

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
www.citadel.edu/mlng/elcid.htm



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, 2015, la vigésima quinta 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 (mhelling@citadel.edu)

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

*Copyright © 2015 by the Tau Iota Chapter, Sigma
Delta Pi, The Citadel
ISSN: 1082-5894
www.citadel.edu/mlng/elcid.htm*

*The views expressed in El Cid are not necessarily shared by the journal's staff,
Sigma Delta Pi, or The Citadel*



El Cid

Publicación anual

Director

María José Hellín-García, The Citadel

Consejo Editorial

Linda B. Bartlett, Furman University

Germán D. Carrillo, Marquette University

Susan de Carvalho, University of Kentucky

Ryan Spangler, Creighton University

Eloy Urroz, The Citadel

David Faught, Angelo State University

Redactores

David Bonilla, The Citadel

Matthew Bungarden, The Citadel

María José Hellín-García, The Citadel

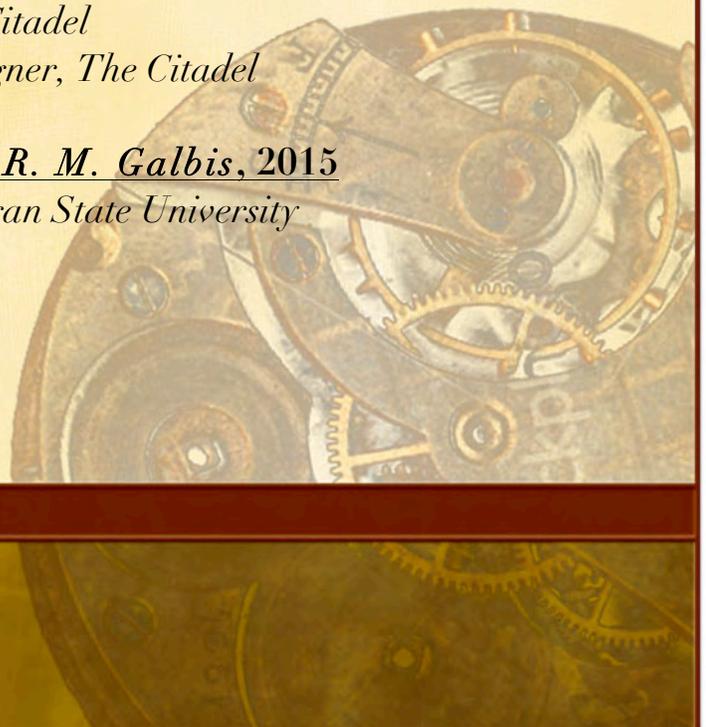
Elba Andrade, The Citadel

Juan Bahk, The Citadel

Zane U. Segle, Journal Designer, The Citadel

Ganadora del Premio Ignacio R. M. Galbis, 2015

Marina Cuzovic-Severn, Michigan State University



Para publicar en nuestra próxima edición

The Cid is a journal devoted to the dissemination of critical and creative work in Spanish of graduate and undergraduate students. We encourage original contributions in any literary genres—**critical essays, short stories, and poetry** (maximum 5,000 words).

Works submitted to *El Cid* should have not been previously published nor be under consideration for publication elsewhere. Students may send multiple submissions, but only one will be published in a particular edition of the journal. All publications will be eligible for the *Ignacio R.M Galbis* literary prize for best original work.

Essays should follow MLA style and be submitted as Microsoft Word (.doc or .docx) files. Please state the title, the student's name, institutional affiliation, and email address on the first page. No reference to the student's name should appear elsewhere in the manuscript.

The deadline for submissions is **December 1st, 2015.**

Submissions should be sent to: Dr. Hellín-García (mhelling@citadel.edu)



Índice

Poesía

- *El hijo mío será un hombre de verdad.....* *vii*
- *Distancia* *xi*

Cuentos

- *El observador* *xiii*
- *Lo que Sara dijo* *xvii*
- *El precio del amor* *xx*

Ensayos

- *La manipulación de la subjetividad indígena de Fernando Alvarado Tezozómoca a Miguel León-Portilla: el caso de “Moctezuma”* *xxvii*
- *La imagen de Proust en el pensamiento intelectual de Ortega y Gasset y Walter Benjamin* *xliii*
- *Nostalgia del guerrero en la poesía de Álvaro Mutis* *lvii*
- *Una identidad personal y colectiva: la función del cine en “La traición de Rita Hayworth” de Manuel Puig* *lxvi*
- *Princesa o Prostituta: la búsqueda de una vida encantada en “Princesas” por Fernando León de Aranoa* *lxxviii*
- *Marcela: un foco femenino que ilumina el escenario masculino ...* *lxxxvii*
- *La desestabilización de la identidad de la mujer con la magia: la casi-bruja en las “Novelas Ejemplares” de Cervantes y Zayas* *xcviii*
- *Tropos de poder: construcción de un discurso desestabilizador en la poética de Juana Borrero* *cxiii*
- *La figura femenina: una representación dual* *cxxix*
- *La historieta como modo de auto-figuración: un análisis de la masculinidad en “El arte de volar” de Antonio Altarriba* *cxxxv*

Poesía



El hijo mío será un hombre de verdad

*Gary Bogle
Rutgers University*

Hijo mío.
¿Te atreves a decirme que
eres un hombre?

Dime,
¿Qué parte de tu cuerpo
te hace un hombre?

¿Son los ojos tuyos,
los que están ciegos a las vidas
de los niños tuyos?

¿Son las orejas tuyas,
que están sordas a la voz
de la mujer tuya?

¿Es la lengua tuya,
la que aún tiene el sabor
del alcohol de anoche?

¿Es el cuello tuyo,
el que lleva el chupetón
de la amante tuya?

¿Es el corazón tuyo,
al que le falta suficiente espacio
para ti y la mujer tuya,
mucho menos los niños tuyos?

No me digas que son
las mismas manos
que maltratan a
la mujer tuya.

La que te trata
como un rey.

La que se deja
la piel por ti.

Por ti,
el que no sabe nada del amor.
El que tiene miedo
de amar a su familia,
no sólo afuera,
sino también dentro,
dentro del hogar sagrado tuyo.

Por el que
castiga a su mujer,
cuando es evidente que
ella necesita tu ayuda.

Ella necesita tu ayuda
con el niño tuyo,
en vez de decirle:
"Mi amor, luz mía,
¿por qué tanta prisa?
Cuando fuiste al cerro
para alimentar a los animales
yo estaba cuidando a nuestro niño".

Le dices:
"Mi mujer,
mi despreciable mujer.
Tú ya sabes que
cuando llegas tarde
me pone furioso.
Por muchas razones.
La primera,
me obligas a cuidar a nuestro hijo.
La segunda,
estás intentando joderme el respeto
que tengo en la aldea,
quieres que los hombres me llamen cobarde
y me traten como si yo lo fuera.
Quieres que perdamos los acuerdos comerciales,
los acuerdos tan buenos que
conseguimos gracias a mi imagen.
Mujer despreciable
porqué me obligas a cuidar a nuestro hijo,
tengo que castigarte".

Por el que
ve a su mujer esforzarse

por la familia
y en vez de echarle una mano,
le da una patada.
¡Qué estupidez!
¡Qué desconsideración!

¿Te parece poco ir y venir del río
con la pesada cesta de la ropa?
Es lo mínimo que puedes hacer.
Es lo que deberías querer hacer,
ser el hombre de la casa.

Hijo mío.
¿Te atreves a decirme que
un hijo de Dios,
enviado por Dios
puede creer en el maltrato
verbal, físico y psicológico
de su mujer,
la suya propia?

Explicame,
¿Cómo eres un hombre
cuando ni siquiera
puedes proteger a tu mujer
de ti mismo?

Hijo mío.
A los ojos míos,
tú eres sólo un niño que
sigue las tradiciones ignorantes que
vienen de muchos años antes de que nacieras.
Estoy seguro de que
has oído alguna vez que
la ignorancia mata, y lo hace,
pero antes de hacerlo, tortura.

Hijo mío.
Escúchame,
de padre a hijo, la mujer
no fue creada para estar
en la palma de la mano,
sino que
fue creada para estar junto a ti

Hijo mío.
Razonemos;
si un cobarde que
ama a su familia, la respeta
y trata a su mujer como la reina
que ella es, no es un hombre.
Te atreves a decirme que
el machismo es,
es un hombre de verdad.

Distancia

Jaime A. Mundo

State University of New York, Albany

En la calle 34, el infierno desembarca cada 15 minutos
y no hay recuerdo comprado que pueda capturar el instante
entre la espera de un semáforo y tu mirada al otro lado.

En mi laberinto mental, te reproduzco
hasta llegar al café, y leer en la pantalla
sobre los muros inmóviles de la vida.
Espacios virtuales poblado por la multitud
que tienen la libertad de sentarse frente a la pantalla
declarando cada 30 segundos
la muerte del sol y la iluminación de la época digital.

Anónimos que caminan en forma líquida por densos bosques en pixel
que desembarcan en la misma foto idiota del gato malhumorado.
Sabrás tú de las distancias que nos separan:
un río de cables subterráneos,
satélites de códigos binarios,
archivos con toda nuestra memoria,
una eternidad material,
un infinito de información,
depósitos emocionales en Islandia.
el aquí y el futuro,
todo como engavetado,
tu sonrisa, mi mal humor, mis tardes corrompidas.

Muerta la espontaneidad
con las malditas fotos que fragmentan el momento,
que multiplican la hazaña,
el ejército hueco de mensajeros con sobres vacíos.

Todo esto lo pienso
en una taza de café tibia
Minutos después de cruzar la calle
antes que tuviera la sensación de desearte,
y nos hiciéramos el amor en la distancia sin cuerpo.
Y te susurrara al oído
somos polvo, data, uno, dos,
para toda una vida
en el archivo perdido de la memoria artificial,
bajo un beso a distancia nunca dado.

Cuentos



El observador

*Kery González
University of Utah*

Cada vez que mi mamá me mandaba a comprar las tortillas tenía que caminar necesariamente frente a la reja de su casa, ésta tenía delgados barrotes a través de los cuales, de vez en cuando, él sacaba los brazos para jalarle la cabellera a cualquier niña, mujer o individuo greñudo que se dejara. Siempre era la misma historia, de hecho, en más de una ocasión me tocó presenciar la escena dramática de la persona en turno gritando de susto y de dolor, sin embargo, para decir verdad yo nunca fui testigo de que alguien sangrara. Al principio, como era más niña, me daba mucho miedo de ver a la gente amontonada tratando de ayudar a la víctima del momento, debo confesar que mis piernas me temblaban hasta el grado de sentir que me desplomaba en el suelo mientras la bola de vecinos solidarios se las ingeniaba para arrebatársela de las manos. Sin embargo, los años pasaron y mi morbosidad creció junto con ellos, me descubrí uniéndome a la rutina colectiva, y al igual que los vecinos, comencé a estar pendiente de que alguien necesitara de mi indispensable ayuda, incluso comencé a desear que la escena se repitiera, pero como ya no iba por las tortillas y, al parecer, la hora en la que yo solía pasar por la casa de Toñito no era su favorita, me fui desinteresando del asunto.

Como ya expliqué antes, yo le temía un poco al principio pero con el paso del tiempo comprendí que era inocuo, digo, sobre todo si tomaba mis precauciones, o sea, yo pasaba caminando por debajo de la banqueta mirando hacia el patio delantero de su casa, ahí siempre estaba él, algunas veces entretenido con alguna pelota de esponja en sus manos o con algún objeto que no siempre pude identificar, pero eso sí, siempre listo como un perro de pelea para atacar a su desprevenida víctima. Unas pestañas negras y espesas enmarcaban sus ojos intensamente verdes, si todo se hubiera desarrollado bien en el vientre materno, seguramente

hubiera llegado a ser un hombre bastante atractivo. Lo cierto es que nunca tuvo oportunidad de crecer y todos en el barrio lo seguíamos llamando Toñito.

Los años pasaron y yo todavía caminaba por enfrente de su casa para dirigirme a la universidad, pero ya para ese entonces su madre se las había arreglado para distraerlo de la forma más insospechada. Lo sacaba temprano por la mañana, lo sentaba en el asiento del copiloto de su automóvil y ahí lo dejaba durante todo el día hasta la noche. En un principio el coche estaba estacionado justo afuera de su casa, pero después hubo que pasarlo a la acera de enfrente porque Toñito volvió a hacer de las suyas. El asiento del copiloto le quedaba perfecto para pescar a sus víctimas, y fue entonces cuando cogió súbitamente a aquel pobre mártir del brazo y lo metió de cuerpo entero al coche, yo creo que hasta ese entonces fue cuando su madre se dio cuenta que Toñito tenía la fuerza de un primate. Se manejaron muchas versiones respecto a su última fechoría, a la cual todos dieron en llamar “ataque premeditado”, y sí, puede que tuvieran razón, pero yo aún creo que en el fondo Toñito tenía un gran corazón y, sobre todo, un infinito sentido del humor. No obstante, los vecinos morbosos calificaron su risa diabólica cuando al fin lograron arrebatar de sus manos al pobre policía que vigilaba las calles del barrio, mordido por todos lados, en su cara, en el cuello, en sus brazos, en sus manos... e incluso hasta se manejó la versión de que le había mordido sus partes más íntimas. Como era de esperarse, la gran mayoría prefirió quedarse con esta última versión sin siquiera sentir lástima, pues en realidad nadie quería al vigilante malherido, quien, según las malas lenguas, se había hecho de una casa super lujosa con las cuotas semanales “obligatorias” que todo el barrio le daba. Algunos pocos sintieron una infinita vergüenza ajena, sobre todo por la versión que incluía las partes nobles del policía. Por mi lado, en la profundidad de mi insomnio, yo sólo extrañé por un par de semanas las notas

monótonas que salían de su silbato a la medianoche y que regularmente siempre precedían mi sueño añorado.

Toñito no hablaba, solo emitía gemidos y balbuceos raros, especialmente cuando pescaba a alguien reproducía sonidos muy parecidos a los de un gorila, y cuando su mamá o algún familiar del verdugo le arrancaba finalmente de las manos, o de los dientes, a su víctima maltrecha, sus carcajadas siniestras retumbaban por toda la avenida. Cuando al fin su madre razonó que era mejor pasar el automóvil a la acera de enfrente todo pareció solucionarse. De nuevo yo pasaba caminando hacia la universidad esperando verlo como siempre, al pobre inocente sentado ahí nomás, desde las siete de la mañana hasta ya muy entrada la noche, pero Toñito parecía ya no esperar víctimas, ahora, enajenado de sí mismo, parecía tan solo interesado en contar los dedos de sus manos. Cada vez que pasaba él tenía la cabeza agachada y parecía murmurar una especie de letanía, de la que a veces parecían venir lamentos que más bien me recordaban a los cantos gregorianos. Así, la bestia había sido aplacada de una sola vez, por la genial idea de su madre de mover el coche a la acera de enfrente. Sí, después de diez largos años el barrio finalmente estaba en calma, pero en el fondo todos se sentían decepcionados, pues a la gente siempre le encantaba chismorrear acerca de la víctima de la temporada, y con ese mismo pretexto aprovechaban para recordar a los ya míticos mártires que por fortuna, aunque maltrechos, habían salido vivos.

Y así siguió el cuento en paz por otro par de años. Recuerdo muy bien que me cambiaron el horario en la universidad, las clases eran por la noche y eso, de alguna manera, hizo que mi perspectiva acerca de Toñito se transformara una vez más, ahora ya no era miedo lo que yo sentía, tampoco morbo ni mucho menos lástima, no, sino que Toñito comenzó a despertar en mí una inmensa y genuina curiosidad casi científica. Así, cuando yo regresaba de la “uni”

caminando por la noche rumbo a mi casa, algunas veces ya pasada la medianoche, aún lo encontraba en el automóvil, fue entonces cuando comencé a sospechar que su madre no lo sacaba de éste para llevarlo a dormir a su cama, sino que Toñito vivía ahí. Por la noche yo siempre lo encontraba con los ojos cerrados y relajados, en una postura casi de santo, por lo cual parecía tan solo estar tomando una siesta. Lo curioso del caso es que yo me sorprendía más del hecho inexplicable de sus espesas cejas negras enmarcando aquellos párpados cerrados, sellados con aquellas pestañas impenetrables como la misma noche -y que aquí entre nosotros le envidié más de una vez-, que del abominable hecho de que su madre lo dejara tan solito en la oscuridad a tan altas horas de la noche. En fin, al principio comencé por detenerme solo por cuestión de segundos para admirar esas negras pestañas que a mí se me antojaban como una mariposa nocturna ampliamente extendida en la palidez de su rostro. Pero con los días, al convencerme de que en realidad dormía profundamente, pues incluso llegué a escucharlo roncar, empecé por detenerme por más tiempo y cada vez más cerca. Recuerdo que en una ocasión hasta me quedé como hipnotizada y cuando me di cuenta de que ya había pasado más de una hora observándolo...

Solo ahora lo entiendo todo claramente. De haber intuido que aquellos ojos verdes me miraban detrás de esos párpados impasibles, de haber sabido que eran cortinas polarizadas por las cuales me miraba sin ser mínimamente descubierto, de haber siquiera sospechado que aquellas cejas y pestañas sobrenaturales eran parte de su perversa urdimbre no estaría aquí narrándoles esta historia, mientras veo a mi pobre cuerpo, o mejor dicho, lo que quedó de él, siendo rescatado de las entrañas de ese coche endemoniado.

Lo que Sara dijo

Claudia González Rivas

Villanova University

Cierra los ojos y los aprieta bien fuerte, pero cuando los abre de nuevo sigue en el mismo lugar. Ve chispas de colores sobre el mismo fondo, nada ha cambiado. Había tenido la esperanza de que todo hubiese sido un espejismo, pero ni los pellizcos en los brazos que se da disimuladamente le sacan de su error. Sigue allí.

La sala sigue siendo blanca y aséptica y está vacía a pesar de la otra docena de personas que se sientan cerca de él haciendo lo mismo con los ojos, porque nadie habla y nadie mira. El único sonido que se escucha es el de la televisión, encendida en un patético intento de distraer a alguien. Y se huelen en el aire las oraciones silenciosas y las ilusiones frustradas, porque nadie quiere estar allí.

Se mira los zapatos, llenos de barro, restos de vodka y pequeñas gotas de vómito. Parecen dos enormes barcas a punto de naufragar en el suelo de la sala de espera. Por un momento, le parece ver moverse las aguas que decoran las baldosas en un intento de engullir sus pies y, de paso, arrastrarlo a él a las profundidades del infierno, pero nada pasa y él permanece sentado en su silla de plástico. Quizás eso ya sea el infierno, puede que ya haya llegado y no se haya dado cuenta.

Él no debería estar allí. No entraba en sus planes para esa noche, ahora tan lejanos y en cierto modo totalmente absurdos, el acabar así la noche. Le palpita el corazón a un ritmo vertiginoso, taquicárdico, y tiene la cara, la nuca y el pecho cubiertos por una fina capa de sudor frío. Le pican las palmas de las manos. El aire está viciado y comienza a costarle respirar por el olor a desinfectante. El movimiento de su pecho se acelera y ralentiza por momentos bajo la camiseta de AC/DC que ya está empapada.

A pesar de todo, su rostro permanece impasible, con los ojos inyectados en sangre y los labios reseco. Nota la boca arenosa también. Casi ni parpadea y sus manos permanecen tensas, con los nudillos blancos, y apoyadas en los bordes de su asiento.

Su respiración se hace un poco más breve y rápida, e intenta tranquilizarse para no caerse redondo allí mismo. Es capaz de escuchar los pitidos que vienen de la Unidad de Cuidados Intensivos. Lleva horas contándolos y ahora intenta acoplar sus inhalaciones a ellos. Cuatrocientos nueve, cuatrocientos diez, cuatrocientos once... Hasta él se da cuenta de que hoy ha tomado demasiado.

Han.

Levanta los ojos al fin y se atreve a pasearlos por la sala. La gente no le mira, ni siquiera repara en él. Se le asemejan porque todos están allí y esperan lo mismo, pero nadie se acerca a nadie ni deja salir una palabra de apoyo o consuelo. La señora que se sienta al final de su fila deja escapar lágrimas silenciosas y se lleva a los labios un rosario de cuentas negras.

Él sabe que en ese lugar donde la gente sólo se dice adiós, entre las revistas manoseadas y las máquinas de café y chokolatinas, se abren paso cientos de historias como la suya. Le vienen a la cabeza un revoltijo de ideas y, después, como un soplo, una bocanada de recuerdos. Risas. Miradas. Besos. Tardes de lluvia y viento y las vacaciones en la playa. Aquella vez que robaron el coche de su padre y cruzaron la frontera. Cientos de cosas que no cambiaría por nada, que si volviera a vivir no lamentaría.

Salvo el pitido. El pitido que ahora se hace más lento de repente y lo hace temblar y casi quedarse sin respiración. No necesita asomarse al cristal con ansiedad para saber a quién se le escapa el alma entre los labios. Lo sabe, lo nota. A cada segundo que pasa, la última pizca de polvo blanco se la lleva un poco más lejos de él. Y, con ella, las risas y las miradas compartidas.

Pierde la cuenta de sus respiraciones, ya desacompañadas, y comienzan a sudarle las manos, que aprieta con más fuerza en torno al borde de su asiento. Nota un agujero en el pecho que parece crecer cada vez más, succionando por los bordes.

Porque no hay consuelo en la sala de espera, sólo nervios y desesperación mientras se aguarda alguna noticia. Ha dejado de oír y ver, y vuelve a clavar los ojos en sus zapatos. Y justo en ese momento, entra la enfermera y todo el mundo levanta su cabeza a la vez, ávidos de novedades, pero ella atraviesa el pasillo, indiferente, y se acerca a él. Se detiene y espera a que la mire.

No hay reacción.

Porque él casi ha podido sentir sus últimas pulsaciones y sólo piensa en lo que Sara le dijo hace ya tanto tiempo.

Amar a alguien es verlo morir.

Y ahora que ella se ha ido... ¿quién le verá morir a él?

El precio del amor

Damary Ordonez
Florida International University

Luca y Antonio nunca imaginaron que Piero pudiera terminar así. Los tres estaban sentados en un bar. Era domingo y estaba atardeciendo. Después de haber bebido unas copas de vino, Piero les contó lo siguiente. Años atrás había estado comprometido con Málika, una muchacha marroquí que conoció en la escuela después de la secundaria. Milán era entonces una ciudad a la que comenzaban a llegar muchos extranjeros provenientes de África y del Medio Oriente. Huían de la difícil situación económica por la que atravesaban sus respectivos países y esperaban hallar en Italia un paraíso en donde sus exigencias y necesidades fueran satisfechas. A pesar de sus grandes esperanzas, estos inmigrantes no tardaron en comprender que entre su credo religioso y el profesado por la mayoría del pueblo italiano, existía una ancha brecha.

Málika había llegado a la escuela cuando el año escolar estaba casi terminando. Su presencia tuvo un fuerte impacto entre las jóvenes del grupo al que la asignaron. Ellas se impresionaron por el velo que le cubría la cabeza y escondía sus cabellos. Era la primera vez que veían a una musulmana tan de cerca. Más tarde, supieron que aquel pañuelo se llamaba hidjab. Los ojos de Málika eran la única parte de su rostro que no estaba cubierta. Eran negros y muy grandes y parecían abrazar cálidamente todo aquello que observaban. Su penetrante mirada no tardó en conquistar el corazón de Piero.

Pasadas unas pocas semanas desde la llegada de la joven, Piero la esperó fuera de la escuela y le dijo que la quería, que no podía dejar de pensar en ella desde el primer día en que la vio. Por su parte, Málika le respondió que cada noche pensaba en él y en lo mucho que la miraba. Al saber que ambos estaban poseídos por las mismas emociones, Piero le preguntó si quería ser su novia.

Málíka le dijo que sí con la cabeza y poco a poco, sus cuerpos se acercaron y sus labios se fundieron en un largo beso que selló para siempre su amor.

La delicadeza de Málíka conquistaba a Piero a cada momento. Un buen día, él decidió pedir su mano y fue hasta su casa. La familia de la muchacha lo estaba esperando en la angosta sala. El papá se llamaba Faysal y la madre Rashad; Adara era el nombre de la hermana menor. Faysal se oponía a la relación entre los jóvenes, sin embargo dijo a Piero que si amaba de veras a su hija debía convertirse al islamismo. Para el joven enamorado, esta fue la ocasión de demostrar su devoción por la joven. Entonces, Faysal le explicó que debía repetir unas palabras, después de lo cual, podía considerarse un musulmán iniciado. “*Ashhadu an la Ilada illa Allah, Ashhadu anna Muhammad rasulu Allah¹*”, las pronunció con convicción.

La relación entre Málíka y Piero funcionaba de maravillas. Cada día él se sentía más enamorado. La joven, por su parte, era la dulzura hecha persona. Lo único que no iba bien era que ella anhelaba vestirse como una occidental. Esta rebeldía provocó acaloradas discusiones con su padre, quien culpaba a Piero del cambio que se había producido en la hija. La única que nunca decía nada era la madre, por lo que era difícil saber lo que pensaba. Piero trató de disuadir a Málíka de su proceder, argumentando que sus vestidos de musulmana le quedaban bien. Sin embargo, la muchacha le repetía una y otra vez que quería vestirse como una muchacha occidental. Después de las primeras brusquedades entre ambos, Piero no tocó más el asunto para evitar discusiones. El amor entre los jóvenes iba creciendo a cada momento.

Cuatro años habían transcurrido. Piero y Málíka fijaron la fecha de la boda para el año siguiente. A pesar de respetarla, Piero no pasaba un día sin desearla, pero sabía que estaba obligado a respetar su virginidad hasta el día de los esponsales. Una noche, saliendo del cine donde habían acabado de ver una película de amor, los novios se miraron a los ojos y sintieron

¹ Afirmando que no hay otro Dios que Allah y que Mahoma es su profeta.

un irrefrenable deseo. Decidieron pasar la noche en un hotelito cercano a la casa de Málíka. Él le preguntó si estaba segura de lo que iba a hacer y ella respondió que sí, que de todos modos iba a ser su esposa. Subieron a la habitación, se pararon uno frente al otro. Sus cuerpos temblaban. No sabían cómo empezar. Finalmente, Piero se acercó a Málíka y comenzó a desnudarla. Unos minutos más tarde, Piero tuvo ante sí el cuerpo virginal y puro con el cual había soñado por años. La contempló y lloró. Las caderas de la novia eran anchas, sus muslos torneados y perfectos, su pubis era negro como la cabellera que, majestuosa le caía sobre la espalda. La penetró con dulzura. Sus cuerpos se fundieron en una sola esencia y ondularon en un vaivén rítmico y acompasado. La veneró aquella noche.

Después del inolvidable momento que pasaron juntos, Málíka dejó de asistir a la escuela. Al no verla, Piero llamó varias veces al teléfono de su casa, pero nadie respondió. Decidió averiguar lo que sucedía, así que después de la escuela fue a casa de la novia. Cuando estaba llegando escuchó las sirenas de la policía y un pensamiento aciago lo invadió. Una vez allí, le informaron que Málíka había desaparecido. Se sintió desfallecer. ¡Era imposible! La última vez que se habían visto él la había dejado frente a su casa, pero las autoridades no lo quisieron escuchar. Se lo llevaron preso porque Faysal dijo que Piero había estado con Málíka la última vez que la vio. Los investigadores le hicieron muchas preguntas, algunas muy capciosas, para confundirlo. Él siempre respondió de manera coherente. No entendía qué estaba sucediendo.

En la prensa de toda la nación se publicó la foto de la joven. En Milán se movilizaron grupos de voluntarios que la buscaban en los bosques aledaños, en los pozos y en las zonas más alejadas de la ciudad. Nadie la había visto, con excepción de la recepcionista del hotelito en donde había dormido aquella noche feliz. La hotelera se presentó en la comisaría para atestiguar

en contra del novio. Piero era el único sospechoso de la desaparición de Málíka. Sobre su persona se creó una leyenda negra que lo describía como un monstruo violador y un asesino.

Málíka había desaparecido sin dejar rastro. Las autoridades y los criminólogos no habían logrado formular otra tesis que no fuera la del crimen pasional y por consiguiente, las sospechas recayeron sobre Piero. “--¡Soy inocente!” , repetía una y otra vez. Pero sus palabras no lograron convencer ni a su abogado defensor. Nadie creyó en su inocencia. Fue encarcelado y en la prisión esperaba el día en que se celebraría el juicio.

Cinco meses transcurrieron desde entonces. Finalmente, una fría mañana de enero se celebró el proceso. No existían pruebas tangibles para condenarlo. No habían encontrado el cuerpo ni tampoco el arma del delito. La acusación se basaba únicamente en el testimonio de la recepcionista del hotel. Ante la proliferación de periodistas nacionales y extranjeros, que, desde hacía tiempo pululaban en la ciudad escribiendo páginas sobre una crónica sin fin, las autoridades decidieron poner término a la historia. Piero fue juzgado y condenado a diez años de privación de libertad.

Habían pasado dos años desde su condena. La vida de Piero transcurría lenta y monótona en el penitencial. Un día, mientras miraba la televisión, supo que Rashad llevaba ya unas semanas en el hospital. La periodista decía que una enfermera había escuchado a la perturbada mujer conversando con un ser invisible al cual dijo haber enterrado a su hija en el patio de su casa. La enfermera avisó enseguida a las autoridades. La policía criminológica se presentó en la casa de la mujer con una orden de arresto.

En el patio de la habitación de Málíka las autoridades cavaron en un lugar que les pareció sospechoso. Después de unos minutos, sus picos y palas se toparon con algo que parecía ser un pedazo de tela. Con cuidado agrandaron el hueco que estaban haciendo y la sorpresa fue

inesperada cuando constataron que dentro del envoltorio habían pedazos de un cuerpo de mujer cercenado y un cuchillo corroído por el tiempo. El inesperado hallazgo fue trasladado hasta la sede forense. Faysal y Adara fueron conducidos a declarar.

Pocos resultados fueron obtenidos del análisis del cadáver, pero sí se confirmó ser el de Málíka. Sin embargo, en el cuchillo las únicas huellas que se encontraron fueron las de Rashad, la madre. Además, gracias a pruebas altamente sofisticadas, en el cuchillo fueron halladas trazas de lágrimas, las cuales resultaron ser de la misma madre.

Piero había seguido todo el acontecimiento en la televisión y no lograba salir de su asombro. Algunas semanas más tardes, fue puesto en libertad. Por su parte, Rashad fue trasladada a la prisión de mujeres. El juicio se celebró una fría mañana de febrero. Estaban presentes los familiares y amigos de Málíka, además de sus compañeros de escuela. La acusación que se le hacía a Rashad era de homicidio premeditado de primer grado. La mujer escuchó impasible lo que leía el abogado acusador, después, y ante el asombro de los presentes, se declaró culpable. Dijo que su hija merecía morir por haber deshonrado a la familia y expresó además que Allah le había ordenado matarla. La decisión de los jueces fue unánime. Rashad fue condenada a cadena perpetua. El funeral de Málíka se celebró el día siguiente. Fue enterrada en el cementerio musulmán de Monza, a pocos kilómetros de Milán.

Ω

Era medianoche cuando Piero terminó de contar su historia. Luca y Antonio no salían del asombro. No imaginaban que el famoso *caso de la joven marroquí* sucedido tres décadas atrás estuviera relacionado con su amigo.

Piero se casó hace unos años. La esposa se llama Málíka, así que Luca, al recordar la extraña coincidencia entre la joven muerta y la mujer actual le preguntó: —¿Pero tu esposa es

Malika, no?—Y Piero, llorando, le respondió con un hilo de voz: —Sí, tuve que ir a Marruecos a buscar una mujer que se llamara como *mi* Málíka , que tuviera sus mismos ojos, su misma boca y sus mismos cabellos, pero no es igual a *ella*, quiero a mi Málíka.

Era evidente que Piero estaba sufriendo mucho. Se levantó de la silla y salió corriendo del bar. No alcanzó a ver un bus que se acercaba a alta velocidad. El chófer no tuvo tiempo de frenar. Su cuerpo fue arrastrado por varios metros y cuando llegaron los paramédicos, ya estaba muerto. Finalmente podía estar con su Málíka, en el cielo. Luca y Antonio se demoraron semanas en comprender todo lo sucedido.

Ensayos



La manipulación de la subjetividad indígena de Fernando Alvarado Tezozómoca a Miguel León-Portilla: el caso de “Moctezuma”

*Marina Cuzovic-Severn
Michigan State University*

La representación de la voz indígena en la literatura colonial es una referencia muy valiosa para el mejor entendimiento del mundo indígena antes y después de la conquista y la creación de la imagen objetiva sobre el mismo. Sin embargo, la mayoría de las obras que forman parte del canon oficial de la literatura colonial han sido escritas por los colonizadores españoles que ofrecen una visión del mundo pre-colonial y colonial que justifica su expansión imperialista. Por eso se impone la pregunta ¿cómo recuperar la subjetividad indígena de las obras coloniales escritas por los españoles y los mismos autores indígenas? ¿De qué manera salir del discurso occidental, que domina la escritura colonial, y observar cómo se manifiesta el sujeto indígena por sí mismo?

Margarita Zamora ofrece algunas de las soluciones posibles en su artículo “If Cahonaboa Learns to Speak” donde menciona y analiza las cartas de Cristóbal Colón dirigidas a los Reyes Católicos y nos presenta la voz indígena, reconociendo su agencia textual. Ella no se detiene en el análisis textual de los mismos documentos, sino los cuestiona y trata de leer la voz taína “entre líneas”, utilizando las herramientas de otras disciplinas como la etnografía. Como punto de partida para su lectura, Zamora parte de la visión estereotípica de los indios en el discurso colonial crítico y la cuestiona. De esta manera la autora revela la agencia textual del sujeto indígena. Zamora observa por ejemplo que la “Carta” de Colón a los Reyes Católicos ofrece una visión estereotípica de los Indios y que los presenta como gente exótica, diferente de los europeos (1). Su descripción como “nobles salvajes” hace posible su subordinación, como lo afirma el mismo Colón: “La gente de esta isla y de todas las otras que he hallado y he habido noticia, andan todos desnudos, hombres y

mujeres, así como sus madres los paren” (“Carta” 24). Zamora parte de estas percepciones europeas acerca de los indios, pero su crítica va más allá de la descripción textual y procura extender y explicar el comportamiento de los caciques tainos que revelan el ejercicio de una agencia textual. Para ello, Zamora toma como punto de partida la noción de agencia propuesta por Homi Bhabha que define al agente como a un sujeto que es capaz de actuar individualmente y deliberadamente: “According to Homi Bhabha (1994 185), an agent is one who is capable of deliberative, individuated action (of word or deed)” (Zamora 191).

En este trabajo, teniendo en cuenta la propuesta de Bhabha, parto del concepto de “agencia textual” propuesto por Zamora y trato de mostrar cómo se expresa la subjetividad y voz indígena en la obra *La visión de los vencidos* compilada por Miguel León-Portilla en el año 1959 en comparación con *Crónica mexicayotl* (1581) y *Crónica mexicana* (1598) de Fernando Alvarado Tezozómoc, cuyos segmentos León-Portilla incluye en su texto. Primero hay que mencionar que los textos incluidos en *Visión* y *Crónica(s)* pertenecen a dos grupos diferentes de “las literaturas escritas alternativas”, como los nombra Martin Lienhard al estudiar las historias alternativas y sus manifestaciones en *La voz y su huella* (1991). Estos textos híbridos, como Lienhard los califica, son producto del contacto entre dos universos diferentes—uno escrito europeo y otro oral indígena. Aunque Lienhard no lo proponga directa y explícitamente, se puede suponer su clasificación en dos grupos discursivos— (1) los discursos indígenas que tienen a un agente europeo como a mediador, y (2) los discursos indígenas “independientes” que no tienen mediador. *La visión de los vencidos* pertenece al primer grupo, o las escrituras mediatizadas, mientras que *Crónica mexicayotl* y *Crónica mexicana* ejemplifican las escrituras “independientes”. A continuación voy a analizar las discrepancias en la representación de Moctezuma en la obra de Tezozómoc y los textos que selecciona y recoge León-Portilla, así

como cuáles son los cambios que ejerce León-Portilla como editor del texto de Tezozómoc y cuáles son las posibles razones e intenciones del compilador para tales modificaciones.

Crónica mexicana de Tezozómoc es, además de la *Crónica mexicayotl*, su obra más importante en la que el cronista nos presenta los eventos históricos del siglo XVI desde punto de vista mexica-tenochca, y favorece los aztecas que dominaban Tenochtitlán. Las dos obras tienen como sus fuentes primarias los códices y las fuentes orales, así como lo explica Tezozómoc en *Crónica mexicayotl*: “[S]egún nos lo dibujaran en sus ‘pergaminos’ los que eran viejos y viejas, nuestros abuelos y abuelas, bisabuelos y bisabuelas, nuestros tatarabuelos, nuestros antepasados...” (4). Ambas crónicas, como otras de esta época, prueban la permanencia de la memoria histórica de los indios y la capacidad de registrar hechos históricos usando los sistemas indios de memoria--los códices y la tradición oral. Así podemos observar la tendencia europea de esta época de negar los sistemas de memoria diferentes a los suyos, los cuales, a su vez se basan en la escritura alfabética occidental. Tezozómoc escribe su *Crónica mexicayotl* usando escritura alfabética, pero en su lengua materna náhuatl, mientras que escribe *Crónica mexicana* en castellano. Aparte de la diferencia en la lengua escrita, las dos obras son diferentes por su contenido también. José Rubén Romero Galván en “Los cronistas indígenas” explica la diferencia entre las crónicas de Tezozómoc de la siguiente manera:

La *Crónica mexicáyotl* muestra a los mexicas, desde la época de su migración, como poseedores de un fuerte carácter guerrero...En su mayor parte, la *Crónica mexicáyotl* contiene exhaustivas genealogías de los gobernantes de Tenochtitlan. Los acontecimientos narrados en la *Crónica mexicana*, esto es, campañas guerreras, conquistas y triunfos militares, están casi ausentes en esta parte de la *Crónica mexicayotl*. (277)

Crónica mexicayotl y *Crónica mexicana* presentan una perspectiva azteca que proyecta sus visiones subjetivas en ella y, de esa manera, manifiesta su versión de la historia. Esto nos ayuda a entender mejor cómo se puede recuperar la subjetividad indígena del siglo XVI y su memoria histórica, aunque sólo sea de manera parcial. Además, hay que tener en cuenta tanto la diversidad de grupos indígenas que tienen su propia visión de los hechos como la personalidad del autor, sus motivos y el entorno social en el cual produce sus escritos. Lienhard observa lo mismo cuando señala que “cuando los compiladores son indígenas, como sucede ante todo en México, ellos subrayan desde luego la importancia histórica de su propia estirpe: Tezozómoc, Ixtlilxóchitl” (40).

Por otra parte, *La visión de los vencidos* (1959) representa, como bien lo indica su título, la visión de los indios de la conquista española. Si bien uno puede leer *Visión* como una de las maneras discursivas para explicar la conquista, esta obra tiene un propósito histórico: recuperar la memoria nahua del siglo XVI que explica la conquista española. Los textos que informan *Visión* provienen de siete fuentes del siglo XVI. Entre ellas me interesa señalar tres: (1) la historia según los informantes de Sahagún, (2) la historia según el cronista nahua Alva Ixtlilxóchitl, cuyos antepasados fueron aliados de Hernán Cortés y, (3) la historia según el mencionado cronista Tezozómoc, cuya obra analizo en más detalle aquí. Estructuralmente, las tres fuentes no ocupan el mismo espacio en el texto de León-Portilla y creo que con eso el compilador favorece una fuente sobre todas las demás y, de tal manera, limita la expresión de la voz indígena. De los dieciséis capítulos, los informantes de Sahagún se usan como fuente histórica en diez, mientras que Alva Ixtlilxóchitl se menciona en menos de tres y Alvarado Tezozómoc en solamente uno de ellos. Aparte del favorecimiento textual de una de las fuentes mencionadas, los lectores de *Visión* muchas veces se enfrentan con dos representaciones

diferentes de los mismos asuntos porque, usualmente, se expone la versión de los informantes de Sahagún y la de Alva Ixlixlóchitl. La diferencia proviene de las perspectivas diferentes desde las cuales las fuentes narran los eventos y por ello, en mi opinión, el compilador trata de conseguir el efecto de objetividad en la recuperación de los datos históricos nahuas, aunque con la sola estructura de su texto está ya favoreciendo una de las fuentes históricas e imponiendo su versión del pasado como oficial.

Un buen ejemplo de las dos perspectivas narrativas diferentes y de la manipulación textual del compilador que se encuentra en *Visión* es el tema de los elementos sobrenaturales y mágicos en el mundo nahua en el episodio del “Segundo presagio”. Este relato está presentado a partir de los informantes de Sahagún y, por otro lado, a partir de la crónica de Alva Ixlixlóchitl. En el primer caso (informantes de Sahagún) éstos presentan el incendio del templo del dios azteca Huitzilopochtli como un anuncio del porvenir de los malos acontecimientos de la conquista. Por otra parte, la crónica de Alva Ixlixlóchitl nos presenta el mismo evento desde un punto de vista diferente. En este caso la destrucción del templo azteca revela que la casa sagrada de Huitzilopochtli es un lugar endemoniado que fue quemado con un propósito cristiano.

Ahora bien, podemos preguntarnos ¿cuáles son los criterios de elección de León-Portilla y cuál es su actitud narrativa en la elaboración del tema de los indios? Esta pregunta es importante para acercarnos a la representación de la crónica de Tezozómoc en *Visión*, también, porque puede ayudar con la comparación de la visión de Moctezuma que encontramos en esas obras. Para responder la pregunta anterior voy a enfocarme en la “Introducción” de *Visión* - donde León-Portilla comenta sus fuentes- y en la imagen general sobre la conquista que éstas crean de la siguiente manera:

Tales son, descritas de manera general, las principales fuentes indígenas de las que provienen los textos e ilustraciones que en este trabajo se ofrecen. Preservándose en ellas el testimonio de quienes vieron y sufrieron la Conquista, sin hipérbole puede afirmarse que la presentación de estos documentos, con todas las limitaciones propias de quienes llevamos a cabo la versión y selección de los mismos, constituye un cuadro indígena de la Conquista: una visión de los vencidos. (23)

El compilador, obviamente, tiene muy clara la importancia de la elección de las fuentes que usa en su libro porque -como señala- las mismas constituyen un cuadro indígena de la Conquista y con ello se ofrece la visión de los vencidos o indígenas. Con la presencia de esa consciencia, textualmente probada en la cita anterior, podíamos esperar el reconocimiento de una actitud objetiva del compilador en la elección de las fuentes mencionadas, y es exactamente la impresión que León-Portilla deja en los lectores cuando apunta que está consciente de las limitaciones que su elección impone. Pero, más adelante la misma “Introducción” y, especialmente, el hecho ya mencionado sobre la predominancia de las fuentes históricas de los informantes de Sahagún, nos hace cuestionar su objetividad en esta obra. Aún más, en la parte introductoria se pueden encontrar las líneas que glorifican el valor de las informaciones conservadas y transmitidas por esta fuente, como en los siguientes párrafos: “Ahora son los informantes de Sahagún quienes nos ofrecen su propia descripción. *Tal es su fuerza*, que parece una evocación de aquella otra pintura extraordinaria del caballo, que dejó escrita en hebreo el autor del Libro de Job” (25, énfasis mío) y “Particularmente fray Bernardino de Sahagún, *quien más que nadie* reunió datos innumerables acerca de las instituciones culturales del mundo náhuatl prehispánico, se expresa con dureza, *pero con justicia*, acerca de los resultados de la Conquista” (28, énfasis mío). Con estas líneas,

León-Portilla favorece la fuente de los informantes de Sahagún sobre otras, aunque menciona y destaca algunas de las cualidades que ofrece la de Alvarado Tezozómoc cuando escribe: “Otros importantes testimonios nos ofrecen don Fernando Alvarado Tezozómoc en sus dos crónicas Mexicana y Mexicayotl” (20). También menciona al célebre Fernando de Alva Ixtlilxóchitl diciendo: “La interpretación histórica de la Conquista, desde el ángulo de los tetzcoanos, nos ofrece el célebre descendiente de la casa de Tetzco, don Fernando de Alva Ixtlilxóchitl”. (22).

Sin embargo, la sola mención de las otras fuentes y su valorización positiva no contribuyen mucho a la actitud objetiva del autor porque, como dice en los párrafos dedicados a los informantes de Sahagún, su testimonio es el más impresionante-- “tal es su fuerza”, es el más amplio y abundante (“quien más que nadie reunió los datos innumerables”) y sobre todo, muy justo (“pero con justicia”). Con la descripción de la fuente predominante de su obra, León-Portilla legitima y confirma su verosimilitud, así, como su propia agencia de crear la visión del mundo indígena poscolonial por usar una fuente tan valiosa. Ahora bien, ¿por qué la fuente histórica dominante que el autor cita y usa en su obra tiene tanta importancia? De la fuente histórica depende toda la representación del pasado y visión del mismo que se presenta a los lectores y, luego, se acepta como la versión oficial. Para explicar y ejemplificar mejor las diferencias en las perspectivas y maneras de recordar el pasado de las fuentes históricas, hay que mencionar las relaciones entre las diferentes autoridades indígenas, las enemistades entre los reinos y las comunidades indígenas, porque esas diferencias nos sirven para comprender la comparación del texto de Tezozómoc con los pasajes de estas obras seleccionadas por León-Portilla quien, como señalábamos favorece la fuente de Sahagún. El ejemplo concreto que me parece más adecuado y útil para analizar las posibles discrepancias del texto original de la *Crónica mexicana* de Tezozómoc en *Visión* de León-Portilla es la representación de la figura del

rey mexicano Moctezuma II. Para llegar a conclusiones concretas sobre supuestas diferencias en las representaciones de dos obras, primero voy a analizar la representación de Moctezuma en la obra de Tezozómoc y, luego, voy a compararla con el texto de León-Portilla.

Antes que todo hay que mencionar que Tezozómoc era nieto de Moctezuma y su crónica se escribe desde una perspectiva mexica-tenochca. Los aztecas que dominaban Tenochtitlán eran enemigos del Tlatelolco, de donde eran los informantes de Sahagún. Exactamente por esa relación dinástica de Tezozómoc con Moctezuma II y por la ambivalencia de las representaciones del gobernador mexica en esta época, (se le consideraba como gobernador ideal, mientras otros lo calificaban como débil e incapaz), el autor trata de mantener una actitud indiferente hacia su persona sin condenarlo ni glorificarlo mucho. De todos modos, Tezozómoc se identifica como el nieto del “gran rey” Moctezuma al principio de *Crónica mexicayotl* y con eso introduce su perspectiva de la narración (mexica-tenochca) y, a la vez, confirma la nobleza de su linaje²:

Y hoy en el año de 1690, yo mismo, Don Hernando de Alvarado Tezozómoc que soy nieto de la persona que fuera el gran rey Moteuczoma el menor, quien gobernara y rigiera la gran población de México Tenochtitlan, y que proviene de su apreciada hija, de la persona de la princesa, mi amadísima madre, Doña Francisca de Moteuczoma, cuyo cónyuge fuera la persona de Don Diego de Alvarado Huanitzin, padre mío preciadísimo, noble. (7)

A continuación Tezozómoc sigue explicando el linaje de Moctezuma (que es el suyo también) mencionando todas las personas nobles e importantes que forman parte de su genealogía: “Y de todos los hijos que dejó provenientes de si Moteuczoma, del conjunto de 19 príncipes, se dan aquí los nombres” (149). Me refiero ahora a *Crónica mexicana* y las partes de

² En esa época para los autores indígenas fue muy importante pertenecer al linaje noble y confirmar el mismo, lo que siempre trataban de probar en sus textos. El hecho de que un indígena sea noble le daba agencia para escribir y publicar su obra—lo que dependía de la corona española.

la misma que León-Portilla incluye en su libro, para ver cuáles son las diferencias en la representación de Moctezuma en una obra u otra. Para empezar, la estructura de los dos textos (*Crónica mexicana* y *Visión*) parece ser importante en la formación de la imagen de Moctezuma en ambos. En *Crónica mexicana* cada capítulo tiene una corta introducción que resume el contenido del mismo. El capítulo CVII describe la llegada de los españoles a México y la interrogación de los nigrománticos por Moctezuma y se introduce así: “De la gran tristeza que Moctezuma tenía de haber llegado navíos al puerto de San Juan de Ulúa o Veracruz, y gente española en ella” (686). Con esas palabras el cronista nos presenta a un Moctezuma vulnerable, que siente, lamenta y teme por el futuro de su país. A diferencia de Tezozómoc, León-Portilla elige una parte del mismo capítulo de la *Crónica* y lo pone bajo el título “Preparativos ordenados por Moctezuma” (25). Inmediatamente podemos intuir la diferencia en la representación del rey mexicano que en el texto de Tezozómoc es representado como un hombre héroe, emotivo y casi épico, mientras que en la selección de León-Portilla, aunque él copia el mismo texto, la imagen sobre Moctezuma cambia y se le presenta como un hombre opuesto a la descripción de Tezozómoc. A continuación el cronista describe las acciones de Moctezuma que, si sacadas del contexto como sucede en el texto de León-Portilla, pueden ser malentendidas y percibidas de manera diferente a la versión de Tezozómoc. En su *Crónica* el autor azteca describe la conversación de Moctezuma con los nigrománticos de la manera siguiente:

Pues, mirad lo que os mando con pena, que si alguna cosa descubriéredes de lo que os digo, debajo de mi estrado os tengo de enterrar, y morirán vuestras mujeres e hijos, y os despojarán de todos vuestros bienes y desharán vuestras casas, hasta los postreros cimientos, hasta que salga agua de ellos, y asimismo morirán vuestros deudos y parientes. (686)

Con la misma cita empieza el capítulo mencionado de León-Portilla y exactamente este párrafo es un ejemplo de la manipulación textual que se puede ejercer sobre los lectores, sin pruebas obvias. ¿Cuál es el propósito de esta selección de León-Portilla y cuáles son sus intenciones? Ya hemos dicho que el compilador de *Visión* consigue el efecto de la “deshumanización” de Moctezuma de tal manera que la versión de Tezozómoc queda fuera de su contexto original. Empezando su capítulo con las palabras arriba citadas, León-Portilla produce una impresión muy negativa de Moctezuma en los lectores de *Visión*, dejando fuera la situación y todas las descripciones del rey mexicano, hechas por Tezozómoc. Si uno lee el capítulo entero de Tezozómoc dedicado a ese asunto, podemos entender la dificultad de la posición de Moctezuma, lo que provoca lo que se puede leer como frustración que se expresa con las palabras amenazantes.

Otro ejemplo textual que comparten las dos obras es el capítulo CVI de la *Crónica mexicana* es la que describe los acontecimientos antes de la llegada de los españoles y los presagios y señales que la anuncian. Tezozómoc, titula este capítulo “De cómo Moctezuma mandó a todos los sacerdotes, y algunos principales, y otros comunes, así hombres como mujeres, que si soñasen algo, se lo dijiesen para pronosticar la declaración a él” (682). En este pasaje se aprecia la inquietud de Moctezuma provocada por el presentimiento de que algo malo va a pasar. Él, como guerrero apasionado y decidido, intenta desplegar su agencia, trata de obstruir los malos eventos que se anuncian. Por eso, el rey azteca pide a los nigrománticos, que le asistan y le cuenten sus sueños y visiones. El peligro que se anuncia en este capítulo crea una atmósfera muy dramática y, de acuerdo con la misma, el lector puede entender mejor el castigo que Moctezuma decide para los nigrománticos por no estar satisfecho con sus pronósticos:

“Dijo Moctezuma: váyanse los bellacos: llamad a los principales *Cuauhnnochtli* y *Tlacochealcatl* y a los demás, que vayan a los pueblos donde ellos están, y matan a sus mujeres e hijos, que no quede uno ni ninguno y les derriben las casas: hizo llamar muchos mancebos que fuesen con ellos a saquear las casas de las mujeres de los nigrománticos, los cuales se juntaron luego, y fueron a las casas de ellos, y mataron a sus mujeres, que las iban ahogando con unas sogas, y a los niños iban dando con ellos en las paredes haciéndolos pedazos, y hasta el cimiento de las casas arrancaron de raíz”. (*Crónica* 684)

El párrafo citado expresa el horror de la situación antes de la llegada de los españoles. Moctezuma parece ser el equivalente azteca de Herodes, quien provoca la matanza de los inocentes en la Biblia. Pero, Tezozómoc no expone estos hechos para caracterizar a Moctezuma como un gobernante déspota sino para mostrar el caos que precede a la conquista y la manera en que el rey azteca la confronta. De esta manera, el Moctezuma que representa la *Crónica mexicana* de Tezozómoc es un héroe a pesar de la descripción negativa en este episodio. A nuestro juicio, lo que realmente se manifiesta es su ira y frustración ante la impotencia de la invasión española. La descripción de Moctezuma que hace el cronista al final de este capítulo, cuando le avisan de la llegada de los españoles, confirma esta suposición: “Moctezuma estaba cabizbajo, que no habló cosa ninguna” (685). Esta reacción revela a un hombre derrotado y decepcionado.

Por otro lado, León-Portilla incluye la parte del mismo capítulo de Tezozómoc en su obra y aparentemente presenta el mismo acontecimiento. Como en el caso anterior también el compilador empieza *in media res* y no ofrece la imagen completa de la situación caótica y dramática antes escrita. Por eso los lectores de *Visión* solamente pueden conocer los rasgos

negativos de Moctezuma y su incapacidad para tomar decisiones adecuadas y ser un buen gobernante. Así, la imagen del rey azteca en *Visión* cambia y los mismos personajes y acontecimientos se perciben de manera diferente, aunque se use la misma fuente de Tezozómoc que he explicado anteriormente.

Por el favorecimiento de la fuente de Sahagún por León-Portilla se puede entender la representación negativa de Moctezuma. Además, este ejemplo textual nos revela diferencias en la presentación de los mismos eventos relatados por un cronista azteca del siglo XVI y un editor del siglo XX. Por un lado, la obra de Tezozómoc trata de recuperar la historia gloriosa mexicana. Él nos presenta a Moctezuma, como a un héroe épico que sufre, lucha y se arriesga en sus intentos de salvar Tenochtitlán de los colonizadores. Por otra parte, a mediados del siglo XX, León-Portilla ve el pasado mexicano colonial como un cambio destructivo y, por eso, su historia se puede reconocer como la historia de la destrucción que victimiza a la gente indígena. Una de las causas de este fracaso para León-Portilla es, obviamente, Moctezuma, probablemente debido a la influencia de la fuente histórica en la que se basa: los informantes de Sahagún. Si tenemos en cuenta estas actitudes diferentes que los autores expresan, no es difícil entender las diferencias existentes y explicadas hasta ahora.

Ahora bien, se impone la pregunta ¿a qué se deben las diferencias entre las actitudes narrativas de Tezozómoc y León Portilla? ¿Cómo se explica la victimización de los indígenas que ejerce el último? Según mi opinión una de las explicaciones posibles puede ser la distancia temporal en la cual León-Portilla escribe. Tezozómoc escribe en una época muy cercana a la conquista y por eso trata de recuperar el pasado heroico indígena y de representar a sus guerreros y a su rey como gente valiente con un destino fatal. En contraste, tres siglos después, con toda la memoria histórica de los difíciles tiempos coloniales, León-Portilla habla de la destrucción del

imperio azteca y victimiza a los indígenas quienes sufren por su destino, pero sobre todo por la incapacidad gubernamental de sus líderes (Moctezuma) y la predominancia tecnológica de los conquistadores. En este contexto, los informantes de Sahagún, que fueron histórica y políticamente confrontados con Moctezuma y Tenochtitlán, son una fuente parcial que más le conviene a León-Portilla para expresar su visión destructiva y melancólica del pasado indígena.

Otra explicación posible para la diferencia representativa entre estos textos puede relacionarse con la occidentalización de la mente latinoamericana en el siglo XX. Miguel León-Portilla es mexicano que habla náhuatl, pero él ha pasado a través del sistema educacional occidental y así se iguala al hombre europeo—español, lo cual funciona como una especie de filtro que impide que el texto indígena (Tezozómoc) llegue a nosotros de manera diferente a la de la victimización. En general, ambos textos sirvieron las intenciones de sus compiladores como León-Portilla, pero en su escritura se pueden oír los ecos de una posible voz indígena. Sabemos que en la colonia estas historias fueron compiladas por los europeos que las reprodujeron con una intención ideológica para que sirviesen a sus propias agendas políticas y religiosas. Por eso, si queremos reconocer la agencia azteca en ellos y reconstruir elementos de la subjetividad indígena de esta época, tenemos que cuestionar el posible eurocentrismo de los editores del siglo XX y tratar de distinguir la voz indígena que fluye en las fuentes del siglo XVI.

En suma, después del análisis de las partes del texto de la *Crónica mexicana* de Alvarado Tezozómoc que León-Portilla incluye en su obra, tenemos claro que el compilador mexicano, aunque usando las partes del mismo texto, cambia la perspectiva representativa de la *Crónica*. La manipulación textual que León-Portilla ejerce sobre los lectores se basa exactamente en la elección de las partes del texto que crean una imagen sobre eventos pretéritos que están de acuerdo con la óptica que León-Portilla tiene sobre el mismo pasado. Ya he mencionado cuales

pueden ser las razones para el cambio en la perspectiva representativa del compilador, cuya causa principal, en mi opinión, debe ser la perspectiva temporal desde la cual el compilador compone su obra la cual supone la existencia del sentimiento de fracaso y melancolía que marca el siglo XIX y XX español después de la pérdida de las colonias.

La misma obra de León-Portilla es un ejemplo perfecto para mostrar cómo la distancia temporal cambia las perspectivas, no solamente la percepción del sujeto sobre el cual el autor escribe o compone su obra, sino también la percepción de la misma obra por el público. Cuando fue publicada en el año 1959, *La Visión de los Vencidos* provocó una reacción muy fuerte de lectores y críticos, porque se suponía que en ella el autor criticaba la conquista española y la victimización indígena lo cual iba en contra de la historia oficial creada por los españoles. Luego, con el análisis más detallado del texto y su comparación con otros, cuyas partes León-Portilla incluye en su obra, los críticos se han dado cuenta de que la representación del pasado indígena no es tan simple y que en la misma se trata de una manipulación textual que tiene como propósito la expresión de una visión propia del pasado influida por los sentimientos comunes de la época.

Pensando en ello podemos ver claramente que la representación del pasado y la creación de las historias oficiales dependen de muchos factores que incluyen no sólo el periodo histórico desde el cual se escriben o componen crónicas e historias, sino también sus circunstancias junto a las preferencias político-ideológicas de las personas que las crean. Por tanto hay que tener en cuenta todos esos factores y tratar de distinguir los hechos históricos de las visiones y perspectivas personales de los mismos autores.

La intención de este trabajo fue la de mostrar cómo se confrontan dos perspectivas diferentes de la representación del pasado indígena a través de la representación de un mismo

personaje histórico de dos maneras completamente diferentes. Con este ejemplo he podido demostrar la manipulación de la subjetividad indígena en los textos indígenas y, al mismo tiempo, como aquella influye sobre los lectores y su conocimiento de la historia. Como se señala en el artículo “Cahonaboa learn to speak...” de Margarita Zamora si Moctezuma pudiera hablar tendríamos una visión más clara sobre él mismo. Pero, como no es posible tenemos que hacer nuestra una de las perspectivas ofrecidas por críticos e historiadores que describen su imagen y ésta será la que se acomode mejor a la visión histórica del pasado que poseemos como a nuestra formación político-ideológica actual.

Obras citadas

- Colón, Cristóbal. "Cartas". En Melo, José Orlando and Alonso Valencia Llano. *Reportaje de la historia colombiana*. Bogotá: Planeta, 1998: 23.
- Lienhard, Martin. *La voz y su huella*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1991: 29-52.
- Portilla-León, Miguel. *La visión de los vencidos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Romero Galván, José Rubén. "Los cronistas indígenas". En Garza, Cuarón B, Georges Baudot, and Raquel Chang-Rodríguez. *Historia de la literatura mexicana: Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Lingüística y teoría literaria. México, D.F: Siglo Veintiuno Editores, 1996: 270.
- Tezozómoc Alvarado, Fernando. *Crónica mexicayotl*. México D.F: UNAM, 1998.
- Tezozómoc, Alvarado, Fernando. *Crónica mexicana*. México D.F: Imprenta y litografía de Ireneo Paz, 1878.
- Zamora, Margarita. "'If Cahonaboa learns to speak...': Amerindian Voice in the Discourse of Discovery". *Colonial Latin American Review* 8 (1999): 191-205.

La imagen de Proust en el pensamiento intelectual de Ortega y Gasset y Walter Benjamin

Zeila Frade

Florida International University

La obra de Marcel Proust ocupa un lugar significativo en las meditaciones de Ortega y Gasset y de Walter Benjamin. El escritor, filósofo y pensador español le dedica una sección completa titulada *Dostoyewsky y Proust* y discute el género usado por el escritor francés en la sección *La novela, Género Moroso* en su obra *La Deshumanización del Arte*. Por su lado, el escritor alemán incluye en su libro *Illuminations* un ensayo titulado *The Image of Proust*. Cada uno, en su momento, trata de delucidar las claves de la narrativa proustiana, como si la serie de “*En Busca del Tiempo Perdido*” no agotara su vigencia y su significado con el paso de los años. En este sentido, vale la pena acercarse a estas dos posturas críticas y cotejar en ambas sus coincidencias y puntos disonantes frente a la obra concomitante. Por lo tanto, el siguiente estudio contrasta los análisis de ambos ensayos sobre Proust, de manera que queden reflejadas las ideas y propuestas de estos escritores en cuanto a aspectos fundamentales como el estilo, la técnica y el valor estético de la obra del escritor de *En busca del tiempo perdido*.

En *La novela Género Moroso* Ortega y Gasset plantea algunos aspectos sobre dicho género que contribuyen a la comprensión de ese puesto privilegiado del que goza la obra de Proust. Según el filósofo español, en la novela, la trama y la aventura cumplen el propósito de hilvanar la estructura narrativa y aunque ésta es fundamental, el disfrute del lector reside en las amplias descripciones y divagaciones que escapan ese argumento central, ese esqueleto de la narración que queda prácticamente excluido de la obra *En busca del tiempo perdido*. La inclinación dramática carece de valor estético en la novela ya que no contribuye a embellecer el arte, pero es una necesidad dinámica de ella: “necesitamos que el autor se detenga y nos haga dar vueltas en torno a los personajes. Entonces nos complacemos al sentirnos impregnados y como

saturados de ellos y de su ambiente, al percibirlos como viejos amigos habituales de quienes lo sabemos todo y al presentarse nos revelan toda la riqueza de sus vidas” (Ortega y Gasset 37). En la morosidad de la obra reside el disfrute no sólo de su trama, sino de sus personajes y sus circunstancias. Marcel Proust deleita al lector en *En Busca del Tiempo Perdido* impregnándolo de amplias descripciones de los personajes y del ambiente social en el que se desarrollan, incluso de ese ambiente cerrado que es la habitación del personaje masculino en *Por el camino de Swann*, el primero de siete volúmenes. Ese personaje parece tener muchos rasgos del propio autor, como por ejemplo la relación tan apegada con la madre:

Al subir a acostarme, mi único consuelo era que mamá habría de venir a darme un beso cuando ya estuviera yo en la cama. Pero duraba tan poco aquella despedida y volvía mamá a marcharse tan pronto, que aquel momento en que la oía subir, cuando se sentía por el pasillo de doble puerta el leve roce de su traje de jardín, de muselina blanca con cordoncitos colgantes de paja trenzada, era para mí un momento doloroso. (23-24)

Como observa Benjamin al referirse al estilo de la misma en su ensayo *The image of Proust*, la obra posee cierto carácter autobiográfico. Esa morosidad a la que se refiere Ortega se hace palpable en la obra desde el comienzo del primer tomo, en el que el lector se haya ante una explicación detallada de la importancia del sueño para el personaje, de lo que representa esta experiencia y de la ansiedad que experimenta porque llegue el día:

Apoyaba blandamente mis mejillas en las hermosas
Mejillas de la almohada, tan llenas y tan frescas
que son como las mejillas de la propia niñez. Encendía
una cerilla para mirar el reloj. Pronto serían las

doce. Este es el momento en que el enfermo tuvo que salir de viaje y acostarse en una fonda desconocida se despierta, sobrecogido por un dolor, y siente alegría al ver una rayita de luz por debajo de la puerta. ¡Qué gozo! Es de día ya. Dentro de un momento los criados se levantarán , podrá llamar, vendrán a darle alivio. Y la esperanza de ser confortado le da valor para sufrir. Sí, ya le parece que oye pasos, pasos que se acercan, que después se van alejando. La rayita de luz que asomaba por debajo de la puerta Ya no existe. Es medianoche: acaban de apagar el gas, Se marchó el último criado, y habrá que estarse toda La noche sufriendo sin remedio.(Proust 12)

Para Ortega y Gasset “la novela queda reducida a pura descripción inmóvil, y exagerado con exclusivismo el carácter difuso, atmosférico, sin acción concreta que es, en efecto, esencial al género” (44). Una obra de la extensión del *Quijote* se recuerda, se vive y se relee de generación en generación porque recordamos, en cualquier contexto, las interminables aventuras del caballero y su escudero porque “Las cosas reales están hechas de materia o de energía; pero las cosas artísticas -como el personaje del Quijote- son de una sustancia llamada estilo” (Ortega 71). De Hamlet recordamos, más que su trama, su extenso soliloquio del “ser o no ser”.

El personaje, más que el autor, trasciende las épocas y los límites del tiempo. En el caso de Proust se difunde el nombre del autor porque éste se encuentra representado en la obra. Así como dos tiempos coexisten, el Marcel personaje y el Marcel escritor comparten aspectos en

común. Los personajes son figuras esenciales que acaparan el interés del lector y hasta cierto punto hacen que la obra supere las barreras del olvido y del paso de los años.

Proust parece llevar a un extremo esa morosidad del género, según apunta Ortega en su ensayo *Dostoyewsky y Proust*, pero ese extremo le otorga a la obra una estructura interna que lejos de privarla de sentido o capacidad para involucrar al lector en el mundo descrito, lo hace formar parte de él sutilmente. Así como mediante una magdalena, Proust es transportado a su infancia, a través de los acontecimientos que toman lugar en Combray, el lector se inmiscuye en esa simultaneidad de tiempos que crea Proust.

Por su parte, Walter Benjamin parece coincidir con esta observación. En el ensayo “The Image of Proust” expresa: “From its structure, which is fiction, autobiography, and commentary in one, to the syntax of endless sentences (the Nile of language, which here overflows and fructifies the regions of truth), everything transcends the norm” (201). En *En busca del tiempo perdido* la trama dramática cede a la inmovilidad, al poco progreso y a la práctica nulidad que tiene la acción o el movimiento, logrando trascender toda norma antes establecida. Aunque en el ensayo de Benjamin se discuten a fondo más aspectos o temas de la obra proustiana que en el de Ortega y Gasset, ambos críticos coinciden en cuanto a la clasificación de la obra del escritor francés como máxima expresión de la morosidad entre las obras literarias francesas y de todos los tiempos. Quizás sea ese elemento parsimonioso precisamente uno de los que atribuya actualidad a *En busca del tiempo perdido* y el que suscite el interés del lector.

El lector moderno encuentra en el estilo de Proust la posibilidad de asimilar sus propias experiencias con las que están siendo narradas. La obra, además, puede transportar a cualquier lector a un mundo que prácticamente ha desaparecido, un mundo en que no se tiene apuro y se saborea la palabra escrita, la imagen plasmada y la descripción infinita porque su creador se

encuentra al borde de la muerte, porque la vida lo ha desengañado, porque ya no percibe las ilusiones de la misma forma que las percibió en su infancia o incluso en su adolescencia. En ese mundo Proust explora los temas del espacio, el tiempo y la memoria; que juega un papel fundamental en la obra y que en muchas ocasiones es aludida mediante experiencias sensoriales. Proust se permite desarrollar innumerables posibilidades estructurales, temáticas y estilísticas. Dentro de la crítica literaria, Julia Kristeva ha contribuido a la comprensión de una obra como *En busca del tiempo perdido* mediante sus estudios e investigaciones. Su apreciación del texto y de su escritor se encuentra a la altura de las realizadas por Ortega y Benjamin y encierra elementos que suscitan algunas claves de la narrativa proustiana:

It was this man of the nineteenth century who inaugurated the modern aesthetic, and established a completely new form of temporality. Its function is to sum up, and make explicit, the ambitions of all the novels that have gone before, through creating a distinctively new type of Bildungsroman; in this case the learning process involves a return journey from the past to the present and back again. This new form of temporality, furthermore, gives an X-ray image of memory, bringing to light its painful yet rapturous dependence on the senses. It offers modern readers the chance to identify the fragments of disparate time which are nowadays dragging them in every direction, with a greater force and insistence than ever before (3).

En las posturas críticas de Ortega y Benjamin frente a la obra de Proust se aprecian coincidencias y puntos disonantes. En los ensayos “La novela, género moroso” y “Dostoyewsky y Proust” el crítico español realiza un análisis conciso del género y destaca a la figura de Proust como máximo exponente y representante de la detallada descripción y la morosidad. Su

argumento fundamental en esos dos breves ensayos es que la trama o acción en la novela contemporánea es un elemento mecánico y por tanto debe reducirse al mínimo. Frente a un escritor como Proust, sin embargo, ese mínimo es necesario e indispensable tomando en cuenta “el carácter no dramático de la novela” (Ortega 45).

Los dos críticos meditan sobre este rasgo característico que es la contemplación y amplia exposición de personajes, escenas y situaciones que se lleva a cabo en *En busca del tiempo perdido*, pero Benjamin ahonda más en otras cuestiones elementales de lo que Ortega llamó “la última creación de alto estilo, que es la obra de Proust” (45). Benjamin enfatiza en su ensayo que para Proust lo importante no era lo que había experimentado, sino cómo se encontraba entretejido en su memoria, en sus recuerdos. El pasado pasa a formar parte del presente porque el escritor hace que los dos tiempos convivan simultáneamente, permitiendo que lo ya vivido cobre vida en lo que se está viviendo:

The eternity which Proust opens to view is convoluted
 Time, not boundless time. His true interest is in the
 Passage of time in its most real—that is, spaced-bound
 Form, and this passage nowhere holds sway more openly
 Than in remembrance within and aging without. To
 Observe the interaction of aging and remembering means
 To penetrate to the heart of Proust’s world, to the
 Universe of convolution. (Benjamin 211)

La mención de la memoria voluntaria –“the use of the intellect” (Kristeva 30) e involuntaria –“sensory experience” (Kristeva 29) en el ensayo de *Illuminations* pudiera interpretarse como la alusión a dos formas de escritura en la obra de Proust. La memoria

involuntaria es principalmente asociada por el lector al episodio en que el personaje principal se come la galletica magdalena y se transporta temporalmente a su infancia. En la representación de los recuerdos y la memoria se encuentran entrelazadas un sinfín de experiencias banales, de sentimientos, de pensamientos y de ideas a las que Proust otorga valor y sentido en su narrativa. A través de su escritura, Proust tiene un arte para representar sus experiencias que permite que cualquier lector pueda identificarse con ellas. Asimismo, la experiencia expuesta es tan vívida, que el lector inactivo y vegetativo se nutre de ella y también pasa a formar parte de ese pasado que en un momento determinado revivió Proust. No es posible leer la obra sin sucumbir en ese tiempo pretérito mientras se está en el presente y, un presente muy distinto al que se encontraba Proust cuando la escribió.

Este planteamiento posibilita que se establezca cierta relación con lo expuesto por Ortega en el sentido de que cómo bien dice el filósofo español, lo fundamental no es el esqueleto de la obra, es decir, la acción, sino la masa difusa que se encuentra alrededor de ese eje que no por ser un elemento mecánico deja de ser necesario. La experiencia vivida no puede compararse a la infinidad de posibilidades que ofrece el lienzo que se va surtiendo de muchas experiencias para tejer la memoria. Benjamin habla de cómo Proust se resistió al sueño con tal de dedicar sus pensamientos a interminables encuentros y recuerdos que pasarían desapercibidos si se diera paso a la modorra. También explica que Jean Cocteau supo notar lo que debió haber sido la preocupación mayor de los lectores de la obra de Proust y que sin embargo, no ha servido como aspecto crucial de sus reflexiones: la búsqueda de la felicidad que Proust llevó a cabo fue ciega, sin sentido y frenética. El deseo fulminante de felicidad que impregna la escritura de Proust es pocas veces comprendido y con acierto Benjamin expresa:

There is a dual happiness, a dialectics of happiness: a hymnic and an elegiac form. The one of the unheard-of, the unprecedented, the height of bliss; the other, the eternal repetition, the eternal restoration of the original, the first happiness. It is this elegiac idea of happiness- it could also be called Eleatic- which for Proust transforms existence into a preserve of memory. To it he sacrificed in his life friends and companionship, in his works plot, unity of characters, the flow of the narration, the play of the imagination. (204)

La clave de su extensa narración está en formar parte de esas historias, no como lector sino como personaje, de acuerdo con Benjamin. En sus siguientes planteamientos, el crítico alemán expone que la realidad de la obra de ese escritor que disfrutaba de la ambigüedad y el trastorno y que insistía en evadir la norma, es la imagen que se separa de la estructura de las oraciones, que Proust es un maestro en crear complicaciones y que en su creatividad reside su pasión por la vida vegetativa. Al referirse a la complejidad que caracteriza el estilo de Proust Benjamin cita al mismo con motivo de ejemplificar claramente su exposición: “My dear Madam, I just noticed that I forgot my cane at your house yesterday; please be good enough to give it to the bearer of this letter. P.S. Kindly pardon me for disturbing you; I just found my cane” (Benjamin 207). Aunque para Proust su obra nace como resultado del planeamiento, Benjamin expresa que en realidad era todo lo contrario: “The basic feature of his work, too, which Proust kept proclaiming as being planned, is anything but the result of construction” (Benjamin 213). Más adelante en el ensayo se aprecian otros planteamientos sobre Proust; la presencia de dos voces que habitan en su obra: la curiosidad y el halago, el elemento detectivesco en su curiosidad, la indiscutible presencia del tiempo y de la muerte y el esnobismo como su mayor crítica a la sociedad. Proust es concreto porque es impenetrable y escurridizo, innovador y desafiante:

Proust chooses to reexamine the novel in terms of a higher or philosophical reason that destroys the neat categories of time and individuality current before him. Again, his intellectual gesture is to scrutinize radically what we all know, that novels are not life, and in doing so, he arrives at another kind of novel, which questions the reliability of much of the narrator's experience. (Porter 136)

Benjamin menciona directamente a Ortega en su ensayo y señala que éste fue el primero en observar detalladamente la existencia vegetativa de los personajes de Proust, la cual se encuentra firmemente en sus hábitos y su posición aristocrática.

De acuerdo con Ortega la actitud del lector es puramente contemplativa, ya que el arte es “un deleitarse en la contemplación” (45). Ortega explica en su ensayo que “lo que el autor nos ofrece es un análisis microscópico de las almas humanas. Con un ápice de dramatismo, la obra hubiera sido perfecta” (45). Si se toma en cuenta lo expuesto por Ortega en “La novela, género moroso” sobre el papel que juegan la acción y las descripciones en la obra narrativa, será posible establecer ciertas coincidencias con lo que observa Benjamin sobre la imagen que se separa de la estructura de las oraciones en la obra de Proust. Ambos críticos parecen estar de acuerdo en que en la obra proustiana, esa nube cargada de imágenes y descripciones que dan la impresión de haber pasado el límite conveniente de la lentitud es mucho mas importante que la estructura que pueda regir las oraciones o la trama de la obra.

Las ideas de ambos críticos en cuanto a estilo, técnica y valor estético también comparten similitudes y diferencias. Ortega en sus dos ensayos alude al estilo de Proust y lo define como lento, moroso y desmedido en cuanto a la lentitud. Aunque según él, el interés dramático de la obra carezca de valor estético, no debe eliminarse por completo y en Proust esa proporción ínfima se vuelve esencial considerando su inagotable caudal de recursos descriptivos.

Continúa explicando que la obra posee un carácter no dramático y que la actitud del lector es puramente contemplativa. Su sección sobre Proust es notablemente menos extensa que la de Benjamin. Por su parte, Benjamin sugiere que el estilo de Proust es la comedia, no el humor y que en su escritura se encuentra implícita la crítica. En la obra de Proust la unidad familiar y la personalidad, así como la sexualidad moral y el honor profesional se ven afectados por la forma burlesca que el autor tiene de presentarlos. La burguesía es destrozada por la burla. Su retorno y reasimilación por la aristocracia es el tema sociológico de la obra. Según Benjamin el objetivo principal de la serie es la curiosidad. Ésta a su vez se relaciona a la parodia. Ambos críticos concuerdan en que la obra proustiana no ha sido arrastrada por la corriente del olvido, por el contrario ha sido objeto de numerosos estudios por parte de la crítica literaria y se ha colocado entre las más destacadas del pasado siglo ya que en él se encuentra un nuevo sentido del lenguaje, de la técnica poética y del estilo:

In the present sorry state of the world we may find ourselves returning to Proust for a new sense of mental largeness and potenciality. From our dull, platitudinous everyday language, we may go to Proust, as if to a great poet, to be reminded of the wonders that such language, under pressure, can still perform”(Wimmers 173).

Una vez realizadas las lecturas de los respectivos ensayos, el lector se encuentra no sólo ante dos posturas intelectuales que contribuyen al entendimiento de la obra de Proust sino también ante las perspectivas que en su esencia son dignas de ser analizadas. Tanto Ortega como Benjamin discuten algunas de las claves de la narrativa proustiana como si la serie no agotara su vigencia con el paso del tiempo. En lo que a este aspecto se refiere, ambos críticos concuerdan en un rasgo del escritor que ha sido notable en todas las épocas y que no pasa desapercibido: su

capacidad incomparable de describir detalladamente tanto el presente como el pasado y hacer de las situaciones más banales e insignificantes, verdaderas historias que cautivan el interés del lector. Benjamin cita en su ensayo una interesante observación que realizó uno de los lectores más exigentes y agudos de la obra proustiana: Max Unold

Proust managed to make the pointless story interesting. He says: “Imagine, dear reader, yesterday I was drinking a cookie in my tea when it occurred to me that as a child I spent some time in the country”. For this he uses eighty pages, and it is so fascinating that you think you are no longer the listener but the day dreamer himself. (204)

Esa extensión incomparable es precisamente lo discutido por Ortega en su ensayo “La novela, género moroso”. Proust no sólo logra yuxtaponer simultáneamente el pasado y el presente sino que en el hacer esto atribuye muy poca acción dramática a la obra y da rienda suelta a un sinfín de descripciones que se encuentran hilvanadas por una estructura interna. Su lector no es activo, por el contrario, debe adoptar una actitud contemplativa.

Benjamin discute y reflexiona sobre otros elementos de la obra proustiana, he ahí una de los puntos disonantes entre los dos ensayos. Otro aspecto en el que parecen estar de acuerdo tanto Ortega como Benjamin es que la obra *En busca del tiempo perdido* se encuentra entre aquellas que no han sucumbido al paso del tiempo o al olvido, por el contrario ha ido despertando el interés de los lectores según ha pasado el tiempo. Aquella búsqueda frenética de la felicidad que llevó a cabo Proust ya en su lecho de muerte prácticamente cuando en sus pensamientos menguaban las ilusiones e imperaba el desencanto, supuso su inmortalidad. Su tiempo recobrado da la impresión de que en realidad nada se ha perdido y mucho se ha ganado. El lector es tan partícipe como el personaje de la recuperación o evocación del pasado ya que las

experiencias y la sensación que le acontecen a la voz narrativa, pudieran haberle acontecido a Proust y por tanto, a cualquier lector en que ellas se vea reflejado. Su modo y estilo de narrar es aplicable a cualquier individuo.

Benjamin continua reflexionando sobre la obra proustiana una vez pasado el punto de su característica morosidad. Su ensayo ahonda sobre el uso de la memoria involuntaria y voluntaria y alega que la primera se encuentra relacionada al colectivo mientras que la segunda se encuentra relacionada a lo individual. Según Benjamin, Proust atribuye más importancia a la forma en que algo se había experimentado, que lo experimentado en sí. Es decir, que el camino recorrido para llegar a un punto determinado es lo que realmente cuenta. Las experiencias más insignificantes, así como las más relevantes se encuentran unidas en el tapiz de la memoria.

El crítico alemán también expone el tema del sueño. Tema que abarca las primeras páginas de *Por el Camino de Swann* y al cual Proust se resistió con tal de que sus más grandes encuentros no se perdieran en éste. El escritor que experimentó una dialéctica de la felicidad, era un maestro en crear complicaciones. Benjamin apunta que el primero en observar la vida vegetativa de los personajes de Proust fue Ortega y Gasset. Ambos críticos expresan que la amplitud descriptiva y la vasta riqueza de la imaginación de Proust son más importantes que la mínima acción dramática empleada en la obra.

Si bien la figura de Proust es inspiración para el desarrollo de un ensayo crítico, los esbozos que Ortega y Gasset y Benjamin dedican a este escritor son piezas que iluminan y esclarecen muchos de los aspectos relacionados al estilo y la estética de *En busca del tiempo perdido*. Llegado este punto, es posible afirmar que los dos críticos comparten la opinión que la novela es género moroso. A pesar de la extensión de cada uno de los ensayos que ambos críticos

dedican a la figura de Proust, sus puntos de vista no sólo coinciden en ciertos aspectos, sino que ambos le otorgan un lugar especial dentro del marco de las artes y las letras a la obra proustiana.

Obras citadas

Benjamin, Walter. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1968.

Houston, John Porter. *The shape and Style of Proust's Novel*. Detroit: Wayne State University Press, 1982.

Kristeva, Julia. *Proust and the Sense of Time*. New York: Columbia University Press, 1993.

Ortega y Gasset, José. *Meditaciones sobre la literatura y el arte*. Madrid: Editorial Castalia, 1987.

Proust, Marcel. *Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza, 1988. Wimmers, Inge Crosman.

Proust and Emotion: The importance of Affect in A la recherche du temps perdu. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

Nostalgia del guerrero en la poesía de Álvaro Mutis

Oscar Sendón

University of Nebraska-Lincoln

En un período de siete años, los que van de 1986 a 1993, Álvaro Mutis publica las siete obras que conforman una de las sagas más apasionantes de la literatura hispanoamericana contemporánea: *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Como su nombre indica, el protagonista es un gaviero, Maqroll, marinero libre aunque desesperanzado, errante y siempre próximo a la muerte que, sin embargo, consigue sortear el mundo violento del que forma parte. Son esas novelas las que han hecho popular a Maqroll e internacional a su autor.³ Sin embargo, Mutis, fallecido en 2013, se consideraba primero y ante todo un poeta.⁴ De hecho, Maqroll hace su primera aparición en el poemario *Los elementos del desastre* (1953). Su idiosincrasia se hace tan abarcadora que el personaje se convierte en voz poética absoluta, y, por ello, toda la poesía de Mutis, que comprende más de una decena de libros, acaba por integrarse en un único volumen titulado *Summa de Maqroll el Gaviero*, publicado por primera vez en 1973, al que se le han ido sumando, en posteriores ediciones, nuevos libros y poemas dispersos.

El arco cronológico de los poemas escogidos por el autor colombiano es muy amplio: desde “Tres imágenes” de 1947 hasta “Apuntes para un funeral” de 1985; casi cuarenta años de escritura que dan fe de la relevancia y perseverancia que Mutis otorga a la figura, real o ensoñada, del guerrero perteneciente a la tradición común europea y, más en particular, española.⁵ A pesar de lo dicho, y sin que suponga contradicción alguna en la mirada del autor, es

³ Mutis ha sido reconocido, entre otras distinciones, con la Orden al Mérito francés (1993), el Premio Príncipe de Asturias (1997) y el Premio Cervantes (2001).

⁴ Afirma el escritor colombiano en una serie de entrevistas con Eduardo García Aguilar: “Yo me siento más en lo mío y más afín al mundo de la poesía [...] En el poema me muevo con más facilidad, estoy más en mi ambiente” (125). Tal aseveración se relaciona con la temprana fecha de publicación de su primer libro de poesías, *La balanza* (1948).

⁵ A pesar de la copiosa tradición de figuras militares que surgen en las naciones de la América hispana a partir de las guerras de independencia, los guerreros retratados en la poesía mutisiana suelen ser de raigambre europea, siendo identificados algunos de ellos como lanceros, lansquenets o húsares. Se puede explicar este desinterés poético hacia

bastante común que, sobre todo en los primeros textos, estos guerreros de ascendencia europea hayan sido trasplantados al solar americano, convirtiendo de este modo la nostalgia del guerrero en anacronismo poético.

Da inicio este viaje militar con uno de los arquetipos de soldado más característicos de Europa: el húsar.⁶ Aparece esta figura de forma temprana en el poema “Tres imágenes”, pero el húsar por excelencia en la obra lírica de Mutis no puede ser otro sino “El húsar” de *Los elementos del desastre* (1953). Está dividido este poema en cinco partes, siendo la quinta la única que recibe título: Las batallas. Comienza de la siguiente manera: “Cese ya el elogio y el recuento de sus virtudes y el canto de sus hechos. Lejana la época de su dominio, perdidos los años que pasaron sumergidos en el torbellino de su ansiosa belleza, hagamos el último intento de reconstruir sus batallas, para jamás volver a ocuparnos de él” (V, introducción). Como la misma voz literaria indica, el poema es un canto al húsar, una alabanza que, no obstante, deriva hacia la ironía que provoca el recuerdo pretérito de su honor en un presente discrepante. Dicho modelo de soldado convenientemente traído del pasado, reside ya solo en la memoria recordado como estatua ecuestre: “En las ciudades que conocen su nombre y el felpudo galope de su caballo / lo llaman arcángel de los trenes / sostenedor de escaños en los parques / furia de los sauces” (I, vv. 1-4). Se trata de un combatiente inservible y abandonado, con armas deterioradas por el paso del

los soldados y caudillos hispanoamericanos retomando las propias palabras de Mutis: “Nosotros, gracias a esos oficiales traidores, Bolívar, San Martín y todos los otros cuyas estatuas pueblan nuestras capitales, cortamos el cordón que nos unía con mil años de historia; una de las historias más grandes del occidente europeo, la historia de España” (Cobo Borda 208). En este sentido, la identificación de Mutis con la herencia española y europea es incontestable porque, en su opinión, es la idea imperial la que da continuidad a un devenir histórico que proviene de la Antigüedad; al contrario, los luchadores independentistas y sus sucesores no serían sino consecuencia de las ideas de la Revolución Francesa, y, por lo tanto, elementos desgajados de la tradición clásica.

⁶ Los húsares eran miembros de destacamentos de caballería ligera procedentes de Serbia y Hungría, pero que se hicieron célebres en los ejércitos de toda Europa, especialmente durante la época napoleónica; su efigie característica: un soldado a caballo, de mostacho largo, con colorido uniforme, el chacó empenachado y sable a la cintura. En Hispanoamérica hubo varias unidades de húsares que, provenientes del ejército colonial español, acabaron por formar parte de los ejércitos de las nuevas repúblicas americanas durante y tras las guerras de independencia, con especial relevancia en Argentina, Chile y Perú. Baste mencionar el papel de los Húsares de Pueyrredón, formado por criollos argentinos aún bajo tutela española en su lucha contra los británicos, o la decisiva intervención de los Húsares de la Muerte en la independencia chilena.

tiempo: “[...] el filo de su sable comido de orín y soledad, de su sable sin brillo y humillado en los zaguanes” (I, v. 5). Los atributos que caracterizan su uniforme caen desgastados por los años y el polvo, pero, a pesar de todo, el jinete permanece impertérrito y acepta la ironía del destino: “Fina sonrisa del húsar que oculta la luna con su pardo morrión y se baña la cara en las acequias” (I, v. 9). Acaba por integrarse en esa indolencia causada por el sol y el calor tan característicos de algunas villas americanas: “Memoria del húsar trenzada en calurosos mediodías cuando la plaza se abandona a una invasión de sol y moscas metálicas” (I, v. 13).

En la composición “Trilogía”, perteneciente al mismo libro, presenta un especial interés la primera parte titulada “De la ciudad”: “¿Quién ve a la entrada de la ciudad / la sangre vertida por antiguos guerreros? / ¿Quién oye el golpe de las armas / y el chapoteo nocturno de las bestias? / ¿Quién guía la columna de humo y dolor / que dejan las batallas al caer la tarde?” (vv. 1-6). Estos interrogantes que retrotraen al lector a un pasado cruel de muerte y desolación, aunque también de renuncia y esperanza por un futuro digno, se ven contestados a continuación: “Ni el más miserable, ni el más vicioso / ni el más débil y olvidado de los habitantes / recuerda algo de esta historia” (vv. 7-9). No hay duda, el sacrificio del guerrero será arrinconado en el recuerdo del pueblo hasta desaparecer. La intención del poeta es evitar esa negación, traer desde lo más brumoso de la memoria los hechos acaecidos, ejercer de historiador para que ese sacrificio no sea vano y, de este modo, dejar constancia de la batalla librada.

En *Los elementos del desastre* hay otro poema, precisamente el que da título al libro, compuesto por doce secciones, la cuarta de las cuales detalla una exposición de la esencia imprecisa y atemporal del guerrero: “Los guerreros, hermano, los guerreros cruzan países y climas con el rostro ensangrentado y polvoso y el rígido ademán que los precipita a la muerte.

Los guerreros esperados por años y cuya cabalgata furiosa nos arroja a la medianoche del lecho, para divisar a lo lejos el brillo de sus arreos que se pierde allá, más abajo de las estrellas” (IV).

Es posible encontrar dicha caracterización ideal del guerrero en otros textos, como ocurre en las dos primeras partes de “El mapa”, de *Reseña de los hospitales de ultramar* (1959).⁷ En esta composición, una voz introductoria nos muestra a Maqroll en posesión de una carta con diferentes episodios. El primero describe lo siguiente: “Un jinete encarnado / galopa por la estepa. / Su sable alcanza / al sol atónito / que lo espera extendido / en un golfo bañado / de tibio silencio” (I). Tenemos nuevamente la recreación del militar a caballo, con el sable en ristre alcanzando un sol propicio para las hazañas de la guerra; es la visión idílica del guerrero solitario con las armas prestas para probar su arrojo, como si fuera una radiante estampa colgada en un salón cualquiera. La segunda parte dice así: “Las armas enterradas / en lo más espeso / del bosque / indican el nacimiento de un gran río. / Un guerrero herido señala / con énfasis el lugar. / Su mano llega hasta / el desierto / y sus pies descansan / en una hermosa ciudad / de plazas soleadas y blancas” (II). En este caso, el guerrero es mostrado después del combate, malherido y desposeído de sus armas, sin los atributos propios que lo identifican, porque ya sus pies se han parado en un lugar concreto, una ciudad con plazas, donde no resultaría extraño que se le acabase erigiendo un monumento en su honor, lo que enlazaría este poema con el simbolismo de la estatua como representación accesoria de lo militar, como se ha visto en los primeros versos de “El húsar”.

La característica común de los poemas “I”, “VI” y “X”, pertenecientes a la obra *Diez Lieder* (1984),⁸ es que el guerrero y el sueño van siempre de la mano, tal como acontecía en “Los elementos del desastre”. Comparemos las secciones que mencionan ambos conceptos en estas

⁷ La versión que se ofrece en la *Summa* aparece datada en 1973.

⁸ Originalmente constituía la segunda parte del libro *Los emisarios* (1984).

tres composiciones: “Duerme el guerrero / sólo sus armas velan. / El verano abre las esclusas / y el sueño se puebla / de vagos combates” (I, vv. 1-5); “En alguna corte perdida, / tu nombre, / tu cuerpo vasto y blanco / entre dormidos guerreros. / En alguna corte perdida / la red de tus sueños / meciendo palmeras, / barriendo terrazas / limpiando el cielo” (VI, vv. 1-9); “Ha vuelto en mi sueño / tu estampa de vikingo destronado, / tu barba flava y entrecana, / tu andar de lansquenete” (X, vv. 1-4); y también en el mismo poema: “Ha vuelto en mi sueño / tu estampa de vikingo / y tu voz minuciosa que narraba / la carga vespertina de los húsares / que decidió en Marengo la victoria” (X, vv. 38-42).⁹ La coincidencia léxica evidencia la intencionalidad del escritor colombiano de recrear una atmósfera marcial, en la que la simple mención del guerrero sirva para trasladar al lector a un mundo de plena ensoñación. Siguiendo dicha idea, este mismo canto “X”, subtítulo “El regreso de Leo le Gris”, y que contiene una cita del poeta colombiano León de Greiff, no trata de retratar a un guerrero indefinido, sino que canta la amistad sincera entre dos hombres. La voz poética compara a su amigo, o al menos lo relaciona, con guerreros de otro lugar y otro tiempo: el vikingo escandinavo, el lansquenete germano, el húsar napoleónico.¹⁰

Hay en la *Summa* dos textos que tienen la particularidad de que la voz poética es el propio guerrero. Aunque su asunto difiera en esencia, este cambio de la tercera a la primera persona resulta novedoso porque son voces poéticas claramente diferenciadas de la de Maqroll, la voz poética habitual. El primero de los textos hace su aparición en la cuarta parte del poema

⁹ Compárense estos versos con estos otros pertenecientes al poema “Balada del mar no visto, ritmada en versos diversos” de León de Greiff: “mis ojos acerados de viking, oteantes, / mis ojos vagabundos / no han visto el mar... / La cántiga ondulosa de su trémula curva / no ha mecido mis sueños” (vv. 9-13); según la antología de José Olivio Jiménez.

¹⁰ Treinta años antes, en la obra *Los trabajos perdidos* (1956), Mutis ya había escrito “La muerte de Matías Aldecoa”, una elegía dedicada a Matías Aldecoa, uno de los muchos pseudónimos de León de Greiff, en la que se dice lo siguiente: “Ni cuestor en Queronea, / ni lector en Bolonia, / ni coracero en Valmy, / ni infante en Ayacucho” (vv. 1-4); se cantan las ocupaciones que Matías no pudo ejercer, entre ellas, dos de ámbito castrense: ni coracero en Francia, ni infante, de la infantería presumiblemente colonial, en el Perú.

“*Caravansary*”,¹¹ integrado en el poemario con el mismo nombre, *Caravansary* (1981). Empieza así: “Soy capitán del 3º de Lanceros de la Guardia Imperial, al mando del coronel Tadeuz Lonczynski. Voy a morir a consecuencia de las heridas que recibí en una emboscada de los desertores del Cuerpo de Zapadores de Hesse” (IV). Continúa el capitán con la descripción de su fatídico estado por culpa de la metralla enemiga, y, justo antes de morir y en un inesperado giro temático, confiesa ante Dios el amor incestuoso que siente hacia su hermana. El segundo texto que nos muestra el perfil autobiográfico de un soldado pertenece a la cuarta parte del poema “Apuntes para un funeral”, del libro *Crónica regia* (1985), que comienza así de rotundo: “Dice un antiguo soldado de los tercios de Flandes: / «No importa lo que venga después” (IV, vv. 1-2); y que también acaba de la misma manera: “Nada gané, nada perdí. / Allí estuve. Eso fue todo»” (IV, vv. 13-14). Se trata de una declaración con motivo de la muerte de su rey, pero ampliable a su recorrido vital como guerrero: las expediciones, los pillajes, los ritos y las ceremonias que lo convierten en soldado. De nuevo la parte humana, la reflexión nihilista que lo acerca a la muerte que él ayudó a sembrar. En la sección segunda de esta misma composición se nos relata la barbaridad ancestral: “Batallas Batallas Batallas / que recorren la tierra con prisa de animales sedientos” (II, vv. 1-2); batallas repetidas hasta el infinito porque son tan inherentes al hombre como su propia existencia: “batallas sin voz, batallas a medianoche / en rutas anegadas, entre carros atascados / en un espeso barro de milenios” (II, vv. 10-12). Entre las batallas, los pendones o banderas que siguen las tropas: “trapos que el viento baraja” (II, v. 4); trapos por los que se entrega la sangre de la vida y de la muerte: “savia confusa de la guerra, de la humana conquista / de territorios bajo un cielo antiguo / protector de legiones –corazas al viento de la

¹¹ Parte que emplea la estructura de la prosa poética. Al respecto, indica la investigadora Consuelo Hernández: “[Su poesía] presenta una serie de peculiaridades en las formas del poema: están escritos indistintamente en verso y en prosa; recurre a abundantes elementos narrativos, muchos de ellos desarrollan una historia, tienen personajes principales y secundarios, poseen un principio y un fin perfectamente demarcados, a veces con trama y desenlace, de manera que podrían ser leídos como el orbe de una novela o de un cuento” (114).

tarde, / rígidas estatuas de violencia sumergidas en alcoholes bárbaros—” (II, vv. 6-9). Vuelven a emerger imágenes anteriormente mencionadas: la condición errante, la evocación de lo antiguo y la rigidez de las estatuas.

La inclusión de referencias a personajes históricos en *Los emisarios* (1984),¹² comienza con “Funeral en Viana”, el poema que describe la muerte y entierro de César Borgia: “[...] se amontonan prelados y hombres de armas. / Un olor a cirio, a rancio sudor, a correajes / y arreos de milicia” (vv. 6-8); “La boca cerrada con firmeza parece detener / a flor de labio una airada maldición castrense” (vv. 21-22); “Chocan las armas y las espuelas en las losas del piso” (v. 26); y continúa el retrato del ambiente a lo largo del poema: “El desnudo acero de las espadas / y de las alabardas en alto, despide una luz pálida, / un nimbo impersonal y helado. Los arreos de guerra / exhalan un agrio vaho de resignado cansancio” (vv. 93-96). Ya no estamos, como es evidente, ante un guerrero indeterminado, sino uno real, forjador de historia, feroz y habituado a la actividad de la guerra: “Cómo sorprende este silencio militar y dolorido / ante la muerte de quien siempre vivió / entre la algarabía de los campamentos / el estruendo de las batallas y las músicas / y risas de las fiestas romanas” (vv. 30-34). El joven César, víctima de una emboscada, aparece como el prototipo de soldado que muere luchando: “Ya en el suelo y a tiempo que lo acribillaban / las lanzas de sus agresores, aún tuvo alientos / para increparlos: «¡No sou prous, malparits!»” (vv. 115-117). De similares características biográficas es el poema que trata sobre la zarina Alejandra Feodorovna: “En Novgorod la Grande”; aunque, en este caso, lo militar cumpla simplemente una función de *atrezzo* para homenajear la llegada de la zarina. Destaca la plasticidad de los versos: “Una *sotnia* de cosacos escolta el flamante desfile / de funcionarios en

¹² Con esta obra se plantea, según Barrero Fajardo, la siguiente alternativa en la poesía de Mutis: “volver la mirada hacia aquellos momentos históricos que acaparan su atención, con la intención de reconstruirlos con el mayor detalle” (100).

uniforme de gran gala, / de oficiales del regimiento Preobrajenski de la Guardia Imperial / con sus corazas relucientes y sus altas botas charoladas” (vv. 22-25).

Por último, el poema “Tríptico de la Alhambra”, también parte de *Los emisarios*, relata una visita personal de Mutis a la Alhambra granadina, en esta ocasión devenido el autor en claro yo poético. De las tres piezas que lo forman, la que más interesa para el objetivo de este ensayo es la tercera, subtitulada “En la Alcazaba”; esto es, la zona fortificada donde se guarecían los soldados. Apunta Mutis que en la alcazaba no hay inscripciones que celebren su historia, por lo que es él quien debe adoptar esa función historiográfica para evitar que los guerreros queden en el olvido, tal como se mencionó anteriormente al hablar de la intención de estos textos. El poeta se convierte ahora en su voz para darles vida en la rutina en que consisten las guerras, esta guerra o cualquier otra guerra, porque siempre es la misma: “Y así un año y otro año / y un siglo y otro siglo” (vv. 26-27). La guerra aparece como una constante humana y, a pesar de la sangre derramada, que es como la savia de la tierra, y a pesar de los muertos y de la brutalidad, no ignora las emociones humanas, el temor y el pánico que acentúan el deseo de vivir.

No se trata por lo tanto de un guerrero, sino de varias representaciones del mismo: unos europeos, otros aclimatados a las Américas; unos ensangrentados, otros desfilando impolutos; unos ficticios, otros reencarnaciones del pasado; unos tranquilos ante la batalla, otros expectantes; unos de carne y hueso, otros estatuas... Pero todos cobijados de la esencia humana y reflejo de ese militar ideal al que Mutis quiere dar voz para que sus acciones no se pierdan en el olvido.

Obras citadas

- Barrero Fajardo, Mario. “La obra poética de Álvaro Mutis: Entre imperativos y vacilaciones. Génesis y desarrollo de un universo literario”. Tesis. Universidad de Salamanca, 2008. Web. 11 sept. 2013.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. *La otra literatura latinoamericana*. Bogotá: El Áncora, 1982. Impreso.
- García Aguilar, Eduardo. *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis*. Barcelona: Casiopea, 2000. Impreso.
- Hernández, Consuelo. *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1996. Impreso.
- Jiménez, José Olivio. *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1987*. Ed. revisada. Madrid: Alianza Editorial, 2009. Impreso.
- Mutis, Álvaro. *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Madrid: Alfaguara, 2002. Impreso.
- . *Summa de Maqroll el Gaviero – Poesía reunida [1947-2003]*. Bogotá: Alfaguara, 2008. Impreso.

Una identidad personal y colectiva: la función del cine en *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig

Lily Frusciante

Northwestern University

En su libro *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, Walter Benjamin analiza la historia general del arte y la manera en que la función del arte ha cambiado durante esta historia. Los métodos de reproducción tecnológica son integrales al argumento de Benjamin. Por eso, Benjamin distingue entre la primera técnica (ésta se refiere a la reproducción del arte sin métodos tecnológicos) y la segunda técnica (ésta se refiere a la reproducción del arte con métodos tecnológicos). El cine y su rol en la vida moderna son fundamentales en la distinción entre estas dos técnicas. Con respeto al rol del cine, Benjamin menciona, “The function of film is to train human beings in the apperceptions and reactions needed to deal with a vast apparatus whose role in their lives is expanding almost daily” (26). Es decir, el cine provee las herramientas necesarias para entender un mundo que, debido a la segunda técnica y la vida moderna, está cambiando rápidamente.

Este rol del cine se vuelve aparente en la novela *La traición de Rita Hayworth*. Escrita por el autor argentino Manuel Puig y publicada inicialmente en 1968. *La traición de Rita Hayworth* trata sobre un grupo de gente que vive en la provincia de Buenos Aires en los años 40. La trama se enfoca en los personajes Mita, su esposo Berto y su hijo Toto. El cine clásico de Hollywood es una parte fundamental de la vida de estos personajes porque forma la base de cómo éstos, particularmente Toto, entienden el mundo moderno: un mundo que, como expresa Benjamin, siempre está cambiando a su alrededor. Este estudio propone un análisis del cine dentro de *La traición de Rita Hayworth*. Con las ideas de Benjamin en mente, analizaremos cómo el cine ayuda a los personajes, particularmente a Toto, a entender el mundo caótico y moderno de su alrededor. Con respeto a esto, Toto tendrá una importancia singular. Hay tres

momentos en que Toto narra en primera persona y cada uno de estos momentos narra una época diferente de su vida. Estos tres momentos están llenos de referencias al cine clásico de Hollywood, pues en este sentido, el cine es fundamental en la formación de su identidad personal y en su rol como narrador.

Una mirada a los estudios críticos sobre el cine y sobre Puig apoyarán este análisis sobre Toto y el cine. Con respecto a los estudios cinematográfico, “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism”, de Miriam Bratu Hansen, es particularmente ilustrativo. Con respecto a los estudios sobre *La traición de Rita Hayworth*, *Suspended Fictions* de Lucille Kerr, *Manuel Puig: montaje y alteridad del sujeto* de Roberto Echavarren y *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig* de Jorgelina Corbatta ayudarán con el análisis de los personajes de la novela. Estos textos críticos en combinación con *The Work of Art* de Benjamin mostrarán el rol que tiene el cine en la construcción de Toto como personaje y de la novela en sí. En vez de ser un aparato de alienación, el cine en *La traición de Rita Hayworth* es una producción cultural que ayuda con el entendimiento de la existencia moderna.

Toto y su familia vive en el pueblo Coronel Vallejos. Ubicado en la provincia de Buenos Aires, Vallejos es un lugar mediocre y sin mucha belleza. Una hermana de Mita y una amiga de la familia mencionan estos aspectos de Vallejos cuando conversan sobre Mita al principio de la novela. El énfasis que ellas dan a la sequía, la falta de árboles y césped y el uso de caballos en vez de taxis señalan que Vallejos no es un lugar espectacular. La mediocridad de Vallejos presagia la insatisfacción que impregna toda la novela y que caracteriza la vida de Mita, en particular. Es esta insatisfacción que eventualmente abre un espacio para el cine dentro de la novela.

Cada personaje habla, en algún sentido, de la mediocridad de Vallejos. Toto, sin embargo, desempeña un rol específicamente vital en la representación de esta mediocridad. En su libro *Suspended Fictions*, Lucille Kerr analiza el rol de Toto:

Toto apparently is the novel's protagonist. He is the character to whom most attention is given in both the novel's text and fiction. He is the subject who both speaks (Chapters III and V) and writes (Chapters XIII), as well as the character who is spoken about, more than anyone else...The story of Toto is also the story of the lives of his family, his neighbors, his friends, and his classmates, all of whom live in the provinces, on the edges of culture, where nothing of importance ever seems to happen. (25)

Este comentario de Kerr explica el lugar central que ocupa Toto en la novela y afirma la manera en que sus comentarios y experiencias revelan no sólo la mediocridad de Vallejos sino también las características de los otros personajes. Aunque se menciona Toto en los primeros dos capítulos, no es hasta el tercer capítulo que él tiene su propia oportunidad de hablar. Y es este capítulo que da al lector su primera mirada al testimonio que ofrece Toto sobre su mundo.

El tercer capítulo, "Toto, 1939," comienza con los comentarios de Toto sobre un evento en su escuela y sobre la gente que participan en éste. Con respecto a los participantes, Toto dice, "Son tres muñequitos, con la dama antigua, peinada de alto con peluca grande, y la pollera inflada más cara de seda, los tres muñequitos tienen medias blancas largas hasta el bombachón de seda hasta la rodilla, las muñecas con traje de seda y los muñecos con traje de seda también, mami, y la pechera blanca los hombres igual que la tuya" (31). Con la interjección de "mami," parece que Toto está hablando a su madre Mita. Toto continúa esta conversación diciendo, "¡Mami! ¿Por qué no viniste? Con papi, porque mami de turno en la farmacia perdió todos los

números que hicieron los chicos de la Escuela 3” (31). En este extracto parece que Toto está hablando a sí mismo en vez de directamente a Mita. A pesar de esta confusión, Toto marca algo concreto que se percibe en toda la novela: la insatisfacción y la infelicidad de sus padres. Esta insatisfacción subraya la manera en que el mundo de Toto está roto.

En su representación de este mundo roto, Toto se enfoca en el desencanto que siente Mita hacia su vida. Su casamiento con Berto parece ser el génesis de esta infelicidad y es una infelicidad que afecta cada aspecto de su vida. A pesar de esta infelicidad, es importante notar que Toto sigue admirando a su madre, como explica Kerr:

Toto appears to take Mita, with whom he shares a passion for the movies, as his intellectual, cultural, and perhaps, sexual model. Immersed in the world of fiction, film, and fashion, he is the very antithesis of Berto and Héctor, two handsome “macho” figures of authority about whom Toto is ambivalent and from whom he himself elicits contradictory reactions. (25)

El hecho de que Toto admira a Mita hace que la infelicidad de su madre sea aún más potente.

Varios problemas que Mita tiene se derivan de Berto. Él es un hombre obsesionado con su trabajo y los negocios; duro y a veces violento; y casi ausente como padre. Como escribe Roberto Echavarren en *Manuel Puig: montaje y alteridad del sujeto*, “El padre permanece en otro mundo, preocupado por dificultades económicas, interesado en los deportes y con una educación rudimentaria” (21). La mayoría de estas características e intereses de Berto se vuelven aparentes a través de lo que narra Toto. No es hasta el final de la novela que Berto tiene su propia oportunidad de hablar. Hasta este momento, los comentarios de Toto son lo que informan al lector sobre Berto. Los comentarios de Toto describen la hora de la siesta (cuando a Berto no le gusta escuchar o ver a Toto); la indiferencia que muestra Berto hacia el cine (algo que a Toto y

su madre les fascina); y la tendencia general de Berto de ignorar a Toto y Mita. Con estas descripciones, Toto señala que su padre es la fuente de la infelicidad de su familia.

Vivir en este mundo roto, específicamente con dos padres que (en maneras distintas) no pueden ofrecer el apoyo necesario a su hijo, tiene consecuencias para Toto. Hay varias lecciones personales que él no recibe explícitamente de sus padres. En algunos instantes, Toto mira hacia sus amigos y su prima Teté para cumplir esta educación sentimental. Este giro desde sus padres hacia sus amigos y sus otros familiares se percibe concretamente en el capítulo seis, “Teté, Invierno 1942”. Aquí, Teté describe varias cosas que Toto aprende sobre la sexualidad. Con respecto a estas lecciones, Teté dice, “Con la Paquita le empezamos a hablar al Toto a ver si sabía algo y el Toto no sabe un pepino, que es un poco más chico que nosotras pero todos los varones saben esas cosas aunque sean de primero inferior, pero el Toto tiene nueve años y todavía cree en la cigüeña, él no dice nada pero se calla” (100). A pesar de que varias conversaciones sobre la sexualidad, como la conversación recién citada, ocurren en la novela, no reparan el mundo roto de Toto. No arreglan los problemas de sus padres. No le ofrecen la educación sentimental que necesita para formar su propia identidad. Es, sin embargo, el cine clásico de Hollywood, el que hará que Toto, descubra o rellene todos estos vacíos en su vida.

Toto comienza a hacer referencias al cine clásico de Hollywood en el capítulo tres de la novela. En particular, hay una escena que ilumina cómo el cine ayuda en la formación de su identidad personal. En ella, Toto describe una película con los actores Fred Astaire y Ginger Rogers. La película se trata de una pareja (interpretada por Fred y Ginger) y más específicamente de la manera en que la mujer sobrevive la muerte de su amante. Después de ver la película con su madre, Toto y Mita tienen la conversación siguiente:

- ¿Dónde van, mami?

- Están transparentes, quiere decir que ella siempre lo sigue queriendo como cuando bailaban juntos, aunque ahora él esté muerto.
- ¿La Ginger está triste?
- No, porque es como si estuvieran juntos, en el recuerdo. Ya nada los puede separar, ni la guerra, ni nada.

Esta conversación muestra la importancia y la influencia del cine en la vida de Toto. El cine es su método de entender los aspectos integrales de la vida (en este contexto, la muerte y el amor). Es decir, el cine es un medio que le permite construir una imagen comprensible del mundo caótico que le rodea.

Los estudios críticos sobre el cine latinoamericano son esenciales para entender el rol del cine dentro de esta novela. En el siglo XX, varios estudios declaran que el cine es una producción de alienación. Estos estudios afirman que el cine separa al espectador de su mundo real. En el proceso de ver y conectarse con el mundo ficticio del cine, el espectador pierde su conexión con el mundo real. Estos estudios, sin embargo, no explican el lugar fuertemente constructivo y reparativo que el cine ocupa dentro de *La traición de Rita Hayworth*. Para entender el cine como producción constructiva, en vez de una producción de alienación, hay que ajustar nuestra situación crítica frente al cine.

La crítica Miriam Bratu Hansen construye un análisis fascinante con respeto a este cambio en su artículo “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism.” En este texto, Bratu Hansen traza el concepto del cine clásico de Hollywood y lo conecta con las tradiciones culturales, sociales y literarias del modernismo. Con respeto al cine de alienación, ella menciona, “The juncture of classical cinema and modernity reminds us, finally, that the cinema was not only part and symptom of modernity’s experience and perception

of crisis and upheaval; it was also, most importantly, the single most inclusive cultural horizon in which the traumatic effects of modernity were reflected, rejected or disavowed, transmuted or negotiated” (10). El cine, por lo tanto, no es una producción de alienación; no es algo que separa al espectador de su mundo real. Al contrario, el cine ofrece, como señala Bratu Hansen, un método de entender lo difícil, lo traumático y lo incomprensible del mundo real. Por eso, es una producción cultural que enseña. La conversación (citada al principio de esta sección) entre Toto y Mita sugiere los efectos constructivos del cine.

Las ideas de Benjamin también son una parte integral de nuestra re-conceptualización del rol del cine. Como la introducción de este estudio señaló, Benjamin percibe el cine como método de entender el mundo moderno: “The function of film is to train human beings in the apperceptions and reactions needed to deal with a vast apparatus whose role in their lives is expanding almost daily” (26). En *The Work of Art*, Benjamin continúa diciendo, “Our bars and city streets, our offices and furnished rooms, our railroad stations and our factories seemed to close relentlessly around us. Then came film and exploded this prison-world with the dynamite of the split second, so that now we can set off calmly on journeys of adventure among its far-flung debris” (37). En vez de alienar, el mundo ficticio del cine libera al espectador de las restricciones de su mundo real. En este estado libre, el espectador puede aprender a vivir, a vivir aventuras, a hacer algo que hace la vida más completa.

En *La traición de Rita Hayworth*, hay dos momentos que afirman lo dicho por Bratu Hansen y Benjamin. El primer momento está relacionado con las reflexiones de Toto sobre la actriz Shirley Temple. Con respeto a ella, Toto dice, “Shirley Temple es chiquita pero es artista y es siempre buena, que la quieren todos mucho y tiene un abuelo malo de pelo largo, en una cinta, y fuma en una pipa que al principio ni la mira y después la empieza a querer porque es buena. Y

no dijo mentiras” (44). Para Toto, Shirley Temple es una persona ejemplar. Es buena, querida, honesta y él jura ser como ella: “Yo voy a ser bueno como la Shirley” (46). Shirley Temple no sólo existe como ejemplar de comportamiento sino también como modelo sexual para Toto. Ella libera a Toto del mundo heterosexual que le rodea. Esta admiración sexual no es muy explícita sino que se nota implícitamente en el hecho de que Toto mira hacia ella, en vez de Fred Astaire por ejemplo, como modelo personal. Cuando Toto está aprendiendo sobre su sexualidad, es importante notar esta selección y el rol del cine.

El segundo momento está relacionado con lo ocurrido entre Toto y su padre después de ver la película *Sangre y arena*. En el capítulo cinco, Toto va al cine con Mita y Berto: algo que raramente sucede. Después de ver *Sangre y arena*, Toto habla con Berto sobre lo que a ellos les gustó más de la película. A Berto le gustó la actriz Rita Hayworth y por eso él dice, “Ahora voy a venir siempre con ustedes al cine” (81). Aunque Toto quiere que su padre les acompañe al cine, este comentario le preocupa mucho a Toto porque Rita “es una artista linda pero que hace traiciones” (82). Sin embargo, Toto intenta cambiar su opinión sobre la actriz porque la ve como una manera de pasar más tiempo con su padre. Este deseo se derrumba cuando Berto abandona a Toto y Mita para escuchar las noticias sobre un campeonato en vez de ir al cine con ellos. Desde este momento hasta el final de la novela, Toto considera a su padre como a Rita Hayworth, un traidor. En contraste con Shirley Temple, Rita Hayworth ilustra las características que Toto no quiere expresar. En este sentido, Toto utiliza el cine para juzgar al mundo. Además, él lo usa para construir su personalidad ideal. En este proceso de aprender y formar su personalidad ideal, Toto se libera de la posibilidad de convertirse en alguien como su padre.

Hay otra lección que el cine ofrece a Toto. Esta lección es fundamental no sólo para el desarrollo de Toto como personaje, sino también para la novela en sí. Es una lección sobre contar

historias. En este sentido, es una lección sobre narrar. Con respecto a la narrativa de *La traición de Rita Hayworth*, Kerr declara, “The narrative gives an account of the lives of a particular family in that town: Berto and Mita (the parents) and Toto (their son). Their story, however, is fragmentary. We do not know and cannot learn all there is, or all we might think we need, to know about these characters” (24). La novela, parecida al mundo ficticio, está rota. Está fragmentada en el sentido de que no contiene una narrativa completa. La novela sólo presenta, como expresa Kerr, fragmentos de las vidas de los personajes. El crítico Daniel Link explica esta narrativa fragmentada en más detalle cuando habla del rol del cine dentro de *La traición de Rita Hayworth*. En su texto *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*, Link afirma, “En la época de la cultura industrial, parecería, la autoridad del narrador es imposible: ya no hay escritor, sólo escritura” (266). Aunque esta imposibilidad se nota fuertemente en *La traición de Rita Hayworth*, cabe notar que Toto es una excepción a lo que dice Link. Él narra como ningún otro personaje en la novela. Sin su narración, el lector sabría aún menos sobre las vidas y las identidades del resto de personajes.

El cine es dónde Toto aprende a narrar. Y con ello, el método de narrar que él aprende del cine es el montaje. Él ve varias películas (*Romeo y Julieta*, *Blancanieves*, *Sangre y arena* y *El gran Ziegfeld*), extrae varias ideas de ellas, y conecta estas ideas a su vida real. Además, Toto maniobra los momentos importantes, interesantes, felices y tristes de su vida usando estas películas como dirección. Este proceso resulta en una narrativa compuesta de muchas escenas, muchos pensamientos y muchos personajes. En su libro *Manuel Puig: montaje y alteridad del sujeto*, Roberto Echavarren explica el rol que este proceso de montaje tiene en la novela: “Y es el corte, el montaje, el factor que construye un espacio literario o visión crítica de los discursos particulares...El hecho de que Toto vaya al cine e internalice a personajes y situaciones que lo

fascinan entrega, al nivel del contenido, la clave de construcción del libro” (20). Aunque la palabra ‘montaje’ en Echavarren refiere al montaje de la novela entera, de los monólogos y los diálogos montados en la forma de capítulos, se puede conectar su análisis al método de narrar que Toto aprende del cine. Es el montaje que le permite hablar no sólo de sí mismo sino también de los otros personajes en la novela. Es lo que le ayuda a hacer un comentario sobre la vida caótica y moderna en que vive.

Así, la narración de Toto es lo que da importancia cultural a *La traición de Rita Hayworth*. Jorgelina Corbatta analiza esta importancia cultural en su libro *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*. Con respecto a la función del cine, Corbatta explica, “De este modo el cine, para Puig, constituye no sólo una forma de entretenimiento, sino, y sobre todo, el acceso a formas culturales e ideologizantes que generan una mitología moderna—los mitos colectivos—que corresponden a una experiencia y a un imaginario colectivo” (32). A través de la fascinación de Toto con el cine y todas las lecciones que él aprende ahí, *La traición de Rita Hayworth* se convierte en una novela con valor colectivo y cultural. Este valor colectivo y cultural se basa en el comentario que la novela hace sobre, como señala Corbatta, la vida moderna. Si Toto no frecuentara el cine con su madre; si él no viera características de su padre en Rita Hayworth; si él no juzgara a sus amigos y a sí mismo al lado de los actores de Hollywood, la novela ofrecería poco comentario sobre esta vida moderna. La novela perdería lo que nos impacta y nos interesa como lectores. Por eso, la relación de Toto con el cine, y todo lo que él aprende a través de esta relación, es de suma importancia en *La traición de Rita Hayworth*. Esta relación es lo que hace que la novela valga la pena leer.

Benjamin ve la colectividad del cine como una de sus características más importantes e influyentes. Según Benjamin, la colectividad del cine es tan importante porque da a su público

las herramientas necesarias para entender y confrontar el mundo. Es decir, el cine clarifica lo más difícil y lo más confuso de la vida. Este estudio ha demostrado cómo Toto, en particular, se beneficia del cine en esta manera. Por ejemplo, el cine le ayuda sentimental y emocionalmente, pues aprende a portarse de una manera aceptable y favorable. También como narrador, Toto aprende a narrar para que su historia y las historias de los otros personajes tengan sentido. Además, Toto, como parte de un colectivo más grande, aprende sobre la vida moderna que le rodea y a su vez, profundiza sobre la vida. En este proceso de aprendizaje, Toto no sólo construye su propia identidad e imagen del mundo, sino que también crea una identidad colectiva en los otros personajes y en sus lectores. Con respecto a la identidad de Toto, Lucille Kerr explica, “Toto’s monologues lead us to take them as a kind of psycho-sexual biography of a subject whose identity remains problematic both for those who surround him in the fiction and for those who might try to read him from outside it” (64). El rol del cine en la novela y en la vida de Toto señala otra posibilidad. Ofrece una refutación al argumento de Kerr y de muchos otros críticos que han trabajado la novela. En vez de ser problemático, tal vez se pueda entender a Toto como punto de cohesión y conocimiento en *La traición de Rita Hayworth*. Sería interesante e importante desentrañar otras maneras en que Toto y el cine fortalecen esta narrativa.

Obras citadas

- Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. Cambridge: Harvard UP, 2008. Print.
- Bratu Hansen, Miriam. "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism." *Modernism/Modernity* 6.2 (1999): 59. Print.
- Corbatta, Jorgelina. *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*. Madrid: Orígenes, 1988. Print.
- Echavarren, Roberto. *Manuel Puig, montaje y alteridad del sujeto*. Santiago: Instituto Profesional del Pacífico, 1986. Print.
- Kerr, Lucille. *Suspended Fictions: Reading Novels by Manuel Puig*. Urbana: U of Illinois P, 1987. Print.
- Link, Daniel. *Cómo se lee: y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003. Print.
- Puig, Manuel. *La Traición de Rita Hayworth*. Barcelona: Seix Barral, 1982. Print.
- Speranza, Graciela. *Manuel Puig: después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000. Print.

Princesa o Prostituta: la búsqueda de una vida encantada en *Princesas* por Fernando León de Aranoa

Jenna Schlefman
Siena College

La película *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005) añade una nueva dimensión a los cuentos de hadas tradicionales. Como una historia de la inmigración, la prostitución, la amistad y la búsqueda de identidad, *Princesas* cuenta la historia de dos prostitutas, Caye y Zulema. La primera es de España y la segunda es un inmigrante de la República Dominicana. Aranoa ofrece una visión de los mundos interiores de estas dos mujeres y nos proporciona una oportunidad para entrar en sus mentes y escuchar sus voces. Esta película tiene un enfoque diferente para entender la prostitución y la inmigración, lo cual demuestra que a pesar de que la identidad europea a menudo se basa en una uniformidad presunta, en realidad se construye por medio de la diferencia.

En los últimos años, la alta tasa de desempleo ha afectado a los españoles de manera negativa. Sin embargo, una industria ha florecido: la industria del sexo (Montuori 34). Este éxito ha sido el resultado de la afluencia de los inmigrantes a España de países generalmente de América Latina (90 %). De hecho, en España la tasa de inmigración de todos los países pasó de 0.91 % en 1991 a 12% en 2012 (Lobo 2). La industria del sexo ha sido la opción más popular de empleo de las mujeres inmigrantes en España. A menudo, se discute cómo se vieron obligadas a ser prostitutas en esta industria, sin el derecho a elegir su propio destino. Sin embargo, muchas mujeres, como Caye en esta película, en realidad optan por entrar en esta industria, independientemente del estatus del inmigrante (Montuori 34). Es importante tener en cuenta que aunque la mayoría de las prostitutas en España son inmigrantes, en realidad no todas las mujeres inmigrantes son prostitutas (Carty 132). Por lo demás, la prostitución es una actividad legal en España. El problema es que se trata simplemente de una actividad; no es una actividad

profesional (un trabajo) en el sentido estricto de la palabra. Cabe considerar que muchas personas optan por participar en este tipo de trabajo y por lo tanto merecen los derechos asociados con éste. Una prostituta tiene una relación con su cliente, al igual que un médico, por ejemplo, tiene una relación con su paciente (Congostrina). Sin embargo, a pesar de los ingresos que pueden ganar como prostituta, España (a diferencia de otros países) no reconoce la prostitución como el trabajo real, sino que "no es trabajo," según La Ley Orgánica 8/2000 (Montuori 36). Como resultado, los inmigrantes que trabajan en esta industria no pueden obtener los documentos necesarios para permanecer en el país legalmente. Por eso, las prostitutas como Zulema viven con el temor constante de ser deportadas.

Zulema, la inmigrante indocumentada dominicana, lleva ropa ligera, habla un español dominicano y camina por las calles con el fin de encontrar trabajo. En la calle, ella está rodeada de mujeres con una situación similar (Ortega et al.). Aún así, Zulema tiene muchas dificultades de encontrar un sentido de unidad entre el resto de las mujeres inmigrantes. La escena en la que la familia dominicana, con quien comparte un apartamento, demuestra que ella está siendo rechazada por su propia cultura, en este caso debido a su profesión (Siurana 83). Así hay un estigma asociado al trabajo sexual, por lo que la gente suele mirar por medio de una "lente moral" (Montuori 36). Como resultado, Zulema cree que necesita ocultar su profesión de prostituta de su propia familia en la República Dominicana. Ella les envía fotos en las que finge trabajar en un bar.

A lo largo de la película, Zulema es parte de diferentes entornos volátiles. Esto puede derivar de la falta de su verdadera identidad. Semejante a otros inmigrantes, ella se retrata al "como Otra, como un objeto narrativo que no tiene voz" (Carty 129). De hecho, Zulema no tiene los papeles para darle una vida o una identidad. Ella se encuentra en situaciones peligrosas en un

esfuerzo para obtener sus papeles, pero en vez de recibir los papeles, el hombre que dice que le ayudará sólo se aprovecha de ella. La audiencia nunca llega a aprender el nombre ni la ocupación de tal hombre. Se le representa como un individuo aislado que dice que Zulema no tiene otra opción que seguir sus órdenes (Montuori 38). En cuanto a ganar dinero, Zulema aprovecha su exótica presencia, y es este exotismo, el que atrae por igual a los hombres y a las mujeres. Una fuente afirma que “today it is more comfortable for the Spanish man to direct his libidinous gaze outside, towards the foreign woman, avoiding in this way objectifying the Spanish woman, who after all, is mother, wife, or daughter deserving of respect” (Van Liew 8). Es interesante notar cómo estos hombres españoles se aprovechan de las mujeres extranjeras, sin embargo, no se atreverían a actuar de la misma manera con las mujeres de su país. Esto es un ejemplo no sólo de la distancia que existe entre los inmigrantes y los nativos, sino también de la doble discriminación a la que Zulema se enfrenta. Ella es el objeto de discriminación por el hecho de que es un inmigrante y porque ella es una mujer en esta sociedad patriarcal (Carty 128).

Sin embargo, el papel de Zulema es muy importante. Ella representa no sólo al inmigrante dominicano, sino también a los inmigrantes de todas partes del mundo que necesitan trabajar de esta manera para mantener a sus familias y son víctimas de la violencia, la explotación y las falsas promesas en sus nuevos países. En este sentido, la prostitución en sí ha convertido en un símbolo "las relaciones económicas explotadoras entre el mundo en vías de desarrollo y desarrollado y de la explotación dentro de la economía española" (Carty 133).

Caye, la otra protagonista de *Princesas*, también tiene una presencia importante en toda la película. Ella es de España, por lo que se integra con las personas nativas. Semejante a Zulema, Caye es una prostituta, pero está forzada a serlo. De hecho, ella es una mujer normal de una familia de clase media (Peris 199). Ella opta por ser parte de esta industria, a pesar de que

dice que es un trabajo temporal con el fin de ganar dinero para sus implantes mamarios. A menudo, ella habla con sus clientes por teléfono en público. Al igual que Zulema, el estigma asociado con la prostitución resulta en la ocultación de dicha profesión a su familia (Montuori 36). En lugar de abordar la cuestión de cómo Caye se gana la vida, su familia parece ignorar la situación y juega con la farsa. Aquí, Aranoa ofrece una crítica a la clase media y el hecho de que no pueden ver más allá de las apariencias (Peris 201). Por otra parte, la madre de Caye representa la ideología conservadora franquista. Ella cree que las mujeres deben limitarse a la casa, y por lo tanto, ella se ha quedado en su casa desde la muerte de su marido, a pesar de que está en fase de negación de su propia muerte. Además, la inclusión del hecho de que la madre se envía flores a sí misma en el guión de Aranoa ejemplifica el hecho de que este modelo del pasado patriarcal está fuera de lugar en la España moderna (Montuori 36).

Mientras tanto, la llegada de los inmigrantes a España moderna trajo “a complex palette of reactions and expectations” (Van Liew 2). Por ejemplo, cuando Caye y Zulema fueron a la casa de la familia de Caye, su madre comenzó a hacerle preguntas a Zulema sobre la República Dominicana. Estas preguntas, sin embargo, eran sobre el pollo, las películas y los centros comerciales. Con esto se observa que la madre de Caye ignoraba que la República Dominicana fuera un país no tan diferente al suyo (Zapata 80). Por otra parte, una de las mujeres en el salón le preguntó a Zulema sobre el viaje en barco a España. Esto demuestra la desconfianza o la distancia que existe entre los inmigrantes y los nativos, porque en realidad, vino en avión como muchos otros inmigrantes.

El ejemplo más frecuente de ignorancia o discriminación hacia el inmigrante se produce en la peluquería. La ventana de la peluquería actúa como un “frontera de cristal” que proporciona a la audiencia el punto de vista de Caye y sus amigos. La ventana crea distancia de los

inmigrantes y es la última barrera que Zulema necesita cruzar (Lobo 7, 9). Con la excepción de Zulema, sólo hay prostitutas españolas en la peluquería. Semejante al hecho de que existe una jerarquía entre las prostitutas inmigrantes y nativos, también existe una jerarquía entre los nativos. En este caso, Rosa (una mujer mayor que tiene clientes de alto perfil) es de la clase alta, mientras que la clase baja consiste en prostitutas como la drogadicta, a la que no se le permite entrar en el cuarto de baño. Entre estos dos extremos están Ángela, Caren y Caye (Montuori 37). Estas mujeres diseccionan los inmigrantes del otro lado de la ventana; hablan de sus culos, las formas de caminar, los olores y el pelo, e incluso hacen referencia a la selva. Ellas creen que los inmigrantes carecen de inteligencia, y que no saben lo que son los papeles. En este sentido, los españoles no reconocen la astucia y la inteligencia que los inmigrantes como Zulema poseen (Montuori 37). Estas prostitutas nativas sienten que tienen que proteger sus propios puestos de trabajo, el territorio y el país de los extranjeros. Después de llamar a la policía, una chica dijo: “No es un problema de racismo... Es un problema de mercado...de la demanda y la competencia” (Carty 130). Sin embargo, esto puede ser considerado un tipo de "nuevo racismo" (Carty 130 , Siurana 83). Al demostrar la obsesión de las prostitutas inmigrantes por parte de las mujeres indígenas en la peluquería, Aranoa demuestra un cambio de la típica mirada androcéntrica. Ahora, las mujeres están formando una opinión sobre otras mujeres (mujeres contra mujeres).

A medida que avanza la película, Caye comienza a cambiar su percepción de Zulema. Esto se percibe entre la amistad que surge entre ambas. De hecho, en una entrevista, Aranoa declaró: "I'm not interested in the girl, the prostitute who speaks to a car, but more so in when she turns around to speak to a friend" (Van Liew 7). En cierto sentido, Caye representaba “una mediadora," una mediadora entre los inmigrantes como Zulema y el público español (Carty 131).

Caye y Zulema empiezan a darse cuenta del paralelismo de sus vidas y esta película elimina las diferencias que existen ambas. Zulema “se convierte progresivamente en una especie de espejo invertido de Cayetana. Su amistad es ese regalo mágico que compensa sus carencias y que le hace, al final del relato...establece una relación más frontal, directa y auténtica con su entorno” (Lobo 6). A pesar de que son miembros de diferentes clases, ambas están trabajando para llegar a un objetivo final de la felicidad y la superación de su situación de marginalidad. Ambas mujeres también ocultan su trabajo de sus familias; están en el mismo campo de juego (Van Liew 9). Tanto Caye como Zulema empieza a adoptar las características de la otra. Por ejemplo, Zulema y Caye van a una parte de la ciudad ocupada por completo por los inmigrantes para comprar ropa (Montuori 37). Esta escena es importante por muchas razones. Primero, muestra a Zulema en una posición de poder, en la que por fin está cómoda y confiada en su entorno. En segundo lugar, Caye depende de la ayuda de Zulema. Hay un cambio reverso de poder en cuanto que de los nativos españoles se invierte a las de la inmigrante dominicana.

Caye y Zulema sueñan con un mundo de fantasía, un mundo en el que son princesas "alejados de su reino" (Lobo 5). Fingir que son princesas da a las mujeres un sentido de esperanza y un escape. Caye sueña con el día en que va a tener una pareja masculina para recogerla después del trabajo. Manuel se convierte en su príncipe azul porque él es el primer hombre que ha tenido una interacción verdadera y genuina con Caye (Carty 130). Para Zulema y Caye, la prostitución es la forma en que juegan ser adultas, pero estos sueños ayudan a preservar su inocencia. Después de todo, es sólo la amistad que “les proporcionas un refugio temporal donde relacionarse como iguales y donde ambas saben tácitamente que aunque abrigan sensibilidad de princesas, no son princesas” (Siurana 84).

Con el fin de analizar esta película completamente, es importante ahondar en ciertos efectos que Aranoa utiliza en su creación. Todos estos efectos, así como el continuo movimiento de cámara, proporcionan un elemento de autenticidad, a pesar de que "la historia se ubica en marco de fábula que contiene 'princesas' (Caye y Zulema), 'un lobo feroz' (el funcionario) o 'el bosque encantado' (Casa de Campo)" (Carty 130). Aranoa emplea una variedad de técnicas de enfoque como el primer plano claro o primer plano borroso que sirven para dirigir o desviar la atención del espectador, y así cambiar el significado de la escena. Él incluyó muchos grandes acercamientos de personas (una gran cantidad de la película consistió en las conversaciones), y también acercamientos de objetos como los atrapasueños, los teléfonos celulares y más. Estos acercamientos sirven para enfatizar una persona u objeto particular. Por ejemplo, los objetos rotos en el suelo de la cocina de Zulema anticipan que algo malo le había pasado. Estos efectos son especialmente poderosos durante la escena del hotel en la que Zulema fue atacada. La cámara estaba detrás de Zulema y luego apareció una imagen de la puerta cerrada. El primer plano de la cartera de sus papeles añadía incertidumbre y miedo. Al mismo tiempo, Aranoa incluye acercamientos de la sangre en las sábanas y sus manos. Muchas de las escenas eran de plano general, incluyendo "the claustrophobic depictions of the street" y las vistas a través de las ventanas, las puertas, o los vehículos (Van Liew 8). Aranoa retrata la Casa de Campo para las prostitutas como un entorno sucio, lleno de grafiti y basura. Las escenas de la ciudad se presentan con colores apagados, contrastando con los espacios interiores. Las casas interiores y los restaurantes eran muy brillantes y coloridos. Además, la casa de Zulema tenía una bicicleta de un niño, que le da el efecto hogareño (Ortega et al.). Por último, es importante prestar atención a la música y los sonidos, como el sonido constante del teléfono y la repetición de las canciones "Me llaman calle" y "Razones Cinco," las cuales analizan la vida de las prostitutas.

Al final de la película, el sueño de ser princesa no se cumple ya que Zulema contrajo SIDA, pero al mismo tiempo ella se convierte en una persona poderosa. Ella decide salir de España en sus propias condiciones. Ella demuestra ser una persona que puede ser víctima y vencedora, y también “the oppressed and the oppressor” (Montuori 39). Por otro lado, Caye se da cuenta de que no necesita lo que pensaba que necesitaba porque ahora sabe que existe el amor y la amistad (por su relación con Zulema). Al final, ella “recognized the other within Europe and within herself” (Van Liew 9). Como resultado, ella indirectamente revela su profesión a su madre. Aunque Zulema le deja a Caye, ellas no están divididas. Las diferencias superficiales que hubieran separado los nativos de los inmigrantes han desaparecido porque ellas se dan cuenta de que son más parecidas que diferentes.

Obras citadas

- Carty, Gabrielle. "La mujer inmigrante indefensa: *Princesas*, lejos de su reino." *Iberoamericana*. Iberoamericana Editorial Vervuert, 2009. Print.
- Congostrina, Alfonso L. "Una Asociación De Prostitutas Imparte Un Curso a Novatas." *El País*. N.p., 14 Nov. 2014. Web. 20 Nov. 2014. <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/11/13/catalunya/1415912798_592916.html>.
- Hernandez, Adelaido, Grisel Ortega, Hershah Patel, and Qutbuddin Vohra. "Urban Space of *Princesas*." 2009. Web. 24 Oct. 2013. <<http://www.class.uh.edu/mcl/wclprogram/uri/cities/projects/Madrid-%20Princesas%20Urban%20Space%20Project.pdf>>.
- Lobo, Olga. "*Princesas* de Fernando León de Aranoa (2005) o la invención cinematográfica de un espacio hospitalario." *ILCEA*, 2013. Print.
- Montuori, Chad. "Tonight We're Princesses. Sex Work and Immigration in Spain: Fernando León de Aranoa's *Princesas*," In Shepard, Michelle, eds. *Studies on Migration in Spanish and Latin American Literature and Film*. 2012. Print.
- Peris, Celia Peris. "Princesas by Fernando León de Aranoa." *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*. November 2006. Print.
- Siurana, Elvira. "Princesas, un filme de Fernando León de Aranoa." *Revista Surco Sur*. 2011. Print.
- Van Liew, Maria. "New Modernity, Transnational Women, and Spanish Cinema." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 2010. Print.
- Varela-Zapata, Jesús. "Extrañamiento versus integración social: inmigrantes en el cine actual." *Iberoamericana*. Iberoamericana Editorial Vervuert, 2001. Print.

Marcela: un foco femenino que ilumina el escenario masculino

Rebecca Brazzale
Brigham Young University

En la primera parte de *Don Quijote de la Mancha* Miguel de Cervantes crea un teatro con muchos personajes, quienes dan un paso al frente del escenario para presentar monólogos sobre su propia perspectiva y situación. Esta estructura barroca, con su espacio multitudinario, permite que varios individuos tengan un momento en el foco de la trama. Un ejemplo poderoso de esta liberalidad de Cervantes se encuentra en el capítulo XIV cuando Marcela la pastora expone su defensa a los cabreros: “[V]engo... a volver por mí misma, y a dar a entender cuán fuera de razón van todos aquellos que de sus penas y de la muerte de Grisóstomo me culpan” (I, 14; 223). Presenta Marcela uno de los discursos más poderosos del libro, que no sólo libra la de las cadenas de su sociedad patriarcal, sino que además inspira al lector a cuestionar las perspectivas que poseía Cervantes sobre la mujer.

Este discurso, que les dejan casi mudos a los oyentes en la escena, muestra la tradición literaria de Cervantes que permite un lugar para las voces marginales de la sociedad. Especialmente con sus personajes femeninos, Cervantes demuestra una compasión hacia la mujer que está fuera de las normas de la época. En un tiempo dónde el hombre dominaba el ámbito social, se ve en este capítulo a una mujer que toma el papel protagónico y encanta a su audiencia tanto que escuchan en silencio. A pesar del hecho que Marcela regresa al margen después de su discurso y sigue sin voz narrativa a lo largo del resto de la novela, este incidente permite que una voz dinámica de mujer influya las acciones del libro y también de don Quijote. También, representa Marcela una variedad de mujer independiente y segura que no se encuentra durante la mayoría de las dos partes. Es una estrella que brilla por un momento; sin embargo, enciende el cuadro con una luz que alumbra con mucho poder. En efecto, aunque Marcela no puede evitar su

posición marginal en el teatro masculino de *Don Quijote de la Mancha*, ella cautiva la atención de su público masculino tanto que se convierte en un foco femenino que ilumina el escenario cervantino.

Objeto de la perspectiva masculina

No hay duda que la caracterización de Marcela queda debajo de la sombra de la perspectiva masculina (Nadeau 55). El Saffar plantea que Marcela ni sabe quién es por el dominio del hombre: “Believing herself to be untroubled by encumbrances of any sort, she is in fact controlled by them.... She is an unwitting but nonetheless active participant in the game of predator and prey hidden in the chivalric and pastoral visions of romantic love” (“Beyond Fiction” 62). Cervantes introduce a Marcela durante una charla de varios hombres, los cuales hablan mal de la pastora y sus acciones en su ausencia. Dice Vivaldo: “Antes haced...que la tenga siempre la crueldad de Marcela, para que sirva de ejemplo, en los tiempos que están por venir...” (I, 13; 216). Aquí vemos que Marcela, quien está ausente en la escena, es objeto de las decepciones de los cabreros. Durante muchas historias que se encuentran en los dos libros la tendencia de los hombres es tratar a las mujeres como objetos del amor y presentarse como héroes que les van a salvar (“In Praise” 207). Sin embargo, como expone El Saffar:

....woman (in the novel and elsewhere).... stands off to the side of male discourse, from which position, in works that turn attention to her place of marginalization, she can be seen unraveling the tales of fragility and helplessness which are generally intended to represent her. (208)

Esta tendencia de tratar a la mujer como utilería del teatro masculino no disuade a Marcela a tomar acción. Aunque Marcela sea esclava de un guion masculino, encuentra una manera de librarse. Ella es parte de la narración masculina y no la puede evitar. Como explica

Gabriele, "As the character in a male-authored text and a male-driven narrative, Marcela experiences confinement that is both textual and contextual. Consequently, she is obliged to resort to a feminist strategy of emplotment in order to grapple with her imprisonment" (509). Ella consigue su libertad no sólo por medio de su rechazo del matrimonio y la manera en que habla de su propia belleza sin remordimientos (514), sino por su acto de ponerse en medio de toda la acción, dominando el escenario con una narración feminista que merece la atención de sus oyentes. En una historia donde la mujer no suele tener voz, ella supera las palabras de los cabreros y se defiende contra todas las dudas de ellos. Exclama ella: "Si yo conservo mi limpieza con la compañía de los árboles, ¿por qué ha de querer que la pierda el que quiere que la tenga con los hombres?" (I, 14; 225). Por su confianza, ella se hace persona viviente y no objeto estático, lo cual desconcierta a los hombres.

Marcela trasciende los límites de su propia narración, y aunque represente una parte marginalizada de la sociedad, toma control sobre su propia historia (Vollendorf 322). Ella aparece como un ángel bíblico a los pastores, en el centro de la acción, con una luz brillante que contrasta la oscuridad de la muerte de Grisóstomo. "[L]o estorbó [a Vivaldo] una maravillosa visión (que tal parecía ella) que improvisamente se les ofreció a los ojos; y fue que por cima de la peña donde se cavaba la sepultura pareció la pastora Marcela..." (I, 14; 223). Y, cómo el escenario bíblico, la presencia de Marcela resulta en la atención absoluta del público: "Los que hasta entonces no la habían visto la miraban con admiración y silencio..." (I, 14; 223).

Según Vollendor:

Extracting herself from the role of object, Marcela positions herself as the subject, as a woman appropriating a traditionally masculine narrative of independence and freedom....Marcela exemplifies women's ability to comfortably occupy a position

of agency and independence, a position in which women act as creators and narrators rather than idealized creations of male shepherds and masculinist literary tradition....Cervantes's representation of her is one of the most ingenious representations of women in male-authored Golden Age literature. (317-318)

De esta manera Marcela rompe las cuerdas de la narración pastoril y asume un papel de control y poder. Marcela aparece como un foco iluminando el espacio teatral. Se presenta con autoridad y demanda que “todos los que aquí estáis me estéis atentos” (I, 14; 223).

El discurso directo de Marcela

Lo interesante es que para librar a Marcela de su puesto pasivo, Cervantes le da algunas características bastante masculinas (Gabriele). Por ejemplo, ella cuenta su historia de una manera sucinta sin “gastar muchas palabras para persuadir una verdad a los discretos” (I, 14; 223), y discute cada punto con claridad y control. De modo persuasivo, Marcela expone su situación con argumentos muy francos y exhibe mucha sabiduría que rivaliza con las palabras de los otros interlocutores (Gabriele 518). Con la mayoría de los personajes femeninos del libro, Cervantes utiliza un estilo discursivo que se asemeja más un círculo que una línea recta. La mayoría presenta su historia, recibe comentarios de los demás y vuelve varias veces durante la resolución de su propio cuento. Por otro lado, la oración de Marcela tiene una estructura muy a propósito que demuestra una capacidad de sermonear que ni el Don ha adquirido. Además, ella no requiere la participación del público. De manera diferente, ella termina su discurso y “sin querer oír respuesta alguna, volvió las espaldas y se entró por lo más cerrado de un monte...dejando admirados...a todos los que allí estaban” (I, 14; 226). Apareció, presentó su defensa, y se fue sin elaboración innecesaria ni emociones extravagantes.

La confianza con que Marcela habla comunica un propósito intencional por parte de ella, como si hubiera escrito de antemano su defensa (Mackey 52). Construye ella su discurso sobre una fundación estable de datos (53), sin la extravagancia emocional que emplea don Quijote. Utiliza ella 16 pruebas diferentes en su argumento (55), creando una razón fuerte e incontestable. Explica Mackey:

Marcela's arguments are convincing not only because of their variety and ingenuity, but also because there are so many of them. She carefully alternates her examples to prove that her actions have been in accord both with the laws of a perfected nature (viz. 'el natural entendimiento'), and with an idealized justice" (55).

En efecto, las palabras de Marcela son "a tool and a means of persuasion" (58). Parece ser una oradora experta, y mientras don Quijote confunde a sus oyentes y no logra convencerlos (65), Marcela expresa claramente su perspectiva y se asegura que no haya ningún espacio para la duda.

Un ejemplo de su argumento metódico viene cuando Marcela defiende su hermosura. Dice ella,

...no todas hermosuras enamoran, que algunas alegran la vista y no rinden la voluntad; que si todas las bellezas enamorasen y rindiesen, sería un andar las voluntades confusas y descaminadas, sin saber en cuál habían de parar...Y según yo he oído, el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario, y no forzoso....Cuanto más, que habéis de considerar que yo no escogí la hermosura que tengo....tampoco yo merezco ser reprehendida por ser hermosa... (I, 14; 224)

Esta razón de Marcela es sorprendentemente lógica y mucho más clara que lo que dice su colega don Quijote. Habla tan claramente que les dejó a todos los hombres “admirados” (226) y solo don Quijote se atreve a hacer comentario. Parece que ella ha meditado en los posibles argumentos de los hombres, y ya tiene rebatimientos por si acaso hay necesidad. Aquí vemos que Marcela toma un papel activo en su propia narración y llega a ser ambas la historia y la narradora (Nadeau 54).

Marcela como reflejo de don Quijote

Otra técnica que emplea Marcela para acallar a su audiencia es incorporar los principios de justicia y virtud en su defensa. Estos dos principios son dos de los conceptos más importantes para el don, lo cual hace de ella un reflejo de él. Como don Quijote, que lucha siempre por la justicia, Marcela incorpora la justicia en su discurso para apoyar la verdad (Nadeau 56). Por ejemplo, los cielos toman un papel central en su defensa. Explica ella, "El cielo aún hasta ahora no ha querido que yo ame por destino" (I, 14; 225). Comenta Nadeau que "Celestial imagery is a strong defense for an argument justifying women's virtue for there was no higher authority than the Heavens for granting justice" (56). Como don Quijote, Marcela lucha por la justicia y vive los principios de la justicia en su propia vida. Aunque es mujer y tiene una lucha distinta a la del Don, Marcela sabe los principios de la justicia y los utiliza para defender su perspectiva. Sin embargo, como don Quijote, Marcela tampoco puede transmitir su conocimiento a sus oyentes (58) y nos deja a nosotros los lectores entender el valor de su mensaje.

Marcela toma el puesto de personaje principal no sólo por sus propias palabras sino por la manera en que refleja las metas de don Quijote. Lo que distingue a Marcela de los otros personajes es que ella, como don Quijote, confunde la fantasía y la vida real. Su deseo de cambiar su realidad le hace sorda de las críticas de los demás que la consideran antinatural

(Gabriele 508). Como don Quijote, exclama su certeza de sí mismo cuando dice “Yo sé quién soy” (I, 5; 146); Marcela también declara su identidad cuando dice “Yo nací libre” (I, 14; 224). Don Quijote encuentra su libertad andando por el campo y Marcela escoge “la soledad de los campos” (224). Marcela, como don Quijote, rechaza los códigos sociales que la esclavizan y declina la posición silenciosa que demanda la colectividad (Jehenson 26):

Fuego soy apartado y espada puesta lejos....Quéjese el engañado, desespérese aquel a quién le faltaron las prometidas esperanzas, confíese el que yo llamare, ufánese el que yo admitiere; pero no me llame cruel ni homicida aquel a quien yo no prometo, engaño, llamo ni admito. (I, 14; 224-225)

Don Quijote queda muy impresionado con Marcela, tanto que quiere seguirla. Leemos en el capítulo XV que don Quijote y Sancho Panza “se entraron por el mismo bosque donde vieron que se había entrado la pastora Marcela...buscándola por todas partes sin poder hallarla” (I, 15; 229). Es decir, aun así don Quijote quiere seguir a Marcela y lograr la libertad que ella ha conseguido, él nunca alcanza el mismo nivel de autonomía de Marcela (Nadeau 58). Ella en fin, los deserta “sin querer oír respuesta alguna, [volviendo] las espaldas” (I, 14; 226), y vemos a lo largo de las dos partes que don Quijote nunca obtiene la misma independencia que Marcela. Marcela se desaparece, mientras él sigue siendo víctima de los encantos de otros. Ella actúa como un ideal que el don nunca podrá alcanzar, haciéndola una estrella brillante en la trama.

La perspectiva cervantina sobre la mujer

Al examinar la triunfante aparición de Marcela en la narrativa de Cervantes, vemos un tratamiento de la mujer que distingue la narrativa cervantina como un tratamiento bastante femenino. Al presentar sus opiniones a través de Marcela, Cervantes expresa su propia incomodidad con el lugar tradicional de la mujer en la literatura y en la sociedad (Jehenson 27-

28). "What Cervantes has done in this episode is remarkable. There seems to be no precedent for Marcela in the literary history of the time" (28). Desde el principio del primero libro, con su prólogo, Cervantes invita una relación de intercambio entre la lectora y el autor (Vollendorf 312). Esta relación dinámica nos permite pensar que Cervantes podía ser consciente de sus lectoras contemporáneas que, según datos históricos, formaban una porción significativa con el surgimiento de las tradiciones literarias de los conventos (por ejemplo las de Santa Teresa de Ávila) y de las comunidades moriscas (312-315). En otras palabras, comparando la experiencia de Marcela con las de otras mujeres en el libro, Cervantes ofrece una perspectiva bastante feminista que contrasta con la perspectiva patriarcal. Esta perspectiva de Cervantes permite que Marcela tome su lugar en el centro del escenario y ocupe una nueva narrativa pastoril con un foco diferente.

Hernandez-Pecoraro explica por qué esta narrativa difiere de la norma del género pastoril:

....until Marcela's speech other exclusively male voices retell her life and her seemingly inexplicable behavior. This narrative condition is part and parcel of the male pastoral where the female protagonist's story is mostly retold through the words of her male suitors....Marcela's presence as subject in this space denies, through its constancy, the successful construction of pure male fantasy. (36-37)

La narración pastoril, como otros géneros de la fantasía, "is produced within and determined by its social context" (Jehenson 20), pero Marcela no se ajusta a las tradiciones de las mujeres en las narrativas pastoriles de la época. En cambio, Cervantes escribe una nueva narrativa que se ajusta a los entendimientos de una mujer, ofreciendo al lector otro punto de vista.

En otras palabras, con la ayuda de Cervantes, Marcela rechaza un papel marginal y se sitúa en el centro de la acción: "Marcela is not inaccessible. She is not a docile and malleable virginal figure....She does not avoid male company, unlike many of her pastoral predecessors. She expects the unexpected: male companionship without male objectification" (Hernandez-Pecoraro, 37). En fin, Marcela niega la posibilidad de una narrativa pastoril (43). Con esto, Cervantes permite que la mujer cree su propia experiencia. "In the absence of the absence of Marcela... the male pastoral fantasy folds under the weight of [her] irreducibility as [a] present and active [subject]" (43). Por estar presente con una voz fuerte, Marcela cambia la tradición de la narrativa pastoril e influye los pensamientos de don Quijote, lo cual además influye la acción del libro. "Ella ha mostrado con claras y suficientes razones la poca o ninguna culpa que ha tenido....a cuya causa es justo que, en lugar de ser seguida y perseguida, sea honrada y estimada de todos los buenos del mundo, pues muestra que en él ella es sola la que con tan honesta intención vive" (I, 14; 226). Todos estos detalles representan un eco de los pensamientos de Cervantes. Tal como el tío de Marcela le permite vivir a su manera, Cervantes da su permiso que la mujer hable con fuerza y convencimiento.

Conclusión

Es verdad que Marcela sigue siendo un personaje al margen de la sociedad después de su discurso; en seguida desaparece, y nadie la vuelve a ver jamás. Sin embargo, el recuerdo de ella penetra la mente del lector por muchas páginas después, y sus acciones resultan un eco feminista que suena con las acciones de otras protagonistas como Zoraida. Además, su ausencia comunica la libertad que ha ganado y no verla nos recuerda lo que ha logrado. Según Jehenson, su cargo marginal contribuye a la fuerza de su presencia: "By not subscribing to the tradition of woman as central *object* of the males' pastoral lament, Cervantes undermines the genre and marginalizes

Marcela....But it is precisely Marcela's marginality that will become her greatest strength" (17-18). Explica Jehenson que dentro de la narrativa Marcela tendría que rendirse a las reglas de la narrativa pastoril. Fuera de estos límites ella es libre y puede introducir lo que Jehenson llama "a revolutionary moment of rejection" (30) cuando ella rechaza las "generic expectations" de la sociedad (28). Es con este foco que el escenario cervantino va cambiando hasta el fin de las dos partes cuando, al captar todo lo que le ha pasado a don Quijote, nos preguntamos cuál es el papel de los sueños de cada individuo en la sociedad, tanto si son de un caballero andante o de una pastora hermosa.

Obras citadas

- Cervantes, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo de la Mancha I*. Ed. John Jay Allen. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012. Print.
- El Saffar, Ruth. *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*. London: University of California Press, 1984. Print.
- Gabriele, John P. "Competing Narrative Discourses: (Fe)male Fabulation in the Episode of Grisostomo and Marcela." *Hispanic Review* 71.4 (2003): 507–524. Print.
- Hernández-Pecoraro, Rosilie. "The Absence of the Absence of Women: Cervantes's Don Quixote and the Explosion of the Pastoral Tradition." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 18.1 (1998): 24–45. Print.
- Jehenson, Yvonne. "The Pastoral Episode in Cervantes' Don Quijote: Marcela Once Again." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 10.2 (1990): 15–36. Print.
- Mackey, Mary. "Rhetoric and Characterization in Don Quijote." *Hispanic Review* 42.1 (1974): 51–66. *JSTOR*. Web. 13 Mar. 2013. Print.
- Nadeau, Carolyn A. "Evoking Astraea: The Speeches of Marcela and Dorotea in 'Don Quijote I.'" *Neophilologus* 79.1 (1995): 53. Print.
- Saffar, Ruth El. "In Praise of What Is Left Unsaid: Thoughts on Women and Lack in Don Quijote." *MLN* 103.2 (1988): 205–222. *JSTOR*. Web. 13 Mar. 2013.
- Vollendorf, Lisa. "Cervantes and His Women Readers." *Romance Quarterly* 52.4 (2005): 312–327. Print.

La desestabilización de la identidad de la mujer con la magia: la casi-bruja en las *Novelas Ejemplares* de Cervantes y Zayas

Kristina Reardon
University of Connecticut

La creación de la imagen de la bruja en la tradición popular se vio influida por aspectos religiosos, históricos y legislativos que más tarde fueron recogidos por Miguel de Cervantes y María de Zayas al crear a sus personajes femeninos dotados de poderes mágicos. Ambos autores siguen la estela trazada por Fernando de Rojas en la creación de su personaje Celestina, una mujer ambiguamente presentada como bruja, sin nunca ser nombrada como tal. Influido por el contexto histórico, Rojas construye un nuevo arquetipo de bruja singularizado por su identidad desestabilizada, y que yo designaré bajo la denominación “casi-bruja” a lo largo de este estudio. Indagando en el desarrollo histórico de la brujería en Europa y España durante la Edad Media, este artículo explora la manera en que Cervantes y Zayas responden al concepto heredado de la bruja desafiándolo, invocándolo y parparodiándolo. En este proceso de redefinición y reinterpretación de la casi-bruja, Cervantes y Zayas, en sus *Novelas Ejemplares*, dan voz a sus hechiceras dotándolas de una mayor autonomía a la vez que cuestionan su identidad.

Debe tenerse en cuenta que la magia es omnipresente en la época en que Cervantes y Zayas escriben, y su influencia permea el pensamiento general de la población. Como explica el historiador Fernando Álvarez López, la medicina y las ciencias en la Edad Media muchas veces usaban razonamientos mágicos (50) ya que la magia era un instrumento imprescindible en la configuración del imaginario cultural y en la práctica de muchas profesiones. En palabras de Álvarez López: “Los herbolarios, los sanadores, los monjes que aplicaban sus prácticas mezcla de magia, superstición, ciencia y religión” (49). Hector Brazeiro Diez también alude a las constantes confluencias entre la magia, las ciencias, la religión, el arte, las costumbres y las leyes en la época (16). Las conexiones entre la magia y las estructuraa culturales (el estado y la

religión organizada) están más unidos de lo aparentemente visible. La definición de Brazeiro Diez de la superstición—“la corrupción del auténtico pensamiento religioso razonado, pero mezclado con la Magia” (16)—empieza a examinar las razones por las que la religión presta tanta atención a la explicación de lo imposible durante las épocas que siguen a la Edad Media.

Todo ello nos lleva a plantear que hay un interés auténtico en el dominio de la magia que ya permea el discurso religioso y legal durante la época en que Cervantes y Zayas escriben. Desde tiempos inmemoriales la gente ha buscado una interpretación para aquellos fenómenos aparentemente inexplicables. Y es aquí donde encontramos un espacio donde podemos definir lo que es la magia, lo oculto, o sobrenatural, la superstición, y, quizá también, la brujería. Torquemada Sánchez escribe que en la Iglesia Católica:

...se trataba de determinar cuál era la ‘magia’ oficial, coincidente con los prodigios admitidos como ‘milagros’ o manifestaciones sobrenaturales de la intervención divina según la doctrina de la Iglesia, y cuál era la ‘magia’ heterodoxa, que, como tal, resultaría sistemáticamente sospechosa y perseguida a lo largo de los siglos. (660)

Hubo muchas publicaciones durante el siglo XVI que trataban de hacer precisamente lo que Torquemada Sánchez sugiere. En 1530, el jesuita Pedro Ciruelo escribe *Reprobación de Supersticiones y Hechizerías*, usando el modelo de San Anselmo para condenar las supersticiones. Coincide con San Anselmo en lo que respecta a las dos primeras categorías de lo imposible, es decir, en la creencia de que todo el mundo viene de causas naturales y en que es Dios quien actúa milagrosamente a través del curso de la naturaleza. Sin embargo diverge en la tercera categoría, aludiendo que los ángeles buenos o malos deben unirse con el diablo para producir el efecto deseado. De ese modo, las prácticas supersticiosas no tienen validez en sí

mismas a no ser que el diablo intervenga en ellas (Campagne 37). Él es consciente de que la ignorancia de la gente común puede favorecer la confusión entre la tercera categoría y la superstición (38). En los años siguientes, hubo otros jesuitas que contribuyeron al asunto con sus opiniones. Entre ellos, el primer español fue Benito Perer, quien escribió una etapa entera de su libro *Adversus Fallaces et Superstitiosas Artes* (1591) sobre las imposibilidades de Satán y de lo mágico. Otro nombre importante fue el de Martín Del Río cuyo libro más influyente, *Disquisitionum magicarum* (1599), describe en gran detalle los límites entre los poderes del diablo y caracteriza a las brujas como herejes. Por supuesto, la influencia indeleble del libro alemán *Malleus Maleficarum* (1486) contribuye a las ideas de Del Río, al mismo tiempo influye sobre la población europea de una manera más general. Por tanto, es claro que antes de que Cervantes y Zayas escribieran sus *novelas ejemplares* existe un debate real en torno a la presencia de lo sobrenatural, no sólo entre las clases populares, sino también en los medios legislativos.

Como es de esperar, los textos y pensamientos de los teólogos no existían en un vacío, sino que fueron gran parte de la filosofía que suscribe la Inquisición en España. Torquemada Sánchez denota que la Inquisición se concentró en la conexión entre la magia y la adoración del demonio (664), lo cual es un proceso que empezó mucho antes del siglo XVI y de Perer y Del Río. En el año 1484, el papa Inocencio VIII publicó el folleto *Summus desiderantes*, en el cual reconocía la brujería como una enfermedad que todos debían tratar de erradicar. El mismo encargó el estudio de este fenómeno en Alemania a dos alemanes, quienes escribieron el libro anteriormente mencionado *Malleus Maleficarum* en el que anotaron las siguientes percepciones: que la brujería no es un engaño, que tiene como su base un comercio con Satán; que las brujas sí devoran niños, copulan con diablos, y vuelan por el aire para ir a sus reuniones (o sea, sabbat), y

que lesionan el ganado y causan tormentos (Kamen, 270). Es en esa época en la que comienza la quema de brujas en Europa como castigo punitivo de la Inquisición. Henry Kamen describe cómo el estado alemán era más lenitivo que en otros lugares de Europa y cita como ejemplo un caso en el que un sacerdote católico juzgado por llevar a cabo un ritual supernatural con una cabra, tan sólo es castigado con la pérdida de su título por cinco años (275). También menciona ejemplos de políticas tolerantes con mujeres, aunque sigue siendo indiscutible que eran ellas las que soportaban mayores acusaciones y castigos. Esta apreciación se justifica por la enorme cantidad de alusiones hechas a ellas en la literatura inspirada en esta tradición de magia y superstición.

La literatura recoge todas las corrientes culturales predominantes e incluye también el discurso creado en torno a las brujas y la magia a través del nuevo género de la novela, a pesar de que sus autores se muestren escépticos en el tema. Tal como nota el crítico Francisco Rico, “Brujería y literatura son una sola cosa, responden a una única receta: el propio cuento, literalmente, es un hechizo” (qtd. Valbuena, 207). Olga Lucía Valbuena recoge esta idea, citándola mientras que desarrolla su propia noción de lo que otros críticos llaman “Love Magic.” Según ella, las prácticas de brujería y de Love Magic no fueron severamente castigadas en la España del siglo en que escribió Fernando de Rojas. Es de esa forma, quizás, que las ideas de la brujería continuaron creciendo dentro y fuera de la denominación de “brujería.”

La apariencia física de las figuras que usan la magia en las novelas de Cervantes y Zayas es importante porque refleja, muchas veces, el paradigma que Rojas inventa con *Celestina*: la mujer vieja y fea, que sirve para ayudar a una mujer más joven y bella. Cuando Berganza habla de Camacha por primera vez, sólo la describe en términos de su edad: “...era una vieja, al parecer, de más de sesenta años...” (Cervantes, 290). Ser vieja va en correlación con la maldad;

Berganza identifica a Cañizares como “la vieja” (297) que hace encantamientos “con la sangre de los niños que ahog[e]” (298). Además, su condición física le produce miedo, escribiéndola (esperpénticamente): “Ella era larga de más de siete pies; toda era notomía de huesos, cubiertos con una piel negra, vellosa y curtida; con la barriga, que era de badana, se cubría las partes deshonestas...” Es intrigante que Berganza use una palabra tan atributiva como “deshonesta” para describir una parte de su cuerpo; lo que crea confusión entre los atributos físicos y las cualidades morales. Sigue: “...y aun le colgaba hasta la mitad de los muslos; las tetas semejabán dos vejigas de vaca secas y arrugadas; denegridos los labios, traspillados los dientes, la nariz corva y entablada, desencasados los ojos, la cabeza desgñada, las mejillas chupadas, angosta la garganta y los pechos sumidos.” A través de Berganza, Cervantes extrapola los detalles de lo que implícitamente recogido en la denominación de “vieja” y lo delinea separándose de su modelo celestinesco. Cuando Berganza emite su juicio final sobre Cañizares—“finalmente, toda era flaca y endemoniada” (301)—el lector ya sabe que los atributos físicos de ella son parte constitutiva en la descripción de su carácter moral.

El cuento de Zayas *El Castigo de la Miseria* reescribe el cuento cervantino “El asamiento engañoso” contenido en el marco narrativo de “El coloquio de los perros.” Zayas no incluye perros que hablan, pero sí incluye las mismas descripciones de la edad de la mujer estafadora, Isidora, que “encubría con las galas, adornos e industria, porque era viuda galana...” (Zayas, 256). Aunque Isidora no se identifica como bruja de la misma manera en que Cañizares lo hace, ella está definida también por su edad. Hace uso de su “retrete arquilla de baratijas” (277) para disfrazar su edad casi mágicamente. Su cara sin maquillaje es algo terrorífico para su esposo de menos años, siendo descrita como un fantasma, o imagen de la muerte” por sus “arrugas de la cara por entero” y con “cabellos... pocos y blancos, por la nieve de los muchos inviernos

pasados.” De igual manera, sus dientes “estaban esparcidos por la cama,” y unos estaban atrapados en la barba (276). Zayas puntualiza que “bastaba a desconsolar al mismo infierno” (277). De ese modo, la edad avanzada de Isidora contiene una explicación sobre su juicio, algo que se corresponde tanto con la idea de la “puta vieja” de la Celestina, como con la “bruja vieja” de “El coloquio de los perros.”

En consecuencia, la apariencia física de las protagonistas que usan la magia, junto con la influencia de los tropos históricos y la teología, culminan en un retrato dinámico del arquetipo de la mujer tocado por la maga en la literatura. Celestina no es una bruja directa aunque tiene poderes de bruja. Su edad y su apariencia—que es muy desagradable—contribuyen a afirmar su papel. Su uso de la magia para el amor es complicado, al igual que sus resultados, algunas veces curativos pero otras muchas dañinos para sus clientes. Incluso el vocabulario del texto y las acciones de la trama muestran una mujer casi-bruja, separada de otros protagonistas de la historia. En conjunto, estos atributos pintan el retrato de la casi-bruja que trata de inmiscuirse en los asuntos del corazón.. Ambos Cervantes y Zayas invocan, desafían, y se burlan del arquetipo que Celestina ayuda a crear en la tradición de la literatura española.

La casi-bruja está definida por el toque de magia que el lector, dependiendo de sus propias creencias, puede aceptar o no. Esto cobra especial relevancia en las *novelas ejemplares* de Cervantes y de Zayas, ya que ambos usan técnicas narrativas que logran subvertir las expectativas del lector. Esto es especialmente verdad en las novelas ejemplares de Cervantes y Zayas, que usan técnicas narrativas para subvertir las expectativas del lector. La manera de narrar de los cuentacuentos en la colección de Zayas concede libertad a los receptores del relato, y a nosotros lectores, para juzgar si la narrativa es verdadera, falsa o quizá exagerada. Estas dudas, junto a los toques de magia, pueden encontrarse en los cuentos siguientes de Zayas: “El

castigo de la miseria,” “El jardín engañoso,” “La perseguida triunfante,” “El desengaño andando y premio de la virtud,” y “La inocencia castigada.” Cervantes invoca la magia de una manera más medida, usándolo en sus novelas ejemplares: “El casamiento engañoso” y “El coloquio de los perros.” Lo que las novelitas de Cervantes y Zayas tienen en común es el uso de elementos fantásticos que el lector puede creer o no creer: el uso de la magia para conseguir el amor, o en el contexto de un discurso: la entrada de un diablo, o un protagonista que tiene el papel de un demonio; y la identificación de un tipo de engaño inherente en el uso de Love Magic. Todo ello sugiere que lo ya antes mencionado bajo la denominación de “magia simpática” es verdad: puede ser dañosa o curativa, y muchas veces, por el uso de la exageración que acompaña un cuento narrado oralmente, es dañosa más que es curativa, a pesar de los deseos iniciales.

En sus relatos, Zayas juega con la perspectiva de los protagonistas, que son dinámicas y van creciendo durante la narración. “La fuerza de amor” es un ejemplo de ello. La falsa hechicera recibe la súplica de Laura, que dice así: “si tú haces que mi marido aborrezca a Nise y vuelva a tenerme el amor que al principio de mi casamiento me estuvo, cuando él era más leal y yo más dichosa, tú verás en mi agradecimiento y satisfacción de la manera que estimo tal bien, pues será darte la mitad de mi hacienda” (Zayas, 362). Dos cosas pueden resaltarse de sus palabras: primero, Laura cree lo que dijo su amiga cuando recomendó a la mujer que “obliga con fuerzas de hechizos a que hubiese amor” (361); y segundo, Laura cree en esto de una manera tan fuerte que daría su hacienda— su sustento—para favorecer el amor. Laura sigue creyendo profundamente porque ofrece también su cuerpo cuando nota que “si lo que poseo es poco, me venderé para satisfacerte” (362). En el contexto del Siglo de Oro, este ofrecimiento es significativo, pues el cuerpo de la mujer representa tanto la piedad como la honra, algo que ella intenta recobrar de su marido Don Diego. Al final no puede realizar el encantamiento porque

Laura está frustrada en su búsqueda por los objetos que la hechicera había solicitado. Love Magic, el propósito de la petición de Laura en la primera instancia, parece funcionar en la mente de Laura como una magia simpática y curativa. No obstante, se convierte en una magia perjudicial cuando ella se da cuenta de que la mujer es una hechicera falsa y cuando no puede conseguir los objetos para el encantamiento. Zayas no describe la apariencia de la hechicera para que el lector pueda analizarla, aunque es posible que, a pesar de no haber una descripción física, el lector base su imagen en las imágenes de la archiconocida Celestina. Siguiendo con mi razonamiento, Zayas indirectamente invoca a la casi-bruja/quizás-bruja físicamente a la misma vez que presenta una manifestación directa de la casi-bruja/quizás-bruja por la representación de la falsa hechicera, una mujer que trata de usar encantamientos sin saber cómo con una finalidad lucrativa.

Este retrato de la falsa hechicera en “La fuerza del amor” complica la noción Love Magic, no solamente por la pobre técnica de la casi-bruja, sino también por el final más o menos feliz para Laura, cuando ella se convierte en monja, un resultado directo del fracaso del encantamiento. Como mantiene Yvette Cardaillac-Hermosilla: “Sus novelas son un testimonio de una sensibilidad profunda y de un esfuerzo de análisis para comprender los mecanismos más triviales para burlarse de ellos y cuestionar los marcos impuestos” (372). En contraste, Celestina parece una hechicera más auténtica, y su técnica, por encima de todo, se sustenta en su habilidad de manipular a la gente con quien hablar, algo estudiado por Laguna: “connection with the supernatural is... reaffirmed by the apparent ease with which she can manipulate others” (86). Pero, ¿esto pertenece al reino de la magia blanca o la magia negra? Lo que otros críticos llamarán la magia negra y la magia blanca es más complicado de lo que parece, especialmente al tratarse del amor. Brazeiro Diez delinea tres tipos de magia: la magia preventiva, la magia

adivinatoria, y la magia simpática. Cada categoría incluye tanto la magia negra como la magia blanca. No obstante, yo propongo que el tipo de Love Magic que Celestina invoca aquí es una magia simpática, y por la clasificación de Brazeiro Diez, también activa. La magia simpática y activa, puede ser curativa o dañina (44), dependiendo del sujeto que analiza la historia. De ese modo, Love Magic puede trabajar para lo bueno como para lo malo y cambiar de perspectiva en el acontecer de la narración. Eso significa que parte de la caracterización de la casi-bruja es su conexión con una magia nébula que puede ser negra o blanca, simpática o dañosa.

Varios motivos pueden influir en el desarrollo y la confusión del Love Magic. El principal se debe a la voz narrativa, bien la misma casi-bruja, bien un personaje del relato que esté bajo la influencia de la misma. Un ejemplo representativo del cambio fuerte de la voz narrativa aparece en la novela ejemplar “La gitanilla” a través de la conceptualización del hechizo como metáfora de amor. En un poema al comienzo de la narración, se ilustra la conexión entre el amor y la hechicera, en el momento en que el caballero canta a la gitanilla: “Dicen que son hechiceras / todas de tu nación / pero tus hechizos son / de más fuerzas y más veras...” (Cervantes, 75). Este comienzo es más que un indicio de acusación pues el caballero adquiere un tipo de autoridad al leer en voz alta un texto escrito. No obstante, “todas de tu nación” refiere a los gitanos en general, mientras que el uso del “tú” parece como una forma de discurso que va dirigido directamente a la gitanilla. El caballero continúa de esta manera: “...pues por lleva los despojos / de todos cuantos te ven / naces, ¡oh niña!, que estén / tus hechizos en tus ojos...” (75). Sin embargo, Cervantes concede voz a la gitanilla cuando más tarde pone en su boca esta protesta: “¿Quién me lo ha de enseñar? ... ¿No tengo yo mi alma en mi cuerpo?” Finalmente, la gitanilla Preciosa enlaza la belleza de su físico con la pureza de su alma, reforzando la acusación de bruja, o casi-bruja, a través de la composición de un poema: “De cien mil modos hechizas: /

hables, calles, cantes, mires / o te acerques, o retires / el fuego de amor atizas” (76). La gitanilla no es una bruja, pero el caballero le otorga los poderes de una hechicera, y cuando ella escribe su canción, las estrofas se leen casi como un encantamiento, por lo tanto que ser considerada también como una casi-bruja, siguiendo con mi razonamiento.

No existe una separación entre lo bueno y lo malo en el relato de la gitanilla. No obstante, el sujeto no es sólo juzgado por otros sino que también tiene la oportunidad de introducir su “yo” enunciativo para aportar su propio juicio, algo improbable en su proceso inquisitorial. La diferencia pues, entre las casi-brujas de Cervantes y Zayas y el personaje de Celestina, estriba en su autonomía, es decir, en la inclusión de su voz dentro del relato para enjuiciarse o defenderse, lo que afecta profundamente a la trama novelística. Otro mecanismo para articular y modificar la trama narrativa se encuentra en la novela “El jardín engañoso” de Zayas, donde la hermana Teodosia irrumpe para transmutar la acción natural, cambiando el ritmo del proceso del cortejo, mientras Carlos hace un pacto con el diablo vendiendo su alma (Zayas 528). Al final, la querida Laura gana su “maravilla” (534), que parece tener el brillo de la magia. En este pasaje, Zayas ha invertido la estructura tradicional, en donde la mujer aparece como bruja, para ceder el juego con las fuerzas del mal al hombre, y, junto a él, al diablo. La mujer no tiene apenas poder, aunque el que tiene lo usa para hacer daño.

El cambio de sentido de la magia prueba su naturaleza nebulosa, la cual refleja la actitud imprecisa de la casi-bruja, dotada de agencia cuando se le concede la capacidad de hablar dentro de la narración. En el caso de “El coloquio de los perros,” Cañizares se declara como bruja casi inmediatamente, pero también niega su identidad; este cambio se puede atribuir a la sociedad, o a la voz mediada por los perros masculinos. Primero, niega rotundamente que es una bruja, lo hace en voz alta, con ferocidad, mientras grita: “...Ni yo soy ni he sido hechicera en mi vida; y si he

tenido fama de haberlo sido, merced a los testigos falsos, y a la ley del encaje...” (Cervantes, 290), pero luego proclama: “bruja soy, y no lo niego...” (296). De esta forma, ella sugiere ser una casi-bruja, al mismo que tiempo que afirma su identidad como bruja. Esto puede indicar que está desempeñado un papel describiéndose como bruja frente a una audiencia. Tampoco su identidad parece ser muy estable al principio cuando dice: “... como yo he visto y veo que la vida, que corre sobre las ligeras alas del tiempo, se acaba, he querido dejar todos los vicios de hechicería en que estaba engolfada muchos años había, y sólo me he quedado con la curiosidad de ser bruja, que es un vicio dificultosísimo de dejar” (Cervantes, 293). Es decir, prolonga la idea de dejar de ser bruja como si fuera una opción voluntaria que puede desechar en cualquier momento. Carroll Johnson escribe que la experiencia subjetiva e inestable es “the crucial difference between her and the historical witches whose testimony fills so many pages may be stated linguistically,” o sea que “Cañizares is a speaking subject, an I, who generates herself through her discourse” (Johnson, 21). Cuando tenemos un sujeto subjetivo, la firmeza de la identidad expresada está bajo escrutinio. No obstante, Johnson sigue con su idea del poder femenino, notando que también el discurso de Cañizares elimina al diablo y la dominación fálica. Insiste: “As she exists in the text, Cañizares really is empowered” (21). Al mismo tiempo, Cervantes añade contradicciones a través del diálogo de los perros. Berganza, por ejemplo, se queja de la denominación de “bruja” cuando Cañizares la utiliza con su madre: “Cada cosa de estas que la vieja me decía en alabanza de la que decía ser mi madre era una lanzada que me atravesaba el corazón, y quisiera arremeter a ella y hacerla pedazos entre los dientes...” (297). En este sentido, Cervantes describe una situación veraz en que la mujer tiene la oportunidad de hablar al mismo tiempo que el lector puede creer o mantenerse escéptico.

Cañizares se ha declarado a sí misma bruja de una forma contundente, algo también perceptible en el “El desengaño andando y premio a la virtud” de Zayas. Como sostiene Adriana Spahr: “Aquí encontramos a una bruja que responde al estereotipo general de la mujer vieja, embustera, experta en asuntos de amores y llena de recursos para conseguir fines amorosos” (108). Pero Lucrecia también puede reproducir el papel de casi-bruja, por la carencia de información sobre su identidad. Ni siquiera su propia amiga sabe a ciencia cierta si es bruja o no. En este relato, el personaje de Lucrecia no usa sus poderes para ayudar a nadie que no sea ella misma, lo que representa una manera de hablar y afirmarse sin decir nada. Como nota Zayas, ella era “calificada en todas por grandísima hechicera, si bien esta habilidad no era conocida de todos, porque jamás la ejercitaba en favor de nadie, sino en el suyo” (380). Cree Ingrid E. Matonin que Lucrecia “representa a las fuerzas del mal y se enfrenta a la virtud y fortaleza de otra mujer, Clara,” pero no demanda que Lucrecia es una bruja conocida o total (63). Quizás por ser una mujer malvada, la narradora invoca el estereotipo de la bruja en el cuento. No debe olvidarse que los relatos de Zayas están siempre mediados por los cuentacuentos.

El aspecto moralizante empieza donde la maldad de la mujer como bruja termina. En “El coloquio de los perros,” por ejemplo, Cañizares es “medrosilla” porque con “conjurar media legión me contentaba,” aunque a la misma vez ella dogmatiza sobre los pecados, notando: “Quisiera yo, hijo apartarme de este pecado, y para ello he hecho mis diligencias: heme acogido a ser hospitalera; curo a los pobres, y algunos se mueren que me dan a mí la vida con lo que me mandan o con lo que se les queda entre los remedios... rezo poco, y en público; murmuro mucho, y en secreto” (Cervantes, 296). Como lectores, debe apreciarse que el clima de la Inquisición favorece las representaciones de las brujas pero también la desestabilización del concepto de brujería dentro del estereotipo de la casi-bruja. En este segundo caso, las consecuencias

legislativas son mucho menores. Aunque es importante considerar los orígenes históricos de la brujería en España como parte de la construcción del concepto de la casi-bruja, es notable que tanto Rojas como Cervantes hacen continuas referencias a la cultura antigua. Carolyn A. Nadeau observa las referencias a diosas ancianas, como Circes y Calipso a las *novelas ejemplares*, que muestran una atención a lo mágico por parte de Cervantes, incluso si sólo trata de rendir homenaje a la antigüedad. Sigue el ejemplo de Rojas aquí, porque, como menciona María Rosa Lida Malkiel en su innovador estudio sobre *La Celestina*: “La hechicería no es rasgo constante de la alcahueta, ni en la Antigüedad ni en la Edad Media, pero es sí el aporte original de los poetas elegíacos romanos a ese tipo literario” (226). La invocación de las diosas míticas en su gran obra establece un tono que deja espacio en la narrativa para la intromisión de los elementos mágicos en el texto, como sucede en los episodios quijotescos en que Dorotea se convierte en la princesa Micomicona, logrando “the excuse of enchantment to explain the disappearance of the giant’s head” (Nadeau 128). También vemos referencias a la antigüedad en “El coloquio de los perros,” en el momento en que Cañizares, la hechicera, describe a la hechicera Camacha de Montilla, quien “fue tan única en su oficio que las Eritos, las Circes, las Medeas, de quien he oído decir que están las historias llenas, no la igualaron” (Cervantes, 292). Por todo ello, concluyo que la categorización de la casi-bruja es más efectiva cuando, dejando a un lado la descripción de la brujería corriente en la Edad Media, las referencias a los poemas épicos y el uso de la magia, se toma como referente a las mujeres voz dotadas de poderes especiales. Este hecho, descrito a través de las obras de Cervantes y Zayas en este trabajo, defiende su papel dinámico e ilimitado, imposible de ser reducido a un estereotipo.

Obras citadas

- Álvarez López, Fernando. *Arte mágica y hechicería medieval: Tres tratados de magia en la corte de Juan II*. Valladolid: Diputación provincial de Valladolid, 2000. Impreso.
- Brazeiro Diez, Hector. *Supersticiones y curanderismo: Ensayo crítico y valorativo*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1975. Impreso.
- Campagne, Fabián Alejandro. "Witchcraft and the Sense-of-the-Impossible in Early Modern Spain: Some Reflections Based on the Literature of Superstition (ca.1500-1800)." *The Harvard Theological Review* 96.1 (2003): 25-62. Impreso.
- Cardillac-Hermosilla, Yvette. "La magia en las novelas de María de Zayas." *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*. Kassel: Universität Bielefeld, 1999. Impreso.
- Cervantes, Miguel. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 1605. Ed. Luís Andrés Murillo. 5.^a ed. Madrid: Clásicos Castalia, 2003. Impreso.
- . *Novelas ejemplares II*. 1613. Ed. Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Clásicos Castalia, 1982. Impreso.
- . *Novelas ejemplares III*. 1613. Ed. Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Clásicos Castalia, 1987. Impreso.
- Johnson, Carroll B. "Of Witches and Bitches: Gender, Marginality and Discourse in *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*." *Cervantes: Cervantes Bulletin of the Cervantes Society of America* 11.2 (1991): 7 – 25. Impreso.
- Kamen, Henry. *The Spanish Inquisition: An Historical Revolution*. New Haven: Yale University Press, 1965. Impreso.
- Laguna, Ana María G. *Cervantes and the Pictorial Imagination: A Study on the Power of Images and Images of Power in Works by Cervantes*. New Jersey: Associated University Presses,

2009. Impreso.
- Malkiel, María Rosa Lida. *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962. Impreso.
- Matos-Nin, Ingrid E. *Las novelas de María de Zayas: Lo sobrenatural y lo oculto en la literatura femenina española del Siglo XVII*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2010. Impreso.
- Nadeau, Carolyn A. *Women of the Prologue: Imitation, Myth, and Magic in Don Quixote I*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2002. Impreso.
- Rojas, Fernando. *La Celestina*. 1499. Ed. Dorothy S. Severin. 18.^a ed. Madrid: Catedra, 2010. Impreso.
- Spahr, Adriana. “El mundo sobrenatural en la obra de María de Zayas y Sotomayor.” *Defiant Deviance: The Irreality of Reality in the Cultural Imaginary*. New York: Peter Lang Publishing, 2006. Impreso.
- Torquemada Sánchez, María Jesús. “Esto es cosa de brujería!” *Cuadernos de Historia del Derecho* Volumen extraordinario (2010): 659 – 76. Impreso.
- Valbuena, Olga Lucía. “Sorceresses, Love Magic, and the Inquisition of Linguistic Sorcery in *Celestina*.” *PMLA* 109.2 (1994): 207 – 224. Impreso.
- Zayas y Sotomayor, María. *Novelas amorosas y ejemplares*. 1637. Ed. Julián Olivares. 3.^a ed. Madrid: Cátedra, 2007. Impreso.
- . *Desengaños amorosos*. 1647. Ed. Alicia Yllera. 7.^a ed. Madrid: Cátedra, 2009. Impreso.

Tropos de poder: construcción de un discurso desestabilizador en la poética de Juana Borrero

Sara Gonzalez

Florida International University

La figura de Juana Borrero, una de las primeras voces modernistas, ha fluctuado en el quehacer de la crítica. Encontramos lecturas desde el psicoanálisis, las cuales nos muestran a una autora perturbada, debatiéndose entre la neurosis y la histeria. También ha llegado a afirmarse un travestismo con cierta tendencia homo erótica que viene a complicar la tradicional propuesta de la virgen triste marcada por un destino trágico¹³. Borrero fue consciente de la mitificación de la cual se hace objeto no sólo su obra sino también su vida privada. Así lo afirma en una misiva a Carlos Pío Uhrbach en un arrojito de modestia, “No espero nada de mí misma. La niña musa es un mito” (Morán 331). Y es que la estrecha relación entre vida y obra poética queda claramente establecida a partir de su epistolario, continuación obligada de su lírica, donde en minucioso detalle recrea cada uno de sus poemas.

Advierto que por encima de estos mitos, la autora erige el suyo propio. El autor implícito, tanto en su poética como en sus cartas, crea desde la retórica una identidad femenina que desafía al canon patriarcal y establece para sí un espacio de poder, oponiéndose a un medio socio-familiar restringente y ambiguo. En la opinión de Elizabeth Dore, la situación de la mujer en la sociedad latinoamericana durante el último periodo de la colonia se constituye desde la ambivalencia (10). A consecuencia de una mayor secularización, la protección de la Iglesia disminuye y aumenta la misoginia legal. Empero, la ilustración trae consigo una apertura en cuanto a la educación femenina. Incluso cuando la motivación primordial haya sido una mejor

¹³ Véanse los estudios: de Manuel Pedro González, *Amor y mito en Juana Borrero*, donde se califica a la poeta como una “neurótica hiperestesiada por su imaginación sin freno” (21); y de Tina Escaja, “Autoras modernistas y la (re)inscripción del cuerpo nacional,” el cual plantea una transacción homoerótica y travestida como parte de un intento de apropiación del proyecto nacionalista que excluía a la mujer (65).

función como educadora y asidero familiar, en realidad, sienta las bases para la futura autonomía de la mujer.

Igualmente, la situación familiar no está exenta de contradicciones. Es Esteban Borrero, su padre, quien la expone como autora al mostrar sus poemas a Julián del Casal y otras figuras literarias. La hace su compañera de viajes y con esto le permite transitar en un mundo de hombres, el mundo de la política. Es sabido que en 1892 ambos viajan a Estados Unidos, a raíz de las ideas independentistas del padre. Allí Borrero es presentada a la Junta Revolucionaria Cubana como una niña de precoz talento y se encuentra con José Martí, quien recibe como obsequio algunas de sus pinturas. Esta permisividad va a contrastar con un ambiente íntimo marcado por las limitaciones. En concomitancia con la época, la vida de las mujeres en la familia Borrero transcurre entre la sala de costuras y el salón de tertulias, en definitiva el espacio cerrado de la casa. Dicho cautiverio no sienta bien a Juana, quien abiertamente rechaza el ideal femenino de ángel del hogar, como cuando se refiere a las primas de Uhrbach como unas mujeres “dedicadas a sus babys” y que “no saben nada del mundo” (Morán 169).

Con las herramientas que posee, va a intentar transgredir el cerco que se le impone. Desde diferentes ángulos y utilizando estrategias múltiples, sutiles pero eficaces, va a convertir su escritura en vehículo de afirmación personal. Aún cuando la voz de la mujer, en sentido general, no se escucha en los círculos independentistas y socio culturales, la carta privada va a ser instrumento que le permita expresar sus ideales revolucionarios y mostrarse como una mujer de ideas propias y formación intelectual. Es así que en una epístola a Uhrbach, muestra su disgusto por ver su poema “Reve,” publicado en *El Figaro*, por ser éste un periódico burgués y antipatriótico (Morán 331). Obligada a guardar silencio en nombre de las buenas costumbres, su epistolario no sólo le permite reclamar la voz truncada en el espacio público, sino que refleja una

madurez política inverosímil para alguien tan joven. Su mayor rebeldía, sin embargo, radica en el desafío a la oposición familiar ante su noviazgo con Carlos Pío Uhrbach, y más que esto, de la manera en que construye una imagen de sí misma partiendo de la plataforma del romance.

La estrategia retórica de Borrero puede analizarse desde las premisas de la problematización del género (*gender trouble*), según queda definida por Judith Butler. Si para Butler, se es mujer en la medida en que se funcione dentro del marco heterosexual (21), la actitud de la poeta al romper con los parámetros de comportamiento establecidos para ella como sujeto femenino la hace perder en cierta medida su identidad genérica, fundamentalmente por su negación a un matrimonio tradicional. Desde este contexto le escribe a Urbahch: “(...) ten por seguro que el odio nace y el amor se extingue repentinamente cuando la materia se impone triunfante ¡Oh! Mi amor morirá sin remedio, desengáñate, sino eres suficientemente grande para anularte a ti mismo y vivir para mi espíritu solamente” (Morán, 112).

Es de entenderse que el papel de la esposa en el mundo decimonónico era fundamentalmente el cuidado del hogar y la familia, haciéndose extremadamente tortuosa la posibilidad de una labor intelectual. Cabe la posibilidad, entonces, de que Borrero prefiera conservar su libertad renunciando a un matrimonio completo, que elija aniquilar su femineidad en lugar de su ser creativo. Tal postura, opuesta a la tradición, constituye un cuestionamiento de la naturaleza misma de los roles de género.

Igualmente, la manipulación evidente de una conducta típicamente femenina, débil, sensible al extremo, de forma que permite pensar en el comportamiento genérico como una representación, pone en evidencia su carácter histórico-social, especialmente su origen a partir de ficciones culturales y un discurso heteronormativo. Borrero cambia a su antojo, y según las necesidades del momento, la representación de su persona, en ocasiones describiéndose como un

ser fuerte y determinado, en otras asumiendo un tono hiperbólico para adornarse con lágrimas y sangre. Al apropiarse de los estereotipos de fragilidad y pasividad de la mujer modernista en sus frecuentes arranques de desesperación, como cuando le plantea a Uhrbach que se una a ella: “(...)Alma mía no puedo contener mis lágrimas! ¡Ven abrázame. ¡Cómo te adoro! ¿Por qué seremos tan desgraciados? Tengo el corazón dolorido y la mente perturbada por el dolor” (Morán 175); lo que pretende es subvertir el modelo estético modernista, manipular al amante, lograr que cumpla sus pedidos. Desde estas premisas, la identidad genérica se entiende como una construcción, un conjunto de actos cuya repetición incesante facilita su validación.

También en ocasiones, la Juana poeta llega a vulnerar los límites aceptables de la identidad femenina, asumiendo un comportamiento de matices *queer*. Como se verá posteriormente, la voz lírica adopta un tono de deseo por el mismo sexo, manifestado a partir de la sensualidad descriptiva, o se apropia del control, dictaminando pautas en la relación amorosa, decidiendo por el otro, imponiendo... por lo que transforma al sujeto femenino de objeto a ente activo.

La posible transexualidad de la autora carece de relevancia en comparación con la función que tales actos transgresores cumplen dentro de los parámetros del marco heterosexual, Y es que en la opinión de Butler, bajo ciertas circunstancias, la subversión es únicamente posible dentro de los términos de la ley, por medio de las posibilidades que surgen cuando la ley se vuelca en contra de sí misma; y con esto, el cuerpo construido culturalmente se libera, no a su pasado natural ni a sus placeres originales, sino a un futuro abierto de posibilidades culturales (127). Cada vuelco de rebeldía, es realizado por Borrero dentro de los parámetros patriarcales, lo cual demuestra una profunda agudeza por parte de una autora que, encontrándose en los albores de su carrera literaria y a una asombrosa temprana edad, es capaz de superar algunas barreras

fuertemente ancladas en la tradición literaria. Ella encuentra la imaginación necesaria para plantearse una vida diferente de la que le estaba reservada como autora y como ser humano, vislumbrando futuras posibilidades para la mujer en el ámbito doméstico e intelectual.

De musa a poeta

Al instituirse como una de las primeras autoras femeninas del modernismo hispanoamericano, cabe la realización de un análisis en cuanto al aporte de este movimiento a su agenda como autora en busca de autoafirmación y cierta independencia personal. A primera vista resalta el paralelismo entre la representación de la mujer en su poética y la de otras voces masculinas, llegando en ocasiones a escribir desde la perspectiva del hombre mismo. Es por ello que la crítica plantea la presencia de un homoerotismo latente en su obra. Ciertamente, dedica algunas composiciones a amigas que están imbuidas de gran sensualidad. La mujer en su poética es siempre hermosa y resalta la exploración exigua de lo sensorial. “En el palco” es una de las muestras donde esto se aprecia:

Aunque sólo la vieron mis ojos
 En noche remota,
 No he podido borrar de mi mente
 La imagen hermosa,
 Sobre el fondo sombrío del palco
 Las luces radiosas
 Le ceñían de bucles de fuego
 Luciente corona;
 Negro traje de raso y encaje

Cubría sus formas,
 Modelando del talle correcto
 La curva graciosa,
 Se veían sus brazos de nieve
 Cubiertos de blonda,
 En el pecho llevaba prendido
 Un ramo de rosas... (1-16)

Existe en estos versos una reafirmación de la estética modernista al presentar a la mujer como estandarte de belleza y como objeto del deseo. Es de notarse la pasión inscrita en unos bucles de fuego (7) y en la correlación que se establece entre el pecho y el ramo de rosas (16). El sujeto lírico se halla ante alguien imposible de olvidar a pesar de la fugacidad de la visión y su lejanía en el tiempo, alguien que ha dejado una profunda impresión lúdica.

La complejidad de estos versos radica en lo autobiográfico. El hecho de que se trate de una autora y que prime el erotismo hacia otro cuerpo femenino no representa controversia alguna, pues la voz poética no se devela a sí misma en ningún momento: bien podría tratarse de un narrador masculino interpretado por Borrero. Sin embargo, la inspiración en su propia vida cambia un poco esta especulación. La joven que se describe con tal voluptuosidad es María Luisa Chartrand, también apodada Berenice, según refiere posteriormente (Morán 56). La imaginación mitológica de Borrero escoge la alusión a la reina Berenice de Egipto, quien sacrifica sus cabellos a la diosa Afrodita a cambio del buen regreso de su esposo. Según cuenta la leyenda, la hermosa cabellera termina convertida en constelación.

María Luisa misma y otras amigas son motivo recurrente de la verificación de Borrero. Habría que cuestionar si tantos poemas dedicados a mujeres, entre los muchísimos que se

escribieron durante el modernismo, por parte de una poeta tuviese el potencial de escandalizar en los círculos literarios o entre los lectores comunes. En verdad, no se conoce que tal hubiese acontecido a Borrero particularmente; y por otro lado, el movimiento no contó con muchas voces femeninas.

Una explicación alternativa a esta inquietante sensualidad de matices homo eróticos podría provenir de su vocación pictórica, tanto o más relevante que su escritura. Aunque corta, su obra plástica demuestra un gran talento. De estilo realista, pinturas como “Pilluelos” han cautivado a los más severos conocedores del arte. Bien podría pensarse que la visión plástica domina su obra total. Una segunda mirada al poema “Berenice” revela el predominio de los elementos visuales. Más que la coalescencia de los sentidos común para la estética modernista o el uso de la sinestesia, el sentido visual pareciera reproducir la realidad. El autor implícito va trazando los rasgos de un retrato en forma de busto, comenzando por el cabello y concluyendo en el pecho. La joven que se describe se asemeja a la tradicional representación que de las señoritas de familia hacían los pintores de la época.

Lo pictórico también se encuentra en su epistolario. La historia de Sara, en una de sus cartas, añade a la expuesta visión de feminidad, con el distintivo del desprejuicio en cuanto a la moral católico-burguesa:

(...)llegó hace poco de Cárdenas. No sé su apellido. ¿Su historia? Me la contaron el otro día y es exquisita. Llevaba amores con un hombre que la adoraba. Ella también a él. La familia opuesta por supuesto. No se sabe como se descubrió que el novio era casado. ¡Figúrate! Su padre quiso que rompiera definitivamente con su amado y entonces ella...tomó una resolución y lo sacrificó todo a su corazón. Huyó de su hogar. Es la nota elegante de esta sociedad mediocre. Es blanca,

blanca pálida, de cabellos color de caoba y mirada lánguida. Alta hermosa regia. Unos ojos que sinceramente le envidio y una boca fresca y roja como esas con que sueñan todos. (Morán 165-66)

Resulta importante la nota sensual que matiza un ideal del amor por encima de todo y de todos. Esta visión enaltecedora del cuerpo femenino parece casi una descripción de cuentos de hadas infantiles, en todo su idealismo y estereotipo. Claro que, desde la pluma de una autora decimonónica, tal postura crea una tensión que da lugar a complejas interpretaciones. Primeramente, asume una visión masculina al describir hiperbólicamente la belleza del cuerpo de Sara. A la vez, su juicio moral se presenta problemático, no solo por oponerse a lo estipulado socialmente con respecto al matrimonio y la decencia, sino también por contradecir su propia fe cristiana, autoproclamada a través del epistolario.

Como dato interesante, en la siguiente carta aclara que esta persona no existe y que la historia en su totalidad es fruto de su imaginación. Especifica que la motivación para crear algo así se halla en estudiar la reacción de su amante (167). En cierta medida, se trata de una invención de sí misma, pues quiere llevar las circunstancias obstaculizantes hasta el extremo. De hecho, como sugiere el título mismo de la obra de Morán, la suya es una pasión por el obstáculo. Desde esta posibilidad, se está situando a sí misma como razón primordial. El amor por encima de todo lo demás se traspone del plano figurado a la realidad de la pareja, se traduce en abandonar la lucha mambisa, dejar la Juana patria por la Juana amante. Esta propuesta radical encuentra su fundamento en una extensa labor de convencimiento que sopesó su correspondencia durante el período en el exilio. La descripción física que se encuentra hacia el final de la historia correspondería con una manifestación subyacente de la propia sexualidad auto castrada, latente tras la metáfora de sí misma.

Una cuestión importante de considerar, y que podría conciliar algunos aspectos encontrados, radica en las posibilidades históricas que como autora enfrenta. Siendo el cuerpo femenino un motivo recurrente en los parnasianos, y dados los tabúes a los que se enfrenta la sexualidad femenina en el fin de siglo, sería considerada problemática una expresión poética femenina que expresase su fuerza erótica libremente. A este respecto, es de notarse como el único de sus poemas que habla de alguna manera del cuerpo masculino tiene como objeto una estatua y no un ser carnal. Hablo de “Apolo,” donde el cuerpo del hombre debe disfrazarse de mármol para ser aceptado como motivo lírico.

Podría entenderse además el travestismo de Borrero como un recurso prestado, tal vez de manera inconsciente, pues considero que éste no involucra su sexualidad, que en última instancia no necesita ser centro de atención por sí misma, sino que niega una realidad femenina a la cual la autora no se circunscribe. El asumir una postura masculina implica el reconocimiento como autora, y por consiguiente, la ruptura con el silencio impuesto por el corsé. No se trata de querer asumir una identidad masculina, sino en negar una identidad femenina irreconciliable consigo misma. Se trata de adquirir la autonomía del ente patriarcal porque para ella hay una correspondencia significativa entre los conceptos de libertad y autenticidad.

Influencia casaliana: un aprendizaje de lo *queer*

Igualmente, la presencia de Julián del Casal en su obra introduce elementos que podrían resultar inquietantes. El excéntrico poeta ejerció una poderosa influencia en Borrero. A ella dedica especial atención en su obra. Ya en *Bustos*, la poeta es descrita con los parámetros que la convierten en un ser único, una mujer diferente a las demás, de la siguiente manera, “En su

morada, que se mira en las ondas, siempre la podréis encontrar. Hasta la fecha en que escribo estas líneas, su pie no ha traspasado los umbrales de ningún salón a la moda, yendo a mecerse allí en brazos de algún elegante, como una muñeca de carne en los de un titiritero de frac” (Casal 264).

Varios críticos coinciden en percibir cierta pasión no correspondida hacia Casal¹⁴, un sentir además imbuido por la fuerza de la adolescencia. Se piensa que la súbita muerte del poeta acelerará la transformación de los sentimientos amorosos en búsqueda obsesiva de la persona de Casal en amores posteriores. Como bien aclara González, “A Carlos Pío lo inventó ella como un gran novelista crea sus caracteres; pero al concebirlo y mitificarlo lo recrea a imagen y semejanza de Casal y le transfiere y lo enaltece con todos los atributos y todas las virtudes humanas y poéticas que en Casal había reverenciado, sin tomar en cuenta para nada la realidad humana y la mediocridad poética del ídolo” (González 37).

Añadiendo a lo anterior, se plantean misteriosas razones que condujeron a la ruptura con el autor y que le ocasionaron una extraña culpa. Fue además el encuentro entre ambos muy fugaz, pues Casal muere brevemente después de haberla conocido, lo cual naturalmente se presta para una desesperanzada frustración, para la invención de un ideal.

En la opinión de Morán, la influencia casaliana es trascendentalmente decisiva no solamente para su obra sino para la evolución de su carácter también: “Esa fulminante seducción descarriló a Juana, la arranco de los brazos del padre que la protegían, y en cierto modo la avasallaban, y le confirió un destino. A partir de ahora estará sola, y se enfrentará, con un coraje y heroísmo sobrecogedores a sus propios demonios, a sus deseos” (x-xi). Tal extremo alcanza esta identificación con la figura de Casal, que llega a encontrarse reflejada en su obra. Borrero

¹⁴ Vease como ejemplo el estudio, “Pasión de Juana Borrero y la crítica,” de Eliana Rivero.

interpreta, por ejemplo, que el poema “*Virgen triste*” fue inspirado en ella y toma los últimos versos casi como imperativo vital:

¡Ah, yo siempre te adoro como un hermano,
 no sólo porque todo lo juzgas vano
 Y la expresión celeste de tu belleza,
 sino porque en ti veo ya la tristeza
 De los seres que deben morir temprano! (36-40)

La fascinación por la muerte que se encuentra a lo largo de su epistolario, guarda relación con estas palabras y también con un enigmático obsequio del poeta, según ella misma cuenta: “¡Si quisiera morir que fácil me sería! Bien cerca está el río. En mi cuarto junto a la puerta hay un botiquín. En la habitación de papá hay tres pistolas siempre cargadas y bajo mi almohada una daga pequeña especie de puñal que me regaló Casal una tarde en que me vio triste” (xiv). El hecho mismo de la naturaleza del regalo y las circunstancias que le rodean permite vislumbrar algo de lo inusitado que fue el intercambio entre ambos poetas. Baste con que un arma no era un objeto típicamente llevado por la mujer, mucho menos un regalo apropiado de manos del amigo.

En cuanto a su papel en el texto, esta mención al puñal ha sido interpretada como signo fálico, estrechamente vinculado a un eros autodestructivo (Morán xiv). De hecho, el vértigo fatal que la conduce a considerar el suicidio y a desear la muerte en varias ocasiones, tiene mucho que ver con momentos críticos de la relación romántica entre ella y Uhrbach. En una ocasión le presenta el siguiente ultimátum, “Tú eres demasiado noble y yo demasiado soberbia y digna para aceptar otra solución que nuestra boda o nuestra muerte. Yo he de ser tu esposa antes de un año o estaré muerta” (173). En verdad, muere poco tiempo después de escribir estas palabras. Estaba muy enferma ya, pero su tono refleja casi un deseo por alcanzar la muerte.

El contacto con Casal va a ser el catalítico que le permite a Borrero traspasar ciertos umbrales prohibidos dada su condición de señorita de buena familia. La presencia casaliana arroja fuerza y determinación a una autora que se atreve a romper con ciertos esquemas de clase y género por influencia directa del amigo.

El amante fetiche

Borrero igualmente apela a la retórica como estrategia de control y como instrumento de construcción de una identidad. En este proceso se produce la problematización del género como bien apunta Ette Tomar al afirmar que el ideal masculino de la Borrero no es un *hombre* (86), y por consiguiente, el femenino no es una *mujer*. En algún punto, la misma Juana parece consciente de esta inversión. Al imponerse a los impedimentos familiares para con su relación y la de Uhrbach dice lo siguiente: “La súplica no brota de los pechos *viriles* y altaneros como el mío” (191). Interesantemente, combina un signo de feminidad como son los pechos con la palabra *viriles*. Es consciente de la transgresión que se produce al mostrarse como un sujeto con determinación. Por ello, debe emplear un término canónico para autodefinir su actitud.

Consiguientemente, impone en el amado una especie de contrato matrimonial que niega la consumación física del matrimonio. Es un acuerdo tácito de castidad, que si bien mutila el erotismo latente en su lírica, alcanza por medio de este trueque una cierta libertad social a la misma vez que se convierte en sujeto activo. Dicho contrato, que aparece en una carta que estratégicamente comienza invocando a la Virgen María, así se enuncia,

Hemos roto el vínculo del cuerpo y el alma, hemos quebrantado el yugo abrumador y degradante de las solicitudes corporales... ¡Podemos estar

orgullosos de ser puros...de ser de otro barro que la generalidad! No prometas lo que no tendrás fuerzas para cumplir...Voy a entregarme a la esperanza que tu carta de hoy me ha hecho concebir...Oye bien esto. Si un día tengo que renunciar a ella y aceptar la imposición grosera de la realidad brutalmente lógica, no vacilare en quitarme la vida. Te lo juro por Casal que es mi juramento más solemne...! Seamos grandes. Seamos poetas. ¿Por qué no hemos de tener nosotros en nuestro espíritu grandeza bastante para contrarrestar la tradición y rechazar la costumbre? ¿Por qué no hemos de ser bastante puros para anular ahora y siempre la materia y sentirnos superiores a los demás seres vulgares esclavos de si mismos. (Morán 111)

Han de verse los elementos que dan fuerza a su argumento. En primer lugar comienza invocando a la Virgen como si se tratase de un asunto de inspiración divina, menciona la memoria de Casal para añadir a lo sagrado de su ideal, también alude a la condición de poetas que comparten los tres; y finalmente, partiendo de uno de los ejes que ha guiado la controversia a lo largo de la tradición cristiana, apela a la supuesta impureza de los instintos humanos y la carne. Se trata, sin embargo, de un trueque del eros por la libertad, del rechazo a la realidad concreta del matrimonio que convierte a la mujer en prisionera del hogar; y sobre todo, de establecerse como sujeto de poder al dictar las pautas a seguir en la relación.

Claramente puede verse el carácter de elaboración en esta pureza idealizada, ya que constantemente se viste de virgen casta, forzando el mismo disfraz en el otro, a quien se inventa en este proceso creativo, mientras que el motivo erótico abunda en la entrelínea. El poema “*Apolo*”, por ejemplo, emana la tensión que se origina a partir de la oposición entre el lenguaje del cuerpo movido por el deseo y un alma virgen auto-castrada:

Marmóreo, altivo, refulgente y bello,
Corona de su rostro la dulzura,
Cayendo en torno de su frente pura
En ondulados rizos sus cabellos.

Al enlazar mis brazos a su cuello
Y al estrechar su esplendida hermosura
Anhelante de dicha y de ventura
La blanca frente con mis labios sello.

Contra su pecho inmóvil, apretada
Adoré su belleza indiferente,
Y al quererla animar, desesperada,

Llevada por mi amante desvarío,
Deje mil besos de ternura ardiente
Allí apagados sobre el mármol frío!

El sujeto lírico aquí no se permite un ser real, sino que escoge al mismo dios del amor, pero en su representación de efigie. La misma frialdad de la piedra es impuesta sobre Uhrbach, quien se torna en amante inerte al igual que la estatua. Los argumentos de la poeta aniquilan su discurso y hasta cierto punto su persona. En la epístola, es aun más evidente este afán de dominio sobre el amante:

Hay un lugar en mi corazón donde jamás ha penetrado la clemencia ni la generosidad. Es la jaula del tigre...Allí duerme la fiera aletargada y mientras duerme sueña y este revés de muerte y sangre es a veces mi obsesión mas triste.

En ese lugar de mi pecho ¡oh Carlos de Juana! te siento más mío. Guárdate de despertar a la fiera” (185)

Juana Borrero encarna las contradicciones de su medio social. En una obra de gran tono autobiográfico como son su lírica y su escritura epistolar, se nos muestra como víctima de un conjunto de fuerzas-socio históricas, a la misma vez que agudiza el ingenio para establecerse un espacio propio, para transgredir el umbral que separa a la mujer como objeto de la mujer como sujeto con una voz propia y certera.

En este proceso, se apropia de un discurso tradicionalmente patriarcal que la lleva a la representación pictórica de sí misma, y de la mujer en general, usando los términos paradigmáticos de dicho discurso, con el fin de convertirse en portadora del poder, de encontrar un lugar para la autoafirmación. Ella invierte los paradigmas de la estética modernista en su transito por lo *queer*, mientras que el autor implícito de su epistolario, se muestra como un ser débil ante su interlocutor, de manera que le obliga a voltearse, captando su atención.

Obras citadas

- Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 2008.
- Dore, Elizabeth and Maxine Molyneux Dirham. Ed. *Hidden Histories of Gender and the State in Latin America*. Duke: UP, 2000.
- Escaja, Tina. "Autoras modernistas y la (re)inscripción del cuerpo nacional." *Sexualidad y nacion*. (2000): 61-75.
- Gonzalez, Manuel Pedro. *Amor y mito en Juana Borrero*. Montevideo: CEL, 1972.
- Jiménez, Luis. Ed. *La voz de la mujer en la literatura hispanoamericana fin-de-siglo*. San José Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1999.
- Morán Francisco. *La pasión del obstáculo. Poemas y cartas de Juana Borrero*. Buenos Aires Argentina: Stockcero, 2005.
- Borrero, Juana. "Apolo." Morán 21.
- . "En el palco." Morán 43.
- . "Ultima rima." Morán 96.
- Ottmar, Ette. "Gender Trouble: José Martí y Juana Borrero." *Texto social: estudios pragmáticos sobre literatura* (2003): 79-96.
- Saldívar, Gladys. "Juana Borrero: paradigma de la vertiente femenina del modernismo." *Círculo* (1997): 80-86.
- Salvador, Álvaro. Ed. *Julián del Casal. Poesía completa y prosa selecta*. Madrid: Verbum, 2001
- Del Casal, Julián. "Virgen Triste." Salvador, 221.

La figura femenina: una representación dual

Jessica Covil
University of Chicago

Tanto en *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla como en *Sor Aparición* de Emilia Pardo Bazán, la representación de la mujer juega un papel fundamental en el desarrollo de la trama y en los destinos de las figuras masculinas; por eso, es una característica indispensable para entender el significado de las obras. En los dos textos, la figura femenina central—es decir, doña Inés y sor Aparición, respectivamente—contrasta con la figura masculina, y por consiguiente, provee un sistema de valores según el sexo. En pocas palabras, lo que es femenino parece ser lo opuesto de lo que es masculino. Sin embargo, la representación de la mujer prueba ser irónica en ambos textos, porque ella se representa simultáneamente como un objeto sexual y un ser sagrado. Es el objetivo de una apuesta profana y degradante, pero al fin de cuentas, tiene las llaves del cielo. De esta manera, la mujer se convierte en un símbolo de redención, porque ella se hace cargo de salvar al hombre orgulloso y depravado a través de su piedad y su amor.

Con respecto a *Don Juan Tenorio*, doña Inés es conocida por su inocencia y sus valores morales, tratada como una joya rara que debe ser protegida para que no se deslustre por tener contacto con el mundo. Por ejemplo, su padre, don Gonzalo, la describe como “sencilla y pura” y procura defender el honor de su hija a toda costa (verso 217). De hecho, la puridad de la mujer parece ser más importante que su vida, en opinión de don Gonzalo. Cuando él se entera de la apuesta infame entre don Juan y don Luis, dice, “primero muerta / que esposa suya la quiero” (versos 181-182). Esta declaración, la que se repite luego en el texto, implica que el valor de una mujer es igual a su virginidad, o al menos está conectado a ella; si se pierde uno, se pierden los dos. Además, la representación de este modo de pensar en un texto tan famoso indica que esto probablemente era una ideología prevalente en la cultura española durante el siglo XIX. Esta

preocupación por la puridad de la mujer se puede ver en los símbolos religiosos del texto. Doña Inés es escondida del mundo, encerrada en un convento, a punto de vestir los hábitos. Su abadesa le dice, “Dichosa, sí, doña Inés, / que no conociendo el mundo / no le debéis de temer” (versos 1447-1449). El convento es su refugio, y su separación del mundo es su salvación y su fortaleza.

Pero mientras que la mujer es exaltada como ser sagrado, el hombre se gana la alabanza de sus compañeros por sus conquistas mundiales. Don Juan y don Luis viajan a lugares tales como Francia, Italia y Alemania, y cada hombre proclama: “por donde fui / la razón atropellé, / la virtud escarnecí, / y la justicia burlé”, como si esto fuera merecedor de reconocimiento y elogio (versos 611-614). En realidad, la razón por la que don Juan quiere tener a doña Inés es debido a la excelencia moral de esta mujer; por su modo de pensar, cuanto mayor sea la profanación, mayor será el logro. En este sentido, doña Inés es tanto un ser superior como un objeto indefenso, y este elemento irónico es la fuente de su valor ante los ojos de don Juan. Es más, el efecto de la vida en el convento prueba ser a la vez una fortaleza y una debilidad para doña Inés. Aunque el convento suponía protegerla de los peligros del mundo, la ignorancia e inexperience que crea son peligros en sí mismos. Por ejemplo, cuando don Juan le pregunta a Brígida sobre su conversación con doña Inés, ella responde: “La hablé del amor, del mundo” (verso 1286). Esto fue suficiente para influir en los pensamientos de doña Inés porque no estaba preparada para defenderse contra las nuevas sensaciones de amor y de deseo. Es interesante que el acto IV de la parte I sea titulado “El Diablo a las puertas del Cielo”, porque esto implica que hasta el mejor santo debe estar preparado para enfrentarse al peor villano.

El contraste entre don Juan y doña Inés se demuestra por medio de elementos religiosos y fantásticos, incorporando ideas de Dios con las del destino y creando una mezcla de símbolos. Aunque Inés no conoce a don Juan y no entiende su relación con él, cree que “los cielos juntaron

/ los destinos de los dos” (versos 1662-1663). Aun así, sus vidas y sus personalidades parecen ser incompatibles, porque él es comparado con el Diablo mientras que ella es llamada “ángel de amor” (verso 2170). Por supuesto, don Juan trata de repudiar sus acciones pasadas y sus asociaciones con el mal cuando empieza a sentir un afecto genuino hacia doña Inés. Él le dice, “No es, doña Inés, Satanás / quien pone este amor en mí; /es Dios, que quiere por ti / ganarme para él quizás” (versos 2264-2267). También enfatiza que “no es un amor terrenal” (verso 2270). Debe evitar el mundo para perseguir un amor sagrado que nunca ha conocido. Además, don Juan cree que este tipo de amor le llevará a la salvación; necesita que doña Inés le libre del mal. Dice, “ella me dará el Edén” (verso 2529). En realidad, esta creencia es compartida por doña Inés, cuya alma espera a don Juan. Dice: “tengo mi purgatorio / en ese mármol mortuorio / que labraron para mí. / Yo a Dios mi alma ofrecí en precio de tu alma impura” (versos 2995-2999). Aunque ella es inocente, paga por los pecados de él, ligando su destino al destino de su amante. Dijo Dios: “con don Juan te salvarás, o te perderás con él” (versos 3006-3007). Y al fin, su vida pura y su fidelidad son suficientes para compensar la vida despreciable y profana de don Juan.

En este texto, la representación de la mujer como ser de otro mundo se hace más mística por el espíritu de doña Inés, y esta técnica literaria se utiliza en *Sor Aparición* también. Realmente, doña Inés y Sor Aparición son similares en muchas maneras. Una de las primeras descripciones de Sor Aparición tiene que ver con “aquella cara espectral, que ya pertenecía al otro mundo” (1). De esta manera, la supuesta calidad etérea de la mujer se representa en este texto por medio del aspecto físico de Sor Aparición, y su naturaleza religiosa se representa por el hecho de que ella es una monja. Antes de entrar en el convento, Sor Aparición se llamaba Irene y era conocida (como doña Inés) por sus valores morales; su inocencia en relación con el mundo fue finalmente su ruina—otra vez, debido al orgullo “satánico” de un hombre (4). El destino

igualmente juega un papel importante, ya que este amor destructivo parece como si fuera inevitable. Juan de Camargo, un hombre sin valores, “levantó por casualidad los ojos hacia la ventana de Irene y reparó en la muchacha” (2). Y porque ella era “guapa” y “sin mancha”, fue convertida en el objetivo de una apuesta traicionera, e irónicamente fue hecha un objeto sexual porque era tan sagrada (2, 4). El texto dice: “El poeta se dolía de que la pureza y la hermosura de la niña de la ventana no se hubiesen hecho para él, que era un réprobo” (3). Sentía que ella era superior a él y a su mundo, y por eso, no podía descansar hasta que esa superioridad fuera destruida.

Una gran diferencia entre los dos textos es que doña Inés conservó la inocencia sexual, mientras que Irene finalmente la perdió. El texto detalla: “A la segunda cita se agotaron las fuerzas de Irene; se oscureció su razón y fue vencida” (4). Pero como doña Inés, fue influenciada por las palabras bonitas y vacías de un hombre; ella “leyó los versos, no una vez, ciento, mil; los bebió, se empapó en ellos” (2-3). Desafortunadamente, “aquellos versos no eran declaraciones amorosas, sino algo raro, mezcla de queja e imprecación” (2-3). Al fin, la ignorancia y la falta de preparación fueron sus mayores peligros. Además, otra diferencia entre los dos textos es que don Juan logra un cambio de actitud, mientras que Juan de Camargo aparentemente no experimenta este momento de contrición y salvación. Don Juan le dice a la sepultura de doña Inés, “En ti nada más pensó / desde que se fue de ti; / y desde que huyó de aquí / sólo en volver meditó” (versos 2934-2937). Pero Irene sigue sufriendo como Sor Aparición. Dice el narrador: “Semejantes ojos volcánicos serían inexplicables en monja que hubiese ingresado en el claustro ofreciendo a Dios un corazón inocente; delataban un pasado borrascoso; despedían la luz siniestra de algún terrible recuerdo” (1). El cuento no tiene un final feliz; realmente, parece que no hay esperanza para el espíritu de la pobrecita Irene. Como doña Inés, su destino está ligado al destino de su amante y

por eso, “hará penitencia por dos” (4). Pero tristemente, parece que están destinados al infierno, en vez de al cielo.

En ambos textos, la representación dual de la mujer como objeto sexual y ser sagrado indica una ideología importante. Vale la pena resaltar que estos textos ponen énfasis en la “puridad” o “inocencia” de la mujer, y no en su autonomía ni en su voluntad personal. Ella es valorada desde el punto de vista sexual, más como cosa que como persona. Realmente, es un símbolo, y nada más. El hombre, sin importar si es “bueno” o “malo”, es valorado por sus acciones; la mujer, al contrario, es caracterizada por su falta de acción. Ya que ella es apartada del mundo, no puede influir en él, y por eso, tanto cosas buenas como malas le ocurren de manera pasiva sin que ella tenga ninguna autoridad. Aunque parece irónico, el hecho de que ella puede ser tanto objeto sexual como ser sagrado no es imposible, sino que realmente tiene mucho sentido. En ambos casos es una forma de proceder, ofreciendo la gratificación sexual por un lado y la salvación por el otro. Mientras tanto, ella es rechazada por su pasión y atrapada por la idea de que no es de este mundo. Y debido a esto, como demuestra la narradora femenina de “Sor Aparición”, solamente otra mujer puede entender su sufrimiento.

Obras citadas

Pardo Bazán, Emilia. “Sor Aparición.” *Cuentos de amor*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Archivo PDF.

Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*. Ed. Aniano Peña. Madrid: Ediciones Cátedra, 2013. Impreso.

La historieta como modo de auto-figuración: un análisis de la masculinidad en *El arte de volar* de Antonio Altarriba

Michael Le

College of William and Mary

Hoy en día, existe un importante número de novelas gráficas que cuestionan las injusticias de la Guerra Civil Española a fin de educar a los jóvenes sobre la historia reprimida durante casi cuarenta años. Estas son las historias de sus padres y abuelos, testimonios que fueron relegados a la periferia, pero que ahora dominan el centro del consumo de la cultura popular por imágenes del tumultuoso siglo XX y el trauma (y fraternidad) de la guerra. Pero esta libertad de expresión que es un fenómeno reciente; no siempre fue así.

La caída de la Segunda República en 1939, a fines de la Guerra Civil Española, ocurrió bajo el régimen franquista y su severo estado de terror. Cualquier mención sobre la ideología y simpatía republicana era reprimida y en tal escenario no se permitía un diálogo sobre las consecuencias de la guerra, el reconocimiento de las atrocidades cometidas por republicanos y franquistas o el mero acto de lamentarse sobre un gran cambio social y político. De hecho, Franco borró el proceso de formación de la memoria colectiva y efectivamente negó al público la autonomía sobre sus propias identidades. Jo Labanyi define este fenómeno en su ensayo "History and Hauntology; or What Does One Do with the Ghosts of the Past?" como "the lack, during the period of military dictatorship of any form of collective sphere other than that imposed by surveillance; that is, the lack of any space in which memories could be articulated," lo cual resulta en una cuestión de melancolía que citando a Freud es "that pathological process of introjection [...] allowing the past to take over the present and convert it into a 'living death'" (Labanyi, 65-7).

Asimismo, la opresión condenó al público a un estado de trauma nacional que duró por casi cuarenta años. Sólo después de la muerte de Franco en 1975 y la subsecuente Ley de la

Memoria Histórica en 2007, empezó el periodo de liberación y el reclamo por una identidad individual y nuevas formas alternativas de auto-figurarse, como por ejemplo la historieta y, por extensión, la novela gráfica. En este ensayo, analizaré la novela gráfica como un mecanismo para la autobiografía y la reparación de la memoria, ofreciendo primero una breve historia del tebeo español. En segundo lugar, exploraré la novela gráfica *El Arte De Volar* (2011) de Antonio Altarriba en términos de los géneros de la historieta y las convenciones de la autobiografía como un acto de reconciliación. En tercer lugar, analizaré la masculinidad en relación al patriarcado de la familia como un símbolo de la identidad nacional. Por último, me expandiré sobre el motivo de volar dentro del contexto de la novela gráfica como un acto de redención y condena para los personajes.

Aunque la historieta española fue originada a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, los años 1940s y 1950s fueron considerados la "edad de oro" en la producción de tebeos. Como había una censura estricta por el régimen franquista, sólo se permitían ciertas historietas inofensivas caracterizadas por el uso de la payasada y chistes absurdos porque, de hecho, la audiencia se constituía principalmente de niños. Algunos de los tebeos más conocidos durante esta época incluían *Carpanta y Zipi y Zape* (1947) por José Escobar Saliente; *Las Hermanas Gilda* (1949) por Manuel Vázquez Gallego; y *Mortadelo y Filemón* (1958) por Francisco Ibáñez. Sin embargo, el dibujante cómico Antonio Altarriba señala en su ensayo "La historieta española de 1960 a 2000" que existía otro tipo de historieta que se trataba de relatos de acción, llamados "cuadernos de aventuras", el dibujante más conocido fue Manuel Gago. Como afirma Altarriba, "Las narraciones eran siempre de tipo bélico, lógicamente, pero con una gran atención en los personajes, por lo general, soldados o militares de baja graduación. La experiencia del dibujante como soldado republicano en la Guerra Civil Española, posiblemente influyó en esa perspectiva

humanista" (La Historieta Española, 91). Por consecuencia estos tebeos sufrieron de la censura más dura del Ministerio de Información y Turismo.

No obstante, las historietas de acción evocaron un deseo latente y fuertemente presente de expresar una narrativa alternativa que no cabía en la historia oficial, lo cual resultó en un cambio de paradigma en el consumo de las historietas durante finales de los años sesenta. En su ensayo "Comics and the Graphic Novel in Spain and Iberian Galicia", Antonio Gil González observa que "Until the mid-twentieth century, comics were understood as a genre of popular culture, but since the 1970s they have come to be viewed more and more as an avant-garde genre" (González, 2). En particular, la audiencia principal de las historietas se expandió al incluir a los adultos en el desarrollo de otros géneros, incluyendo el terror y la fantasía, influidos por las historietas estadounidenses. El Ministerio de Información prohibió las historietas de superhéroe, entonces se crearon tiras cómicas sobre los mitos nacionales como *El Cid* de Antonio Hernández Palacios. Aún así, Altarriba sostiene que "Todas estas obras, que a finales de los sesenta y principios de los setenta se desmarcan de las producciones de gran consumo y empiezan a familiarizar al público con otras formas de abordar la historieta" gracias a los cambios socio-económicos durante la transformación de España en una nación moderna, un proceso que se dio a llamar "las brechas del franquismo" (La Historieta Española, 90-1). Además, Altarriba argumenta que las brechas compelen a una cultura de "underground comics" con la distribución alternativa en que "pueden leerse historias de contenido irreverente donde se atacan las convenciones sociales y la moral represora. También se parodian algunas de las referencias más tradicionales de la historieta española, se deja constancia de una nueva sensibilidad" (La Historieta Española, 91). De hecho, el acto de procurar "underground comics" llegó a ser una forma de resistencia a la dictadura franquista, y exigió la participación de un nuevo público

disidente. Estos modos alternativos de conceptualizar la historieta permitían el nacimiento de otro género durante los años setenta: la novela gráfica, que González define como la publicación de una serie en la forma de un solo texto (González, 3). Sigue explicando que el comienzo del género es "the moment in which authors of comics achieved autonomy, despite their traditionally precarious position insofar as their relationship with agencies and editors, often the owners of the rights to the work in question. This would also be important in the normalization and establishment of this genre over time" (González, 3). Al final, con la muerte de Franco en 1975, la liberación renovada de expresión causó una explosión de técnicas experimentales que intentaron reconciliar el trauma y melancolía de tantos años de represión de una manera productiva.

Hoy en día, se puede observar que el desarrollo de la novela gráfica, que también se considera autobiografía, plantea nuevas cuestiones sobre la validez de los dos géneros como fuentes de conocimiento e historia. Michael A. Chaney explora las implicaciones de estos géneros en su libro *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. En su introducción, Chaney nota que la característica definitiva de la autobiografía es la separación entre el yo narrativo, que relata los eventos de la vida, y el yo narrado, que actúa en la historia. Esta relación entre los dos yos implica una construcción deliberada que corre paralela a los confines de la narración; es decir, la autobiografía como un texto es sometido a la retórica de la literatura. Citando a Leigh Gilmore, Chaney explica que la autobiografía "draws its authority less from its resemblance to real life than from its proximity to discourses of truth and identity, less from its reference or mimesis than from the cultural power of truth telling" (Chaney, 3). Por lo tanto, aunque se lleva convenciones de la narrativa, la autobiografía se diferencia de la ficción por su intento de exponer la verdad, evidente por la relación acercada y a veces indistinguible

entre los dos yos. Sin embargo, el aspecto visual de la novela gráfica introduce metas oponentes a la autobiografía porque el uso de dibujos implica que el texto no sólo es construido, sino que no basta en expresar la realidad suficientemente. Los dibujos añaden una dimensión distinta al relato porque expresan el alcance del trauma a través del lenguaje visual. Además, la novela gráfica obliga al lector no sólo a leer sobre los eventos sino, además, a ser testigo del trauma y, como resultado, participar en la construcción de la memoria colectiva.

Justamente, Altarriba destaca estas discrepancias entre los dos discursos visuales y escritos en su novela gráfica *El arte de volar*, ilustrada por Kim (Joaquim Aubert Puigarnau), que es, y al mismo tiempo no es, una autobiografía de su padre del mismo nombre. *El arte de volar* representa su vida durante el siglo XX. En el transcurso de este ensayo, refiero al padre del autor como Antonio. Nacido en el pueblo de Peñaflor de Gallego, Antonio se juntó con la *Centuria Francia*, una milicia confederal de la CNT que operó en Francia, hasta el final de la Guerra Civil Española. Después, trató de ganarse una vida en Francia, con varias carreras, algunas ilegales, hasta que volvió a España, y se casó con una mujer religiosa y tuvo a su hijo, Altarriba. La novela empieza con el suicidio de Antonio que se arrojó desde el techo del asilo, inmediatamente, regresó a su infancia. Cada capítulo corresponde a un piso del asilo mientras que Antonio se cae, y se da cuenta desgarradoramente que la progresión de la novela es su vida que pasa ante sus ojos, haciéndose dolorosamente consciente de la inminente e inevitable ruina. Es evidente que Antonio sufre de depresión y por eso escribe memorias como una práctica terapéutica, las cuales Altarriba utiliza como fundamento o base de su novela. En esta manera superficial, *El arte de volar* no es una autobiografía.

Sin embargo, por otro lado, Altarriba da autoridad a su perspectiva por la imposición de su voz sobre la de su padre, afirmando que "Desciendo de mi padre, soy su prolongación y,

cuando todavía no había nacido, ya participaba, como potencial genético, de todo lo que le ocurría... / por eso sé cómo murió... / ...y también cómo vivió", y sigue declarando que "[L]o que sé de él no es por haberlo oído o leído... / ...Lo que sé de su vida es porque, como he dicho, yo estaba en él o, quizá, era con él... / ...y ahora, una vez muerto, él está en mí. / Así que puedo contar su vida con la verdad de sus testimonios y la emoción de una sangre que aún corre por mis venas" (Altarriba, 13-4). Es más, Altarriba establece una continuación entre el patriarcado de su familia en el comienzo del primer capítulo: "Mi padre, que ahora soy yo [...] mi abuelo, que ahora es mi padre, [...] mis tíos, que ahora son mis hermanos, [...] Yo, que ya soy un solo yo" (19). En esencia, Altarriba juega con el concepto autobiográfico del yo narrativo y yo narrado; Altarriba establece que él es el yo narrativo, pero se convierte en la voz de su padre. Entonces, la novela es autobiográfica porque Antonio utiliza a Altarriba para funcionar como el yo narrativo y el yo narrado. Además, esta manipulación del género, también, sugiere que lo revés aplica, que Altarriba utiliza a Antonio para funcionar como el yo narrativo y el yo narrado.

De eso, sería útil referirse a dos conceptos de Marianne Hirsch y W. J. Thomas Mitchell: la postmemoria y la representación de lo que no se puede decir ni imaginar, respectivamente. En su ensayo "Mourning and Postmemory" Hirsch define la postmemoria así:

[Postmemory is] distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory is a powerful and very peculiar form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation (Hirsch, 22).

Entonces, la postmemoria refleja la experiencia de la segunda generación que crece en la sombra del trauma de la generación posterior y su percibida obligación de relatar estas narraciones. Por

supuesto, el acto de recordar es una relación entre el pasado y el presente donde el presente regresa metafóricamente al pasado. Por eso, la memoria está temporalmente siempre en el presente y, por naturaleza, es una creación representativa del pasado.

Utilizando la postmemoria como un punto de partida, refiero al ensayo "The Unspeakable and the unimaginable: Word and Image in a Time of Terror" de Mitchell. Mitchell define lo que no se puede decir como un concepto o manifestación tangible que tiene que ser silenciado o borrado, y lo inimaginable como lo que no se puede concebir por falta de capacidad. Estos dos conceptos forman parte del texto de terror, que incluye discursos sobre las atrocidades como el genocidio, y la tortura (Mitchell, 295-6). Además, Mitchell sostiene que "Terror is also the deliberate combining of the semiotics and aesthetics of the unimaginable with those of the unspeakable" (Mitchell, 298). En otras palabras, se conceptualiza el terror como algo que no puede existir pero existe, y esta discrepancia produce el trauma, lo cual se puede aplicar tanto al nivel nacional como personal. En términos de las representaciones del terror, Mitchell plantea que "terrorism turns the protective function of the imagination - its ability to foresee what is to come - against itself by provoking anxiety and self-destructive fantasy" (Mitchell 301). Es decir, la propagación de las representaciones del terror por la intención de definir el trauma, hasta cierto punto, produce más trauma.

En cuanto a *El arte de volar*, se ve la combinación entre las teorías de Hirsch y Mitchell en que Altarriba utiliza la novela gráfica como un modo de acercarse a lo inimaginable de su padre por la narrativa de doble trauma y doble supervivencia. Por un lado, Altarriba enfrenta la muerte de la Segunda República y su padre; por otro lado, celebra la vida del padre y su hijo y, por extensión, el renacimiento de la ideología republicana por la democracia. Claro, para Antonio, su concepto de trauma se relaciona con la noción contradictoria de volar como un acto

de liberación que requiere la muerte y la complicidad de la sociedad, que voy a analizar más adelante. Como no se puede resolver el trauma, Antonio sufre de una agnosia moral y está condenado a fallar en todos los aspectos de su vida: el negocio, el amor y, finalmente, la determinación de vivir. Por lo tanto, el acto de Altarriba de regresar a contar la historia de su padre (y su propia historia) es un acto de la postmemoria que reconcilia el trauma de su padre. A todos los efectos Altarriba rompe la muerte irrevocable de su padre a través de la representación de lo inimaginable, los fracasos de Antonio, y le permite vivir más allá del destino de los que vuelan. Es decir, Altarriba permite a su padre volar sin morir.

Este tema de reconciliación se presenta, también, por el medio literario. El uso de la novela gráfica en vez de un género puramente escrito o visual es una buena decisión metodológica y artística del autor. En su ensayo "Construcción narrativa e identidad gráfica en el cómic autobiográfico: retratos del artista como joven dibujante", José Manuel Trabado Cabado comenta sobre la manera en que se lee la novela gráfica. Como está dividida en cuadros, la novela gráfica se conceptualiza al nivel fundamental como un montaje que manipula el tiempo y espacio, obligando que se rellene los espacios entre los cuadros para cumplir la continuidad de la historieta. Cabado sostiene que "esas pequeñas secuencias esconden hiatos invisibles al lector; generan una ruptura en la continuidad narrativa y permitirán [...] la posibilidad de generar un silencio necesario para espolear y activar la reflexión en torno a lo que se cuenta" (Cabado, 227). Es precisamente la fragmentación de los cuadros de la novela en conjunto con la trama que refleja el propósito de Altarriba: la reconciliación del trauma. Altarriba resuelve la historia de su padre a través del acto de postmemoria y resuelve la fragmentación de la forma narrativa por la trama y la representación de lo inimaginable. Sucesivamente, el lector resuelve la historia de Altarriba porque forma una relación con su texto y le permite existir en el foro público. Es el

lector el que se transforma en el tejido conectivo entre los tiempos y los Antonios, una verdadera colaboración entre texto y público.

Al explicar las implicaciones del género y medio como una relación entre el trauma y la reconciliación, sería iluminante analizar las dos fuentes metafóricas de la novela: la familia como un alegoría de identidad nacional y el motivo de volar como un acto de redención. Los dos son representados por "la alianza de sangre" que pertenece a la familia y "la alianza de plomo" que se relaciona con la fraternidad y la masculinidad.

Empiezo con un estudio de la familia a través del eje teórico de la masculinidad que, yo propongo, esté intrínsecamente conectada con la familia y la agencia individual. Según los ideales anarquistas de los personajes Basilio, Mariano y Vicente, la masculinidad es la capacidad de mantener la agencia individual ante cualquier autoridad. La familia de Antonio en Peñaflores puede servir para esta definición, específicamente cuando Antonio era un niño, la época baja los fines de la dictadura del Primo de Rivera y las condiciones de la pre-guerra del obrero. Antonio define su propia masculinidad a través de oponerse a la autoridad de su padre y sus hermanos. Sin embargo, la sociedad pre-moderna -parecida al feudalismo- en la cual Antonio vive le brinda pocas oportunidades de movilidad social. Desde su niñez, Antonio se encuentra obligado a ayudar a sus hermanos y padre a cultivar el campo, sembrando las semillas durante una estación y segando el campo en la otra estación. Se caracteriza este periodo de su vida por la autoridad del padre, quien grita a Antonio que "¡Tú segarás como yo te diga! ¡Y no olvides que a un padre no se le contesta!" y, también, al temor y abuso de los hermanos (Altarriba, 27). Todo ello utiliza la violencia para mantener su posición jerárquica en la misma manera en que las dictaduras de Primo de Rivera y Franco utilizan la violencia para legitimar su configuración de la identidad

nacional. Esta opresión intenta condicionar a Antonio para que se rinde a la autoridad y fomente una mentalidad dócil.

Además, se nota que aún el ambiente sirve como un agente hostil que elimina cualquier modo de escapar y disuade la ambición social. Como la pobreza y el feudalismo, se caracteriza el pueblo por los muros que, según Antonio, "aumentaban de altura con mayor rapidez que nosotros de estatura. / Así que crecí con el horizon [sic] te cegado por una barrera de ambición... / ...o, quizá, más bien de miseria" (Altarriba, 25). Para impedir que los niños se encaramen sobre los muros, se los cubren con fragmentos de cristal. Igualmente, la opresión se observa fácilmente en la ciudad con los cuadros meticulosamente llenos de gente y edificios, evocando un sentido de claustrofobia. Antonio se posiciona en el centro de los cuadros como si aún de las limitaciones de la novela gráfica no puede escapar. Además, cuando los delincuentes le roban, Antonio está físicamente reprimido por la cama. El único símbolo del escape es el coche hispano suizo que representa todo lo que Peñaflores no es: moderno, caro, cosmopolita y sobre todo móvil; Antonio trata de imitarlo con su propio coche. Es la destrucción de los coches y la muerte de Basilio que le dan la motivación de escapar y luchar contra la autoridad de su padre y la miseria del Peñaflores. Esta motivación contra su padre es la fundación de su definición de la masculinidad, una fuerza revolucionaria en vez de opresiva.

Después de su huida del campo de concentración, Antonio llega a la familia Boyer, quienes viven en paz aislados de los estragos de la guerra. Por el contrario, su vida con la familia de Boyer simboliza los ideales prácticos del anarquismo y refleja la invasión del fascismo en España. Aunque este período dura sólo unos meses, Antonio mantiene que "Mi estancia en la granja de los Boyer fue una de las épocas más felices de mi vida... De hecho allí conocí la felicidad... Durante unos meses olvidé la guerra y sus desastres y sólo viví en gozosa

coincidencia con el mundo", lo cual es evidente por la nombre Boyer, una corrupción de "*bonheur*" o la felicidad en francés (Altarriba, 100). Propongo que esto es porque a diferencia de la familia de Antonio, la familia Boyer no tiene una jerarquía estricta sino que se comparte el poder horizontalmente según la ideología anarquista. Antonio comenta que "El trabajo era duro y el salario igualmente miserable, pero los Boyer me trataron con suma cordialidad... Comía con ellos y lo mismo que ellos... / Llegué a sentirme un miembro de la familia" (Altarriba, 95). Fundamentalmente, la igualdad preside la dinámica del hogar, lo cual le permite a Antonio el acceso a la educación y la felicidad porque "todos contribuyeron al aprendizaje", otro principio anarquista (Altarriba, 96).

Durante este tiempo, en un momento crítico que sirve como momento transitorio del conocimiento, Antonio aprende el valor del país en su trabajo campesino cuando se corta la mano, la pone en la tierra, y ve que no queda la huella del corte. Esto destaca la importancia de mantener una conexión con el país que es crucial para construir la identidad nacional y comunal que es un contrapunto a su vida en Peñaflores. No es la manipulación o dominación de la tierra que produce una existencia significativa, sino que una relación cooperativa con la tierra que requiere una vulnerabilidad y comprensión íntima con el medio ambiente. Antonio se da cuenta que una coexistencia con la tierra, con el pueblo que forma la fundación del Estado es crucial para recuperar las huellas de la nación. Por desgracia, su felicidad tiene que terminar porque, en términos de la masculinidad, Antonio no puede quedarse satisfecho de sí mismo cuando el fascismo todavía existe. La ocupación de Francia por los alemanes y la tortura del abuelo Boyer representan la derrota del anarquismo y la victoria de Franco. Por eso, Antonio tiene que volver a España para luchar contra la opresión en la misma manera que los franceses rebelan contra los

nazis. Al despedirse de los Boyer, Antonio afirma, "Por muy feliz que hubiese sido allí, sentía que no era mi lugar", lo cual implica una búsqueda por su identidad nacional (Altarriba, 115).

Como no encuentra una vida adecuada en Francia, Antonio intenta establecer su propia familia en España después de la caída de la Segunda República con la hija de una casera. Este matrimonio representa la vida en una España bajo la dictadura opresiva de Franco. En particular, su mujer Petra encarna la complicidad social ante el estado de terror en el sentido de que, desde el principio hasta el fin, ella siempre observa a Antonio y critica su audacia ante las convenciones normales como la religión, el negocio y la humanidad fundamental. Esto es evidente por sus insultos que se hacen eco de la retórica franquista. Le llama a Antonio, "¡Cerdo...! ¡Ateo...! ¡Fracasado...! ¡Analfabeto...! ¡Subnormal...! ¡Bestia...!" para quitar su humanidad; en comparación, los insultos de Antonio a Petra critican las imperfecciones de su personalidad (Altarriba, 171). Como Petra encarna los ideales franquistas, ella asume el rol de la madre santa que sólo sirve para producir a un niño y después intercambiar el sexo por la religión. Por lo general, su diálogo consiste en pasajes de los rezo o extractos de la Biblia. Su sexualidad reprimida es evidente por el hecho de que se cubre el pecho y lleva ropa cuando tiene sexo. Otra indicación de su complicidad es la escena cuando Petra y Antonio se quedan arriba de la noria, y Petra expresa un miedo de la altura, implicando que no puede ni quiere volar. Lo más notable es el cuadro cuando Antonio empieza a explicarle a Petra su participación en la guerra: Antonio dice que "antes de nada tengo que decirte que yo en la guerra... vamos, que yo no... bueno, que no estuve en el bando de los vencedores" a lo cual responde Petra que "el pasado no importa" (Altarriba, 145). Obviamente, este intercambio revela que a Petra no le interesa la necesidad de reclamar la memoria colectiva y, a todos los efectos, borrar cualquier identidad nacional alternativa incluyendo la de Antonio. Por eso, se ve su propio matrimonio como una batalla de

ideología: la masculinidad, que apoya la agencia individual y la negación de cualquier autoridad opresiva, y el franquismo, que elige la complicidad y la represión.

Por último, me gustaría expandirme sobre el motivo de volar como un acto de redención conectado a la definición propuesta de la masculinidad y la alianza de plomo. Con la progresión de la novela, se observa que el motivo de volar no sólo se refiere a la felicidad sino que se asocia con ciertas figuras. Por ejemplo, Basilio se muere cuando excede los confines de Peñaflores y su clase social. Igualmente, Vicente, un miembro de la alianza de plomo, se muere durante la Batalla de Ebro contra los facistas. Además, Mariano, que también es miembro de la alianza de plomo, se suicida porque ya no es relevante en una España democrática. Entonces, se ve que el de volar lleva implicancias relacionadas a la libertad y al movimiento, pero éste es una libertad contra la autoridad represiva y que pone énfasis en el coraje de perseguir la agencia individual a pesar de las consecuencias. Volar es luchar contra la complicidad y es una reclamación de la identidad, y, por lo tanto, es un acto de redención. Sin embargo, Antonio reconoce que el acto lleva un precio y tiene consecuencias graves; se asocia al volar con la muerte y el sacrificio. De esta definición, se da cuenta del centro de la depresión y el trauma de Antonio, que a pesar de que quiere volar y sigue luchando, la sociedad se queda subyugada bajo una u otra autoridad. Aún durante la democracia, que lleva cierta ironía, la sociedad falta la agencia no por el poder represivo sino por la complicidad de la gente que está atrapada por la cultura consumista. Por eso, el hecho de que Antonio no pueda volar hasta el final de su vida indica que le falta la identidad individual tanto como la nacional. Desafortunadamente, Antonio no entiende eso; siente un vacío dentro de sí mismo pero no sabe por qué. En vez, participa en la conducta auto-destructiva para satisfacer sus deseos elementales. Entonces, para reclamar su agencia y dar significado a su vida, Antonio legitima su identidad por la muerte y así, reconcilia su trauma.

Altarriba cumple esta reconciliación por la novela gráfica, y, de esta manera, el autor le permite a Antonio volar sin morir.

Como he mencionado, la represión de un foro de discurso sobre identidades alternativas contra el sistema hegemónico resulta en una melancolía obsesiva. Estos deseos latentes de reclamar la identidad acumulan a una crisis existencial que sigue a una explosión de modos de expresión incluyendo la historieta autobiográfica. Altarriba manipula los discursos de la novela gráfica y la autobiografía en un acto de postmemoria para reconciliar el trauma de su padre precisamente por las representaciones del trauma, o lo inimaginable. En *El Arte de Volar*, Altarriba establece la tensión principal en el papel asignado a la masculinidad que se define como la capacidad de luchar en contra y, a la vez, rechazar la autoridad opresiva en relación con la familia y el motivo de volar. Se ve que las tres familias simbolizan tres conflictos claves dentro de la identidad nacional: la familia de la infancia representa la vida pre-moderna del obrero bajo la dictadura de Primo de Rivera; la familia Boyer simboliza la ideología anarquista en práctica y la subsecuente invasión del fascismo; y la propia familia de Antonio es una alegoría de la vida de complicidad que rechaza cualquiera identidad alternativa bajo la dictadura de Franco. Finalmente, *El Arte de Volar* se expande sobre la definición de la masculinidad, planteando cuestiones como ¿cuál es el precio de la libertad? y sugiere que con un cambio en el tiempo hay que tener un cambio de cómo se expresa la disidencia. Finalmente, Antonio muere para legitimar tanto su existencia como ser humano y reclamar su identidad en un acto de agencia individual lo que refleja temas tales como los de la memoria colectiva, el trauma, y la redención en *El Arte de Volar*.

Obras citadas

- Altarriba, Antonio. *El Arte de Volar*. Alicante: Edicions de Ponent, 2009. Impreso.
- Altarriba, Antonio. "La Historieta Española de 1960 a 2000." *Historietas, comics y tebeos españoles*. Ed. Viviana Alary. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2002. Impreso.
- Cabado, José Manuel Trabado. "Construcción narrativa e identidad gráfica en el cómic autobiográfico: retratos del artista como joven dibujante." *Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas* 28.1 (2012): 223-56. Web.
- Chaney, Michael A. "Introduction." *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. Ed. Michael A. Chaney. Madison: University of Wisconsin Press, 2011. 3-9. Impreso.
- Eyerman, Ron. "The Past in the Present: Culture and the Transmission of Memory." *Acta Sociologica* 47.2 (2004): 159-69. Web.
- González, Antonio J. Gil. "Comics and the Graphic Novel in Spain and Iberian Galicia." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13.5 (2011): 1-7. Web.
- Hirsch, Marianne. "Mourning and Postmemory." *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. Ed. Michael A. Chaney. Madison: University of Wisconsin Press, 2011. 17-44. Impreso.
- Labanyi, Jo. "History and Hauntology; or What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon Resina. Amsterdam: Rodopi, 2000. 65-81. Web.
- Mitchell, W. J. Thomas. "The Unspeakable and the Unimaginable: Word and Image in a Time of Terror." *English Literary History* 72.2 (2005): 291-308. Web.