

The Citadel | Edición XXXII | 2022

El Cid



La revista estudiantil del Capítulo Tau Iota de Sigma Delta Pi,
La Sociedad Nacional Honoraria Hispánica.

Fundada en la primavera de 1993, The Citadel.

Available only online at: <https://go.citadel.edu/mlng/el-cid/>

*Funding for El Cid is made possible by the generous support of
The Citadel and the Department of Modern Languages, Literatures and Cultures*

Bienvenido a El Cid, la revista electrónica estudiantil del Capítulo Tau Iota de Sigma Delta Pi, la Sociedad Nacional Honoraria Hispánica. El Cid pretende ser un espacio académico de encuentro literario y cultural para entablar diálogo abierto en el mundo hispanohablante. La revista tiene como objetivo promover entre estudiantes universitarios subgraduados y graduados, la crítica y la creación literaria y cultural a través del ensayo crítico, el cuento y la poesía.

Los trabajos enviados deben ser inéditos y no deben estar siendo considerados para publicación en ninguna otra revista. Del mismo modo, los estudiantes interesados en enviar sus trabajos, deberán estar cursando español bien a nivel subgraduado o graduado. La lengua de publicación es solamente español. Los envíos se deben hacer de manera electrónica en formato word y no deben superar las 5000 palabras. Se otorgará el Premio Ignacio R. M Galbis al mejor trabajo entre los seleccionados para publicación de la edición vigente.

El Cid se publica de manera anual en verano. Les presentamos este año, 2022, la trigésimo segunda edición. El Cid ofrece libre acceso de su contenido completo al público, con el objetivo de fomentar la comunicación, la investigación y la creatividad literaria. La revista está indexada en MLA (Modern Language Association). Está patrocinada por el Departamento de Lenguas, Literaturas y Culturas en The Citadel.

Para cualquier pregunta, no dude en contactarnos (mbelling@citadel.edu)

Para cualquier pregunta, no dude en contactarnos (mbelling@citadel.edu)

*Un cordial saludo,
María José Hellín-García
Directora*

El Cid

Director

María José Hellín-García, The Citadel

Consejo Editorial

Esther Alarcón Arana, Salve Regina University

Marta Boris Tarre, University of Idaho

Germán D. Carrillo, Marquette University

David Faught, Angelo State University

Vicente Gomis-Izquierdo, The Citadel

Juan Senís Fernández, University of Zaragoza

Eloy Urroz, The Citadel

Redactores

Vicente Gomis-Izquierdo, The Citadel

María José Hellín-García, The Citadel

Eloy Urroz, The Citadel

Diseñador

John Whitten, The Citadel

Ganadora del Premio Ignacio R. M. Galbis, 2022

Edurne Beltrán de Heredia Carmona, Coastal Carolina University

Índice

Ensayos

- La búsqueda de la identidad judeochicana en la obra de Susana Chávez - Silverman como codificada por el sujeto
vía la historia y el lenguaje1
Edurne Beltrán de Heredia Carmona
- El cine sobre la posguerra: el panóptico en *Las 13 rosas* y *La voz dormida*.....9
Ivano Fulgano
- Desafiando la empatía evocada por la naturalización de la violación: Un análisis de tres películas desde una perspectiva
psicológica.....15
Alexis Harvey
- Del zéjel a la morenica: Sor Juana Inés de la Cruz y el legado árabe.....23
Luciana Kube
- Voces feministas que trascienden épocas y continentes: “Lección de cocina” de Rosario Castellanos y
“Carne quemada” de Rosa Montero.....31
Merci Silva-Acosta
- El aspecto heroico del Doncel del Mar: El nacimiento y la infancia de Amadís.....37
Bryan Winkler
- El uso de los símbolos por Sandra Cisneros en *La Casa en Mango Street*45
Cameron Robins
- El alcalde de Zalamea*: Calderón y su propuesta de manual de buen gobierno.....49
Enrique Muñoz-Mantas
- La mitificación de Rodrigo Díaz: la hegemonía de Ramón Menéndez Pidal en el discurso sobre el
Cid Campeador57
Jarrett Tomás Barrios

Cuentos

- El sargento Caro.....69
Julia Calderón

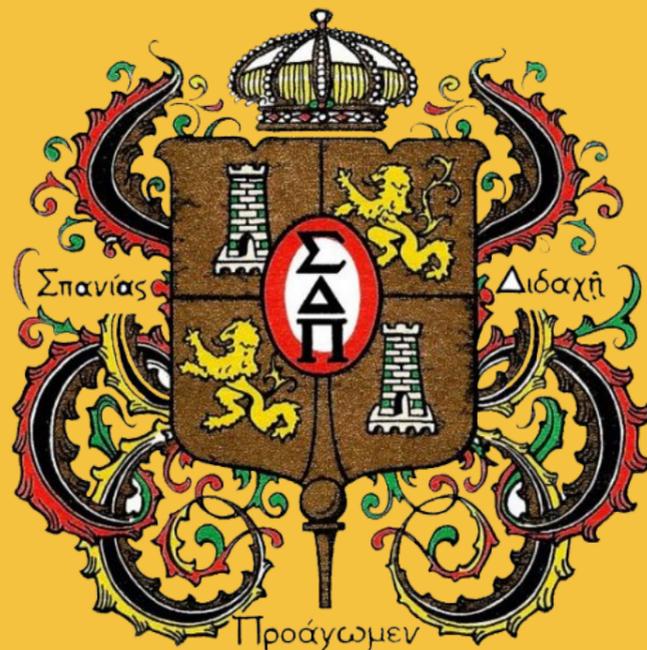
Poemas

- Papel Mojado73
Direne Esparza Lorenzo
- Las manos de la poeta74
Bruna Kalil Othero Fernandes



Sigma Delta Pi
National Collegiate Hispanic Honor Society
Sociedad Nacional Honoraria Hispánica

Ensayos



La búsqueda de la identidad judeochicana en la obra de Susana Chávez - Silverman como codificada por el sujeto vía la historia y el lenguaje

Edurne Beltrán de Heredia Carmona
Coastal Carolina University
(Premio Galbis)

A. Introducción, hipótesis, marco teórico y objetivos

Killer Crónicas (2004) es una colección de memorias individuales y colectivas sobre lugares y personas a través de los que su autora Susana Chávez-Silverman reconfigura su identidad como mujer judeochicana. La obra está compuesta por veinticuatro crónicas en las que la autora narra sus memorias sucedidas en diferentes núcleos urbanos de la geografía hispanohablante como Madrid, Buenos Aires, Guadalajara; y en comunidades mayoritariamente latinas del área metropolitana de Los Ángeles. Chávez-Silverman traslada al lector a sus recuerdos de la infancia y juventud en estos espacios urbanos, utilizando como medio un cambio de código que evidencia la indiscutible globalización y convivencia lingüística de las comunidades hispanohablantes en las ciudades mencionadas. “Atestigua la simultaneidad de la globalización desde una perspectiva periférica y marginal moviéndose de un lado a otro entre California, Pretoria y Buenos Aires. La sensación vertiginosa se representa por una disyunción entre las cadenas autónomas de imágenes superpuestas y por el flujo irregular del juego del lenguaje” (Lee 449).

A primera vista, *Killer Crónicas* (2004) está escrita en un idioma que desafía los parámetros lingüísticos globalmente establecidos; no obstante, es este el punto de enfoque en el que se centra la autora. Para cumplir con este objetivo, la autora utiliza un cambio de código constante entre el español y el inglés como medio para expresar las huellas plurilingües adquiridas tras sus vivencias en sociedades con raíces hispanohablantes y angloparlantes que se han influenciado mutuamente a través de las migraciones internacionales, dirigiendo y limitando así la lectura para un grupo específico de lectores que cuenta con un conocimiento bilingüe en ambos idiomas. Como resultado, Chávez-Silverman crea su propio idioma híbrido sin base en ningún idioma globalmente establecido y que por tanto dificulta la comprensión para lectores monolingües. “These hybrid sentences would be unintelligible to monolingual English or Spanish readers. In comparing *Killer Crónicas* to other texts, it seems that they employ radical language mixing in different ways” (Derrick 366).

Podría pensarse que la autora de *Killer Crónicas* (2008) dirige esta obra a un número delimitado de lectores que poseen habilidades para superar esta singular barrera lingüística a través del cambio de código entre los dos idiomas mencionados. Este modo de acotar las fronteras de este grupo definido de lectores deriva en el acercamiento identitario de los mismos para con la autora, creando así un lazo de representación entre individuos de un colectivo que, como la autora, han experimentado el bilingüismo resultante de la interculturalidad y el contacto entre dos culturas coexistentes. Las experiencias lingüísticas que expresa Chávez-Silverman en su texto son explicadas por Euna Lee como una representación del palimpsesto lingüístico que la autora manifiesta a través de un léxico interseccionado entre dos culturas: “Su texto se caracteriza por la representación continua, yuxtapuesta y simultánea de múltiples escenarios temporales, basándose en los efectos que se derivan de un cambio de código. Define su ‘add oral, transcultural ortografía’ como una representación de su palimpsesto lingüístico” (Lee 447). Esta utilización particular del lenguaje híbrido entre el español y el inglés es un método propio de la autora Susana Chávez-Silverman que tiene por objetivo perseguir una búsqueda de identidad multicultural adquirida tras un pasado de vivencias en diversas comunidades de origen migrante. El propósito de este ensayo es explicar cómo Susana Chávez-Silverman emprende un viaje de búsqueda de su propia identidad en su obra *Killer Crónicas* (2004) utilizando el lenguaje a través de una particular forma de intercambio de código; así como también analiza críticamente su pasado histórico y cultural con el fin de cumplir este objetivo. Además, en este ensayo se analizará cómo la autora pretende acercarse a un grupo concreto de lectores a través de su obra, buscando en todo momento que este colectivo se sienta identificado con las experiencias narradas y con el uso de

un lenguaje híbrido sin definir pero compartido por individuos de la comunidad chicana. Esta producción tan particular del idioma es además una clara manifestación por desafiar y romper con la normativa lingüística establecida con la intención de evidenciar un bilingüismo existente dentro de la comunidad chicana. Chávez-Silverman reivindica el uso del idioma español en su obra y manifiesta en todo momento un deseo por la expresión en este idioma arraigado a la cultura de su comunidad. El idioma inglés, mayoritario en uso dentro de los Estados Unidos, ha tenido culturalmente cierta imposición sobre otros idiomas de comunidades minoritarias, llegando en ocasiones a sobreponerse como idioma dominante. No obstante, Chávez-Silverman reivindica la utilización del bilingüismo para quienes, como ella, pertenecen a una biculturalidad en donde están presentes ambos idiomas.

Para apoyar este objetivo, en este ensayo se trabajará el texto académico de Gloria Anzaldúa *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) en donde se detalla la invisible pero existente frontera dentro de la comunidad latina de los Estados Unidos; y también se hará énfasis en la identidad como mujer chicana que expone la autora producto del hibridismo cultural y lingüístico. La perspectiva materialista que propone Rosaura Sánchez en su obra *The history of Chicanas: A Proposal for a Materialist Perspective* (1990) y la perspectiva de identidad partiendo de la base sociohistórica en *On a Critical Realist Theory of Identity* (2006) serán otro apoyo teórico para comprender las características que perfilan la identidad chicana de Chávez-Silverman y que a la vez define la identidad de los lectores a los que se dirige esta obra. La postura feminista de Sánchez será un punto esencial comparativo para definir la identidad como mujer chicana en *Killer Crónicas* (2004). Por otro lado, la alternancia de código como medio para reflejar su identidad en la obra será objeto de análisis desde los estudios académicos de autores como Lourdes Torres, quien ha analizado el uso del code-switching en las comunidades latinas e hispanohablantes de los Estados Unidos. Asimismo, las investigadoras Roshwanda A. Derrick y Euna Lee han centrado la atención de este término lingüístico en *Killer Crónicas* (2004) con el fin de comprender cómo esta alternancia que Chávez-Silverman emplea en su obra es producto de un discurso de dos lenguas que no pierden su formación lingüística básica mientras son empleadas en conjunto. Este fenómeno es analizado por investigadores como Fiona J. Doloughan, Cecilia Montes-Alcalá y Ariel Dorfman en sus estudios sobre el bilingüismo en la sociedad hispanohablante de los Estados Unidos. El code-switching, bilingüismo e hibridismo en este ensayo serán analizados con el fin de comprender el discurso lingüístico como medio para la búsqueda de la identidad judeochicana en la obra de Chávez-Silverman. Esta estrategia de discurso se acompaña de un estilo humorístico para satirizar toda representación de la estereotipación de la comunidad chicana y así acercar su situación marginal a un discurso cotidiano. Empero, se negará la perspectiva negativa de Rosaura Sánchez en *Mapping the Spanish along Multiethnic and Multilingual Border* (1996) para demostrar que el español sí tiene futuro como idioma principal dentro de los estudios chicanos y que por tanto no debe rendirse ante la dominación lingüística del inglés como idioma principal.

2. Búsqueda de la identidad judeochicana de Susana Chávez-Silverman

La palabra chicano, de origen en el idioma náhuatl, define a una comunidad estadounidense cuyos orígenes son mexicanos, aunque frecuentemente es también utilizada para individuos de diversos orígenes en el continente latinoamericano. Aunque este término ha sido víctima injusta de una connotación peyorativa, el Movimiento Chicano (1965 a 1979) produjo una connotación más política y prestigiosa en este término que identifica a una gran comunidad de individuos (Alarcón, online). Este mismo autor menciona: “Hablando de la «búsqueda de la identidad» a través de la literatura, sea chicana o cual fuere, hay por lo menos dos símbolos básicos, inherentes al problema mismo de la identidad, por tratarse de un factor de resquebrajamiento fundamentalmente humano que es la enajenación sociocultural. Los dos símbolos son: el viaje y el espejo” (Chávez-Silverman, online). Estos dos símbolos son claramente representados en *Killer Crónicas* (2004) con objetivo de buscar la propia identidad de la autora, por un lado a través de un viaje geográfico y lingüístico y por otro tras el análisis de sus memorias dentro del contexto histórico sociocultural.

B.1. Búsqueda a través del lenguaje

La alternancia de código o el code-switching es un término lingüístico que se refiere al uso de una o más lenguas en un mismo discurso, enunciado o frase, mientras se conservan las normas sintácticas y fonológicas de cada lengua. Este término solo puede producirse en aquellos hablantes bilingües que dominan a la perfección ambas lenguas. Estos cambios surgen a nivel del enunciado sin interferir en el léxico o a las palabras que componen un idioma (Otheguy 24). En la obra *Killer Crónicas* (2004) se incluyen enunciados de realidad y ficción en español y en inglés conformando una variante del code-switching que alcanza las definiciones para un nuevo lenguaje que no forma parte de las convenciones globalmente establecidas. Cabe destacar que esta obra está compuesta íntegramente por enunciados compuestos por este cambio de código para que el lector

pueda concentrar su atención cognitiva en este lenguaje por completo. Roshwanda A. Derrick destaca que este texto está únicamente dirigido a lectores completamente bilingües en ambos idiomas y denomina este fenómeno como un hibridismo radical, explicado por Euna Lee como una respuesta a la situación marginal de la comunidad latina en los Estados Unidos :

He comprendido el concepto radical hybridism de la autora basado en el cambio de código extremo como una respuesta lingüística, epistemológica y ética al trauma de su comunidad latina, para superar la inquietud existencial de autores bilingües de la generación anterior y también para criticar y desafiar la perspectiva despreciativa hacia la comunidad bilingüe de latinos. (Derrick cit. Lee 455)

La comunidad latina de los Estados Unidos convive con una inquietud por utilizar el idioma de origen de sus antepasados y que es hablado en el hogar, el español, o utilizar el idioma dominante autóctono, el inglés. Chávez-Silverman en su obra menciona cómo se ve obligada a cambiar de idioma en varias ocasiones por no poder ser entendida dentro del contexto en el que se encuentra: “Suzi, you have to learn their language, to understand them. To understand us” (7). En esta autobiografía, la autora muestra una actitud de incompreensión ante situaciones como la citada. Para ella, el lenguaje es una parte básica de su propia personalidad y encuentra el método de expresar sus propios sentimientos mediante el uso constante de cambios entre los dos idiomas que habla. Podría indicarse que su identidad ha sido construida mediante las vivencias en dos culturas, la hispana y la estadounidense, que están formadas por dos idiomas claramente esclarecidos. Por este motivo, la autora arrastra consigo los aspectos positivo y negativo que pudiera tener al vivir en este hibridismo que se refleja en el bilingüismo completo con el que escribe *Killer Crónicas* (2004). Uno de estos puntos negativos es, como indica Lee, el trauma que conlleva el pertenecer a una comunidad latina; y esta cuestión será estudiada con profundidad en el siguiente apartado de este ensayo.

Siguiendo en el hilo del code switching, debe destacarse la estructura con la que Chávez-Silverman ha compuesto *Killer Crónicas* (2004). El compromiso político de la autora se encuentra en la temática, en el lenguaje y en el planteamiento de la obra al dirigirla a los lectores que, como ella, no presumen de libertad para utilizar su bilingüismo. En este análisis se propone que el cambio lingüístico va de la mano con el compromiso de la autora por acercarse a la cultura urbana y popular de su comunidad latina que se comunica con un registro propio. “Chávez-Silverman captura libremente las tensiones emergentes entre la vacilante cultura local y el paisaje urbano irresistiblemente globalizado recurriendo a la fluidez discursiva del género” (Lee 448). Esta idea de una expresión global es mencionada en varias ocasiones en la obra y referenciada como “el monstruo de la globalización”, concepto que se contradice con las fuertes limitaciones relacionadas con el lenguaje y la identidad que encuentra la autora en su vida diaria. Por un lado la autora normaliza la marginalización global de su comunidad con un tono satírico y humorístico, no obstante, esta globalización invisibiliza de forma peyorativa a ciertas comunidades y sitúa en una posición inferior o marginalizada a otras, como es el caso que analiza de Chávez-Silverman en su obra.

La alternancia de código deriva en una fácil transición entre los apartados de la obra escritos en forma de crónica, y también produce que el tono humorístico del lenguaje en la obra se produzca de forma improvisada y estilística, factor que facilita la captación de una cultura cotidiana que se convierte visible globalmente. “Evidence of the author’s keen sense of the sad, the bizarre, and the wickedly funny in coinages such as the “everhovering guilt (c)académico,” or the dedo-en-la-llaga indexing of stereotyped Latinx/@ representations in noting the tendency to unwitting self-parody, that is, two-dimensional tropicalizing or self-tropicalizing” (Horan 25). En este sentido, el tono humorístico es un método para acercar al lector hacia una normalización de las circunstancias marginales y traumáticas, similar a la híbridas que define Lee. La obra de Chávez-Silverman roza un estilo burlesco en el que ella es la principal protagonista de estas situaciones. Este concepto recuerda a la noción carnavalesca acuñada por Mijail Bajtin como práctica de resistencia y transformación social ante un discurso dominante. En su escritura, Chávez-Silverman reivindica con actitud activa los aspectos culturales de la clase que domina en su sociedad para permitir que, a través de este humor, los marginados sean ahora protagonistas en un panorama literario que nadie puede arrebatarles. “En el carnaval se elabora, en una forma sensorialmente concreta y vivida entre realidad y juego, un nuevo modo de relaciones entre toda la gente que se opone a las relaciones jerárquicas y todopoderosas de la vida cotidiana” (Bajtin 179). Este nuevo modo performativo se aplica a la superación del trauma a través del sarcasmo como medio para normalizar su circunstancia.

La voz de Chávez-Silverman es la voz de quienes han sido silenciados históricamente y de quienes aún continúan existiendo en silencio. Esta voz bilingüe se convierte en un grito gracias a la escritura de autores que dejan de lado las convenciones para dar espacio al bilingüismo. Cecilia Montes-Alcalá analiza el fenómeno del bilingüismo dentro de la comunidad hispanohablante de los Estados Unidos como método de integración lingüística en la sociedad: “It asserts bilingualism as a viable and valid mode of communication and of creativity, both oral and written. It constitutes an act of cultural differentiation and bicultural reaffirmation” (Montes-Alcalá 276). La enfatización principal del uso de este bilingüismo es, como indica Montes-Alcalá, una propuesta de integración social, reconceptualizando el discurso dominante.

“Al revelar la viabilidad del lenguaje “no traducido” de un modo visual y fonológico, nos hace reconocer que los rastros multinacionales incluidos en su adquisición del lenguaje merecen igualmente ser recordados y apreciados” (Lee 454). Podría pensarse que el discurso dominante cultural está estrictamente ligado al idioma principal o a un bilingüismo completo. Chávez-Silverman rechaza la traducción de idiomas y apuesta por un método que de visibilidad al español para no rendirse ante el idioma dominante.

Rosaura Sánchez en su investigación explica cómo la disglosia es ahora un fenómeno de heteroglosia debido al gran desarrollo del idioma español en la comunidad del área metropolitana de Los Ángeles; asimismo plantea cuál es el rol de la lengua en un entorno multicultural. Mediante un ejemplo sobre la extinción de las lenguas indígenas en Perú y consiguiente comienzo de una narrativa en español tras la dominación del español como imperativo en este país, Sánchez afirma que la solidaridad de un idioma no es necesaria para la construcción de un estado: “Language loyalty may not in itself be the critical criteria determining identity but it is undoubtedly a strategic element allowing for popular cultural identification and may in fact further buttress national identity, although not necessarily” (Sánchez 66). Sin embargo, esta solidez o lealtad para con el idioma es precisamente el argumento a defender por Chávez-Silverman en su obra, ya que bien podría esta autora apartar el idioma de su origen de su discurso, el español, y rendirse ante la dominación mayoritaria del inglés en los Estados Unidos. Empero, esta autora al igual que Anzaldúa reafirman su idioma español y potencian su utilización a través de su escritura; no cediendo así ante el gigante nacional lingüístico. Chávez-Silverman escribe a modo reivindicativo, por lo que indica en la introducción la obra principal de análisis en este ensayo: “The uses of language in *Killer Crónicas* do not simply reflect an aesthetic choice; they also signal a highly political gesture in the U.S. context. As Gloria Anzaldúa describes this linguistic scenario in *Borderlands/La Frontera*, “Until I am free to write bilingually and to switch codes without always having to translate, while I still have to speak English or Spanish when I would rather speak Spanglish... my tongue will be illegitimate”. El idioma es, para estas autoras, una parte esencial de su identidad como chicanas que ha quedado esclarecido en sus escrituras, concepto que se contradice en la investigación de Sánchez: “When and if the Spanish language should no longer be the the language of over half of the Latino population, the construct of identity would not necessarily change” (Sánchez 69). Esta investigadora añade que el español no se extinguirá con rapidez como idioma dentro de la comunidad chicana pero sí tenderá a descender en número de hablantes ya que la población terminará por doblegarse ante el inglés y aceptará este idioma para sentirse identificado para con la identidad mayoritaria nacional. Chávez-Silverman y Anzaldúa ignoran esta idea pesimista de Sánchez para gritar sus voces bilingües desde la literatura, esclareciendo así su activismo por la existencia y supervivencia de su idioma.

La relación entre la identidad y el lenguaje ha sido estudiada por lingüistas de reconocimiento mundial. Ferdinand de Saussure fundó un discurso de la naturaleza simbólica de las lenguas y destaca la función representacional de las lenguas mediante los signos y la forma de estructurar el sistema. Los usos lingüísticos contienen un simbolismo que tienen su significado a través de una serie de códigos que existen de acuerdo a la estructura cultural convencional. Saussure propone una perspectiva en donde expresa el uso social del lenguaje a través de sus estudios sobre el habla. En los cursos de lingüística general que impartió Ferdinand de Saussure entre 1907 y 1911 se recopilan las bases del estructuralismo lingüístico contemporáneo y describe la lengua como una parte esencial homogénea mientras que el habla es un producto particular del individuo, siendo este además un acto voluntario y de inteligencia. “El habla es necesaria para que la lengua se establezca” (Saussure 41). En relación a la postura que toma Chávez-Silverman en su obra, la utilización de su idioma es fundamental para la continuidad y la existencia de este mismo. La no utilización de este idioma en la literatura sería un camino inevitable hacia una pérdida de la gran e indudable riqueza cultural que esta autora continúa demostrando como evidente en su escritura.

B.2. Búsqueda a través del contexto histórico y cultural

Susana Chávez-Silverman recorre la historia cultural y social de sus raíces así como del origen de la comunidad chicana para cumplir con su objetivo de descubrir su propia identidad. Las diferentes historias anecdóticas escritas en forma epistolar que narra la autora sobre su pasado y su historia acercan al lector a un panorama de movimientos geográficos que invitan a la reflexión sobre las consecuencias sociales y personales de una comunidad en constante movimiento migratorio.

Rosaura Sánchez analiza la historia de la mujer chicana desde una perspectiva materialista. Para esta autora, las mujeres chicanas han vivido supeditadas al poder del hombre en una sociedad patriarcal que limitaba su rol al de madres que deben permanecer al cuidado de los hijos y ocuparse de las labores del hogar. Estas mujeres han debido luchar desde una posición desigual clasista, así como también han tenido que romper con los estereotipos de etnicidad, además de la posición inferior como mujeres.

El panorama de las mujeres chicanas ha ido evolucionando con el paso de los años. Es en las últimas décadas cuando estas mujeres comienzan a alzar su voz a través de la literatura a través de autoras como Sandra Cisneros, Gloria Anzaldúa, Cherrie Moraga, Lucha Corpi, entre muchas, que representan a la comunidad de mujeres chicanas en sus obras. Las instituciones apuestan por los estudios chicanos mientras incluyen obras y participaciones de estas mujeres en su curriculum académico. Revistas académicas como *La Palabra*, *El Fuego de Aztlan*, *Revista Chicano-riqueña*, ofrecen apartados específicos para las obras de las mujeres chicanas. El cine es también protagonista cultural de representación de estas mujeres, ya que cineastas como Sylvia Morales reconocen el importante rol de las mujeres chicanas en la sociedad (Sánchez, 16 – 18).

En este hilo se encuentra la autora a analizar en este ensayo, Susana Chávez-Silverman, que a través de su obra reivindica no solo su identidad como judeochicana sino también su identidad como mujer en su comunidad.

C. Susana Chávez-Silverman y otras autoras judeochicanas

Nacida en Los Ángeles, esta autora de ascendencia judeohispana por parte de padre y chicana por parte de madre, posee una amplia trayectoria académica en el campo de las lenguas romances y obtuvo su doctorado en esta área por la Universidad de California en Davis en 1991. Su infancia y juventud transcurrieron en atmósferas bilingües y biculturales principalmente en Buenos Aires, Madrid y Guadalajara (México), a lo que se le deben añadir múltiples viajes internacionales en destinos como Sudáfrica, España y Boston. Actualmente reside en Clermont, California, en donde ocupa la cátedra de Estudios de Latinoamérica en el Departamento de Lenguas y Literaturas Romances en Pomona College. Su especialidad son los estudios de género, feminismo y sexualidad en la literatura latinoamericana y chicana (Newman, 225).

Entre sus obras más destacadas se encuentran *Killer Crónicas* (2004) y *Scenes from La Cuenca de L.A.* y otros *Natural Disasters* (2010), ambas obras de gran componente autobiográfico y escritas en su particular estilo del *code-switching* entre el español y el inglés. *Killer Crónicas* (2004) fue reconocida en 2011 con el premio Andar Prize de la revista “Chicano Literary Excellence Contest” a la excelencia literaria dentro de la categoría de memoria personal, y cabe señalar que esta obra cuenta con más de 42 citas por parte de un gran número de investigadores académicos. Entre sus obras también destacan monografías especializadas en los estudios queer, sexuales y transculturales representados en la comunidad latina.

Los movimientos diaspóricos de colectivos judíos hacia los países de América Latina y el Caribe principalmente durante el siglo XX han dado como resultado el surgimiento de minorías judeolatinas; y una migración de una posterior generación de estas hacia los Estados Unidos ha resultado en la judeochicana. Aunque los movimientos migratorios de comunidades judías a América Latina datan de comienzos del siglo XVI con origen sefarad tras la expulsión de estos colectivos en España (1492) y Portugal (1497), la comunidad judeochicana actual es mayoritariamente el resultado de las oleadas migratorias asquenazíes que han tenido lugar desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días (Caro 80). Susana Chávez-Silverman hace referencia a su herencia judía por el lado paterno de su familia, circunstancia que no es muy familiar para ella y que cuestiona con frecuencia por no tener suficientes referentes: “Is it a Jewish thing, esta never – satisfaction? An oldest child thing? ¿Solo un modo de ser melancólico, compartido entrañablemente?” (Chávez-Silverman 43).

La suma de una identidad chicana y una identidad judía es objeto de protagonismo experimental literario y artístico por parte de un colectivo minoritario cuyo resultado es una aportación cultural enriquecedora. La tesis de maestría de la investigadora Citlali Bohanon titulada *Literatura judeochicana: el reclamo de la herencia cripto-judía sudoesteña* (2019) es un estudio que recoge la voz literaria de Sarah Amira de la Garza *Mysteries of the Mother in my Life* (2004), y Kathleen Alcalá *The Desert Remembers My Name: On Family and Writing* (2017), ambas autoras judeochicanas que residen en el sudoeste estadounidense. Por otro lado, Maxwell Ezra Greenberg, estudiante doctoral en el Departamento de Estudios Chicanos de la Universidad de California en Los Ángeles, centra su investigación en la diversidad étnica, racial y de clase dentro de los estudios globales de la diáspora judía relacionándolos con los estudios de frontera entre México y los Estados Unidos. La poetisa y artista Lisa Alvarado analiza también su búsqueda como mujer judeochicana a través de sus experiencias al pertenecer a una familia judeoconversa sefaradí establecida en México desde hace cuatro generaciones que ha mantenido un arraigo hacia sus tradiciones y costumbres judaicas. Alvarado emprendió una búsqueda de identidad a través de sus memorias y vivencias como judeoconversa forzada o Anusim, y su literatura así como los proyectos digitales en los que ha participado, como el blog literario *La BloGa* (2007), *HaLapid: The Journal for the Study of Crypto – Judaism* (2010 – 2012) y el proyecto de poesía digital *Love You Madly* (2015) entre muchos, han servido para su autoreconocimiento sólido y definido

como mujer judeochicana (online)¹. La poesía es en este caso el género literario principal de Alvarado para la búsqueda de su identidad judeochicana:

The poem as a way in. The poem as a way out. The poem as Hallelujah. The poem as Baruch Hashem. The poem as Salaam Aleikum. The poem as Ashe. The poem as red brick dust. The poem as holy water. The poem as cabrona. The poem as patrician. The poem as puta madre. (Alvarado, online)

Dentro de este colectivo minoritario de escritoras judeochicanas, debe también mencionarse a las escritoras Demetria Martínez y Kathleen Alcalá por su sobresaliente aportación al campo de la identidad chicana desde la perspectiva del lenguaje y del contexto sociohistórico. Pese a definirse como autoras judeochicanas, su identidad judía está al margen en su escritura.

C. Conclusiones

Susana Chávez-Silverman ha emprendido una búsqueda de su identidad judeochicana a través de su obra *Killer Crónicas* (2004) haciendo un repaso sociohistórico cultural por sus propias memorias y vivencias como mujer chicana de ascendencia judía; así como ha reivindicado la utilización de un idioma que surge entre la alternancia de códigos del inglés y el español. Su objetivo de dar voz a la comunidad judeochicana queda cumplido al contar unas vivencias desde la experiencia de una mujer que ha vivido en diversos lugares geográficos como mujer chicana. El humor y la sátira son técnicas estilísticas que conllevan la normalización de las circunstancias marginales o traumáticas en que se encuentra la comunidad chicana. La autora consigue normalizar las circunstancias marginales y acerca la cultura popular a la literatura universal. *Killer Crónicas* (2004) es un grito a la existencia para reivindicar una posición activa y visible en la sociedad.

El bilingüismo de la comunidad chicana es una realidad por la que Chávez-Silverman realiza un activismo literario para apoyar la existencia de este idioma y para ello se aleja de la traducción del lenguaje que facilitaría la comprensión de la comunidad dominante, en este caso la comunidad los angloparlante y mayoritaria en los Estados Unidos. Al igual que Anzaldúa, esta autora admite el estado minoritario del idioma español, no obstante ambas autoras mantienen el espíritu reivindicativo por los derechos del Spanglish; dejando al margen su falta de aceptación dentro de los parámetros y categorías lingüísticas previamente establecidas.

Chávez-Silverman rompe la invisible frontera que va más allá de las categorías étnicas. En otras palabras, la autora no encasilla su escritura en español o en inglés sino que rompe con las dinámicas establecidas para escribir su obra en el idioma híbrido que surge tras el *code-switching* entre español e inglés, utilizado por un número amplio de individuos en la comunidad chicana.

La utilización de este lenguaje es también un modo de contradecir las predicciones pesimistas de Rosaura Sánchez que anuncian una inevitable dominación del inglés dentro de la comunidad hispanohablante en el sudoeste de los Estados Unidos. La escritura de Chávez-Silverman es una llamada a la comunidad chicana estadounidense para no rendirse ante ninguna dominación cultural o lingüística; por el contrario, incita a la utilización del bilingüismo propio que define a los individuos de su comunidad.

Obras citadas

Alarcón, Justo S. *La búsqueda de la identidad en la literatura chicana*. Madrid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004.

Alcalá, Kathleen. *Treasures in Heaven*. Chronicle Books, 2000.

Alvarado, Lisa. *Soy Judía: Soul Food, Pomegranates, and Finding My Way Home*. La Bloga, 18 Dic 2008. Web. 25 Abr 2018.

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands: La frontera*. Vol. 3. Aunt Lute, 1987.

Bajtín, Mijail Mijailovich. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Bohanon, Citlali. *Literatura judeochicana: El reclamo de la herencia cripto-judía sudoestena*. Thesis. Arizona State University, 2019.

Caro, Isaac. “Identidades judías contemporáneas en América Latina.” *Atenea (Concepción)*, 2008, pp. 79 – 93.

Chávez-Silverman, Susana. *Killer Crónicas: Bilingual Memorias*. University of Wisconsin Press, 2004.

Derrick, Roshawanda A. “Radical Bilingualism in *Killer Crónicas*.” *Hispania*, vol. 97, núm. 3, 2004, pp. 366 – 367.

De Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*, 1987.

Doloughan, Fiona J. *Contemporary Narrative: Textual Production, Multimodality and Multiliteracies*. Continuum, 2011.

Enghels, Renata, Laura Van Belleghem, y An Vande Castelee. ¿Existe una gramática del spanglish? Estudio de caso de la posición del adjetivo en *Killer Crónicas* (2004). *El inglés y el español en contacto en los Estados Unidos Reflexiones acerca de los retos, dilemas y complejidad de la situación sociolingüística estadounidense*, 2019.

Gutiérrez-Muhs, Gabriella, *Communal Feminism: Chicanas, Chilenas, and Cultural Exile*. Roman & Littlefield, 2009.

Horan, Elizabeth. “Susana Chávez – Silverman’s *Killer Crónicas: Urban Gardens of Earthly Delight*.” *Feministas Unidas*, vol. 24, núm. 2, 2004, pp. 25 – 26.

Lee, Euna. “Cambio de código y lenguaje transnacional en *Killer Crónicas*.” *Hispania*, vol. 101, núm. 3, 2018, pp. 446 – 457.

Martínez, Demetria. *Confessions of a Berlitz-tape Chicana*. University of Oklahoma Press, 2017.

Montes-Alcalá, Cecilia. “Code-switching in US Latino Literature: The Role of Biculturalism.” *Language and Literature*, vol. 24, num. 3, 2005, pp. 264 – 281.

Mundo Judío: Navigating the Spanish Speaking Jewish World. Los Ángeles Jewish: Young Adult Community. Web. 25 Abril 2018.

Pawelek, Lukasz D., y Roshawnda A. Derrick. Ethnolinguistic Narratives of Latinidad: Radical Language-Mixing, Nostalgia, and Hybridity in Chávez Silverman’s *Killer Crónicas*. *Nueva Revista del Pacífico* 68, 2018, pp. 82-104.

¹Término utilizado para denominar a los judíos obligados a abandonar la Ley judía en contra de su voluntad.

Sánchez, Rosaura. "Mapping the Spanish language along a multiethnic and multilingual border." *Aztlan: A Journal of Chicano Studies*, vol. 21, 1992, pp. 49 – 104.

---. "The History of Chicanas: A Proposal for a Materialist Perspective." *Between Borders: Essays on Mexican/Chicana History*, pp. 1 – 29.

Spyra, Ania. Language, Geography, Globalization: Susana Chavez-Silverman's Rejection of Translation in Kill-er Crónicas: Bilingual Memories. *Literature, Geography, Translation: Studies in World Writing*, 2011.

Torres, Lourdes. "In the Contact Zone: Code-switching Strategies by Latino/a Writers". *MELUS*, vol. 32, núm. 1, 2007, pp. 75 – 96.

El cine sobre la posguerra: el panóptico en *Las 13 rosas* y *La voz dormida*

Ivano Fulgano
University of Alabama

Los papeles de la Iglesia católica y la dictadura franquista durante la posguerra en España han sido ampliamente debatidos en diferentes ámbitos. Algunos críticos, como Asunción Bernádez Rodal (2009) y Lisa Renee Di Giovanni (2012), han estudiado las representaciones cinematográficas de estos roles para ilustrar cómo la doctrina religiosa y aquella del Estado se han utilizado para ganar el control ideológico sobre los antagonistas del franquismo. Sin embargo, estas obras se han centrado exclusivamente en un análisis hermenéutico del contenido en detrimento de su forma. En este contexto, mi ensayo investiga cómo la técnica cinematográfica ayuda a esclarecer las dinámicas de poder entre el Estado español, la Iglesia y los personajes republicanos. En específico, me propongo analizar la representación artística del sistema de vigilancia panóptica y su influencia sobre las relaciones entre el nacionalcatolicismo y sus opositores, en las películas *Las 13 rosas* (2007) de Emilio Martínez-Lázaro y *La voz dormida* (2011) de Benito Zambrano.¹

El contexto carcelario es el hilo conductor que caracteriza ambas películas. *Las 13 rosas* se focaliza en el rol que juegan los representantes del Estado en las vicisitudes de un grupo de trece mujeres y otros militantes acusados de conspirar contra el régimen franquista. Torturadas y encarceladas, las protagonistas se enfrentan con las normas impuestas por la fuerza dominante antes de ser sentenciadas a muerte por fusilamiento. Asimismo, *La voz dormida* cuenta las peripecias de dos hermanas, Tensi y Pepita, interpretadas respectivamente por Inma Cuesta y María León, quienes combaten la misma batalla desde dos perspectivas diferentes: la primera, desde la celda de una cárcel en la cual reina la clerecía católica y, la otra, desde el mundo exterior que igualmente persigue y atrapa a todo aquello que es ajeno al modelo impuesto por la facción despótica. El final de la película es agri dulce: Tensi, quien muere justificada; y la historia de amor de Pepita, la cual se cumple románticamente. En ambas películas, la represión carcelaria se desarrolla a través de actos de subyugación física y psicológica perpetrados respectivamente por los delegados del Estado para el caso de *Las 13 rosas*; y por parte del clero, en *La voz dormida*.

Durante la posguerra, el régimen franquista y la Iglesia católica viven como un conjunto simbiótico marcado por una complicidad y un parasitismo mutuo en los cuales las dos entidades se ceban la una de la otra: el gobierno concede protección a una Iglesia que usa su autoridad moral y hasta divina, para empoderar al bando nacionalista frente a la opinión pública. Así, el escenario caracterizado por esta estrecha relación toma el nombre de nacionalcatolicismo. De hecho, durante la posguerra en España este sistema cultural y político se materializa por medio del cuerpo físico de sus representantes, es decir, los empleados nacionalistas y el clero, quienes se dedican a proteger y difundir las instituciones militares y antiliberales.

Los funcionarios del Estado franquista se pueden comparar con el fiscal que aparece en Europa alrededor del siglo XII. Esta figura representa el poder soberano y tiene el objetivo de proteger a la víctima de un crimen asegurándose que la autoridad tome el control de los procedimientos judiciales (Foucault, "Power", 85). Por consiguiente, los fiscales franquistas desarrollan un papel estratégico determinante en la persecución de los objetivos ideológicos del régimen. Este aspecto se nota sobre todo cuando se defiende al mismo Estado de una supuesta ilegalidad cometida por actores externos. De la misma manera, el clero católico es el representante por antonomasia de la religión y ejerce el poder pastoral que depende de su capacidad de interactuar con los creyentes para asegurarles la salvación eterna (Foucault, "Discipline and Punish", 375-76). Con estas funciones, la clerecía actúa con fines nobles y respalda las iniciativas del gobierno para divulgar y mantener aquel plan nacionalista que asegura la sobrevivencia y la prosperidad de ambos aparatos de influencia.

El tercer protagonista en este contexto social e histórico es el militante republicano, comunista o, en su defecto, socialista, además multipartidario y liberal, en suma, aquel que cree en todo lo contrario de lo que propugna el franquismo. Los representantes del régimen y sus opositores, se enfrentan por lo tanto en una lucha ideológica y física que nace con la guerra civil y continúa con la posguerra. En *Las 13 rosas* y *La voz dormida* esta pugna se manifiesta a través de las dinámicas

de poder que se basan en un sistema de vigilancia panóptica establecido y desarrollado por los aparatos nacionalcatólicos. El panóptico, teorizado por Jeremy Bentham en *Panopticon or the Inspection House* (1791), es un edificio en forma de anillo que contiene habitaciones con paredes transparentes. En el medio de la estructura hay un patio con una torre en la cual se halla un sujeto, quien, desde su posición privilegiada, puede observar en secreto todo lo que sucede alrededor. De esta manera, el observador administra un tipo de vigilancia total e ininterrumpida que le permite ejercer autoridad sobre las personas que se encuentran en el espacio de referencia (Foucault, “Discipline and Punish”, 101).

Una prisión es un ejemplo de construcción panóptica en la cual hay observadores, y que son los guardias; mientras que los observados son encarnados por los prisioneros. Se trata de una estructura que ya no se basa en el respeto de las reglas, es decir, de la ley escrita, sino de la norma, que es lo mismo que decir la moralidad. Este asunto es substancialmente relevante en el momento en que la moral dominante es aquella que impone un grupo de personas e instituciones que pueden doblegar la ley según su propia voluntad. Con este mecanismo político-jurídico el peligro creado por el individuo antagonista se calcula según un daño potencial en el futuro (Foucault, “Discipline and Punish”, 100-02). Durante la posguerra en España el respeto de la norma sirve para justificar la tarea más importante que la reclusión carcelaria cultiva, es decir, la de eliminar al diferente para instaurar una dinámica de poder que se prolongue en el tiempo entre un grupo dominante y uno subordinado. Las 13 rosas de Emilio Martínez-Lázaro y *La voz dormida* de Benito Zambrano utilizan expedientes técnicos cuyo análisis consiste en explorar la representación cinematográfica del nexo entre este poder dominante y el sistema panóptico. En particular, los momentos ambientados en la cárcel y aquellos de los interrogatorios los cuales ayudan al espectador a interpretar el espacio diegético como recurso técnico y simbólico en relación con las dinámicas de poder vigentes.

La escena del interrogatorio de Teo (Fotograma 1), quien es un miembro de la resistencia republicana e interpretado por Fran Perea, es un ejemplo del uso estratégico de la puesta en escena en *Las 13 rosas*. Las tomas se desarrollan en dos planos narrativos contiguos separados por una puerta con vidrios transparentes: un espacio interno desde la perspectiva del ojo de la cámara y del espectador; el otro, externo y dentro de la habitación donde Teo sufre una agresión física. En este último ámbito narrativo se denota una puesta en escena demacrada con iluminación en clave alta que resume la situación en la cual se encuentra España después de la guerra; no hay cosas que ver ni esconder, simplemente porque no queda nada de aquel país que ya ha perdido sus colores y abundancias por culpa del enfrentamiento fratricida.



Fotograma 1

La oscuridad que predomina en la sección interna cancela la percepción espacial circundante y facilita una cierta curiosidad hacia lo que sucede en la parte iluminada que está en frente. Este tipo de iluminación asume un significado relevante con la llegada del capitán Fontenla, personaje interpretado por Adriano Giannini. Su figura inicialmente misteriosa resulta casi molesta cuando se interpone entre la mirada del espectador y lo que sucede en la otra habitación. Además, la colocación central del capitán crea un balance dimensional entre el prisionero Teo, en el lado derecho; y el lacayo Gaspar, a la izquierda, lo que evidencia el poder institucionalizado que Fontenla ejerce sobre las dos partes. Desde su perspectiva, el funcionario observa sin ser visto por los demás protagonistas diegéticos y cumple con las expectativas del sistema de vigilancia panóptico que prevé a un observador que desempeñe su papel sin que nadie se dé cuenta de su presencia.

Los dos espacios, interno y externo, se anudan a través de un puente de imágenes y sonidos cuando la puerta se abre y Fontenla traspasa de una zona narrativa a la otra; de esta manera, el personaje rompe una de las reglas introducidas por Bentham y se expone físicamente a los otros interlocutores. Aunque parezca ser una excepción al concepto de panóptico, este acto evidencia primariamente una prerrogativa del ejercicio de poder hegemónico. De hecho, el fiscal del Estado no persigue el objetivo de vigilar y redimir al supuesto criminal, sino que apunta a ejercer un poder flagrante que desemboque en un acoso físico y psicológico. En este contexto, Teo pasa de ser autor de actos insurgentes, a víctima de la ideología hegemónica ejercitada por el nacionalcatolicismo a través de las acciones de sus carceleros. La representación cinematográfica de estas dinámicas de poder se materializa con la gestión del espacio estructural y la iluminación, dos aspectos que se reconocen en el panóptico de Bentham y que permiten al capitán Fontenla ejercer su autoridad según sea necesario.

En la película de Martínez-Lázaro (Fotograma 2), la llegada de las jóvenes republicanas a la cárcel presenta una oportunidad más especular todavía sobre las dinámicas de poder y vigilancia. La cámara posicionada por encima de los personajes y con ángulo picado, permite beneficiarse de una perspectiva que revela la estructura carcelaria. La panorámica

sucesiva hacia la derecha muestra otra sección del presidio y desemboca en un ángulo cenital ayudado por una iluminación metódica y selectiva. En estas tomas se nota cómo el espacio abierto consiente a las pocas carceleras allí presentes, supervisar a un número considerable de reclusas, aunque estas últimas se hallen sobre múltiples planos visuales.

Dentro de la cárcel, Carmen Castro, la jefa de las funcionarias de la prisión interpretada por Goya Toledo, puede ser considerada el alter ego femenino del capitán Fontenla. En una de las escenas más peculiares de la película, el personaje se mueve entre dos líneas de detenidas que cantan el Cara al sol con los brazos levantados a modo de saludo nazifasciofranquista (Fotograma 3). El encuadre con ángulo picado resalta la relevancia del personaje dotando tridimensionalidad a la composición diegética. La centralidad de su figura enfatiza el estatus de vigilante de Carmen dentro de un espacio claustrofóbico donde resulta inevitable la cercanía física con los demás personajes. Al mismo tiempo, el plano medio permite vislumbrar el uniforme de la funcionaria entre un ramo de manos y cabezas que no tienen cuerpos; las presas rinden homenaje al franquismo mientras que la funcionaria del Estado atesta estos gestos de adulación como si fuese un general de vuelta de una campaña de guerra recién vencida.



Fotograma 2

El personaje de Carmen Castro destaca también en una de las tomas finales de la película, precisamente en la que una de las condenadas intenta esconderse cuando sabe que ha llegado la hora de su ejecución. En esta escena (Fotograma 4) la convicta corre hacia la oficial en búsqueda de su protección durante un momento narrativo que se podría definir como subversivo. Este instante narrativo se desarrolla a través de un ángulo cenital y plano holandés con una inclinación de noventa grados en sentido horario el cual crea una atmosfera caótica. Como una pescadilla que se muerde la cola, la prisionera se va a refugiar directamente en los brazos de la jefa de las guardias, quien es la representante del mismo sistema que pretende cumplir su condena. La fugitiva entonces solicita un contacto humano, un gesto simbólico por parte del régimen dentro del cual Carmen es idolatrada en su rol de figura maternal, justa y generosa. Como sugiere Foucault, tal actitud se observa durante los eventos que acompañan los “discursos de la horca”, es decir, las últimas palabras concedidas a los presos antes del cumplimiento de la pena capital. Durante estos momentos el condenado debería reconocer su crimen, proclamar su culpa, aceptar su condena y someterse al poderío del verdugo y del sistema (Foucault, *Discipline and Punish*, p. 76). Este, por lo tanto, es el final del viaje de la presa y el apogeo de la fuerza opresora del régimen que logra hacer que el poder de castigar sea natural y legítimo. Si *Las 13 rosas* se enfoca en la representación cinematográfica del papel que juega los funcionarios del Estado franquista, *La voz dormida* apunta a examinar en mayor detalle aquel del clero. De todas formas, los movimientos de la cámara y la puesta en escena se entrelazan para crear un espacio diegético y panóptico con matices análogos en ambas películas.



Fotograma 3

El ruido de pasos extradiegéticos introduce la primera escena de *La voz dormida*. Un soldado yace de pie bajo la luz emanada por una lámpara, rígido como conviene a un cuartelero defensor de ideales conformistas y taxativos. Cinco mujeres entran simulando una columna militar y atraviesan el encuadre de derecha a izquierda; dos son religiosas y encabezan la columna, y tres son funcionarias de la cárcel de las Ventas (Fotograma 5). El juego de luces y sombras



Fotograma 4

aclara desde el principio que el tema narrado es lúgubre y de difícil comprensión. Además, esta primera toma subraya la importancia del papel del clero que destrona de facto a los representantes del Estado para erigirse en sujeto dominante dentro de los hechos que se cuentan. La escena del día de Navidad es un ejemplo de esta postura hegemónica que la clerecía ejerce en el contexto carcelario.

El día sagrado empieza con cuatro guardias que controlan a una multitud de detenidas durante el canto del himno falangista *Cara al sol*: el sol de aquella primavera que según las intenciones del régimen tiene que señalar el renacimiento español (Fotograma 6). El plano entero propone una panorámica del ambiente circundante mientras que la cámara estática recalca la postura de los personajes durante el ceremonial austero en honor al franquismo. La iluminación en clave alta impregna el espacio diegético y contrasta con la ropa de colores oscuros que es llevada por todas las protagonistas a modo de uniforme, como símbolo de la afiliación e identificación con las ideologías del régimen. Como se afirmó anteriormente en la escena que ve a Carmen Castro como protagonista en *Las 13 rosas*, la ejecución del *Cara al Sol* se desarrolla en un ambiente ensombrecido y, por lo tanto, monocromático. Al contrario, en *La voz dormida* este momento musical evidencia la colaboración entre el poder pastoral que busca absolver a las presas y el ordenamiento rígido del franquismo que no admite clemencia. De todos modos, la cámara puesta ligeramente por encima de los sujetos, el ángulo picado, el foco nítido, la profundidad de campo y las lentes gran



Fotograma 5

angulares, ayudan a crear una disposición visual que corta las distancias físicas y reconforta; pero esta es solo la calma que precede a la tormenta. La toma siguiente, de hecho, se intensifica por la cámara a mano que coloca este momento cinematográfico por el mismo rasero de un documental que pide legitimidad histórica. El ojo temblante del aparato audiovisual anticipa la llegada de algo importante que cambiará los eventos. El plano contra plano entre la funcionaria y las presas durante las interjecciones “¡Arriba España! ¡Viva Franco!”, introduce el papel de las religiosas, quienes toman el centro del encuadre.



Fotograma 6

Sor Serafines, la madre superiora de la cárcel interpretada por Susi Sánchez, invita a las presas a besar el pie de la estatua de Jesús “como señal de amor y de sumisión”, de lo contrario, se quedarían sin comunicación durante un mes (Fotograma 7). La amenaza con la cual la religiosa pide obediencia, señala el fin del momento canoro y pacífico y, al mismo tiempo, el comienzo del enfrentamiento ideológico. Apoyada por las dinámicas de poder pastoral, la monja explica a las presas que tienen que obedecer la voluntad de las emisarias del Señor si es que quieren salvar su alma de la condena eterna. Esta amenaza se concretiza con bofetadas para aquellas presas que rechazan la oportunidad de redimirse.

El apogeo de la diatriba llega en el momento en que una de las detenidas se opone a las órdenes de Sor Serafines cuando durante el altercado empuja la estatua de Jesús que se cae al suelo y se rompe. Este momento revolucionario cambia el ritmo de la representación cinematográfica: el promedio de duración de las tomas, entonces, pasa de casi seis segundos a dos, esto es, una aceleración que es el preludio a uno de los momentos más teatrales de la *La voz dormida*. Sor Serafines, bajo el foco de un escenario con iluminación en clave alta frente a su público, abandona cualquier alusión a la salvación eterna, uno de los fundamentos del poder pastoral, y se revela al mundo como representante devota al nacionalcatolicismo. De hecho, la hermana de Dios



Fotograma 7

ensaya una invectiva iracunda con la cual excomulga a las no creyentes, con la mano izquierda levantada reclama autoridad divina, y con la mano derecha, blande la cachiporra con la cual acaba de entregar el mensaje nacionalcatólico a las desertoras (Fotograma 8). En esta última toma, la luz en clave alta juega un papel decisivo y un tanto revolucionario porque entrega al espectador y a las reclusas una figura simbólica y transparente en el pleno ejercicio de un poder otorgado por una fuerza superior, tanto militar como religiosa. Esta iluminación aclarante ya no le sirve al observador panóptico para monitorizar a los observados, más bien, ayuda a estos últimos a examinar la fuente del mensaje de la autoridad hegemónica. Las observadas se convierten en observadoras; y la centralidad de Sor Serafines, en el encuadre que se transforma en una representación del poder pastoral el cual aterroriza, reprime y usa la violencia como los representantes militares del Estado franquista. La monja actúa como anteriormente ya hicieron Carmen Castro y el mismo capitán Fontenla: los tres fiscales del nacionalcatolicismo observan y dirigen según sea necesario, para sucesivamente manifestarse abiertamente cuando la autoridad se encuentre en peligro. Además, la postura de Sor Serafines amplía idealmente el plano diegético: la mano izquierda señala que la jurisdicción de la monja viene directamente desde arriba, por órdenes divinas; mientras que su mano derecha armada, advierte que esta misma autoridad mística está a punto de descargarse violentamente sobre las internadas, quienes ocupan el nivel inferior en las dinámicas de poder con respecto al sistema vigente. Como una cadena imaginaria que conecta los tres planos, el de Dios, el clero y las detenidas, la autoridad pasa del nivel más alto a aquel más bajo, como si bajase por una escalera mágica que transforma lo divino en terrenal.



Fotograma 8

En definitiva, *Las 13 rosas* y *La voz dormida* se desarrollan por medio de una trama que a su vez se manifiesta con la edición final del producto. Historia, trama y montaje interactúan entre sí y no se pueden estudiar de manera aislada porque esto significaría separar al significante del significado.² El análisis de la forma cinematográfica, por consecuencia, contribuye a interpretar la compleja representación de las dinámicas de poder que emergen del enfrentamiento histórico entre Iglesia, Estado y sus opositores. En este contexto, resulta ser particularmente útil el estudio de la puesta en escena a través de la lente analítica proporcionada por el concepto de panóptico teorizado por Jeremy Bentham. En las dos películas examinadas, de hecho, la técnica cinematográfica, que hace amplio uso estratégico del espacio diegético y la iluminación, es una herramienta que sirve para contextualizar y profundizar el papel que la estructura carcelaria y otros logotipos espaciales de represión desempeñan durante la posguerra en España.

En definitiva, *Las 13 rosas* y *La voz dormida* se desarrollan por medio de una trama que a su vez se manifiesta con la edición final del producto. Historia, trama y montaje interactúan entre sí y no se pueden estudiar de manera aislada porque esto significaría separar al significante del significado.² El análisis de la forma cinematográfica, por consecuencia, contribuye a interpretar la compleja representación de las dinámicas de poder que emergen del enfrentamiento histórico entre Iglesia, Estado y sus opositores. En este contexto, resulta ser particularmente útil el estudio de la puesta en escena a través de la lente analítica proporcionada por el concepto de panóptico teorizado por Jeremy Bentham. En las dos películas examinadas, de hecho, la técnica cinematográfica, que hace amplio uso estratégico del espacio diegético y la iluminación, es una herramienta que sirve para contextualizar y profundizar el papel que la estructura carcelaria y otros logotipos espaciales de represión desempeñan durante la posguerra en España.

Notas

¹J. Ochoa, por ejemplo, estudia el concepto del deseo sexual en “Re-Membering Lesbian Desire (2010); Mercedes de Grado, en “Represión de género franquista en *Las Trece Rosas* de Emilio Martínez-Lázaro” (2010), se concentra sobre la angustia causada por la tiranía franquista. “Los personajes femeninos bajo la mirada del cineasta Benito Zambrano. Retrato de la mujer en *Solas*, *Habana blues* y *La voz de mida*” (2013) de Belén Puebla Martínez, Zoila Díaz-Maroto Fernández-Checa y Elena Carrillo Pascual, analizan la representación de la mujer en el cine de Zambrano. Antonia Delgado Poust, autora de “Cómplices de la opresión: la enemistad femenina y la conspiración con el patriarcado en *La voz dormida*” (2019), aborda el tema de la complicidad femenina en la opresión de las mujeres republicanas en la cárcel de las Ventas en la novela *La voz dormida* de Dulce Chacón (2002) y en la película homónima de Zambrano (2011). David Rodríguez-Solás se focaliza sobre el concepto de victimización en “‘I Haven’t Done Anything Wrong!’ Melodrama and Victimization in *Las 13 rosas* (2007) and *La voz dormida*” (2016) y sugiere que ambas películas se sirven de un filtro afectivo que le impide al espectador reflexionar críticamente sobre los temas presentados. Pepa Novell en “Revisiones del franquismo: olvido presencial y presencia del olvido” (2011) examina cómo el humor y sátira política pueden ayudar a revisitarse el franquismo. Virginia Guarinos con “Ramos de rosas rojas. *Las trece rosas*: memoria audiovisual y género” (2008); Igor Barrenetxea Marañón en “*Las 13 rosas* (2007): el cine como reconstructor de memoria” (2012); y, Cristina Sánchez-Conejero con “Memoria, justicia y ‘feminismo sexy’” (2016), se ocupan del cine como instrumento de interpretación de la memoria. José Luis Sánchez Noriega en “La prisión, espacio de violencia hacia la mujer en el cine español” (2017) analiza la representación cinematográfica de la represión de género en las cárceles. Dentro esta amplia gama de estudios, mi ensayo se coloca en el ámbito del análisis, más

que en el puramente hermenéutico y contribuye a la interpretación de la conceptualización cinematográfica de las dinámicas de poder.

² Aunque no trate directamente la importancia de la edición, este concepto lo introduce Christian Metz en “From Film Language: Problems of Denotation in the Fiction Film”: “One will never be able to analyze film by speaking directly about the diegesis (as in some of the film societies, ciné clubs, in France and elsewhere, where the discussion is centered around the plot and the human problems it implies), because that is equivalent to examining the significates without taking the signifiers into consideration. On the other hand, isolating the units without considering the diegesis as a whole (as in the “montage tables” of some of the theoreticians of the silent cinema) is to study the signifiers without the significates” (Metz, p. 76).

Obras citadas:

- Bentham, Jeremy. Panopticon or the Inspection House. T. Payne, 1791.
- Di Giovanni, Lisa Renee. “Masculinity, Misogyny, and Mass in ‘Los girasoles ciegos’ by Alberto Méndez.” *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 37, no. 1, 2012, pp. 39–61.
- Delgado-Poust, Antonia. “Cómplices de la opresión: la enemistad femenina y la conspiración con el patriarcado en ‘La voz dormida.’” *El cine como reflejo de la historia, de la literatura y del arte en la filmografía hispano-brasileña*, 2019, pp. 32–42.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Vintage Books, 1995.
- Foucault, Michel, et al. *The Essential Works of Foucault 1954-1984*. The Penguin Press, 2000.
- Grado, Mercedes de. “Represión de género franquista en las Trece Rosas de Emilio Martínez Lázaro: ¿‘Lugar de memoria’ o banalización de la lucha política de las mujeres republicanas?” *Creatividad y sociedad: revista de la Asociación para la creatividad*, nro. 15, 2010, pp. 6–29.
- Guarinos, Virginia. “Ramos de rosas rojas. Las trece rosas: memoria audiovisual y género.” *Quaderns de cine*, nro. 3, 2008, pp. 91–103.
- Marañón, Igor. “Las 13 rosas (2007): El cine como reconstructor de memoria.” *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 89, Nov. 2012.
- Martínez, Belén, et al. “Los personajes femeninos bajo la mirada del cineasta Benito Zambrano. Retrato de la mujer en *Solas*, *Habana blues* y *La voz dormida*.” *Fotocinema*, vol. 7, sept. 2013, pp. 137–67.
- Metz, Christian. “Film Language: Problems of Denotation in the Fiction Film.” *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 7th ed. Edited by Leo Braudy and Marshall Cohen, Oxford University Press, 2009, pp. 71–77.
- “nacionalcatolicismo.” «Diccionario de la lengua española». www.dle.rae.es/nacionalcatolicismo.
- Noriega, José. “La prisión, espacio cinematográfico y lugar de memoria en el cine español.” *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 38, dic. 2016, pp. 303–23.
- Novell, Pepa. “Revisiones del franquismo: Olvido presencial y presencia del olvido.” *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. 36, nro. 1, 2011, pp. 101–13.
- Ochoa, Debra J. “Re-Membering Lesbian Desire in ‘Belle Epoque, Soldados de Salamina’, and ‘Las Trece Rosas.’” *Letras femeninas*, vol. 36, nro. 1, 2010, pp. 87–101.
- Rodal, Asunción Bernáñez. “De la violencia institucional a la violencia de género: Últimas representaciones cinematográficas de la Guerra Civil en el cine español contemporáneo.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 34, no. 1, 2009, pp. 61–75.
- Rodríguez-Solás, David. “‘I Haven’t Done Anything Wrong!’ Melodrama and victimization in *Las 13 rosas*(2007) and *La voz dormida* (2011).” *Studies in Spanish & Latin-American Cinemas*, vol. 13, sept. 2016, pp. 303–17.
- Sánchez-Conejero, Cristina. “Memoria, justicia y ‘feminismo sexy’: de ‘Las trece rosas’ (2007) a ‘Carta a Eva’ (2013).” *Hispanófila*, nro. 178, 2016, pp. 275–89.

Desafiando la empatía evocada por la naturalización de la violación: Un análisis de tres películas desde una perspectiva psicológica

Alexis Harvey,
University of Alaska Anchorage

Desde su inicio, el cine ha reflejado la vida y la sociedad, no sólo imitándolas, sino influyendo en ellas al crear discursos que pronto se convierten en “lo normal”. No obstante, si bien el cine tiene la capacidad de crear discursos, también cuenta con la habilidad de derrocarlos.

Este ensayo se basa en la idea de que las películas pueden proveer un desafío hacia las “normas” de la sociedad, lo que sucede al desafiar los pensamientos establecidos de la audiencia por su elección de técnica, narración y caracterización. Con el propósito de sorprender a la audiencia, los directores son capaces de perturbarla y cambiar su perspectiva para dirigir su atención hacia temas que se identifican como polémicos. Por esto, analizo tres películas conocidas por sus tramas y caracterizaciones no ordinarias, enfocándome en cómo la audiencia puede experimentar un desafío hacia sus percepciones acerca de asuntos que generan un alto grado de estrés, repugnancia e indignación. Este estado de confusión mental llamado disonancia cognitiva, y el resultante cambio de opinión que podría realizarse en los espectadores, son discutidos con relación a *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002), *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011) y *Madeinusa* (Claudia Llosa, 2006). Para ello, me centraré en la caracterización, la trama y algunas pistas técnicas que contribuyen al desarrollo tanto de este cambio de opinión como de su causa.

Con diferentes directores y orígenes, cada película —y su distinto contexto, técnica y trama— merece atención porque emite un particular mensaje en su transmisión. Primeramente, debe ser mencionado que dos de las películas son de Almodóvar, un director español conocido por su esteticismo y tratamiento de temas polémicos. Almodóvar utiliza sus películas para iluminar varios temas sobre género y sexualidad en la sociedad contemporánea, pero las elabora de una forma que lo hace susceptible de recibir frecuentes críticas. Muchas veces, esta crítica se constituye por argumentos que sugieren que su trabajo perpetúa o banaliza la violencia contra la mujer por mostrar eventos como, por ejemplo, violaciones de manera desconcertante e incluso cómica (ver: Cruz, 2005; Martín-Márquez, 1999; Rams, 2020; Zecchi, 2006). Su trabajo contiene lo que se denomina “extreme heterogeneity of the narrative”, y que resulta en algo distinto con respecto a otras películas las cuales tratan de los mismos temas, lo que coloca a Almodóvar aparte de los demás cineastas (Smith, 366). Es decir, el contenido y la forma de su cine contribuye tanto a la cantidad de crítica con que se enfrenta y a la disonancia cognitiva del espectador. Por ejemplo, esperamos que el retrato de una violación sea filmado con crudeza; sin embargo, la estética elegida por Almodóvar en estas escenas desafía esta idea y puede causar que la audiencia cuestione su propio razonamiento. Esto ocurre cuando, sin ser consciente, empieza a sentir empatía por un violador o a racionalizar si una violación pidiera ser, de hecho, un acto amoroso, tal y como lo veremos en *Hable con ella*. A través de este análisis, quedará claro que las escenas que los críticos proponen como aleatorias, en realidad, son elaboradas para crear esta confusión mental.

A pesar de que la carrera cinematográfica de nuestra segunda directora, la peruana Claudia Llosa, es menos extensa y, por tanto, ha recibido menos atención crítica, sus películas también tratan de temas y mensajes polémicos. Su película *Madeinusa*, por ejemplo, resultó muy controvertida ya que su técnica y producción, al incluir no solo gente de etnia indígena, además de lengua quechua, parecen ilustrar a tal cultura de una forma

verdadera. No obstante, esta representación parece también perpetuar la discriminación, en tanto que la película describe tradiciones y eventos ficticios que, se supone, hiperbolizan sus “tradiciones” y evocan “a cultural pre-dation and the perpetuation of racist colonial stereotypes of primitive and irrational natives” (Palaversich, 490). Sin embargo, este ensayo no pretende desvelar escenas que pueden entretenerse con tema de la colonización, más bien, se enfoca en la manera en que este ambiente aumenta el retrato de la violencia contra y de la mujer. Estas dos formas de violencia que convierten a la mujer en víctima y verdugo están colocadas en el escenario de las supuestas polémicas costumbres quechua, creando un argumento aún más complejo al naturalizar la violencia, lo cual contribuye a la creación de la disonancia cognitiva.

A continuación, se ofrecerá al lector una breve sinopsis de las películas para, luego, exponer las razones por las que fueron escogidas en particular y, finalmente, analizar la creación de la disonancia cognitiva dentro de cada una de ellas. Para ello, se utilizará el conocimiento procedente de estudios psicológicos, junto con un análisis cinematográfico dentro de cada una de las tres películas y sus directores respectivos. Por último, concluiré con algunas reflexiones sobre la disonancia cognitiva evocada por cada película estudiada.

Un vistazo más cercano a los casos de estudio

Hable con ella trata de dos hombres, Benigno (Javier Cámara) y Marco (Darío Grandinetti) quienes se conocen en un hogar de rehabilitación después de que la novia de Marco, la torera Lydia (Rosario Flores), es pisoteada. A través de la película, queda claro que Benigno (enfermero en la clínica de rehabilitación) tiene sentimientos muy profundos por su paciente Alicia (Leonor Watling) a quien él ya conocía antes del accidente automovilístico que la puso en estado de coma. Después de presentar a los cuatro protagonistas y cómo llegaron a estar en el mismo lugar (Alicia y Lydia como pacientes en coma, Benigno como enfermero incidental de Alicia, y Marco como el novio cariñoso de la inconsciente Lydia), Almodóvar muestra el desarrollo de las relaciones entre Benigno y Marco (como amigos), y la relación impuesta por Benigno entre él mismo y Alicia que acabará en su encarcelamiento por haber violado a Alicia, dejándola embarazada. Lo interesante de esta película es que no se muestra la violación en toda su crudeza, sino que alude a ella por medio de un cortometraje monocromo que había visto Benigno, y en el que se produce la penetración de una mujer durmiente por su amante. Esta escena, junto con otra sobre un ballet al inicio de la película —el Café Müller de Pina Bausch—, parecen contribuir únicamente a la naturaleza aleatoria de la trama, pero bajo el velo de la ambigüedad, ambos momentos establecen la ambientación en la cual Almodóvar crea la disonancia cognitiva que este ensayo presenta para rechazar las ideas que se retratan específicamente, a saber: la violación y los estereotipos de género.

La piel que habito es una película intrincada en la que Almodóvar habla no solo de la violación, sino también de la complejidad de las estructuras sociales, los roles y la violencia entre géneros —en particular hacia las mujeres. La película empieza con una introducción a los dos protagonistas: un cirujano plástico, el Dr. Ledgard (Antonio Banderas), y una rehén en su casa, Vera (Elena Anaya). El Dr. Ledgard, cuya esposa había padecido de quemaduras después de un accidente automovilístico, intenta desarrollar una piel nueva para los pacientes como lo fue su esposa ya fallecida (quien se suicidó después de ver su apariencia quemada). Unos años después, el Dr. Ledgard y su hija Norma (Blanca Suárez) van a una boda en la que la inocente Norma es violada por un conocido, Vicente (Jan Cornet). Después de este incidente, Norma queda traumatizada y es enviada a un hospital psiquiátrico donde en última instancia se suicida. Para vengar a su hija, el Dr. Ledgard busca a Vicente (al cual había visto la noche de la boda hablando con su hija). Al secuestrarle, el Dr. Ledgard somete a Vicente a la cirugía de reasignación de género en su quirófano privado —convirtiendo a Vicente en Vera y probando sus avances con la tecnología de la piel en su nuevo cuerpo. A lo largo de la película, Vera se transforma de rehén en amante del Dr. Ledgard. Pero, al final de la película, después de que una colega del médico le confronte sobre su amante transexual nueva —y Vera responda que fue su decisión de someterse a la cirugía y que es feliz en la casa del cirujano—, Vera aprovecha para huir de la casa matando a su secuestrador (Banderas). Aunque parece ser una historia de venganza y tortura, Almodóvar va más allá al complicar la trama e infundir violencia en la dinámica polémica entre los géneros. Por ejemplo, se propone que la naturalidad de cosificar al cuerpo femenino —por construirlo— contribuye a esta violencia.

Madeinusa, la película peruana de Llosa, toma lugar en el pueblo de Canrey Chico, en la región Ancash de las montañas de los Andes en el Perú (Palaversich, 490). Como ya se mencionó anteriormente, la película utiliza a la población quechua para construir una historia que parece ser auténtica. Sin embargo, la manera en que Llosa incorpora estos aspectos lleva a fuertes críticas (ver: Pagán-Teitelbaum, 2008; Roca, 2006; Zevallos-Aguilar, 2006). La historia empieza con la protagonista, Madeinusa (Magaly Solier), cantando algo que su pueblo llama “Tiempo Santo” y su deseo de huir de su pueblo. Justo después, se puede ver a ella alimentando a las ratas con veneno alrededor de su casa. También, la película introduce a la hermana mayor de Madeinusa, Chale (Yiliana Chong), y el hecho de que su madre ha dejado del pueblo varios años antes. Poco después, el padre de las dos, Cayo (Juan Ubaldo Huamán), les encuentra en su dormitorio y se mete en la cama con ellas—haciendo insinuaciones a Madeinusa, acariciándola y pidiéndole copular. En esta escena, la película introduce en qué consiste el ficticio “Tiempo Santo”, precisamente cuando Madeinusa le rechaza diciendo que Dios todavía puede ver sus pecados y que deben esperar hasta Tiempo Santo, el cual dura entre tres de la tarde del Viernes Santo hasta la Pascua. La película da un giro en su argumento cuando un limeño llamado Salvador (Carlos J. de la Torre) llega al pueblo por casualidad, y las acciones de la gente empiezan a parecer aún más raras (con la progresión del Tiempo Santo). Después de encontrarse con los locales, Salvador es detenido en la casa del alcalde Cayo, donde conoce a Madeinusa y quien descubre que él es de Lima —donde supuestamente vive su mamá. Después de este encuentro, Madeinusa ve a Salvador y le persigue para tener sexo. Vestida como la Virgen María en una feria, los dos empiezan a fornicar. Pero, cuando le pide que la lleve con él a Lima, él se niega, pidiendo perdón por haber fornicado con ella. Justo después, Madeinusa es violada por su padre y, por casualidad, Salvador es testigo del evento, lo cual le provoca el aceptar llevar a Madeinusa con él. Sin embargo, después de varias ocurrencias, Madeinusa acaba matando a su padre con el veneno (usado para las ratas) y echando la culpa a Salvador. En un giro de eventos, el nombrado “salvador” de la película no puede salvarse ni a sí mismo ni a la “pobre mujer indígena” Madeinusa, y la película termina con Madeinusa montada en el coche rumbo a Lima. Llosa elabora, no solo la idea sobre la falsedad que es la salvación de una mujer por un hombre (Madeinusa es capaz de salvarse a sí misma), sino que también rechaza la creencia de que la gente indígena necesita salvación por parte de un redentor extranjero.

Creación de la disonancia cognitiva en asuntos de género

Todas las tramas de estas películas evocan sentimientos polémicos por parte de la audiencia —ejemplificados por la gran cantidad de críticas, elogios o rechazos. Al tratar de temas que suscitan opiniones fuertes a nivel social, estas películas atraen mucha atención, y se podría discutir hasta qué punto se puede estilizar un evento tan traumático, como es una violación —si la representación fue construida para educar y rechazar o, bien, si se perpetua la ocurrencia de la violencia de género. Por ello, resulta relevante estudiar la disonancia cognitiva que se desarrolla en ciertas películas ya que estas desafían opiniones sociales o estereotipos construidos previamente en las mentes de la audiencia. Hasta el punto, por ejemplo, de que puedan llegar a evocar la empatía por parte de los violadores que parece promulgar la película.

En *Hable con ella*, Almodóvar incorpora su estilo artístico para ilustrar la violación y violencia de forma que no se produce el rechazo del espectador, aunque estos temas puedan ser cognitivamente interpretados como repugnantes. Para empezar, desde el principio de la película, Alicia es minimizada para ser solo su cuerpo, convirtiéndola en objeto sin individualidad ni voz, en suma, como una Bella Durmiente. Este hecho es aún más destacado por las primeras escenas de Benigno y ella, en las cuales su cuerpo desnudo está en primer plano, mientras que la cámara se enfoca en sus pechos y cintura flaca. Como dice la Iglesia: “el cuerpo de las mujeres siempre es manipulado mediante primeros planos, mostrando a la mujer por partes... lo importante de las mujeres es su cuerpo y no el todo como persona” (5). Junto a esta cosificación violenta del cuerpo por la “trinidad” voyeurista (y sádica) del director, del protagonista y del espectador” que diría Laura Mulvey (Zecchi, 109), la subsiguiente violación añade más explícitamente a la violencia. Sin embargo, lo interesante de esta película es que muestra la violación de una manera en que, “la brutalidad se hace invisible por medio de su naturalización, al ser disfrazada de erotismo o al ser escondida por medio del humor” (Zecchi, 109).

Me enfoco en esta obra porque su estilo artístico de evocar la disonancia cognitiva sucede al disfrazar la

violencia por medio de cosificar a la víctima y, por eso, quita la capacidad a los espectadores de identificarse con la víctima, haciendo de la violación algo sutil al principio y luego, algo muy real cuando Alicia se queda embarazada —lo que transforma la narrativa y evoca sentimientos encontrados por parte de la audiencia.

En esta película, un cortometraje monocromo de unos ocho minutos, el cual parece ser aleatorio dentro de la trama, propone un desafío aún más fuerte contra las ideas ya construidas por la audiencia al convertir la violación en algo estético. El cortometraje llamado *El amante menguante*, trata de una científica cuyo novio había tomado su elixir experimental sólo para acabar disminuyéndose en tamaño hasta que se vuelve más pequeño que la mano de su amante. El amante menguante decide escalar y explorar el cuerpo de su novia durmiente, entrando en la vagina de ella para quedarse para siempre. Zecchi propone que “la violación se sublima en un gesto romántico y el corto se convierte en un chiste” (113). Algunos proponen que este corto retrata algo romántico y artístico, aunque al igual que la violación verdadera de Alicia por Benigno “se lleva a cabo sin el consentimiento de la mujer” (Zecchi 111). Esta parte, junto con la cosificación del cuerpo de Alicia, contribuye a la violencia hacia la mujer retratada en esta película al pintarla como algo no inherentemente grotesco, sino normal y rutinario —estableciendo, así, la base de la disonancia cognitiva. De hecho, Almodóvar fortalece esta base también al etiquetarles como inofensivos a ambos violadores a través del nombramiento: Benigno (denota a un ser benévolo, afable y de buen corazón) y el amante menguante (aludiendo a la forma en que se empequeñece hasta el punto de no representar una amenaza corporal a la amante durmiente).

Entonces, uno puede conjeturar que la violación es algo que normalmente (asumiendo a alguien en su sano juicio) tiene una connotación negativa. Sin embargo, Almodóvar plantea otra perspectiva: pinta la violación como un acto no sólo artístico, sino también amoroso. Esta se convierte, a través de la trama, en “un gesto romántico de amor abnegado”, lo cual “no sólo no se condena (a pesar de que Benigno como el agresor, termine en la cárcel y se suicide), al contrario, se proyecta como un acto supremo de amor que le otorga vida a la mujer” (Zecchi, 111). De esta manera, el retrato que presenta Almodóvar sirve para invertir las percepciones del amor y desafiar los pensamientos de la audiencia sobre ello. Al pintar el amor entre Alicia y Benigno como algo verdadero al principio y, luego, convertirlo en lo que realmente es (una violación), se confunde a la audiencia. Esto hace que los espectadores sientan empatía por Benigno, aunque cuestionen a la vez el concepto de amor y de consentimiento que Benigno ha ignorado cuando quita no solo la ropa de Alicia, sino también su subjetividad e independencia sobre su propio cuerpo.

Desde el principio de la película, Almodóvar establece la escena con una historia que retrata un ciclo violento hacia las mujeres, empezando con el desarrollo de sus personajes principales, desde su caracterización y hasta sus nombres. También, a través de este proceso creativo, Almodóvar pone en cuestión los roles de género y estereotipos al caracterizar a los cuatro protagonistas de una manera que yuxtapone sus géneros identificados, empezando el proceso de la disonancia cognitiva por parte de la audiencia. Por ejemplo, el (sádico) enfermero que parece ser homosexual (Benigno), y la torera masculina que no es fiel a su novio (Lydia). Aún más, en lugar de empoderar a los personajes que desafían los estereotipos, él acaba con ellos, trayendo los dos más “normales” a juntarse como pareja en la tercera parte de la película, la cual se llama “Alicia y Marco”. Pero, en vez de solamente acabar con los dos que no se amoldan a los estereotipos de género, Almodóvar muestra la relación entre los “normales” como el fin de un círculo que empezó Benigno. Al mudarse a la casa de Benigno y espiar a una Alicia recuperada desde la misma ventana de la que lo había hecho su amigo fallecido, Marco se convierte en el nuevo Benigno, listo para perpetuar violencia de nuevo sobre Alicia. Sin embargo, Almodóvar erotiza esta persecución nueva (la de Marco hacia Alicia) porque ahora la persecución parece ser “normal” según los cánones heteronormativos del amor romántico, y de ninguna manera de una naturaleza depredadora. De esta manera, la trama de una historia de amor inesperado se puede ver como una de amor calculado que representa la perpetuación de la violencia disfrazada como amor, causando, así, un choque a la audiencia quien había empezado ya a empatizar no sólo con el primer violador, Benigno, sino también con Marco, quien continúa el círculo violento al espiar a Alicia y asumir un rol predatorio.

Siguiendo adelante unos nueve años y cuatro producciones después, Almodóvar presentó *La piel que habito*. Esta película, siendo un thriller, parece ser una historia de venganza hacia violadores, pero, a través del

intento de vengar a su hija, el protagonista el Dr. Ledgard perpetúa la misma violencia contra el violador y a quien se le ha convertido en mujer (por la cirugía). También habla de la inversión de los roles de género y la capacidad de la mujer de infligir violencia —pero la muestra de una manera controvertida. Primero, a diferencia de *Hable con ella*, Almodóvar incluye una escena gráfica del acto de la violación (la de Norma, hija del Dr. Ledgard). Aquí, la audiencia puede ver claramente la naturaleza brutal de la violencia contra la mujer y los efectos psicológicos en las víctimas. Al incluir el retrato de la violencia en el cine, el director puede contribuir a “su clara validez, puesto que lo menos explícito y la omisión de la representación de la violencia puede llegar a ser más abusivo y degradante que su gráfica representación” (Zecchi 116). Almodóvar no evita las tendencias voyeuristas o sádicas que constituyen el cine patriarcal (lo cual perpetúa la violencia contra la mujer) (Mulvey 836), sino que juega con ellas. Sin embargo, este ensayo argumenta que, la escena de la violación no es la que produce el impacto más adecuado para rechazar la violencia contra la mujer, sino aquellas que muestran a la mujer vengándose a través del personaje de Vera —el violador convertido en objeto íntimo del Dr. Ledgard. El desarrollo del personaje del violador Vicente, y que pasa de rehén a amante (con “consentimiento”) transexual del Dr. Ledgard, produce una mayor incertidumbre en los espectadores y provoca cuestiones acerca de la sexualidad, es decir, lo que significa ser una mujer transexual y propio consentimiento. También, este acto de secuestro y tortura por parte del Dr. Ledgard evoca un sentido controversial de empatía en el espectador. Pero al final de la película, cuando Vera (originalmente Vicente) le dispara al Dr. Ledgard, parece dar la sensación de cierre a la audiencia de que por fin algo ha resultado en justicia —¿pero la justicia de quién: de el violador o la violada (ambos encapsulados en el mismo cuerpo femenino construido)?

A lo largo de la película, la audiencia puede confiar en el hecho de que se sorprenderá. La trama está llena de ocurrencias sorprendentes, como una cirugía de reasignación de género forzada, y otros giros argumentales que parecen ser aleatorios, como la violación de Vera por parte de Zeca (Roberto Álamo), el hijo de la serviente del Dr. Ledgard, quien lleva un disfraz de tigre durante el acto. Aunque Zeca defiende su vestuario con la explicación de que es un criminal buscado y por el carnaval podía disfrazarse para ver a su madre en secreto, Almodóvar usa este disfraz como símbolo de la naturaleza de la violación, insinuando que es violenta y animalística. El hecho de que esta escena ocurra antes de que Almodóvar dé a los espectadores información sobre la identidad verdadera de Vera, hace de esta escena un presagio de la naturaleza aleatoria, pero simultáneamente significativa de la obra. Esta es la primera escena fuerte asociada con Vera y una de las más raras —es decir, la violación se retrata en muchas películas, pero no con un violador vestido como un tigre. Siguiendo esto, Almodóvar continúa añadiendo a su trama complicaciones para desarrollar una obra que deja a la audiencia pensando en lo que acaba de ver y quizás desafiando sus nociones preconcebidas o, por lo menos, como dice Kiss y Willemsen “evok[ing] different kinds and degrees of cognitive puzzlements in [its] viewers, leading to various viewing effects and experiences” (55).

Como se mencionó antes, el final de la película parece dar a la audiencia un sentido de cierre emocional en cuanto Vera dispara al Dr. Ledgard para huir de su encarcelamiento y regresar con su familia. No obstante, también deja a los espectadores pensando si la venganza ha sido cumplida verdaderamente. Es decir, Almodóvar juega con la inversión de roles primeramente convirtiendo al violador en víctima a través de la cirugía, luego haciendo del vengador un violador y, al final, empoderando a la víctima (Vera) hasta transformarla en agresora. Esta escena de venganza por parte de Vera, y la siguiente (cuando regresa a su tienda familiar para explicar su desaparición a la madre), concluyen la película sin el sentido de cierre dado por la justicia vista en la penúltima escena. En cambio, una confusión surge por parte de la audiencia, quien podría estar cuestionando la sexualidad de Vera, así como de sus acciones (disparando a su violador), o el apoyo brindado inicialmente al “inocente” Dr. Ledgard quien, de verdad, se había convertido en violador.

Por último, *Madeinusa* muestra estas mismas características de presentar la violencia e inversión de roles, pero las oculta bajo un velo de caos. A través de la trama, se puede ver la violencia contra la protagonista (Madeinusa) por ambos, Salvador y su padre. Sin embargo, al naturalizar la violación y violencia contra Madeinusa (como parte de una celebración supuestamente cultural) la audiencia tiene que navegar por el razonamiento del acto de Cayo hacia su hija. Al principio de la película, Llosa caracteriza a Madeinusa como una adolescente calla-

da, ignorante de las enseñanzas absurdas con que su pueblo la ha adoctrinado (específicamente la creencia de que Dios está muerto durante Viernes Santo y Pascua y por eso no puede ver a los humanos pecando). Sin embargo, a través del curso de la trama, Madeinusa es retratada como una niña precoz quien se convierte en agresora.

Por ejemplo, Madeinusa hace insinuaciones a Salvador y los dos acaban fornicando. Al principio, estos avances por parte de Madeinusa parecen ser un intento de lograr los afectos de Salvador para huir del pueblo, pero cuando una mujer del pueblo se da cuenta que Madeinusa ha sido desflorada y se lo cuenta a Cayo, sus intenciones de copular con Salvador parecen ser diferentes de solo seducirlo. Primero, es un acto de resistencia contra su padre, quien ha planeado desflorarla (Palaversich 491). También, sirve como mensaje sobre la violación y el consentimiento. Aunque parece que ella quería los afectos de Salvador, de verdad él no había pedido el permiso de ella (uno tiene que recordar que la edad de Madeinusa nunca se devela, pero parece ser muy joven —definitivamente no en edad de pleno consentimiento). También, la práctica de naturalizar la violación por parte del pueblo muestra la violencia sistémica contra la mujer, contra la cual Madeinusa lucha (al decidir quién puede desflorarla y, también, de matar a su violador o posibles dos violadores). Es decir, el rol de Madeinusa como la jovencita callada, cambia para convertirse en agresora al final de la película, poniendo el mismo veneno de ratas en la sopa de su padre, y echándole la culpa a Salvador. Como dice Palaversich, “towards the end of the film it becomes apparent that Madeinusa, portrayed initially as innocent and passive, is actually a young woman perfectly capable of taking charge of her own destiny” (491).

A fin de cuentas, *Madeinusa* propone una trama convoluta. Al basar la obra en un pueblo indígena actual de lengua quechua, Llosa empieza presentándose de forma realista, retratando la vida de una jovencita del pueblo Manayaycuna, pero a través de la película queda claro que las prácticas y creencias son ejemplos hiperbólicos de estereotipos —estableciendo el discurso que desafía las construcciones sociales las cuales parecen ser normales (como la normalización de la violencia de género).

Conclusión

Para transmitir mensajes fuertes por parte de la cinematografía, los directores tienen que pensar en las maneras más efectivas de evocar sentimientos o cambios mentales por parte de la audiencia. Por un lado, pueden enfocarse en el desarrollo de una trama que principalmente choque a los espectadores, haciéndoles experimentar desafíos frente a sus pensamientos sobre un tema polémico. También, pueden incrementar este desarrollo con el uso de su técnica, como se puede ver, por ejemplo, en *Hable con ella* y la cosificación del cuerpo de Alicia al fragmentarlo y enfocar en primer plano su pecho y cintura. Como dice Kiss y Willemsen, estas películas “appear to be designed to keep viewers in a loop of sense-making. In so doing, they evoke a perpetual sense of ‘cognitive dissonance’ that encourages an enduring search for a satisfying resolution or a clear meaningfulness” (57). Es decir, las películas que evocan un cierto grado de confusión por parte de la audiencia acaban por cambiar la “retórica común” del tema retratado al provocar la disonancia cognitiva. Aunque la mayoría de los espectadores, en la posición de lego, toma la trama literalmente, la exploración detallada puede desvelar un lado más oscuro: la argumentación hacia la ambigüedad, o la naturalización de los eventos que se retratan, como es la violencia hacia las mujeres.

Combinar la literatura académica sobre cine y la psicología nos permite ver no solo los procesos creativos que influyen en la sociedad, sino también analizar el proceso de influir al nivel cognitivo del espectador. La disonancia cognitiva que producen las películas no solo contribuye a nuestro entretenimiento, sino que también puede servir para cambiar y derrocar nuestras percepciones y falacias sobre eventos tan controvertidos como son los abusos hacia las mujeres y la violencia de género en general. Por tanto, el estudio de dichas disonancias en la cultura audiovisual se convierte en un campo fértil para entender la influencia del cine en la formación de nuestras ideas y actitudes.

Obras Citadas

- Almodóvar, Pedro, director. *Hable con ella*. Warner Sogefilms, 2002.
- Almodóvar, Pedro, director. *La piel que habito*. Warners España, 2011.
- Cruz, Jacqueline. “Amores Que Matan: Dulce Chacón, Icíar Bollaín y La Violencia de Género.” *Letras Hispanas*, vol. 2, no. 1, 2005, pp. 67–81.
- De La Iglesia Atienza, Laura. “La Transmisión de Roles y Estereotipos de Género a Través de los Medios de Comunicación. Un Ejemplo a Través del Análisis de la Película: *Tres metros sobre el cielo*.” *Universidad de Cantabria*, 2014, pp. 34–9. repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/5734/IglesiaAtienzaLauradela.pdf?sequence=1.
- Kiss, Miklós, and Steven Willemsen. “Wallowing in Dissonance: The Attractiveness of Impossible Puzzle Films.” *Stories: Screen Narrative in the Digital Era*, by Ian Christie and Annie van den Oever, Amsterdam University Press, 2018, pp. 55–84.
- Llosa, Claudia, director. *Madeinusa*. Oberón Cinematográfica, 2006.
- Martin-Márquez, Susan. *Feminist Discourse & Spanish Cinema: Sight Unseen*. Oxford University, 1999.
- Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, edited by Leo Braudy and Marshall Cohen, Oxford UP, 1999, pp. 833-44.
- Pagán-Teitelbaum, Iliana. “El Glamour En Los Andes: La Representación De La Mujer Indígena Migrante En El Cine Peruano.” *Revista Chilena De Antropología Visual*, 2008, pp. 1–30., www.antropologiavisual.cl/imagenes12/imprimir/pagan_imp.pdf.
- Palaversich, Diana. “Cultural Dyslexia and the Politics of Cross-Cultural Excursion in Claudia Llosa’s *Madeinusa*.” *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 90, no. 4, 2013, pp. 489–503., doi:10.3828/bhs.2013.31.
- Rams, Maribel. “Toros, Masculinidades Menguadas y Mujeres Objeto: Hable Con Ella (2002) y Blancanieves (2012).” *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 21, no. 4, 2020, pp. 519–31., doi:10.1080/14636204.2020.1842079.
- Roca, Pilar. “Madeinusa o el insulto hecho cine.” *Servicios de comunicación Intercultural*, 2006. www.servindi.org/actualidad/1134
- Smith, Paul J. “The Emotional Imperative: Almodovar’s Hable Con Ella and Television Española’s Cuéntame Cómo Pasó: Article View.” *MLN*, vol. 119, no. 2, 2004, pp. 363–75.
- Zecchi, Barbara. “Estrategias de Elision, Inscripción y Desexuación en la Representación Cinematográfica de la Violencia Contra la Mujer.” En García Selgás, Fernando J. and Romero Bachiller, Carmen (eds.), *El doble filo de la navaja: Violencia y Representación*, Madrid, Editorial Trotta, 2006, pp. 107-28.
- Zevallos-Aguilar, Juan. “Madeinusa y el Cargamontón Neoliberal.” *Wayra*, 2006, vol. 2, num. 4, pp. 71–81.

Del zéjel a la morenica: Sor Juana Inés de la Cruz y el legado árabe

Luciana Kube
Florida International University.



El villancico¹ es un género que tiene sus orígenes en la lírica popular medieval de la península Ibérica, nutrida de las tres culturas que fueron su fermento. Compuesta e interpretada por los habitantes de las villas, los villanos, contienen las historias cotidianas del pueblo. Durante el Renacimiento comienzan a utilizarse los villancicos dentro del entorno de las celebraciones eclesiásticas, dentro de la temática religiosa, pero a la vez se alejándose de la temática popular que había originado al género en la Edad Media. Durante el Renacimiento géneros como el villancico llegan al Nuevo Mundo para quedarse, trayendo consigo un importante legado que se nutre de los árabes, cristianos y judíos.

La literatura medieval en la España mozárabe –en concreto sobre las jarchas y versos mozárabes e hispanohebreos– y su paralelismo con romances, cantigas de amigo y villancicos como fuente de saberes e influencias que perduraría a lo largo del tiempo enriqueciendo la literatura que le sigue (muy a pesar de la expulsión de árabes y judíos de la península). Un ejemplo de estas influencias es la obra del hebreo Don Sem Tob, quien “invade con su lírica hebrea la lengua literaria de Castilla” (Castro 562). Todo este legado se puede entender desde el presente y valorarlo dentro del estudio “de la presencia e influencia de Oriente en nuestra cultura” (Torres-Pou 19). Para ilustrar esta fuente de saberes cabe recordar la *Historia de la donzella Teodor* (s. XIII), la esclava que logra vencer a los sabios de la corte y que, al igual que Sor Juana frente al continuo dictamen, vence a quienes pretenden acallarla con una capacidad para triunfar sólo vista en Occidente en historias venidas de Oriente. Durante el reinado de Abderramán II en Córdoba (siglo IX) una cantante esclava destaca en la corte, Qalam. Era de origen vasco cristiano, fue vendida a Iberia y llevada desde allí a Medina para ser entrenada como cantante. Se convirtió, al igual que la monja novohispana, en una gran conocedora de la historia y de los géneros literarios: tenía una caligrafía impecable, era refinada y recitaba poesía con gran fluidez; todo esto sumado a su gran talento musical, según relata Reynolds al citar a Al-Maqqari cuando se refiere al historiador Ibn Hayyan (Davis 9).

La hibridez cultural de Qalam se asemeja a la de Sor Juana como sujeto colonial (Martínez-San Miguel *Excess* 166) y permite una aproximación a su intelecto similar a la que se aplica a poetas, músicos y filósofos árabes y hebreos de la España mozárabe. En esta comparación me remonto al tema de las jarchas, escritas entre los siglos X y XIII. Fueron descubiertas por el lingüista Samuel Miklos Stern en 1948. Dámaso Alonso dio a conocer el descubrimiento de Stern en 1949 y a partir de allí fueron y han sido estudiadas por diversos hispanistas, arabistas y hebraístas. En 1952 Emilio García Gómez da a conocer veinticuatro jarchas romances en moaxajas árabes.

Entre los estudiosos de estas dos series de poemas destaca el crítico Samuel Gordon Armistead, que estudió el paralelismo de las jarchas con los villancicos de la tradición galaico-portuguesa en diversos trabajos desde los

¹ El villancico es un género desarrollado durante los siglos XV y XVI dentro de la poesía española de corte idílico o amoroso. Consiste en diversas estancias (coplas) unidas por un estribillo. Ya desde el siglo XIII hay algunas piezas con esta forma en las Cantigas de Santa María, pero no es sino hasta el siglo XV que se usa el término como tal. Muchos de los villancicos están escritos para cantarse durante la Navidad, si bien el uso actual de la palabra lo limita a estas fechas, pero su alcance es mucho mayor. (Randel 541)

años setenta hasta los noventa del siglo pasado, principalmente. Otra figura crítica en torno este tema es Margit Frenk Alatorre, quien ha estudiado la lírica medieval y el *Cancionero sefardí* ampliamente en diversas publicaciones a lo largo de cuatro décadas, partiendo de su tesis doctoral que dedicó al tema de las jarchas en 1972. Frenk y Armistead defienden en conjunto la relación entre los géneros de origen árabe y hebreo con la lírica provenzal trovadoresca. Dámaso Alonso, por su parte, sí ve como un hecho posible que “los mozárabes transmitirían sus canciones al resto de España, dando lugar a la lírica tradicional gallego-portuguesa y castellana (Frenk, *Antigua* 26). Ramón Menéndez Pidal prefiere enmarcar a estas obras dentro de lo que él llama “poesía tradicional” (García Gómez 34), la cual ha sido producto de una colectividad con sentido de lo que es una comunidad y no de individuos aislados (36).

En torno a este debate, Dwight Reynolds, investigador arabista experto en la música arábigo-andaluza, sostiene que los argumentos arabistas tienen las mismas debilidades que los argumentos que él identifica como “nacionalistas europeos”, ya que ambos asumen la historia de la cultura en términos de influencias, contactos y transmisiones e ignoran “la prodigiosa complejidad de la cultura humana” (Davis 1). Reynolds analiza la evolución de la estructura musical del *sawt* a la moaxaja, considerando a esta última forma como hermana gemela del zéjel, aunque siga siendo una forma fija, ya que ambas formas rompen con la tradición de la poesía y la canción árabe al contener una nueva rima y un nuevo metro. Estas formas híbridas juntaron el concepto árabe de la rima final de los versos, con el concepto de la estrofa romance y la estructura simple musical probablemente de origen folclórico proveniente de alguna de las culturas representadas en el complejo cultural de Al-Andalus, ya fuese de los íberos, árabes, bereberes, germanos, celtas o vascos (Davis 18).

Por otro lado, se necesita saber el origen de quienes produjeron estas composiciones conocidas como “moaxajas” o “muwashahas” para comprender mejor este fenómeno. Según Samuel Stern, Yosef el Escriba antes del año 1042 escribe una moaxaja probablemente en la ciudad de Granada (Menéndez Pidal 188). Mucáddam de Cabra es el reconocido como inventor del género, que luego es adoptado por poetas judíos, entre quienes se encuentran Jehudá Haleví (1075-1141), Mosé ben Ezra (1060-1140), Yosef ben Saddiq (¿-1149), Abraham ben Ezra (1092-?) y Todros Abulafia (1257-1305), que habrán de continuar desarrollando esta “creación cultural de los árabes” (Frenk, *Antigua* 19). El antiguo historiador árabe Aben Bassám escribió en 1109 unas biografías entre las cuales estaba la de Mucáddam y en estos escritos, así como en los de Aben Jaldún, a quien se atribuye la invención del zéjel. Según ambos historiadores, el zéjel “tenía un *markaz*, voz árabe que significa ‘apoyo, estribo’ (lo mismo que la voz española estribillo)” (Menéndez Pidal 101). Sobre ese *markaz*, Mucáddam componía las mudanzas y la vuelta. Las moaxajas eran compuestas para ser interpretadas. Según Reynolds, el sabio judío Maimónides (1135-1204) comenta en diversos textos históricos y legales, acerca de la existencia de las moaxajas cantadas.

Igualmente, los villancicos en el virreinato de Nueva España eran compuesto pensando en su interpretación durante las festividades eclesiásticas. En la Catedral de Puebla, y muy a pesar de las recomendaciones eclesiásticas sobre evitar cierto tipo de instrumentos en las celebraciones catedralicias, se usa la combinación de cuatro, gaita y pandero. En 1691, en la Catedral de Ciudad de México, se interpreta el *villancico VII* del tercero nocturno en el cual se enumeran el clarín, la trompeta, el sacabuche, la corneta, el órgano, el bajón y el violín. Más adelante, en las coplas del villancico, suma a la lista anterior la chirimía, la trompa marina, el violón, la cítara, la vihuela, el rabelillo, la bandurria y el arpa (Stevenson 8). Entre los instrumentos mencionados cabe destacar el origen árabe de algunos como la trompeta, el cuatro (que a su vez proviene de la guitarra), el rabelillo (proveniente del rabel o *rebab*) y el pandero (López Farjeat 95).

Esta selección tan variada, si bien es similar a alguna instrumentación utilizada en esa época en otras latitudes, es una señal de la riqueza y variedad interpretativa de sus composiciones en la Nueva España. Sus conocimientos musicales son un elemento más en su formación, que se suma a sus vivencias de pequeña y se complementa con sus lecturas, porque en su biblioteca encontraba conocimientos de diversa índole, como era diversa también la gente que le rodeaba. No se sabe a ciencia cierta cuáles eran los libros que componían su colección, pero por sus textos y las múltiples referencias que hace, se puede argüir que era una biblioteca amplia y heterogénea. Un ejemplo de los diferentes tipos de conocimiento de los que dispone Sor Juana puede verse

en la serie de villancicos de la Asunción. En la serie de 1676 incluye, entre otros, un villancico sobre la retórica (tercero nocturno, villancico VII), otro que habla de la botánica (segundo nocturno, villancico IV y otro sobre la música (segundo nocturno, villancico IV). “La Virgen María es la ‘Retórica nueva’ pues en su persona se encuentra el mejor modelo para enseñar este arte” (Perelmuter 30). En la serie de San Pedro Apóstol (1677) habla sobre la prosodia (villancico V). En la serie de la Asunción de 1679 dedica varios villancicos a la astronomía.

Con respecto al villancico dedicado a la música, Sor Juana menciona las notas musicales, recurso que aparecía en obras mucho más antiguas, como por ejemplo en un auto dedicado al Nacimiento, con forma precisamente zejelesca, de Bartolomé Aparicio (Frenk, *Antigua* 322). Este es un recurso heredado de la Edad Media y que se puede rastrear en diversas obras a lo largo del Renacimiento y el Barroco. Según Al-Kindi, en su orientación más Pitagórica, la música se ubica al lado de la aritmética, la geometría y la astronomía. No parece casual por tanto que en Sor Juana se vea la misma noción de “cosmología musical” y de “entonación cósmica” que el sabio persa Al-Kindi (801-873) refirió en sus escritos, colocando la música al lado de estas disciplinas (López Farjeat 83). El filósofo árabe Al-Farabi (872-950) añadió a las fórmulas anteriores el papel de la imaginación. En la serie de la Concepción (1689) Sor Juana dedica el villancico VII del tercero nocturno al tema de “la morenica”, proveniente de la lírica medieval: “Morenica la esposa está, / porque el sol en el rostro le da” (1-2). En este caso, la virgen recibe tanto la luz del sol como la luz divina. Son los temas expuestos aquí los que conducen a pensar en la autora como poseedora de influencias no sólo barrocas o clásicas, que es lo que suele mencionarse en la infinidad de estudios sobre ella, sino también medievales. Sor Juana, al igual que los autores mozárabes, estaba en un entorno mestizo, de intercambios culturales y expuesta a varias lenguas. Así, el villancico se convierte en un “lugar de confluencias y tránsitos de varios paradigmas y sujetos cognoscitivos (Martínez-San Miguel, *Saberes* 153). Al ser escritos para las grandes ceremonias eclesiásticas, los villancicos van dirigidos al público mayoritario de la sociedad novohispana.

A finales del siglo XV la forma estrófica de la moaxaja se encuentra en algunas composiciones de Juan del Encina, contenidas en el *Cancionero de Palacio* (193). Manuel Rodrigues Lapa, después de estudiar algunas estrofas latinas de tres versos del siglo XI, concluye que la combinación métrica del zéjel se conocía en la Península antes de que la utilizara Abencuzmán. Menéndez Pidal, por su parte, ofrece en su estudio sobre la serranilla, evidencias del origen castellano de los villancicos de camino, con influencia de la pastorela provenzal (Saint Amour 6). Pero a pesar de sus hallazgos, el hispanista cree que los argumentos de Rodrigues Lapa no se sustentan, dada la unicidad del trístico que constituye el zéjel (Menéndez Pidal 98). Otros críticos que han apoyado la influencia árabe son Günther Muller, Rodolf Erckmann y el arabista Lawrence Ecker.

La forma expresiva de las cantigas de Alfonso el sabio proviene de la estrofa zejelesca, “en parte directamente (la corte de Alfonso estaba llena de sabios musulmanes), y en parte a través de la literatura gallega que usaba esa estrofa desde mucho antes” (Castro 340). De estas cantigas, unas 360 conservan esquemas en su rima que provienen del zéjel y sólo algunas provienen del *virelays*. Y de los setenta poemas que conservan la forma zejelesca en el *Cancionero musical de palacio* (1500), la mitad corresponden en su rima con la forma del zéjel, y la otra mitad pasan a ser virelais o villancicos. Al igual que la moaxaja, el zéjel sobrevivió hasta el día de hoy gracias a la tradición oral (Harvey 1).

En 1948 Samuel Miklos Stern había sacado a la luz veinte jarchas en dialecto español mozárabe que habían dado un giro a la crítica y la habían convencido de la existencia de una forma anterior de origen árabe, tesis a la cual se sumó Emilio García Gómez al publicar 24 jarchas romances en 1952. Así, el interés recaía ahora en las jarchas, con el apoyo de críticos de la talla de Dámaso Alonso, entre otros (Sánchez Romeralo 344). Samuel G. Armistead asegura que tanto las jarchas como las moaxajas son géneros híbridos que requirieron la colaboración de musulmanes, cristianos y judíos en el contexto de la coexistencia de los reinos medievales. Por esta convivencia cultural vemos temas comunes en las tres culturas, como el de la madre, el del amante, el insomnio, la madrugada, la enfermedad e incluso la muerte por amor. Estos temas se encuentran también en los versos escritos en hebreo del *Romancero sefardí* y en árabe, como los de *El collar de la paloma* de Ibn Hazm (1022). También encontramos una gran influencia de las mismas temáticas en *El libro de buen amor*, en *La Celestina* y en *El conde Lucanor*, entre otros. Juan Ruiz es, según Américo Castro, “el primero en emplear en castellano el

zéjel con rima interna, tan familiar a los poetas árabes y tan frecuente en Aben Guzmán (Castro 387):

El Arcipreste de Hita, autor de seis canciones zejelescas, incluidas en su *Libro de buen amor*, nos dice que compuso cantigas para juglaresas moras, y es bien sabido que los tañedores y cantores sarracenos servían en la Corte de Alfonso X y Sancho IV de Castilla lo mismo que en la de Pedro IV o Juan II de Aragón. (Menéndez Pidal 150).

En estos textos y en muchos otros se encuentra la influencia directa e indirecta de las traducciones de obras más antiguas. De hecho, *El Libro de los engaños* es una traducción del *Sendebār* indo-persa y *El Caballero Cifar*, escrito hacia el año 1100, incluye sentencias provenientes de las *Flores de filosofía* de origen árabe (Rubiera 243). En esta asimilación del elemento árabe, Américo Castro, al analizar el cristianismo frente a la religión islámica, explica la forma en que “el cristiano tomó innumerables cosas a los árabes, y hasta adoptó la forma de su ‘ámbito vital, o sea, la capacidad de asir lo ínfimo material y a la vez lo espiritual y sublime” (Castro 183). Se encuentran también otros aspectos referentes a las influencias, en el prólogo de *El collar de la paloma* que escribe José Ortega y Gasset. Este autor explica cómo la filosofía de alguien de la talla de Aristóteles estuvo presente en Oriente antes que en Occidente y además, cómo estas influencias recíprocas entre Occidente y Oriente tienden a ser olvidadas por la crítica:

La Edad Media, por una de sus caras, es el proceso de una gigantesca recepción, la de la cultura antigua por pueblos de cultura primitiva... Se olvida demasiado que los árabes, antes de Mahoma, llevaban siete siglos rodeados por todas partes de pueblos que estaban más o menos helenizados y que habían vivido bajo la administración romana. No es sólo de Siria de donde sopla sobre los árabes el gran viento de la Antigüedad, sino de Persia, de la Bactriana y de la India... Los estadios de esta recepción son, en su comienzo, muy similares. La única diferencia inicial -que es, sin duda, importante- radica en que los árabes recibieron la Antigüedad en su aspecto de Imperio romano de Oriente y los europeos en su forma de Imperio romano de Occidente. Esto trajo consigo, por ejemplo, que los árabes pudieran tener muy pronto su Aristóteles”. (Ibn Hazm 16)

Del tratado *De anima o Acerca del alma* de Aristóteles se desprende que el conocimiento llega al alma a través de la percepción sensorial. Esto es muy evidente en el tema de la literatura aljamiada, por las constantes alusiones que encontramos en ella al mundo visual, táctil y auditivo. El sabio Ibn Sina o Avicena (980-1037), seguidor de Aristóteles, “encuentra que el verdadero valor de la música no radica en su estructura numérica sino en las cualidades sensibles del sonido” (López Farjeat 87). El tema de los sentidos, presente también en Sor Juana, esencialmente los sentidos de la vista y el oído, es consustancial al concepto festivo del Barroco. A raíz del Concilio de Trento, el arte barroco propio de la Contrarreforma se usaba entonces para “difundir, reafirmar y celebrar el dogma y la ortodoxia católicos” (Terán 25). En el villancico que mencioné anteriormente, el que se refiere a la música, de la serie de Villancicos de la Asunción (220) entra por la vista el verso, pero se refiere al oído, ya que además de haber sido escrito para ser cantado, “se trata de un ‘solfeo cósmico’ que incluye al hombre, a la naturaleza y a la divinidad” (Lavista 96).

En el plano literario, el cuento oriental es difundido en Europa gracias a la traducción de *Disciplina clericalis* (Menéndez Pidal *Lírica* 241), con gran influencia sobre la literatura posterior. Hacia 1130 ya la escuela de Toledo da a conocer los textos aristotélicos orientalizados por los traductores árabes y hebreos: “...a partir de 1130 la escuela de Toledo, con el arcediano de Segovia Gundisalvo, y con otros traductores españoles y extranjeros, comienza a introducir en los medios escolásticos el aristotelismo y demás conocimientos de la antigüedad, orientalizados, abriendo una nueva época en la historia científica de la Edad Media” (241). Estos traductores llevaron al saber occidental textos no sólo literarios, sino astronómicos, botánicos, matemáticos y filosóficos, justamente las tres áreas principales de interés de Sor Juana Inés de la Cruz, cinco siglos después. Un proceso similar había ocurrido en Siria con el legado griego gracias a la gran cantidad de “traductores, conservadores y transmisores de la cultura griega” que tradujeron una gran cantidad de textos clásicos del griego al siríaco, dialecto derivado del arameo (López Farjeat 77).

Esta diferencia en el espacio-tiempo entre el mundo medieval y el colonial ya la han vislumbrado algunos autores. Hernán Taboada defiende la idea de que existe una continuidad ideológica entre la Reconquista y la

Conquista española, en sus héroes y en el empeño de ver de la misma forma a los indígenas y a los musulmanes, como una continuación incluso del lenguaje que se usaba para hablar de los moros con los nuevos términos americanos (en Camayd-Freixas 36). Octavio Paz ve un componente esencial en esta vertiente del análisis en el contacto de Sor Juana con la obra del jesuita Atanasio Kircher, orientalista erudito, científico, cuyas nociones matemáticas, su hermetismo neoplatónico y su interés por otras lenguas y culturas constituyó para la autora un mundo lícito de conocer, que le abría las puertas sin peligro de ser juzgada por la Inquisición (Paz 238). Los tratados de Kircher que mayor impacto tuvieron sobre la autora fueron *Ars Magna Lucis et Umbrae in mundo* (1645-46 y 1671) y sus dos tratados sobre música: *Musurgia universalis, sirve ars magna consoni et dissoni* (1650) y *Phonurgia nova* (1673). En ambos tratados Kircher “intenta proponer una teoría musical basada en la teoría de las sensaciones y las matemáticas” (Terán 27). Del mismo modo lo define el concepto de armonía de los pitagóricos: Aecio (396-454) en el que el *kosmos* es regido por la armonía, “y ello se refleja de manera específica en las proporciones armónicas del universo” (López Farjeat 80). En el *Timeo*, Platón establece la proporción entre la armonía cósmica y la armonía del alma. Kircher como neoplatónico es heredero de toda esta tradición filosófica y la escritora mexicana, como heredera de Kircher, también.

Además, Sor Juana tuvo acceso al libro de teoría musical *Melopeo y maestro* de Cerone y existe un ejemplar en la Biblioteca del Congreso de Ciudad de México encontrado en 1930 por Demetrio García. Dicho ejemplar cuenta con anotaciones manuscritas de la propia Sor Juana. Gracias a este hecho se puede tener constancia de su “erudición musical basada en la solícita lectura de Cerone” (Stevenson 21). Octavio Paz considera esta anotación poco importante en sí misma (11), sin embargo, Stevenson argumenta que gracias a estas lecturas pudo entender la escritora los semitonos susceptibles de ser cantados, una característica que determina una distancia aproximada entre los semitonos antes de que la temperación estableciese una equidistancia entre los mismos.

Por otro lado, la estrecha amistad que unió a Sor Juana con Sigüenza y Góngora, iniciado en temas filosóficos y con acceso a una diversidad de libros considerable, influyó sobre la sed de conocimientos y le abrió un acceso a la escritora para poder elevarse intelectualmente por encima de la vida conventual. La biblioteca que poseía Sor Juana da cuenta de los saberes a los que pudo acceder, aunque conviene recordar que también conocía a través de su contacto con Kircher y Sigüenza y Góngora otra cantidad de conocimientos por las fuentes a las que éstos tenían acceso. Hay fuentes pictóricas de donde se puede deducir lo que leía y además las obras que la propia autora cita en sus obras. Ya que tuvo que deshacerse de su biblioteca, los intentos del padre Calleja, de Ermilo Abreu Gómez y de otros autores por calcular la cifra exacta de volúmenes contenidos en ella han sido en vano. Lo que interesa al presente análisis no es el número, sino la proveniencia y los autores que se sabe que pudo leer Sor Juana. Octavio Paz en *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* asegura que los libros provenían de España, Francia y Bélgica. Paz explica cómo Méndez Plancarte y Francisco de la Maza profundizaron sobre los autores a los que con certeza accedió la monja.

Entre los autores que Sor Juana leyó están los poetas españoles de los siglos XVI y XVII: Garcilaso, San Juan de la Cruz, Lope de Vega, Quevedo, Alarcón, Jacinto Polo de Medina, Calderón y otros de esta época. Tuvo acceso al *Romancero*, al Amadís de Gaula, a Juan del Encina, a la *Diana* de Montemayor y al *Guzmán* de Alfarache, entre muchos otros (Paz 327). De literatura latina, conoció la obra de Virgilio, Horacio, Ovidio y Lucano. También leyó a Séneca, Cicerón, Macrobio y Quintiliano. Precisamente a través de la lectura de la literatura mística de San Juan de la Cruz pudo acceder Sor Juana a los símbolos de la espiritualidad sufi (López-Baralt, *Secreta* 22), como “la noche oscura del alma”, “la llama de amor viva” (249), las “lámparas de fuego” o la simbología que encierran los escritos de Santa Teresa de Jesús, como refleja en los conceptos de “los siete castillos”, “el castillo interior” o “las moradas” (López-Baralt, *Cruz* 229).

No sólo nos corresponde el neoplatonismo presente en la España mozárabe, que luego viaja a América, sino el neoaristotelismo, de grandísima influencia en el pensamiento europeo y americano, por herencia cultural. En este sentido, España tiene un “papel mediador” entre Oriente y Occidente, no sólo por tener a grandes traductores en Toledo, sino a grandes pensadores como Avempace (1080-1139) en Zaragoza, Avenzoar (1073-1161) en Sevilla, Aben-Tofar (1105-1185) en Guadix y Averroes (1126-1198), Alpetragius (1190-1217) y Maimónides

(1135-1204) en Córdoba. Sobre todo, en estos últimos, los cordobeses, hay que detener la mirada por su gran ascendencia en la filosofía y la cultura española, pero de igual manera todos ellos tuvieron una influencia importante, aún después de la Reconquista.

Luego de siete siglos de ocupación, los árabes habían dejado huella no sólo en la España continental, sino en la América colonial. El hecho de que en 1492 confluyan la expulsión y la Conquista nos permite pensar en ambos eventos en paralelo, con todas sus implicaciones trasatlánticas. Los mismos españoles de las cruzadas, ya que se habían expulsado a árabes y judíos de la península, pero la huella que dejaron “en el idioma, la cultura, las infraestructuras y las instituciones políticas” perduraría en el tiempo y se expandiría en las colonias, habiendo llegado obviamente como parte de la cultura española (Camayd-Freixas 2).

Me inquieta el tema del exotismo de Sor Juana como *rara avis*, como colonizada consciente de su colonizador, en su afán de conocimiento y su erudición. Kushigian afirma: “La convivencia intelectual es el motor de inspiración para Sor Juana que da vuelo a la imaginación en su proceso de autorrealizarse” (Nagy-Zekmi 178). Así, nos interesa la autora en la “constitución de un sujeto cognoscitivo colonial, criollo y femenino que buscaba su espacio de enunciación en el contexto de la segunda mitad del siglo diecisiete” (Martínez-San Miguel *Heterogeneidad* 1). Lo más representativo es la multiplicidad de saberes que hay que asimilar en este proceso de entendimiento:

Lo interesante, por tanto, de este horizonte hermenéutico transatlántico es que esta intervenido por distorsiones, deformaciones, simulacros, borrones, rechazos y aciertos, y que en este escenario el sujeto colonial se representa como un denso entramado de gestos asimilatorios y diferenciadores, momentos de auto-exotismo y parodia, y gestos irónicos camuflados por tradiciones retóricas de aparente abnegación e ‘intensa humildad. Por lo tanto, en el contexto de la obra de Sor Juana el circuito colonial funciona como un espejo donde la identidad colonial no se completa armónicamente, sino que se articula en condiciones asimétricas y muy problemáticas de identificación. (Martínez-San Miguel, *Heterogeneidad* 63)

Sor Juana es consciente del poder que sobre ella ejerce la dominación española, en este caso también religiosa, pero utiliza una gran alternativa: el placer del arte y del conocimiento de todo lo que más le gustaba, entre estas cosas, la música, y entre ellas, sus villancicos.

Es a la luz de la fiesta barroca que podemos asistir a un banquete de los sentidos, tan cerca de Platón como de la literatura aljamiada de aquella España diversa. Para la Nueva España aún tardaría esto en definirse y asimilarse y por ello destaca Sor Juana, considerada la primera orientalista del continente americano, por su vocación de ver hacia los intersticios del conocimiento e invertir la lógica del claustro a su favor. En sus villancicos hace gala de estos saberes multidisciplinares con tanta libertad que no parece asociarse a algo que se escriba dentro de una celda, porque parte de una libertad interior. Me interesa seguir profundizando sobre la poesía y la música de Sor Juana a la luz de las libertades poéticas y de las milenarias influencias que le llegaron tan de soslayo, pero que cobraron un realce al sintonizar con su visión del mundo.

Textos consultados

Armistead, Samuel G. and Gerli, E M. *Medieval Iberia: An Encyclopedia*. New York: Routledge, 2003.

Armistead, Samuel G. “Kharjas and Villancicos.” *Journal of Arabic Literature*, vol. 34, no. 1/2, Apr. 2003, pp. 3-19.

Camayd-Freixas, Erik. *Orientalism and Identity in Latin America: Fashioning Self and Other from the (post)colonial Margin*. Tucson: University of Arizona Press, 2013.

Castro, Américo. *España en su historia: cristianos, moros y judíos*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1948.

Davis, Ruth F. *Musical Exodus: Al-andalus and Its Jewish Diasporas*, 2015.

De Carrión Sem Tob, and Alvarez, Guzmán. *Proverbios Morales*. Salamanca, España: Anaya, 1970.

Deyermond, A D. *Historia De La Literatura Española: La Edad Media*. Barcelona: Editorial Ariel, 1978.

Frenk Alatorre, Mergit. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia, 1978.

Frenk Alatorre, Mergit. *Lírica española de tipo popular: Edad Media y Renacimiento*. Madrid: Cátedra, 1977.

Frenk Alatorre, Mergit. “El Antiguo Cancionero Sefardí.” *Nueva Revista De Filología Hispánica*, vol. 14, no. 3/4, 1960, pp. 312–318.

García, Gómez E. *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1965.

Harvey, L.P., Jack Sage, and Susana Friedmann. “Zajal.” *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press. Date of access 20 Mar. 2018, www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.fiu.edu/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030794

Hazm, Ibn. *El collar de la paloma*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

Hitchcock, Richard. “The “Kharjas” as Early Romance Lyrics: A Review.” *The Modern Language Review*, no. 3, 1980, p. 481.

Jiménez, Benítez A. E. *La Lírica arabigoespañola y las jarchas mozárabes*. San Juan, P.R. (G.P.O. Box 134, San Juan 00936: Ediciones Zoé, 1982.

Jones, Alan. *Romance Kharjas in Andalusian Arabic Muwaššah Poetry: A Palaeographical Analysis*. London: Published by Ithaca Press for the Board of the Faculty of Oriental Studies, Oxford University, 1988.

Juana Inés de la Cruz Sor, Plancarte A. Méndez, y Alverto G. Salceda. *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Laird, Paul R. *Towards a History of the Spanish Villancico*. Warren, Mich: Harmonie Park Press, 1997.

Lavista, Mario. “Guido Y Sor Juana.” [“Guido and Sor Juana”]. *Boletín Música: Revista De Música Latinoamericana Y Caribeña*, no. 39, enero-abril, 2015. pp. 91-94. EBSCOhost.ezproxy.fiu.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ram&AN=A943963&site=ehost-live&scope=site.

Long, Pamela. “Ruidos con la Inquisición: los villancicos de Sor Juana”. *Destiempos*, no. 14, marzo-abril de 2008, pp. 566-578.

López Baralt, Luce. *La literatura secreta de los últimos musulmanes de España*. Madrid: Editorial Trotta, 2009.

López, Baralt L. *San Juan de la Cruz y el Islam: estudio sobre las filiaciones semíticas de su literatura mística*. México, D.F: Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1985.

López Farjeat, Luis Xavier. “La música en la tradición árabe medieval y sus huellas en Occidente”. *Revista Pauta*, no. 108), octubre-diciembre, 2008, pp. 74-97.

Martínez-San Miguel, Yolanda. *From Lack to Excess: “minor” Readings of Latin American Colonial Discourse*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2008.

Martínez-San Miguel, Yolanda. *Saberes americanos: subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*. Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 1999.

Martínez-San Miguel, Yolanda. “Otra vez Sor Juana: leer la heterogeneidad colonial en un contexto transatlántico.” *Revista de crítica literaria latinoamericana*, no. 62, 2005, p. 53.

- Masera, Mariana, Enrique Flores, and Riadura C. López. ensayos sobre literaturas y culturas de la Nueva España. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Menéndez, Pidal R, Ernesto Barroso, and Marta Latorre. *Estudios Sobre lírica medieval*. Madrid: CECE, 2014.
- Menéndez, y P. M, and Arturo Farinelli. *Historia de los heterodoxos españoles: erasmistas y protestantes, sectas místicas, judaizantes y moriscos, artes mágicas*. México: Editorial Porrúa, 1982.
- Menéndez, Pidal R. *Romancero hispánico: Teoría e historia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1953.
- Menéndez, Pidal R. *Poesía árabe y poesía europea: Conotros Estudios de Literatura Medieval*. Madrid: Espasa-Calpe, 1963.
- Menocal, María Rosa. "Pride and Prejudice in Medieval Studies: European and Oriental." *Hispanic Review*, no. 1, 1985, p. 61.
- Motolinía, Toribio, Pimentel L. García, and y T. F. Paso. *Memoriales De Fray Toribio De Motolinía: Manuscrito De La Colección Del Señor Don Joaquín García Icazbalceta*. México: En casa del editor, 1903.
- Millás, Vallicrosa J. M. *Literatura hebraicoespañola*. Barcelona: Editorial Labor, 1967.
- Millás, Vallicrosa J. M, and Judah. *Yehudá Ha-Leví como poeta y apologista*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Arias Montano, 1947.
- Nagy-Zekmi, Silvia. *Moros en la costa: Orientalismo en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- Perelmuter Pérez, Rosa. *Los límites de la femineidad en Sor Juana Inés de la Cruz*. Universidad de Navarra ; Madrid : Iberoamericana ; Frankfurt am Main: Vervuert, 2004. Biblioteca Áurea Hispánica: 29.
- Pope, Isabel, and Paul R. Laird. "Villancico." Grove Music Online. 2001. Oxford University Press. Date of access 20 Mar. 2018, <www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.fiu.edu/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029375>
- Randel, Michael. *Harvard Concise Dictionary of Music*. Londres: Belknap Press. 1995.
- Rogers, Donna M. "...todas las artes e sabidurías quantas pudo saber": The Transmission of Knowledge in La Donzella Teodor". *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos*, vol. 32, no. 1, 2007, pp. 27-38.
- Rubiera, Mata M. J. *Literatura hispanoárabe*. Madrid: Editorial MAPFRE, 1992.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.
- Saldívar, Gabriel, and Bolio E. Osorio. *Historia de la Música*. México, D.F: Ediciones Gernika, 1987.
- St. Amour, M. P. *A Study of the Villancico*. New York: AMS Press, 1969.
- Sánchez, Romeralo A. *El Villancico: estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*. Madrid: Editorial Gredos, 1969.
- Stevenson, Robert. "Juana Inés de la Cruz, Sor." Oxford Music Online. 2001. Oxford University Press. Date of access 20 Mar. 2018, <www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043201>
- Stevenson, Robert. "Sor Juana Inés de la Cruz's Musical Rapporsts: A Tercentenary Remembrance. Vol. 15. No. 1, 1996, pp. 1-21.

Voces feministas que trascienden épocas y continentes: "Lección de cocina" de Rosario Castellanos y "Carne quemada" de Rosa Montero

Merci Silva-Acosta
University of Nevada Las Vegas

Voces feministas que trascienden épocas y continentes: "Lección de cocina" de Rosario Castellanos y "Carne quemada" de Rosa Montero

El término "feminismo" según la Real Academia de la Lengua Española significa "el principio de igualdad de derechos de la mujer y el hombre", aunque es preciso subrayar que este es más que un concepto, ya que ha sido la motivación del inicio de diversos movimientos que han luchado en contra de la inequidad de género en nuestra sociedad. Gracias al feminismo, se han creado muchos derechos para la mujer que el hombre siempre tuvo sin ningún problema o censura; tal como el derecho al sufragio, que en algunos países como México no ocurrió hasta los años cincuenta, no hace ni un siglo. Otros movimientos feministas han hecho posible la legalización del aborto en varios países; pero a pesar que se han notado avances, estos parecen ser lentos y tienen muchas limitaciones. Si bien este movimiento ha ocasionado una importante lucha por medio de protestas, investigaciones académicas y demás, también existen otros espacios en los que las mujeres han alzado la voz. Uno de estos ámbitos es un tanto contradictorio, ya que las mujeres fueron desplazadas y obligadas a mantenerlo como principal obligación en el hogar y la sociedad: la cocina y el acto de cocinar. Se sabe que la cocina era el único lugar donde la mujer podía anhelar a desarrollarse, ya que se decidió por ella, que era su deber el alimentar complacientemente a los hijos y al esposo, además de desempeñarse sola en todo el proceso que esta demandara: desde la limpieza, obtención de ingredientes y organización, hasta la preparación de los alimentos; además de realizar todas estas actividades con gran complacencia (Pérez Samper 18-19). Junto con la cocina y el acto de elaborar las comidas, nació también la necesidad de las recetas, que aunque por mucho tiempo fueron pasadas de mujer a mujer – generalmente de madre a hija – de manera verbal, luego fueron puestas por escrito; tal es el caso de la conocida escritora española la doña Emilia Pardo Bazán quien puso a la mujer en un plano de poder al difundir la variada cultura culinaria española en sus libros, pero que a la vez también fomentó la idea que solo la mujer era responsable de mantener todo lo concerniente a la cocina en orden, relegándola una vez más a la condición subyugada (Pérez Samper 21). Sin embargo, a pesar de que la cocina se convirtió en una carga para las mujeres, ha sido también utilizada como símbolo de poder feminista y un claro ejemplo se aprecia en la literatura de Sor Juana Inés de La Cruz. Aunque obviamente restringida – debido a que sus escritos datan del siglo XVI- , esta poetisa y escritora decidió ser monja en una época en que la única opción de la mujer era casarse y tener hijos. Interesantemente, en sus relatos utilizó el espacio de la cocina y los alimentos para simbolizar sus ideas feministas; todo esto durante una época en que las mujeres tenían estrictamente limitado el acceso a la educación y la literatura (Perelmuter 51-53). Para hacer una comparación como muestra, como se explicó anteriormente, el derecho al sufragio no ocurrió hasta el siglo XX, quiere decir que pasaron tres siglos después de las ideas proclamadas en la retórica de Sor Juana Inés, entonces el progreso tomó bastante tiempo y esfuerzo. El feminismo como teoría tiene sus comienzos alrededor de finales del siglo XIX. Aunque la literatura feminista ya existía, pero no se había acuñado el término, a partir de este punto se vuelve más robusta, dando lugar a nuevas perspectivas e influencias para abrir nuevas posibilidades que antes eran impensables. Pero a pesar de los avances en la igualdad que proclama el feminismo, la mujer permaneció en una postura de sumisión y confinada al único ambiente que estaba obligada a conocer: el de las tareas domésticas,

en particular la cocina y en el papel de madre y esposa. Ya que debían resignarse a este ambiente, muchas autoras crearon un mundo de recetas, libros, novelas y cuentos en que tomaron el lugar y el tema para transformarlos en un arma de poder y exponer la femineidad alrededor del “fogón”, un lugar donde mayormente siempre se solían reunir únicamente las mujeres. En el presente ensayo, se hará la comparación entre dos cuentos que ocurren justamente alrededor de una cocina y de la preparación de alimentos: “Lección de cocina” de Rosario Castellanos y “Carne quemada” de Rosa Montero. Aunque hay varias diferencias, ya que los relatos fueron publicados con más de tres décadas de diferencia - el año 1971 para el primero y 2007 para el relato de Montero - ambos muestran la figura feminista mediante una crítica hacia el machismo de dos maneras distintas: mediante las convicciones feministas de la protagonista en “Lección de cocina” y en “Carne quemada” por medio de las acciones del personaje de Luisa.

En primer lugar, el feminismo en ambos relatos muestra una clara postura en contra de las tendencias machistas, y lo pone como uno de los principales y más fuertes motivos por el cual existe la desigualdad de género. Pero como se observa en “Lección de cocina”, la narradora tiene solamente ideologías; por ejemplo mientras cocina, tienen un recuerdo de ella y su esposo cuando se expusieron demasiado al sol durante su luna de miel: “Él podía darse el lujo de “portarse como quien es” y tenderse boca abajo para que no le rozara la piel dolorida. Pero yo, abnegada mujercita mexicana que nació como la paloma para el nido, sonreía a semejanza de Cuauhtémoc en el suplicio...” (Castellanos 17). Pero esto es solo un recuerdo, ella reconoce que el comportamiento que se espera de una mujer es diferente al del hombre. Además esta diferencia en una pareja se nota en otros aspectos; como Mariclaire Acosta plantea en el análisis de los temas que se impartían a las lectoras en las fotonovelas acerca de las expectativas que una mujer debía tener dentro de una relación: “La entrega de la mujer es absoluta y para toda la eternidad. Sin embargo, ella es pasiva. Nunca tomará un papel enérgico en la relación amorosa...” (30). Por otro lado, el cuento breve de Montero demuestra esa crítica hacia el machismo al contar la historia de una pareja divorciada por medio de la visión y opinión del hombre protagonista, quien no acepta su error en el rompimiento de la relación y solamente recalca que su ex lo había “engañado y abandonado como a un perro” (15). Ya que la autora Rosa Montero es española, ciertamente cabe mencionar algo parecido al análisis de Acosta en las fotonovelas mexicanas. Es que algunas revistas, tales como la versión española de *Marie Claire*, que estaban diseñadas para un público femenino, pintaban a la mujer en una relación en un papel de sumisión, fidelidad, además que la nombraban responsable de “mantener” la unión de pareja; pero por el contrario, las revistas masculinas que trataban el mismo tema apuntaban únicamente a las características de seducción que el hombre debía poseer en una relación amorosa (García Faet 278).

Continuando con los relatos, otra vez se observa una crítica hacia el machismo en “Lección de cocina” por parte de la narradora que reflexiona sobre la perspectiva machista acerca de la mentada virginidad y pureza intactas que una mujer debe conservar hasta el matrimonio: “¿No tienes nada que agradecerme? Lo has puntualizado con una solemnidad un poco pedante y con una precisión que acaso pretendía ser halagadora pero que me resultaba ofensiva: mi virginidad. .. Ansiaba justificarme, explicar que si llegué hasta ti intacta no fue por virtud ni por orgullo ni por fealdad sino por apego a un estilo” (Castellanos 19). Asimismo, se asume que las féminas son las únicas responsables de las tareas domésticas y de hacer feliz al marido: “Si las amas de casa deseaban un hogar armónico y un esposo fiel y presente, debían conquistarlo por el estómago y retenerlo con los encantos de la mesa. Tenían que agasjarlo con un menú que, además de sabroso, debía ser económico, saludable y nutritivo” (Pérez Samper 20). En cambio, en “Carne quemada”, la crítica hacia el machismo se hace en el hombre que solo se fija en el aspecto físico de la mujer: “La encontraba bien, incluso muy bien. Mejor que cuando estaban juntos. Se había puesto lentillas. ¿Por qué demonios no usó lentillas antes, mientras vivieron juntos? Entonces llevaba unas gafas redondas, gafitas de progre, que le sentaban bastante mal” (Montero 15). Es así que dentro de la cocina y fuera de esta en la sociedad, se observan las marcadas críticas hacia el machismo en las acciones y apariencia de la mujer. De hecho, no hay duda que, aunque de diferentes formas, los dos cuentos muestran la postura en contra del machismo notando las tendencias que subyugan y buscan definir a las mujeres dentro de estereotipos que fueron creados para la satisfacción de los varones y excluyendo la opinión de la mujer.

Aparte del tema machista, la autonomía femenina está reflejada en “Lección de cocina” por medio de la

filosofía de la protagonista acerca de la función de la mujer en la sociedad, en el matrimonio y las relaciones, y el estereotipo del rol femenino en la cocina. En forma de monólogo, la narradora cuenta las peripecias del “precio” de ser una mujer independiente, ya que se ve adaptándose a ser recién casada y las expectativas que esta vida demanda por ser del sexo femenino. De este modo, se observa que la narradora y protagonista en “Lección de cocina” presenta la figura femenina fuera del hogar y la domesticidad: “Yo anduve extraviada en aulas, en calles, en oficinas, en cafés; desperdiciada en destrezas que ahora he de olvidar para adquirir otras. Por ejemplo, elegir el menú” (Castellanos 15). En la que el uso de los adjetivos “extraviada” y “desperdiciada” nos muestran que ese no es el lugar para una mujer. La narradora prosigue con las ideas como recuerdos que van y vienen mientras pretende cocinar sin mucho éxito, ya que reflexiona en su frustración del desconocimiento; habilidad que es parte del estereotipo femenino: “Yo, por lo menos, declaro solemnemente que no estoy, que no he estado nunca ni en este ajo que ustedes comparten ni en ningún otro. Jamás he entendido nada de nada” (Castellanos 16). Mediante este soliloquio, se sabe que la protagonista acaba de contraer matrimonio y se supone que vive contenta los primeros meses de una recién casada. Pero esto muestra la noción feminista en su perspectiva real acerca de lo que significa el matrimonio para ella y muchas mujeres que solamente lo piensan, pero no se atreven a decirlo: “Se me atribuyen las responsabilidades y las tareas de una criada para todo. He de mantener la casa impecable, la ropa lista, el ritmo de la alimentación infalible. Pero no se me paga ningún sueldo, no se me concede un día libre a la semana, no puedo cambiar de amo” (Castellanos 20). Incluso destaca el rechazo de la mujer casada que se ve obligada a adoptar el apellido del hombre, un nombre lejano a ella que debe tomar a la fuerza por mandato patriarcal, un nombre que acepta pero con el que no se identifica; así como también presenta un cuestionamiento acerca de la “seriedad” del matrimonio (Castellanos 18). Aunque en este relato la protagonista exhibe un mero ideal que no se vuelve en la práctica, durante la década de los setenta, que es cuando Castellanos publicó su obra, ya empezaban algunos movimientos feministas a raíz de estas ideas; es el caso de los artículos publicados en la revista femenina *Claudia de México*, que a partir de mediados del siglo XX cambió la temática que hasta ese entonces era de situar a la mujer únicamente como parte del ámbito doméstico, como esposa y madre, así como parte del mundo de la belleza; para moverse a temas que las mujeres realmente experimentaban y querían conocer, como la sexualidad y el aborto (Felitti 1348). El inicio de estos pensamientos mantuvo su evolución en las siguientes décadas y luego se desplazó hacia la pantalla grande para crear una “voz” crítica de uno de los programas que más ha estigmatizado la figura y el rol de la mujer: las telenovelas; las cuales son muy exitosas sobre todo en México, y que además cuentan mayormente con una audiencia femenina. Es así que se concibió la idea detrás de la película *Casi divas* (2008) dirigida por Issa López, la cual proyecta una sátira de las novelas mexicanas; pero presenta además una posición feminista al exponer las realidades de los ideales machistas en este país: la discriminación a la mujer indígena por su apariencia y la belleza implica una extremada delgadez y eterna juventud. Incluso toca el grave tema del abuso contra la mujer, tal como explica Salvador Oropesa: “En toda la película es prevalente la crítica al machismo, desde el brutal de los narcos que usan a las mujeres y las asesinan, el acoso sexual a Yesenia y Francisca, la anorexia de Ximena...” (268). En efecto, en “Lección de cocina” se aprecia la introspección de la protagonista acerca de la propia “película” de su vida: “Para la siguiente película me gustaría que me encargaran otro papel. ¿Bruja blanca en una aldea salvaje? No, hoy no me siento inclinada ni al heroísmo ni al peligro. Más bien mujer famosa (diseñadora de modas o algo así), independiente y rica que vive sola en un apartamento en Nueva York, París o Londres” (Castellanos 22). Es decir, ella reconoce la diferencia entre los “papeles” de heroína o curandera versus el de mujer que no depende de nada ni nadie. En todo caso aunque el cuento parezca solo reflejar los meros pensamientos de una mujer recién casada, sus ideas demuestran el concepto de liberación que va en desacuerdo a los preceptos sociales motivados por el patriarcado.

Mientras que la figura feminista se muestra mediante la ideología del personaje en el cuento de Castellanos, ya que por lo que se sabe, la protagonista no llega a convertir sus ideas en acciones, en “Carne quemada” se sirve del comportamiento del personaje de Luisa como ejemplo del liberalismo femenino. En este cuento de solo dos páginas, se aprecia la historia de una pareja recién divorciada, que se encuentra en un restaurante para conversar acerca de los detalles del divorcio y mientras dialogan, una carne que ordenó el personaje varón se va quemando delante de los cocineros incautos, que luego se la sirven abrasada. Dentro de este marco, destacan

las acciones de Luisa, primero en lo que le responde a su ex en el siguiente diálogo: “—Estás igual— dijo al fin la mujer, dando por terminado el escrutinio. —Tú, por el contrario, has cambiado. Estás muy guapa. —O sea, que antes, cuando estábamos juntos, me encontrabas horrible—” (Montero 15), demostrando así la comodidad de Luisa de expresar lo que piensa y cómo lo ve realmente. Luego, se ve la agencia que demuestra Luisa en sus decisiones; una conducta que generalmente se catalogaría como “típica” de un hombre: “—Que puedes seguir quedándote con el apartamento. No hace falta que cambiemos el contrato a tu nombre, porque te subirían la renta. Y también te puedes quedar con la nevera, y con la tele, y con el video. Yo no lo necesito” (Montero 15). Una figura de mujer independiente que no necesita obtener nada de un divorcio y que puede valerse por sí misma. Es justamente ese estereotipo de la mujer subordinada y el hombre siempre dominante y decisivo, lo que busca romper este cuento en la representación de Luisa. Además, parece que la publicidad hace algo parecido al exponer que normalmente el aspecto de la mujer reina sobre su comportamiento, ya que se cree que estas no pueden actuar firmemente: “Las imágenes artísticas y publicitarias transmiten determinada ideología, influyendo en la construcción de identidades, lo que concluiría en una sociedad patriarcal excluyente donde las mujeres asumen un papel subordinado y las ideas estereotipadas ponen freno a una sociedad igualitaria...” (Martínez Oña y Muñoz-Muñoz 380). De igual manera se observa en este relato, ya que a pesar de que Luisa exhibe una conducta agente, su ex se enfoca más en su apariencia y hasta se fija que unos hombres se vuelven a mirarla cuando caminaba (Montero 16). Por último, y como muestra de la figura feminista, se sabe que Luisa ya tiene un nuevo hombre en su vida y fue quien tomó la decisión de terminar su relación; acciones que se han normalizado en el hombre pero muy poco en la mujer. Este estereotipo se manifiesta en diversas áreas. Por ejemplo, la autora Berta García Faet realizó un estudio de los temas del amor, sexo y género que tratan ciertos artículos de revistas en España en que las revistas femeninas presentan temas que muestran a la mujer como única responsable de procurar la fidelidad intacta hacia el hombre, pero en cambio presentan al varón como un “macho conquistador” en las revistas del género opuesto (294). Aparte de la prensa escrita, en estos tiempos del Internet y la comunicación por medio de las redes sociales, se nota a muchas feministas que usan este medio para destapar temas de liberación femenina. Es debido a estos movimientos *online* que se han elevado las siguientes cuestiones de la posición de la mujer en el mundo moderno, como explica Verónica Engler:

Sin los feminismos, ¿quién cuestionaría que las mujeres acceden en menor medida a ciertas áreas del conocimiento, como las llamadas ciencias duras y las tecnológicas, así como también a los lugares de liderazgo y conducción en el ámbito académico y empresarial, entre otros? O ¿quién denunciaría que las mujeres son las que disponen de menos tiempo debido a la desigual distribución social en las tareas de cuidado: del hogar, de los niños, de los ancianos, de las personas con discapacidad? (85-86).

Pero lamentablemente, estas cuestiones han recibido mensajes de rechazo y odio por aquellos apodados como “antifeministas” (Engler 88). Esta misma oposición se ve en el personaje hombre de “Carne quemada” hacia la conducta que exhibe su ex, Luisa, ya que este la piensa una mujer con actitud cortante, fría y que aunque habían terminado su relación, ella se veía “tan alegre que hacía daño mirarla” (Montero 15); es decir, de acuerdo a su idea machista, Luisa no debía estar satisfecha por terminar su matrimonio. En síntesis, el comportamiento del personaje de Luisa se considera compuesto por actitudes que generalmente exhibe un hombre, en que la determinación en las decisiones, libertad de dejar una situación formal como el matrimonio e independiente de la conducta de un hombre son todas características que muestran el carácter feminista en “Carne quemada”.

Para concluir, como se ha planteado a lo largo del presente trabajo, la filosofía del feminismo implica tocar el tema del machismo y el sistema patriarcal que subordina a las mujeres en países de habla hispana como México y España. También se observa que una manera de expresarlo es con ideas liberales en la autonomía femenina; pero sobre todo en la igualdad de género que reclama el movimiento feminista, ya que en el mundo real las acciones de los hombres en cuanto a empleo, status social, matrimonio, etc., se han superpuesto a las de la mujer, desplazándola hacia un rol pasivo y sumiso que se ha sistematizado en los hogares y lugares públicos. De tal manera, el feminismo busca alzar la voz, crear conciencia de la normalización que se difunde acerca de la posición de la mujer en la sociedad, ya que debido a esto, las ideas machistas se han impregnado en las mismas mujeres sin ellas notarlo. En otras palabras, se ha creado un mundo para ellas, pero “fabricado” por las reglas de los hombres.

Entonces, como se ve en este ensayo, el feminismo se ha manifestado en la literatura gracias a autoras que se han inspirado en el tema para continuar la lucha por la igualdad de género. Este análisis se basa en las ideas y comportamientos feministas de dos cuentos, que resaltan dentro de un espacio mayormente “reservado” para las mujeres: la cocina. Aunque con la evolución de la tecnología y el acceso de las féminas a muchos ámbitos que antes estaban censurados, como la educación a principios del siglo XX, también se han desarrollado movimientos en contra del feminismo, tildando a sus seguidores y líderes de “feminazis”, un término que se ha impartido mucho en las redes sociales en los últimos años. Más allá de la importancia de una ideología en un cuento o novela, la liberación femenina ha trascendido fronteras, particularmente en países de habla hispana, en los que el machismo es más notable. Sin embargo, para continuar rompiendo con los estereotipos de mujer sumisa, hace falta aplicarlo más en las vidas diarias; sin necesidad de ser parte de un grupo o incluso declararse como “feminista”, las mujeres tenemos la opción de educarnos, aprender por nuestra cuenta y enseñar a otras la concienciación acerca de la autonomía femenina. Es cierto que existen lugares y circunstancias en las que todavía prevalece la censura así como la desigualdad, así como es muy probable que esto siga permaneciendo en nuestra sociedad como hasta ahora. Pero entonces, de la misma manera, es importante mostrar la parte “contraria”, libre del yugo patriarcal y que estas medidas también prevalezcan en nuestras ideas, palabras, escritos, y aun más elemental, en nuestras acciones. Quizás no sea notable, pero incluso en lugares cotidianos como la cocina, las mujeres han buscado dejar una marca, salir de la “norma”. Entonces, ya sea por medio de un cuento o relato ficticio, se pueden mostrar temas relevantes en nuestra sociedad como el feminismo, así como la evolución que estos han tenido a través del tiempo.

Obras citadas

- Acosta, Mariclaire. “Los estereotipos de la mujer mexicana en las fotonovelas”. *Diálogos: Artes, letras, ciencias humanas*, vol. 9, no. 5 (53), El Colegio de México, 1973, pp. 29–31, <http://www.jstor.org/stable/27933157>.
- Castellanos, Rosario. “Lección de cocina.” *Álbum de familia*, Joaquín Mortiz, México, 2012, pp. 15–25.
- Engler, Verónica. “Antifeminismo online”. *Nueva sociedad*, no. 269, 2017, pp. 78-88. ProQuest, <http://ezproxy.library.unlv.edu/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/antifeminismo-online/docview/1931960961/se-2?accountid=3611>.
- Felitti, Karina. “De la ‘mujer moderna’ a la ‘mujer liberada’. Un análisis de la revista Claudia de México (1965-1977).” *Historia mexicana*, vol. 67, no. 3, 2018, pp. 1345–1393.
- García Faet, Berta. “Paraísos, guerras y objetos voladores no identificados: Análisis crítico del discurso dominante sobre amor, sexo y género en la versión española de cuatro populares revistas de ocio.” *Investigaciones feministas*, vol. 4, 2013, pp. 271-296. ProQuest, <http://ezproxy.library.unlv.edu/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/paraisos-guerras-y-objetos-voladores-no/docview/2362196827/se-2>, doi:http://dx.doi.org/10.5209/rev_INFE.2013.v4.43893.
- Martínez-Oña, M-Mar, and Ana Muñoz-Muñoz M. “Iconografía, estereotipos y manipulación fotográfica de la belleza femenina/Iconography, Stereotypes and Photographic Manipulation of Female Beauty.” *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 21, no. 1, 2015, pp. 369-384. ProQuest, <http://ezproxy.library.unlv.edu/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/iconografia-estereotipos-y-manipulacion/docview/1713952777/se-2?accountid=3611>.
- Montero, Rosa. “Carne quemada”. *Amantes y enemigos: Cuentos de pareja*. Alfaguara, 1998, pp. 15–17.
- Olivares, Cecilia. “Debatiendo sobre el feminismo en México.” *Estudios feministas*, vol. 12, no. spe, 2004, pp. 75–79.
- Oropesa, Salvador A. “Casi divas.” *Chasqui*, vol. 40, no. 1, 2011, pp. 267–269.
- Perelmuter, Rosa. *Los límites de la femineidad en Sor Juana Inés de La Cruz: Estrategias retóricas y recepción literaria*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlagsgesellschaft, 2004.
- Pérez Samper, María Ángeles, 1949. “La cocina y la mesa: Deber y placer de las mujeres.” *Aljaba* (Luján, Buenos Aires, Argentina), 2015.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [2 de diciembre de 2021].

El aspecto heroico del Doncel del Mar: El nacimiento y la infancia de Amadís

Bryan Winkler
The University of Alabama

En el primer capítulo de la obra maestra de Miguel de Cervantes, *El Quijote*, el narrador nos cuenta que, por haber leído tantos libros de caballerías, nuestro caballero andante perdió el juicio. Sin lugar a duda, dentro de la enorme biblioteca de Alonso Quijano había una copia de *Amadís de Gaula*, uno de los libros más famosos del siglo XVI y que gozó de una gran popularidad, tanto dentro como fuera de la Península Ibérica. Se atribuye la obra a Garci Rodríguez de Montalvo, quien preparó los tres primeros libros y escribió el cuarto. A lo largo de la obra, se detalla la vida aventurera de Amadís, un caballero andante que lucha contra malvados, magos y monstruos, siempre leal al amor de su vida, la bella Oriana. Por sus innumerables hazañas, su fidelidad constante, y su fuerza sin igual, ningún lector puede negar el hecho de que Amadís sea la ejemplificación de héroe.

De suma importancia en cualquier discusión sobre el héroe, es las condiciones de su nacimiento e infancia. Como nos indica Duce García en su estudio sobre el origen del caballero andante, Valerián de Hungría, el nacimiento del héroe “es uno de los motivos más significativos de todas las culturas y religiones y de todas las tradiciones literarias que derivan de aquéllas” (98). Debido al gran valor del nacimiento y los eventos que lo rodean, el estudio del heroísmo de Amadís resultaría incompleto sin la discusión de esta etapa de su vida. Por ello, el enfoque de este trabajo es analizar el origen de Amadís de Gaula a través de la aplicación de la teoría de Joseph Campbell, la cual tiende a ser excluida de los estudios sobre los orígenes de los héroes. Al aplicar cuidadosamente dicha teoría, llegaremos a la conclusión de que ésta describe el nacimiento y la infancia de Amadís mejor que las teorías que otros estudiosos han empleado al servicio del análisis literario de obras caballerescas.

A pesar de que muchos teóricos han analizado el nacimiento e infancia del héroe,¹ Duce García argumenta que “lo cierto es que las propuestas de Otto Rank y Lord Raglan han sido las más frecuentadas en el ámbito que nos concierne, esto es, el de la filología hispánica, y más en concreto, el de la literatura caballeresca...” (99)². De hecho, son mayormente los estudios de Rank y Raglan los que han sido aplicados a los estudios sobre el nacimiento y la infancia de Amadís. Por ejemplo, en su destacada monografía, *Amadís de Gaula: El primitivo y el de Montalvo*, Bautista Avalor-Arce utiliza la teoría de Lord Raglan sobre la trayectoria del héroe y llega a la conclusión de que el personaje de Amadís cumple dieciséis de los veintidós elementos fundamentales, número igual al que alcanza el rey Arturo. Subraya el hecho que ningún héroe, en efecto, cumple todos los componentes y que el que más se aproxima es el Moisés de la religión judeo-cristiana (Bautista Avalor-Arce, *Amadís de Gaula*,

1 Cabe mencionar a Vladímir Propp, antropólogo ruso que estudió los cuentos de hadas rusos en el siglo XXI y construyó un esquema de treinta y un elementos recurrentes en dichos cuentos.

2 Cabe señalar muy brevemente las teorías de Rank y Raglan. El primero explica que el héroe tiene padres distinguidos. Hay dificultades relacionadas con la infertilidad o el coito extramarital por parte de los padres. Una profecía advierte sobre el nacimiento, sugiriendo que el hijo le causará daño al padre. El padre, o algún representante suyo, piensa matar o exponer al hijo, por eso la madre u otra persona arroja al niño a las aguas en una caja. Poco después, ciertos animales o personas humildes lo rescatan y lo crían. El héroe luego encuentra a sus padres biológicos, se venga de su padre y alcanza los honores y el reconocimiento que le corresponden (Rank, 47). Las ocho primeras partes del esquema de Raglan son éstas: la madre del héroe es una virgen real. Su padre es un rey, muchas veces un pariente cercano de su madre. Las circunstancias de su concepción son inusuales, puede que sea hijo de un dios. Al nacer, es posible que su padre trate de matarlo, pero el niño se escapa y es criado por padres adoptivos en un país lejano (Raglan, 212-213).



104-105). En otra ocasión, hablando específicamente sobre el nacimiento de Amadís, Baustista Avalor-Arce afirma que el caballero encaja en seis de los ocho puntos relacionados con los primeros años de vida del héroe (“El nacimiento de Amadís”, 16). Otros estudios, como el de Campo García-Rojas (2005), también citan a Raglan, aunque de manera muy breve.

Otros críticos han optado por la teoría de Rank en sus trabajos. Por ejemplo, a lo largo de su libro *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Cacho Blueca utiliza sobre todo el esquema propuesto por Rank para delinear las vidas de Amadís y otros caballeros. De modo parecido a lo que ocurre con Bautista Avalor-Arce en relación al teórico inglés, Blueca escribe que no se cumplen todos los aspectos de la teoría de Rank en la infancia de Amadís. En una ocasión, hablando sobre la profecía que se da antes de que nazca el hijo, escribe Cacho Blueca sucintamente que: “En multitud de relatos se motiva el abandono por una profecía vaticinadora de futuras desgracias causadas por la criatura. En nuestra novela no se manifiesta esta estructura” (38).

Habiendo repasado la literatura, podemos concluir que las teorías utilizadas por otros estudiosos, pese a tener su lado positivo al proponer algunos puntos destacados, también tienen varias carencias. Por ejemplo, como ya se ha mencionado, ni la teoría de Rank ni la de Lord Raglan pueden ser aplicadas perfectamente al nacimiento e infancia de Amadís. Para los que ya han estudiado este tema, esta falta de concordancia no parece causar ningún problema, simplemente admiten que los acontecimientos de la vida de Amadís no encajan completamente con los arquetipos propuestos. Sin embargo, destaca el hecho de que Amadís nunca vengza a su padre, parte esencial de la teoría de Rank compuesta de ocho partes.³ Asimismo, hablando sobre los eventos que pasan después del nacimiento del héroe, escribe Lord Raglan que “we are told nothing about his childhood” (213). Aunque señala Cacho Blueca que “el tiempo de la niñez es rápido y sólo se indica para atestiguar algunos hitos en la vida de los personajes” (55), también es cierto que hay algunos episodios importantes sobre la infancia que merecen la pena estudiar, como la educación del héroe (Campos García Rojas, “La educación del héroe” 53). Por estas razones, argumento que existe cierto tipo de elección por conveniencia en los estudiosos ya publicados. Aún cuando no se puede aplicar ninguna teoría completamente a una sola obra en concreto, el hecho de que existan contrastes muy obvios entre las teorías de Rank y Raglan y la trama de *Amadís*, deja un espacio vacío con potencial para la investigación. Por esta razón, en las páginas que siguen, se aplicará la teoría de otro teórico que mejor describe los eventos que se desarrollan en los primeros capítulos del *Amadís de Gaula*.

Joseph Campbell, mitólogo estadounidense conocido mundialmente, publicó la primera edición de *The Hero of a Thousand Faces* en 1949. En el capítulo “La infancia del héroe humano”, describe unas facetas que se encuentran específicamente en la concepción e infancia de los héroes. Analiza las vidas de personas reales como, por ejemplo, Carlomagno y San Magno; y religiosas o míticas como Krishna (180-183). Al comparar los acontecimientos de las vidas de estas personas, llega a la conclusión de que hay ciertos rasgos comunes en relación con la infancia. Según él, el primer rasgo común es que el heroísmo está predestinado más que simplemente alcanzado (179), un punto interesante que no se ve en las teorías propuestas por Rank y Raglan. Asimismo, mientras estudia los eventos que suceden después del nacimiento del héroe, cuenta Campbell que “Los cuentos populares sostienen o suplantán por lo común este tema del exilio con el del despreciado y maltratado: el hijo o la hija menor que sufre maltrato, el huérfano, el hijastro, el patito feo o el paje de extracción baja” (182), el cual es el segundo rasgo común. Esta parte sí se parece a las teorías de Raglan y Rank, como ya se ha establecido.

Hay otras similitudes y diferencias entre las teorías de Campbell, Rank y Raglan. Por ejemplo, continúa Campbell hablando sobre la infancia del héroe y observa el tercer rasgo común: “Los mitos están de acuerdo en que se requiere una extraordinaria capacidad... Las infancias abundan en anécdotas de fuerza, habilidad y sabiduría precoces” (182). Esta faceta contrasta fuertemente con la teoría de Raglan, quien asegura que no se habla de la infancia del héroe (213). Concluye Campbell con el cuarto rasgo: “La conclusión del ciclo de la infancia es el regreso o reconocimiento del héroe cuando, después de un largo período de oscuridad, se revela su verdadero carácter” (184). Sin duda, esta parte concuerda con el esquema de Rank, que dice explícitamente

3 En la versión primitiva del Amadís, como se cuenta en “El desenlace del Amadís primitivo” de Lida de Malkiel, Amadís muere a manos de su hijo Esplandián (283-284). No es Amadís contra su padre, pero sí tiene que ver con la muerte del padre por las acciones del hijo, como nos señala Rank.

que el héroe descubre su linaje real y recibe por lo menos algún tipo de reconocimiento (47). Muy destacado es el hecho de que el reconocimiento del héroe no sea uno de los veintidós puntos elaborados por el teórico inglés (Raglan, 212-213). Por estas razones, se ve claramente que hay coincidencias y divergencias en las teorías de los tres estudiosos, motivo por lo cual es preferible estudiar a los héroes a través de las posibles aplicaciones de todas estas teorías. Una vez realizado este análisis, se puede ver qué teoría encaja mejor con la trama de la novela. En las páginas que siguen, se analizará la trama de los primeros capítulos de *Amadís* a través de la teoría de Joseph Campbell.

De manera interesante, la literatura crítica sobre el nacimiento e infancia de Amadís, muy frecuentemente excluye a Campbell pese a que es uno de los teóricos más importantes en el campo de la mitología. Si lo citan, los autores tienden a excluir la aplicación de su teoría al periodo de nacimiento e infancia de nuestro protagonista. Por ejemplo, Cacho Blueca sólo lo cita una vez mientras comenta sobre la virginidad, soltería y amor de la figura materna en los mitos (19). Campos García-Rojas, en su artículo sobre la educación de héroe en los libros de caballerías, sólo lo menciona junto con Raglan (“La educación del héroe”, 55), y no lo hace en su artículo sobre los acontecimientos que presagian el nacimiento del héroe (“Pre-history and origins”) pese a que sería útil utilizar alguna teoría para apoyar aún más su argumento. Algunos estudios que establecen conexiones entre *Amadís* y obras contemporáneas como, por ejemplo, *Star Wars* y *Superman*, citan muy brevemente a Campbell⁴. Por todo ello, se puede incidir dentro de un espacio en la literatura actual donde resulta productivo incorporar la teoría de Campbell.

Respecto al periodo en la vida del personaje protagónico que nos concierne, escribe Campbell, que el heroísmo está predestinado (179). En los primeros capítulos de *Amadís*, vemos cómo ya está establecido que el niño será un héroe, como bien indica el análisis de Campos García Rojas sobre la prehistoria de Amadís la cual sirve como buen punto de partida. Aunque no cita a Campbell, vemos cómo su argumentación concuerda con la teoría. Arguye que “The hero’s destiny is affected by the conditions of his birth, the pre-history of his origins, and the education he receives” (“Pre-history and origins”, 80). Según el estudioso, hay una variedad de características que se transmiten de los padres a los hijos, entre ellas la nobleza, el amor fiel, la fuerza física y ciertos valores éticos elevados (86-89). Si subscribimos esta idea, entonces resulta claro que el heroísmo de Amadís está predestinado y lo que nos cuenta el autor encaja perfectamente con lo que propone Campbell. Por ejemplo, es destacable la ascendencia noble de Amadís, la cual nos resume Rodríguez de Montalvo en el prólogo. Se refiere primero a la familia materna de Amadís, habla del abuelo de Amadís, y del rey Garinter, quien “seyendo en la ley de la verdad, de mucha devoción y buenas maneras era acompañado” (Rodríguez de Montalvo, 227). Sigue, de este modo, hablando del resto de la familia materna:

Este Rey [Garinter] ovo dos fijas en una noble dueña su muger, y la mayor fue casada con Languines, Rey de Escocia [...]. La otra fija, que Helisena fue llamada, en grand cantidad mucho más hermosa que la primera fue. Y comoquiera que de muy grandes príncipes en casamiento demandada fuesse, nunca con ninguno del los casar le plugo; antes su retraimiento y santa vida dieron causa a que todos beata perdida la llamasen. (227).

Al contemplar estas dos citas, se desvelan dos características heroicas que se transferirán de la familia al héroe: una belleza impresionante y un fuerte sentido ético. Como se ve a lo largo del libro, Amadís destaca por su belleza, especialmente durante su niñez, y por ser siempre leal a Oriana. Por ejemplo, el segundo libro, se dedica exclusivamente a demostrar lo fiel que es el caballero andante. Al pasar éste por el arco encantado de los leales amores, por donde sólo los amantes fieles pueden caminar, se escribe en piedra el nombre del héroe, llamándole “el fiel enamorado” (672).

Si consideramos también la familia paterna de Amadís —de la cual no nos cuenta mucho el autor— se revelan las características que el héroe recibe por parte de su padre. Antes del nacimiento de Amadís, Perión, el padre de Amadís, mata a dos caballeros y a un león, demostrando su poder físico (Rodríguez de Montalvo, 228-229). El rey Garinter le admite a Perión que “no sin causa tiene aquél fama del mejor caballero del mundo” (229). Así, se da a

4 El contenido de estos artículos está fuera del alcance del presente estudio. Para más información, véase los artículos de Sánchez Martínez y Contreras Espuny.

entender la fuente del poder del Amadís la cual, de cierto modo, superará al padre más adelante. Por ejemplo, en el quinto capítulo, Perión está a punto de morir a manos de dos caballeros y diez peones. Aparece Amadís, quien mata a los caballeros y rescata a su padre (286). Aunque no lucha contra su padre, es evidente que tiene más fuerza que Perión, de quien heredó dicha característica. Por estas razones, entendemos que una multitud de características, entre ellas, la hermosura, la ética y la fuerza, se transmiten en línea descendiente, revelando que el heroísmo de Amadís está predestinado.

También, después de su nacimiento, la profecía de Urganda presagia el heroísmo de Amadís. Le dice ella a Gandales, un noble escocés que está criando al niño, lo siguiente:

Dígote de aquel que hallaste en la mar que será flor de los cavalleros de su tiempo; éste hará estremecer los fuertes; éste comenzará todas las cosas y acabará a su honra en que los otros fallascieron; éste hará tales cosas que ninguno cuidaría que pudiesen ser comenzadas ni acabadas por cuerpo de hombre; éste hará los sobervios ser de buen talente; éste avrá crueza de corazón contra aquellos que se lo merecieron y ahún más te digo, que éste será el cavallero del mundo que más lealmente materná amor y amará en tal lugar cual conviene a la su alta proeza; y sabe que viene de reyes de ambas partes (Rodríguez de Montalvo 255-256).

En la profecía se hace referencia a las mismas características ya mencionadas que Amadís ha heredado de su familia. Sin lugar a duda, estas palabras subrayan aún más el valor, la fuerza y la fidelidad de Amadís, representando consiguientemente al heroísmo como predestinado, tal como nos sugiere Campbell.

El segundo rasgo que nos proporciona Campbell se observa en la dinámica del exilio, el desprecio y el maltrato. El primer componente, el exilio, es fácil de notar en la obra. Puesto que Amadís es el fruto de una relación extramarital, Elisena decide pasar el embarazo y dar a luz en secreto, sólo con la ayuda de su criada, Darioleta. Después de parir, decide arrojar al niño a las aguas, éste último es acompañado por tres elementos simbólicos: la espada y anillo de su padre, una carta que contiene el nombre del héroe, y unos paños. Dentro de poco, Gandales, que está regresando de la Pequeña Bretaña, descubre el arca y decide, junto con su mujer, adoptar al niño (Rodríguez de Montalvo, 246-248). Por experimentar Amadís este exilio inmediatamente después de haber nacido, no cabe duda de que la trama de los primeros capítulos de *Amadís* encaja perfectamente con este aspecto del segundo rasgo.

En este apartado deberemos profundizar más, ya que es la segunda parte del componente de la teoría de Campbell, esto es, el desprecio y el maltrato del héroe. Estos elementos de desconsideración e injusticia ocurren principalmente durante el embarazo de Elisena. El desprecio del niño es evidente cuando Darioleta propone matar al hijo, diciendo lo siguiente: “‘Qué, señora?’ dixo ella. Que pedesca [el niño], porque vos seáis libre” (Rodríguez de Montalvo, 244). Da un paso más allá, diciendo que no vale la pena permitir que viva el niño, puesto que las autoridades matarán a Elisena por haber dado a luz fuera del matrimonio. Para la doncella, no tiene sentido que la princesa se muera por el hijo, diciéndole que “vos biviendo con [Perión], otros hijos havréis que el deseo deste vos fará perder” (245). Además, al arrojar al niño a las aguas, escribe en la carta “‘Este es Amadís sin Tiempo, hijo de rey’” (246). Como nos señala el autor, “...sin tiempo dezía ella porque creía que luego sería muerto...” (246). Por ello, se puede deducir que la doncella no valora la vida del hijo y ni siquiera cree que vaya a sobrevivir revelando que hay una falta de consideración y cierto desprecio hacia el bebé, siendo lo único que le importa el bienestar de su señora.

Argumento también donde se ve la misma desconsideración por el hijo en las palabras de Elisena. A simple vista, se nota que no quiere que el niño padezca: “‘...y ¿cómo consentiré yo matar aquello que fue engendrado por la cosa del mundo que yo más amo?’” (Rodríguez de Montalvo, 244). Por este motivo, podemos concluir que sí valora la vida del niño. Sin embargo, al contemplar esta cita con detenimiento, se desvela la posibilidad de que no quiera salvarlo porque de veras lo ama, sino porque el bebé es el producto del amor con su adorado rey Perión. Como bien nos indica Gil-Albarellos, “Elisena se muestra contraria a perder el fruto de su relación con Perión, pero no valora la vida del niño como tal...no es posible apreciar en este momento de la obra ninguna estima hacia la infancia” (145). Por el desinterés que demuestran tanto Darioleta como Elisena, se puede concluir que, aunque no lo parezca, los eventos que rodean el nacimiento del héroe sí están relacionados con los conceptos del desprecio y maltrato a los cuales se refiere Campbell.

El tercer componente de la teoría es que “[los] mitos están de acuerdo en que se requiere una extraordinaria capacidad...Las infancias abundan en anécdotas de *fuerza, habilidad y sabiduría precoces*” (Campbell, 184; mi énfasis). Argumento que, en los primeros capítulos de la obra, se ven estas tres características durante el proceso de la educación de Amadís, además de otras características heroicas, como la belleza. Las tres características se manifiestan en las escenas de caza. En el segundo capítulo, ya se está preparando al niño para la caza. Nos comenta el autor que “...[Gandales] le hizo [a Amadís] un arco a su medida y otro a su hijo Gandalín; y fazialos tirar ante sí; y assí lo fue criando fasta la edad de siete años” (Rodríguez de Montalvo 258). En otra ocasión, cuando ya es un poco mayor, entendemos que es amante de la caza: “[Amadís] amaba tanto la caça y monte, que si lo dexassen, nunca dello se apartara tirando con su arco y cevando los canes” (262). Al tener en cuenta el contexto histórico de la caza, se evidencia cómo se representa la fuerza, la habilidad y la sabiduría de Amadís.

Como nos menciona Alan Deyermond, la caza en ese entonces era un pasatiempo que simbolizaba la nobleza y la virtud (258)⁵. Así, también, puesto que requiere una buena preparación educativa, o sea, sabiduría, se puede clasificar la caza como una institución educativa. Nicholas Orme, en su estudio sobre la educación de los caballeros ingleses durante la época en que se compiló *Amadís*, comenta lo siguiente:

Hunting, moreover, has included the young since ancient times, and children have learnt it from horsemanship, the management of weapons, knowledge of terrain, woodcraft and strategy—techniques which are very close to those of war. On these grounds hunting can be categorized as an educational institution...A medieval hunt was much more than a headlong rush in pursuit of the uneatable. (191-193)

De ahí que se note que, para tener éxito en la caza, hay que tener mucha preparación y práctica. Campos García Rojas acierta en que la caza “[sirve] para demostrar sus valores y habilidades, ya que eran altamente apreciadas en los jóvenes de la nobleza” (“La educación”, 57). Por ello, aún siendo niño, Amadís demuestra fuerza, habilidad y sabiduría notables a través de la caza, cumpliendo con los requisitos de Campbell.

En otro episodio se ve claramente cómo la infancia de Amadís incluye todos los aspectos sobre los que teoriza Campbell, es decir, la fuerza, la habilidad y la sabiduría. Un día, mientras el rey Languines y su corte están en el castillo de Gandales, Amadís, su hermano adoptivo, Gandalín, y otros chicos, juegan con los arcos. Cuando Amadís se va a beber agua, un chico mayor intenta tomar el arco del héroe. Gandalín trata de intervenir, pero el otro lo empuja. Gandalín le pide ayuda a su hermano y éste viene al rescate inmediatamente, dándole un gran golpe al chico. Cuando él que cuida a los niños y se entera de lo sucedido, piensa en castigar a Amadís, pero éste le responde: “Señor, más quiero que me vos hiráis que delante de mí sea ninguno osado de hazer mal de mi hermano” (Rodríguez de Montalvo 259). Campos García Rojas resume este episodio de la siguiente manera: “se evidencian varios elementos morales: la valentía del héroe al enfrentarse a un niño mayor y más grande, su amor por Gandalín, el compromiso de ayudar a sus semejantes y la humildad de aceptar el castigo injusto antes de ver lastimado a su hermano” (“La educación”, 58). Argumento que, al enfrentarse al chico mayor, Amadís sin duda demuestra su fuerza y habilidad. Así, también, la humildad que muestra representa una sabiduría y conocimiento profundo de la ética, cuya profundidad es asombrosa para su edad. De este modo, se concluye que este episodio ejemplifica perfectamente las cualidades que propone Campbell.

La hermosura, a pesar de que no se encuentra en la lista de las tres características de Campbell, también demuestra un elemento extraordinario propio de los héroes. Nos cuenta Duce García que “La belleza y la perfección física forman parte del canon del héroe de todos los tiempos, en tanto que elementos externos que reflejan sus superiores aptitudes, además de poner en evidencia su distinción frente al resto de personajes...” (101). En *Amadís*, Rodríguez de Montalvo menciona la belleza del joven en muchas ocasiones: cuando Gandales le pone el nombre “el Donzel del Mar” (253); cuando apenas tiene tres años (258); y cuando la mujer del rey Languines le dice a sus dueñas y doncellas: “Venid y veréis la más fermosa criatura que nunca fue vista” (259). Estos ejemplos sirven no sólo para proclamar su extraordinaria belleza, sino que también yuxtaponer la hermosura de Amadís con la de su entorno, mostrando, en consonancia con lo que expone Duce García, cómo nuestro héroe sobresale frente a los demás.

5 De hecho, Robert Fritz estipula que algunos críticos han desvalorizado *Amadís* por incluir estos episodios de la caza, lo que representaba tan fuertemente la clase alta en esa época (541).

Es lógico que el último rasgo que proporciona Campbell tenga que ver con el fin de la infancia. Escribe el estudioso que “La conclusión del ciclo de la infancia es el regreso o reconocimiento del héroe, cuando, después de un largo período de oscuridad, se revela su verdadero carácter” (184). Indudablemente, vemos la anagnórisis de nuestro héroe en la obra. En el noveno capítulo, la doncella de Dinamarca le entrega a Amadís la carta en que está escrito su nombre real, aunque no sabe qué hacer con la nueva información (Rodríguez de Montalvo, 322-323). En el capítulo siguiente, a través del anillo y la espada que se pusieron en el arca junto con Amadís, los padres se enteran de la posibilidad de que el caballero que se ha hospedado con ellos sea su hijo. Entran en la cámara en la que está durmiendo el joven y lo despiertan, haciéndole preguntas sobre su linaje (325-328). En una escena llena de emoción, lágrimas y alegría, Elisena le dice “Hijo, ves aquí tu padre y madre... Es, fijo, que quiso Dios por su merced que cobrásemos aquel yerro que por gran miedo yo hize; y, mi hijo, yo como mala madre vos eché en la mar, y veis aquí el Rey que vos engendró” (327-328). Por revelar la identidad de Amadís de una manera tan clara, se concluye que este episodio corresponde muy bien con lo que nos plantea Campbell.

Así, pues, este estudio sirve para ofrecer una perspectiva nueva con respecto a la investigación del heroísmo en la infancia de los caballeros andantes. *Amadís de Gaula*, por ser uno de los libros de caballerías más conocidos, nos permite aplicar este nuevo enfoque a una obra canónica del género. Aunque otros estudiosos hayan utilizado las teorías de Raglan y Rank para analizar la infancia de Amadís, el argumento que las diferencia entre la trama principal de la obra y lo que estipulan los mitólogos, hace que sea menester buscar otra teoría que se ajuste mejor con la trama narrativa. Por ello, se ha utilizado la teoría de Campbell. Aunque no se le suele citar para hablar de la infancia de los héroes —especialmente en los libros de caballerías—, el capítulo “la infancia del héroe humano” provee algunos puntos interesantes sobre esta etapa de la vida del caballero andante.

A lo largo de este trabajo, se ha establecido cómo los acontecimientos que rodean la prehistoria, la infancia y la educación de Amadís encajan muy bien con lo que se detalla en el trabajo de Campbell, revelando que éste ofrece un mejor modelo y estructura para seguir en el estudio de las infancias de los héroes literarios occidentales.

Obras Citadas

- Bautista Avallé-Arce, Juan. *Amadís de Gaula: El primitivo y el de Montalvo*. Fondo de Cultura Económica, 1990.
- . “El nacimiento de Amadís.” *Essays on narrative fiction in the Iberian Peninsula in honour of Frank Pierce*, editado por R.B. Tate, The Dolphin Book Co., Ltd., 1982, pp. 15-25.
- Cacho Blecua, Juan Manuel. *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Cupsa Editorial, 1979.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. Traducción de Luisa Josefina Hernández. Bollingen Foundation Inc., 1972.
- Campos García Rojas, Axayácatl. “La educación del héroe en los libros de caballerías: Amadís en la corte y Esplandían en el bosque.” *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia: trabajos de las IX Jornadas Medievales*, 2005, pp. 51-76
- . “Pre-history and origins of the hero in el libro del cavallero Zifar and Amadís de Gaula.” *Medievalia*, vol. 50, no. 1, 2018, pp. 79-93. doi:10.19130/medievalia.50.2018.351
- Contreras Espuny, José María. “La pervivencia del héroe: Los libros de caballería y las historietas de superhéroes.” *Iberoamérica*, vol. 17, no. 2, 2015, pp. 235-259.
- Deyermond, Alan. *Historia de la literatura española 1: La Edad Media*. Ariel, 1994.
- Duce García, Jesús. “Nacimiento y educación del héroe: el ejemplo del Valerián de Hungría.” *Historias Fingidas*, vol. 4, no.1, 2016. doi:10.13136/2284-2667/48
- Fritz, Robert. “Hailing Hunters: Leisure and Class Ideology in Amadís de Gaula.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 43, no. 3, 2019, pp. 531–554, <https://www.jstor.org/stable/26956037>.
- Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, Susana. “Revisión del mito del nacimiento del héroe: Amadís de Gaula.” *Castilla: Estudios de literatura*, 1995, pp. 139-146.

- Lida de Malkiel, María Rosa. “El desenlace del Amadís Primitivo.” *Romance Philology*, vol. 6, no. 4, University of California Press, 1953, pp. 283–89, <http://www.jstor.org/stable/44939769>.
- Orme, Nicholas. *From Childhood to Chivalry: The Education of the English Kinds and Aristocracy 1066-1530*, Methuen, 1984.
- Raglan, Lord. “The Hero of Tradition.” *Folklore*, vol. 45, no. 3, 1934, pp. 212–231.
- Rank, Otto. *The Myth of the Birth of the Hero: A Psychological Exploration of Myth*, Johns Hopkins University Press, 2004.
- Rodríguez de Montalvo, Garcí, Amadís de Gaula, editado por Juan Manuel Cacho Blecua, Cátedra, 2020.
- Sánchez Martínez, Juan José. “El héroe caballeresco en el cine: Star Wars y Amadís de Gaula.” *Conjuntadola Mirada y el Verso: Nuevas Perspectivas de Estudio de la Literatura español*, editado por Casado Gutiérrez y María del Pilar, Universidad de Jaén, 2019, pp. 43-51.

El uso de los símbolos por Sandra Cisneros en *La Casa en Mango Street*

Cameron Robins
College of Charleston



En su novela icónica sobre la experiencia chicana, *La casa en Mango Street*, Sandra Cisneros describe las experiencias de Esperanza. Es una chica mexicana-americana que vive en la ciudad de Chicago con su familia, y Esperanza siente los desafíos de ser mujer chicana. Cisneros utiliza la perspectiva joven de Esperanza para describir los aspectos más difíciles de la vida chicana de manera inocente y libre de juicios, en el formato de las historias, poemas, reflexiones y sueños de una niña joven que no entiende completamente su mundo. A los personajes les faltan detalles, apareciendo en fragmentos desde la perspectiva de Esperanza. El lector aprende sobre la familia de ella, y la comunidad diversa que guía su desarrollo. Durante el libro, en la prosa bella de Cisneros, Esperanza comienza a entender su ambiente y su papel en el mundo. Sus deseos cambian con este entendimiento, y la protagonista busca una conexión auténtica con su ambiente. De esta manera, la historia representa un ‘bildungsroman’, una historia tradicional del proceso de desarrollo de una protagonista joven. Sin embargo, con el uso de la perspectiva chicana y otras decisiones de estilo, Cisneros cambia la identidad de la novela a un ‘bildungsroman’ nuevo y moderno. Una estrategia importante de la autora es el uso del simbolismo. En *La casa en Mango Street*, Cisneros utiliza el simbolismo para crear una narrativa única y auténtica sobre la experiencia chicana; específicamente con el uso del espacio y la estructura física, y también los comentarios sobre las experiencias únicas de las mujeres chicanas.

En el libro, Esperanza comenta frecuentemente sobre los edificios en su vida, y la falta de espacios bellos y libres para ella. Su vida tiene la sensación de ser congestionada, y un deseo central de Esperanza es “una casa callada como la nieve, un espacio al cual llegar, limpia como la hoja antes del poema” (Cisneros 49). El espacio ideal de Esperanza es también un espacio metafórico, en que ella puede ser libre de las opiniones y necesidades de su familia. Una necesidad para las familias pobres es la acción de compartir posesiones, porque los recursos son limitados. Esperanza está frustrada con la falta de privacidad y propiedad personal en su casa, y quiere un espacio privado y cómodo. En su análisis del texto, la autora Annie Eysturoy comenta que, para Esperanza, la casa en Mango Street es “an emblem of the oppressive socioeconomic situation that circumscribes her life and is the source of her feelings of alienation” (63). Esperanza siente que el encierro de la casa es una representación de su experiencia aislada en la comunidad.

En otra escena del texto, una monja de la escuela de Esperanza señala a un grupo de casas, “a los que hasta a los pordioseros les da pena entrar” (Cisneros 22). La monja le pregunta a Esperanza si ella vive allí, y ella asiente. Esta escena emocional representa la vergüenza de Esperanza sobre su vida y su estatus en la sociedad, representada por la casa en Mango Street. En su visión del futuro, Esperanza dice que cuando tenga su propia casa, ofrecerá el ático para los vagabundos, “porque yo sé lo que es no tener casa” (Cisneros 41). En la perspectiva de Esperanza, la casa es una parte fundamental de una vida satisfactoria y orgullosa. A pesar de su juventud, Esperanza entiende que la falta de una casa apropiada no es algo accidental, es una reflexión de su posición en la sociedad. Ella quiere obtener su casa propia, porque sabe que la casa es un símbolo de algo importante, el respeto y estatus social.

El simbolismo del espacio y las estructuras físicas como representaciones de las emociones de Esperanza está continuada en el tema de las ventanas. La autora Leticia Romero Chumacero describe el tema de “la figura de la ventana, vinculada estrechamente con el espacio femenino” (180). Muchas de las historias en el texto de Cisne-

ros describen las experiencias de las mujeres de Mango Street, y cómo muchas de ellas quedan atrapadas en sus vidas insatisfactorias. En la descripción de su bisabuela, de quien Esperanza recibe su nombre, ella dice: “Toda su vida miró por la ventana hacia afuera, del mismo modo en que muchas mujeres apoyan su tristeza en su codo” (Cisneros 8). Para la bisabuela de Esperanza, y muchas otras mujeres en el texto, la ventana es una representación de la experiencia de estar atrapada en su posición. A las mujeres de Mango Street se les prohíbe vivir las vidas que ellas quieren. Esperanza entiende la tragedia de esa posición - para su bisabuela y también las mujeres en Mango Street - y dice que “Heredé su nombre, pero no quiero heredar su lugar junto a la ventana” (9).

En otra parte del texto, Esperanza describe a Rafaela, una mujer encarcelada en su casa por su esposo. Esperanza describe la vida de Rafaela: “Rafaela se asoma a la ventana y se apoya en el codo y sueña que su pelo es como el de Rapunzel. En la esquina hay música que sale del bar, y Rafaela quisiera ir allá y bailar antes de volverse vieja” (Cisneros 38). Esperanza utiliza la ventana como representación de la barrera entre los sueños y la vida real. Los sonidos del bar entran por la ventana, las voces de una realidad inalcanzable. Está claro que Esperanza tiene el mismo deseo por las mujeres de Mango Street que por sí misma. Esperanza quiere que ellas salgan por la ventana, y obtengan su espacio propio, la libertad de vivir la vida en paz. Sin embargo, durante su proceso de maduración, comienza a entender los desafíos en el proceso de actualizar los deseos.

Cisneros utiliza las historias de mujeres específicas para ofrecer comentarios sobre la percepción mexicana de las mujeres. En una entrevista sobre su obra, Cisneros comenta: “We’re raised with a Mexican culture that has two role models: La Malinche y la Virgen de Guadalupe. And you know that’s a hard route to go, one or the other” (citado en Petty 1). En la cultura mexicana, los arquetipos de la Virgen (pura, inocente) y la Malinche (violada, sucia) son poderosos. A través de las descripciones de las mujeres en el texto, Cisneros critica la idea de la mujer mexicana como alguien binaria, pura o violada. En las palabras de Leslie Petty, Esperanza crea el personaje de Esperanza, una mujer que puede “embody both the violation associated with la Malinche and the nurturing associated with la Virgen... while rejecting the feminine passivity that is promoted by both role models” (123). Este simbolismo es más obvio en el capítulo sobre la tía de Esperanza, Guadalupe. Anteriormente una mujer hermosa, una nadadora, Guadalupe sufre una enfermedad misteriosa, “que no se iría, sus piernas amontonadas bajo las sábanas amarillas, los huesos reblandecidos como gusanos” (Cisneros 28). La yuxtaposición entre la Guadalupe saludable del pasado y su vida horrible ahora es una representación de la fina línea entre el bien y el mal en la percepción de una mujer mexicana. Cisneros a propósito da el nombre de Guadalupe a esta mujer, quien está sufriendo sola, una corrupción de la imagen cultural de la Virgen. Esperanza piensa en la injusticia de la vida de Guadalupe: “Yo no sé quién decide a quién le toca salir mal. No hubo maldad en su nacimiento... Un día, creo, estaba nadando y al día siguiente, zas, enferma” (Cisneros 28-29). Guadalupe era una representación de la mujer pura, una madre y una esposa - y un día ella se enfermó sin explicación. La injusticia de esa situación es algo que Esperanza siente agudamente, y el lector también.

Esperanza también tiene experiencias dolorosas en que ella pierde su inocencia. En el capítulo “Payasos rojos”, Esperanza describe una experiencia dolorosa con un hombre en el carnaval: “El que me agarró del brazo no me dejaba ir. Me dijo I love you, Spanish girl, I love you, y apretó su boca agria contra la mía” (Cisneros 46). Esperanza es una mujer pura, inocente, una víctima de las acciones de este hombre. Sin embargo, siente la vergüenza de la pérdida de la inocencia, la experiencia de convertirse en una mujer sucia. Las mujeres chicanas no pueden evitar la categorización entre los dos grupos de la Malinche y la Virgen, los dos con sus propios sacrificios. En su uso de símbolos culturales para hablar en contra de las imágenes tradicionales de las mujeres mexicanas, Cisneros crea una crítica única sobre la percepción mexicana de las mujeres, y también crea una narrativa poderosa sobre la niñez y el proceso de desarrollo.

En las palabras de María Beltrán-Vocal: “En su ambiente, el personaje encuentra, únicamente, todo lo que no quiere ser” (142). Las mujeres en su comunidad representan las posibilidades que teme Esperanza, de una mujer encarcelada en su casa o en su matrimonio. También, el ambiente físico de su comunidad le recuerda la pobreza que vive su familia. Sin embargo, los momentos en la naturaleza la conectan con su parte inocente y esperanzada. En un capítulo, Esperanza describe el jardín del mono, una parte de su barrio en que “Había abejas vertiginosas y moscas como moñitos dando saltos mortales y zumbando en el aire. Árboles de duraznos dulces dulces. Rosas

de espinas y cardos y peras” (Cisneros 43). Este jardín es una parte importante de la niñez de Esperanza, un lugar inocente donde los niños pueden escapar de sus padres y las presiones de la vida. Esperanza recuerda la historia de su último día en el jardín, cuando su amiga Sally y algunos hombres del barrio están participando en un juego con estas reglas: “no puedes recuperar tus llaves hasta que nos des un beso y Sally primero fingió enojarse pero luego dijo sí” (Cisneros 44). Esperanza tiene vergüenza con el juego, y llora en el jardín. Ella no quiere salir del jardín y perder esta parte de su niñez. Sin embargo, el mundo la fuerza a ser mujer antes del momento apropiado. La falta de un lugar en la naturaleza es triste para ella, porque la naturaleza representa una parte de su niñez que ella quiere tener para siempre.

La conexión entre la naturaleza y la identidad de Esperanza también está representada en sus deseos por el futuro. En su descripción de su casa ideal, Esperanza explica que “Quiero una casa en una colina como aquéllas con los jardines donde trabaja Papá” (Cisneros 41). La naturaleza es una parte importante de su visión de su futuro ideal, una representación del papel importante de la naturaleza en su vida en Mango Street. No hay flores ni árboles bellos en el barrio de Mango Street, sólo “Cuatro árboles flacos de flacos cuellos y codos puntiagudos como los míos. Cuatro que no pertenecen aquí pero aquí están” (Cisneros 36). El acceso libre a la naturaleza representa algo que Esperanza no tiene, pero quiere. Para su amiga Sally, Esperanza quiere una casa donde “si abrieras la manija de la ventanita y le dieras un empujón las ventanas se abrirían de pronto y todo el cielo entraría. No habría vecinos metiches mirando... Sólo árboles y más árboles y chorros de cielo azul” (Cisneros 39). Esperanza quiere una vida con una conexión con la naturaleza. Para Esperanza, la naturaleza y la libertad son lo mismo, representaciones de su vida ideal.

En las palabras de Esperanza: “Me gusta contar cuentos... Voy a contarte el cuento de una niña que no quería pertenecer” (Cisneros 49). En los cuentos de Esperanza, el lector puede identificar temas familiares para este tipo de narrativa, como la vergüenza, el orgullo y la lucha por comprender su mundo. Sin embargo, según el análisis de Maria Karafilis, se pueden identificar algunas partes de este libro que lo distinguen de la narrativa tradicional. Cisneros - en lugar de escribir el cuento tradicional del personaje que está luchando por su autonomía - pone el énfasis del texto en la comunidad, que Esperanza describe en su estilo propio. También, Cisneros cambia el estilo para describir la vida de Esperanza en episodios cortos, sin estructura lineal (Karafilis). En su esfuerzo por cambiar la novela a una nueva edición del ‘bildungsroman’ tradicional, Cisneros utiliza el simbolismo como herramienta. Cisneros describe los deseos de Esperanza por un espacio propio, libre de las presiones de Mango Street. Además, el uso de las imágenes de la Malinche y la Virgen de Guadalupe sirven para comunicar las opiniones de Cisneros sobre el efecto dañino de los modelos culturales para las mujeres chicanas. En este texto, Cisneros utiliza el personaje de Esperanza y sus descripciones de su ambiente y las personas en su barrio para crear una historia icónica sobre el proceso de desarrollo. Esperanza, a través de esta narración, busca un equilibrio entre las dos partes de su vida. Ella quiere reconocer Mango Street y la gente que contribuyó a la formación de su identidad, y también buscar un futuro propio.

El alcalde de Zalamea: Calderón y su propuesta de manual de buen gobierno

Obras Citadas

- Beltrán-Vocal, María A. “La Problemática de La Chicana En Dos Obras de Sandra Cisneros: *The House on Mango Street* y *Woman Hollering Creek and Other Stories*.” *Letras Femeninas*, vol. 21, no. 1/2, 1995, pp. 139–51, www.jstor.org/stable/23021725.
- Chumacero, Leticia Romero. “Puertas y Ventanas de *La Casa En Mango Street*: Escritura y Memoria En Una Novela de Sandra Cisneros.” *Confluencia*, vol. 20, no. 1, 2004, pp. 175–86, www.jstor.org/stable/27923041.
- Cisneros, Sandra. *La Casa en Mango Street*. Trad. Elena Poniatovska y Juan Antonio Ascencio. Fondo de Cultura Económica, 2008. www.fcboe.org/cms/lib/GA01900971/Centricity/Domain/1731/La%20Casa%20en%20Mango%20Street.pdf.
- Eysturoy, Annie. “*The House on Mango Street*: A Space of Her Own.” *Interpretations: Sandra Cisneros’s The House on Mango Street*, edited by Harold Bloom, Infobase Publishing, 2010, 61-79.
- Karafilis, Maria. “Crossing the Borders of Genre: Revisions of the ‘Bildungsroman’ in Sandra Cisneros’s *The House on Mango Street* and Jamaica Kincaid’s *Annie John*.” *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 31, no. 2, 1998, pp. 63–78, doi.org/10.2307/1315091.
- Petty, Leslie. “The ‘Dual’-Ing Images of La Malinche and La Virgen de Guadalupe in Cisneros’s *The House on Mango Street*.” *MELUS*, vol. 25, no. 2, 2000, pp. 119–32, doi.org/10.2307/468222.

Enrique Muñoz-Mantas
University of Florida

El alcalde de Zalamea o *El garrote más bien dado*, es una comedia villanesca y drama de honor de Pedro Calderón de la Barca que narra los hechos ficticios acaecidos en el verano de 1580, al pasar las tropas de Felipe II por Zalamea de la Serena (Extremadura).¹ El capitán don Álvaro de Ataíde secuestra y viola a la hija de un labrador.² Este, Pedro Crespo, posteriormente es nombrado alcalde de Zalamea, y tomando la justicia por su mano, captura y condena al garrote al capitán. Este crimen de honor es avalado por el rey Felipe II, quien nombra alcalde perpetuo de la villa a Crespo. Las capas superficiales de esta obra dramática se podrían resumir en dos: la lucha por el honor individual/familiar y la honra social del clan Crespo, y el concepto de justicia cuestionado a partir del conflicto del poder civil y el poder militar. Para este ensayo se va a cuestionar si el *Alcalde* legitima o no la noción de España a partir de la presencia de las tramas y personajes que la justifican. Es decir, se analizarán, entre otros, los excesos y abusos de poder de algunos personajes; la justicia de Crespo contra el *esprit de corps* del fuero militar —o conciencia de honor y orgullo del grupo militar— presente en don Lope de Figueroa y en el capitán Álvaro de Ataíde, y contra la nobleza rural, capitaneada por don Mendo. Con todo esto se pretende evidenciar cómo Calderón manifiesta un manual de buen gobierno o espejo de príncipes, así como consejos de cómo se debe regir un pueblo. Asimismo, se cuestionará la participación final del rey Felipe II para darle una justificación o para observar si es simplemente una herramienta del autor para darle un final fácil a la venganza del labrador.

El alcalde de Zalamea

En esta obra dramática se narra el drama vivido en la localidad extremeña de Zalamea de la Serena cuando pasaron las tropas españolas con motivo de la Guerra de Portugal en 1580. El capitán al frente de la tropa, Don Álvaro Ataíde, es alojado en casa de un labrador rico, Pedro Crespo.³ El capitán secuestra y viola a la hija de Crespo, Isabel. El labrador, intentando recuperar su honra, le ofrece todo lo que tiene al capitán a cambio de que se case con Isabel. Este lo rechaza ya que la muchacha es una villana, y por lo tanto de clase inferior a la suya. Este acto es el que pone en jaque de manera definitiva a toda la familia de Pedro Crespo. Después de este revés, Crespo es nombrado alcalde de Zalamea, y haciendo uso de su nuevo poder, prende, juzga, y ajusticia a Don Álvaro dándole garrote, aunque esté fuera de su jurisdicción. En ese momento llega el rey Felipe II, quien después

1 Como apunta el mismo Pedro Crespo, “el Rey [...] va a Lisboa, porque en ella solicita coronarse” (I.523-526). De aquí en adelante, para las citas de *El alcalde de Zalamea* se usa la edición de J. Ángel Valbuena Briones de 1977.

2 El nombre de Álvaro de Ataíde aparece en tres generaciones de la misma familia. El primero es el padre de Catarina de Ataíde, esposa de Vasco da Gama. Fue el gobernador del Algarve y estaba conectado con la familia Almeida, condes de Abrantes, familia poderosa en Portugal. El segundo es el hermano de Catarina, que capitaneó los barcos principales de Vasco da Gama durante la Cuarta Armada Indio-Portuguesa de 1502. Por último, el sexto hijo de Catarina y Vasco da Gama, que fue capitán de la flota de Malaca (Malasia) de 1552 a 1554, también recibió dicho nombre.

3 Puede evocar a la exigencia del militar Furrier de alojar a sus exhaustos soldados en el entremés cervantino *El retablo de las maravillas* (1615).

de revisar la decisión del alcalde, la ratifica y premia su decisión nombrándolo alcalde perpetuo de Zalamea.

Cuando pensamos en obras contemporáneas al *Alcalde* donde se trate el tema del honor y del castigo del abusador, es inevitable pensar en *El médico y su honra* y *Fuenteovejuna*. En el *Médico*, también de Calderón, aparece un marido celoso, don Gutierre, que se obsesiona con la posible deshonra que puede recibir a raíz del cortejo del infante don Enrique a su esposa, doña Mencía. Por otro lado, en *Fuenteovejuna*, esta de Lope de Vega, es el pueblo el que da la cara después del asesinato del comendador, derivado de su continuo abuso de poder hacia el pueblo y del abuso de Laurencia. Claramente se puede conectar este abuso del poder de Fernán Gómez de Guzmán con la obra de Calderón escogida para este ensayo. En el caso del *Alcalde*, el abuso de poder viene de manos del capitán Álvaro Ataide y su consecuente violación de Isabel.

Carácter de la comedia

En cuanto a la autoría y a la datación, estos son dos aspectos que han llevado a debate a los críticos que trabajan dicha época. En 1636 existe una referencia a un *Alcalde de Zalamea*, pero sin especificar el autor, y según el crítico Albert. E. Sloman, se compuso en 1610 y se atribuyó, de manera dudosa, a Lope de Vega. La obra que el público ha recibido de Calderón se trataría de un compendio de esta, pero publicada posteriormente, en 1642-44 (Arata 23). Para dar más soporte a esta última idea, Max Krenkel y Emilio Cotarelo añaden que, para ese entonces, Calderón “había pedido la baja del ejército tras una breve experiencia en la guerra de secesión catalana” y que tras esa experiencia y al estar Calderón “libre”, habría expuesto la indignación del autor tras observar cómo se comportaban algunos individuos de las tropas (Arata 21). Arata hace referencia a la experiencia de Calderón bajo el mando del conde-duque de Olivares ya que presenta una vida militar con el “realismo y detalle en el *Alcalde*” (Baztán 16). No se conserva el manuscrito original de Calderón, y el texto en sí aparece por primera vez en *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas*, una antología que preparó Tomás Alfay en 1651. Aparece sin nombre de autor y bajo el título de *El garrote más bien dado*. Juan M. Escudero Baztán, en su prólogo del *Alcalde* añade la fecha de 1644 como límite, ya que fue el año de la independencia de Portugal, quedando entonces eliminada la opción de que la obra fuera posterior a la coronación de Felipe II (16-17).

El Alcalde de Zalamea se enmarca en la literatura barroca y se clasifica como comedia villanesca o de villanos y drama de honor. El tema que sobrevuela durante toda la obra es la preocupación del individuo por la justicia y la dignidad de él mismo, que en esa época se creían que venían de Dios, en contraposición al poder político y el fuero o jurisdicción militar. Además, el sentido del honor como concepto individual y familiar se enfrenta al concepto de la honra, más social, recayendo en la figura central de Pedro Crespo, quien acaba ejerciendo de juez contra el *esprit de corps* antes mencionado.

La estructura externa de la obra dramática se divide en tres jornadas. El primer y segundo acto se dedican al asalto del capitán, con una duración de un día cada uno, y con una semana de separación entre ellos. El tercer acto sucede doce días después, empieza con el testimonio en voz propia del ultraje de Isabel, y sigue con Crespo siendo nombrado alcalde de Zalamea y su plan para restituir su honor haciendo justicia contra el capitán. La estructura interna, por otro lado, enfrenta a dos grupos opuestos, como se ha explicado, a los habitantes de Zalamea y a los soldados. Es esta relación de los personajes la que lleva a la continuación de la trama y al desenlace fatal para el capitán.

“La invención de España” y *El Alcalde de Zalamea*: contextos históricos

Retomando la conexión previa del *Alcalde* con *El Médico de su honra* y *Fuenteovejuna*, destaco la posición y aproximación de los reyes en ambas comedias y su gestión de la resolución de las muertes de las figuras de opresión. En el caso de *Fuenteovejuna*, a manos de los Reyes Católicos, y en el *Alcalde*, por el rey Felipe II. En el caso de la obra de Lope de Vega, los reyes católicos sentencian al final de la obra dramática que el crimen contra el comendador ha sido terrible, pero que no hay pruebas para saber quiénes son los culpables y acaban por otorgar el perdón a la villa. En el caso de *El alcalde de Zalamea*, Felipe II, antes de saber que don Álvaro ha sido muerto por garrote, escucha a Pedro Crespo, quien le expone las razones por las cuales ha sentenciado al capitán. El rey decide que la sentencia del alcalde está bien sentenciada y lo premia con el cargo de alcalde de manera perpetua.

El mensaje al público de ambas obras es el mismo: enseña la lección del que mal anda mal acaba. Si hay abuso se pagará. En ambos casos la figura del soberano es justiciero y organizador, siendo en la obra de Calderón más como un Dios oportuno apareciendo al final.

Pero aquí me pregunto, ¿cuál es la casuística de la escritura del *Alcalde*? Como he apuntado antes, la trama de la comedia se ambienta en 1580, pero fue escrita supuestamente en 1636, por lo que hablamos de dos momentos históricos diferentes. Pongámonos en contexto. El 13 de junio de 1580 Felipe II “pasó revista a las tropas que mandaba el duque de Alba, don Fernando Álvarez de Toledo, [...] cerca de Badajoz” (Iglesia Ruíz). Aquí notamos que Calderón, tomando datos históricos reales, los tergiversa para darles un efectismo más dramático. Destaco que el mismo rey firmó un edicto el 28 de junio en el Campo de Cantilla, donde su artículo tercero rezaba así: “que ningún soldado ni otra persona de cualquier grado ni condición que sea, ose ni se atreva de hacer violencia ninguna de mujeres, de cualquier calidad que sea, so pena de la vida” (Calderón 1977:25-26). Como apunta José M. Díez Borque, era común que durante el paso de los soldados se cometiesen robos, violaciones y hasta homicidios (56). Un ejemplo aparece en el *Memorial histórico español*, o los *Avisos* de Pellicer,⁴ de los que se destaca uno de finales de 1639 donde se explica que un alcalde de Málaga “mandó ejecutar a un noble, pagando luego el mismo juez con su vida” (Calderón 1998:17).

Nos encontramos entonces bajo dos periodos y dos reinados diferentes: el de Felipe II y el de Felipe IV. Durante la regencia del primero, desde Madrid, recordemos que recibió como herencia los reinos y territorios que se fueron añadiendo hasta formar el inmenso imperio español. Su padre, Carlos I, no reinó centrándose en la península, cosa que cambió con Felipe II, quien se centró especialmente en Castilla. Uno de los triunfos durante su reinado fue la unidad ibérica, anexionando Portugal y los dominios de esta, en 1581 en las Cortes de Tomar. Poco antes de esta anexión, Felipe II, el rey “prudente”, mandó al duque de Alba que invadiese Portugal, y es aquí donde se sitúa la trama de la comedia de Calderón que se trata en este ensayo.

Mi punto recae en que la grandeza del imperio durante el reinado de Felipe II llevó a su brazo ejecutor, el ejército, a tener mucho poder y llegar a creerse más de lo que era. Sin embargo, la soberbia del capitán en el *Alcalde* y su poca condescendencia tras el ultraje del honor de los Crespo, no puede extrapolarse a todos los miembros del ejército, claro está. Como he apuntado antes, si se promulgó un edicto para castigar a los soldados que abusaran de su condición, quiere decir que era algo que sucedía comúnmente entre las tropas de Felipe II. Este imperio hegemónico lo heredó Felipe III, reinado del cual se dirigió hacia el preludio del declive del imperio a causa de dificultades económicas y de la llegada de la figura de los validos como toma de poder del gobierno.⁵

La aparición de los validos me ayuda a conectar con el contexto histórico de la escritura del *Alcalde*. Felipe IV y su valido, el Conde Duque de Olivares, llevaron a la monarquía a una profunda recesión y crisis. Fue Gaspar de Guzmán y Pimentel Ribera y Velasco de Tovar —nombre oficial del Olivares— quien intentó que los otros reinos peninsulares dieran soporte económico al esfuerzo de España para remitir sus continuos conflictos tanto internos (e.g., presencia de los moriscos) como externos (e.g., Provincias Unidas). La crisis de 1640 acaeció a partir de este proyecto de Olivares, llamado “Unión de Armas”. Se le añadió el levantamiento catalán del 7 de junio de 1640, que acabó con la muerte del virrey y el inicio de la guerra de Cataluña (1640-1652), en la cual participó Calderón. Su función fue la de enlace —lo llamaban *correo*— entre el marqués de Los Vélez y el Conde Duque de Olivares. Más adelante fue nombrado por el conde como enlace entre el ejército y la corte del rey. El catalán Marc Pons, en su artículo que celebra la efeméride de Calderón, apunta que además fue el espía personal de Olivares, cargo que acabó con el cese de este último en 1643, provocando el final de la carrera militar de Calderón.

4 Sus *Avisos históricos* se consideran una antesala del periodismo español, ya que relataban sucesos reales de mayo de 1639 a noviembre de 1644, recogidos en forma de antología. La sublevación de Cataluña y Portugal fueron dos de los momentos históricos que aportaron más noticias de índole nacional e internacional a José Pellicer. Estos *avisos* han sido recogidos por Enrique Tierno Galván. Tierno Galván, Enrique (ed. y selección). *Avisos históricos*. Taurus, Colección Ser y Tiempo, Temas de España, vol. 31, 1965.

5 Estos miembros de la aristocracia recibían la total confianza del rey, desentendiéndose este de las labores de gobierno y delegando todas las decisiones en estas figuras.

Tras leer la crítica acerca de la inspiración para escribir el *Alcalde*, apoyo la versión de Escudero Baztán, quien propone que es posible que Calderón reelaborase el primer *Alcalde*, atribuido a Lope de Vega, nutriéndose de un marco histórico nuevo y distinto al suyo (20). Añado —como apuntaron Krenkell y Cotrello— que las experiencias en las filas de la contienda catalana antes citada, desvelaron a Calderón el funcionamiento de la estructura militar. Los *Avisos* de Pellicer antes nombrados son un buen ejemplo para observar los tipos de abusos acontecidos por parte de los soldados. He aquí un ejemplo: “En Madrid han muerto atrocemente en quince días setenta hombres, y están heridas en los hospitales cuarenta mujeres: hazañas todas de soldados (*Aviso* del 26 de julio de 1639)” (citado en *Calderón* 1998:18). En mi opinión, Calderón presenta una crítica clara hacia cómo el ejército abusaba de su poder, y en muchas ocasiones, se salían con la suya y no recibían repercusiones, siendo eximidos de sus acciones.

Los manuales de buen gobierno derivados del crimen de honor

Esto me lleva a presentar mi interpretación del *Alcalde*, en el que como he apuntado al principio del ensayo, Calderón intenta presentar un manual de buen gobierno para que el público vea cómo se debe llevar a cabo un cargo de esa índole. Para poder entender los abusos a los cuales haré referencia más adelante, creo necesario presentar el núcleo —ampliamente trabajado desde muchas perspectivas— del *Alcalde*: la lucha por el honor individual, familiar y social del clan Crespo, así como la justicia vista desde el prisma civil y el militar.

El primer atentado, aunque no fructífero, a la honra de Isabel, hija del villano Pedro Crespo, es a manos de don Mendo, en la primera jornada del *Alcalde*. En esta, el miembro de la nobleza rural, solo quiere a la joven para aprovecharse de ella y luego enviarla a un convento, lo que es a la vez una ironía trágica y un avance a modo de *spoiler* de lo que va a suceder (I.337). El personaje de don Mendo y su cobardía al ver a Pedro Crespo alivian al público por unos momentos al disiparse la posibilidad de que Isabel caiga en sus fauces, y también relajan a los villanos que son recelosos de su honor (I.403). A la llegada de las tropas de Felipe II, a Pedro Crespo se le asigna hospedar al capitán Álvaro de Ataide, y el primero, pudiendo librarse comprando una ejecutoria, le vence su vanidad, y acepta. Crespo decide esconder a su hija y a su sobrina en el desván para así evitar la tentación del capitán, pero no le sale la jugada como esperaba, despertando la curiosidad de Ataide (I.537-540). Ayudado de uno de los personajes cómicos, Rebolledo, el capitán simula una riña que los lleva a una persecución hasta el desván, y el consecuente descubrimiento de las doncellas que allí se esconden (I.632-689). El siguiente parlamento de Isabel entronca directamente con el peligro del capitán hacia el código de honor de las mujeres:

ISABEL Deteneos,
 siquiera porque, señor,
 vino a valerse de mí;
 que los hombres, como vos,
 han de amparar las mujeres,
 si no por lo que ellas son,
 porque son mujeres; que esto
 basta, siendo vos quien sois. (I.692-698)

Nada más oírlo, Ataide descubre sus verdaderas intenciones y queda claro que todo ha sido una artimaña para ver a Isabel (I, 699-702). Tras esta escena, don Lope de Figueroa,⁶ el cabo de la milicia, interrumpe malhumorado la discusión, adivina lo sucedido tras la confesión de Rebolledo, echa a Ataide y ahora acaba siendo el huésped de los Crespo (I.777-848). Solos el patriarca Crespo y don Lope discuten acerca del honor. Crespo aboga por un honor horizontal, sin niveles sociales, mientras que don Lope defiende un honor vertical, que varía dependiendo del empleo y del rango (nota al pie I.850-876).

Ya en la segunda jornada, el capitán Ataide no puede resistirse a la atracción que siente por Isabel y refiere que, aunque solo vayan a estar un día en Zalamea, es tiempo suficiente “para hacer muchas cosas”, entregándose a

⁶ Lope de Figueroa (1541/1542-1585) fue un personaje real, militar español, general y capitán general de la cota del reino de Granada. Aparece en más obras de Calderón, como *Amar después de la muerte*, o en *El asalto de Mástrique* de Lope de Vega, entre otros.

los deseos y renunciando a su deber como militar, e ignorando las consecuencias que sus actos perniciosos pueden conllevar (II.969-994). No le importa morir moralmente siguiendo sus fines no honestos mediante la violencia, a él solo le importa la satisfacción erótica (II. 1420-1421). Más adelante en la jornada, después de que Juan, el hijo de Pedro Crespo, sea aceptado por don Lope para entrar en el ejército (II.1462-1471), entran Ataide, junto al Sargento y los dos personajes cómicos, Rebolledo y Chispa, para apresar a Isabel (II.1687-1725). Aquí sigue una frase que hace prever al lector la reacción de Pedro Crespo ante el mancillamiento o muerte del honor de su hija: “¿Qué importará, si está muerto / mi honor, el quedar yo vivo?” (II.1734-1735), haciendo referencia a que la pérdida de la reputación y del honor implica que el ultrajado muera espiritualmente. La jornada segunda acaba con el secuestro de Pedro y su hija a manos de los militares.

Entre ambas jornadas pasan varios días y el lector entiende que Álvaro de Ataide ha consumado su deseo y ha violado a Isabel, manchando su honor. La joven tiene miedo de que su padre la mate al haber sido mancillada, ya que esa era una de las vías para recuperar la reputación, basada claramente en unas leyes inhumanas del honor (III.2063-2064). El giro de guion llega con el nombramiento como alcalde de Pedro Crespo (III.2099-2100). Y aquí llega la gran dicotomía de Crespo al querer vengarse. Ahora que es alcalde tiene la responsabilidad de impedir que haya delincuencia, por lo que no sabe qué debe hacer (III.2115-2121).

El capitán se jacta de que el alcalde no tiene jurisdicción en él (III.2157-2158) y cree que es inviolable y que, de llevarlo a juicio, el consejo de guerra puede salvarlo (III.2160-2168). Pedro Crespo opta por otra opción con tal de restaurar su honor, le ofrece al capitán su hacienda, a sí mismo y a su hijo como sirvientes y a su hija en matrimonio, llegándose a arrodillar ante él. Pide un desagravio público, ya que todos conocen lo sucedido, por lo que no llega a urdir una venganza de manera secreta y privada (III.2253-2257). Obteniendo una burla del capitán como respuesta, el nuevo alcalde manda que lo apresen y jura que escalará su situación al rey —sin saber que no le hará falta—.

La escena final consta de don Lope y su pretensión como militar —y juez del rey— de encargarse del caso de Ataide a su manera y liberándolo del yugo de la justicia popular. Interpreto que quiere salvar la vida del capitán y lo intenta exponiendo que el alcalde está pisando un terreno que no es el que le corresponde al estar fuera de su jurisdicción (III.2586-89). Don Lope se apoya en la ley escrita y Crespo en la tradición de las “querellas de honor” (nota *Calderón* 1977:180).

Justo en el momento que el militar quiere entrar a la fuerza ante la negativa del labrador de entregarle al capitán, llega el rey Felipe II (III.2658). El monarca le repite a Crespo lo que ya le había comunicado don Lope, que no tiene jurisdicción para ajusticiar a un miembro del ejército, ya que debe ser un tribunal militar quien lo juzgue (III.2682-2685). El rey llega tarde, ya que Álvaro de Ataide aparece muerto por garrote en una silla (III.2697). En el caso de la comedia, Calderón decide presentar al cadáver al público, para dar un valor ejemplar y enseñar una lección de que quien “mal anda, mal acaba” (nota al pie *Calderón* 1977:185). Ante la sorpresa del soberano, Crespo se justifica diciendo que el tribunal militar también lo habría condenado a muerte —degollado, al ser un capitán y caballero—, añadiendo que: “¿qué más se me da / matar con aquesta un hombre / que esta otra había de matar?” (III.2707-2709). Es decir, se justifica que lo iban a matar igualmente, que no importa quién lo haga, aportando una filosofía moral de la justicia. El rey da su beneplácito de la muerte como bien dada, dando a entender que opina que el castigo es merecido (III.2724-2732) y antes de marchar nombra a Crespo alcalde perpetuo de Zalamea. Es esta victoria de Crespo, con la consecuencia de que Isabel acabe en un convento y Juan en las tropas de don Lope, que “le supone aceptar [...] el sistema de valores de sus oponentes” (Ynduráin 309), ya que la honra está por encima de todo.

Calderón y su magistral exposición de cómo el honor y la justicia van de la mano hacen que el público extraiga que aquél que mal actúa recibirá un castigo. De aquí obtengo el concepto de manual de buen gobierno, instrucción o espejo de príncipes. Consiste en un manual de instrucciones a partir de enseñanzas que se basan en la historia o en la ficción narrativa para adoctrinar y moralizar dando consejos para que el público de los reyes sepa comportarse (e.g., nobles, príncipes). El soberano debe saber gobernarse a sí mismo para ser capaz de gobernar a su pueblo. El *Alcalde* presenta el concepto clásico del honor para entrelazarlo con la perversión de un militar que cree estar por encima del poder de un alcalde. Esta crítica de Calderón hacia el abuso militar basándose en

el poder y dando triunfo al villano Pedro Crespo, traslada el mensaje al público del s. XVII y posteriores de que quien la hace la paga.

La función del rey *ex machina*

Por último, de manera breve voy a justificar mi posición acerca de la función del rey. En mi opinión Felipe II es una herramienta de Calderón, al igual que la presencia de los monarcas al final de otras comedias barrocas, para darle un cierre más teatral a las obras dramáticas. La culminación de la justicia de Crespo aparece reforzada por el rey, la autoridad máxima. El público recibe esto como algo positivo, ya que, si el rey está de acuerdo, al ser este su autoridad máxima de referencia, es un peso más para darle la razón a el/la protagonista y a su acción. Domingo Ynduráin agrega que la intervención del rey, por encima de grupos y clases, es concebida por los villanos como la asunción del sistema, siendo la base de este la institución monárquica y la ideología aristocrática (308). Georges Günter, por su parte, en la conclusión de su artículo, da peso a mi argumento, ya que añade que el arbitraje *ex machina* del rey “resuelve un conflicto de por sí insoluble” (82). Del artículo de Frank Casa,⁷ extraigo que el rey impone “la justicia de una manera equitativa” (125), y justa. Aunque de don Lope llegamos a intuir que no va a ser justo y va a hacer para que Ataíde sea eximido de su crimen, el rey presenta su imparcialidad y justicia, ante todo y ante todos. Cabe recordar que el monarca, justo después de escuchar las razones de Crespo y antes de ver el cadáver de Ataíde constata: “Bien está / sustanciado” (III.2681-2682). Por último, el rey Felipe II, como apunta Dian Fox, “cede el poder y la autoridad por encima del crimen y el castillo a los autores de los actos violentos” (2019:203), aspecto que apoya mi idea de imparcialidad del soberano.

Conclusiones

Llegados al final del ensayo, cabe constatar que la violación de las nociones de honor individual y familiar de Pedro Crespo y la concepción de la honra, más social, son el detonante de la trama del *Alcalde*. De esta desestatización de los valores del labrador de Zalamea a partir de la violación de su hija, Calderón desarrolla una batalla en la mente del protagonista para así llevarlo a la dicotomía final de si debe tomarse la justicia por la mano —como acaba haciendo— o delegar el crimen a manos del tribunal militar. La moraleja de la comedia que aquí se trata sigue la idea de Segismundo de: “En lo que no es justa la ley / no ha de obedecer al Rey” (II.335-336). En *El alcalde de Zalamea*, Calderón quiere que el lector crea en la justicia, y remarcar que esta debe estar por encima de la ley. Defiende entonces de una manera simple y sencilla la justicia ante la injusticia siguiendo el proverbio bíblico “ojo por ojo, diente por diente” (Éxodo 21.23). El manual de buen gobierno que se propone en este ensayo recoge las direcciones que toma el rey, que deben ser seguidas por cualquier miembro del gobierno, sea militar o político. Por lo tanto, justifico que la presencia de estos espejos de príncipes legitima la noción de España, ya que muestran de manera positiva que el rey sabe gobernarse a sí mismo y que por ello refleja ese control en el gobierno de su pueblo.

Obras citadas

Arata, Stefano. “Introducción a *El Alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca.” *Revista sobre teatro* áureo, n.º 3, 2009, pp. 21-67.

Biblia Online. *La palabra de Dios*, <https://www.biblia.es/biblia-buscar-libros-1.php?libro=exodo&capitulo=21&version=rv60>.

Betancur, Bryan. “La justicia más rara / del mundo: Violated Daughter, Inviolable Law in Calderon’s *El alcalde de Zalamea*.” *Bulletin of the Comediantes*, Vol. 67, n.º 2, 2015.

Calderón de la Barca, Pedro. *El alcalde de Zalamea*. Editado por J. A. Valbuena-Briones, Cátedra, 1977.

---. *El alcalde de Zalamea*. Editado por José M. Díez Borque. Castalia, 1981.

---. *El alcalde de Zalamea edición crítica de las dos versiones (Calderón de la Barca y Lope de Vega, atribui-*

7 Trata otra obra de Calderón, *El mejor alcalde, el rey*.

da). Editado por Juan Manuel Escudero Baztán. Universidad de Navarra, 1998.

---. *La vida es sueño*. Editorial Espasa-Calpe, 1998.

Casa, Frank P. “Justicia y poder en *El mejor alcalde, el rey*.” Editado por Ysla Campbell. *Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, 17-20 de marzo de 1993. El escritor y la escena II*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 125-33.

Casanova, Wilfredo O. “Honor, patrimonio del alma y opinión social, patrimonio de casta en *El alcalde de Zalamea* de Calderón.” *Hispanófila*, n.º 33, mayo 1968, pp. 17-33.

Cotarelo y Mori, Emilio. *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*. Editado por Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 238-239.

Escudero Baztán, Juan M. *El alcalde de Zalamea. Edición crítica de las dos versiones (Calderón de la Barca y Lope de Vega, atribuida)*. Iberoamericana-Vervuert, 1998.

Fox, Dian. *Refiguring the Hero: From Peasant to Noble in Lope de Vega and Calderón*. The Pennsylvania State University Press, 1991.

---. *Hercules and the king of Portugal: Icons of Masculinity and Nation in Calderon’s Spain*. UNP – Nebraska, 2019.

Günter, Georges. “Entre dos discursos: Pasiones y valores en *El alcalde de Zalamea*.” *Deseo, sexualidad y afectos en la obra de Calderón*. Editado por Manfred Tietz. Franz Steiner Verlag Stuttgart, 2001, pp. 74-83.

Helgerson, Richard. *Adulterous Alliances: Home, State, and History in Early Modern European Drama and Painting*. The University of Chicago Press, 2000.

Iglesia Ruíz, Fernando de la. “Alarde y revista general que Felipe II pasó a sus tropas en la dehesa de Cantillana en 1580. 2ª parte.” *Historias de Badajoz*, Blogspot, 9 de junio de 2013, http://historiasdebadajoz.blogspot.com/2013/06/alarde-y-revista-general-que-felipe-ii_9.html.

Krenkel, Max. “Calderón, “Der Richter von Zalamea” nebst dem gleichnamigen stücke des Lope de Vega.” En *Klassische Bühnendichtungen der Spanier Herausgegeben und erklärt, III*. Johann Ambrosius Barth, 1887, pp. 28-29.

Nogales Rincón, David. “Los espejos de príncipes en Castilla (siglos XIII-XV): un modelo literario de la realeza bajomedieval.” *Medievalismo*, n.º 16, 2006, pp. 9-39.

Pérez-Magallón, Jesús. *Calderón. Icono cultural e identitario del conservadurismo político*. Cátedra, 2010.

Pons, Marc. “Mor Calderón de la Barca, espía d’Olivares a la Guerra dels Segadors.” *El Nacional.cat*, 25 de mayo de 2019. https://www.elnacional.cat/ca/efemerides/marc-pons-caderon-barca-olivares-guerra-segadors_387874_102.html

Ryjik, Veronika. *Lope de Vega en la invención de España. El drama histórico y la formación de la conciencia nacional*. Tamesis, 2011.

Slooman, Albert E. *The dramatic craftsmanship of Calderón (his use of earlier plays) (1958)*. The Dolphin Book, Oxford, 1969.

Tietz, Manfred (ed.). *Deseo, sexualidad y afectos en la obra de Calderón. Duodécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Leipzig, 14-18 de julio de 1999*. Archivum Calderonianum, Seteiner, 2001.

Ynduráin, Domingo. “*El Alcalde de Zalamea*: historia, ideología, literatura.” *Edad de Oro*, 5, 1986, pp. 299-311.

La mitificación de Rodrigo Díaz: la hegemonía de Ramón Menéndez Pidal en el discurso sobre el Cid Campeador

Jarrett Tomás Barrios

California State University, Los Angeles

Antes de ser un monstruo y un remolino, Escila era una ninfa, de quien se enamoró el dios Glauco.”
-- Jorge Luis Borges & Maria Guerrero, *Manual de zoología fantástica*



Todavía permanece la aldea, cubierta en el polvo ubicuo de la meseta, unos kilómetros al norte de Burgos. Por el meandro taciturno de una carretera provincial, ahí se encuentran sus edificios achaparrados y, más adelante, un convento construido de roca gris, famoso solo por unos minutos en 1775 cuando se descubrió una recopilación del poema medieval, *Cantar de Mio Cid*. Es Vivar: pueblo natal de “El Cid” Rodrigo Díaz y, de otra manera, de su mitología.

Hoy en día, un aspecto de abandono penetra el pueblo como tantos otros municipios campestres en España. Ya era desolada en 1900 cuando llegó a caballo un hombre curioso con sus espejuelos redondos y la flacura de adolescencia. Este académico, Ramon Menéndez Pidal, para esa época ya estaba enamorado de la leyenda del Cid Campeador. Cinco años antes, su análisis de la gramática y vocabulario del *Cantar de Mio Cid* le galardonó el premio de la Real Academia Española. Acompañado por su nueva esposa María Goyrí arriba en un asno, Pidal pasó por Vivar mapeando la ruta del destierro de Rodrigo Díaz descrito en el poema epónimo. ¿Su propósito? Al emparejar los detalles topográficos del *Cantar* con los paisajes y sitios todavía existentes, Pidal pretendió arraigar la obra que mitificaba la figura de Rodrigo Díaz a una historia verídica (Galván y Banús, 122-3).

En la semiología, las mitologías se desarrollan como otras formas lingüísticas, es decir, dentro del reglamento de un “sistema lingüístico” impulsado por “signos” compuestos de conceptos (“significados”) y sus imágenes acústicas (sus “significantes”) (de Saussure, 65-68). Discursos míticos participan también en otro sistema semiológico de segundo orden que funciona encima del sistema lingüístico lo cual es denominado por el teórico Roland Barthes como “sistema del mito” (Barthes, *Mythologies*, 223-4).

Este ensayo se enfocará en cómo funcionan las varias formaciones discursivas sobre Rodrigo Díaz -- el manuscrito, otras fuentes históricas y literarias, su crítica -- dentro de la semiología barthesiana. En esta pesquisa, Pidal -- quien popularizó el Cid mítico a través de sus variadas investigaciones -- es fundamental. Exploraremos cómo Pidal aprovechó su posición de autoridad para evolucionar el sistema mítico heredado, reorientando el discurso para que se quedase alineado con la ideología de los académicos de la Generación del '98. Al final, interrogamos otras teorías del estructuralismo para contextualizar los límites de Barthes en el contexto del proyecto pidaliano.

1. La mitificación semiológica

Antes de la existencia del códice vivareño del *Cantar del Mio Cid*, elogiaron los juglares y poetas a Rodrigo Díaz y a sus hazañas. Y antes de estas canciones hagiográficas, había otro Rodrigo: el de las crónicas contemporáneas que recordaban --tal vez de manera precisa, tal vez de forma exagerada-- la figura de un caudillo regional impresionante. Anterior al Rodrigo de las fuentes históricas, existía un caballero en su vida: una juventud en Vivar,

su servicio a la corona castellana, los eventos domésticos con su esposa Jimena, y una serie de aventuras entre los reinos cristianos y taifas ibéricas en las últimas décadas del siglo XI. Es dentro de este contexto que se entiende la advertencia de la investigadora Marta Lacomba: “Lo primero que es necesario señalar es que el Cid ‘entra’ en la literatura, pero no pertenece originalmente al mundo de las letras.” (Lacomba, 106). De la figura mítica del Cid, no hay sólo un autor; se compone de todas estas versiones denominadas por Lacomba “hibridamientos.”

Cronológicamente, la primera versión escrita se encuentra en el poema *Carmen Campi Doctoris* compuesto sólo unas décadas después de la muerte del Cid en el siglo XII (Fletcher, 92). La próxima versión conocida ocurrió en la *Historia Roderici*, una crónica que sobrevive en un manuscrito en latín recopilado en el siglo XIII (93-94). Una de las más conocidas obras occidentales que le cita es el “Poema de Almería,” un poema épico en latín medieval. En unas estrofas que referencian las figuras famosas que concurrieron al sitio de Almería, se menciona Díaz: “El propio Rodrigo, llamado comúnmente Mio Cid, de quien se canta que nunca fue vencido por sus enemigos...” (citado en Lacomba, 105). Aunque las investigaciones occidentales raramente se refieren a las fuentes contemporáneas en árabe, también sobresalen muchos documentos andalusíes de la misma época que evidencian la figura del Cid como vasallo del emir de Zaragoza, tanto como caudillo en Valencia (Pérez, 239-296).

En la semiología barthesiana, se entiende el signo como la asociación total del significado y su significante. Los signos lingüísticos cambian al funcionar como significantes del sistema mítico que está construido encima de este sistema lingüístico (*Mythologies*, 223-24). Los signos míticos cidianos están constituidos por el manuscrito vivareño, las fuentes históricas, las pesquisas académicas, las imágenes populares y más. En otras palabras, de toda esta materia documental surge al nivel mítico una narrativa en donde se juntan todos los signos lingüísticos cidianos, los cuales “quedan reducidos a una función significante,” ya que el sistema mítico “...las utiliza como materia prima; su unidad es que todos se reducen a un lenguaje básico” que fabrica de manera híbrida el significante mítico (223). No se define el mito por los objetos en su mensaje (significantes lingüísticos), sino “por la manera de como habla este mensaje” a nivel mítico (217). Es así como habita el Cid mítico en y entre las formaciones lingüísticas: en el *Poema de Almería*, en la *Historia Roderici*, en el *Cantar de Mio Cid* y en otras fuentes específicas, más o menos precisas, más o menos fieles a las anteriores.

Este proceso semiológico se denomina la “mitificación.” Forja constantemente nuevas iteraciones o “emanaciones.” El proceso de la mitificación barthesiana trata de incorporar lo que emana del objeto semiológico, pero aclara la académica Gabriela Simón que, más específicamente, una emanación es una deformación de signos anteriores:

El mito no puede definirse ni por su objeto ni por su materia; un mito se inscribe en **d i v e r s a s** materialidades o soportes: el discurso escrito, así como la fotografía, el cine, el reportaje, el deporte, los espectáculos, la publicidad. *El mito no oculta nada, no “pregona” nada, no “hace desaparecer” nada: el mito deforma...* (Simón, 50-51) (énfasis añadido).

En el sistema mítico, entonces, existen todas las versiones lingüísticas del mito cistiano solo “para ser apropiado...” (*Mythologies*, 229). De esta totalidad de “signos lingüísticos/significantes míticas” en las historias, las crónicas y la literatura, nace la leyenda cidiana, constantemente apropiada, constantemente en evolución. El mito, como una forma discursiva, cuenta con esta apropiación hecha por los textos posteriores, todo dentro del sistema de mito barthesiano en donde un nuevo texto abraza y elogia la historia del discurso mítico al mismo tiempo que la disminuye por su esfuerzo de deformarla.

3. El académico legendario en busca del Cid legendario

Ramón Menéndez Pidal adquirió una fama sin igual en el vigésimo siglo, no menos que la que adquirió por

sus investigaciones sobre Rodrigo Díaz y la canción de gesta sobre su vida (Martin, 120). Sus análisis agudos y excelente reputación a través de tantos campos académicos le dieron un tipo de poder del autor el cual aprovechó para moldear no solamente cómo se entiende el *Cantar*, sino también cómo se valora este texto, según Pidal, dentro del contexto de la Castilla emergente. Así, más que escribir solamente textos sobre El Cid, Pidal estaba escribiendo un planteamiento sobre la Iberia medieval que duró por casi cien años.

En los siglos XVII y XVIII, el *Cantar* quedó casi olvidado. En la España decimonónica, el interés académico en el *Cantar* creció, pero por el filtro de la Antigüedad. Investigadores españoles juzgaron el valor del poema por “categorías muy determinadas” de las épicas de la Grecia clásica (116). Al margen del consenso español, había unos investigadores que analizaban el *Cantar* por sus méritos medievales, clasificándolo como representativo del “espíritu” nacional de la Iberia cristiana, aunque todavía concordaban estos críticos que, “acerca de la ‘historicidad’ de los hechos, [estos] no sucedieron realmente” (117). Este planteamiento postuló que el *Cantar* “...es ‘el monumento literario más importante’ de la primera Edad Media [debido a] ‘la grandeza de la figura del héroe y el ser reflejo fiel del espíritu cristiano y caballeresco’” (117).

Siendo el único ejemplo de la canción de gesta de la Iberia medieval conocido en el siglo XIX, el *Cantar de Mio Cid* les interesaba a los investigadores de otros países, los cuales evaluaban el poema dentro de tradiciones medievales, y no por su adhesión a las normas clásicas de la Antigüedad. Ninguno de los análisis resultó más impactante que el libro del holandés Reinhard Dozy en 1881, *Recherches sur l’histoire et la littérature de l’Espagne pendant le Moyen Age*. Afirmó Dozy de la importancia del *Cantar* con sus propias formas y metas: el personaje de Rodrigo Díaz “...es un buen cristiano [que] sirve a su patria y a un rey con entero desinterés...Es un modelo de generosidad y de bondad, lo mismo con sus enemigos que con sus soldados” (269-270). Como protagonista de la epopeya, Díaz cimienta las normas caballerescas; a pesar de ello, Dozy opinó que la figura histórica en que se basó no se comportó como héroe, sino como “...hombre sin fe ni ley...que engañaba a Alfonso, a los reyes árabes, a todo el mundo...” (250).

Marcelino Menéndez Pelayo, el crítico y filólogo español así como uno de los primeros patrocinadores académicos de Pidal, adoptó la posición de Dozy en su *Antología de poetas líricos castellanos* (1903). Alejándose de las preceptivas clásicas en cuestiones de género y forma, Menéndez Pelayo concluyó, en lo que se refiere a la historicidad del poema, que sí, el poema alteró la historia en “hechos muy capitales.” El *Cantar*, dijo Pelayo, ensanchó datos históricos con “otros enteramente fabulosos,” aunque el texto conserva una “profunda verdad moral” que “...vivifica el conjunto con tal energía, que la figura del héroe, tal como el poeta la trazó, es para nosotros símbolo de la nacionalidad...” (citado en Galván y Banús, 121).

A diferencia de su mentor Menéndez Pelayo, Pidal teorizó que existía un tal Rodrigo Díaz que las fuentes – las históricas tanto como las literarias – confirman como un héroe de Castilla. Se acercó a sus investigaciones primero con unas consideraciones filológicas, mostrando cómo unos detalles del manuscrito vivareño correspondieron directamente a fuentes contemporáneas del Cid. (Hess, 137) Con cuidado de no antagonizar con Menéndez Pelayo, Pidal concluyó que el heroísmo del personaje Cid era basado en un Cid histórico:

Dozy...[r]ebajó muchas veces la histórica en sus fundamentos hasta el nivel de un relato **f r í v o l o**... *El saber erudito de Dozy es amigo encubierto de la cidofobia*...Así resulta que “le **Cid** de la réalité” que nos trazó Dozy es tan poco real...[y] va por un lado, mientras el Cid **de** la realidad anda por otro, y no hay manera de que los dos se encuentren (*España del Cid*, 37) (énfasis añadido).

Para Pidal, no era sólo una cuestión de defender a la historicidad del Cid, sino también apalancar lo histórico para establecer la identidad castellana emergente. Como miembro destacado de la Generación de 98, era sumamente importante que Pidal arraigara la Castilla naciente en hazañas verdaderas de Rodrigo Díaz: “...la

biografía del Cid...toca a la historia entera de España en la segunda mitad del siglo XI. Allí se agitan...los ideales y las pasiones de la época...” (Pidal, *Epopeya Castellana*, 84). En su ensayo “La política y la reconquista en el siglo XI,” despliega Pidal este dispositivo de “lo veraz” para castellanizar al protagonista. Cuando un académico insistía que Rodrigo Díaz era de “carácter mozárabe” debido al tiempo que pasó viviendo en cortes andalusíes, responde Pidal ferozmente que Rodrigo Díaz no tenía rasgos no-castellanos, (Pidal, “Reconquista,” 5), acusando al otro académico de “cidofobia” y de “una total amnesia de los hechos históricos” (15).

Estos ejemplos avanzaron su teoría de la Castilla del siglo XI como progenitora de la cultura española. Contextualiza el académico José María López-Sánchez a la obra pidaliana:

Si la generación del 98 había emprendido una guerra contra la España apática e informe de fines del siglo XIX, entonces esta labor [de Pidal] “la tomó sobre sus hombros de gigante el fundador de la moderna filología hispánica, investigando los orígenes de la cultura española y su aplicación a la cultura moderna” (128).

En la primera mitad del Siglo XX, a partir de Pidal surgió una red de nuevos preceptos para interpretar el *Cantar de Mio Cid*, consolidando un consenso nuevo del Cid mítico (Pattinson, 285), primero en España y después en la academia fuera del país (López-Sánchez, 127). Desde su posición en la academia, Pidal articuló las fronteras de investigación prometedoras y de temas válidos. Explica el hispanista Scott Armistead: “Menéndez Pidal... revolucionó los estudios literarios españoles, la crítica textual, la filología, la lingüística histórica...ideando y fomentando la creación de versiones...que, por su calidad y profundidad, igualaron los mejores estudios...en cualquier otra parte de Europa...” (33-34).

Las investigaciones producidas por el Centro de Estudios Históricos (el “Centro”), fundado y gestionado por Pidal, ampliaron el poder de moldear el discurso académico (López-Sánchez, 128-29). Como director, aumentó Pidal la cantidad y calidad de pesquisas académicas en los campos de la literatura, filología e historia, pero siempre bajo sus propias normas. Por ejemplo, Pidal impuso a sus investigadores en el Centro ciertas restricciones temáticas así como desanimó investigaciones sobre la Inquisición y los moros ibéricos. (143-44) Desde su posición prepotente, el filólogo fabricó una temática nacionalista para su público que otros académicos ibéricos no podían contradecir. “Se tornó difícil—casi impensable—que criticara[n] ‘el maestro’” (Armistead, 34). A través de los campos académicos variados Pidal ejerció su poder, así deformando el mito cidiano para que abarcara la ideología de la Generación del ’98 dominante en el siglo vigésimo: la del “castellano-céntrico.”

3. La ideología pidaliana en el discurso cidiano

De los varios hilos que componen el tejido de la leyenda cidiana transmitida desde la época medieval, los 3700 versos del *Cantar de Mio Cid* representan la formación mítica más articulada sobre el caudillo castellano. Al principio del siglo XII, sólo pocos años después de la muerte del Cid, suponemos que el género juglaresco ya había incorporado sus hazañas en canciones orales (Bautista-Boned, 5). Los rendimientos de este “proto-*Cantar*” fusionaron el presente de la enunciación del juglar con el momento histórico significado por su imagen acústica. De esta forma se produjo que el oyente volviera “...a vivir los hechos del Cid debido a...un contexto sociocultural concreto [pero] híbrido entre realidad histórica y materia ficcional [y] también entre realidad histórica y realidad presente...” (Soler-Bistué, 7).

Para que salgan rendimientos divertidos, los juglares medievales aumentaron nuevos detalles ficticios a los cantares (Montgomery, 207). También, a lo largo de los cantares les obligaba a los trovadores, quienes no podían memorizar las obras enteras, a desplegar estructuras literarias y dispositivos mnemotécnicos, los cuales adaptaron el cantar a sus necesidades (Young, 129). Al nivel semiológico, estas adaptaciones demuestran cómo nuevos signos lingüísticos surgieron de las versiones anteriores. Esta evolución constante producía nuevos significantes

míticos que la semiología los denomina “connotadores,” los cuales se emparejaron con conceptos míticos como “lo heroico,” “lo indómito,” “lo independiente,” y “lo castellano.”:

Los connotadores no evolucionaron al azar; se fabricaron por la ideología contemporánea. Según Barthes, la ideología es un rasgo céntrico de los sistemas semiológicos, el “dominio común de los significados...el cual es singular para una sociedad determinada...” (“Rhetoric of the Image,” 49). Es así que entendemos tanto el *Cantar* como las investigaciones de Pidal: en sus épocas propias, operaban como fuerzas unificadoras para definir los aspectos míticos del Cid, redefiniendo el contenido con nuevos connotadores -- unos red desplegados de textos heredados, otros inventados por nuevas deformaciones, todos guiados por su ideología correspondiente.

Enfocando primero en el *Cantar*, entendemos las cantidades de anacronismos del texto dentro de la ideología. En la versión del manuscrito vivareño, hay “hechos” que existían en la época de Rodrigo Díaz. Por ejemplo, el concepto político de “España” existía como referente para agrupar todos los reinos cristianos en la península ibérica, pero esto no se usó con tal fuerza propagandística en el siglo XI. No obstante, el texto del *Cantar* del siglo XIV invoca a “España” cinco veces (Caba, 980). Eran los juglares de siglos posteriores, cuando se popularizó la ideología de “España,” los que ajustaron a la trama del cantar a su época vigente (Lacarra, 3).

Otro concepto anacrónico surge del sistema jurídico ibérico. El destierro del Cid y sus vasallos tiene una significación legal llamada la “ira regia,” procedente de los visigodos. En el *Cantar* del manuscrito vivareño, el destierro del Cid y sus fieles ocurre como un evento clave en el arco de la trama; es la sensación de injusticia de este castigo por parte del Rey Alfonso V que promueve los actos posteriores de Rodrigo Díaz. Como explica la investigadora María Eugenia Lacarra, se equivoca el texto del siglo XIV cuando aplica el castigo de destierro a un “hombre rico” como es el caso de Díaz bajo la *ira regia* del siglo XI: “[p]arece ser que la *ira regia* [aplicado en el *Cantar*] se hizo más frecuente en el último tercio del siglo XIII [indicando que] podía recaer en cualquier persona de un concejo, al ser regulada por un fuero municipal, y que conllevaba la confiscación de bienes” (28). Este ejemplo enfatiza que los sistemas jurídicos descritos en el *Cantar* estaban introducidos por autores posteriores (Smith, 717). Como Barthes explica, “no hay mito sin una forma motivada...” (*Mythologies*, 238). Estos cambios, motivados por la transmisión de nuevos idearios, tipifican el proceso orgánico de sintetizar nuevos connotadores al discurso cidiano consistente con la ideología.

En el mundo polivalente de formaciones discursivas, también hay que incluir a los críticos como mitificadores. En el contexto semiológico del *Cantar* y su forma mítica, existen muchos críticos que han deformado el discurso para moldear el consenso a sus nociones del héroe, de la épica castellana y de otras estructuras ideológicas. Ejemplificando este tipo de poder discursivo está la obra cidiana de Pidal. Utilizando no solamente sus comentarios sobre *El Cantar de Mio Cid*, sino también sus opiniones y conclusiones ofrecidas en otras obras, vemos de forma detallada cómo Pidal metamorfoseó el discurso. Al agrupar todos los connotadores, la obra pidaliana sobre Rodrigo Díaz logró deformar el discurso para que cupiera dentro de una ideología regeneracionista española de la Generación del ’98. Pidal y sus discípulos ofrecieron nuevas connotaciones del personaje del Cid, junto con otros significantes como los grafemas de castellano del poema, el sistema jurídico del relato, y todo lo demás que nos permite entender a Castilla en su fase temprana, siempre conformando por el discurso que requería su ideología.

4. Los límites de la semiología

Para concluir el análisis del sistema mítico del Cid, volvemos a la teoría semiológica para enfrentar sus límites. Publicado en 1957, *Mitologías* resume la visión semiológica de Barthes, elaborando cómo la función del crítico es revelar las mitificaciones de formas discursivas, llamando a este proceso como “desmitificación” (Culler, 29). En 1971, publicó el francés otro ensayo, “Cambia el objeto mismo: Mitología hoy,” en donde concluye que ya no funciona la desmitificación que ha propuesto anteriormente. Barthes, de manera autocomplaciente, lamenta que, en los catorce años desde la publicación de *Mitologías*, el éxito de su dispositivo semiológico se ha codificado en

una “*doxa* semiológica” de la burguesía: “...la ciencia de la lectura bajo cuya mirada fija el mito, como un animal captado desde hace mucho tiempo para la observación, se hace un objeto diferente” (“Change the Object Itself,” 166). Barthes opina que el trabajo principal del semiólogo de “denunciación, desmitificación” ya no podía existir como una herramienta porque había sido apropiado y deformado por la hegemonía burguesa (167), exigiendo una nueva aproximación que: “...no solamente tumba el mensaje mítico para ponerse de pie de nuevo con la denotación abajo y la connotación encima...sino más bien el cambiar del objeto mismo, el producir de un objeto nuevo, una punta de salida para una nueva ciencia...” (169),

Esta “nueva ciencia” de Barthes se necesita para responder al poder exhaustivo de la burguesía que anticipaba en su *Mitologías*. (251) El propósito en el segundo ensayo es que el significante mítico evolucionara de denotar la realidad, a una fuente significativa en sí misma con la capacidad de generar nuevos signos. Este nuevo dispositivo – después de su auténtico *tour de force* en *Mitologías* – trata de reconocer que la desmitificación se ha ido simplificado hasta el punto del absurdo.

Su nuevo propósito ya no es la búsqueda de un puro significante mítico y cómo este se vincula a la realidad, sino es la desacreditación de la relación entre significante y significado (E. White, 142). En esta versión tardía, Barthes no nos ofrece una explicación suficiente para asegurar que avance en un proceso crítico, ni nos explica cómo evitará otra cosificación del proceso semiológico, resultando en otra nueva *doxa* de la ideología burguesa.

Y para el Cid, ¿cómo se aplicaría esta forma de desacreditación? Si Barthes ha rechazado la desmitificación por ser una herramienta de la clase dominante, y la discusión semiológica considera las dos (la burguesía y la ideología) como sinónimas, ¿cómo funcionaría bajo su nuevo régimen de desacreditación? La *doxa* hegemónica aún infunde el proceso semiológico, ya que queda motivada por la misma cesta de intereses de la burguesía.

La verdad es que la propuesta nueva de Barthes no nos ofrece una ruta de escape desde la cárcel ideológica del siglo XX. Reduciendo el proceso desmitificador a una herramienta sólo de la burguesía, Barthes ha ignorado la intensidad y la variedad de opiniones que florecen dentro del discurso cidiano. Estas hibridaciones no se pueden reducir fácilmente a una ideología del capitalismo tardío.

En este ejemplo de cómo Barthes privilegia a la ideología burguesa y su forma mítica, se revela algo clave de su método. Aprovechaba el semiólogo el vocabulario de Saussure – por ejemplo, los “actos de habla” para referirse a las narraciones textuales y a los “sistemas lingüísticos” como sistemas narrativos en el texto – como si existiera un nuevo paradigma de pensar, aunque avanzaba en un análisis verdaderamente pre-Saussureano. El académico americano Dan Edelstein diagnostica este “truco” de Barthes:

La reformulación de crítica temática en la forma de un análisis lingüístico por Barthes **últimamente revela que...utilizó la terminología de la lingüística para metas autoritarias en vez de metas analíticas.** Involucrado en una actividad de desmitificación social, Barthes activamente mitificaba los orígenes de su [propio] método analítico...hechizo por la promesa de la lingüística como la *scienza nuova*... (412) (énfasis añadido).

Aplicando la conclusión de Edelstein, el razonar con la semiología barthesiana requiere, primero, que se desenmascaren los vocabularios semiológicos y, de alguna manera más transparente, habla de los poderes hegemónicos que moldean el discurso que nos preocupa aquí: el del Cid mítico. En Pidal, vemos tal vez una manifestación de ideología burguesa, pero si el conflicto es para controlar la narrativa española para avanzar una ideología nacionalista en contra de otras que disminuyen a España, ¿cómo se simplifica todo a una batalla entre los burgueses?

Evitando esta trampa marxista, hay otro ilustre estructuralista que exploró la fuerza mítica en las sociedades cuyas escrituras ofrecen una manera diferente de entender el discurso. Escribiendo sobre cómo se entiende

la historia, los análisis de Claude Lévi-Strauss en su libro *El Pensamiento Salvaje*, nos muestran que el mito subyacente determina la forma de la historia: “[a] pesar de los esfuerzos dignos e imprescindibles [del historiador] para dar un momento histórico a la vida, y para poseerlo...nunca escapa la natura del mito.” (Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, 47) En vez de postular el mito como herramienta retórica de la ideología, el antropólogo estructuralista propone que el mito sea determinante.

Para Lévi-Strauss, el historiador tanto como el filólogo, se pudiera entender como motivado por la necesidad de mitificar. Sus narraciones que establecen relaciones temporales *entre* eventos ejemplifican esta motivación. En las palabras del teórico Hayden White, Lévi-Strauss postula un sistema estructuralista que cuenta con un archivo cronológico que no rescata el historiador de interpretaciones míticas:

...In short, appeal to the chronological sequence affords no relief from the charge that the coherency of the historical account is mythological in nature. [The] chronicle is no less constituted as a record of the past by the historian’s own agency than is the narrative which he constructs on its basis (H. White, 289).

Construyendo su análisis basado en el estructuralismo de Lévi-Strauss, Hayden White asevera que es la agencia del historiador – no su ideología – que fabrica la narrativa para que se entienda la historia. (289)

Esta función de narrar en vez de relatar hechos específicos es, en la interpretación de White, igual que la constitución de una retórica mítica para el semiólogo. Por su parte, Barthes anticipó los “mitemas” de Lévi-Strauss en la teoría narrativa, aunque no contestó a la teoría estructuralista de Lévi-Strauss (“Structural Analysis of Narratives,” 86). En fin, una crítica estructuralista postula que las narraciones, no los actos de habla, son las unidades centrales de un texto; la narración es un proceso que necesariamente *mitifica* los hechos. Así, se ve que podemos aprovechar la teoría del mito sin adoptar el vocabulario reductivo de la semiología. Para nuestro análisis de la obra pidaliana, se ve en esta teoría de White, rasgos de la semiología de Barthes que aconsejan que “el mito no puede definirse ni por su objeto ni por su materia...” (Simon, 50-51).

Así como Barthes denomina a la retórica el “dominio común de los significados,” Lévi-Strauss se refiere a su “dominio de la historia” como la colección de datos con que se construye una narración. Para el análisis de Pidal, la distinción de White significa que no hay que interrogar las formaciones discursivas anteriores como si fueran *doxas*. No es cuestión de la clase burguesa, ni de la cosificación por la banalidad de la crítica marxista. En la narratividad **SÓLO** encontramos lo mítico del estructuralismo, una vía para aplicar las lecciones de Barthes que no termina en el callejón sin salida de la semiología. La forma mítica de Rodrigo Díaz, constantemente deformado por nuevos “autores,” compendia la historia, creando un mundo para el lector compuesto de lo irreal de la narración (la trama del *Cantar de Mio Cid* o el análisis pidaliano en *España del Cid*) y, al mismo tiempo, de lo real del mundo “probado” de sus hechos históricos y filológicos.

Conclusión

En la forma mítica se ve un sistema estructuralista de segundo orden, o sea, construido en base al sistema lingüístico. Barthes ofrece un análisis poderoso para diagnosticar las formaciones discursivas (las “retóricas”) como combatientes batallando para “deformar” un mito procedente de sus variadas ideologías.

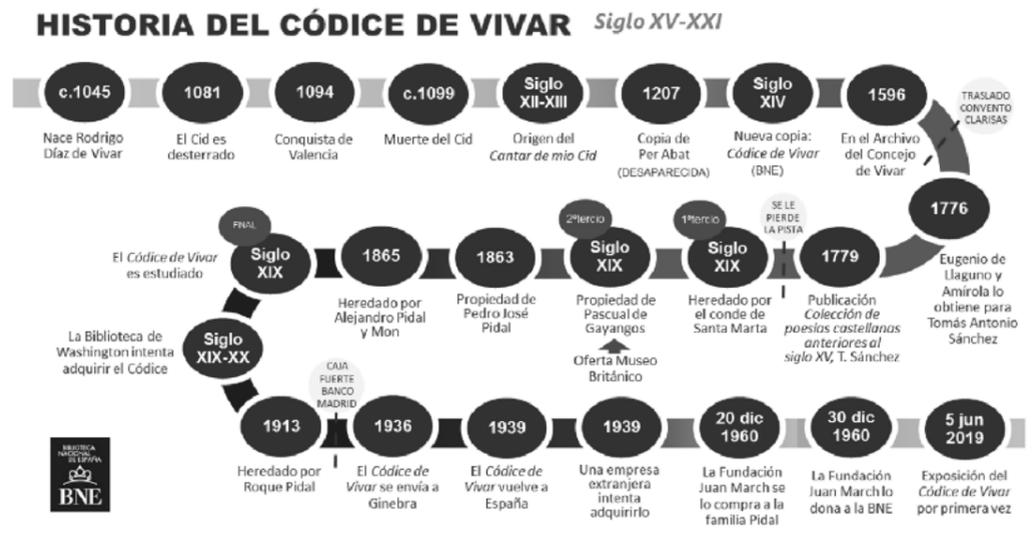
Con el *Cantar de Mio Cid*, se realiza un ejemplo estimado e influyente en un discurso específico: lo de la cultura y condición castellana medieval. Dentro de este discurso, Ramón Menéndez Pidal postuló una serie de intervenciones históricas, literarias y filológicas para “deformar” los significantes míticos con tal resultado que logró remodelar el discurso para su apasionante visión de la Castilla emergente.

Al final, la semiología tiene sus propios límites. No es completo ni satisfactorio el análisis de Barthes que rechaza sus propias conclusiones, abandonando las verdades anteriores, forzándonos a reevaluar las herramientas

que aplicamos a la obra cidiana. En lugar de Barthes que rechaza su semiótica anterior, tenemos en Lévi-Strauss una teoría estructuralista del mito más abierto a una aplicación que lleva a una narrativa más fulminante y exhaustiva.

Obras Citadas

- Armistead, Samuel G. "Menéndez Pidal, the Epic, and the Generation of '98." *La Corónica*, vol. 29, no. 2, 2001, pp. 33-57.
- Barthes, Roland. *Mythologies: the complete edition*. trans. Richard Howard. Hill & Wang, 2012.
- _____. "Change the Object Itself: Mythology today." *Image Music Text*, trans. Stephen Heath. Noonday Press, 1977, pp.165-169.
- _____. "Rhetoric of the Image." *Image Music Text*, trans. Stephen Heath. Noonday Press, 1977, pp. 31-51.
- _____. "Structural Analysis of Narratives." *Image Music Text*, trans. Stephen Heath. Noonday Press, 1977, pp. 79-124.
- Boned, Luis Bautista. "Vasallo, heroe, santo, zombi. Un recorrido histórico por las fantasías cidianas." *EHumanista*, vol. 34, Sept. 2016, pp. 423+. Gale Academic OneFile, link.gale.com/apps/doc/A498245850/AONE?u=calstate&sid=bookmark-AONE&xid=508a9015. [buscado 2 junio 2022]
- Borges, Jorge L. y Margarita Guerrero. "Escila." *Manual de zoología fantástica*. Fondo de Cultura Económica, 1957, pp. 22.
- Caba, Rubén. "España y los españoles." *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 187, no. 751, 2011, pp. 977-982.
- Cantar de Mio Cid*, Dual-language ed., trans. Burton Raffel. Penguin Books, 2009.
- Culler, Jonathan. "Late Barthes." *The Renaissance of Roland Barthes*, ed. Alex Wermer- Colan. *The Conversant: A Special Issue*, 2014, www.academia.edu/37664041/The_Renaissance_of_Roland_Barthes. [buscado 1 nov. 2021]
- De Saussure, Ferdinand. *Course in General Linguistics*, trans. Wade Baskin, Charles Bally y Albert Riedlinger, eds. McGraw-Hill, 1959.
- Dozy, R. Pieter Anne. *Recherches sur l'histoire et la littérature de l'Espagne pendant le Moyen Age*.



Edelstein, Dan. "Between Myth and History: Michelet, Lévi-Strauss, Barthes and Structural Analysis of Myth." *Clio*, vol. 32, no. 4, 2003, pp. 397-414. Analysis

Fletcher, Richard. *The Quest for El Cid*. Knopf, 1990.

Galván, Luis & Enrique Banús. "'Seco y latoso', 'viejo y venerable': el poema del Cid a principios del siglo XX o del cambio en la apreciación de la literatura." *RILCE*, vol. 15, no. 1, 1999, pp. 115-140.

Hess, Steven. *Ramón Menéndez Pidal: The Practice and Politics of Philology in Twentieth Century Spain*. LinguaText, Ltd., 2014.

Lacomba, Marta. "El Cid ha muerto, viva el Cid: De la continuidad a la continuación." *La escritura inacabada: continuaciones literarias y creación en España*, David Alvarez Roblin y Olivier Biaggini, eds. Casa de Velasquez, 2017, pp. 105-120.

Leaños, Jaime. "El Cid redentor: Propaganda anti-islámica en el *Cantar de Mio Cid*." *Rocky Mountain Rev.*, vol. 72, no. 2, 2018, pp. 280-299.

Lévi-Strauss, Claude. *The Savage Mind*. Weidenfeld & Nicolson, 1966.

Lopez-Sanchez, José María. "Forjadores de nación: Ramon Menéndez-Pidal, su escuela filológica, y la gestación de un nacionalismo cultural." *Revista de estudios hispánicos U. Puerto Rico*, vol. 34, no. 1, 2007, pp. 125-147.

Martin, Georges. "Después de Pidal: medio siglo de renovación en el estudio de la historiografía hispánica medieval de los siglos xii y xiii." *Literatura Medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Sociedad de estudios medievales y renacentistas, 2012, pp. 119-142.

Menéndez-Pidal, Ramón. *Cantar de Mio Cid: texto, gramática y vocabulario*. Bailly-Bailliere, 1944.

_____. "La política y la reconquista en el siglo xi." *Revista de estudios políticos*, no. 35-36, 1947, pp. 1-36.

Montgomery, Thomas. "The Presence of a Text: The *Poema del Cid*." *MLN*, vol. 108, no. 2, Mar. 1993, pp. 199-213.

Pattinson, D.G. "New Perspectives in Alfonsine Historiography." *Medium Ævum*, vol. 64, no. 2, 1995, pp. 285-290.

Pérez, Dolores Oliver. *El Cantar de Mio Cid: génesis y autoría árabe*. Fund. Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2008.

Simón, Gabriela. "'Uno no es nunca propietario de un lenguaje': Roland Barthes, el desnaturalizador." *deSignis*, vol. 26, enero-junio 2017, pp. 47-58.

Smith, Colin. "Review: *El 'Poema de mio Cid': Realidad histórica e ideología* by María Eugenia Lacarra." *The Modern Language Review*, vol. 76, no. 3, 1981, pp. 716-719.

Soler-Bistué, Maximiliano. "Historia y ficción en el *Poema de Mio Cid*: Hacia un concepto de tiempo en la épica española." *Olivar*, vol. 10, 2007, pp. 193-202.

White, Ed. "Change the object itself." *How to Read Barthes' Image-Music-Text*. Pluto Press, 2012, pp. 139-145.

White, Hayden. "Interpretation of History." *New Literary History*, vol. 4, no. 2, 1973, pp. 281-314.

Young, Douglas. "The *Cantar de mio Cid*: Orality and Ring-Composition." *Olifant*, vol. 21, no. 3-4, 1997, pp. 127-141.

Notas

¹Véase J. L. Borges y M. Guzmán, *Manual de zoología fantástica*, 22.

²Esta ilustre canción de gesta se titula de formas variadas: "Poema del Cid," *Cantar de mio Cid*, *Cantar de mio Cid*, etcétera. Para este ensayo, adoptaré la forma que utilizó Ramón Menéndez Pidal: *Cantar de Mio Cid*. Aunque fuera del propósito de esta investigación, la historia del manuscrito del *Cantar* fascina. Para saber más de esta historia, véase al sitio de web de la Biblioteca Nacional Española, http://www.bne.es/export/sites/BNWEB1/webdocs/Prensa/Noticias/2019/N.P._El_cxdice_del_Cantar_de_mio_Cid_sobrevivix_a_seis_siglos_y_tres_cheques_en_blanco.pdf [buscado 11 nov, 2021]. Se incluye en la página del web de la biblioteca nacional esta visualización de la historia del manuscrito:

³Pidal publicó esta obra extensa unos años después bajo el título *Cantar del mio Cid: texto, gramática y vocabulario*.

⁴Aunque fuera de nuestro enfoque, es importante que clarifique que, en décadas recientes, ha subido la cantidad de crítica contra este "planteamiento pidaliano." Véase Hess, 205.

⁵Aunque fuera del enfoque de este ensayo, subrayo la influencia de teóricos alemanes, Hans George Gadamer y Hans Robert Jaus, en formular la idea ofrecida por Soler-Bistué. Esta fusión de tiempo, él explica, funciona como "una verdadera fusión de horizontes y de historicidades." (7) Se basa su análisis textual del *Cantar* en el hermenéutico de Gadamer lo cual aplicaba Jaus a sus interpretaciones literarias.

⁶Las versiones del *Cantar* fueron compuestas siglos después de los eventos de que contaron, entonces promulgaron a conotadores los cuales funcionarían dentro de la lógica (la "retórica") de la ideología vigente. Véase Leaños, 281.

⁷Sin duda informado por la escritura de Althusser y otros críticos marxistas, Barthes describe la burguesía como una "clase social la cual no quiere que se nombre," pero tan fundamental al análisis que sitúa la burguesía como sinónimo a la nación. (Barthes, *Mitologías*, 250)

⁸Claro que existen mitos "de la izquierda," también, pero no son los hegemónicos, entonces no enfocamos en sus implicaciones en esta composición.

⁹Tal vez la culpa de su fracaso es la época en que compuso Barthes su obra—una que romantizaba el materialismo dialéctico y teorías marxistas -- porque sus conclusiones no permiten variación ni en la forma mítica ni en los significantes de la doxa.

Cuentos



El sargento Caro

Julia Calderón
UCLA

Los del sindicato habían conseguido la semana inglesa: no tenían que trabajar en la obra el sábado. Sin embargo, el sargento Caro no tenía claro que estuviera bien no trabajar el sábado, después que el patrón les pagaba igual. Así que él iba a la obra y seguía solo, por su cuenta. Después, iba a casa y empezaba el fin de semana. Esto no le granjeó la simpatía de los del sindicato, que primero intentaron convencerlo de que era su derecho y después dejaron de hablarle. El sargento Caro simplemente no quería ser un aprovechado, ni que se le pudiera acusar de llevarse a casa dinero que no se había ganado trabajando. De modo que, sábado tras sábado, acudía a la obra vacía, mientras sus compañeros hacían, la mayoría, otros trabajos cuando salían, o iban a bañarse al río si hacía calor, o dormían hasta tarde y se quedaban en casa con sus mujeres y sus niños. Pero él no podía hacer algo así, sus principios lo impedían.

Su mejor amigo de la guerra le había recomendado meterse en la Falange. Cuando todos ya recogían sus cosas, allá en Marruecos, y se disponían a volver a casa, felices por no ser un nombre en una lista del periódico matinal, el sargento Canales le dijo que muchos se iban a apuntar a la Falange en cuanto llegaran. Es lo mejor para todos, le dijo. Cuando el sargento Caro estuvo de vuelta en Sevilla lo pensó, pero al final decidió que no, que él no quería saber nada de política, que se iba a estar en su casa y a trabajar. Ya había tenido que ir a la guerra, muchas gracias, estaba bien así. Desconfiaba por naturaleza de todas las agrupaciones políticas, tanto la Falange como los sindicatos o los comunistas. ¡Los comunistas querían quemar iglesias! ¡Quemar iglesias! ¿Qué clase de persona quemaba una iglesia? No es que él fuera nunca a la iglesia, pero tampoco era cosa de quemarlas. Él, personalmente, no era partidario de quemar cosas, ni de disparar a la gente. Había ido a la guerra por la mera razón de que no disponía del dinero suficiente como para evitarlo, y se la había pasado en la trinchera disparando al aire. El sargento Canales lo miraba: Caro, qué coño haces. Siempre daba la misma obcecada, pero no falta de lógica, respuesta: A mí ningún moro me ha hecho nada. Así que se dedicó a pegar tiros al aire, disimulando hasta que la guerra se acabó y lo mandaron a casa sin darle ni las gracias. Lo único que le dieron fue la recomendación de apuntarse a la Falange. Pero esos de la Falange eran en el fondo como los comunistas: solo querían quemar cosas.

De modo que el sargento Caro volvió a casa, encontró trabajo de obrero y no dejó de trabajar los sábados cuando el sindicato consiguió que la patronal concediera la semana laboral inglesa. El sábado 18 de julio también salió de casa para ir a la obra, pero resultó que más le habría valido quedarse por una vez en casa. Los de la Falange habían dado un golpe. Cuando intentó volver a casa, le fue imposible. El general Queipo de Llano tenía paralizada la ciudad, sometiéndola a su dominio y acabando con los escasos focos de insurgencia. De modo que fue a casa de su hermana y pasó allí el día entero. Como no tenía teléfono desde el que llamar ni al que llamar, confió en que en casa todos estarían bien. El domingo muy temprano volvió a pie a casa. En su calle encontró una trinchera de comunistas. Resultó que tenía vecinos comunistas. Habló con ellos, que, conscientes de la derrota de la ciudad, expresaron su desesperación: no habían dormido, no habían comido y estaban arriesgando sus vidas en una apuesta absurda, porque Queipo tenía a Sevilla en la palma de su mano. Sevilla era ya, desde el primer momento, nacional. Subió a casa preocupado por ellos. ¡Los chicos no habían comido nada en más de un día! Eso no podía ser. A la hora del almuerzo su mujer hizo gazpacho de primero y él enseguida tomó un cacharro aparte para bajárselo a los de la trinchera. Su mujer le dijo que él les daría de comer por encima de su cadáver. Le dijo: Tú no sabes lo que van a hacer esos cuando todo termine, Rafael. Él le dijo que los chicos llevaban un día sin comer, y sabía por experiencia lo dura que era la trinchera con ese calor, con la ropa pegándose al cuerpo, los hombres

hediendo, el sudor empapando las pestañas e impidiendo la visión, las armas provocando rozaduras en las manos y los hombros, los músculos adoloridos, el pie en el estribo. Él era un hombre de sólidos principios. Era por eso que iba a trabajar a la obra los sábados y era por eso que quería bajarle un gazpacho a los de la trinchera. Pero ella se empeñó en que él no bajaba. Que no y que no. Él insistió y ella empezó a chillar con una desesperación que él desconocía. Los chicos miraban en silencio. Mechones de cabello oscuro se soltaban del moño de ella, las manos retorciendo ansiosamente el delantal. De modo que no bajó. Guardó el gazpacho para beberlo ellos por la noche y esperaron a ver qué pasaba. Al caer la noche se asomó a la ventana. A su izquierda, hacia el sur, veía una columna de humo sobre la iglesia de Santa Marina. A su derecha, hacia el norte, las llamas castigaban la de San Luis. Después de todo, se las habían arreglado para meterle fuego a unas cuantas iglesias, pensó. Era tarde y el sol caía sobre el Guadalquivir, que reflejaba una luz dorada y rojiza. Centenares de columnas de humo se alzaban aquí y allá, otorgando al paisaje de Sevilla un aspecto poco común. Con las ganas que había tenido de irse de la guerra y volver a Sevilla, solo para que ahora la guerra estuviera en Sevilla. Bajó la vista y observó a los chicos en la trinchera, que no lo vieron. El sargento Caro, entonces, se metió para dentro. Cuando se levantó al día siguiente los muchachos habían desaparecido de allí. Diez días más tarde fueron fusilados a los pies de la muralla de la Macarena, junto con un vecino que no había estado en la trinchera, pero al que un tercero acusó de dar pan a los comunistas. Las iglesias dejaron de arder y el sargento Caro volvió a trabajar seis días por semana.



Poesía



Papel Mojado

*Direne Esparza Lorenzo
Florida State University*

El papel...
(El papel) grueso
Se moja mejor
Corrugado sigue nadando
Piel, brisa
¿Emocionante?
¿No te das cuenta?
¿Ando llorando!...

¡Ni dos gotas!
Ni dos gotas...llueven
Ojos que te miran
Muere el tiempo esperando
¿Tierra seca, y?
Ni el dolor atormenta
Descuartizados sonámbulos

Arena sin mar
¿Cómo tragar? ¡Restrilla!
Cristal en mi cielo bocal
Tormento que nadie nota
Intratable si tocas

Me saca el agua
de la orilla
El árido estéril animal llama
Sin remedio aprieta por las manos
Por la espalda...
me hala por los hombros
Ventolina se mete por mi boca
Y me levanta...
Me levanta como una hoja.

Las manos de la poeta

*Bruna Kalil Othero Fernandes
Indiana University*

I

¿de quiénes
son
nuestras historias?

la pregunta.

¿a quiénes pertenece
la historia
de una madre y una hija?

dos amigos
dos historias. pero también
una.

¿dónde está este
límite?

no hay ninguna ley
que prohíbe utilizar
los dolores de otros.

hasta dónde se sabe, el dolor es patrimonio público.

no hay ninguna
ley que prohíbe
utilizar los prazeres y las sonrisas y los
deseos
de quién camina al lado.

¿la historia
un gran amor de la vida
es de un amante o de otro?

quién escribe
decide. pues
las manos de la poeta
son las dueñas
del poder.

II

mi historia
contigo
es mía.



