



Princesas-pantalla: Proyección de deseos de cambio en la España del fin de siglo

Louise Ciallella

Ricardo Gullón declara en su obra *Direcciones del modernismo* que “No hay en la poesía modernista tantos cisnes y princesas como suele creerse, y junto a ellos siempre encontramos materiales poéticos tomados del mundo en torno” (9). Se entiende que estas princesas no se hallan abstraídas del mundo (material) que sirva como contexto para su creación. Desde este punto de vista, se verán a algunas de estas princesas modernistas y/o modernas (y a una reina muy joven) como ejemplos de la proyección en figuras femeninas de inquietudes y deseos de miembros del entorno que las vio surgir: la clase media española del fin del siglo diecinueve. Las proyecciones corresponden específicamente a la reacción provocada, en tanto los autores como los lectores, por cambios en la definición de la “femineidad” y de ahí de la “masculinidad.”

Aunque el término “proyección” tiene base psicológica en los deseos que se desplazan a las figuras en cuestión, también refleja cómo estos textos muestran variaciones en la percepción y la observación del mundo alrededor. Estos cambios corresponden al paso del realismo y/o elementos del romanticismo, a un modernismo como modo de ver moderno (y móvil). Según Anne Friedberg, el desarrollo en el uso de “aparatos perceptuales” (“perceptual apparatuses”) en la vida diaria decimonónica, desde la vitrina comercial hasta el incipiente cinema y la exposición, crea cambios en las maneras de identificarse y de moverse los observadores o espectadores de estas manifestaciones culturales (35-38).

El primer ejemplo aquí, uno todavía estático, es la princesa quizás más conocida del modernismo hispano: la del poema “Sonatina” de Rubén Darío. Después se estudiará esta figura de mujer en prosa de autores españoles, precisamente en cuentos de Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán, y a la reina joven en una novela corta de “Gregorio” [María] Martínez Sierra.¹ Para terminar, se considerará brevemente una obra de teatro infantil de Martínez Sierra, ya de 1911, y el caso real de la boda de la princesa de Asturias, en 1901.² Las princesas en todos estos textos de prosa y teatro—la mayoría, si no todos, poco conocidos—reflejan no sólo un escape modernista del mundo burgués, sino también afanes y propósitos de cambio feministas a que podrían responder favorablemente su público lector. En estas obras, se plasma el movimiento hacia estos cambios a través de diferentes medios y aparatos disponibles en el curso del siglo

diecinueve, y que van transformando la manera de definirse como observador(a)/espectador(a) en la vida diaria, incluyendo el espacio público.

Pero primero, como he explicado anteriormente, en términos bakhtinianos un elemento crucial de la diferenciación y el establecimiento de la clase media española como tal es la distinción entre cuerpos materiales y sociales (los cuerpos difíciles de controlar de la mujer, los niños, y la clase trabajadora) frente a los cuerpos clásicos y cerrados, mejor representados por el cuerpo idealizado del ángel del hogar.³ Según Allon White, un “class pursuit of purity [...] was a fundamental aspect of bourgeois cultural identity” (164). Al entrar esta búsqueda de la pureza en conflicto con “the mixed, heterodox, messy, excessive and unfinished formalities of the body and social life” (164), el cuerpo de la mujer llega a ser “the major battleground in the hysterical repression of the ‘grotesque form’” [esto es, el cuerpo excesivo, material] (165). A estas ideas críticas podemos añadir las denominaciones, comunes entonces, de la mujer como “niña” y “muñeca.” En la aplicación práctica de estos términos, la mujer-niña llega a relacionarse con la clase trabajadora/el pueblo, a los cuales también se consideraba “niños,” por ser ambos difícilmente controlables. A la mujer-muñeca se le objetiviza, igual que a la mujer ángel del hogar, por verla como un cuerpo clásico, idealizado, casi inánime, y pasivo por definición.⁴

De entre las varias manifestaciones del ángel, la niña y/o la muñeca, dentro del modernismo hispano la princesa sobresale como una de las figuras femeninas más cargadas de los significados más diversos para la crítica. En el análisis de Iris Zavala, “the [modernist] poet [including in Spain, and specifically in relation to Valle-Inclán] often used aristocratic disguises (Pulcinellos, Pierrots, princesses) as a way of subverting bourgeois morality and class society, with the intention of democratization” (64). Para la misma autora, las figuras carnavalescas como, entre otras, la princesa y el hada, son “legendary representative masks,” y Rubén Darío “combines the stable identity of the mask with transgressions of the norm” (63). En Darío, “[t]he canonical cultural codes of the past are subverted, the traditional and allegorical princesses are unhappy” (64).

Concretamente a la princesa modernista e infeliz de “Sonatina” (1895/96) (y con ella a su hada correspondiente), se le considera lejana y psicológicamente alienada de su ambiente. Algunos críticos la describen en los siguientes términos: es una “triste enferma,” angustiada, y símbolo del alma de Rubén Darío (Acereda 35); es un motivo literario de la Edad Media, y de allí, exótica y lejana (O’Brien); y es el lenguaje poético en sí, mientras el caballero que llega para salvarla es el poeta (Jrade). Esta última autora considera a la princesa en cuestión una “regal alternative to a bourgeois world, a means of reaching beyond the uninspired and the prosaic” (312).

Repetidas veces, esta princesa se ve como parte de un cuento de hadas, con reminiscencias infantiles. Jrade hace mención del “nursery-rhyme rhythm” del poema (311). Rizel Sigle describe a la princesa sucintamente como parte del “mundo fantástico [del] cuento de hadas” (636). La distancia artística y el contraste estilístico que crea el cuento infantil y de hadas lleva a la princesa modernista a incluso encontrarse indefinida en el género sexual, la nacionalidad, y la clase social. Según las observaciones de Nigel Glendinning, “La princesa en *Sonatina* [sic] [...] no pertenece a ninguna clase social ni a

ningún país concreto. Es de la aristocracia poética de los cuentos de hadas, y representa a todo el mundo anhelante” (172). Para Glendenning, la princesa del poema no corresponde ni a la adolescencia ni al sexo femenino (172). En “Sonatina,” esta “ambigüedad de los deseos e ideas, [...] su melodía, y el encanto de la leyenda en sí” son razones por la persistente inclusión del poema en antologías (174).

Ampliando el análisis de Glendenning, sobre todo en términos genérico-sexuales, cierta indeterminación se incluye también en el siguiente comentario de Lanin Gyurko, sobre Darío y la “mujer imposible”:

Woman in Darío’s work has hundreds of faces, but the most important characteristic is that she is impossible, either because she is a mythic being [...] or because she is fantastic—a sorceress, a witch [...] or because she is separated from the poet by death, or becomes a symbol or even a personification of death. (117)

Con este conjunto de opiniones críticas, se podría considerar a la princesa de “Sonatina” como una mujer más romántica que modernista: la personificación de la poesía o un sueño inalcanzable en términos materiales, como en unas *Rimas* y *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer, o un sitio del desplazamiento de preocupaciones con el estado de proyectos propios literarios y sociales, como en “Canto a Teresa” de José de Espronceda.⁵ Además, es definitivamente estática la figura principal de “Sonatina” (vista como mujer y no como metáfora para la poesía), sobre todo por mostrar una profunda insatisfacción con su entorno sin manera de, ni ánimo para, sobreponerse a ello. Por mucho que los lectores de hoy le puedan poner una base material como mujer real elevada por la poesía dariana, no llega a ponerse en movimiento vital.

Hay que volver aquí a la cita tomada de Gullón al principio de este trabajo, para reiterar su criterio: por alienada, indeterminada o imposible que sea la princesa, sigue conectada con “materiales poéticos tomados del mundo en torno”; eso es, el mundo “real” en que viven los autores. También para el mismo crítico, “la protesta [modernista] contra el orden burgués aparece con frecuencia en formas escapistas. El artista rechaza la indeseable realidad (la realidad social, no la natural), en la que no puede ni quiere integrarse” (70). Se puede decir que a través de los “materiales poéticos” antecitados, el “mundo intemporal de cisnes y princesas” de los textos modernistas (17) queda como contraste para—y en inextricable conexión con—la sociedad burguesa, “el mundo en torno” el cual intentan evadir estos escritores. Y, de manera similar pero no igual de fondo al mundo romántico—elementos del cual pervivían en la cultura española a través del siglo diecinueve—al crearse en respuesta a lo que falta en su entorno social, los textos modernistas proyectan los deseos frustrados como consecuencia de los papeles designados por la sociedad en que viven, incluyendo a la mujer inmóvil como ángel doméstico.⁶

Según se ve por el breve muestrario crítico citado, pues, la princesa fin-de-siglo se puede considerar una figura altamente dialógica, polivalente, en la cual se reflejan estas preocupaciones *sociales* de los modernistas: conflictos interiores o exteriores respecto a la clase social, el género sexual, y la nacionalidad (incluyendo sus leyendas o alegorías, cuentos de hadas, mitos, canon literario, y/o tradición). Todos estos subtemas de la

nacionalidad pueden entenderse igualmente como de otra nación, pero en todo caso conllevan lo que se considera una identidad o significado más o menos fijada por la cultura y/o la sociedad española.

Lo exótico, lo lejano, la enajenación/la tristeza, lo fantástico, y en general la imposibilidad de conseguir a la princesa—por ser mítica, fantástica, muerta o símbolo de la muerte—distancian a todos los otros personajes en el mismo texto que ella, de la sociedad contemporánea del/de la autor(a), a la vez que permiten criticar esa sociedad. Bajo este prisma temático y teórico, los cuentos y la obra de teatro aquí estudiados funcionan en parte como escapismo modernista (o pre-modernista en el texto de Galdós), pero principalmente como espacios de la mujer (de las princesas y mujeres afines) donde se proyectan y se desplazan preocupaciones con el género sexual, y de ahí de clase social, en la sociedad del autor/la autora.

El de la princesa es, en efecto, un espacio fantástico, donde según Tzvetan Todorov se vive el presente como un momento de duda, en equilibrio entre lo extraño conocido y lo maravilloso por conocer. Según este crítico, “[f]ar from being a praise of the imaginary [the] literature of the fantastic posits the majority of the text as provoked by reality” (168). Si, según anota de nuevo Gullón, los modernistas sienten “deseo de adscribirse, de integrarse en algo distinto de lo presente” (*Direcciones* 70), lo hacen a través de un escapismo fantástico en relación intrínseca a esa realidad presente, que vacila entre elementos del pasado (algunos, románticos) y el futuro anticipado (decididamente moderno).

Como antecedente a las princesas modernistas propiamente dichas, se propone aquí el “cuento inverosímil” de Galdós, “La princesa y el granuja.” Según Alan E. Smith, se publicó primero en 1877 en la *Revista Cántabro-Asturiana*, luego en 1879 en *El Océano*, y formó parte después del tomo de la primera edición de *Torquemada en la hoguera* en 1889 (“La princesa” 1491). En breve resumen, el cuento trata de un niño pequeño de siete años, Pacorrito Migajas (el granuja), huérfano y sin casa, que gana la vida vendiendo cerillas y periódicos por la calle. Se enamora perdidamente de una muñeca elegante en la vitrina de una tienda de regalos, y la sigue cuando la compra una familia de buena posición. El niño logra insertarse en la casa grande (en otro momento, “palacio”) como ayudante de los que sacan la basura. Por culpa de un vino que le da el cocinero y que se le sube a la cabeza, el niño pierde su camino en la casa y encuentra la muñeca medio en pedazos en el suelo. La saca de la casa, y cuando ha corrido lejos con ella, él se queda dormido en la calle. Cuando se despierta, la muñeca está de nuevo entera y le habla. Le lleva a una fiesta de muñecos, donde el niño se da cuenta de que ella es “de superior condición, algo como princesa, reina o emperatriz” (84). Después de luchar el granuja con los hombres invitados por haberse burlado éstos de él, la princesa (así le denomina el narrador) le propone casarse con ella, pero con el coste de perder sus cualidades humanas. Se casan, y pasan una noche de bodas sin pasión. De nuevo el granuja despierta, ahora solo en el escaparate de la tienda, y atrapado por haberse transformado en una “graciosa escultura de barro amarillo representando un vendedor de periódicos y cerillas” (88).

Smith indica con razón que “[l]a diferencia de clase social es un tema notable en el cuento” (*Cuentos inverosímiles* 131). Lo que llama primero la atención es que no hay miembro de la clase media en el texto, con la excepción del dueño de la tienda, un alemán. En 1870, y en la *Revista de España*, Galdós ya había definido a la clase media como “el gran modelo, la fuente inagotable” de la novela moderna y “la base del orden social” (“Observaciones” 122). Luego pasaría a representar y comentar magistralmente a esa clase en sus novelas contemporáneas. Sin embargo, en este cuento precisamente *no* realista, según la propia clasificación del autor como “cuento inverosímil,” no hay representantes españoles de la clase que él considera más novelable. Al contrario, lo protagonizan un niño de clase trabajadora y una muñeca que representa a una mujer de clase alta a quien le falta vida real.

Como he analizado en relación a su obra *Tristana* (1892), Galdós no pareció optimista sobre la posibilidad de cambios feministas llevados a cabo de forma individual, sino que indicó la necesidad de rectificar a nivel colectivo los efectos, nocivos para ambos sexos, de las definiciones de género. Aquí, a través de una lectura detallada del cuento de la princesa que se casó con el granuja, se ve que la ironía de Galdós funciona para criticar sobre todo la definición del ángel del hogar, tan relacionada con la mujer-muñeca, y ambas con el pueblo-niño.

Galdós lleva a cabo su crítica primero por rebajar la retórica del ideal femenino del modelo angelical (e igualmente irreal), por “encarnarla,” si se puede decir, en las muñecas del cuento “La princesa y el granuja.” Con bastante ironía indica su apariencia pura y su falta de movimiento voluntario. Cuando Pacorrito ve las muñecas en el escaparate, el narrador las describe con sus “castas mejillas” y rostros de “fina y purificada cera” en los cuales “sus azules ojos de vidrio brillaban inmóviles con más fulgor que la pupila humana” (80). Las muñecas son “tan juiciosas que jamás se movían del sitio en que las colocaban. Sólo crujía el gozne de madera de sus rodillas, hombros y codos cuando el alemán las sentaba al piano o las hacía tomar los lentes para mirar la calle. Del resto, no daban nada que hacer y jamás se les oyó decir esta boca es mía” (81). La de mayor rango, la princesa del título, es igual de inmóvil: “La señora estaba sentada al piano, las manos suspendidas sobre las teclas y el divino rostro vuelto hacia la calle” (81).

Con esta descripción de las muñecas como ejemplos estelares del comportamiento femenino, se establece la base para la comunicación en silencio entre Pacorrito y la muñeca. Si la mujer-muñeca no podía hablar, el niño podía imaginar que ella comunicaba como habían aprendido a hacerlo las mujeres en la vida real, al tener prohibido por el decoro declarar en palabras sus sentimientos amorosos. Así que el pequeño piensa, a través del narrador, que a ella le gusta él, porque “[e]sta le miraba y, sin moverse ni pestañear ni abrir la boca, decíale mil cosas deleitables [...]” (81). El narrador irónicamente participa en la fantasía: “El granuja y ella se miraron. ¡Ay! ¡Cuánto idealismo, cuánta pasión en aquella mirada! Los suspiros sucedieron a los suspiros y las ternezas a las ternezas, hasta que un suceso imprevisto cortó el hilo de tan dulce comunicación” (81). Lo imprevisto fue que una familia acomodada le compró al “objeto amado,” que desaparece “cual si lo tragara la insaciable tumba” (81). Mientras la llevan en coche, Pacorrito imagina que el brazo de la muñeca, asomado por la ventana con la mano hecha un “puño de rosa” (82), le está diciendo que le salve.

Igual que con la pureza, la inmovilidad y el silencio del ángel, Galdós aprovecha la ironía para poner a la vista y cuestionar asuntos sociales específicos relacionados con la desigualdad y el abuso de la mujer. La compra de la amada le hace pensar a Pacorrito en la “trata de blancos” [sic], “aquella nefanda institución tirolesa [por ser alemán el tendero], en la cual unos cuantos duros deciden la suerte de honradas criaturas, entregándolas a la destructora ferocidad de niños mal criados” (82).⁷ Como luego explicará la muñeca misma, “vivimos en continuo martirio, destinadas a servir de juguete a los *hombres chicos*” (énfasis mío); pasa a detallar varios daños y destrozos sufridos de forma habitual (85). El ejemplo concreto del cuento se da cuando Pacorrito encuentra a su muñeca en el suelo en la casa grande; está hecha un “objeto,” ahora tirada y “tendida como un cadáver, los vestidos rasgados y en desorden,” con el cuerpo y la frente rotos (82). El granuja sabe que la princesa vive porque ve “la luz singular de sus quietos ojos azules, que despedían llamaradas de amor y gratitud” (83).

Cuando la saca el niño de la casa, se le presenta otra cuestión económico-social a Pacorrito, quien había dejado de trabajar por adorar a su muñeca: “Con el abandono de su comercio se le habían vaciado los bolsillos, y una mujer amada, mayormente si no está bien de salud, es fuente inagotable de gastos [...] «Ahora - pensó - ...necesitaré casa, cama, la mar de médicos y cirujanos, modista, mucha comida, un buen fuego..., y nada tengo” (83). Galdós comunica con ironía (y a la vez con ternura) que el pobre chico no reúne los requisitos para entrar en la clase media, al no poder mantener y cuidar de forma apropiada a su señora. Lo que parece la solución en el cuento, como dice Smith, es sacada del folletín, sólo con los sexos de los protagonistas al revés: el chico pobre termina casándose con la rica. Pero, Galdós relaciona a la clase baja (Paco) con la mujer-muñeca de clase media al hacerle a Paco entrar en el mundo animado y fantástico de los muñecos precisamente por recostarse sobre “el cuerpo de su ídolo” y dormirse “como un ángel” (83). Esta conjunción de acciones le sitúa en el papel masculino de clase media (por tener a la muñeca como “ídolo”) y también el femenino/infantil, por dormir de forma tan idealizada a la vez que inocente.

Como también he señalado anteriormente, Galdós muestra que los efectos negativos de idealizar a la mujer como ángel acaban por achicar a los hombres y limitarles en similar medida, en cuanto al entrar en relaciones de igualdad y verdaderamente amorosas se refiere, incluyendo el amor erótico.⁸ En este cuento, el novelista incluye una fuerte crítica al papel de la religión en esta idealización, en términos fantásticos (y a veces muy cómicos), al hacer que la muñeca se declare “Reina,” “por la divina ley muñequil que estableciera el Supremo Genio que nos creó y nos gobierna” (86). A los muñecos se les permite de vez en cuando comportarse como seres humanos, al reunirse y moverse como en la fiesta en el cuento. Pero la narración deja claro que es una falsa representación porque son esencialmente eternos; renacen y viven “por los siglos de los siglos,” una frase bíblica y repetida, especialmente por Pacorrito con remordimiento al final. Las referencias religiosas continúan cuando el narrador apunta que la princesa-muñeca “tenía unos desplantes de sacerdotisa antigua, que cautivaron más a Pacorrito” (87) (y que, hasta cierto punto, masculiniza más a la idolatrada, junto con su papel folletinesco al casarse y hacer subir de estado social a su amado).

El resultado concreto de entrar el granuja en este mundo muñequil idealizado, eterno, aristocrático, y de fondo religioso, es que cuando se encuentran en la noche de bodas, Pacorrito siente el “choque áspero de dos cuerpos duros y fríos. [...] Sus pensamientos subsistían, pero todo lo restante era insensible materia” (87). Cuando se queja, la princesa le dice que tiene aún “el vicio de los estragados sentidos del hombre” y que si no se modera, “trastornarás con tu mal ejemplo a todo el muñequismo viviente” (88). Al final, el coste para Pacorrito de estar con su amada es quedarse solo y ser de materia además de insensible, vendible: se “despierta” en el escaparate, hecho escultura de barro graciosa, objeto de las miradas consumidoras, y con un precio de 240 reales. Como comenta Smith, “Pacorrito, pueblo, despierta de su sueño para hallarse muerto en vida” (*Cuentos inverosímiles* 136). El pobre niño-cerámica se queda atrapado, consciente de su transformación pero mirando pasivamente la calle como antes lo hacía la muñeca, detrás del cristal del escaparate.

Según Friedberg, la mujer consumidora del siglo diecinueve, por mirar los escaparates, se inserta en “a mode of consumer contemplation; a speculative regard to the mise-en-scène of the display window” sin compromiso de compra, lo que luego se comparará a la contemplación distanciada del/de la espectador(a) de cine, al mirar este(a) último(a) “a tableau, framed and inaccessible, not behind glass, but on the screen” (66 y 68). El niño del cuento de Galdós se queda al principio en este papel de/de la consumidor(a), hasta que la muñeca sale desde detrás del cristal al ser comprada. En el momento de salir de la tienda, se vuelve peligrosa para el chico; el aristocrático juguete femenino es como los maniqués de escaparate que describe Friedberg: “Female mannequins, posed in static seduction, were women made safe under glass” (66), mujeres de quienes el niño puede inventar una fantasía a su medida, que luego le transformará en una especie de maniquí, a su vez, inmovilizando este pequeño representante masculino de la clase trabajadora.

También se interpone un cristal entre los protagonistas de sexo opuesto en nuestro segundo cuento, “El panorama de la princesa” de Pardo Bazán. Pero, si el cuento de Galdós al final pone énfasis en el efecto nocivo y deshumanizante de los papeles de género sobre todo en los hombres, veinte años más tarde doña Emilia, feminista, se concentra más en la situación de la mujer. Su cuento apareció, al parecer por primera vez, en 1897 en la revista ilustrada *Album Salón* y más tarde se incluyó en *Cuentos de amor*, el volumen dieciséis de las obras completas de la autora, publicado en 1911. La protagonista del título es la princesa Rosamor, cuyo nombre ya indica la combinación de una flor muy “femenina” y con connotaciones eróticas: la rosa y el amor. Al principio del cuento, Rosamor parece estar muriéndose de una especie de anemia de *fin de siècle*, junto con una tisis febril. Un viejo desconocido con un ayudante guapo y seguro de sí mismo logran entrar en el palacio del padre de Rosamor por convencer al rey que la caja grande y pesada que el viejo lleva con dificultad, es la cura para su enfermedad. La caja es un “panorama,” aquí aparentemente un proyector de vistas, hecho para uso privado.⁹ El final del cuento depende de un empleo táctico de la fotografía. El joven ayudante trabaja como proyccionista para las escenas que ve inicialmente la princesa, pero es también el hombre por quien suspira y languidece. Por eso, la última “vista” en su serie panorámica es de la cara del operador mismo.

Este cuento de Pardo Bazán comparte las cualidades estilísticas del cuento de hadas, vistas en el poema “Sonatina.” Volviendo al comentario de Jade, la princesa Rosamor es, como la del poema, una alternativa noble al mundo burgués. De hecho la historia de Rosamor puede leerse como una extensión de “Sonatina,” con su princesa que espera la llegada de su príncipe, porque la acción del cuento empieza cuando el “gallardo caballero” joven y rico (49), de sangre noble, llega bajo disfraz (como ayudante) para rescatar a Rosamor del encierro doméstico que la limita. La cura para su enfermedad es una inmersión como espectadora en una serie de mundos diferentes a través de los panoramas proyectados, espectáculo del cual se le termina excluyendo a su padre. En vez de sacarla del palacio, el joven proyeccionista le muestra estos otros mundos mientras descansa ella en su esfera privada, en un sillón cómodo de su cámara: “[E]mpezaron a aparecer sobre el fondo del inmenso paño extendido que cubría todo un lado de la cámara, y al través de un amplio cristal, cuadros interesantísimos” (49-50). Ve desde “Roma, el Coliseo, las Termas, el Vaticano, el Foro” y criaturas mitológicas, hasta “el entierro de un mártir” en las Catacumbas; desde “combates navales” en una naumaquia hasta

[...]os famosos pensiles de Semíramis y las colosales construcciones de Nabucodonosor, hasta los risueños valles de la Arcadia, donde en el fondo de un sagrado bosque centenario danzan las blancas ninfas en coro alrededor de un busto de Pan [...] desde las nevadas cumbres de los Alpes hasta las voluptuosas ensenadas del golfo partenópeo, cuyas aguas penetran vueltas líquido zafiro bajo las bóvedas celestes de la gruta de azur, no hubo aspecto sublime de la historia, asombro de la naturaleza ni obra estupenda de la actividad humana que no se presentase ante los ojos de la princesa Rosamor, aquellos ojos grandes y soñadores. (50)

Mientras narra el viejo, el joven se queda al principio proyectando las vistas desde detrás de una cortina. Al terminar la primera sesión, el rey, furioso, se queja de que la cura no haya tomado efecto, y el viejo narrador dice que le queda una vista más. El rey se marcha, “por no asistir al desengaño” (50). Al ver la última vista por primera vez, empieza a recuperarse inmediatamente la princesa. Agradecido, el rey consiente la única demanda del viejo: un mes más de la cura, en secreto. Pero, después de una semana de mejora continua, el padre impaciente exige saber en qué consiste la vista decisiva. Rosamor le ruega que no pregunte, pero después de insistir el rey, aparece “sobre el fondo del inmenso paño negro, al través del claro cristal, [...] el rostro de un hombre joven y guapo [...] que nada tenía de portentoso. El rostro sonreía con dulzura y pasión a la princesa, y ella pagaba la sonrisa con otra no menos tierna y estática [sic] [...]” El rey reconoce al proyeccionista, quien se ha sustituido por todas las vistas de tierras lejanas en el tiempo y el espacio. Al final del cuento, las palabras de Rosamor a su padre, el rey, expresan la “moraleja”: “[T]odos los monumentos y todas las bellezas del mundo no equivalen a la vista de un rostro amado” (50).

El joven, entonces, quien ya se había puesto en frente de la cortina, queda visto “al través del claro cristal” (50). Como en el cuento de Galdós arriba estudiado, hay una distancia impuesta, y de ahí una imagen desplazada que la princesa ve y, se supone, desea. De nuevo como en el caso de las maniqués descritas por Friedberg, la distancia crea

seguridad frente a la seducción de “la escena” y, en el cuento de Pardo Bazán, el agente/actor en el “escenario” al otro lado del cristal. Sin embargo, la presencia del joven como única “imagen proyectada” en la cámara privada de la princesa subvierte su espacio doméstico cerrado, en sí no tanto una alternativa sino transposición modernista de la domesticidad de la clase media, el hogar del ángel. Pone en cuestión aún más el espacio burgués uno de los dibujos que acompaña el cuento en la publicación en *Album Salón*, porque muestra la proyección de la vista del busto de Pan (apenas se ve que es sólo el busto) con sus ninfas (49).

Según Maryellen Bieder, Pardo Bazán sabía combinar los estilos femenino y feminista en sus escritos, y mantenía cuidadosamente una imagen pública de señora católica de la alta burguesía mientras vivía una vida privada decididamente no convencional (77-78). En este cuento de la princesa Rosamor, mantiene Doña Emilia su combinación decorosa de discursos enfrentados, por describir una cara de hombre algo distanciado físicamente de Rosamor. Pero, “El panorama de la princesa” describe claramente una alteración considerable (feminista y modernista, si no moderna) de los controles domésticos patriarcales, una con la cual una lectora de fin de siglo, especialmente, fácilmente podía soñar, ya que consistía la cura de Rosamor en la inserción literal del amado en sus habitaciones privadas, como poco por la vista de su cara sonriente. Se infiere que la presencia física del amado, su cuerpo material insertado al final de las vistas virtuales, y no sólo una vista de él, como dice la princesa, triunfa sobre cualquier cantidad de proyecciones inmateriales, sean quienes sean sus protagonistas. En esta situación, contrario al encuentro del granuja Pacorrito y la princesa-muñeca, el verse recíprocamente al través del cristal lleva a una revitalización, una movilización, de la amada, no a la deshumanización ni al distanciamiento en forma de cuerpo inmovilizado. Extendiendo más la “trama” del poema de Darío, la princesa ya ve al “príncipe” que ha llegado a salvarla, y se puede imaginar la desaparición eventual del cristal entre los dos, un límite mantenido por ellos en vez de impuesto por un ser omnipotente.

La solución, sin embargo, ha dependido de la intervención activa y engañosa de dos hombres y el permiso del padre rey. La protagonista en *La selva muda* de María Martínez Sierra, una novela corta considerada escrita y publicada en 1900, pasa por una transición más compleja en su relación con el poder.¹⁰ Como en “La princesa y el granuja,” la obra contiene una crítica solapada a la religión institucional; a su protagonista femenina, la reina de un país tropical, Anisuya, también se le llama “sacerdotisa,” esta vez literalmente. La voz narrativa de *La selva muda*, en tercera persona, focaliza el punto de vista y los pensamientos de la reina “niña” de dieciseis años de edad. Cuando comienza la obra, está Anisuya en la selva con el objetivo de preguntar a los dioses, como sacerdotisa e hija de la selva, si debe aceptar una oferta hecha por unos europeos interesados en “civilizar” su tierra, de ir a Europa y aprender sus costumbres. Antes, ha recibido la interpretación de sus sacerdotes de las voces divinas de la selva, y ha concluido ella que “los dioses, soñadores al fin, no han sabido defenderse los pobres, y han seguido diciendo que sí” (59).

Así empiezan a exponerse los papeles diferentes que encarna la reina-niña, en los cuales preponderan el poder del corazón y del amor. Cuando pregunta a las voces de los dioses si debe viajar a Europa, le responden con unos halagos que especifican sus lazos con la

reina, empezando con “Tu corazón es nuestro corazón, y en cada una de mis [*sic*] ramas está una fibra de tu carne” (54). Anisuya insiste en pedir la “verdad” sobre la posibilidad de viaje, y la selva responde con silencio. Pero la selva parece hacerle el amor, dentro de lo que Lily Litvak llamaría la “sensualidad atmosférica” del ambiente exótico en las obras de fin de siglo (*Sendero* 176): “[E]l viento y la tibieza y el perfume son como abrazo inacabable: el cuerpo de Anisuya se rinde a la caricia: parécele que el aire se hace carne junto a ella y que una mano de amante sostiene su cabeza en la nuca, a tiempo que una boca busca su boca. [...] Anisuya cae en hondo desmayo cordial: la tierra la recibe con amor y la selva la guarda” (56-57). Esta especie de “comunidad” modernista con la naturaleza y la vuelta a consultar a “los inmortales” (63) a la mañana siguiente confirman, para la reina-niña, la decisión afirmativa comunicada por los sacerdotes.

Si Anisuya es la hija de la selva, ambiguamente es a la vez hija y madre de su pueblo, a quien habla por unos intermediarios, sus ministros y sacerdotes. Considera a los ministros el brazo de su pueblo, y a los sacerdotes, su cabeza; ella es su corazón (65). Aunque se define como centro emocional del pueblo, la reina está distanciada de su gente, separada física y emocionalmente por hablar a través de sus representantes. Esto no le impide seguir desarrollando retóricamente sus deberes de reina como hija/madre de su pueblo, y de una manera algo excéntrica, cuando explica su “sacrificio” al ir a aprender de la civilización: “[T]engo el deber de amamantarte a mis pechos y ponerte en la boca la sal de todo conocimiento” (65-66). En una identificación y proyección suya, en que extrañamente ahora el pueblo parece adolescente como ella, le dice Anisuya que “tú que fuiste niño” (énfasis mío), tiene[s] que “se[r] hombre y aprend[er] la sabiduría de otras gentes” (65).

En parte esta necesidad de aprender corresponde a la satisfacción de una curiosidad compartida por los sacerdotes y la reina, y despertada por los planes europeos para su medio ambiente. Este último, la selva, ejemplifica lo que Litvak describe como el poder y la sensualidad de la naturaleza tropical en obras de fines del diecinueve, incluyendo que “[t]odo destila veneno: los animales y las plantas” (*Sendero* 185). En *La selva muda*, lo venenoso forma parte del efecto embriagador de la selva en Anisuya: “[D]iríase que la fragancia de las flores se ha hecho venenosa,” y que la boca enorme que parece besarla tiene “los labios mojados en veneno también, y que hay un dardo en cada luz de estrella, con ponzoña en la punta para la herida, y un atosigante filtro en cada soplo de aire” (57). Sin embargo, el veneno más intoxicante es el de la curiosidad antecitada, porque lleva a Anisuya a ir a Europa; según dice el “comentarista” (61)/narrador, está “la sierpe de la curiosidad mordiendo el corazón de la reina niña” (63).

Antes de afectar a Anisuya, la curiosidad de los sacerdotes había sido producto de su “creencia” en el camino que proponen construir los europeos en la selva (60). Estos, y a su vez los sacerdotes, “han decretado que es buena cosa la civilización, y que al buen pueblo hecho a vivir despacio le están haciendo mucha falta hierros y alambres para llegar deprisa: ya están, pues, los felices súbditos de Anisuya en postura de olvidar que la vida es una selva o un jardín, para aprender que es un camino” (59).¹¹ Los sacerdotes se ponen curiosos porque una vez que creen en el camino en sí, plantean que “algo debe haber donde ir caminando” (60). Las preguntas que se hacen a sí mismos de a dónde irá el camino, llegan a también tomar forma de serpientes, “víboras que hacen nido en los

corazones” (60). La ironía como crítica de la religión institucionalizada (la Iglesia católica española, se puede entender) consiste aquí en que sus líderes masculinos—la “cabeza” del pueblo, según Anisuya—creen en un camino que los europeos ya sospechan que “es inútil, puesto que no lleva a ninguna parte, y a ninguna parte importa llegar” (59-60). Para los colonializadores, ya han encontrado lo que quieren sin faltarles camino: “[E]n la selva santa todas esas fragancias, que si a espíritus primitivos pueden parecer aroma de flores, a espíritus prácticos los afirman la existencia de maderas preciosas y drogas altamente cotizables en los buenos mercados” (59).

El contraste establecido en estas últimas citas, entre la religión o fe originaria y panteísta y el comercio “civilizado,” se desarrollará en más profundidad durante la estancia de Anisuya en el país del norte de donde han llegado los europeos. Hay dos ejemplos destacados en que este contraste se vuelve conflicto abierto: primero se proyecta en la transformación física de Anisuya en Europa, y después en su encuentro inesperado con una mujer de su misma “raza” que baila una danza religiosa en una Exposición Universal (112). Estas situaciones siguen la teoría antecitada de White, en que la mujer llega a ser el campo de batalla del establecimiento de la clase media, con la lucha transformada aquí en “la civilización” versus “la naturaleza.” Según Litvak, en estas obras de fin de siglo, “[l]a apropiación del país extranjero por parte del protagonista europeo no se hace como acción explícita de conquista sino más bien a través de la posesión de la mujer” (*Sendero* 176). Se conquista a la reina primero por la creencia de los sacerdotes en “el camino” a través de la selva. Como se vio anteriormente, Anisuya y la selva tienen una relación íntima, dialógica, en que, como el tipo femenino de la mujer tropical descrita por Litvak, la reina tiene como “elementos propios la magia y las fuerzas profundas de la naturaleza” (*Sendero* 173). Convencer a ella es conquistar la selva.

Además, para Ann Stoler, “[i]n much colonial discourse, [...] sex was invariably about power, power was not always about sex” (30). Aunque en *La selva muda* no se posee sexualmente a Anisuya, por lo menos en términos explícitos, se llega a poseer el corazón de la reina-niña, quien a la vez es el corazón de su pueblo. Pero antes, la reina defiende su independencia y su propio poder como sujeto activo y político, de la manera que pueda. Para los europeos, sólo consiste el poder de Anisuya en la atracción de sus encantos físicos, pero manifiestan el efecto que éstos tienen en ellos sin comprenderlo ella por dos razones: o por la forma de expresarlo, o porque se lo esconden a la reinita totalmente. En un ejemplo, se facilita el engaño por la confusión producida en Anisuya, nueva estudiante de la lengua hablada en el país norteño, por la retórica amorosa más común. La reina no se da cuenta de que el soldado europeo designado como su ayudante está enamorado de ella. Se le declara por fin él y llega a decir: “[N]o habrá más ley para mi vida que el fuego de esos ojos, y el gesto de esas manos, y el sonar de esa voz” (88). Acostumbrada a oír halagos de sus súbditos, Anisuya entiende sus palabras como reafirmación en tierra extraña de su poder real, la ley que mantiene ella en su reino, no como explicación de su poder sobre el soldado por el amor que éste le tiene.

Poco después, viene un caso de engaño por esconder el interés verdadero que la adolescente (y su país) provoca. Por fin le recibe el rey del país visitado, y le trata, en palabras de él, “como a hija muy amada” (95), ofreciéndole amparo y auxilio. Anisuya contesta vehementemente que su patria “no es hija ni sierva de nadie, ni yo he venido a

pedir a la tuya auxilio ninguno. [...] Somos libres, y no hay más manto protector para nosotros que el cielo, que es la mirada de los dioses. No hay padres ni hijos, somos iguales.” (96) Después, sigue afirmando larga y enfáticamente su poder sobre su reino. Mientras, “[e]l rey sonríe ante la arrogancia de la chiquilla reina: piensa en su escuadra que es la más poderosa del mundo,” y siente el sonido del oro de la colonia nueva entrando en “las arcas del tesoro público.” El monarca decide que es mejor la diplomacia, sobre todo porque “la reina es muy linda,” e, indignada, tiene un “brillo prodigioso” en los ojos. Propone no hablar de política (96-97). Como antes con la falta de fin para el camino a través de la selva, los europeos engañan—hacen falsa representación—con su silencio.

Más adelante en el texto, de forma muy modernista, Martínez Sierra hace que Anisuya se transforme por cambiar de atuendo: se viste a la europea. La primera vez que lo hace es para una fiesta lujosa dada en su honor por un príncipe también extranjero, donde finalmente siente la reina que el lujo está a la altura de lo acostumbrado en su país. Pero, al vestirse de la ropa del lugar, “está entre asustada y divertida, porque se le antoja que con el atavío desusado le ha nacido un alma nueva también” (99). Al principio sí se notan cambios físicos en la reina por vestir esta nueva ropa: “Desde que va vestida a usanza de Europa, como que hubiese perdido parte de aquella elasticidad medio de niña, medio de gata” (110-111). Cualquiera duda en el sentido espiritual se despeja cuando “el paternal gobierno europeo” invita a Anisuya a una Exposición Universal, a la que la voz narrativa cualifica como “[e]l comercio disfrazado de festejo y la rapacidad de progreso” (109), incluyendo una muestra de cañones y otros instrumentos de guerra. Cuando llega el cortejo oficial a una parte que “tiene la pretensión bucólica de representar una selva del trópico,” Anisuya se asusta por ver a “gentes morenas” como ella en un escenario (111). Al verles presentar una ceremonia religiosa y guerrera en forma de pantomima, no entiende la reina por qué rezan allí, donde los dioses no van a oírles.

La “niña,” con el alma y corazón de siempre, tiene dificultad en ver la danza como espectáculo, quizá porque es una representación que ella, como parte intrínseca de la versión original, no puede aceptar. Según Timothy Mitchell, “The effect of such spectacles was to set the world up as a picture. They ordered it up as an object on display to be investigated and experienced by the dominating European gaze” (293). A la vez, similar a la reacción de repulsión *versus* atracción que siente la burguesía española hacia el pueblo, hay un conflicto interior entre “the need to separate oneself from the world and render it up as an object of representation, and the desire to lose oneself within this object-world and experience it directly” (307). Para Mitchell, la Exposición Universal está construida [se entiende físicamente, pero también social y psicológicamente] para hacerse cargo de este conflicto y facilitar el sobreponerse a ello, por experimentar este mundo expuesto según la estructura fijada por la exposición (307).

Si la reina Anisuya, como participante experta en su tierra, sólo cuestiona en silencio la validez de la pantomima, lo que se ve después muestra que no ha cambiado de identidad por cambiarse de vestido. Una mujer bella como ella sale a la escena en túnica y toca de sacerdotisa, y empieza a hacer lo que Anisuya reconoce como gestos rituales de llamada para recibir las voces de los dioses. Después, “poseída de espíritu profético,” “la mujer se agita presa de incomparable angustia [...] enamorada [...] iluminada, ¿quién sabe?

Todo es uno, y el amor o la iluminación—amor de dioses—es tan violento, que al cabo cae a tierra, como ella, Anisuya, la última noche de su selva” (113). Así la reina ve un reflejo de sí misma en la mujer en escena, y se pierde en la emoción, sin darse cuenta hasta el final, con los aplausos, de que todo es un espectáculo. Cuando la joven reina, furiosa, ve que la sacerdotisa sale de la escena y se mezcla con el público para recoger monedas de oro, le recrimina en su propia lengua, por partida doble. Primero, “--- Mujer o monstruo --- dice, mordiendo las palabras llenas de ira, --- [...] ¿quién te ha dicho que la lengua en que se habla con los dioses puede venderse por dinero para divertir a la gente que no creen en ellos?” y después: “¿ [...] quién te ha traído a vender por un puñado de oro la gracia de tu cuerpo que es la lengua con que hablas a los inmortales?” (115). En resumen, estas palabras de la reina indican que ni los rezos, ni el cuerpo que expresa una unión con la divina naturaleza, se deben vender.

Acaba Anisuya diciendo que va a “terminar” con la otra mujer, y se describe lo que sigue así: “La danzante grita despavorida: las uñas de Anisuya se clavan en su brazo como garras: la reina es como pantera pronta a devorar: blancos y agudos, los dientes se destacan de entre la carne roja de los labios: de los ojos parece caer fuego derretido sobre la piel morena.” Sólo se para la reina cuando se da cuenta de que ella misma está sirviendo de espectáculo para la gente europea alrededor, “la multitud necia e incomprensiva.” Se va, “fieramente,” sin decir más (116).

La ira que siente Anisuya parece corresponder a la crueldad que describe Litvak como característica del tipo femenino de la mujer tropical que se encuentra en el exotismo de fin de siglo. Pone como ejemplo una figura posterior a Anisuya, la Niña Chole de *Sonata de estío* (1903) de Ramón del Valle-Inclán. Aquí, como con la protagonista modernista de Valle-Inclán, se trata todavía de otra crítica a la burguesía española proyectada en estos escenarios tropicales: “[T]odo ello tiene algo de épico cuando se le compara con la mediocridad burguesa. Tienen la fuerza brutal de dioses paganos” (Litvak, *Sendero* 153).

Cuando la reina-niña deja la sala de la selva artificial, el príncipe de la fiesta, quien le había acompañado a la exposición y de quien está enamorada, responde por aplaudir mientras pregunta a los otros si alguna vez habían visto “indignación más maravillosamente expresada” (116). Eso es, en vez de salir corriendo tras ella, como hace su ayudante, confirma el príncipe la cualidad de espectáculo de la reina. En esto, hay apenas una línea divisoria entre el espectáculo en el escenario, la “escena” que hace Anisuya con la danzante, y la respuesta del príncipe en la vida “real.” Volviendo a Mitchell, el Orientalismo llega a ser no sólo un ejemplo decimonónico de un problema general histórico, de cómo una cultura retrata a otra, ni sólo un aspecto de la dominación colonial, sino “part of a method of order and truth essential to the peculiar nature of the modern world” (313-14). En principio, el príncipe participa en la escena de la exhibición como espectador, sin papel intrínseco en el conflicto cultural que se crea entre las dos mujeres. Sin embargo, parece un ejemplo de cómo se ven representaciones consideradas verídicas y experimentables en las exposiciones que, a su vez, se multiplican de alguna manera “fuera” del recinto ferial: “The so-called real world ‘outside’ [the exhibition] is something experienced and grasped only as a series of further representations, an extended exhibition” (Mitchell 309). El hacer de una mujer, aparentemente sacerdotisa, un espectáculo, y después repetirlo con la reina misma como extensión de la exposición,

es en efecto venderlas a las dos como productos comerciales (como, por ejemplo, las muñecas) y dominarlas.

Poco después de su visita a la exposición, Anisuya se levanta una noche, “desvelada de amor,” y baja al jardín de su casa para ver si es verdad que el príncipe ronda allí todas las noches. Le sorprende al amado “en brazos de una de sus siervas,” diciéndole las mismas palabras de amor que a ella. Furiosa, clama la reina por alguien que le mate al desleal, y sale su ayudante enamorado, dispuesto a dar su vida por vengarla (118-21). Antes de lo que ella ve como traición de su amante, la reina joven había estado contenta en Europa, donde “[a]penas es reina ni sacerdotisa: [...] la única verdad de la vida, [es] quererse y dejarse querer” (118); después de lo que ve en el jardín, volverá a su tierra totalmente desilusionada.

El príncipe, al “tomar posesión” de la sirvienta de Anisuya, ha dejado a la reina sin su poder mayor, la confianza que tenía en su mando sobre su gente. Además, se ha quedado Anisuya sin los dos hombres en su vida, uno a quien amaba y el otro que la amaba: el príncipe muere a manos del ayudante, y ejecutan a éste por su crimen. Cuando vuelve a la selva, “le ha parecido el cielo más azul que cuando lo dejó, pero ha traído la carne y el espíritu impregnados de niebla” (125). La civilización moderna le ha decepcionado: “[N]o hace felices a las gentes: la ley no tiene nada que ver con la justicia: el amor [...] no sabe cumplir lo que promete, o si lo cumple, lo cumple fuera del amado [...] hay quien nos hace morir de amor; hay quien de amor se muere por nosotros, pero no hay quien con nosotros muera” (125). Para la joven Anisuya, su poder sobre los dos hombres, uno por amor y el otro por hacerle morir, no le ha traído la satisfacción que buscaba. Ahora, lo único que quiere es saber si en el más allá, se vuelve a vivir el amor después de la muerte, “en carne propia” (128). Tristemente, ella echa la culpa a su poder, que hizo que perdiera al amado, el príncipe, pero sobre todo al no saber ella besar su boca “bastante para que jamás se pudiera apartar de la nuestra” (128).

La curiosidad por ver la civilización, la decepción allí con las leyes europeas, la exhibición de lo sagrado de la selva en términos comerciales, y finalmente lo más decisivo, los amores desgraciados, han terminado por desconectar a la joven Anisuya de su fuente principal de poder, la tierra. Cuando pregunta sobre el más allá, “la selva no quiere responder. [...] Acaso responde, pero ya ella no sabe comprender la voz: la sacerdotisa ha olvidado el culto; la hija perdió el camino del pecho de la madre: las fuentes están secas, la selva muda” (129). Termina Anisuya por suicidarse. En un paralelo a la noche al principio de la obra, queda “dormida para siempre al amparo de su selva” (129). Contrario a los europeos, Anisuya no ha sido capaz de encontrar una identidad propia de alguna manera moderna en la sociedad considerada civilizada, en que todo se le volvió espectáculo equívoco e incomprensible como tal.

En el personaje de la reinita Anisuya, Martínez Sierra ha creado una figura atípica, pero con rasgos significativos de la mujer modernista exótica del fin de siglo. Al principio de la obra, es adolescente y al parecer, bastante inocente; no es una “exotic-sadistic femme fatale,” según la definición de Rita Felski (139), aunque tiene poder de seducción y una cierta crueldad en su poder real, en los dos sentidos del adjetivo. Ser reina y sacerdotisa le lleva a incorporar algo a lo que Litvak describe como “lo sublime, una subordinación de

lo exótico a la emoción que se desprende de las cosas, un esfuerzo por interpretar la vida de la materia” (*Sendero* 191). Pero, de nuevo, en este personaje “real,” aquí una reina jovencita, se puede ver la proyección de los deseos frustrados de una burguesa española de fin-de-siglo. Como escribe Felski, “[t]he exotic sublime promises women a temporary escape from the mundanity of everyday,” pero la hegemonía de la perspectiva europea se reinscribe a la vez (140-141). Específicamente en *La selva muda*, los hombres “civilizados” europeos convencen a la reina y, en silencio, reducen el poder de la mujer joven hasta que llega ella a silenciarse a sí misma para siempre.

Como contraste a esta obra de fin melancólico, en 1911 Martínez Sierra estrenó en el “Teatro para niños” fundado por Jacinto Benavente, una obra de teatro titulado, *El palacio triste—Cuento fantástico*. En ella, una princesa, Marta, vuelve tres años después de haberse escapado de niña, del “tedio de este palacio,” según su mamá la reina, y porque quería vivir en libertad. Marta ya está hecha una adolescente de catorce años, y viene para llevarse a sus hermanos y a su madre (cuyos papeles todos hicieron mujeres, según la lista del estreno al principio de la obra). Con el asombro de los que les rodean, todos se van con Marta, contentos por ir a “vivir como hombres” en vez de “ser príncipes” (44).

El optimismo de esta obra, que parece hecha para que sueñen ambos niños y niñas con la libertad por el trabajo y la iniciativa propios, es diametralmente opuesto a la tristeza de Anisuya y su sumisión a manos de los “europeos.” Ese optimismo se puede caracterizar como producto del esfuerzo inicial y recordado de una sola persona, la princesa Marta. Pero en la escena se vuelve empresa colectiva de todo el grupo familiar, algo acorde con el posicionamiento de Galdós en cuanto a cómo se llevarían a cabo cambios sociales efectivos. Nada más lejos, esta princesa Marta, de la princesa de “Sonatina,” esperando a su príncipe. Además, al incorporar mujeres o chicas físicamente a todos los rebeldes de la obra, en el escenario se especifica materialmente la fluidez posible en las definiciones (y las representaciones) de los papeles de género sexual.

En nuestra vida diaria, acostumbramos entender tanto el título como el apodo de “princesa” como detalle halagador e indicador de una mujer o niña respetada y valorada. Pero en estos textos, la princesa en la vitrina del cuento de Galdós, la princesa y su panorama de Pardo Bazán, y la reinita Anisuya, todas muestran los efectos de la objetivización a la que estaban sujetas las mujeres españolas (y a su vez, los hombres) por los papeles femeninos de la muñeca, la niña, y el ángel del hogar. Al mismo tiempo, son muestras de la transición a maneras modernas de percibir/observar las identidades masculinas y femeninas. Como indica Friedberg, “[t]he same impulses that sent flâneurs through the arcades, [...] sent shoppers into the department stores, tourists to exhibitions, [and] spectators into the panorama [...] and cinema” (94). Se rompen los límites del espacio doméstico decimonónico a través del uso de estos autores de la vitrina, del panorama, de la exposición universal, y del espectáculo teatral. Es así cómo estas princesas, reinas, o en general, “mujeres de superior condición,” según la voz narrativa en el cuento de Galdós, funcionan figurativamente como pantallas para la proyección de los deseos frustrados de cambio en los papeles de género, y de ahí de clase, en el fin de siglo español, no sólo como escapes estetizados de un ambiente burgués insatisfactorio y limitante.

Por si queda duda de la relación entre estas mujeres y el mundo real, en 1901, poco después de la creación de *La selva muda*, la boda de la entonces princesa de Asturias, María de las Mercedes, con Carlos de Borbón-Dos Sicilias, se tuvo que aprobar en las Cortes. Según José Luis Sampedro Escolar, sólo se hizo después de debates de retórica subida sobre el fuerte apoyo en el pasado a la oposición carlista, del futuro suegro de la princesa, el Conde de Caserta. Como explica Javier Figuro, se complicó también por la furia de los políticos anticlericales y el estreno de otra obra de teatro, la famosa *Electra* de Galdós, el 30 de enero de 1901, justo antes de la boda real. De nuevo según Sampedro, estaban los novios enamorados de verdad, y todo salió bien, pero no antes de que se dejara claro que la boda de la princesa estaba sujeta a aprobación política.

Parece ser también que se le pidió la mano a la princesa antes de recibir el visto bueno de los políticos. En esto, los papeles sociales eran una cosa, y quizá la realidad privada, otra. De ahí que el columnista El Abate (José Gutiérrez y Abascal), en la revista de mujeres *La Ultima Moda*, escribiera con respecto a las decisiones a tomar: “[M]is lectoras y yo, aquí donde no nos oyen las fuerzas vivas del país, debemos convenir en que reyes y súbditos deben casarse a su gusto; [...] mejor es que cada cual se busque la ventura o la desgracia” (7). El caso de la princesa Mercedes pone una vez más de relieve que estas figuras femeninas, tanto las de la vida real al final de siglo como las de los cuentos y la obra de teatro aquí estudiados, andan entre lo inverosímil y lo fantástico, entre la representación y lo íntimo, en un equilibrio incierto entre el pasado y un futuro más moderno, pero siempre en contacto con el mundo que las rodea.

Northern Illinois University

Notas

- ¹ Ver mi libro *Quixotic Modernists: Reading Gender in Tristana, Trigo, and Martínez Sierra*. En esta obra se explica cómo críticas como Patricia O'Connor y Alda Blanco han estudiado el papel de María Martínez Sierra en la producción de las obras literarias firmadas por su marido Gregorio, y cómo veo las obras como producción de la firma, o empresa, conjunta, en términos de identidad autorial y por voluntad de María. Esto no quita que sea ella autora propiamente dicha de las obras.
- ² No hay duda de que las ansiedades e inquietudes masculinas (o sea, dominantes) se proyectan también en la princesa decadente, de quien el ejemplo sobresaliente de *fin de siècle* es Salomé, y los más autóctonos las de Ramón del Valle-Inclán (sin querer limitarlas a la “decadencia”). Ver en este sentido Litvak, “Temática de la decadencia en la literatura española de fines del siglo XIX: 1880-1913,” y *El sendero del tigre*. No es posible incluirlas en este artículo, por razones sobre todo de espacio, pero también por proporcionar ejemplos menos conocidos que dan otra perspectiva crítica.
- ³ Ver *Quixotic Modernists*, especialmente la introducción, y también el artículo, “*De carne y hueso: Constructing Spanish Women in Forgotten Bodies of Work from the 1890s.*” Pero no se puede analizar al ángel del hogar sin citar la explicación indispensable de su papel en el libro de Bridget Aldaraca del mismo nombre.
- ⁴ Ver *Quixotic Modernists* para una explicación de cómo ambos Galdós y Martínez Sierra hablaban del pueblo-niño, y el artículo, “*Entre nosotras and Otras cosas: Notes on Feminine and Feminist Narrative Discourse in Women’s Columns in El Imparcial, 1899-1902,*” para más ejemplos de los modelos de la muñeca y la niña. También, en términos más generales, según Susan Kirkpatrick, en el fin de siglo español se convirtieron ambos la mujer y el género en “metáforas privilegiadas de otras categorías sociales/ideologías, tales como la clase y la nacionalidad” (*Mujer, modernismo* 86).
- ⁵ Ver por ejemplo Alexander Selimov’s comentario sobre la muerte en *La ondina del lago azul*, de Gómez de Avellaneda, y *Los ojos verdes*, de Bécquer: “La causa directa de la muerte en ambas leyendas es la tentativa de tomar posesión física del bello ideal, con lo que subraya la imposibilidad de materializar el anhelo debido a su incompatibilidad con el mundo tangible” (112). Kirkpatrick explica de “Canto a Teresa,” entre otros poemas de Espronceda: “[T]he beloved or desired woman stands for the object world that fails to correspond to the values imagined and desired by the lyrical, masculine subject” (*Románticas* 127).
- ⁶ Como explican Lieve Behiels y Maarten Steenmeijer, estos elementos subsisten en “un complejo juego de asimilaciones y rechazos [...] abiertos o subrepticios, conscientes o insospechados” (9).
- ⁷ Al no usar trata de blancas, sino la forma masculina de *blancos*, Galdós parece una vez más relacionar las situaciones de la mujer y de la clase trabajadora.
- ⁸ Ver en *Quixotic Modernists*, el capítulo sobre la obra de Galdós, *Tristana*.
- ⁹ El aparato, aunque se llama en el cuento “panorama” (palabra que, por otro lado, se aprovecha en español para dar a entender la situación general, por decirlo así, de la princesa), aquí probablemente era un pequeño diorama modernizado o una linterna mágica. Ver Rafael Gómez Alonso, especialmente 293-306 para la linterna mágica.
- ¹⁰ La edición consultada no lleva fecha, pero WorldCat lleva la fecha (1900) para la obra. También O'Connor calcula, como yo, que por los “poéticos diálogos” en la obra, se

escribió “alrededor de 1900” (117).

¹¹ En esta cita está claro cómo O’Connor, en su resumen de la trama, compara a Anisuya con Eva dejando el paraíso (117).

Obras citadas

- Acereda, Alberto. "La expresión del alma en el modernismo: relaciones contextuales entre la *Sonatina* de Rubén Darío y algunos escritos de Amado Nervo." *Hispanófila* 115 (Septiembre 1995): 29-38. Impreso.
- Aldaraca, Bridget. *El Ángel del hogar—Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1991. Impreso.
- Behiels, Lieve y Maarten Steenmeijer. "Introducción." *Asimilaciones y rechazos: Presencias del romanticismo en el realismo español del siglo XIX*. Ed. Lieve Behiels y Maarten Steenmeijer. Foro Hispánico 15. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1999. 7-10. Impreso.
- Bieder, Maryellen. "Emilia Pardo Bazán y la emergencia del discurso feminista." *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). La literatura escrita por mujer (del s. XIX a la actualidad)*. Vol. V. Coord. Iris M. Zavala. Barcelona: Anthropos, 1998. 75-110. Impreso.
- Ciallella, Louise. "De carne y hueso: Constructing Spanish Women in Forgotten Bodies of Work from the 1890s." *Escribir con el cuerpo*. Ed. Beatriz Ferrús y Núria Calafell. Colección Cuerpos que cuentan. Vol. I. Barcelona: Grupo Investigador Cuerpo y Textualidad, Universidad Autónoma de Barcelona/Editorial UOC, 2008. 267-72. Impreso.
- . "Entre nosotras and Otras cosas: Notes on Feminine and Feminist Narrative Discourse in Women's Columns in *El Imparcial*, 1899-1902." *Letras Femeninas* 32.2 (Winter/Invierno 2006): 35-56. Impreso.
- . *Quixotic Modernists: Reading Gender in Tristana, Trigo, and Martínez Sierra*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2007. Impreso.
- Felski, Rita. *The Gender of Modernity*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1995. Impreso.
- Figuro, Javier. "Centenario de *Electra*, de Galdós, símbolo anticlerical de la comunicación creativa." *Revista Latina de Comunicación Social* 43 (Julio-Agosto 2001). Red. 25 jun 2012.
- Friedberg, Anne. *Window Shopping*. Berkeley/LA: U of California P, 1993. Impreso.
- Glendinning, Nigel. "En torno a *Sonatina*." *Cuadernos del sur* 11 (1972): 165-74. Impreso.
- Gómez Alonso, Rafael. *Arqueología de la imagen fílmica: de los orígenes al nacimiento de la fotografía*. Madrid: Archiviana, 2002. Impreso.
- Gyrko, Lanin A. "Rubén Darío and the Impossible Woman." *Studies in Honor of Enrique Anderson Imbert*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2003. 117-40. Impreso.
- Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Madrid: Gredos, 1963. Impreso.
- Gutiérrez y Abascal, José [El Abate]. "A la luz de la lámpara." *La Última Moda* 678 (30 diciembre 1900): 7. Impreso.
- Jrade, Cathy L. "Socio-political Concerns in the Poetry of Rubén Darío." *From Romanticism to Modernismo in Latin America*. Ed. e introd. David William Foster y Daniel Altamiranda. Nueva York: Garland, 1997. 302-15. Impreso.
- Kirkpatrick, Susan. *Las Románticas—Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*. Berkeley/LA: U of California P, 1989. Impreso.
- . *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Trad. Jacqueline Cruz. Madrid: Cátedra, 2003. Impreso.
- Litvak, Lily. *El sendero del tigre*. Madrid: Taurus, 1986. Impreso.

- . "Temática de la decadencia en la literatura española de fines del siglo XIX: 1880-1913." *Romance Quarterly* 33.2 (1986): 201-10. Impreso.
- Martínez Sierra, G. "El palacio triste [Cuento fantástico]." *El palacio triste*. Madrid: Renacimiento, 1914 [1911]. 5-44. Impreso.
- . "La selva muda." *Pasión lunática*. Ilus. F. Núñez Millón. París: Garnier Hermanos, [1900]. 53-129. Impreso.
- Mitchell, Timothy. "Orientalism and the Exhibitionary Order." *Colonialism and Culture*. Ed. Nicholas B. Dirks. Ann Arbor: U of Michigan P, 1992. 289-317. Impreso.
- O'Brien, Pat. "Sonatina—Manifesto of Modernism." *The South Central Bulletin* 42.4 (Winter 1982): 134-36. Impreso.
- O'Connor, Patricia W. *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra*. Logroño: Gobierno de la Rioja/Instituto de Estudios Riojanos, 2003. Impreso.
- Pardo Bazán, Emilia. "El panorama de la princesa." *Album Salón*, volumen encuadernado de 1897. Barcelona. 49-50.
- Pérez Galdós, Benito. "Observaciones sobre la novela contemporánea en España." *Ensayos de crítica literaria*. Ed. Laureano Bonet. Barcelona: Península, 1972. 115-32. Impreso.
- . "La princesa y el granuja." [1877]. *Cuentos y teatro*. Introd. Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1971. 79-88. Impreso.
- Sampedro Escolar, José Luis. "El conflictivo matrimonio de la Princesa de Asturias en 1901." Red. 25 jun 2012.
- Selimov, Alexander R. "El romanticismo y la poética de la cultura modernista." *Hispanic Review* 71:1 (Winter 2003): 107-25. Impreso.
- Sigele, Rizel L. "El arte de la alusión en Baroja. *La mujer entre cristales* y la princesa de la *Sonatina*, de Rubén Darío." *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica* 314-315 (1976): 632-39. Impreso.
- Smith, Alan E. *Los cuentos inverosímiles de Galdós*. Barcelona: Anthropos, 1992. Impreso.
- . "*La princesa y el granuja*: el amante infortunado en un cuento inverosímil de Galdós." *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*, I-IV. Ed. Antonio Vilanova. Barcelona: Promociones y Pubs. Universitarias, 1992. II, 1491-98. Impreso.
- Stoler, Ann. "Educating Desire in Colonial Southeast Asia: Foucault, Freud, and Imperial Sexualities." *Sites of Desire, Economies of Pleasure—Sexualities in Asia and the Pacific*. Ed. Lenore Manderson y Margaret Jolly. Chicago: U of Chicago P, 1997. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic*. Trans. Richard Howard. Cleveland/London: The P of Case Western Reserve U, 1973. Impreso.
- White, Allon. "Hysteria and the End of Carnival: Festivity and Bourgeois Neurosis." *The Violence of Representation: Literature and the History of Violence*. Eds. Nancy Armstrong y Leonard Tennenhouse. Londres: Routledge, 1989. Impreso.
- Zavala, Iris. *Colonialism and Culture: Hispanic Modernisms and the Social Imaginary*. Bloomington: Indiana UP, 1992. 157-70. Impreso.