado, con falta de tensión dramática, y en nada continuador de la gran escuela dramática colonial (tal como

Juan Pérez Ramírez, Fernán González de Eslava, Juan Ruiz de Alarcón o Sor Juana). Pero también es cierto que al reopilar este horizonte de expectativas, el público que asistía al teatro no era del tipo exigente, ya que acostumbrado al gran espectáculo del circo prefería los asuntos fáciles, el entretenimiento barato que lo distrajera por unos momentos de la dura realidad nacional. Es por eso que el teatro administrado por empresarios hábiles en el comercio prefería siempre contratar a una prestidigitadora, que comprar un drama histórico romántico que implicaría más esfuerzo de entendimiento por parte de la audiencia.

Visto esto, el teatro era un texto escrito muchas veces para su publicación y no su presentación, dentro del panorama del teatro mexicano existen muchas obras escritas que nunca alcanzaron la representación. Este es el caso de Prieto de Landázuri, quien de un total de 17 obras teatrales escritas, sólo representó 4, entre las cuales por supuesto no figura su ópera prima: *Las dos flores*. La interrogante que se cierne sobre esa obra es si no se representó por la calidad, o falta de interés. La verdad es que estilísticamente, dentro del corpus de su obra dramática, ésta destaca por lo que Carlos Miguel Suárez Radillo considera, “delicada versificación, su minucioso trazado de personajes—cuyas reacciones resultan siempre justificadas—y su habilidad para construir diálogos múltiples bien conducidos” (100). Tampoco puede argumentarse un desconocimiento de la autora ya que comienza a destacar como poeta a los 18 años, así que en 1961, cuando incluso se publica su drama, lleva 9 años de carrera lo que le abre las puertas al Liceo Hidalgo, la sociedad de autores románticos de México liderada por Ignacio Manuel Altamirano.

Entonces, el trazado horizonte de expectativas nos lleva a intuir que ninguno de los lectores implícitos, aquella de la experiencia creativa ni los de la experiencia estética, estaban preparados para la proposición de un drama donde se plantea la infidelidad conyugal por parte de la mujer, no de acto, pero sí de pensamiento. No es que para las alturas de la época, después de todos los enredos amorosos en la comedia del Siglo de Oro, una infidelidad conyugal fuera tema tabú, más bien la censura obvia provendría por la parte de quien la proponía: una mujer

escritora. Eso es algo evidente desde la concepción del mismo tema, donde su desarrollo es paradójicamente una mezcla confusa de amor neoplatónico con la sublimación de cualquier emoción a través de la razón. Esto dentro del marco del supuesto romanticismo y liberalismo mexicanos. La pregunta entonces que deberemos contestar detenidamente sería, ¿en dónde radica el carácter romántico de *Las dos flores*, cómo se conformaría el acontecimiento dramático?

Una breve sinopsis del drama nos puede situar de lleno en el cuarto acto: Julia, mujer de clase acomodada casada con Gonzalo, se ha dado cuenta tras una confesión de amor de Carlos, poeta y amigo del matrimonio, que ella también siente amor por él. Sin embargo, la prima de ésta, Magdalena, le ha confiado su amor callado por Carlos. Este último acto solucionará lo que parece un enredo amoroso, resolviéndolo siquiera antes de que ocurra y bajo la única suspicacia de Magdalena, quien dada su condición trágica clausura dicha posibilidad. Todo termina en un supuesto arreglo de conformidad aunque los monólogos, en este caso el subtexto, demuestran el sacrificio de Carlos y Julia.

Escénicamente, este acto presenta la dificultad de los diálogos entre personajes, ya que los monólogos excesivos rompen un tono lineal en el discurso. Toda la parte tensiva de la acción viene determinada por dichos monólogos que deben decirse en voz alta hacia el público para involucrarlo en la creación del acontecimiento dramático que le diera la experiencia estética. Jauss ha planteado en *Aesthetic and Literary Hermeneutics* que en el proceso de percepción de la experiencia estética, está en ejercicio el placer catártico que deriva de la identificación entre el espectador y el héroe. Esto trasladado a *Las dos flores* implicaría que el público, en ese efecto catártico, debiera coincidir con el sacrificio de Julia. Sin embargo, moralmente la escritora no hubiera podido presentar una acción directa donde la heroína del drama reflejara ese amor imposible, sería ir en contra de la moral del momento y de los principios que Landázuri había forjado como escritora: la maternidad y el hogar como núcleos de la dicha femenina. Como contraste, la escena se vuelve una mezcla de dos voces similares pero contradictorias: la que atiende al espacio teatral y la que volteja hacia el espacio del

espectador. La cita a los últimos diálogos de la escena donde Carlos decide declararle su amor a Magdalena a instancias de la misma Julia y de la situación dramática que no le da otra salida, ejemplifica este trabajo de doble percepción.

MAGDALENA: La impresión
deliciosa que sentí
al encontraros aquí,
me causó tal turbación,
que una palabra, siquiera,
no supo el labio encontrar
con que poder expresar
lo que el corazón sintiera:
sois mi amigo verdadero...

CARLOS: Y ¿nada más?

JULIA: (¡Qué agonía!)

GONZALO: (*Acercándosele.*)

¿Te sientes mal, Julia mía?

JULIA: ¡Oh!, no Gonzalo. (¡Me muero!)

CARLOS: Magdalena, ¿no soy más
que un amigo para vos?

MAGDALENA: ¡Carlos!...

CARLOS: ¿Nada más?

MAGDALENA (¡Ay Dios!)

GONZALO: (A Julia.) Julia, ¡cuán pálida estás!

CARLOS: Os amo, ¿por qué bajáis
los ojos?, os amo sí.

MAGDALENA: ¿Vos, Carlos, vos? ¡Ay de mí!
¡Es imposible!

CARLOS: ¿Dudáis?

MAGDALENA: Yo...

CARLOS: Vuestra viva emoción
me hace a veces esperar...

(Es necesario acabar.)

JULIA: (Ten ánimo, corazón.) (83-4).

Los paréntesis que van dictando la voz aparte confunden tres voces, la de Magdalena, Carlos y Julia. La primera va evitando con recato de confesar abiertamente su amor, si Carlos no da el primer paso; la segunda va jugando el doble discurso entre la declaración a Magdalena y el sufrimiento por Julia; la tercera es una espectadora de la declaración de Carlos, actuación ante sus ojos, a Magdalena donde va dando a través de su voz la paradoja de su propia iniciativa: orilla a Carlos a declararse a Magdalena sabiendo que contradice sus deseos. Y el acontecimiento dramático que debe percibir el espectador es una doble discursividad paradójica entre lo que ocurre y lo que "en realidad" está ocurriendo. Llama la atención que una escritora tan culta, tradujo además de a Víctor Hugo a Ronsard, Goethe y Schiller, haya acudido a un recurso dramático tan rudimentario empleado acertadamente en el teatro del Siglo de Oro y que resultara tan común o pasado de moda en el Romanticismo, como las voces aparte cuando pudo estructurarlo a través de la ironía, por ejemplo. No obstante, la inmediata justificación al recurso puede hacernos notar que hay una clara intención de distinguir entre ambos discursos, el que moralmente debe ser y hace de hilo argumentativo en los tres espacios que se crean: Magdalena-Carlos, Julia-Magdalena y Carlos y público-Julia, Magdalena y Carlos; contra el impulsado por los sentimientos: la pasión de Magdalena, el idilio Carlos- Julia. De tal manera que la dramaturga acude aquí a un efecto más clásico que romántico donde sublima cualquier sentimiento a la razón y propone una solución pragmática al conflicto.

Un poco más de contexto nos puede dar idea de los objetivos de Prieto de Landázuri al acudir a dicha solución. De entre su corpus dramático existe otra obra, *Un lirio entre zarzas* (1873), que presenta

como argumento la calumnia de infidelidad de una esposa por parte de un pretendiente desairado. En este caso el tema guarda el decoro necesario porque se trata de una falsa propuesta. Así mismo, se tiene testimonio de la exitosa representación de dicha obra a través de una nota de la época que reproduce Enrique de Olavarría y Ferrari:

se puso en escena en el Teatro Nacional el drama de la distinguida poetisa Isabel Prieto de Landázuri, *Un lirio entre zarzas*. El teatro estuvo concurrido y la ovación hecha a la señora Prieto fue completa: dianas, aplausos, versos, hurras, todo esto debe haber demostrado a la señora Landázuri el agrado con que recibió el público su drama. (843)

Es cierto que el tema es común en la época, pero por supuesto entre escritores, quizás parte de la ovación recibida sería por el hecho de que una mujer escritora de dramas, algo inusual en la época, se dedicara al asunto. Tendríamos el caso donde el acontecimiento dramático incluiría a su creador mismo es decir, la escritora.

En el caso de *Las dos flores* podríamos considerar lo que Jauss determina como un carácter formador de la realidad en el horizonte de expectativas, donde éste:

no sólo conserva experiencias hechas, sino que también anticipa la posibilidad irrealizada, ensancha el campo limitado del comportamiento social hacia nuevos deseos, aspiraciones y objetivos y con ello abre caminos a la experiencia futura. (citado por Viñas Piquer, 507)

De alguna manera la conclusión de esta obra de teatro deja, mediante la insatisfacción del personaje principal, una experiencia hacia nuevos deseos. Julia es el personaje catártico en el argumento, porque ella requiebra ante la declaración de Carlos y termina sacrificándose; es como se percibe una experiencia distinta y el acontecimiento dramático hubiera causado un nuevo modo en el público.

La apuesta romántica de Isabel de Prieto de Landázuri es esta obra de corte liberal a todas luces y por lo tanto arriesgada para ser

representada. A través del personaje de Julia, quien guía el entramado frente a personajes muy acartonados, sobre todo Gonzalo que pasa desapercibido para el público, Prieto de Landázuri ejerce el poder de la escritura, se adueña del hecho teatral y mide a sus lectores implícitos, incluida ella misma. Conocedora de su entorno no puede salir más allá de las expectativas de una mujer escritora en su época, Luis Rojo es categórico al respecto:

para una dramaturga mexicana del XIX, insertarse en un ambiente teatral y triunfar implicaba no sólo enfrentar barreras de índole moral en lo familiar y en lo social. Resuelto el aspecto educativo —que descartaba a la mayor parte de la población femenina por analfabeta—, su más temible adversario era el juicio masculino. (21)

De alguna manera la posición holgada de Prieto de Landázuri, hija de empresario y esposa de político, la resguardaba de muchos prejuicios, pero en el caso del público teatral sería muy difícil formular un argumento con tema espinoso. Cómo podría ser de otro modo en un México aún influenciado fuertemente por la Iglesia, resguardado por una moral rígida y convencido de que la mujer estaba destinada a consolidar a la patria a través del cuidado de su hogar.

Finalmente, los motivos por los cuales Prieto de Landázuri no concilia el horizonte de expectativas del público teatral con el del texto puede interpretarse como la verdadera apuesta romántica del drama, donde su escritora dibuja en la insatisfacción del personaje principal, la insatisfacción propia por tener que seguir la preceptiva masculina. El vigor de esa voz femenina subyugada ante la razón (masculina) y el subsecuente sacrificio son la representación de una escritura que para sobrevivir debe de ceder ante el tema.

OBRAS CITADAS

- Alcántara, José Ramón. *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*. México, DF: UIA, 2002.
- Carilla, Emilio. *El romanticismo en la Nueva España*. Madrid: Gredos, 1975.
- Hernández Palacios, Esther. "Entre el ángel del hogar y la construcción de la patria: la poesía de las mujeres mexicanas del siglo XIX". Rafael Olea Campo (Ed.). *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México, DF: El Colegio de México, 2001.
- Jauss, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: University of Minnesota, 1982.
- Lazo, Raimundo. *Lo romántico en la lírica hispano-americana*. México, DF: Porrúa, 1971.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*. t. II. México, DF: Porrúa, 1961.
- Prieto de Landázuri. *Las dos flores. Dramaturgas románticas (1861-1885)*. Ed. Luis Rojo. México, DF: CONACULTA, 1995.
- . *Un lirio entre zarzas*. México, DF: INBA, 1964.
- Rojo, Luis. Introduction. *Dramaturgas románticas*. México, DF: CONACULTA, 1995.
- Suárez Radillo, Carlos M. "Isabel Prieto de Landázuri: una dramaturga romántica." *Cuadernos hispanoamericanos: revista mensual de cultura hispánica*. 548 (1996 Feb): 99-107.
- Vigil, José María. "Estudio biográfico y literario". *Obras poéticas de la señora doña Isabel Prieto de Landázuri*. México, DF: Litográfica de Irineo Paz, 1883.
- Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2002.