

El lenguaje de las flores y la extraña en *La hija de las flores* de Gertrudis Gómez de Avellaneda

Angel A. Rivera

*Yes -flowers have tones-
God have to each
A language of its own,
And bade the simple blossom teach
Where'er ist seed are sown
—Catherine Esling*

—¿Quién eres? ¿Cuál es tu patria?
.....

*—Las influencias tiranas
de mi estrella, me formaron
monstruo de especies tan raras,
que gozo de heroica estirpe
allí en las dotes del alma
siendo el desprecio del mundo.*

—Cañizares

(Epígrafe citado por Gómez de Avellaneda en el primer capítulo de *Sab*)

Debido a su origen cubano y estrecha relación cultural con España, Gertrudis Gómez de Avellaneda ha sido catalogada como una de las escritoras más importantes del siglo XIX cubano y español. En ambos mundos, novelas como *Sab*, así como gran parte de su poesía, han ocupado la imaginación de los críticos dedicados a su estudio. Sin embargo, uno de los géneros que Gómez de Avellaneda cultivó con gran éxito, pero que aún permanece esperando estudio sistemático, es el del teatro.

De acuerdo a diversos críticos e historiadores del teatro latinoamericano, Gertrudis Gómez de Avellaneda es considerada como una de las mejores dramaturgas del siglo XIX. Sobre esta aseveración Frank Dauster comenta: “Pero todas estas figuras [Francis Javier Foxá, Jacinto Milanés y José Lorenzo Luaces] empequeñecen al lado de la intempestuosa Gertrudis Gómez de

Avellaneda (1814-1873), cuya vida apasionada y romántica queda reflejada en su tempestuoso teatro” (17). Para Rine Leal, su teatro alcanzó una compleja concepción dramática que se adelantó al teatro hispano de su momento. Él también señala que ella es una de las más destacadas dramaturgas hispanas de todos los tiempos y que su comedia *La hija de las flores* (1852) es probablemente una de las mejores comedias de dicho siglo.

Tomando en consideración la importancia de esta comedia, se propone en este ensayo analizar *La hija de las flores* de Gómez de Avellaneda a partir de la reinterpretación de dos convenciones literarias típicas de la cultura moderna decimonónica: el lenguaje de las flores y la utilización de la figura del extraño. Para ello se definirán, a continuación, los conceptos de la modernidad, del extraño, y del lenguaje de las flores. También se comentará sobre el cómo existe un paralelo entre la situación personal de Gómez de Avellaneda y las experiencias que atraviesan los personajes en la comedia. El objetivo no es generar una explicación biográfica de un texto dramático sino presentar, a manera de ejemplo, cómo la combinación de todos estos elementos produce una estrategia que conlleva al reclamo de un espacio dramático que reconfigura los papeles tradicionales de representación femenina en el contexto de la cultura de la modernidad. Precisamente, la importancia de dicha comedia se explica, de acuerdo a esta lectura, gracias a ese esfuerzo reconfigurativo.

El concepto de cultura moderna se refiere a una experiencia histórica relacionada con las grandes y aceleradas transformaciones sociales, culturales y económicas que experimentaron los sujetos, particularmente a finales de siglo XIX. Esta experiencia histórica refiere, a su vez, al desarrollo del capitalismo, el control de la burocracia, y el desarrollo tecnológico. Este aspecto concreto y material de la modernidad se conoce como modernización. En otras palabras, ser moderno significó estar del lado del progreso y de la razón, ser moderno implicaba ser capaz de criticar la modernidad misma.¹

Diversos críticos de los aspectos estéticos de la modernidad proponen que en ésta se manifiestan diferentes momentos estéticos entre los cuales se encuentra el romanticismo. Siguiendo esta línea de pensamiento, Octavio Paz plantea que:

El romanticismo convive con la Modernidad y se funde a ella sólo para, una y otra vez, transgredirla. Estas transgresiones asumen muchas formas pero se manifiestan siempre de dos maneras: la analogía y la ironía. Por lo primero entiendo “la visión del universo como un sistema de correspondencias y la visión del lenguaje como el doble del universo.” (*La otra voz* 35)

De la misma manera, Matei Calinescu explica que el desarrollo de una conciencia de la modernidad queda ilustrada por la definición de romanticismo elaborada por Stendhal, quien entendía el romanticismo no como un período en particular ni como un estilo literario en especial, sino como una aguda conciencia de la vida contemporánea. Stendhal argumentaba que para el escritor moderno el presente no se hallaba preparado para aceptar aquellas cosas que necesitaba más.² Este desfase entre la conciencia del escritor romántico y el presente convertía al escritor en un extraño al éste sentirse distante de una realidad cultural inmediata.

El extraño fue una figura recurrente en muchos de los textos relativos a fines de siglo XIX y fue objeto de disertación teórica por parte de los intelectuales de la época, como Georg Simmel. Para este sociólogo alemán, el extraño se caracterizaba por una situación doble, por un lado se encontraba al margen de la sociedad, y por el otro, simultáneamente insertado en sus procesos: “The stranger is an element of the group itself, not unlike the poor and the sundry “inner enemies” – an element whose membership within the group involves both being outside it and confronting it” (“The Stranger” 144). Para Simmel, esta posición otorgaba un punto de vista privilegiado puesto que le permitía a este sujeto reclamar inclusión y exclusión en determinados contextos socio-culturales. Esta situación rendía una distancia subjetiva que permitía criticar el entorno del cual se nutría todo aquél que fuese considerado como extraño. El extraño es, luego, aquél que por tener una característica que lo excluye de un grupo dado resulta incluido por esa misma cualidad.

Sin caer en la falsa ilusión de que la vida de un autor o autora queda reflejada en el texto que él o ella produce, sí es posible argumentar que los diversos discursos de formación social y cultural que atraviesan la subjetividad de este autor o autora pueden pasar a formar parte esencial de la fibra textual de una novela o drama. Es decir, las mismas formas discursivas que experimenta la formación de un ser humano, pueden encontrarse en los procedimientos del desarrollo textual. Las teorías y ensayos sobre el extraño son un buen ejemplo de lo arriba mencionado. Georg Simmel, por ejemplo, basa su creación teórica sobre la imagen del extraño en la relación que él mismo sostuvo con la academia alemana del siglo XIX.³ Gómez de Avellaneda se encontraba en una situación similar con respecto al mundo intelectual y artístico cubano y español en el siglo XIX. Algunos de sus textos, como *Sab*, pueden ser interpretados a la luz de una relación o condición de extrañeza.

Para Leslie A. Fiedler, en su análisis de los textos dramáticos de Shakespeare, el encuentro con el extraño representa una interacción que genera

turbulencias en el orden simbólico del otro dominante puesto que con su cualidad el extraño obliga al modelo hegemónico de subjetividad (hombre, blanco, europeo y burgués) a redefinir su propia humanidad:

The more ancient encounters, however, have long since been resolved either by annihilating or coming to terms with the disturbing stranger; but “coming to terms” means, on a psychological level, introjecting what has been projected outward onto that other, modifying or extending the definition of our own humanity to accommodate their challenging divergences. (*The Stranger in Shakespeare* 45)

Desde otro ángulo, Suzanne Clark interpreta que las teorías psicoanalíticas de Julia Kristeva proponen que la mujer es el prototipo de la figura del extraño. Para ella, Kristeva aboga por la noción de una identidad cultural y personal que reconozca que cada persona es en realidad un extraño. Para Clark, esto resulta de gran importancia puesto que: “Such a stance acknowledges the constructedness and fragility of individual and community identities. The ego, like the nation, should not be defended against otherness by paranoid exclusions; it should rather be conceived as a set of processes” (311).

Partiendo de la extrapolación del punto que en común estos teóricos elaboran sobre la función social del extraño, en combinación con la situación cultural, literaria y personal de Gómez de Avellaneda, en este ensayo se analiza la comedia *La hija de las flores* para proponerla como un esfuerzo teórico en el reclamo de un espacio dramático que reconfigure los papeles tradicionales de la representación femenina a través de la figura del extraño. Por eso, este estudio parte de la premisa de que por medio del teatro Gómez de Avellaneda teoriza sobre dicho reclamo.

La hija de las flores trata de una mujer joven que, abandonada siendo aún una bebé en el jardín de una casa de campo, es adoptada por dos criados que la bautizan con el nombre de Flora. El origen de la joven Flora resulta ser el misterio que permea toda la obra. Don Luis y el Conde (mentor del primero) van a visitar la casa de campo donde Flora vive porque allí se reunirán con Doña Inés para finalizar los últimos arreglos del matrimonio desigual (por la diferencia de edad e intereses) entre esta última y Don Luis. En la obra es claro que Luis y Beatriz no desean casarse, pero por no romper con las convenciones sociales establecidas piensan continuar adelante con los planes de este matrimonio por arreglo. Un día, cuando Luis caminaba por el campo, cavilando sobre su compromiso matrimonial, encuentra a Flora por primera vez al ésta

pasar furtivamente entre unos arbustos. Inmediatamente la considera como una criatura misteriosa y se enamora de ella. En turno, Flora también se enamora de él y así comienzan las complicaciones o los enredos de esta comedia.

Los dramas y las comedias de Gómez de Avellaneda se ubican dentro de los parámetros generales de una estética lopesca y romántica, pero también es cierto que su teatro, por ubicarse en un momento de transición cultural, exhibe la hibridez típica de los textos latinoamericanos del siglo XIX.⁴ Entre algunos de los elementos del teatro de Lope de Vega que podemos observar en *La hija de las flores* se encuentran: el uso de la forma estrófica del romance para hablar sobre relaciones humanas, se destacan las figuras del gracioso y del criado, y son éstos quienes brindan una perspectiva doble al plano de la comedia, se observa también la importancia de una dinámica externa, y además es posible notar una devoción ingenua por el ser amado en donde la ternura y la emoción desempeñan un papel importante. Sin embargo, sus textos dramáticos también muestran características del neoclasicismo y se adelantan a las tendencias del realismo.⁵ Sobre el neoclasicismo es necesario comentar que Leandro F. de Moratín es una influencia notable en cuanto a uno de los temas predominantes de su teatro: la práctica de matrimonios por estipulación o arreglo que contravenía el libre albedrío de las personas involucradas. Gómez de Avellaneda sigue esta línea temática en *La hija de las flores* pero con cambios significativos, según se discutirá próximamente.

Es posible argumentar que en esta comedia, de acuerdo a las indicaciones del título, los nombres de los personajes y las situaciones en general, predomina lo que en el siglo XIX y en el romanticismo se denomina como el “lenguaje de las flores.” En muchos aspectos de la cultura decimonónica las flores eran consideradas como una parte integral de la vida intelectual, social y doméstica: “The nineteenth century was the great age of the flower garden; that is, a garden featuring as many blooms as possible. While there are differences in styles of gardening in the period, the importance of flowering plants cannot be overemphasized” (Seaton 6). A pesar de argumentarse que en el siglo XIX las flores tenían una simbología especial y universal, nunca se ha podido precisar tal lenguaje único de las flores. En cambio, muchos de los libros publicados sobre el tema de las flores y el comportamiento social relacionado con éstas eran libros dirigidos a un público femenino. Tales libros florales mantenían una fórmula general:

Flowers, in fact, were seen as the most suitable aspect of nature to represent women, or to interact with them, reflecting as they do certain stereotypical qualities of the female being: smallness of stature, fragility of mind and body, and impermanence of beauty. (Seaton 17)

Claramente, esto estaba directamente relacionado con la representación de la mujer ideal y sus emociones: “The ideal woman is one who is close to nature, practicing her role in life by working with her flowers, whether she be a French girl rehearsing her emotions with bouquets of field flowers or a young American tending a bed of verbena” (Seaton 19-20). Esta idealidad de lo femenino estaba conectada con el desarrollo de las clases sociales y su mejoramiento humanístico. Para la cultura decimonónica las flores, y su cultivo, eran asociadas con la educación y el desarrollo espiritual de los obreros. En Estados Unidos, las flores simbolizaban el acto de civilización del mundo salvaje. Por lo tanto, el lenguaje de las flores se refería a los medios de construcción de una subjetividad personal o colectiva y a los modos de representación utilizados para tal construcción. Es decir, el lenguaje floral está relacionado con los tropos, las formas objetivas de la cultura, la subjetividad, y las clases sociales. Todos estos refieren luego a los contenidos de la cultura moderna.

En el caso de Gómez de Avellaneda y *La hija de las flores* existe una coincidencia en cuanto a la identidad y representación de Flora con el mundo de las flores, su relación amorosa con Luis, y su condición de extraña. Por ejemplo, cuando Luis se encuentra con ella por primera vez y le pregunta quién es ella, ésta le responde:

FLORA. Mujer y flor, ¿no es igual?
 Mujer me dicen que soy,
 Y yo siento sin cesar
 Que soy flor. (267)

Recordemos que Juan, su padre adoptivo y quien desconoce su origen, la encuentra de bebé durmiendo entre las flores en el mes de mayo y establece inmediatamente una conexión entre la niña y las flores.⁶ Luis, por otro lado, repetidamente se cuestiona quién es esa extraña mujer: “Flor, mujer, duende o deidad” (266). Más aún, la identidad de ella con las flores se intensifica por que ella tiene en el cuerpo una marca especial:

LUIS. Descubro, señor don Luis,
 Que tiene la criatura,
 En tal parte, la figura (Señalándose un hombro)
 De una hermosa flor de lis. (énfasis mío) (272)

En este punto, una vez que encontramos una marca en el cuerpo, unido al misterio de su origen, comenzamos a especular sobre si tal marca o signo, comentado continuamente por los personajes, y su relación con las flores apuntan hacia otro plano o nivel de lectura.⁷ Aníbal González-Pérez, en un estudio realizado sobre José Martí y las metáforas florales, comenta que la utilización de imágenes florales y de una tropología floral, desde Aristóteles y Platón, refieren a la cuestión del estilo, al proceso de la escritura, o al uso de las metáforas en la escritura:

El uso que hace la modernidad de las plantas para aludir a fenómenos o a procesos mentales, literarios y filosóficos, proviene de la tradición organicista del neoplatonismo, que, tras pasar por sucesivas elaboraciones en el Renacimiento [...] alcanzó su apogeo en el Romanticismo, período en el cual pensadores como Hegel y literatos como Goethe y Coleridge derivaron de las ciencias biológicas todo un sistema metafórico para referirse al mundo de las ideas y de la literatura. (64)

González-Pérez añade que en el siglo XIX existía un deseo de armonizar la naturaleza y la cultura, y que la metáfora era vista como un medio de acercar ambas.

Si se acepta la idea del lenguaje de las flores como alusivo a los procesos de representación por medio del lenguaje, en el caso de *La hija de las flores*, puede entenderse la metáfora floral como mecanismo esencial de relación o analogías. Flora, como personaje de comedia, podría ser entendida como la metáfora de tal relación o conexión entre mujer y naturaleza, pero ella es también la relación entre personajes de diferentes condiciones sociales, clases e intereses. Más aún, la forma de Flora de interactuar con otros personajes en la comedia refiere al indicio de una revolución en los modos de representación teatrales de la imagen femenina en la cultura moderna. En otras palabras, al insertarse en modos de representación tradicionales Flora nos induce hacia una nueva manera de entender y teorizar sobre una novedosa situación social o cultural por medio del teatro y en el teatro, como se verá más adelante. La marca en el cuerpo de Flora, su signo en forma de flor de lis, está íntimamente relacionada con su identidad y con el mundo cultural que la rodea. El origen de Flora es un misterio que Luis, los demás personajes y los espectadores desean resolver.

Esta marca trae a un primer plano dramático el cuerpo físico de Flora. Peter Brooks comenta sobre la presencia del cuerpo en la literatura en los siguientes términos:

The question of the body in literature is particularly interesting because of the apparent distance between ‘nature’ and ‘culture,’ that coexist with the sense that the two are interdependent.” (1)

Luego, sobre este mismo aspecto añade:

“It is as if identity, and its recognition, depended on the body having been marked with a special sign, which looks suspiciously like a linguistic signifier. (3)

En *La hija de las flores* cuando Gómez de Avellaneda teoriza sobre el cuerpo, se afirma que la cuestión de la identidad y su reconocimiento está relacionada con el cuerpo marcado por un signo especial, la flor de lis. Este signo, que marca el cuerpo de Flora, estimula y refiere a una relación de extrañeza entre ella y los demás personajes. En este caso, las tensiones entre la identidad, la cultura, la persona y sus relaciones sociales, se resumen en la imagen de la flor de lis conectada con una identidad femenina:

The sign imprints the body, making it part of the signifying process. Signing or marking the body signifies its passage into writing, its becoming a literary body, and generally also a narrative body, in that the inscription of the sign depends on and produces a story. The signing of the body is an allegory of the body become a subject for literary narrative – a body entered into writing. (Brooks 3)

En muchas ocasiones, en el lenguaje de las flores, la flor de lis era emblema de castidad, pureza, inocencia y virginidad. Sin embargo, para otros estudiosos del tema, la imagen de Flora no es tan inocente o virginal, como señala Seaton cuando habla de ella refiriéndose a su imagen mitológica: “Actually, the figure of Flora can often be used to indicate important aspects of a period’s attitude toward flowers and floral emblems” (Seaton 138). Es decir, que el mito y su utilización posee una carga cultural enorme y que presenta más complicaciones de lo anticipado:

But if we could generate a Flora from the French sentimental works, she would be much closer to the Roman prostitute Flora of Boccaccio’s *Concerning Famous Women* than Ovid’s Flora who refused to do her work until the Roman senate established the floralia in her honor (Fasti). Our French Flora is neither nostalgic nor domestic, but rather a very feminine, alluring person who embodies all the floral attributes of beautiful women. (Seaton 139)⁸

En la comedia de Gertrudis Gómez de Avellaneda las tensiones entre naturaleza y cultura, el cuerpo marcado y su origen social, el cuerpo y su representación, el lenguaje tradicional de las flores y el que ella utiliza, apuntan, por un lado, hacia un problema de relación de ideas, conceptos y personas, y por otro, a la resolución de tal tensión en escena.

En este análisis la marca de la flor de lis y la forma de actuar de los personajes se entienden como un mecanismo estilístico, como una metáfora que también forma parte de un misterio, de una información oculta, que el lector o la lectora debe descifrar. De hecho, en la comedia, la palabra misterio es empleada varias veces: “Conque, Flora . . . ¡qué misterio!” (273). Luego Luis vuelve a decir:

LUIS. ¡Éste es un mundo de encantos!
 Que estoy soñando imagino.
 ¿Quién es el ser peregrino
 Que envuelven prodigios tantos? . . .
 ¡Misterioso nacimiento,
 Con una flor en el hombro . . .
 De cuanto escucho me asombro . . .
 Pero más aún de lo que siento. (276)

No tan sólo para Flora la flor de lis que lleva en el hombro es una marca que apunta hacia un enigma, sino que Doña Beatriz, la prometida de Luis, cada vez que ve una flor de lis se desmaya o siente miedo. La presencia de la flor provoca una reacción negativa en todo aquél que ve tal signo. Aún para el Conde, la flor de lis le trae un recuerdo doloroso y que también alude a otro problema que se debe esclarecer:

CONDE. ¿La flor de lis . . . ¡Siempre ella!
 ¡Siempre esa misma!. . . Y yo aquí
(Golpeando su frente con la mano).
 La tengo también . . . ¡Sí! ¡Sí!
 ¡La veo encarnada y bella! . . .
(El barón, mira al conde, espantado).
 ¿Cuándo? . . . ¿Dónde? . . . ¡no lo sé! . . .
 Guardo un recuerdo confuso . . .
 Es flor . . . ¿quién me la puso?
 Aquí . . . Por ésta . . . ¡sí a fe!
(Golpeándose la frente de nuevo).
 (358)

Es sabido que el misterio forma parte de las convenciones del teatro romántico y lopesco, lo que le permite saber al espectador que existe una conexión que debe ser activamente buscada o configurada para resolver la aporía presentada. Por extensión, en *La hija de las flores* se establece una comunidad de espectadores al ser éstos partícipes colectivos o testigos, junto con todos los personajes de la comedia, de la solución del enigma. En otras palabras, la distancia entre espectador y personaje se reduce al quedar mancomunados en tal actividad.

La marca en el cuerpo, unido al tema del misterio, en conjunción con la cuestión de la metáfora y la escritura, más la tirantez entre naturaleza y cultura, nos hacen pensar en el cuerpo como un espacio de escritura, como un espacio para la representación. Es preciso decir lo obvio en este punto, que la naturaleza del cuerpo en el teatro es, precisamente, la representación, pero en *La hija de las flores* hay que hacer hincapié en el hecho, puesto que la comedia nos invita a prestar atención a los modos o mecanismos de representación femeninos y es este cuerpo femenino el que se encuentra en un primer plano. Esta tensión puede extrapolarse a la existente entre las formas de la cultura objetiva y de subjetividad de los personajes.

En *La hija de las flores* el misterio en torno al origen del personaje, el desconocimiento, el cuerpo marcado, y la llegada de personas que no se conocen en un espacio común y que buscan una nueva manera de relacionarse, se refieren al extraño como una categoría social importante en la comedia. Hay que recordar también que en numerosas ocasiones se insiste en ver a Flora como un ser raro:

LUIS. Enciende mis amores
 Un ser raro, indefinible,
 Misterioso, incomprensible . . .
 ¡Una hija, en fin, de las flores! (286)

El *extraño* es un ser que marca un tipo de relación social específica, cuya forma particular de interacción implica conectividad dentro del grupo. Por ello, el extraño es también una entidad relacionada con el misterio: "This is that he often receives the most surprising revelations and confidences, at times reminiscent of a confessional, about matters which are kept carefully hidden from everybody with whom one is close" ("The Stranger" 145). Uno de los elementos sobre el extraño que más le interesa a Simmel es su movilidad y libertad, lo que le permite sostener lazos intelectuales relativamente no comprometedores con los grupos con que interactúa, brindándole a su vez una distancia crítica. En *La hija de las flores* varios de los personajes, particularmente Flora, pueden ser interpretados en relación a la conectividad que trae la figura del extraño, pero también en cuanto a la confrontación y evaluación de los valores que se presentan en la comunidad ficticia de la comedia.

Gracias a la marca en su cuerpo, al desconocimiento del origen de su identidad, y a su marginalidad misma, la relación o imagen de extrañeza se centra particularmente en el personaje de Flora. Ella vive al margen de la civilización, entre las flores, sin necesitar de la "tecnología" moderna. La identificación entre Flora y la naturaleza vegetal es total:

JUAN. De muy pequeña dormía
 Como en regazo materno
 En el jardín, y en el invierno
 -Cuando él sus galas perdía-
 Quedaba ella sin colores,
 Mustia, blanca, cual marfil;
 Pero en llegando el abril
 Retoñaba con las flores. (273)

Su extraña relación con las flores, y las flores como tal, provocan un conflicto dentro del grupo. El secreto mantenido a lo largo de la acción provoca tal situación.⁹ Luis, al conocerla y enamorarse de ella ya no desea casarse con Beatriz. De manera similar, la presencia de la flor de lis trae recuerdos terribles a los otros integrantes del grupo. Sobre este tema, Simmel ve la experiencia humana como naturalmente permeada por innumerables conflictos. Aunque para él los conflictos producen una tensión perpetua, éstos son provocados por las formas sociales de interacción y es lo que permite el desarrollo social mismo (¿o la evolución en el teatro como forma artística?). Esta tensión es la que lleva a una recombinación o reestructuración de patrones sociales de interacción e interpretación (¿y representación?) de la realidad. Aquí, parte del conflicto se debe a que Flora se enamora de Luis y viceversa, y esto estimula a que Luis no desee llevar a cabo el matrimonio con Beatriz, que en realidad ninguno desea, pero que planifican llevar a cabo de todas maneras por no romper con las convenciones sociales. El conflicto estimulado por la extrañeza de Flora y las necesidades personales de satisfacer el amor entre ella y Luis crean una aporía interna en la comedia.

En *La hija de las flores* el conflicto creado se debe a la individualidad de los personajes y a su confrontación con estructuras sociales predeterminadas que promueven la sumisión de hombres y mujeres a formas de interacción prescritas. La situación marginal de Flora y su identificación con las flores le permite ver de una manera crítica el mundo social en que se circunscribe y que le limita en su empeño de poseer a Luis. Es precisamente su condición la que le permite evaluar la imposición de formas sociales, como es el matrimonio por acuerdo. Su extrañeza luego le provee una movilidad o distancia metafórica, una libertad de juicio que le permite cuestionar los valores sociales de su entorno. De hecho, ella invita a Luis a huir de las convenciones sociales que se interponen entre ellos:

FLORA. ¡Ah? ¿cómo así?
 ¿Tan malos los hombres son?

Pues huye de ellos . . . ¿qué esperas?
 ¡Huyamos! cese tu afán;
 Dejo a Tomasa y a Juan . . .
 Y a mis flores (*Conmovida*). Las postreras
 Que bese, aquestas serán
 ¡Ven! ¡dicen que el mundo es grande!
 Lejos, muy lejos iremos,
 Y allá dichosos seremos
 Porque no habrá quien nos mande. (308)

Al final del drama, y dada la insistencia de Luis en acertar en una lectura correcta del signo de la flor de lis en el cuerpo de Flora, y dada la coincidencia de intereses en el conflicto en un mismo espacio escénico, se aclara el misterio y se resuelve el conflicto que aqueja a los personajes. Luego se revela en escena que Flora es en realidad hija de Beatriz y del Conde. Se descubre que el Conde había violado a Beatriz cuando ella era joven, siendo Flora el producto. El día de la violación, Beatriz llevaba una flor de lis en su cabello y cuando corría por el bosque, cerca de un río, se le cayó la flor al agua y ella casi se ahoga tratando de recuperarla. El Conde, al verla en el río la salva de morir ahogada, pero la viola mientras ella se encuentra aún inconsciente. El Conde, antes de huir, deja depositada una flor de lis sobre su cuerpo:

EL CONDE. ¡Y nunca de vista pierdo
 Desde tan hórrido instante
 Aquel recuerdo infernal
 ¡Siempre aquel río fatal
 Me lo está echando adelante . . .
 (*Como si la viera ante sus ojos*)
 ¡Y gira la flor maldita,
 Y veo – entre mil congojas –
 Que va ostentando en sus hojas
 Mi eterna deshonra escrita! (236)

Beatriz sale de su desmayo y se encuentra así:

BEATRIZ. Mas la flor
 Sobre mi seno veía,
 Y en ella estaba grabada,
 Y patente a mi mirada,
 «Consérvala por recuerdo
 De mi rápida ventura . . . » (365)

Al nacer Flora, con la marca de “proscrita” en el cuerpo, es desprendida de Beatriz y ella la da por muerta. Sin el conocimiento de Beatriz, Flora había sido entregada a los criados de la casa de campo de la familia. Cuando todos

resuelven el misterio al final de la comedia, el Conde se casa con Beatriz y Luis con Flora. El misterio de la marca en el cuerpo o de la lectura del cuerpo de Flora es aclarada y el conflicto se resuelve con una nueva forma de relación social, o con la restructuración de formas viejas de interacción social, representadas en la relación entre Flora y Luis.

Las formas tradicionales de representación de lo femenino vienen en ayuda al ser invocadas desde un punto de vista femenino enfocado en los signos del cuerpo. En tal invocación se cuestionan valores culturales establecidos (como el matrimonio por arreglo). Es necesario advertir que la comedia no está exenta de contradicciones, puesto que en el texto el violador se casa con la violada, ratificando una convención literaria de corte masculinista, según se aprecia en la relación entre el Conde y Beatriz. Por otro lado, la mujer floral adquiere una nueva significación cuestionadora de convenciones literarias tradicionales que muestran a la mujer como sumisa, obediente, y frágil. Visto de otra manera, esta contradicción se puede leer como un comentario político sobre cómo los problemas sociales, e inclusive literarios, como la violación y el matrimonio arreglado, son resueltos de formas distintas por las nuevas generaciones, ejemplificado en Flora y Luis. Mientras que Beatriz se adapta y configura a modos tradicionales de representación femenina al recurrir al matrimonio, Flora opta por romper con los mores de la época al escoger por voluntad propia la persona que desea, contraviniendo formas tradicionales de comportamiento femenino y de representación sobre lo femenino. En todo caso, la identificación tradicional entre mujer y naturaleza queda parcialmente destruida.

Curiosamente, la vida de Gertrudis Gómez de Avellaneda también estuvo llena de contradicciones similares. Es decir, de una relación de extrañeza con su contexto cultural. Como se señalaba al principio de este ensayo, ni *La hija de las flores* ni su teatro han sido estudiados a fondo por la crítica literaria contemporánea. Esta omisión voluntaria o involuntaria coincide con una serie de experiencias de una Gómez de Avellaneda rodeada de controversias en su vida personal e intelectual, como ha señalado Leal: “Y no le fue fácil el triunfo. Supo de desdenes, menosprecios, discriminación por su condición femenina, fracasos amorosos, burlas y ataques malévolos, pero también los aplausos y vítores acompañaron gran parte de su vida y obra” (41).

Como parte de una vida llena de altibajos, mientras vivió en Cuba y en España fue objeto simultáneo de discriminación y de adoración gracias a sus habilidades literarias. Sobre este hecho, Gómez de Avellaneda dio testimonio escrito acerca de cómo su cubanía le fue en cierta manera negada:

... peregrinos señores que, dándose ellos mismos con singular modestia el gran título de areópago han decidido que yo no pertenezco a la literatura cubana . . . disculpo un tanto la soberana ridiculez de tal areópago . . .

Sobre esta relación problemática con Cuba, Rine Leal añade: “Después de un regreso triunfal a Cuba en 1859, casada con un servidor del capitán general, la juventud [cubana] progresista del país boicoteó su apoteosis en el Tacón” (41).

En España también sufrió una situación similar:

. . . se me cree hija desnaturalizada del país a quien tanto debo . . . Gozándome en dar nueva y pública manifestación de que amo con toda mi alma la hermosa Patria que me dio el cielo . . . (Ruiz-Gaytán 55)¹⁰

De esta manera, la selección de los cuatro artículos publicados para la denominación genérica “La mujer,” no es caprichosa sino que obedece a una razón más importante que nos concierne destacar aquí. Se apoya, principalmente, en que éstos surgieron de la tan belicosa confrontación con los académicos españoles al rechazar “por cuestiones de sexo,” el nombramiento de Gertrudis a miembro de la Academia Española. (Santos 135)

Pero por otro lado, no hay duda de que ella fue notablemente acogida por la corte española y sus obras literarias obtuvieron una buena recepción crítica. Raimundo Lazo explica que su producción literaria fue bien recibida por grupos literarios en el liceo de Madrid gracias a una lectura pública de su poesía que realizara José Zorrilla.¹¹ En efecto, ella buscó activa y efectivamente esta inclusión y aceptación en los círculos literarios de su momento. Sobre esta relación tensa con la cultura española y cubana del momento, Phyllis Zatlin explica que Gómez de Avellaneda estaba consciente de que ella era una mujer que rompía con los patrones femeninos de conducta tradicionales y que esto la hacía diferente:

Al leer la autobiografía de Avellaneda, el lector se encuentra con una joven en lucha – en lucha con la sociedad, con los parientes, consigo misma –. Una persona reñida con su ambiente, Avellaneda no puede esperar que la entiendan los que piensan que todas las mujeres deben llevar sus vidas iguales. (97)

Zatlin establece, a continuación, una conexión o paralelo entre Gómez de Avellaneda, Sor Juana, Rosalía de Castro y Gabriela Mistral en cuanto a cómo

todas estas escritoras se distanciaron de las formas de representación femeninas tradicionales, lo que las hace críticas de las formas de la cultura objetiva de sus respectivas épocas.¹²

De acuerdo a los comentarios hechos, puede decirse que Gómez de Avellaneda, en su vida personal y literaria, fue una *extraña* en su momento histórico y literario, y que ella estaba consciente de serlo.¹³ Es precisamente desde esta posición donde se sientan las bases de un tipo de relación de cercanía y distancia, de participación y de exclusión, entre ella y la cultura decimonónica. Esta localización de su sujeto *real* y literario le da una posición ventajosa porque le brinda la posibilidad de observar críticamente su entorno socio-cultural y que ella expone agudamente en *La hija de las flores*.¹⁴ La propia Gómez de Avellaneda muestra, por medio de un estilo que esgrime una ironía mordaz, sobre sus sentimientos respecto a las instituciones intelectuales que la marginaron por el hecho de ser mujer:

Como desgraciadamente la mayor potencia intelectual no alcanza a hacer brotar en las partes inferiores del rostro humano esa exuberancia animal que requiere el filo de la navaja, ella ha venido a ser la única e insuperable distinción de los literatos varones, quienes – viéndose despojados cada día de otras prerrogativas que reputaban exclusivas – se aferran a aquélla con todas la fuerzas de su ‘sexo fuerte.’ (Santos 140)

Consciente de su posición antagónica contra muchos de los valores tradicionales de la sociedad en ese momento, Gómez de Avellaneda inició un proceso de exploración, usando la figura de la *extraña*, sobre los modos de representación literarios alusivos a la mujer y el reconocimiento de su relación con la cultura de la modernidad.

El momento de reconocimiento de la identidad de Flora, por parte de los personajes, coincide con lo que señala Brooks: “the moment of recognition is a dramatic climax, a coming into the open of hidden identities and latent possibilities” (3). El teatro, la comedia, en *La hija de las flores* es el espacio que provee la realización de una posibilidad latente: la reorganización de un espacio social de acuerdo a las nuevas necesidades de los individuos. De hecho, para Simmel, el arte es un modo de organización social continua de todos los contenidos de la vida. Para él, el mundo real consiste de un complejo de representaciones necesitadas por nosotros para poder actuar adaptativamente de acuerdo a los requerimientos sicobiológicos de nuestra especie. De acuerdo a esta lectura, Gómez de Avellaneda se adelanta en mucho a algunos de los

planteamientos de Simmel, y de muchos otros críticos, sobre la función social del extraño y las formas de la cultura objetiva.

En un primer nivel de lectura, el requerimiento mostrado en *La hija de las flores* es que se debe reorganizar una estructura social vieja, como el matrimonio, en un nuevo espacio dominado por la acción y la libertad de elección individual. En un segundo nivel, se devuelve la cuestión de las flores como un metalenguaje. Su relación con lo metafórico apunta a nuevas maneras de representación del sujeto femenino en la modernidad, como agente cuestionador de estructuras sociales opresivas.¹⁵

En un tercer nivel, la reorganización social, arriba mencionada, se produce gracias al reconocimiento de que todos en la comedia son, al fin y al cabo, extraños. En todos, la condición de extraños los lleva a distanciarse de posiciones convencionales y criticar el mundo que les rodea. Por ejemplo, el Barón, acompañante de Luis y quien nunca parece entender lo que sucede entre todos los personajes, declara al final de la comedia:

EL BARON. ¡Ay, señores . . . !

¡Me declaro también loco! (373)

De ahí el subtítulo de la comedia, “Todos están locos,” en otras palabras, que todos son extraños. Este reconocimiento es significativo porque nos hace reconocer que todos por igual somos extraños, en algún aspecto de nuestras vidas, y que tal condición no es una violación de una norma sino la norma misma. El teatro, de acuerdo a Fiedler, es un mecanismo propicio para este reconocimiento:

But this the arts have, of course, always taken into account; and indeed, one function of drama arises precisely from this awareness, shared on different levels by writer and audience, that such unredeemed strangers move always in our midst. (“The Woman” 45)

Las implicaciones de tal reconocimiento resultan en la desautorización de los discursos que estimulan las diferencias, como los discursos del estado y de la Iglesia, que nos inducen hacia prácticas de exclusión. En una acción paralela, al conectar la formación de una subjetividad con el inestable lenguaje metafórico de las flores, se hace inestable al sujeto y su proceso de representación. Por lo tanto, se muestra la subjetividad como frágil y en continua transformación. El sujeto humano y el teatro, en sus formas de representación más convencionales son rendidas como inestables y susceptibles a cambio.

En el caso de *La hija de las flores*, Gómez de Avellaneda aboga por un nuevo tipo de teatro con formas de representación que reclamen los intereses

de un cuerpo femenino en conflicto con los intereses de una sociedad patriarcal. En primer lugar, en esta comedia se utilizan las flores como metáfora para indicar que la relación entre cuerpo femenino y metáfora es, por supuesto, una de tipo político. Y en segundo lugar, por medio de llevar al exceso un mecanismo tradicional de representación (el lenguaje de las flores) se rompe con el mismo dando paso a una nueva dimensión teatral, que posiblemente apunta más hacia el realismo.

Esto puede ser mejor entendido al ser visto dentro del proceso crítico mismo de la modernidad. La relación del “cuerpo” femenino con la modernidad es una que señala que las mujeres (por ejemplo, Gómez de Avellaneda como intelectual) no necesariamente se encuentran en contraposición a dicho proceso. Las experiencias vitales (representadas en la marca del cuerpo) en conjunción con las formas de interpretar esas experiencias (la realidad de su conexión con las flores) apuntan a que la modernidad permite a las mujeres cuestionar los valores fundamentales de la sociedad patriarcal tradicional (como lo es el del matrimonio por arreglo y su conveniencia racionalizada). El resultado de este cuestionamiento es la re-estructuración de tipos de organización o de relaciones sociales como la libre elección y satisfacción sin trabas del deseo y del amor. Con Gómez de Avellaneda la modernidad cobra entonces una dimensión sexual o femenina, o cuando menos se oscurece la relación tradicional entre hombre, sujeto moderno y progreso. En un sentido político, los conflictos del cuerpo son relativos a toda representación y dentro de la llamada “locura de lo visible” la modernidad provee el espacio de autoliberación desde un ángulo estereotípicamente femenino.

Worcester Polytechnic

Notas

1. Estas ideas son un resumen esquemático sobre el tema de la modernidad que se ofrecen en los textos de Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Anthony Cascardi, *The Subject of Modernity*, y el de Rita Felski, *The Gender of Modernity*.

2. Ver el libro *Five Faces of Modernity*, en especial las pgs. 38 y 39.

3. Simmel resulta de particular interés para este ensayo por haber en él ciertos paralelos con la vida de Gómez de Avellaneda. Simmel se consideraba a sí mismo como un extraño y utilizó su propia condición personal para teorizar sociológicamente sobre un fenómeno cultural. A pesar de ser uno de los sociólogos más importantes del siglo XIX, y posiblemente del XX, Simmel sufrió de discriminación por parte de la academia por sus estilos de investigación y de escritura, y seguramente por haber sido también de origen judío.

4. Ver los comentarios de Frank Dauster en su *Historia del teatro hispanoamericano*.

5. Refiérase a los comentarios que sobre este tema hace Rine Leal en la p. 41.

6. En la tradición judeocristiana mayo es el mes de las flores y es asociado a la Virgen María.

7. Gómez de Avellaneda mantuvo un interés en los dramas griegos, lo que se evidencia en el estilo y asunto de muchas de sus piezas teatrales. Brooks señala que en la tragedia griega las marcas en el cuerpo eran fundamentales para el desarrollo de la acción y eran el vehículo principal en el proceso de reconocimiento de la situación trágica.

8. Un ejemplo del estigma de la flor se puede ver en una novela como *Los tres mosqueteros* de Dumas; uno de los personajes femeninos es marcado en el hombro con una flor de lis indicando que ella había sido condenada a galeras por prostitución. En *La hija de las flores* la marca se refiere a la señalada condición de extraño.

9. Para Simmel, el conflicto es importante por que es una forma de comunicación y cuando cesa cualquier actividad de comunicación la sociedad ya no puede existir. El secreto aquí puede ser interpretado como una manera de dividir los grupos sociales o de establecer diferencias, o de evitar que un grupo de personas cuaje en una relación social nueva. En *La hija de las flores* la flor de lis y el lenguaje de las flores son representativos de la posibilidad de una separación o distancia entre los personajes de la comedia, pero también representan la posibilidad latente de una colectividad al ser resuelto el enigma.

10. Ruiz-Gaytán comenta que parte de la marginalización que sufrió Gómez de Avellaneda se debía a las actitudes de los escritores latinoamericanos en el siglo XIX en donde todo aquél que no rechazara claramente las influencias extranjeras era tildado de antinacionalista. Ella explica que entre los escritores cubanos y Gómez de Avellaneda se establece una lucha por este mismo hecho. Ver la página 54 del artículo citado.

11. Refiérase a la página 7 del estudio de Lazo titulado *Gertrudis Gómez de Avellaneda: La mujer y la poesía lírica*.

12. Georg Simmel define el concepto de *forma* como el principio de síntesis donde se seleccionan elementos de nuevas experiencias sociales y culturales para darle forma (*shape*) dentro de una entidad nueva y determinada. Simmel señala que esto informa una región cognitiva así como también todas las dimensiones de la experiencia humana. Dice que las formas no son ni fijas ni inmutables, sino que aparecen, se desarrollan, y desaparecen al pasar del tiempo.

13. La relación entre la cultura objetiva y la subjetividad en la modernidad generan la presencia del extraño. El intelectual en la modernidad desarrolla sus capacidades de análisis y estudio al máximo por medio de los mecanismos que le ofrece la cultura objetiva, pero el efecto es uno de distanciamiento del resto de la sociedad al distinguirse del resto de la masa.

14. Nelly Santos entiende que la perspectiva doble de Gómez de Avellaneda, como mujer y como artista, le proveía de un punto de vista especial puesto que le permitía observar y juzgar los problemas feministas del siglo. Sobre este punto se puede consultar la p. 140 de su estudio.

15. Lee Fontanella, en su artículo sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado, comenta sobre el cambio de paradigmas en la poética española a partir de la poesía de Gómez de Avellaneda. Fontanella explica que los escritores neoclásicos y románticos, en su etapa temprana, usaron la poesía clásica como un modelo. Por ejemplo, Fray Luis de León fue objeto frecuente de imitación. Gómez de Avellaneda rompe parcialmente con estas formas de imitación poética. En ella ocurre un cambio de paradigma en cuanto a que se aleja de la quietud filosófica de Fray Luis de León y la sustituye por la aspiración y las ansias del éxtasis amoroso que es claramente exhibido en la poesía de San Juan de la Cruz. Tal cambio de paradigmas es también aplicable a un cambio de formas en la representación teatral.

Obras citadas

- Alborg, José Luis. *Historia de la literatura española*. Vol 3. Madrid: Gredos, 1975.
- Brooks, Peter. *Body Works: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge: Harvard UP, 1993.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke UP, 1987.
- Clark, Suzanne. "Julia Kristeva: Rhetoric and the Women as Stranger." *Reclaiming Rhetorica: Women in the Rhetorical Tradition*. Ed. Andrea A. Lunsford. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1995: 305-318.
- Dauster, Frank. *Historia del teatro latinoamericano: siglos XIX y XX*. México: Ediciones Andrea, 1973.
- Felski, Rita. *The Gender of Modernity*. Cambridge: Harvard UP, 1995.
- Fiedler, Leslie A. *The Stranger in Shakespeare*. New York: Stein and Day, 1975.
- Fontanella, Lee. "Mystical Diction and Imagery in Gómez de Avellaneda and Carolina Coronado." *Latin American Literary Review* 9.19 (1981): 47-55.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. "La hija de las flores." *Teatro*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1965.
- González Pérez, Aníbal. *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1987.
- Lazo, Raimundo. *Gertrudis Gómez de Avellaneda: La mujer y la poesía lírica*. México: Porrúa, 1978.
- Leal, Rine. *Breve historia del teatro cubano*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1980.
- Ruiz-Gaytán, Beatriz. "Gertrudis Gómez de Avellaneda y el pensamiento hispanoamericano de su tiempo." *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda: Memorias del simposio en el centenario de su muerte*. Miami: Ediciones Universal, 1981: 52-68.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Santos, Nelly. "Las ideas feministas de Gertrudis Gómez de Avellaneda." *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda: Memorias del simposio en el centenario de su muerte*. Miami: Ediciones Universal, 1981: 132-141.
- Seaton, Beverly. *The Language of Flowers*. Charlottesville: UP of Virginia, 1995.

Simmel, Georg. "The Stranger." *Of Individuality and Social Forms*. Chicago: The University of Chicago Press, 1971.

Zatlin, Phyllis. "Una perspectiva feminista sobre la confesión de Avellaneda." *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda: Memorias del simposio en el centenario de su muerte*. Miami: Ediciones Universal, 1981: 93-98.

Exm^{os} Senhores

Com os nossos melhores cumprimentos, vimos anunciar-vos a realização do **XXII FITEI** -Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica - no Porto, Portugal, **entre 28 de Maio e 9 de Junho** de 1999.

Como é tradicional, podem candidatar-se todas as companhias e grupos de teatro dos países, regiões e núcleos populacionais de expressão ibérica (Portugal, Espanha, América Latina, Brasil, países africanos de língua portuguesa ou castelhana e núcleos destas línguas em qualquer outro país), com espectáculos por si criados, tanto de expressão ibérica como pertencendo ao património universal do teatro.

As candidaturas formalizam-se mediante o envio de uma ficha de inscrição e do máximo possível de dados que permitam uma cabal apreciação (nomeadamente vídeos, fotos e críticas), dirigidos a:

FITEI - Serviços Centrais
Rua do Paraíso, 217 - 2^o, sala 5
4000 Porto
(Portugal)

ou através do

fax (351.2.) 2004275

até 31 de Janeiro de 1999.