



Soledad, intimidad y familia en *Las dos flores* de Isabel Prieto de Landázuri (1833-1876).

Loneliness, intimacy and family in *Las dos flores* by Isabel Prieto de Landázuri (1833-1876).

DOI: 10.32870/sincronia.axxviii.n85.15a24

Daniel Santillana García

Universidad del Claustro de sor Juana (MÉXICO)

CE: dsantillana@universidaddelclaustro.edu.mx / ID: [0000-0003-0879-3482](https://orcid.org/0000-0003-0879-3482)

Esta obra está bajo una licencia



Recibido: 05/10/2023

Revisado: 31/10/2023

Aprobado: 19/10/2023

Resumen

El asunto del presente artículo es el estudio de la pieza teatral *Las dos flores* (1860) de Isabel Ángela Prieto de Landázuri, escritora que, aunque no nació ni murió en México, forma parte de las letras de nuestro país, pues la mayor parte de su trabajo lo redactó mientras vivía en él.

En general, hasta el día de hoy, la crítica ha subrayado los contenidos maternos y la voz femenina de Prieto de Landázuri; incluso, la escritora ha sido conceptuada paladín del hogar mexicano, defensora de los roles de género y promotora de los valores patriarcales heteronormados.

Mi propósito, sin embargo, es demostrar que, en el teatro de Prieto de Landázuri, particularmente en *Las dos flores*, la familia no es sino la reunión de soledades en conflicto. En esta pieza teatral, cuatro personajes solitarios se relacionan en el mismo espacio, en una búsqueda malsana de vínculos que les permitan trascender sus vacíos emocionales. Al final, la tentativa fracasa debido a que, paradójicamente, para poder habitar el mismo espacio, ellos deben mantenerse en un silencio que los aísla. La soledad es, así, el resultado de la vida cotidiana en familia. Hablar, expresar el sentir propio, disolvería el núcleo consanguíneo. Sustentar una lectura alterna de *Las dos flores* es, en síntesis, mi objetivo en el presente artículo.

Palabras clave: Escritoras mexicanas del siglo XIX. *Las dos flores* (1862). Soledad y familia.



Abstract

The subject of this article is the study of the play *Las dos flores* (1860) by Isabel Ángela Prieto de Landázuri, a writer who, although neither born nor died in Mexico, is part of the Mexican literature, due that most of his work she wrote while living in the country.

In general, to this day, criticism has emphasized the maternal contents and the female voice of Prieto de Landázuri; even, she the writer has been conceptualized as a champion of the Mexican home, defender of gender roles and promoter of heteronormalized patriarchal values.

My purpose, however, is to show that, in the theater of Prieto de Landázuri, particularly in *Las dos flores*, the family is nothing but the meeting of conflicting solitudes. In this play, four lonely characters relate in the same space, in an unhealthy search for links that allow them to transcend their emotional voids. At the end, the attempt fails because, paradoxically, in order to inhabit the same space, they must remain in a silence that isolates them. Loneliness is thus the result of everyday life in the family. To speak, to express one's feelings, would dissolve the blood nucleus. Supporting an alternating reading of *Las dos flores* is, in summary, my objective in this article.

Keywords: Mexican femal writers of the 19th century. *Las dos flores* (The Two Flowers). Loneliness and family.

Introducción

El objetivo de este trabajo es analizar *Las dos flores* (1860) de Isabel Ángela Prieto González Bango —Landázuri por su matrimonio—, poeta, traductora y dramaturga, nacida en España, radicada en Jalisco (excepto por sus dos estancias en la Ciudad de México y su exilio en California), muerta en Hamburgo (Guzmán, 2020, pp. 10, 71 y 116). Hasta el momento, la crítica que rodea la obra de Prieto de Landázuri, ha tendido a destacar su conformidad con los valores tradicionales asociados a lo que comunmente se asume como “la gran familia mexicana” y sus correspondientes roles de género.

El mito de la familia mexicana (que incluye, además, una fuerte carga nacionalista) como institución que dota a sus miembros de un espacio adecuado para establecer relaciones emotivas y redes de cooperación y apoyo irrestricto, ha sobrevivido hasta nuestros días, pese al evidente desafío que enfrenta en la vida real. Contrariamente a ese mito y sus implicaciones, Prieto de Landázuri, me parece a mí, retrata en *Las dos flores*, un hogar que pone en crisis los valores concomitantes a dicho mito. En este estudio intentaré demostrar cómo, en *Las dos flores*, el sigilo



dirige las relaciones interpersonales de los residentes de la casa, quienes, sólo a través del mutismo, logran sortear ese ámbito lleno de relaciones enfermizas. El silencio, que salva a los personajes, también los condena a la soledad. Analizar la temática del silencio y la soledad de los cuatro personajes principales de *Las dos flores* me permitirá, pienso, esclarecer uno de los esquemas familiares malsanos que Prieto de Landázuri articuló con mayor acierto.

El espacio del sufrimiento

En *Las dos flores*, cuatro personajes solitarios interactúan en un mismo espacio, en una búsqueda insana de vínculos que les permitan trascender sus vacíos emocionales. Sin embargo, puesto que, según Prieto de Landázuri, la intimidad, la familia y la casa no son, como veremos, espacios idílicos, tal demanda será infructuosa. En el drama que examinaremos, los sentimientos de soledad, aislamiento y desarraigo compartidos por los personajes, conforman el escenario de una profunda crisis que pone en entredicho los valores que la tradición asocia con el lar mexicano.

Estado del arte

Al abordar el estudio de la obra de Prieto de Landázuri, la crítica especializada ha hecho hincapié desde la última década del siglo XIX, en destacar el tono íntimo, personal e incluso, acentuadamente hogareño de dicha obra. Para José María Vigil (1829-1909), amigo, biógrafo y editor de la lírica completa de Prieto de Landázuri, la naturaleza doméstica de la obra de la poeta jalisciense era ineludible, ya que antes que escritora era “hija tierna, hermana cariñosa”, madre y esposa, tal como Dios y la sociedad mandan: “Siendo lo que debe ser la mujer que comprende su destino providencial: el genio vigilante del hogar que labra la dicha de su consorte, y prepara el porvenir en los hijos que le ha confiado el cielo” (Prieto, 1883, pp. VI y VII).

A lo largo del siglo XX, cuando se examinó la poesía y el teatro de Prieto de Landázuri, parte de la crítica siguió privilegiando su cariz maternal. María Esther Gómez Loza, por ejemplo, afirmó: “[Isabel Prieto] nunca perdió el sentido práctico de la vida, ni descuidó los deberes de hija tierna y hermana cariñosa” (Gómez, 1999, p. 10). Luego, añadió:



Con sobrada razón Vigil afirmó que el instinto materno le dio un carácter muy especial a la inspiración de Isabel. Al fundirse en el corazón de la madre el ingenio de la poetisa, se produce una síntesis de tal magnitud que ya nadie pudo rivalizar en el cultivo de este tema: el sentimiento materno (Gómez, 1999, p.70).

Maternidad, infancia, hogar, amor, el ser femenino, Dios en tanto entrañable creencia, han sido identificados como los motivos preponderantes de la dramaturga. La asunción esencialista que la crítica ha dispensado a su obra se resume en la noción de “sentimiento materno”, intrínseco a la ideología de lo “eterno femenino”. Desde este punto de vista, la esencia del Ser de Prieto de Landázuri se ajusta a un carácter femenino ya predeterminado, que ella habría ocupado de forma sobresaliente en menoscabo de su trabajo como profesional de la escritura.

Desde mi postura contraria a los esencialismos, sostengo que las identidades se construyen socialmente, y que se distinguen por su naturaleza líquida. Por lo tanto, considero que la obra de Prieto de Landázuri se ubica más allá de las expectativas sociales decimonónicas de lo que era dado escribir a las mujeres. Su obra, en mi opinión, presenta un tono paradójico; abismado en la certeza contundente del dolor que enfrenta, pero para el cual no encuentra remedio, pues sólo a través del dolor, el personaje de Prieto de Landázuri puede dar testimonio de su existencia.

En el siglo XX, la edición de las obras de Prieto de Landázuri se realizó de forma esporádica e incompleta, pese al reconocimiento y la estima que había alcanzado, tanto entre su público, como entre los intelectuales y los lectores del XIX. El caso de Prieto de Landázuri, sin embargo, no es exclusivo: el siglo XX se empeñó (por lo menos en su primera mitad) en relegar al olvido, salvo para el caso de una veintena de escritores canónicos (en general, representantes masculinos), la literatura mexicana del siglo XIX; además de remitirla toda, a un único gran saco llamado “romanticismo” (previo, medio o tardío, tal como José Emilio Pacheco hizo en su *Antología del Modernismo mexicano*), que es otra forma de desaparecerla.

El olvido de la literatura mexicana del siglo XIX, no se explica sólo, como afirma Lilia Granillo, por un “vertiginoso cambio en el canon estético”, e incidentalmente “por la marejada”



revolucionaria (Granillo, 2004, p. 17) nacionalista: tengo la convicción de que el menosprecio por la literatura mexicana del XIX es un fuerte componente ideológico que ha permeado el imaginario colectivo mexicano¹.

En tiempos más recientes, Alicia Ramírez, de la Universidad de Kentucky, propuso, en 2005, una lectura del teatro de Prieto de Landázuri que distinguiera entre las ideas propias de la autora y lo que socialmente era aceptable que una mujer expresara en público (Ramírez, 2005, p. 2).

Con la primera lectura, la doctora Ramírez deja a salvo, lo que ella supone, era el talante contestatario de la autora; con el segundo salva la visión de mundo de la poeta como mexicana perteneciente a la clase dirigente de la sociedad de la época (quizá sea bueno recordar que mientras Isabel Prieto cosechaba éxitos en la escena mexicana, su esposo alcanzaba igual cantidad de triunfos en la política nacional) (Gómez, 1999, p. 14).

José Vigil y Alicia Ramírez ejemplifican el paradigma crítico en torno a la obra de la poeta. A través de los años, las posturas sobre Isabel Prieto han quedado reducidas a dos: una que enfatiza su asimilación a su entorno: México, Jalisco, el siglo XIX; y otra postura que, pese a reconocer tal asimilación, cuestiona las razones que tuvo la escritora para buscar aceptación en su medio social. Me parece que la limitación de uno y otro acercamiento a la obra de Prieto de Landázuri es su unilateralidad. En ambos casos, sólo se destaca una vertiente de su obra. La autora asume una voz maternal (en el sentido codificado por el siglo XIX) o no la asume, aunque aparentemente la siga reproduciendo. Vigil expresa las consecuencias de la lectura unidimensional de la obra de la poeta, al afirmar: “[en] las comedias de la Sra. Prieto [...] los personajes [...] en cuanto representan la intención moral de la autora, expresan siempre un buen sentido práctico, depurado de toda preocupación o paradoja” (Prieto, 1883, p. LV).

Discrepo de ambas posturas y su unilateralidad. Sostengo, por el contrario, que la obra de Prieto de Landázuri se explica a partir de la paradoja, precisamente del contrasentido que le niega Vigil, de la tensión dialéctica que no se resuelve (de ahí su carácter dialéctico) en ningún momento.

¹ Paradigmática, en este sentido, es la ignorancia de la que hacía ostentación Carlos Fuentes al afirmar: “[...] no sé nada de [Federico Gamboa]. Es como si me hablaran de un general de los hititas” (Ordiz, 2009, p. 1).



El tono de la obra de la escritora es, entonces, un tono áspero, expresión de la lucha interior que le da origen y sentido. El discurso de la autora de *Las dos flores* jamás se distancia de la noción de conflicto que su sola enunciación crea, por lo que de ninguna manera se resuelve a partir de la asunción de un único punto de vista. Su voz lírica es violenta, porque carece de salida. La tensión que le da sustento es de tal magnitud que incluso, más allá del texto literario, marca la vida misma de la autora.

En la actualidad, junto al revisionismo historiográfico sobre la revolución mexicana, se ha iniciado un cambio de los enfoques en los estudios sobre la literatura mexicana del siglo XIX, y sobre el trabajo de nuestra autora: existe ya, cierto interés por la recuperación general de la literatura mexicana del XIX y no sólo de los autores consagrados por la academia. De igual forma, han aumentado las ediciones de la obra de Isabel Prieto de Landázuri, así como la crítica sobre la poeta. Sin embargo, la publicación de su dramaturgia, así como la investigación en torno a su obra dispersa y sus inéditos se realiza muy lentamente.

La publicación de *Las dos flores*

Cuando Ignacio Cumplido edita, en 1861, *Las dos flores*, Isabel Prieto posee ya una carrera literaria y un nombre reconocido en el mundo de las letras mexicanas.

La trayectoria de Isabel Prieto había arrancado durante su adolescencia, en 1849 (Guzmán, 2020, p. 40). De Olavarría y Ferrari señala que un año después, es decir, en 1850, había salido a la luz pública el primer trabajo de Isabel Prieto cuando, en la revista *Aurora Poética de Jalisco*, aparecen, sin su consentimiento, algunos de los poemas de la joven (De Olavarría, 1878, p. 139). Al respecto, la doctora Guzmán Muñoz, señala, para aquella publicación de la *Aurora Poética*, una fecha distinta; afirma la doctora que: “En el verano de 1851, Isabel descubrió con sorpresa que algunas de sus composiciones habían sido publicadas en las páginas de *Aurora Poética de Jalisco*” (Guzmán, 2020, pp. 32 y 33).

Tras aquel hecho inusitado que la dio a conocer, de forma paulatina sus trabajos fueron atendidos y apreciados por el mundo ilustrado de la época. Primero alcanzó a los círculos



intelectuales de su terruño, más tarde los elogios a su obra se generalizarían entre lectores e intelectuales de la República.

Armando de María y Campos afirma desconocer si *Las dos flores* llegó al escenario, pero que, en cualquier caso, “en los primeros meses de 1861 apareció impreso en México, en la imprenta de Ignacio Cumplido *Las dos flores* — drama en cuatro actos y en verso” (Prieto, 1964, p. 13) uno de cuyos ejemplares remitió la autora en seguida al crítico español más influyente del momento: Eugenio Hartzenbusch (1806-1880) quien elogió la pieza de acuerdo con la carta que presenta Vigil en el estudio que precede a su edición de las poesías completas de Prieto de Landázuri (Prieto de Landázuri, 1883, pp. XXIX-XXXII). En este punto es de destacar el hecho de que, según Vigil *Las dos flores* no fue representada, como ha de advertirse en la siguiente enumeración:

Cinco de [sus quince obras] se pusieron en escena: *Los dos son peores*, *Oro y oropel*, *La escuela de las cuñadas*, y *¿Duende ó serafín?* en Guadalajara, y *Un lirio entre zarzas* en el Teatro Nacional de México, siendo todas recibidas con grande entusiasmo por el público y la prensa periódica (Prieto, 1883, p. XXVII).

María Ester Gómez Loza omite también la referencia a *Las dos flores* entre los dramas que alcanzaron la suerte de ser representadas, al reproducir las anteriores líneas de Vigil, sin mencionar la fuente (Gómez, 1999, p. 26).

Marco teórico

Al abordar el estudio de *Las dos flores* es necesario destacar el hecho de que mi análisis prescinde de la teatralidad² de la obra, a la que sólo consideraré en cuanto texto. En dicho texto, se reconstruye la vida al interior de una casa burguesa. Me propósito es examinar los pormenores de

² En “El teatro de Baudelaire” Roland Barthes se pregunta: “¿qué es la teatralidad?” Y se contesta: “Es el teatro menos el texto”. Según Barthes, la teatralidad “es un espesor de signos y de sensaciones que se construye en la escena a partir del argumento escrito, es esa especie de percepción ecuménica de artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto en la plenitud de su lenguaje exterior” (Barthes, 2003, p. 54). La teatralidad es, entonces, la suma de música, pausas, silencios etc.; es, en fin, lo que sucede durante la puesta en escena y de lo cual el texto carece.



la cotidianidad plasmados en el guion de *Las dos flores*, a partir de las consideraciones teóricas de Judith Butler, expuestas, en particular, en *El género en disputa* (2007).

Butler sostiene que detrás de las paredes de la casa, la vida transcurre como una serie de actos repetitivos y performativos que moldean subjetividades en las cuales se cincela, paulatinamente, año tras año, de forma profunda, no solo el género, sino también todo aquello que es pensable dentro de un contexto histórico-social. Según Yurss Lasanta, este proceso se inicia cuando se asigna un género al recién nacido, es decir, cuando el cuerpo es introducido en un discurso cuya sintaxis posee un poder que retoña indiferente a la voluntad propia (Yurss, 2018, p. 7).

Aquello que se enuncia y se reproduce en el cuerpo del recién nacido delimita “lo que puede y no puede pensarse dentro de los límites de la inteligibilidad cultural” (Butler, 2007, p. 171). Estos actos repetitivos incluyen vestimentas, movimientos corporales, modos de hablar y comportarse, las políticas del silencio, así como la asimilación de las normas y expectativas culturales.

En el entorno de la casa, el cuidado de los miembros de la familia es un escenario de constante actualización de los roles de género específicos asignados a cada uno de ellos en la sociedad capitalista, históricamente considerada. En la casa, las habitaciones dan cierto cobijo a la intimidad de los cuerpos que las pueblan. La iteración de los roles de género ocurre tanto dentro como en el exterior de la casa. El interior de la casa y sus habitaciones responden a un poderoso mecanismo que procede del exterior, de la calle. El poder de la calle proviene de la “ley del padre”, atraviesa los límites entre exterior e interior, aparentando ser anterior a todo orden social y, por esta razón, ser siempre la misma, sin relación con el tiempo histórico. Remedios Zafra distingue estos tres espacios, en los siguientes términos: “la vida que es abiertamente accesible a los demás es [...] “vida pública”, la que conformamos con las personas que vivimos [es] “vida privada”, y la que sólo nos pertenece a cada uno es [...] “vida íntima” (Zafra, 2022, p. 115).

La calle, lo político, predomina sobre la morada; y ésta sobre la alcoba: estableciendo una jerarquía en la que la coerción se entrelaza a diferentes niveles; y, añade Zafra: “Victoria Camps (1989) [...] señala esta inclusión o vínculo como *repliegues*. De forma que la vida privada se



presentaría como un ‘repliegue de la pública’ y la íntima como ‘repliegue de la privada’” (Zafra, 2022, 116). No debe olvidarse, sin embargo, que calle, casa y habitación también son constructos, cuyo sentido está anclado al tiempo que los engendra.

La calle, como ámbito de lo político, se impone (a veces mediante un proceso violento que evidencia la vulnerabilidad de los cuerpos) e imprime una determinada racionalidad a la intimidad.

La casa, el género y la habitación se encuentran, entonces, sometidas a una lógica paterna, aparentemente, incuestionable en la medida en que se presenta a sí misma como carente de fecha de nacimiento, y cuya legitimidad depende de su ritualización (Butler, 2007, p. 273).

La aplicación de la ley universal se basa en el poder que ejerce sobre los cuerpos y los espacios en que éstos residen. Para los cuerpos es imposible evitar la reproducción de la ley, puesto que ni pueden vivir fuera de su época y de sus márgenes socio-culturales, ni pueden imaginar ni enunciar siquiera formas de organización alternativas a aquellas en que nacieron. Aunque, afirma Butler, en realidad, más allá del marco del hogar:

[...] lo que sigue siendo “impensable” e “indecible” dentro de los términos de una forma cultural existente no es obligatoriamente aquello excluido de la matriz de inteligibilidad dentro de esa forma; por el contrario, lo marginado, y no lo excluido, es la posibilidad cultural que provoca miedo [...] Así, lo “impensable” está completamente presente en la cultura, pero excluido de la cultura *dominante* (Butler, 2007, p. 170).

La reproducción cotidiana de la ley, sin embargo, afirma María Schaufler (2020), “no siempre es exitosa ni constituye identidades sexuales cerradas y esenciales, sin posibilidades de subvertir los efectos del discurso” (p.9).

Subversión y resistencia en el espacio doméstico.

Si bien, la teoría de Butler aparenta ser pesimista en relación con la reproducción constante de normas de género, también ofrece espacio para pensar la subversión y la resistencia. Los cuerpos no imitan pasivamente las normas; en principio, pueden utilizar la domesticidad para desafiar y



resistir las construcciones tradicionales de género; de forma simultánea, poseen la capacidad para tomar las calles y avanzar en la construcción política de una realidad alterna.

La resistencia se fundamenta, de acuerdo con Butler, en el carácter no esencial, sino históricamente dispuesto de la cultura; que, a su vez, incluye entre sus constructos los actos performativos que originan a “la mujer”, “el hombre”, la familia monogámica, el espacio hogareño, y las nociones de intimidad. Al respecto afirma Butler:

El género [es] una identidad débilmente formada en el tiempo, instaurada en un espacio exterior mediante una *reiteración estilizada de actos* [...] por consiguiente, [es] la manera mundana en que los diferentes tipos de gestos, movimientos y estilos corporales crean la ilusión de un yo con género constante (Butler, 2007, pp. 273-74).

El tiempo, como se argumenta en la cita anterior, remite a la idea de edificación aleatoria que puede atentar contra su reproducción taxativa. Porque, dice Butler, “las probabilidades de transformación de género radican precisamente en la relación arbitraria entre tales actos, en la opción de no poder repetir[las]” (Butler, 2007, p. 274). Por esta causa, afirma Schaufler,

[...] En esta línea argumentativa, lo subversivo no se define como un Gran Rechazo sino como forma de repetición desestabilizante que logra resignificar algunas de las normas opresivas [...] lo subversivo no es una cuestión de destruir una estructura sino de roer la validez de sus normas hasta cambiar la forma de lo normalizado. Subvertir significa entonces repetir resignificando (2020, p.10).

Asimismo, diacrónicamente considerada, cada revolución se desarrolla de diferente manera. La revolución no reedita sus pasos a lo largo del tiempo, porque una actividad reiterativa mermaría sus posibilidades de abrirse a nuevas realidades. Todo movimiento transformador debe remitirse a un único contexto en el cual sus episodios particulares y generales cobran sentido. Butler expresa estas ideas en el siguiente tenor:

No me propongo formular juicios sobre lo que distingue lo subversivo de lo no subversivo. No sólo creo que tales juicios no se pueden hacer fuera de contexto, sino que también pienso



que no se pueden formular de forma que soporten el paso del tiempo (los «contextos» son de por sí unidades postuladas que experimentan cambios temporales y revelan su falta de unidad esencial). De la misma forma que las metáforas pierden su carácter metafórico a medida que, con el paso del tiempo, se consolidan como conceptos, las prácticas subversivas corren siempre el riesgo de convertirse en clichés adormecedores a base de repetirlas y, sobre todo, al repetirlas en una cultura en la que todo se considera mercancía, y en la que la «subversión» tiene un valor de mercado. Obstinarse en establecer el criterio de lo subversivo siempre fracasará, y debe hacerlo (Butler, 2007, p. 26).

Desde este punto de vista, *Las dos flores* no tendría por qué cumplir un determinado horizonte de expectativas, revolucionario o no. *Las dos flores* no es, a priori, subversiva puesto que ningún acto lo es por sí mismo. Schaufler cita a Solana quien remarca que, de acuerdo con Butler, los actos se vuelven revolucionarios sólo de manera retrospectiva, “teniendo en cuenta su contexto de emergencia, sus consecuencias y [las] relaciones [que] establec[ió] con el resto de los elementos del orden social” (2020, p.15). Nos tocará entonces, a nosotros, encontrar cuál es el ángulo de lectura desde el cual el drama de Prieto de Landázuri puede interpretarse en un sentido específico.

Sobre el sufrimiento

El drama *Las dos flores* (Prieto, 1995) insiste de manera reiterada en el sufrimiento (complementado por el silencio) como performatividad cardinal del mito de “la gran familia mexicana”, por cuestión de espacio, usaré solo cuatro ejemplos:

Magdalena: (Sospechar no pueden
cuánto me torturan, ¡cuánto!) (p. 48).

Julia: [Carlos] ama y padece callando (p. 49).

Carlos: (¡Es mucho sufrir, Dios mío!) (p. 50).

Carlos: (¿Por qué se ha expresado así?

Ha mostrado una emoción [...]

[...] Silencio, ¡triste de mí!) (p. 50).



Es de tal magnitud el peso del silencio que rodea al sufrimiento, que se hace indispensable revalorar la función social del escenario. Esto en principio porque no me parece que *Las dos flores* sea susceptible de una lectura cómoda. No obstante, ¿cómo podía la escritora comunicar a su auditorio/lector lo “impensable”, que, según Butler, está excluido (no borrado) de la cultura dominante? Me parece plausible proponer un escenario que se asume, se despliega, a manera de hojas de un espejo en donde, al abrirse aparecen dos niveles de representación (texto/metatexto): de allí la importancia de los apartes (que estudiaremos a continuación). Sin embargo, previo a los primeros apartes, Julia, personaje principal de la obra, realiza una puntualización estética que es necesario considerar.

Lectura de *Las dos flores*

Julia

La figura de Julia, centro de *Las dos flores*, transita a través de su “repliegue” íntimo mediante acciones que cuestionan la performatividad del hogar de un matrimonio joven socialmente codificada. Julia, al desplegarse desde su intimidad hacia el segundo nivel (la casa) convive generalmente con otros tres personajes. Sin embargo, la iteración de sus conductas parece distanciarse de los ideales establecidos en el mito de “la gran familia mexicana”. Julia, como estudiaremos en este comentario, por ejemplo, pareciera promover el adulterio como base del matrimonio.

Otro hecho sugestivo de Julia es la incautación de la voz de Gonzalo, su marido, acción que podría ser interpretada como una apropiación simbólica del falo paterno (Butler, 2007, pp. 120 y ss.). En todo caso, el semi-mutismo de Gonzalo obliga al des-centramiento de lo paterno, a su reubicación y desplazamiento.

Por otra parte, en esta obra, Gonzalo, el paterfamilias, se presenta como un personaje ambiguo. Por ejemplo, no se define claramente su relación con su joven amigo, Carlos, quien reside en su casa sin razón aparente, pero de quien Julia se enamora. El amor de Julia por Carlos, como se analizará en este estudio, agrega un misterio concerniente a la cronología de su inicio: ¿Acaso



amaba Julia a Carlos antes de su boda con Gonzalo? Ciertos parlamentos de Julia (por ejemplo, en la escena segunda del tercer acto) podrían llevarnos a considerar esta posibilidad. En tal caso, se arrojaría luz sobre un antiguo desengaño amoroso de Carlos del cual Julia está bien enterada. Lo anterior origina dos problemas que abordaremos a continuación, primero a nivel técnico, ¿cómo puede manejarse una crítica tan aguda de la institución matrimonial?, y segundo, a nivel teórico ¿cuál es el modelo familiar propuesto por la obra? Procedamos a contestar tales interrogantes.

Un texto frente a su espejo

La pieza se abre con escenas de la vida doméstica del hogar formado por el acaudalado matrimonio de Gonzalo y Julia, Carlos, poeta y amigo del matrimonio, y Magdalena prima de Julia.

En el primer acto, en los diálogos cotidianos de una familia burguesa, se establece, paulatinamente, una postura estética que separa la mimesis de la diégesis: Julia autoreflexiona sobre el plano ficcional de su propio ser, recordando al espectador/lector, la convención teatral que asume un tiempo-espacio peculiar, limitado al tiempo de la representación, pero que se adiciona al tiempo-espacio donde el público y los actores viven otra vida³.

Al abrirse el telón asistimos a la lectura abismada de un texto por parte de su mismo autor. Se trata de un poema donde Carlos le insinúa a Julia su amor. Ella, entonces, contesta:

Julia: Y esa confianza completa
de un alma tierna y ardiente
¿la sentís, Carlos, realmente,
o es...el canto del poeta? (Prieto, 1995, p. 44).

Magdalena, quien, cual espectador ingenuo, cree que lo que sucede en el ámbito literario y en el proscenio es un acontecimiento verídico, mantiene con Julia el siguiente diálogo:

Magdalena: En la quejosa expresión

³ Al leer las primeras escenas de *Las dos flores*, es imposible eludir la evocación de ciertos autos de Calderón de la Barca (1600-1681) —en particular *El gran teatro del mundo*—, autor por quien Isabel Prieto sentía especial predilección (Guzmán Muñoz, 2020, 116).



de ese amargo sentimiento,
hay un doloroso acento
que penetra el corazón...
es preciso que sufráis
hondamente...

Julia: Magdalena

toma a lo serio la pena
que con tal fuego pintáis...

Magdalena: Pero me parece a mí
que para expresar...

[...]

Julia: ¿Lloras Magdalena?

Magdalena: ¡Yo!...

Julia: No seas niña, que ese muerto
corazón no está, por cierto,
tan muerto cual lo pintó... (p. 44).

Y un poco más adelante ambos personajes concluyen su diálogo de esta forma:

Julia: ¿Ves ahora, prima mía,
que ese hondo tormento era
solamente una quimera
en que él mismo [Carlos] no creía?

Magdalena: [...] ¡Qué quieres!, Julia, yo veo
visiones siempre doquiera,
y en la más loca quimera
sin vacilar, necia, creo (p. 45).

La advertencia: “nadie tome por verídico lo que sucede en este drama” queda así establecida en estos versos de carácter autoreferencial.



Los apartes

Los apartes de *Las dos flores* son fundamentales para la interpretación del drama. Ellos sirven como bisagra para conformar dos obras: una que acontece entre los personajes que se mueven y dialogan en el mismo nivel escénico, la segunda obra es aquella en la que se susurran al espectador sentimientos secretos, con base en las posibilidades de la convención teatral. En *Las dos flores* los apartes del acto primero (casi todos de Magdalena y en menor medida de Carlos) anticipan el tema del amor adúltero que se desarrollará en los actos siguientes. Posteriormente, los apartes de Carlos aumentan de forma significativa, y le permiten insertar, así, su particular historia de amor en de la narración general.

Los apartes denuncian que la vida en familia exige y se basa en el silencio. Expresan una pasión socialmente no aceptada: Carlos desea a Julia, esposa de su mejor amigo; Magdalena desea a Carlos, pero sujeta a la enunciación social de género, carece de dominio sobre la palabra que expresaría su impulso por él. Así, los apartes constituyen una alternativa al discurso social dominante, a la vez que suscitan la complicidad del público⁴. Los apartes, motivados por una pasión

⁴ La tercera década del siglo XIX señala un cambio fundamental en la creación literaria. A partir de los 30's, el público burgués, como afirma Balzac (1799-1850), demanda el fin de las historias ideales del romanticismo (Hauser, 1985, p. 8). La burguesía impone una literatura que se autodefine pragmáticamente como "un estudio de la realidad social y de los mecanismos psicológicos sociales" (Hauser, 1985, p. 8). Si la burguesía requiere obras que funcionen a modo de espejo, para reconocerse en ellas y reafirmar sus formas de interpretación de la realidad, entonces podríamos aventurar que, por lo menos una parte de los lectores, compartiría con *Las dos flores* la visión pesimista sobre la familia mexicana (ya fuera que lo expresaran públicamente, o que la asumieran a través del silencio, como en el drama de Prieto de Landázuri). Ello no significa que reflejara de manera inmediata la realidad social, sino que, a través de múltiples mediaciones, el drama corresponde a un discurso o una idea (que no necesariamente trasciende su carácter conceptual) propios de las preocupaciones o polémicas desarrolladas, en un momento específico, por distintos actores sociales. *Las dos flores*, se inscribiría, así, en el debate público sobre la familia, al igual que los artículos "El divorcio" (1867) de Ignacio Ramírez (1818-1879) (Ramírez, 1960, p. 341 y ss.) y "El divorcio" (1891) de José Tomás de Cuéllar (1830-1894) (Cuéllar, 2007, p. 324 y ss.), en donde se abordan los problemas que afronta la institución. Para *El Nigromante*, siempre más radical que sus contemporáneos, la familia y el matrimonio al que se asocia, son actos irracionales que la ley habrá de sepultar para siempre, porque la Constitución no contempla acuerdos obligatorios de por vida, y menos cuando alguna de las partes desea dar por terminado el convenio. Por otra parte, afirma Ramírez, alrededor del 90% de los matrimonios prolongan una relación sin sentido, insana (como la de *Las dos flores*), que, de hecho, equivale, en la práctica, al divorcio no oficializado, pero que se vive en lo cotidiano; es decir, para Ramírez, la anomalía es la norma.



no aceptada, son la declaración frente al público (que éste entiende, y posiblemente comparte) de lo que debe silenciarse: hablar de ello significaría el exilio de la casa paterna, es decir, “excluirse de la cultura *dominante*” (Butler, 2007, p. 170).

Los apartes definen la soledad de los personajes. Enfrentar “la ley del padre” asumiendo en público lo que desean en lo íntimo, tampoco significaría la solución a su soledad⁵.

Prolepsis

Además de los apartes del acto primero que anticipan el tema del amor adúltero, la escena tercera del primer acto añade una prolepsis más. En esta segunda prolepsis, Gonzalo anuncia un misterio: el de las dos flores. Una de las cuales será de Julia, la otra, de Magdalena. El misterio se empezará a resolver en el acto tercero, concluyendo su develación en el cuarto; no obstante, leemos:

Julia: ... ¿qué contiene

esta caja?

Gonzalo: Ten cuidado,

es el misterio en cuestión...

Julia. ¿Un misterio?, pues la abro:

acércate, Magdalena.

Gonzalo: No seas curiosa.

Julia: ¡Un peinado!

¡Qué hermoso!

Gonzalo: Dos: recordé

⁵ El silencio como compañero del dolor, y éste como único sentido de la existencia, aparece de continuo en la obra de Prieto de Landázuri. Considérese por ejemplo los siguientes versos suyos:

No creas, no, que el corazón que oprime

La férrea mano del dolor impío,

Pueda ante el mundo indiferente y frío

Lamentar su espantoso padecer;

Si un pesar implacable nos abrumba,

Si lágrimas de sangre el alma llora,

Orgullosa ante el mundo las devora

Y finge una sonrisa de placer (Prieto, 1883, p. 18).



que son las rosas tu encanto

(a Magdalena):

¡Y a ti, te sienta tan bien

el azul! (Prieto, 1995, p. 48).

Como precisamente, el título del drama, es *Las dos flores*, no debemos pasar por alto estos versos como una posible clave para su interpretación, la cual se completará en el cuarto acto; por lo pronto, es de resaltar el papel de Gonzalo, cuya iniciativa cosifica a las dos mujeres generando su progresiva transformación en las dos flores que, posteriormente (v. infra p. 26), devendrán posesión de Carlos (incluso más allá del límite temporal marcado por la representación de la obra). Dos preguntas surgen al considerar la actitud de Gonzalo: ¿supo, en algún momento, lo que se albergaba en el corazón de su esposa? ¿en qué medida participó en el fomento de dicho sentimiento ya fuera siguiendo un plan premeditado o de forma inconsciente? Relevante, en este sentido, es señalar que, de los cuatro protagonistas principales, únicamente Gonzalo carece de apartes y soliloquios.

La esposa ejemplar

A partir de la mitad del segundo acto, se aborda en *crescendo* el motivo de la inclinación al adulterio de la esposa ejemplar. En efecto, el drama psicológico se profundiza y alcanza momentos de intensa crudeza a partir de la segunda escena del segundo acto, después de que Carlos, rompiendo el pertinaz silencio que se ha autoimpuesto, le revela a Julia todo el infierno en el que vive a causa del amor por ella. La escena de la confesión se desarrolla de la forma siguiente:

Carlos: (con arrebató) ¿Y quién al verlos podría

no amaros con frenesí?

Si en la lucha destrozado

de su cariño fatal

calla y oculta su mal,

por el deber obligado;



si la ardiente confesión
de la pasión insensata
que lo devora y lo mata
sofoca en el corazón;
si prefiriendo morir
a ofenderos un instante,
el corazón delirante
hace callar y sufrir...
Julia: ¡Carlos! (¿Qué dice? ¡Dios mío!)
Carlos: No es que ciego no os adore,
no es que loco no devore
en su ardiente desvarío...
Julia: ¡Carlos!
Carlos: (¿Qué he dicho?... Ofender
pude...) ¡Julia, loco estoy!
Julia: (No lo comprendo.)
Carlos: ¡Me voy!
Julia: (¡No lo quiero comprender!) (Prieto, 1995, p. 57).

Como puede notarse en el parlamento anterior, Julia manifiesta un cambio inmediato: del “no entiendo”, producto de la sorpresa que le causa la confesión de Carlos, al “¡No lo quiero comprender!”. Paradójicamente (e insisto, la paradoja define la visión de mundo de la dramaturga), este cambio de Julia nos indica precisamente la claridad con la que ha interpretado el acontecimiento. Por otra parte, usar el pronombre “lo” tiene como finalidad velarse a sí misma la enunciación de su pasión, de la cual está pendiente.

No podemos suponer que el “¡No lo quiero comprender!” marque el nacimiento del sentimiento de Julia, en realidad señala el instante en el que ella asume su expresión en un discurso que le otorga, a ella, el poder fálico de la ley arrebatada al padre (Butler, 2007, pp. 120 y ss.). Más



allá de la convención teatral, habrá que conjeturar que Julia se ha sentido atraída por Carlos, por lo menos, durante los dos años en que ha estado casada (Prieto, 1995, p. 46) (y en los cuales, su estado civil le ha vedado, formalmente, el amor de Carlos) antes del tiempo en el que se inicia el drama. Desde esta inferencia, los gestos previos de Julia adquieren una valoración diferente: serían, aparentemente, actos de apropiación de una práctica discursiva usualmente asociada a los varones, que exigirían una respuesta de Carlos, quien finalmente pronuncia las palabras deseadas en la escena de la confesión. Considérese desde esta óptica, el siguiente diálogo previo a la confesión, ubicado en el primer acto, escena quinta:

Carlos: [...] Si el amor
nos causa crueles pesares,
no arrojaré en sus altares
de mi esperanza la flor;
[...]

Julia: (Es muy amargo su acento)

Carlos: Sí, Julia: para sufrir
es necesario sentir,
y sabéis que yo no siento.

Julia: Carlos, no debéis hablar
con tanta hiel [...]

¿Esa acusación amarga
sobre mí tal vez descarga
el veneno que encerró?
Si habéis llegado a creer
que frívola e indolente
un corazón noble, ardiente,
no me es dado comprender
[...] Carlos, no me conocéis;
muy equivocado estáis.
[...]



Carlos: (¿Por qué se ha expresado así?

Ha mostrado una emoción...

No delires, corazón...

Silencio, ¡triste de mí!) (p. 50).

En las líneas anteriores, Carlos entrevé una respuesta sentimental en Julia, aunque, al mismo tiempo, se juzga incapaz de llevar hasta las últimas consecuencias sus sospechas.

Varias escenas después de la confesión, en la segunda del tercer acto, Julia que, por fin, tras reiterada insistencia, se ha quedado sola, da rienda suelta a la confesión de sus sentimientos por Carlos. En estos versos, cuestiona su propio comportamiento con el poeta, en los siguientes términos:

Julia: [...] Carlos, acaso por mi mal he sido
quien aticé de tu pasión la llama;
alimentando en mi infantil descuido
el fuego del amor que **nos inflama**.

Yo que no viera, en mi candor de niño,
la huella de ese amor sobre tu frente;
y que tomé por fraternal cariño
la honda expresión de tu pasión ardiente.

Esa marchita flor [...] es un negro, tenaz remordimiento
que me acosa, sin tregua, a toda hora;
que no deja reposo, ni un momento,
al alma inquieta que padece y llora... (p. 65. Énfasis mío).

Dos cosas deben destacarse de la cita anterior: primero, la exoneración que Julia otorga a Carlos. Ahora bien, si él es inocente, entonces ella debe considerar con mayor fuerza la duda acerca de sí misma. El veredicto sobre la inocencia de Carlos nos muestra su grado de enamoramiento. En



segundo lugar, la interpretación de la flor: para ella es el remordimiento, pero aquí encontramos el carácter contradictorio de Julia, quien, arrepentida y acosada por sus padecimientos, no es capaz, sin embargo, de encontrar una salida a su situación.

De vuelta a la escena de la confesión del segundo acto, notamos cómo a partir de ese momento, Julia empieza a reaccionar igual que Carlos. De manera súbita, la pareja comparte un mismo infierno. Esto lo nota el esposo de Julia, que irrumpe al final de la escena de la confesión y nota enseguida que algo ha pasado entre su esposa y su amigo. La aparición del marido de Julia se desarrolla en la forma siguiente:

Gonzalo: (A Julia.) Tú estás triste, pensativa...

(A Carlos) Y tú tienes un aspecto

taciturno y desolado,

capaz de causarme miedo.

¿Qué tenéis?

Julia: Nada; te engañas.

Gonzalo: (A Julia) ¿Te ha dicho algo respecto

de Magdalena?, ¿confiesa

su amor?

Julia: Sí... me ha dicho...creo...

Gonzalo: Me lo sospechaba ya.

Julia: (¡Ay, Dios!)

Carlos: (Estoy padeciendo

atrozmente, y es preciso

disimular. ¡Qué tormento!)

Gonzalo: ¿Y en qué estado

se hallan tus amores? Siento

haberos interrumpido [a ti y a Julia]

en las confidencias...

Carlos: (¡Cielos!) (p. 58).



Esta escena nos remite, de nueva cuenta, a dos de las preguntas fundamentales de *Las dos flores*: ¿sabe Gonzalo lo que está pasando a su alrededor? ¿en qué medida lo propicia, ya sea consciente o inconscientemente? En el fragmento anterior las palabras de Gonzalo parecen tan ambiguas, que podrían suponerse un juego cruel de su parte; por lo pronto, su amigo y Julia se muestran mortalmente incómodos en consideración de la culpa que ya comparten.

En el fragmento anterior, por otra parte, asistimos a lo ambiguo de Julia: ella ya acepta, aunque rechaza, los sentimientos de Carlos, lo cual es particularmente notorio cuando Gonzalo pregunta: “¿confiesa su amor?” y Julia responde: “Sí... me ha dicho...creo...”. ¿Gonzalo sabe algo? se pregunta uno, cuando le espeta a Carlos “¿en qué estado se hallan tus amores?”, mientras reconoce que, cuando él se hizo presente, ellos dos, Julia y Carlos, estaban en el momento de las confidencias amorosas.

Después de escuchar la confesión de Carlos, Julia cae en cuenta de que el poeta es la persona a quien ella verdaderamente ama, pese a la virtud de su esposo:

¡Olvidar insensata la ternura
de ese hombre, a quien jurara amor eterno! (p. 65).

En la escena sexta del segundo acto, los esfuerzos de Julia y Carlos por reprimir y disimular su mutuo deseo azuza el fuego infernal que comparten. Justo entonces, la flor que le obsequió Gonzalo se desprende de la cabellera de Julia, Carlos, contra su voluntad, se la va a devolver cuando son sorprendidos por Magdalena, por lo que Carlos precipitadamente se guarda la flor. En seguida, Carlos y Julia hacen víctima de una burla cruel a Magdalena quien no puede interpretar correctamente a qué se refiere Carlos cuando dice:

Carlos: [...] ¡Una flor! Debéis saber
el placer embriagador
que en conservar una flor
marchita puede haber...
Magdalena: Sí, lo comprendo bien...



Julia: (¡Dicha de amargura llena!) (p. 61).

Aparece de nuevo, en el fragmento anterior el aparte que hace explícito el sentimiento de Julia: que Carlos tenga la flor es, para ella, una dicha amarga. No es, Julia, una “mujer depurada de toda preocupación o paradoja”, como lo había señalado Vigil; por el contrario, es un personaje definido desde la contradicción. El segundo acto concluye con el siguiente aparte de Julia:

Julia: (... Carlos, ¿por qué me has amado,
y por qué?... no, no es verdad.) (p. 63).

Julia, en este par de versos en los que su pensamiento se hila sin conclusión, expresa su temor/deseo por aquello que la hace sufrir. En el tercer acto, el ánimo de Julia se transforma en espacio donde combatirán el apetito por Carlos contra las convenciones sociales y sus propias convicciones que condenan severamente el adulterio, así se evidencia en el soliloquio de la segunda escena, en el que, mientras muestra lástima por su esposo, trae a colación la flor que Carlos le ha arrebatado:

Esa marchita flor [...]
es un negro, tenaz remordimiento
que me acosa, sin tregua, a toda hora (p. 65).

No olvidemos que esa flor, por cierto, es un obsequio de Gonzalo que, así, motiva interrogantes sobre sus verdaderas intenciones; Gonzalo, quien unas líneas antes del soliloquio de Julia, le había confesado a su esposa:

Gonzalo: Cuántas veces, al mirarte
sumida en honda tristeza,
evitar, al parecer, de mi ternura las muestras...

Julia: (¡Ah!)

Gonzalo: ... traspasó el corazón,



como envenenada flecha,
un pensamiento terrible,
cuyo recuerdo me hiela...
Pensé que ya no me amabas.
[...] ¡Pensar que era para ti
un tormento mi presencia!... (p. 64).

Poco después, en la séptima escena de ese acto, Magdalena le entrega una flor a Carlos, quien en un aparte explica lo que las dos flores significan para él:

Carlos: ([...] ¡Dos flores! La una arrancada
a la emoción de un momento;
prenda la otra de un cariño
tan puro como sincero.) (p. 73).

En el fragmento anterior, Carlos confiere a la flor una explicación diferente a la de Julia. Para ella es emblema del dolor y el remordimiento que la acosa; para él, lo importante es la posesión: tiene dos flores que simbolizan dos prototipos de mujer: el de la emoción, Julia, flor susceptible de ser arrancada, y el del cariño tan puro como sincero, Magdalena, que a Carlos no le atrae. Julia, la perfecta casada, no es entonces, para Carlos, el baluarte de la pureza, ni la guardiana firme del hogar. No debemos, por cierto, olvidar que la misma Julia había censurado su propio proceder con Carlos, culpándose de ser ella quien había alentado el amor criminal en él.

La alegría de Magdalena, tras esta escena, al imaginarse correspondida por Carlos, provoca el llanto de Julia, a raíz del cual Magdalena empieza a sospechar que Julia es la explicación de la indiferencia con la que Carlos la había considerado anteriormente.

Más tarde, en un soliloquio, Magdalena identifica con claridad el objeto de amor de Carlos:

Magdalena: Un rayo de luz que alumbra
con siniestros resplandores;



un abismo de dolores,
do se pierde mi razón.
Es horrorosa sospecha
de una pasión que me espanta,
y en mi corazón levanta
la tormenta del dolor.
¡Julia! ¡Julia!... ¡Es imposible! (p. 80).

Carlos, Julia y Magdalena, una vez establecidas sus posiciones, emprenden un juego cruel en el que unos a otros se torturan (se autotorturan) sin abdicar un ápice sus sentimientos, sobre todo Magdalena, quien sabe lo que sucede entre Carlos y Julia tras la máscara que la tradición y las buenas costumbres les proporcionan.

La última escena de la obra, se estructura sobre el contrapunto que conforma lo dicho en la escena y los apartes; ello abre la posibilidad de darle dos finales a la obra. En uno de ellos, Carlos y Magdalena se comprometen en matrimonio; en el otro, Carlos obedece a Julia y, a regañadientes, acepta la unión asumiéndose como sacrificio que se ofrenda en el altar de su deidad, con la esperanza de obtener de ella alguna recompensa. En la escena previa, en un aparte, Carlos lo dice con claridad:

Carlos: (¡Ánimo, sí! [...]
que no comprenda [Magdalena] que ha sido
un sacrificio la ofenda
de un corazón que palpita
por otra mujer... (Observando a Julia.)
¡Ay!, ¡ella!) (p. 83).

Enseguida, Carlos le manifiesta a Julia, en el plano del escenario (es decir, en el clímax de la obra, el nivel del escenario y el del público, se juntan por momentos) su rebeldía:

Carlos: (Bajo a Julia.) ¡Julia! ¡Julia!, por piedad



no exijáis... ¡Oh!, no podría...

Julia: (Bajo a Carlos.) Carlos, ella moriría...

No tendréis esa crueldad. (p. 83).

Julia consigue arreglar el matrimonio de Carlos y Magdalena, a costa del sufrimiento de los tres. Cuando Carlos hace a Magdalena su propuesta matrimonial, Julia se transforma en eco que, en sus apartes, sigue a Carlos diciendo: (¡Qué agonía!); (¡Me muero!); (Ten ánimo, corazón); (¡Ay!); (¡Ay!). Pasada la declaración, el parlamento entre ellos dos se desarrolla de la siguiente forma:

Julia: (¡Cumplido está!)

Carlos: (Bajo a Julia.) Os he obedecido ya.

Julia: (Bajo a Carlos.) ¡Gracias!

Carlos: (Bajo a Julia.) ¡Cuánto sufro!

Julia: (¿Y yo?) (p. 85).

En seguida, Magdalena también muestra su sufrimiento en un aparte:

Magdalena: (¡Ay! A la dicha tan pura

que mi corazón embarga,

se mezcla la sombra vaga

de incomprensible amargura...

¿Es inquietud al mirar

la palidez de mi prima?

¿Es que el corazón lastima...?

¡Oh!, no, no quiero dudar.) (p. 85).

El matrimonio, como puede verse, no significa el fin de los deseos inconfesables; ni da solución al sufrimiento de los protagonistas.

Al centrar nuestra atención en los sentimientos de dolor persistentes del final, constatamos que Julia arregla el matrimonio de Carlos y Magdalena como una forma que intenta cubrir, no



solucionar, porque eso es imposible, lo que subyace en sus relaciones con ellos; incluso a punto de caer el telón final, Julia y Carlos vuelven a exclamar:

Carlos: (¡Gran Dios!)

Julia: (¡Cuánto padezco! ...) (p. 85).

Mientras la última didascalia señala la “sonrisa amarga” de Julia. Vemos que Carlos acepta a Magdalena, pero no renuncia a sus sentimientos por Julia. Ella, por su parte, teme la proximidad de su caída. Así Julia propaga el tormento del adulterio que ronda su hogar, extendiéndolo y permitiendo que justifique el enlace del nuevo matrimonio. Con esta escena final, la voz dramática pareciera afirmar que el fundamento del matrimonio de Carlos y Magdalena es el adulterio. Julia, la perfecta casada, está lejos del modelo social reconocido.

Conclusión

Al centrar nuestra atención en la escena de la confesión, descubrimos un acto subversivo (Butler dixit): Julia posee la palabra y exige de Carlos una respuesta. Es decir, Carlos actúa en función de una sintaxis que no lo considera a él como el sujeto del enunciado.

Las dos flores es, por otra parte, un tratado sobre la familia mexicana. Estudiar la familia mexicana es focalizar el silencio como su puntal; esta institución perdura, e incluso abarca nuevas generaciones, sólo merced a lo impronunciable, a lo que se guarda en lo secreto. En la familia, el silencio desdibuja a sus miembros, amputa sus emociones, aunque agudiza el dolor.

En *Las dos flores*, el silencio y el dolor convierten a los íntimos del círculo familiar en meras sombras que deambulan en el espacio del hogar confinados dentro de sí mismos, sufriendo, sin vínculos, o con ataduras malsanas entre ellos. La escena, sin embargo, privilegiada como es, permite dramatizar frente al público/lector, presente, pero también silencioso, una condición de vida generalizada en la que el público/lector ha de reconocerse.

En el proceso de auto reconocimiento del público, los apartes son fundamentales. Dos realidades se abren así en *Las dos flores*, una de ellas aparece manifiesta, sobre el proscenio; otra,



se susurra en los apartes. En conjunto, ambas, esbozan la vida tal como imaginamos que es, no en tanto imagen del espejo, sino a través de diversas mediaciones. Dichas mediaciones formaron, en su momento, parte de un debate público en el que también participaron, entre otros, “El Nigromante” y Facundo.

Cuando el telón final cae, *Las dos flores* concluye sin abrir resquicio a esperanza alguna, Julia concierta el matrimonio entre Carlos y Magdalena, y prolonga en ellos su condición atormentada. La mentira que caracteriza las relaciones conyugales de Julia y Gonzalo, será, también, el fundamento de la unión de Carlos y Magdalena. Los cuatro deberán recurrir al silencio para seguir adelante.

Referencias

Barthes, R. (2003). *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.

Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

Cuéllar, J. T. (2007). *Los tiempos de la desenfrenada democracia*. México: FCE.

De Olavarría, E. (1878). El arte literario en México. Apuntes para una historia de las letras españolas en América. *Revista de Andalucía*, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0969538>

Gómez, M. E. (1999). *Isabel Prieto de Landázuri*. Guadalajara: Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco.

Granillo, L. (2004). El afán de resucitar a una mujer: Isabel Prieto y Alfonso Reyes. En *Alfonso Reyes: perspectivas críticas. Estudios inéditos*. Monterrey: Plaza y Valdés/Tecnológico de Monterrey. https://www.academia.edu/18517751/El_af%C3%A1n_de_resucitar_a_una_mujer_Isabel_Prieto_y_Alfonso_Reyes

Guzmán, M. d. (2020). *Vida y poesía de una escritora decimonónica Isabel Prieto de Landázuri (1833-1876)*. Guadalajara: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes.

Hauser, A. (1985). *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona: Labor/Punto Omega.



- Ordiz, J. (2009). En los márgenes del Naturalismo: mujer, religión y sociedad en *Santa* de Federico Gamboa. *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal (en línea)*,
<https://doi.org/10.18441/ibam.9.2009.35.7-17>
- Prieto, I. (1883). *Obras poéticas completas de la señora Doña Isabel Prieto de Landázuri. Primera parte. Composiciones líricas*. Ciudad de México: Imprenta y litográfica de Ireneo Paz
<https://libsysdigi.library.uiuc.edu/OCA/Books2009-12/3764935/3764935.pdf>
- Prieto, I. (1964). *Un lirio entre zarzas*. México Distrito Federal: INBA.
- Prieto, I. (1995). *Las dos flores*. México Distrito Federal: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Ramírez, I. (1960). *Obras de Ignacio Ramírez*. México D. F.: Editora Nacional.
- Ramírez, A. V. (2005). Isabel Prieto de Landázuri: escritura y lectura dramática a través de *Las Dos Flores*. *Cincinnati Romance Review. A peer-reviewed Electronic Journal*,
<http://www.cromrev.com/editors/editors.html>
- Schaufler, M. (2020). Debates feministas sobre el erotismo: mediatizaciones de intimidad y la pornografía. *Polémicas feministas*. Universidad Nacional de Entre Ríos.
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/polemicasfeminista/article/view/32209>
- Yurss, C. (2018). *Vulnerabilidad y resistencia en Judith Butler*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
<https://zaguan.unizar.es/record/76701/files/TAZ-TFG-2018-3304.pdf>
- Zafra, R. (2022). La intimidad conectada. Feminismo y cultura red. *Atlánticas. Revista Internacional de Estudios Feministas*. <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/intimidades-conectadas-reflexiones-sobre-un-cuarto-propio-conectado-de-remedios-zafra-997913/>