

**ÉRASE UNA VEZ UNA MUJER VALIENTE...:
LA CRÍTICA SOCIAL Y LA DESTREZA LITERARIA
EN LA NOVELA PUERTORRIQUEÑA
LOS OJOS DEL ALMA (1897) DE CASUALIDAD**

La novela en Puerto Rico aparece primero como parte del *Aguinaldo Puertorriqueño* (1843), una compilación cuya publicación marca lo que muchos críticos consideran el inicio de la literatura nacional.¹ Aunque durante las cuatro décadas siguientes escritores como Alejandro Tapia y Rivera, Ramón Emeterio Betances y Eugenio María de Hostos publicaron varias novelas, la aparición de este tipo de texto durante estos años fue esporádica y no fue sino hasta 1882 que se comenzaron a publicar novelas en la isla casi anualmente. Por supuesto, el desarrollo tardío del género es comprensible si se consideran los obstáculos a que los novelistas puertorriqueños tuvieron que enfrentarse durante el siglo XIX, como pocas imprentas, un número reducido de lectores debido a elevados índices de analfabetismo, el alto costo de la publicación y la censura.

Con respecto a la mujer puertorriqueña, aunque ella había cultivado la prosa desde temprano, en particular como dramaturga y colaboradora de periódicos, se presenta en el horizonte literario nacional como novelista sólo en 1880. Ese año, Josefa Martínez, bajo el seudónimo "La Cieguecita de la Cantera", publica su *Colección de novelitas y artículos de recreo*. Pero la temprana producción novelística femenina, como antes la masculina, es irregular. De ahí que si bien dos años más tarde Manuela Fernández Muñoz publica *La mano de la providencia*, haya un lapso de 12 años antes de que Ana Roqué publique su colección de novelas, *Pasatiempos*. Después de Roqué, se sabe de sólo dos mujeres más, Carmela Eulate Sanjurjo y "Casualidad",² que entran en el escenario público como novelistas, para producir un total de siete obras y colecciones novelísticas antes de la llegada del siglo XX. El número reducido no

¹ Otros críticos señalan *El Gibaro* (1849) de Manuel Alonso como el punto de partida. No obstante, el primer *Aguinaldo* contuvo algunas novelas cortas y por ende, en nuestra opinión, señala el comienzo del desarrollo del género en Puerto Rico.

² En su *Bibliografía puertorriqueña*, originalmente publicada en 1932, (Madrid, Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando, 1974; p. 530), Antonio S. Pedreira identifica primero a Casualidad y después a Eulalia Matos Bernier como la autora de la obra *Los ojos del alma*. El hecho de que la obra se publica como parte de la serie "Biblioteca de 'El Domingo Alegre'", revista cuyos editores eran José Picó Matos y Federico Matos Bernier, el último, el hermano de Eulalia Matos Bernier, respalda su aserción. Sin embargo, no pudiendo encontrar otra fuente que conecte a Matos Bernier, autora de la novela *Felicidad* (1902), al seudónimo "Casualidad", hemos elegido continuar usando el nombre de pluma para referirnos a la autora de *Los ojos del alma*.

debe sorprender cuando se considera que la escritura femenina no sólo estaba restringida por obstáculos como los que afectaban a la masculina, sino que además, las autoras puertorriqueñas tenían que batallar contra un acceso limitado a la educación (algo que aseguró un pequeño número de posibles escritoras), al igual que los prejuicios sociales en contra de un rol público femenino.

A pesar del convencionalismo sexual, en Puerto Rico muchas de las primeras autoras encontraron cierto apoyo entre sus contemporáneos. En el caso particular de *Los ojos del alma*, la autora explica en la dedicatoria que escribió “estas ligeras líneas sin pretensión de darles jamás publicidad; pero accediendo á los deseos del director de El Domingo Alegre, me decido á publicar hoy”.³ Aunque no era raro que las escritoras decimonónicas identificaran que la motivación detrás de su publicación era el cumplimiento de una petición masculina, declaración que demostraba humildad, el hecho de que la novela se publicó como parte de la “Biblioteca de ‘El Domingo Alegre’” señala que se valoraba el esfuerzo de la autora.

Asimismo, otras escritoras como Manuela Fernández Muñoz, Ana Roqué y Carmela Eulate Sanjurjo también aprovecharon de este liberalismo para contribuir a periódicos y revistas como la *Revista Puertorriqueña*, *El Buscapié*, *La Ilustración Puertorriqueña* y *Puerto Rico Ilustrado*, publicaciones con redacciones exclusivamente masculinas.⁴ Además, el apoyo masculino a la escritura femenina durante la época se manifestó a través de reconocimientos críticos sobre el talento literario de algunas autoras. En el artículo “La novela en Puerto Rico”, uno de los análisis más tempranos del género en Puerto Rico, Félix Matos Bernier cita a Eulate Sanjurjo y a Roqué en su lista de novelistas del momento, celebrando sus esfuerzos y poniéndolas así en la compañía de escritores como Tapia y Rivera, Zeno Gandía y González García.⁵

Desafortunadamente, y no obstante la fama que tanto éstas como otras escritoras posteriores gozaron durante el curso de sus vidas, sus contribuciones fueron o menospreciadas o ignoradas durante gran parte del siglo XX. Por ejemplo, el artículo “Literatura y elocuencia” de Fernández Juncos no menciona ninguna mujer narradora o periodista, sólo algunas poetas.⁶ Como cultivadora de este género es donde el autor ubica a Eulate Sanjurjo, que ya para entonces había publicado varias novelas, cuentos y ensayos, algunos en revistas dirigidas por el autor del mismo artículo. Semejante omisión se encuentra en el artículo “Literatura puertorriqueña contemporánea” de Manuel Martínez

³ Casualidad, *Los ojos del alma*, Ponce, Tip. de La Libertad, 1897; p. 3.

⁴ La mujer puertorriqueña se convierte de colaboradora en fundadora cuando Ana Roqué comienza a publicar su revista *La Mujer* en 1897.

⁵ Félix Matos Bernier, “La novela en Puerto Rico” en su *Isla de arte*, San Juan, Tip. La Primavera, 1907; p. 19.

⁶ Manuel Fernández Juncos, “Literatura y elocuencia”, en Eugenio Fernández y García (ed.), *El libro de Puerto Rico. The book of Porto Rico*, San Juan, El Libro Azul Publishing Co., 1923; pp. 756-767.

Plée,⁷ donde la única mujer que cita es a la poeta: “La Hija del Caribe”. Décadas más tarde, en su *Historia de la literatura puertorriqueña*, Manrique Cabrera menciona sólo a Eulate Sanjurjo entre los escritores de la generación de “los ochenta”, y bajo el subtítulo “Una mujer”, enfatizando así su género y creando la impresión de que fue la única mujer que escribió durante la época.⁸

Con todo, estudios más recientes han procurado reparar algunos de los errores del pasado. La reedición en 1987 de *La muñeca* (1895) de Carmela Eulate Sanjurjo por el Instituto de Cultura Puertorriqueña y la Editorial de la Universidad de Puerto Rico, por ejemplo, presentó la novela a una nueva generación de lectores y le ganó la atención bien merecida a esta excelente autora.⁹ Igualmente, el artículo de Lizabeth Paravisini “Las novelistas puertorriqueñas ‘inexistentes’” (1989) refutó la teoría de que “la escritora no ha contribuido al desarrollo de la novela como género en Puerto Rico” al señalar que “unas treinta novelas de autoras puertorriqueñas se han publicado en Puerto Rico entre 1882 y 1988”.¹⁰ Sin embargo, aunque Paravisini menciona y brevemente analiza la casi desconocida novela de Manuela Fernández Muñoz, *La mano de la providencia* (1882), excluye a otras dos novelistas decimonónicas también poco conocidas: Josefa Martínez, autora de *No: Colección de novelitas y artículos de recreo* (1880) y Casualidad, autora de *Los ojos del alma* (1897), tema del actual estudio. Esta omisión subraya las dificultades de la tarea emprendida por los críticos más conscientes, que intentan descubrir mujeres que, dado a su exclusión de las historiografías, han sido olvidadas y “enterradas” en los libros y revistas del pasado lejano. El “redescubrimiento” de textos perdidos como *Los ojos del alma*, por tanto, sugiere que la participación de la mujer en el desarrollo de la literatura nacional es posiblemente aún mayor de lo que hasta ahora se ha reconocido.

Los ojos del alma de Casualidad representa una importante contribución a la historia literaria puertorriqueña porque forma parte de una tradición literaria que comienza en el siglo XIX y cuyo propósito era explorar la situación social femenina a fin de denunciar lo que los autores, mujeres y hombres, sentían que eran injusticias cometidas contra ellas por una sociedad patriarcal. Dentro de esta tradición se encuentran novelas como *La muñeca* (1895) de Eulate Sanjurjo, que señala las consecuencias negativas de la falta de una educación femenina adecuada, *Sara la obrera* (1895) de Ana Roqué, que subraya el horror y los efectos devastadores de la violación sexual, y *Lucila* (1897) de

⁷ Manuel Martínez Plée, “Literatura puertorriqueña contemporánea”, Fernández García, *op. cit.*; pp. 768-775.

⁸ Francisco Manrique Cabrera, *Historia de la literatura puertorriqueña*, New York, Las Américas, 1956; p. 203.

⁹ Carmela Eulate Sanjurjo, *La muñeca*, Río Piedras, Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña, Editorial de la U.P.R., 1987.

¹⁰ Lizabeth Paravisini, “Las novelistas puertorriqueñas ‘inexistentes’”, *Cupey*, 1-2 (1989), 91.

Rafael del Valle, que critica los matrimonios forzados.

La trama de *Los ojos del alma* es simple: Divina, una princesa sumamente bella y buena, y el príncipe Amaury, se conocen en su fiesta de cumpleaños y se enamoran a primera vista. La pareja se casa y vive casi idílicamente feliz hasta que un día su única hija despierta ciega y gravemente enferma, sin que nadie sepa cómo ayudarla. Poco después, se le aparece a Divina una "mujer misteriosa" que le ofrece la medicina para curarla, aunque le avisa que para obtenerla tendrá que sacrificar su juventud, su belleza y el amor de Amaury. Divina, inspirada por su amor materno, acepta el reto y, tras sobrevivir un viaje increíblemente arduo que la deja vieja, ciega y desfigurada, consigue el elixir mágico. Su heroísmo no sólo salva a su hija, sino que además inspira los sentimientos nobles de su esposo que, después de descubrir su verdadera identidad, la acepta en su decrepito estado físico. Tal acto de Amaury, entonces, conduce a que la mujer misteriosa le regrese a Divina su belleza física y así, al final de la historia, reina de nuevo la felicidad en todos los aspectos.

En la novela de *Casualidad* se observan dos propósitos claramente distinguibles. Primero, a través de la caracterización de la protagonista, Divina, el texto subraya el potencial femenino para ir más allá de lo doméstico, al desafiar la noción decimonónica de que la mujer poseía cualidades morales, físicas e intelectuales que eran inferiores a las masculinas. El texto, por consiguiente, cuestiona la idea de la superioridad masculina y demuestra cómo la mujer, y en particular la que se ha fortificado con el amor y el apoyo materno, no precisa de la protección masculina.

Pero la ideología oposicional de la obra no se restringe al nivel textual secundario de la trama, sino que también se observa en el nivel primario, donde yace la voz narrativa. En sus continuas digresiones, la voz narrativa censura la sobrevalorización masculina de la belleza física femenina, además de otros problemas que en su opinión plagan su sociedad, como la ignorancia de las masas y la crueldad humana. De ahí que, mientras *Los ojos del alma* ofrece una caracterización femenina alternativa a las que dominaban mucha de la literatura de la época, su estructura narrativa atestigua la destreza de la escritora que, como muchas otras del siglo XIX, se aprovecha de la decepción como técnica y de la manipulación de las estructuras narrativas a fin de lograr expresarse públicamente dentro de una sociedad patriarcal.

Aunque la autora categoriza el texto como una "novela fantástica",¹¹ la trama donde "a magical transformation or miraculous event brings about a

¹¹ Antonio S. Pedreira tiene dos entradas para esta obra en su *Bibliografía puertorriqueña*: primero como "novela fantástica" y después como "poema en prosa" (p. 502 y p. 530). En nuestra opinión, apoyándonos en las características visibles del cuento de hadas que se observan en su estructura, estamos de acuerdo con la clasificación de la autora del relato como "novela fantástica" ya que se adhiere a los estándares de la época cuando "novela" implicaba un trabajo ficticio o semi-ficticio de trama "novelesca".

satisfying, happy ending” es muy parecida al de un cuento de hadas.¹² Sin embargo, lo que Casualidad le ofrece a sus lectores no es una historia tradicional, sino una original y “moderna” donde la valentía y la fuerza de la princesa-protagonista la prueban superior a los demás adultos que la rodean. El comportamiento audaz que caracteriza a Divina reta no sólo la imagen de la mujer vana y débil promovida por la mayor parte de la literatura decimonónica, y en particular por las novelas sentimentales, sino que también se opone a la caracterización pasiva de las típicas protagonistas de cuentos de hadas que precisaban de un príncipe para protegerlas. Esta “modernización” de la princesa-protagonista por parte de Casualidad representa un regreso al propósito original del género del cuento de hadas y por tanto una subversión de los esfuerzos patriarcales que utilizan la literatura como otro medio para reprimir y suprimir a la mujer.

El cuento de hadas literario originalmente se desarrolló como un juego de salón de mujeres aristocráticas francesas a finales del siglo XVII.¹³ A través de este pasatiempo, ellas demostraban su creatividad e inteligencia, mientras que simultáneamente creaban un mundo donde su ideología social y moral dominaban. Según el crítico Jack Zipes, “The telling of fairy tales enabled women to picture themselves, social manners, and relations in a manner that represented their interests and those of the aristocracy”.¹⁴ Es decir, el cuento de hadas promovía una ideología conservadora, aunque en su infancia el género también servía un propósito oposicional: el de imaginar un espacio social más amplio para la mujer. Con todo, la popularidad de las narraciones, que hizo que fueran escritas y publicadas, implicó tanto un cambio en su audiencia como una transformación del rol femenino dentro del género. Al ser destinados para una audiencia pública y más joven, los elementos subversivos de los cuentos fueron eliminados y “gradually the tales were changed to introduce morals to children that emphasized the enforcement of a patriarchal code of *civilité* to the detriment of women”.¹⁵ El efecto negativo de tal apropiación sobre la situación social de la mujer es considerable, porque la ideología transmitida por estos textos se absorbe mientras los pequeños lectores/oyentes están formando su visión de mundo y su propia identidad. De ahí que, como observan las críticas norteamericanas Gilbert and Gubar, “myths and fairy tales often both state and enforce culture’s sentences with greater accuracy than more sophisticated literary texts”.¹⁶

¹² Jack David Zipes, “Introduction”, en su *Happily Ever After. Fairy Tales, Children and the Culture Industry*, New York, Routledge, 1997; p. 1.

¹³ Jack David Zipes, *Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale*, Lexington, University Press of Kentucky, 1994; p. 20.

¹⁴ *Ibid.*; p. 21.

¹⁵ *Ibid.*; p. 24.

¹⁶ Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979; p. 36.

Al destinar su “novela fantástica” a una audiencia de adultos, como sugieren los comentarios eruditos de la voz narrativa, y al presentar una heroína que reta la imagen patriarcal de la mujer sumisa, Casualidad le regresa al cuento de hadas su forma e intento original: el de ofrecer una visión alternativa sobre la mujer diferente a la que dominaba dentro de su sociedad. La importancia de la revisión de historias aparentemente inofensivas como parecen ser los cuentos de hadas de acuerdo a sensibilidades modernas se refleja en el hecho de que es una tarea que los autores contemporáneos han emprendido para demostrar el verdadero alcance que tienen. Obras como *Feminist Fairy Tales* (1996) de Barbara Walker, por ejemplo, recuentan historias clásicas e inventan algunas nuevas desde una perspectiva feminista para una audiencia compuesta tanto por niños como por adultos.¹⁷ Los esfuerzos de Walker surgieron por su deseo de combatir los mensajes sexistas transmitidos por la mayoría de estas historias tradicionales. Según ella,

Most [fairy] tales have filtered through centuries of patriarchal culture and show little respect for women, except as young and beautiful “princesses”. Only to be decorative is the customary female function in these old stories. Girls without beauty are automatically also without virtue, happiness, luck, or love... The message that such stories convey to girls is plain: Your looks are your only asset. Whatever else you might be or do doesn't count.¹⁸

El hecho de que una revisión con elementos feministas se emprendió en Puerto Rico hace más de cien años es algo que merece la atención de la crítica actual.

Ahora bien, escribir desde un punto de vista feminista durante el siglo XIX era una tarea mucho más difícil que durante el siglo pasado y el presente; además, la manera por la cual Casualidad logra su crítica mordaz indica que la autora estaba muy consciente de los posibles efectos negativos que sus opiniones pudieran tener sobre sus lectores, miembros de una sociedad patriarcal decimonónica. De hecho, la conciencia del contexto histórico y social en el que se escribe es uno de los elementos que más ha afectado la escritura femenina. El acto de escribir y publicar le confiere a la mujer una autoridad discursiva que en América Latina ha sido principalmente dominio del hombre. El poder que este sector ejercía en el siglo XIX, por ejemplo el control de las casas editoriales y de las redacciones periodísticas, cuando un gran número de mujeres latinoamericanas comenzaban a escribir, hizo que esas escritoras que pretendían subvertir a través de sus escritos las prácticas sociales dominantes tuvieran que volverse recursivas. De acuerdo con la crítica Susan Sniader Lanser: “Since such appropriations [of discursive authority] may of course backfire, nonhegemonic writers and narrators may need to strike a delicate

¹⁷ Barbara G. Walker, *Feminist Fairy Tales*, San Francisco, Harper, 1996.

¹⁸ *Ibid.*; p. ix.

balance in accommodating and subverting dominant rhetorical practices".¹⁹ La combinación de acomodar y subvertir hace que los textos de escritores/as marginados/as sean ricas y complejas fuentes de estudio.

En el caso de la mujer, una de las técnicas narrativas que frecuentemente empleaba en sus escritos para mitigar su audacia era la adopción de una voz considerada "femenina" por presentarse sumisa, cortés y abnegada. Con esta pose benigna, la escritora podía esconder hasta la crítica más punzante. Como explica Sniader Lanser: "Beneath the putatively feminine voice of effusive self-effacement lies the putatively masculine voice of indignant self-assertion, which the writer cannot inscribe in the more public version of her text".²⁰ De ahí que la novela, con su estructura heteroglósica, sirva como género útil para la crítica social. La escritora que rechaza la postura de la sociedad puede utilizar los distintos niveles textuales y las diversas voces que caracterizan el género novelesco para plantear puntos de vista alternativos.

En *Los ojos del alma* se destacan dos niveles textuales distintos: el primero, donde yace la voz narrativa que se dirige al lector directamente, y el segundo, donde habitan protagonistas de la trama, como Divina y Amaury. En el nivel primario, la naturaleza de los comentarios de la voz narrativa permite que se forme una imagen parcial aunque bastante clara del narratario, es decir de la persona a quien el narrador dirige su narración.²¹ En este caso, el narratario es un/a adulto/a, educado/a y contemporáneo/a de la autora pues la voz narrativa en alguna ocasión emplea la primera persona plural y, como ya se ha mencionado, hace referencias literarias y políticas que requieren cierto conocimiento ilustrado para ser entendidas. Es importante recordar a este/a lector/a pues según Sniader Lanser:

This textual reader not only expresses the authorial conception of the audience, but also serves as a means of structuring the textual point of view, impacting upon the reader's role in the production of discourse by seeming to preempt it. The historical reader must, in a sense, read "through" this textual construct.²²

La audiencia histórica del texto, a la cual la voz narrativa se dirige, explica la estructura del texto y de la trama que mezcla lo innovador con lo tradicional, dado que los lectores contemporáneos de la autora podrían ofenderse y censurar la obra como escandalosa.

En el primer nivel textual, la voz narrativa constantemente interrumpe la

¹⁹ Susan Sniader Lanser, "Towards a Feminist Poetics of Narrative Voice", en su *Fictions of Authority: Women Writers and the Narrative Voice*, Ithaca, Cornell University Press, 1992; p. 7.

²⁰ *Ibid.*; p. 11.

²¹ Gerald Prince, "Introduction to the Study of the Narratee", en Jane P. Tompkins (ed.), *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980; p. 7.

²² Susan Sniader Lanser, "From Person to Persona: The Textual Voice", en su *The Narrative Act*, Princeton, Princeton University Press, 1981; p. 116.

narración para ofrecer opiniones sobre los acontecimientos y para compararlos con los de su propia sociedad. Por ejemplo, tras caracterizar el combate contra los leones donde se conocen Divina y Amaury como una diversión de “época salvaje”, señala una distracción brutal moderna: “Sin embargo, hoy que estamos tan civilizados, tenemos los *toros*, restos de la barbarie y del *oscurantismo* en el siglo de las luces”.²³ Poco después, su crítica hacia a la crueldad humana aumenta en severidad:

El león contemplaba á su víctima sin hierla, como si quisiese regocijarse en su desesperación, prolongando su agon[í]a. ¿Acaso hubiese sido el hombre más clemente? El hombre no es más que una fiera cuyas garras han ocultado los *guantes* de la civilización. (énfasis de la autora)²⁴

Los lectores apenas tienen tiempo para digerir la acusación contra “el hombre” cuando la voz narrativa regresa a su narración. Sin elaborar sobre su comentario, inmediatamente adopta el papel de cuentista y abandona el de crítica social.

Un poco más tarde se observa nuevamente esta técnica de la censura/distracción cuando la voz narrativa se enfoca en uno de los temas centrales de la obra: la ligereza de juicio del hombre que aprecia más la belleza que las cualidades morales de la mujer. Cuando el león se encuentra hipnotizado por la belleza de Divina, la voz narrativa no puede menos que reflexionar sobre las semejanzas entre ese comportamiento y el del hombre:

Si hasta las fieras que s[ó]lo tienen instinto, se quedan extáticas á la vista de una hermosa, no extraño que el hombre más impresionable, puesto que dicen que siente más, porque piensa, porque posee un cerebro en que domina la inteligencia al instinto, —aunque no siempre—, no es extraño, pues, que el hombre que no vé nunca á la mujer con los ojos del alma;... no reconociendo la hermosura moral al través de los perdidos rasgos de la belleza física.²⁵

Pero después de expresar su reproche contra la actuación masculina, la voz narrativa le exige en seguida a los lectores que “prosigamos con la relación y nos adelantemos á los sucesos”.²⁶ Su regreso inmediato a la historia principal nuevamente distrae a los lectores de su audacia, aunque a la vez le permite plantear un punto de vista alternativo; es decir, siembra la semilla del cuestionamiento.

Más tarde, mientras describe el poder del “tiránico” amor, la autora expresa sus objeciones hacia otras tiranías que considera más perniciosas:

Para ti [amor] no hay Mirabeau que haga bambolear tu trono en Francia, ni Cronwell que derribe tu cabeza en Inglaterra, ni Juárez que te haga fusilar en México... Ante

²³ *Casualidad*, *op. cit.*; pp. 6-7.

²⁴ *Ibid.*; p. 8.

²⁵ *Ibid.*; p. 10.

²⁶ *Ibid.*

tu tirana soberanía se prosternan lo mismo Frieshardt que Guillermo Tell. Hoy que la humanidad entera se redime s[ó]lo para tus esclavos, no ha sonado aún la hora de la redención, porque esa hora será la que marque el postrer suspiro del género humano...²⁷

Aunque la voz narrativa entonces insiste que todos “Dejemos al tiranuelo amor, y volvamos al cuento”, después de sólo una oración la voz narrativa otra vez regresa al otro tema no relacionado con la historia principal de Divina y Amaury:

El pueblo aplaudió con frenesí; lo mismo hubiese aplaudido á la fiera. El pueblo inconsciente, necesita un ser a quien aplaudir y vitorear. Lo mismo le da Nerón que Tito, Washington ó Rosas. Para el pueblo ignorante no hay más señor que el que triunfa. Hoy palmote al ver rodar la inocente cabeza de Carlos I y mañana coloca la corona del rey-mártir sobre la *ligera* cabeza de su hijo... Hoy aclama á Napoleón como Dios de la Victoria porque vence; después lo deja morir de sed de gratitud y de amor en Santa Helena...

!Oh pueblo! Eres y has sido siempre lo mismo que en la época en que *sobraban* los reyes, solamente que ahora no hay que aplaudir más que á las *fieras*, porque ellas nada más triunfan...²⁸

Las críticas de la voz narrativa explicitan claramente en el nivel extratextual el amplio conocimiento que poseía la autora y por consiguiente apoyan la idea de que la voz narrativa, que se presenta de una manera menos informada y seria, es una técnica que Casualidad utiliza para manipular el resultado de su escritura. La inclusión de estas opiniones no es un mero accidente, es decir no es el resultado de “una cabecita muy amiga de divagar” como la voz narrativa explica, puesto que éstas fácilmente habrían podido eliminarse de la versión final de la novela.²⁹ En vez de equivocaciones, estos comentarios son expresiones deliberadas de una áspera crítica social cuyo impacto es “diluido” por la adopción de un papel “femenino”, como lo demuestra el uso del diminutivo, “cabecita”, y el tono juguetón de su regaño, “[es] una falta muy grave para el que relata cuentos: procuraré corregirme”. Esta manera inofensiva de expresarse ayuda a proteger a la autora de posibles repercusiones, ya que sus lectores formarían parte de los grupos que ella ha censurado, incluyendo fanáticos de los toros o partidarios de Juárez o de Rosas. Finalmente, es importante observar que el regaño es engañoso pues lo que la voz narrativa encuentra molesto son sus digresiones, en sí, y no los comentarios que ofrece en esos momentos; la validez de sus comentarios nunca se cuestiona.

Si bien la censura social del primer nivel textual tiene diversas metas, las prácticas oposicionales del segundo nivel se enfocan sobre una sola: el

²⁷ *Ibid.*; p. 13.

²⁸ *Ibid.*; pp. 14-15.

²⁹ *Ibid.*; p. 15.

estereotipo de la mujer como egoísta, vana y débil. Como se ha notado anteriormente, la trama de la novela empieza como cualquier historia típica de un cuento de hadas con una princesa bella y un príncipe guapo. Lo novedoso de la historia de Divina y Amaury consiste en que la enfermedad de su hija es una prueba ardua para Divina y no para su esposo. Además, el cumplimiento exitoso de la tarea solamente le trae la felicidad parcial, ya que le salva la vida a su hija, pero le garantiza un dolor terrible, la pérdida del amor y el desprecio de su marido. Este último resultado es un hecho puesto que, como Divina muy bien sabe, lo que Amaury más aprecia en ella es su físico:

¿Dime, Amaury mío, qué es lo que más amas en mí?...

El príncipe sin titubear le contestó:

—Tus hermosos cabellos que me encantan, y tus lindos ojos que me enloquecen.

—¿Y si perdiese unos y otros, me amarías aún?

—¿Y porqué habías de perderlos? —le replicó Amaury— ¿acaso no eres muy niña todavía? En vez de perderlos se pondrán cada día más hermosos.

Divina vió con dolor que el príncipe no contestaba a su pregunta, y más bien trataba de desviarla, y entonces le dijo:—Yo, lo que más he amado y amo en ti es la hermosura de tu corazón, pues te he visto desde el primer momento con los ojos del alma; si algún día esa hermosura llegase á desaparecer, te amaría siempre, pero moriría de dolor.³⁰

De ahí que hayamos dicho anteriormente que la pareja vive “casi” idílicamente feliz pues antes de la enfermedad de su hija, Divina se siente herida por la confirmación de lo que había sospechado: que su marido la amaba por su belleza. Pero lo opuesto no se aplica a Divina que, como indican sus palabras, es un ser moralmente superior a su esposo porque aprecia las buenas cualidades intangibles.

El reto que le presenta la mujer misteriosa a Divina, por consiguiente, no es impensado, sino que refleja preocupación por la sobrevalorización de la belleza femenina por parte de la sociedad patriarcal. Divina tiene que decidir si, enterada de este hecho, está dispuesta a no solamente sufrir dolor extremo, sino también a sacrificar su hermosura y el afecto de su marido. La mujer misteriosa que la desafía duda de su habilidad de pasar tal prueba. Esa mujer es una especie de hada madrina que dentro del texto sirve como portavoz de la ideología patriarcal, ya que cuestiona el carácter moral y físico de las mujeres: “—Es que para salvar á tu hija se necesita hacer sacrificios superiores á la fuerza humana... [Y por] inmenso que sea tu amor, siempre estará encerrado en un corazón de mujer”.³¹ Tal actitud condescendiente sólo enfada a Divina que hábilmente se defiende: “No habéis sido madre, y por eso dudáis, os

³⁰ *Ibid.*; pp. 17-18.

³¹ *Ibid.*; p. 22.

compadezco —dijo la princesa con desdén.”³² En su respuesta, Divina señala la inhabilidad de reproducir la especie como impedimento a la capacidad para entender el potencial femenino, una fortaleza envidiable pues es “superior[] a la fuerza humana”, que incluye la masculina, y que la mujer misteriosa insiste es necesaria para emprender esta tarea.³³ La jactancia de Divina y su actitud desdeñosa hacia una mujer al parecer tan poderosa enfatizan su personalidad recia y decidida y muestran una profundidad de carácter ausente en muchas de las protagonistas románticas de la época.

Con todo, es importante observar que Divina acepta el reto sin verdaderamente entender lo que su misión implica. Su tarea, de hecho, es desalentadora; ella debe bajar hacia “el fondo de una sima” para recuperar un remedio guardado en una cajita atada a un muerto. Divina sobrevivirá la aventura pero:

en el trayecto perderás tus hermosos cabellos, tus ojos que son el encanto de tu esposo te serán arrebatados por los innumerables cuervos que pueblan aquel antro infernal, y por último, bajarás siendo una mujer hermosa y saldrás convertida en una anciana ciega, á quien no conocerán ni tu esposo que te arrojará como una impostora, ni tus sirvientes que te apedrearán, ni tus perros que tratarán de morderte.³⁴

La horrible descripción de los avatares que enfrentaría, anticipo que más adelante prueba ser conservador, no disuade a Divina de acometer la empresa, e ignorando su propio miedo, decide salvar a su hija. Según ella, “—¡Qué me importa perderlo todo, si me queda mi hija!... Iré y Dios y mi amor de madre me ayudarán.”³⁵ De acuerdo con su juramento, Divina encuentra fuerza interna para lograr su meta, brío que nace de su condición de mujer y no a pesar de ella. Durante su aventura, ella:

Se sentía tan fuerte que ni lo profundo de la cima abierta [bajo?] sus pi[e]s, ni la oscuridad de la noche, la hac[í]a temblar. Su amor de madre era la fe que le daba fuerzas para una empresa *que ningún hombre se hubiese atrevido arrostrar*, y que sin embargo ella, *débil mujer*, iba á llevar á cabo, sacrificando su hermosura y el amor de su esposo, que junto con el de su hija constituían su mayor felicidad en el mundo. (énfasis mío)³⁶

Las acciones de Divina demuestran cómo la valentía, una característica generalmente asociada con el hombre, es incluso mayor en la mujer. Asimismo, nuevamente se observa cómo las palabras de la voz narrativa pueden ser engañosas, o en este caso sarcásticas, ya que califican a Divina como una “débil mujer” aunque los acontecimientos prueban lo opuesto. Su sacrificio contradice

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*; p. 24.

³⁵ *Ibid.*; p. 25.

³⁶ *Ibid.*; p. 28.

la caracterización de las mujeres como vanas y egoístas emitida anteriormente por la mujer misteriosa, noción común durante el siglo XIX. La actuación de Divina, asimismo, presenta la maternidad como una fuente de poder femenino y no un estado que debilita, destinándola así a permanecer pasivamente dentro del hogar y bajo la protección masculina.

Finalmente, aunque es el amor materno el que inspira a Divina a aceptar el reto, es su propia habilidad, la que le permite completar su tarea. Durante el principio de su aventura, por ejemplo, Divina descubre que la cuerda no es suficientemente larga como para llegar al fondo del barranco. En ese momento, ella recuerda las palabras de la mujer misteriosa, “perderás tus hermosos cabellos”, pronóstico que le da la idea de cortar su propio cabello para convertirlo en una cuerda.³⁷ Divina prueba así ser una heroína no solamente fuerte y valiente, sino también inteligente.

Como todo buen cuento de hadas, la novela de *Casualidad* acaba con un final feliz, que incluye la salvación de la enferma, el arrepentimiento de Amaury y el regreso de la belleza de Divina. Es importante señalar que la contrición de Amaury ocurre antes de que se le devuelva la belleza a su esposa. Aunque inicialmente la rechaza, creyéndola una impostora, al descubrir su verdadera identidad y saber de su aventura, Amaury la abraza y le dice:

—Yo también te amo y te encuentro más hermosa ahora que cuando tenías tus hermosos cabellos y tus lindos ojos, porque ahora estas adornada con la hermosura del martirio y del heroísmo, que es el don que nunca muere, y ante el cual nada valen las bellezas efímeras del cuerpo.³⁸

Amaury reconoce su propia superficialidad y, de acuerdo con la moraleja de la novela, logra apreciar a Divina como persona, por lo que hace y no por lo que aparenta. Al explicar entonces que “la prueba ha pasado, ya tu esposo te ha visto con los ojos del alma”, la mujer misteriosa revela que Amaury también estaba experimentando una prueba que al fin pasa. Igual que dentro del texto él al fin logra apreciar otras cualidades femeninas además de los atractivos físicos, sólo se puede esperar que algunos lectores históricos hayan observado tales méritos en las mujeres que los rodeaban.

Los ojos del alma de *Casualidad* ofrece un aporte importante a la literatura latinoamericana decimonónica ya que a través de su manejo creativo de la estructura del cuento de hadas, un género tradicionalmente conservador en su caracterización femenina, la autora crea una fábula “moderna” que defiende a la mujer y censura la superficialidad del hombre y de la sociedad en general. La manera por la cual *Casualidad* logra tales hechos atestigua la maestría de la escritora puertorriqueña que reapropia un género usurpado de las mujeres por

³⁷ *Ibid.*; p. 30.

³⁸ *Ibid.*; p. 42.

la sociedad patriarcal y después encubre su acto subversivo bajo una pose aparentemente "femenina" y por ende inofensiva. Igualmente, manipula los distintos niveles textuales aprovechándose de ellos individualmente, pues cada plano ofrece una crítica social comprensible independiente del otro, y en conjunto, como parte de su técnica de crítica/distracción. *Los ojos del alma*, por consiguiente, sirve como prueba de la existencia de un pensamiento feminista que se manifestaba a través de la literatura y así añade una nueva entrada a la historia literaria femenina puertorriqueña específicamente y latinoamericana en general, en las que aún falta mucha investigación por realizar.

Alexandra C. Nones Roiz
Universidad de California en Berkeley

Hace algunos años, en un estudio sobre Pablo Neruda y José Lezama Lima, emprendí la fascinante e infructuosa tarea, por desconocida y magna, de acercarme a un corpus místico. Se trataba de la búsqueda de la eternidad o del infinito en la poesía moderna, entendida a partir del prerromanticismo. En aquel entonces seguí la delimitación de Octavio Paz expuesta en suología *El arco y la lira*, *Los hijos del tiempo* y *La otra voz*, así como los estudios de Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, y de Roger Malin, *De Baudelaire al surrealismo*. Estas obras críticas privilegiaban una definición de ruptura y continuidad que Paz dio en llamar la "tradiciones de la ruptura", término a veces vago, pues no dice mucho a la hora de delimitar el espacio de ruptura de las vanguardias artístico-literarias de principios del siglo XX. Nos diría lo mismo de la ruptura entre el Renacimiento y la Edad Media o entre el Manierismo y el Renacimiento.

Quisiera volver a recorrer aquellas búsquedas sinuosas en la metatrazación clásica del poema lírico como un viaje a través de un río,¹ consecución del mito de Pegasus e Hipocrene. Este viaje nos lleva hacia dos tópicos privilegiados en la búsqueda y el encuentro místicos: la noche oscura y el hombre de luz, relacionado con el alma como el advenimiento al conocimiento absoluto.

Tal vez sea el sufismo el sistema místico que mejor haya representado esta metáfora de la luz como fuente, guía y punto de encuentro de la realidad y de la verdad ontológica. El *ishraq* refiere la mística de lo luminoso, de lo natural, de la salida del sol. El conocimiento oriental entendido como lugar de las inteligencias puras está fuera del espacio real. No es un lugar en el mundo. Por lo tanto, implica una metafísica en que luz y ser, luz y realidad, luz y conocimiento se identifican.²

¹ Ver, Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, traducción de María Frenk, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.

² Ver, Henry Corbin, *El hombre de luz en el sufismo iraní*, traducción de María Taheri y Agustín López, Madrid, Sígueme, 2000.