

La oblicuidad y el desplazamiento de la escritura femenina del siglo XIX: *La Muñeca* de Carmela Eulate Sanjurjo (1895): Puerto Rico

Alexandra C. Nones-Roiz
University of California at Berkeley

Resumen

El enfoque constante de los críticos literarios latinoamericanos sobre un reducido número de textos decimonónicos ha fomentado la idea de que la literatura del siglo XIX es conservadora e ideológicamente monolítica. Al privilegiar determinadas obras se encubre el hecho de que existen otros textos cuya ideología se opone a la que promueven las novelas canónicas. El hecho de que muchos de los textos oposicionales fueron creación de las mujeres contribuye aún más a la falta de atención y estudio por parte de historiadores y críticos de la literatura, ya que consideran «inferior» el estilo narrativo de esos textos al compararlos con los de los escritores. Sin embargo, muchas de estas obras presentan aspectos que critican la ideología dominante fomentada por las novelas románticas reconocidas. Esto sucede en *La muñeca* (1895) de Carmela Eulate Sanjurjo, cuya protagonista reta la típica caracterización romántica de la mujer.

Palabras clave: Novelista femenina, discurso patriarcal y oposicional, romanticismo.

Obliquity and the displacement of XIX century feminine writing: "Carmela Eulate Sanjurjo's doll" (1895): Pto. Rico

Abstract

Nineteenth century Latin American literature suffers from its characterization as ideologically monolithic and conservative, a view promoted by critics' continual focus on a limited number of novels. The privileging of these texts obscures the fact that there were other works which opposed the views promoted by these canonical novels. The fact that many of these oppositional texts were written by women further contributes to their disregard since their narrative style is often deemed «inferior, to that of male writers. Yet some of these works contain aspects which criticize the dominant ideology promoted by many Romantic novels. This is the case with the novel *La muñeca* (1895) by Carmela Eulate Sanjurjo. This work challenges the traditional romantic characterization of women through its protagonist.

Key words: The feminine novel, patriarchal and oppositional discourse, romanticism

Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama. «Marcela» en Don Quijote (Cervantes, 130)

En América Latina, las novelas sentimentales gozaron de una popularidad inmensa y por tanto funcionaron como una de las maneras más efectivas para promover los valores de la clase dirigente. Este sector tenía un gran interés en crear una imagen de la nación y del ciudadano/a

que aseguraría su dominio y mantendría su poder. De ahí que el mundo ficticio de las novelas sentimentales sirviera como una especie de modelo para el mundo real, y los/as protagonistas como modelos de comportamiento para emularse o rechazarse. Uno de los objetos de enfoque más importante en las novelas sentimentales era la mujer, ávida lectora de estos textos y un importante sector de las nuevas naciones. Mediante sus caracterizaciones de la mujer como pasiva, espiritual y de-

sinteresada, estos escritores (ya que mayormente eran hombres) lograron «mitificar» a la mujer dentro de la literatura. El efecto pernicioso de esta imagen fue suficiente para que más tarde justificara la exclusión de la mujer latinoamericana de actividades públicas no consideradas «femeninas».

Sin embargo, en el siglo XIX también se escribieron textos que retaban la imagen patriarcal dominante promovida por las novelas canónicas, obras que hoy en día se consideran «clásicas». Estos textos analizaban la situación de la mujer con el fin de criticar las costumbres patriarcales que la oprimían y que, por consiguiente, eran responsables de los comportamientos femeninos «reprochables». Escritoras como Carmela Eulate Sanjurjo en Puerto Rico, Soledad Acosta de Samper en Colombia y María Ch. Navarrete en Venezuela utilizaron al ámbito doméstico como punto de partida para demostrar cómo muchas de las leyes sociales que limitaban la libertad femenina no sólo eran opresivas para el supuesto «bello sexo», sino perjudiciales para el bienestar nacional.

Según ellas, las costumbres patriarcales que limitaban la libertad femenina impedían una comprensión mutua entre los sexos y, en muchas ocasiones, conducía a un comportamiento femenino «indeseado» desde el punto de vista del patriarca-

do, conducta muchas veces asociada con la mujer «mala». Pero como demuestran estas escritoras, estos hechos no eran prueba de una naturaleza femenina deficiente, sino el resultado de pocas oportunidades sociales que exigían que las mujeres o aceptaran un rol social limitado o que intentaran lograr sus propios deseos y así arriesgar el rechazo social. Con todo, la poca atención crítica que han recibido estos textos ha contribuido a la caracterización del siglo XIX como una época ideológicamente monolítica y conservadora, encubriendo así una realidad mucho más dinámica.

Ahora bien, el crítico francés Michel Foucault ha notado que uno de los elementos más importantes del poder es su habilidad de convertir al individuo en un sujeto. La manera por la cual el poder logra esto es mediante varias prácticas, como la creación de las disciplinas y la organización y clasificación de varios elementos de la sociedad, que establecen lo que se considera «normal». Además, el poder se mantiene a sí mismo desapareciendo y creando la ilusión de que no existe. Las normas sociales, por ejemplo, parecen ser un desarrollo natural de la evolución humana en vez de una serie de códigos artificiales impuestos por un grupo específico con el fin de establecer su hegemonía. El individuo cree tener libre albedrío aunque, en

cierto sentido, sus acciones ya han sido decididas por el poder que lo ha convertido en sujeto desprevenido. Lo que Foucault define como una relación de poder «es un modo de acción que no actúa directa e inmediatamente sobre las personas. En su lugar, actúa sobre sus acciones: una acción sobre una acción» (Foucault, 220). Por consiguiente, el poder es la habilidad de manipular el comportamiento de una persona.

La literatura siempre ha sido una manera por la que el ser humano ha podido aprender de sí mismo, especialmente al identificarse con los mundos reflejados dentro de los textos literarios, y por eso ha sido una de las maneras por las que el poder ha podido manipular al individuo en diversos aspectos. Uno de los ejemplos más claros de una manifestación del poder dentro del mundo de la literatura son las historias literarias, una especie de lista de textos declarados importantes -y por eso dignos de ser recordados- por un grupo de críticos y escritores; pero los textos que no se adhieren a los preceptos creados en gran parte por una crítica literaria hegemónica permanecen excluidos del canon y, en muchos casos, destinados al olvido. Esta realidad resalta en Puerto Rico, cuyo canon «paternalista», como señala Juan Gelpí, ignora los aportes femeninos para organizar/controlar

desde su perspectiva la producción literaria de la isla:

Esa obsesión por una totalidad que proyecta la crítica sobre la producción literaria repercute también en una jerarquía que está implícita en la constitución del canon patriarcal en Puerto Rico: la literatura digna de pasar al canon es literatura de hombres, de políticos, de constructores de nación (Gelpí, 12).

Lo que sucede con esta omisión es que se crea y recrea, a lo largo de las épocas, la impresión de que el número de escritoras es casi inexistente -ya no sólo en Puerto Rico sino en toda América Latina-. Del mismo modo, dentro de esa reducidísima representación femenina no se puede encontrar calidad.

Durante las últimas décadas, la crítica literaria feminista ha cuestionado la exclusión de autoras del canon literario, como también lo ha hecho sobre las normas que se han impuesto para justificar esta exclusión. Las historias literarias puertorriqueñas, como señala Lizabeth Paravisini, siguen reflejando los vestigios de una crítica masculina con gustos limitados:

La estrecha definición del género elaborada por nuestra crítica ha limitado la aceptación de cualquier tipo de novela que no se oriente hacia la exploración del conflicto social. Cuando surge otro tipo

de novela -como en el caso de las novelas escritas por mujeres en Puerto Rico- no hay un marco crítico en el cual ubicarlas [1 el mundo íntimo y restringido de la mujer en Puerto Rico no se deja oír (Paravisini, 92).

El sistema patriarcal, sin embargo, no sólo ha excluido los textos escritos por mujeres, sino que ha impedido el desarrollo de una teoría literaria que tome en cuenta la posición particular subalterna de la mujer (algo que, como han notado varias críticas feministas, Foucault tampoco consideró en su estudio del poder). En la mayoría de los casos, los textos escritos por mujeres, cuando son reconocidos por la crítica literaria, reciben la etiqueta de «inferior», ya que, según el pensamiento tradicional, no se comparan con los textos masculinos que establecen la norma de lo que es una «buena» obra literaria.

En Puerto Rico, por ejemplo, Carmela Eulate Sanjurjo es una de las pocas autoras que se menciona en algunas historias literarias de la isla. Su inclusión ya porque se enfatiza su género más que su escritura, o porque se encubre su vasta producción literaria y su talento, muchas veces menosprecia su destreza e importancia como escritora. En la *Historia de la literatura puertorriqueña* de Manrique Cabrera, texto fundamental que aun se usa en las

escuelas secundarias de Puerto Rico, Eulate Sanjurjo aparece bajo la sección «Otros autores» del capítulo titulado «Los ochenta» (Manrique, 203). Sin embargo, las palabras «Una mujer» colocadas antes de su nombre enfatizan tanto su género (es por eso que se encuentra ahí?), como el hecho de que es la única representante femenina (no existieron otras?). Esta tendencia, de acuerdo con las afirmaciones del Marxist-Feminist Collective, «trata a escritoras como forasteras a la historia literaria, sin justificar tal exclusión» (Marxist, 102) [Todas las traducciones son nuestras].

Con todo, Foucault ha señalado cómo dentro de un sistema opresivo, donde el poder manipula al sujeto, existe la posibilidad de combatir las influencias del poder:

Decir que no puede haber una sociedad sin relaciones de poder no es decir que las que están establecidas son necesarias o, en cualquier caso, que el poder constituye una fatalidad en el corazón de las sociedades, tal que no puede ser minado (Foucault, 223).

Los estudios de Foucault se han enfocado en identificar no el origen del poder, que es muy prolijo, sino en localizar los sitios de resistencia a éste. En el caso de la mujer, la literatura ha sido y sigue siendo uno de los lugares desde donde ella ha lu-

chado para definirse a sí misma y deshacerse de la opresión masculina. La literatura escrita por mujeres, sin embargo, necesita ser considerada desde un nuevo punto de vista: el de la mujer, algo que no ha ocurrido sino hasta hace muy poco.

La nueva crítica literaria feminista, promovida por mujeres como la estadounidense Elaine Showalter, justamente afirma que el valor de la producción literaria femenina no necesariamente se deriva de cuan bien se acerca al modelo masculino literario de la época, sino de cómo se *distingue* de éste. La crítica tradicional verdaderamente no ha estudiado a la mujer, sino más bien al sujeto en el cual el hombre la ha convertido:

Si estudiamos los estereotipos femeninos, el sexismo de los críticos masculinos y los papeles limitados que desempeñan las mujeres en la historia literaria, no estamos aprendiendo lo que las mujeres han sentido y experimentado, sino lo que, según los hombres, las mujeres deben ser (Showalter, 94).

De ahí que los estudios tradicionales ignoren la importancia de mucha de la producción literaria femenina. Dentro de sus palabras, estos textos contienen la evidencia de cómo la mujer, desde su posición de subalterna, ha transformado una retórica masculina para su beneficio.

La faena de releer desde una perspectiva feminista, como señala Showalter, no es fácil puesto que: «El contenido feminista del arte femenino es típicamente oblicuo, desplazado, irónico y subversivo; uno tiene que leerlo entre las líneas, en las posibilidades perdidas del texto» (Showalter, 101). Aun así, este nuevo punto de vista le permite al lector observar algo más importante que la visión masculina de la mujer: le admite estudiar a la mujer desde su propio punto de vista.

La novela *La muñeca* de Carmela Eulate Sanjurjo es un buen ejemplo de resistencia femenina al discurso patriarcal. El texto narra la historia de Rosario, una mujer bella y ambiciosa que es mimada desde niña por sus padres y que disfruta de una vida lujosa e independiente como soltera. Al casarse con Julián Lasaleta, ella rehusa desempeñar el papel de la típica esposa burguesa encerrada dentro de la casa, y mantiene una vida social activa. Su esposo, ciegamente enamorado de ella y determinado a seducirla y así transformarla en la esposa y madre sumisa de sus sueños, continuamente satisface los caprichos materiales de Rosario hasta acabar en bancarrota. El comportamiento irregular de la protagonista no sólo frustra a su esposo, sino que la expone a las críticas de otros personajes, como su cuñado Alberto y sus amigas Luisa y Teresa.

Al final del texto, Julián, incapaz de pagar sus deudas y desesperado por la frialdad de una esposa que niega cambiar su estilo de vida, se suicida. En cambio, Rosario se reestablece en Madrid con su madre, su fiel defensora y acompañante.

La muñeca, por consiguiente, no sólo contribuye a un nuevo y transcendente punto de vista de la situación femenina a finales del siglo XIX, sino que lo hace a través de una narrativa creativa que destruye la visión romántica del mundo femenino decimonónico. El texto redefine la típica tragedia romántica al crear un personaje femenino inteligente y poderoso que contrasta con un personaje masculino que sufre y se convierte en «víctima» de tal mujer. Si bien Rosario, la protagonista, es criticada constantemente por los otros personajes que intentan moldearla de acuerdo con el rol ideal femenino de la época (madre, compañera sumisa, ama de casa), ésta no permite que le impongan sus deseos y continúa viviendo de acuerdo con sus principios personales. El comienzo del texto, como ha señalado Ángel Aguirre en su introducción a la reedición de la novela, «parece[] anunciar la trama de una «novela rosa» con la típica unión feliz de

amor hasta la muerte de los recién casados» (Aguirre, 22). La voz narrativa aprovecha el primer capítulo para describir los preparativos lujosos de la boda y la belleza ideal de la protagonista, que parece ser un prototipo físico de la heroína romántica de las novelas sentimentales decimonónicas: «su cuerpo esbelto y flexible», la «carne sonrosada de su garganta», «el brillo de dos ojos azules, y algunos ricitos», «su mano pequeña y suave» (Eulate, 33).¹ Esta visión idealizada, sin embargo, no permanece por mucho tiempo en la mente del lector ya que la voz narrativa pronto destruye la misma ilusión que crea al revelar que aunque Rosario estaba:

preocupada con la grave ceremonia que iba a cambiar su vida, [estaba] mucho más con la idea de estar bella, de triunfar de sus amigas que menos afortunadas no podrían casarse con el lujo y boato con que ella iba a hacerlo (CES, 34).

La inocencia de la heroína ha desaparecido y en su lugar se encuentra el amor propio. Rosario sabe muy bien cuáles son sus atributos físicos y cuáles son los beneficios que éstos le ofrecen, en este caso un esposo rico. La yuxtaposición de la

¹ De aquí en adelante, las referencias al texto primario se indican con las iniciales de la escritora, "CES", y el número de la página entre paréntesis.

imagen original de pureza e inocencia con el carácter aparentemente vano y astuto de la protagonista ocasiona un choque fuerte y revela uno de los temas claves del texto: la contradicción entre la belleza externa de Rosario y su supuesta fealdad interna, dicotomía que la convierte en una especie de arpía.

Uno de los personajes que influye más en el texto, con respecto a la caracterización negativa de Rosario, es la voz narrativa. Aunque nunca se descubre su género, sus fuertes tendencias patriarcales son claras y constantes por toda la obra. Abundan palabras como «frivolidad», «ignorancia», «egoísmo», que definen la personalidad de la protagonista, mientras Julián se califica como «superior». Según Gerald Prince, la influencia del narrador sobre la interpretación literaria que hace el lector es considerable:

El grado de intrusión y de timidez de la voz narrativa, su confiabilidad, su distancia de lo narrado o del narratario no sólo ayudan a caracterizarla, sino que también afectan nuestra interpretación y respuesta a la narración (Prince, 13).

Al servir como blanco de las críticas de la voz narrativa, Rosario se convierte en la malvada de la obra en la mente del lector dado que este otro personaje, separado de la trama, parece ser objetivo y por eso simula

poseer más autoridad. La crueldad de Rosario se destaca en contraste con la abnegación del héroe trágico de la obra, su esposo Julián. Además, las afirmaciones negativas de la voz narrativa sólo aumentan en influencia al coincidir con las de los otros personajes «iguales» a Rosario, ejemplos de la burguesía típica de la época.

El prejuicio de la voz narrativa, sin embargo, no es sorprendente cuando se considera la actuación rebelde de la joven, al rehusar el control del esposo, representante de la sociedad patriarcal en el contexto histórico de la novela: Puerto Rico a finales del siglo. Aunque la trama de *La muñeca* toma lugar en España, país donde Eulate Sanjurjo vivió por mucho tiempo, durante el siglo XIX, la novela se publica en Puerto Rico en 1895. En el Prefacio a la primera edición de la novela, Manuel Zeno Gandía comenta: «[...]La muñeca vive, palpita, se la ve revolverse en nuestro medio social» (Zeno Gandía, 115), comentario que recuerda a los lectores isleños que el retrato social representado en el texto es un reflejo de su propio mundo. Pero, lo que Zeno Gandía no menciona es que la novela no sólo permite el análisis de un tipo social anómalo (dado que Rosario no se adhiere a las normas de comportamiento femenino de la época), sino que también ofrece un estudio de un sector social que con-

dena la actitud de este personaje, calificándola de «enfermedad»: «Es, al cabo, un caso patológico, un caso de enfermedad, pero de esas enfermedades que no siempre matan al contaminado, sino que hieren antes a los demás» (Zeno Gandía, 120).

La etiqueta de «enferma» que se le da a Rosario es un típico ejemplo de una «práctica divisoria» que, según Foucault, permite que el poder controle la rebeldía del individuo al caracterizarla como un acto pervertido e inherentemente malo. Zeno Gandía, un médico burgués miembro de la clase representada dentro del texto, expresa los sentimientos de sus compatriotas que ven en el comportamiento de Rosario una amenaza al estatus quo; en otras palabras, al poder masculino.

La burguesía latinoamericana decimonónica, de acuerdo con Luis Vitale, le ofrecía un espacio muy estrecho a la mujer de clase alta:

La mujer **blanca, magnificada ideológicamente, ensalzada en su condición de madre y fiel esposa, estaba [1] oprimida. [...]** Considerada como propiedad privada del hombre y un ser inferior destinado a procrear hijos, como lo prescribía la poderosa Iglesia católica, estaba constreñida a las tareas hogareñas, que menoscababan el ejercicio social e individual de sus facultades creadoras (Vitale, 82).

Rosario, por consiguiente, se distingue de la mayoría de las mujeres de su época, representadas por los otros personajes femeninos, como Angustias y Luisa, porque rehusa atenerse al típico rol femenino: madre, ama de casa y sumisa. Además, al situarse dentro del típico ámbito femenino, la casa de Julián y Rosario, *La muñeca* subvierte la imagen del hogar como símbolo de felicidad y complacencia femenina. En este caso, este espacio sólo sirve para enfatizar la rebeldía de Rosario pues ella constantemente lucha para escaparse de sus confines; es decir, para estar *fuera* de la casa.

La insistencia de la protagonista para atravesar los límites impuestos por una sociedad patriarcal evoca tanto la censura de la voz narrativa y de los otros personajes del texto como el de lectores como Zeno Gandía que considera su comportamiento reprochable. De ahí que, el texto de Eulate Sanjurjo en parte apoya las creencias sexistas de la época, pues no contradice las afirmaciones de Zeno Gandía. Tal hecho, sin embargo, es típico aun en una obra subversiva puesto que, como señala Susan Sniader Lanser, parte de la responsabilidad del texto es reflejar los valores de la comunidad en que se ubica:

La codificación de los valores y de la voz de la comunidad dentro del texto es for-

malizada por la publicación de la obra escrita [...]. La voz de un texto, entonces, se dota con la autoridad de su creador y de la comunidad en donde se publica y se produce (Sniader, 121-122).

Es difícil para Rosario mantener una identidad positiva con tantos enemigos; sin embargo, una lectura cuidadosa revela una línea textual discordante intercalada que defiende a Rosario con la línea principal que la censura. Este segundo discurso cuestiona la supuesta villanía de la protagonista, a la vez que pone en duda el carácter antifeminista de la voz narrativa y, por consiguiente, su integridad como representante de ese pensamiento social. Estas interrupciones del discurso patriarcal impiden el desarrollo de una narrativa completamente monolítica y crean un personaje femenino que se opone al mito romántico de la mujer sumisa, materna y ama de casa.

El discurso oposicional dentro del texto se manifiesta principalmente en tres formas: la justificación de las acciones de Rosario por parte de la voz narrativa o de Julián, la introducción de los pensamientos de Rosario y las afirmaciones independentistas de Rosario misma. Al analizarlas en conjunto, éstas revelan ser una crítica de la sociedad patriarcal que le concede pocas oportunidades sociales a la mujer y que después la

critica a ella cuando las usa para su propio beneficio.

El primer ejemplo de una defensa de Rosario surge tempranamente en el texto cuando la voz narrativa caracteriza a Rosario como el resultado de una mala crianza: «Hija única de una familia rica, mimada por un padre anciano, y por una madre cuyo carácter débil no era capaz de dirigirla, la joven se acostumbró a hacer de su capricho ley» (CES, 37). Es decir, Rosario no es mala en sí, sino simplemente es la «víctima» de padres negligentes, y su comportamiento por eso sirve como una amenaza a esos lectores/ padres que no imponen límites sobre los deseos de sus hijos.

Julián también concuerda con esta aseveración, como descubre el lector hacia el final de la novela. Según él:

[Rosario] [e]ra un ser inconscientemente feroz que acostumbrado a pensar sólo en sí no le afectaban las penas de los demás sino en la relación que pudieran tener con ella misma [] y comprendía que ella era irresponsable porque no se daba cuenta del mal que hacía [...] (CES, 64-65).

Aunque el propósito de estas afirmaciones es establecer la inocencia y así defender la actuación de la protagonista, en realidad es una defensa problemática para el lector no

androcéntrico, ya que contiene ecos de la actitud paternalista de la época: la mujer es lo que uno la hace. Esta creencia le quita el poder de agencia a Rosario al concluir que ella sólo actúa mecánicamente, como una verdadera «muñeca», a la vez que apoya su faceta egoísta al atribuirle una vanidad tan grande que la ciega a la realidad circundante. Además, la defensa toma por dado las acciones de Rosario como merecedoras de crítica, algo que desde un punto de vista no hegemónico es disputable, como lo demuestra Rosario más tarde en la novela.

Los pensamientos de la protagonista contradicen las afirmaciones de Julián y la voz narrativa al mostrar que ella está consciente de su propio poder y de las consecuencias de sus acciones. Por ejemplo, cuando él devuelve un prendedor que ella compra y que él considera un «necio despilfarro», Rosario se vengá de él:

Quería atormentar a su marido prescindiendo en absoluto de él y lo consiguió plenamente [...] le imponía mil pequeños tormentos [...] [ella] [s]abía que era querida con pasión, y que por lo tanto todos sus golpes eran certeros, y que el que Julián no se quejase, no significaba que no diesen en el blanco (CES, 80-81).

Ella usa uno de los poderes que tiene disponible como mujer para

defenderse de lo que percibe como un ataque personal: retiene su cariño y demuestra su desprecio a fin de desquitarse del poder de su esposo. Sería erróneo afirmar que la crianza de Rosario no la hubiera afectado como individuo o que ella siempre se diera cuenta de las consecuencias de sus acciones; aun así, es importante señalar su voluntad y su habilidad de actuar de acuerdo con ella, puesto que éstas son dos de las características que la distinguen de las típicas heroínas románticas.

La introducción de la perspectiva de Rosario en la narrativa señala otro ejemplo de la interrupción del discurso patriarcal. Su razonamiento ofrece una válida defensa de su comportamiento, a la vez que subraya la vida sofocante de la típica mujer burguesa del siglo XIX. En principio, Rosario no desea casarse, pero, como explica la voz narrativa, contrae el matrimonio para aumentar sus oportunidades en la vida:

Rosario vio en aquel matrimonio en que su marido ponía toda el alma, la satisfacción de mil caprichos. el inevitable viaje a París tan ambicionado, el medio de obtener una posición en la sociedad, que dadas nuestras costumbres sólo disfruta la mujer casada (CES, 39; *énfasis mío*).

La cita representa una denuncia por parte de la voz narrativa de la costumbre sexista de la época que

forzaba a las mujeres a casarse para lograr ser personas. La voz narrativa se identifica con el mundo patriarcal, «nuestra sociedad», para criticar desde la posición ventajosa de adentro, como aliado, en vez de un atacar desde afuera, como enemigo. Además, la cita señala los deseos personales de la protagonista, ambiciones que, aunque no se supone que sean el propósito del matrimonio, se logran a través de este acuerdo.

Rosario, muy consciente de la realidad circundante, demuestra su astucia al manipular una situación forzosa para su beneficio. Obligada a emprender una relación por un dictamen social, ella escoge un esposo que le ofrece un estilo de vida semejante al que disfruta como soltera además de un alto estatus social: «[Rosario][t]emía el matrimonio con su serie de molestias y segura de que no le faltarían enamorados, escogía con calma, resuelta a no aceptar sino a quien realizara sus ensueños de ambición» (CES, 39-40). Esta visión calculada y fría del matrimonio no debe sorprender, no por su existencia en sí, dado que el matrimonio tradicionalmente había sido un arreglo entre los padres y el futuro esposo de una mujer para el beneficio de estos dos, y sin el consentimiento de la mujer.

De acuerdo con Luis Vitale, el matrimonio servía al Estado patriarcal y no fue hasta mediados del si-

glo XIX que se comenzó a abogar por el derecho de la mujer de escoger su propia pareja (Vitale, 87). Lo chocante del punto de vista frío y calculado de Rosario yace en el hecho de que lo expresa una mujer, ser tradicionalmente considerado «sentimental». Rosario invierte los roles sexuales al adoptar una actitud y perspectiva tradicionalmente masculina, comportamiento que provoca tanto la ira de la voz narrativa como la de Julián cuando éste se da cuenta.

Aunque Rosario acepta a Julián como esposo, la vida de casada tradicional prueba ser intolerante para su espíritu independiente: «Rosario aburrióse pronto de tener que atender a su casa, cuidando de las cosas de Julián. *Echaba de menos la independencia de soltera*, en que ocupábase sólo de su persona, y vivía lejos de aquellas molestias y fastidios» (CES, 43; énfasis mío). Su frustración no se limita a los deberes domésticos, sino también a esos nuevos intereses, que se supone que ella, como mujer casada, disfrute, incluyendo los niños: «Rosario, hallando todo aquello pueril y necio, estaba bastante aburrída, de una visita, en la que servían de principal tema las gracias de Luisita» (CES, 54). Este rechazo de la típica vida burguesa destruye el mito de la complacencia femenina con el papel de ama de casa, un mito propagado

en gran parte por las novelas románticas de la época.

Luis Vitale señala que, al perder varios derechos como el de elegir el esposo de las jóvenes, el Estado latinoamericano entonces buscó una nueva manera de controlar las vidas nuevamente más libres de las mujeres. Una de las maneras más comunes para lograr esto fue a través de la novela romántica:

En tal sentido, ciertas facetas del romanticismo literario sirvieron para apuntalar el patriarcado, remozado entonces por fuera con el ropaje de la conquista amorosa. [1 Mientras la opresión se mantenía sin cambios, los ditirambos al amor continuaban como si se estuviera en el mejor de los mundos (Vitale, 88-89).

Esta tendencia de romantizar la vida femenina se observa en los otros personajes femeninos que se deleitan con sus vidas domésticas. Angustias, por ejemplo, se convierte en «una niña jugando con su primera muñeca» ante la presencia de Luis; ta, la hija de tres años de Luisa, una amiga de Rosario. La felicidad que le trae la maternidad a las mujeres, esa creencia supuestamente indiscutible dentro de una sociedad patriarcal, es apoyada por ambas mujeres, Luisa, que se queja de sólo tener una hija, y Angustias, que comenta lo «triste [que es] una casa sin niños!» (CES, 54). Angustias no puede es-

perar a tener hijos y antes del término de la obra ya tiene cuatro. La escena doméstica ideal sólo se inquieta por la presencia de Rosario que considera todo eso «pueril y necio» (CES, 54). Rosario sabe dónde yace su felicidad y ningún romanticismo, aun ese creado por las personas que la rodean, la va a convencer de que ésta se encuentra dentro de la casa con los niños. De hecho, las afirmaciones idealizantes de sus compañeras enfadan a Rosario que, como resultado, expresa una crítica fuerte en contra de la idealización del estado de madre.

De ahí que la denuncia más fuerte de la obra no permanece silenciosa en la mente de Rosario, en forma de pensamientos, sino que se manifiesta a través de un discurso mordaz donde ella afirma sus deseos y rechaza por completo ese estado que la sociedad considera como el primer deber de la mujer, la maternidad:

Siempre me he alegrado de no tener hijos, y lo que vosotras llamáis enfáticamente 'mi desgracia', lo miro yo como una felicidad [...]. Los chiquillos sólo dan malos ratos, y luego (cuesta tanto criarlos! Las mujeres se marchitan, f... se ardan, pierden la esbeltez de su talle, y la verdad es que para las que nos hemos casado jóvenes, encontrarse a los pocos años de matrimonio con un par de chiquillos que nos impidan salir y converti-

da en unas viejas es un porvenir aterrador. Además, mientras son pequeños todo lo rompen y ensucian, y a mí me gusta tener mi casa como un templo, que nadie me moleste cuando me echo a descansar un poco (CES, 55).

Este discurso incomoda a todos los personajes presentes que, sin saber como responder, permanecen callados. Julián, dolorido por la confesión de su esposa, sólo puede ver sus palabras como prueba de «aquella sequedad de corazón, aquella dureza» de Rosario, como algo «horrible» (CES, 55). Rosario, al rechazar la maternidad, deja de ser mujer y se convierte en una especie de monstruo desalmado, un enemigo no sólo de su esposo sino de la sociedad patriarcal, ya que elude uno de sus más poderosos controles.

La importancia que la sociedad patriarcal le pone a la maternidad se observa en los pensamientos de Julián que señalan como, según el hombre, el ser madre tiene hasta poderes transformativos:

La madre hubiera transformado a la esposa, y Julián aguardaba con ansia aquel acontecimiento que debía ser el rayo de luz de su existencia, permitiéndole conquistar el amor de Rosario al pie de la cuna de su hijo, e infundir en la hermosa muñeca, un alma como la suya que palpitará de pasión (CES, 59).

El acto de dar a luz se considera tan esencial al ser femenino que, de acuerdo con Julián, tiene la habilidad de regresar a su esposa a su estado «natural» amoroso. En realidad, tal estado, aun cuando fue aceptado voluntariamente durante el siglo XIX, reprimía la libertad de la mujer al hacerla responsable por la crianza de sus hijos, hecho del cual Rosario está muy consciente y, por eso, muy opuesta.

La diatriba de Rosario en contra de la maternidad marca un momento clave en la relación de Julián con ella. Julián se encuentra en una situación paradójica, enamorado de una esposa que no le corresponde sus sentimientos, pero incapaz de vivir sin ella: «[...] él la había escogido idolatrando su hermosura, y se decía, que aun tal como era, *su pasión insensata* no consentía en cambiarla por ninguna otra mujer» (CES, 59; énfasis mío). La cita además señala un cambio en el foco de la novela, pues ahora, como parte del discurso secundario oposicional, la voz narrativa comienza a aludir a la inestabilidad mental de Julián, en vez de solamente enfatizar la «perversidad» de Rosario. Tal personaje rompe con el pensamiento dominante al criticar la temeridad de este hombre, que escoge una esposa solamente por sus cualidades superficiales, como su belleza. Aun así, el discurso hegemónico sigue siendo el principal,

pues Rosario, aunque ya no la única 'enferma', continúa siendo caracterizada como la victimizadora y a Julián como la víctima.

Por ejemplo, cuando Rosario se enfada porque los lazos políticos de Julián no les permiten asistir a un baile, la voz narrativa comenta: «Era la primera vez en su vida que le negaban algo que solicitaba con empeño, pues el padre y el marido habían sido igualmente débiles para sus caprichos de niña mimada» (CES, 72). Aunque Rosario había planeado asistir al baile por un mes, la voz narrativa socava sus deseos al caracterizarlos como nada más que unos «caprichos». Su respuesta violenta a la decisión de Julián sólo aumenta la enemistad de la voz narrativa: «La pasión de la vanidad produjo en aquella mujer que no tenía pasiones, de temperamento frío y corazón endurecido, en aquella muñeca sin nervios y sin alma, una verdadera crisis» (CES, 74). Resulta interesante que, no obstante la deshumanización de este personaje por parte de la voz narrativa («sin nervios y sin alma»), en este caso las acciones mismas de Rosario contradicen las afirmaciones hechas en contra de ella. En realidad, ella no carece de 'pasiones', sino sólo de esas que la voz narrativa, y la sociedad circundante, consideran adecuadas para una mujer casada.

La vida de Rosario gira alrededor de sus compromisos sociales y no domésticos, hecho que, aunque superficial y vano para la mayoría de los otros personajes (y posiblemente para algunos lectores), es su preferencia. Aunque es de naturaleza rebelde, Rosario reconoce ciertos cambios que acompañan la vida matrimonial, como el principio de fidelidad absoluta. En lo que no está de acuerdo es con que le exijan una transformación completa. Es decir, Rosario es un personaje que afirma el derecho a su identidad según sus propios criterios. Por ejemplo, cuando Julián intenta controlar sus gastos, una de sus «peores» costumbres y eso que más tarde se responsabilizará por la muerte de él, Rosario se vindica al explicar que «gastaba lo mismo que antes y además tenía que indemnizarse de la economía forzada de un año de luto» (CES, 79). Igualmente, cuando se le quiere obligar a permanecer en el hogar desempeñando el papel de esposa abnegada, ella resiste argumentando que como mujer joven necesitar salir y divertirse:

[...] y a la verdad, para una mujer joven y deseosa de divertirse como yo, el quedarse en casa cuidando a un enfermo imaginario, a un monomaniaco, no tiene nada de halagüeño. [...] Ni aun a mi marido que es muy raro y que le gusta que lo mi-

men se le ha ocurrido proponérmelo (CES, 92).

Dichos pronunciamientos que pueden parecer frívolos y propios de una mujer desalmada revelan su enfrentamiento a las autoridades patriarcales representadas por el Dr. Valdés y el marido. Las afirmaciones de Rosario, además, retan la caracterización ideal de Julián por la voz narrativa. En lugar de la imagen del esposo abnegado que «no ansia[] más que amor», Rosario propone la de un marido hipocondriaco que exige atención constante, una representación que, aunque diametralmente opuesta a la original, concuerda con sus experiencias.

Julián, al final, resulta ser un marido fracasado, quien al sentirse incapaz de controlar el comportamiento de su esposa, se suicida. Aun así el suicidio, acto que considera preferible «a vivir arruinado al lado del ella» (CES, 105), es atribuido a Rosario: «Y él entretanto, iba a matarse, deshonorado, perdido por aquella mujer» (CES, 103). Esta afirmación es un tanto irónica cuando se considera que Julián por lo general apoyó los despilfarros de su esposa. Su obsesión lo conduce a culparla a ella, a la vez que no le permite aceptar su propia complicidad en la precaria situación económica en que se encuentra. Además, esta pasión culmina al final y se convierte en una es-

pecie de fetiche, ya que aunque él desprecia a Rosario, calificándola como «aquella mujer», sigue obsesionando por ella poco antes de matarse:

Sentía miedo de morir, miedo de dejarla sola, con su hermosura y lo que ya llamaba su perversidad [...]. Otro hombre iba a poseerla, a ser dueño de ella, a hacerse tal vez amar, y esta idea encerraba el germen de una tortura infinita (CES, 103-104).

Aunque de nuevo se observa la denominación de Rosario como «enferma», en este caso fracasa pues los pensamientos de Julián sólo subrayan su propia «perversidad». A Julián no le basta con vivir con Rosario como esposa, sino que tiene una gran necesidad de dominarla; su inhabilidad de lograr esto es la verdadera causa de su suicidio.

A pesar de las señas de la inestabilidad mental de Julián, la mayoría de los otros personajes concuerdan con las afirmaciones de éste y responsabilizan a Rosario por su muerte. Por ejemplo, según Teresa:

No conocía los detalles del horrible drama que desenlazaba el suicidio, pero adivinaba con instinto femenino, que como Julián idolatraba a su mujer, ella debía entrar por mucho, en aquella muerte trágica [...]. Moría porque estaba arruinado, porque no podía pagar las sumas enor-

mes que debía y porque prefería la muerte al deshonor (CES, 109-110).

Teresa abandona su lealtad hacia Rosario al concluir que ésta empujó su esposo hacia el suicidio. Estas declaraciones al final del texto firmemente fortalecen el pensamiento dominante que censura a Rosario, en primer lugar, porque son expuestas por una cómplice previa. Además, Teresa llega a su conclusión utilizando «el instinto femenino», hecho que le da crédito a sus palabras pues establece una especie de conexión con las lectoras que, como mujeres, confiarían en tal intuición.

Aunque el final parece ser una especie de tribunal en contra de Rosario, existe un discurso oposicional que la exonera de toda responsabilidad por la muerte de su esposo. Su madre, por ejemplo, atribuye el suicidio de Julián a una «locura» de él: «Según [ella], Lasaleta hacía tiempo que andaba medio loco, y aquel trágico desenlace probaba bien que no se había engañado» (CES, 110).

Esa imagen apoya lo dicho anteriormente por Rosario acerca del carácter inestable de su esposo y prueba que aun dentro del mundo textual ésta no carece de defensores; es decir, ella no es tan singular como Zeno Gandía haría creer. Su madre, sin embargo, no es el único personaje que considera el suicidio de Julián indicación de algún desbalance

mental suyo. La voz narrativa de nuevo aparece como partidario improbable de la protagonista al contradecir la aserción de Teresa, «y adivinar que era la causa más que aquella ruina una pasión violenta» (CES, 110). Ambos personajes, por tanto, interrumpen el discurso patriarcal al subrayar la inestabilidad mental de Julián en vez de sólo señalar a su esposo como la causa de la tragedia. Con todo, la mejor defensa en contra de las críticas de los otros personajes de nuevo la ofrece la protagonista misma. Según la voz narrativa, cuando Alberto habla con ella tras la muerte de su esposo: «algunas frases un poco duras que se le escaparon al decirle que las cuentas de Monsieur Forestier quedaban solventadas, la irritaron en extremo, *pues no le reconocía derecho para juzgar su conducta*» (CES, 112; énfasis mío). Rosario no responde a los reproches de su cuñado porque, para ella, tales no merecen una respuesta. Ella considera su comportamiento irreprochable y por consiguiente niega defenderse de críticas infundadas y, más importante, no permite que éstas afecten su vida.

Rosario, además, refuerza el discurso oposicional al final del texto cuando afirma su punto de vista y desafía el pensamiento prevaleciente acerca del suicidio de Julián. En vez de interpretarlo como un sacrificio honorable para salvarla de la ruina

económica, ella lo considera un abandono: «¿Acaso un hombre tiene derecho para quitarse la vida, para abandonar a su esposa dejándola entregada a mil perplejidades?» (CES, 108). Aunque con respecto a su situación económica sus preocupaciones son innecesarias, el suicidio de su esposo sí empeora su situación social ya que, como se observa en el comportamiento de Alberto, las actitudes hostiles de sus semejantes comienzan a manifestarse abiertamente.

Rosario al darse cuenta de que «tenía ya pocas simpatías y de que el suicidio de su marido la hizo objeto de muchas críticas, marchóse al poco tiempo, yendo a vivir con su madre a Madrid» (CES, 112). Ella se escapa de un ambiente negativo, donde la muerte de Julián imposibilita que ella disfrute su vida de antes, y se restablece de nuevo en la capital, a fin de seguir viviendo de acuerdo con sus deseos. Este último acto atestigua tanto el espíritu independiente de la protagonista como su habilidad de actuar sobre su voluntad y cambiar una mala situación para su propio beneficio.

De ahí que el desenlace de *La muñeca* es uno de los elementos más subversivos del texto, puesto que Rosario, a pesar de ser considerada responsable por el suicidio de su esposo por la mayoría de los personajes, no sufre ningún castigo físico,

como la locura o la muerte, ni económico, como la pobreza. Dos años después de la muerte de Julián, como observa el Dr. Valdés, ella: «Vestía de gris, pues ya no llevaba el luto de su marido, y continuaba siempre hermosa y elegante, pues aquella catástrofe parecía no haber alterado la serenidad de su vida» (CES, 112). De nuevo Rosario reta las normas de la época que esperan que ella juegue el papel de viuda angustiada. Así pues, al igual que en el comienzo del texto ella utilizó el poder inherente en su belleza para conseguir un esposo rico y a lo largo de la novela para proteger sus intereses, al final Rosario usa su poder económico para restablecer una vida independiente que había sido momentáneamente trastornada por el suicidio de su esposo.

La muñeca, por tanto, invierte los roles sexuales típicos de las novelas románticas decimonónicas y de este modo propone una visión alternativa de la vida doméstica que se opone a esas creadas por las novelas canónicas y paternalistas. Rosario, si bien sufre «por la grave enfermedad y muerte de su amad[o]», infortunio que tradicionalmente padece el héroe romántico, no lo hace con los elementos nostálgicos y sentimentales que tanto caracterizan el género sentimental como al supuesto espíritu femenino (Madrival, 100). Ella utiliza cualquier poder a su disposi-

ción para combatir las fuerzas opresivas del sistema social circundante. Su belleza impecable y salud robusta, al final del texto reflejan su fuerza interna, vigor que le permite mantener una vida con sólo pequeños impedimentos sociales y por ende redefinir el prototipo de la heroína romántica. Sin embargo, su manipulación del poder evoca la animosidad de aquellos que la rodean, hecho que no sorprende dado que la mayoría de éstos o se beneficiaban del poder patriarcal, como Alberto y el Dr. Valdés, o son manipulados por éste, como Angustias y Luisa.

Julián, por otro lado, desempeña el rol tradicional de la trágica heroína romántica. Tras una pequeña felicidad inicial, este personaje, excesivamente idealizado por la voz narrativa, se encuentra «víctima» de una situación frustrante que no puede controlar y cuyo origen es una mujer. Aunque los personajes masculinos frecuentemente sufren en las novelas sentimentales, el tormento casi siempre es causado por otro hombre o alguna circunstancia social; el origen del dolor raras veces es la ambivalencia femenina.² Su muerte al fi-

nal del texto, después de un decaimiento mental, refleja el desenlace formulaico del género que incluye el fallecimiento de la heroína como víctima trágica de una situación opresiva.

La muñeca no es un texto que rompe con todas las normas sociales y literarias de su época. Aun así, existe un feminismo encarnado en el personaje de Rosario y parcialmente expresado por la voz narrativa que se opone a los preceptos sexistas de la época y desafía la imagen monolítica de la mujer sumisa decimonónica, los cuales forman parte del discurso patriarcal propagado por la literatura de la época. Tal ideología hegemónica, evidente en novelas calificadas como «maestras» por la crítica literaria latinoamericana, por ejemplo *Soledad* de Bartolomé Mitre, *Julia* de Luis B. Cisneros y *María* de Jorge Isaacs, aun pervive en este siglo dentro de un canon paternalista que rehusa aceptar obras que no se adhieran a las normas establecidas por estos textos canónicos. Si bien se reconoce que estas novelas «maestras» formaban parte de un proyecto nacional conservador (y que, por eso, su posición privilegia-

2 Cuando éste es el caso, por ejemplo en *Julia* de Luis B. Cisneros o *Clemencia* de Ignacio M. Altamirano; las protagonistas eventualmente se dan cuenta de su "error" y lamentan haber despreciado al protagonista. Rosario, sin embargo, nunca se arrepiente de su comportamiento.

da no necesariamente resultó de sus cualidades artísticas superiores), muchos textos decimonónicos que ofrecen puntos de vistas alternativos siguen siendo ignorados por la crítica literaria; es decir, la supresión de la discordia del pasado continúa en el presente.

La novela de Eulate Sanjurjo, por consiguiente, abre nuevas vías al estudio de la mujer y de las novelas

sentimentales del siglo XIX. El hecho de que Rosario sigue viva e independiente al final del texto le ofrece un mundo de posibilidades para las lectoras que descubren que, como ha señalado Foucault, hay un espacio dentro del poder desde donde luchar y cambiar el sistema opresivo. Rosario demuestra que dicho espacio, ya sea económico, físico o social, se puede reclamar como propio por la mujer.

Bibliografía

- AGUIRRE, Angel M. «Novela puertorriqueña del siglo XIX: Nuevos enfoques» en *22 conferencias de literatura puertorriqueña*. ed. Edgar Martínez Masdeu. San Juan: Librería Editorial Ateneo, 1994. 35-51.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Editorial Juventud, S.A., 1992. ed. Martín de Riquer.
- EULATE SANJURJO, Carmela. *La muñeca*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1987.
- FOUCAULT, Michel. «Afterword: The Subject and Power» en *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Hubert L. Dreyfus and Paul Rabinow. Chicago: University of Chicago Press, 1982. 208-226.
- GELPÍ, Juan. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993. 1-16.
- MADRIGAL, Luis Íñigo. *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid: Catedra, 1982. 91-133.
- MANRIQUE CABRERA, Francisco. *Historia de la literatura puertorriqueña*. Río Piedras: Editorial Cultural, Inc., 1977.
- Marxist-Feminist Collective, The. «Women Writing: Jane Eyre, Shirley, Villete, Aurora Leigh» in *Ideology & Consciousness*. London. 3 (Spring: 1978): 30-35.
- PARAVISINI, Lizabeth. «Las novelistas puertorriqueñas `inexistentes'» en *Cupez: Revista de la Universidad Metropolitana*. Río Piedras, PR. 6:1-2 (en.-dic., 1989): 90-111.
- PRINCE, Gerald. *Narratology: The Form and Function of Narrative*. Berlin: Mouton Publishers, 1982. 7-34.

RODRÍGUEZ-ARENAS, Flor María. *¿Y las mujeres? Ensayos sobre la literatura colombiana.* Medellín: Editorial Universidad de Antioquía, 1991.

SHOWALTER, Elaine. «Towards a Feminist Poetics» en *Women writing and writing about women.* ed. Mary Jacobus. London: Barnes & Noble Books, 1979. 25-36.

SNIADER LANSER, Susan. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction.* Princeton: Princeton University Press, 1981. 108-148.

VITALE, Luis. *La mitad invisible de la historia: El protagonismo social de la mujer latinoamericana.* Buenos Aires: Sudamérica/Planeta S.A., 1987. 78-135.

ZENO GANDÍA, Manuel. «Prefacio a la edición de *La muñeca de 1895*» en *La muñeca.* Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1987. 115-121.