

# 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](http://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, 2016, la vigésima sexta 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](mailto:mhelling@citadel.edu))*

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

*Copyright © 2016 by the Tau Iota Chapter, Sigma Delta  
Pi, The Citadel  
ISSN: 1082-5894  
[www.citadel.edu/mlng/eleid.htm](http://www.citadel.edu/mlng/eleid.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

*John Raad, The Citadel*

*Matthew Bungarden, The Citadel*

*María José Hellín-García, The Citadel*

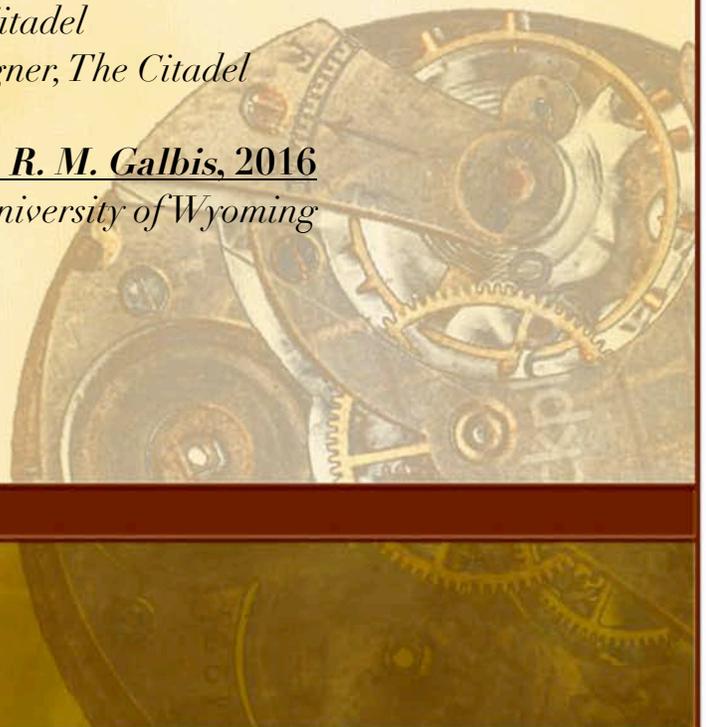
*Elba Andrade, The Citadel*

*Juan Bahk, The Citadel*

*Zane U. Segle, Journal Designer, The Citadel*

### Ganadora del Premio Ignacio R. M. Galbis, 2016

*María Isabel Martín-Sánchez. University of Wyoming*



## *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 1<sup>st</sup>, 2016.**

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



# Índice

## Poesía

- *Respuesta al tiempo* ..... vii
- *Tres poemas* ..... ix
- *Tristeza y otras musas* ..... x
- *De cómo enloquecí* ..... xiii
- *El reinado* ..... xiv
- *Un solo* ..... xv

## Cuentos

- *El reloj no marca las doce* ..... xvii
- *Daños colaterales* ..... xxiv
- *Café Apolo* ..... xxxii

## Ensayos

- *De la idea al mito: la importancia de crear símbolos para una revolución* .....xxxviii
- *Existencialismo en “Los pasos perdidos” de Alejo Carpentier* ..... lvi
- *El cine y la guerra civil española: encuadrando al país a través del pueblo* .... lxxii
- *La contranarrativa silenciosa de Buero Vallejo* ..... lxxixi
- *La destrucción de las normas narrativas: la atemporalidad en las “Simetrías” de Luisa Valenzuela* ..... xcv
- *Hablemos de sexo: promiscuidad, tragedia y crítica social en “La Celestina”* .....cii
- *La española inglesa: un replanteamiento de la caballería cervantina* ..... cxviii
- *Cómo asegurarse de un pueblo fiel: la propaganda franquista dirigida a los niños* ..... cxxxvi

*Poesía*



## Respuesta al tiempo

*Angela Pacheco*  
*University of Wyoming*

Nunca hablamos ni cruzamos miradas,  
Ni siquiera nos llegamos a conocer.  
Soy Instante;  
Unos dicen que fallo al acercarme.  
Siempre desaparezco, me callo, también me respiro.  
Otros dicen que soy como un silbido, como la pisada de un elefante,  
O como una ola del mar.  
Otros me memorizan tímidamente,  
Y otros dicen que soy una tiranía.  
Soy Instante.

Un día observé desde la habitación  
Y reconocí a través de la oxidada ventana  
La casa del frente.  
Como siempre abrazada a sombras de los árboles  
del otoño y al atardecer.  
Cielo azul también; del tipo que trae al amor de ayer.  
El mismo que se oscurece para siempre olvidar  
Mañana.

Huele a pinos enredados a menta,  
Como el vapor de un té serpenteante.  
Ayer vi a Tiempo desde mi ventana, al lado de esa casa.  
Di un paso atrás,  
Y tropecé en pensamientos,  
Como quien tropieza contra una pared,  
Y cae desvanecido en pétalos al suelo.

Al levantarme de ese acantilado  
Vi que ya se había marchado con sus maletas,  
Tan pesadas como la vida,  
Llenas de líneas de tiempo  
Como mapas espirales, un círculo de vida que nunca se repite,  
Y aparentemente se desvanece en el infinito.

Hoy te escribo en epifanías día y noche,  
Recolectándote en el reflejo de millares de espejos,  
en los libros que no se han escrito,  
en el vasto nido del océano.  
Eres Tiempo...  
Soy Instante.

Cuando en un instante te conviertas  
frente a mí,  
Suelta las memorias y generaciones,  
despliega al horizonte esos sueños de elefantes,  
como un millar de pájaros en libertad.  
Descansa desnudo en la tierra  
siendo el tiempo en un instante.  
Mira al cielo,  
Azul viento, azul violín,  
Azul vacío, azul sonido.

## Tres poemas

*Ann MacIntyre*  
*SUNY, Buffalo*

### 1. *Musa*

Musa, musa mía  
¡Gracias por poner en mí  
el deseo de escribir otra vez!

Musa de melancolía,  
saco la sangre para ti.  
(¡y adentro fluye mi amor!)

Musa de mármol dulce,  
no te conozco pero  
me gustaría saborear la piel tuya.

Creo que te amo.  
Quizás sea en vano.  
Pero para ti he anhelado,  
del invierno al largo verano,  
mi musa, mi amante, mi humano.  
(te quiero en murmullos lejanos).

### 2. *La advertencia*

No me molesta  
cuando me miras.  
No habrá protesta  
si me admiras.  
Pero mereces advertencia:  
no tengo ninguna experiencia  
y además de tu benevolencia,  
me ahogo en mi incompetencia.  
Y tristemente hay una gran diferencia  
entre  
tú y yo.

### 3. *Vampiro*

Para de comer mi corazón, hombre voraz.  
No puedo cederlo, soy incapaz.  
Tu sonrisa es la magia  
pero tu lisonja es fugaz.  
Por eso déjame en paz, vampiro.  
Déjame en paz.

## Tristeza y otras musas

*Laura Arévalo Catalán*  
*University of Delaware*

### I

¿Quién pudiera sentir en esta luna  
la miel que probé un solo instante?  
Pues sospecho la perdí desde la cuna,  
y me restó el dolor como estandarte.

Quiera una mano amiga rescatarme  
de esta pena que mi alma quebranta.  
Pues ya no siento gozo ni esperanza  
que reviva el deseo de enamorarme.

Si diviso luz tras el oscuro abismo  
no lo crean mis ojos, pues asumo,  
tal vez una falacia, un espejismo.  
Que realidad no sea yo presumo.

### II

Cuán amarga parece la vida  
mientras tiñe de gris el cielo  
sin tus abrazos de consuelo  
y con rencor por despedida.

Cuán inmenso parece el dolor  
que fiero florece en la mente,  
nos hace sufrir y no miente  
cual fiel amigo del temor.

Pues tú esa noche besabas  
la roja rosa en mis labios  
ignorante de los agravios  
que aún ni imaginabas.

Verdugo fui yo tal vez  
de un corazón inocente,  
que cobarde o valiente  
no venció la timidez.

Y ahora infierno,  
el alma herida  
mirada fría

y lamento.

III

Si de mis labios la dulce miel  
arrancarás en un último beso,  
sólo restaría sentir la hiel  
y anhelar de tu boca su regreso.

Si de mis manos tu tacto fiel  
se esfumara siquiera un momento,  
sólo restaría buscar tu piel  
y rastrear el mapa de tu cuerpo.

Si de mi mirada tus fieros ojos  
apartaras en un instante de recelo,  
sólo restaría calmar tus enojos  
y admirar en ellos mi consuelo.

Si de mi alma tu fulgurosa alma  
se perdiera en una noche oscura,  
sólo restaría esperar el alba  
y encontrar de nuevo la cordura.

IV

Como flechas que en mi pecho  
clavas sin piedad, maldito.  
Como veneno que en mi lecho  
derrama tu odio infinito.

Tú, que en otra vida, dueño  
de este corazón marchito,  
ahora ladrón de un sueño  
en otro tiempo, bendito.

¡Oh, fortuna desdichada!  
¡Cuánta amargura dieras  
que por amor no sintieras  
ni el calor de una mirada!

V

Feliz se me antojaba aquel recuerdo  
de la alegre tristeza enamorada.  
Hoy miro tus ojos y ya pierdo  
el frío duelo en tu mirada.

Tan fuerte lazo pareciera  
y la distancia inmerecida  
no dejó que pereciera  
la locura contenida.

Ya con alivio vuelo  
Y huyo del ayer  
Felicidad anhelo,  
renacer

## VI

Dios podrá comprender tal vez  
que cuando recuerdo tu olvido,  
me abandona en un suspiro  
de esta alma la desnudez.

Valiente, cobarde, el deseo fiel,  
que ya no lloras lo jamás sentido  
y que con mil flechas malherido  
clavas caricias en la piel.

Solo lanza una mirada de hiel  
o aun un leve gesto escondido,  
para que devuelva el sentido  
a esta dicha tan cruel.

## De cómo enloquecí

*Sandra Hidalgo  
Auburn University*

Bésame.

Quédate.

Mírame.

Vuelve.

Silencio...

¡No me ayudes!

¡No te rindas!

¡No me beses!

¡No me dejes!

Silencio...

Abrázame.

Grítame.

Perdóname.

Olvidemos.

Silencio.

Y por eso las lágrimas siguen cayendo,  
porque kilómetros de tiempo no bastaron.

Y por eso la mirada al frente se antoja imposible,  
pues la de antaño es imborrable.

Y por eso es que espero.

No... A ti, no.

Es a mí a quien espero, pero yo ya no estoy.

El silencio aún perdura.

## El reinado

*Sylvia Fernández*  
*University of Houston*

Aquel es tu reino,  
las princesas lejos de su magia  
son tan sensibles  
que se mueren de nostalgia.  
A pesar de no ser  
la bella princesa  
pero si una mujer  
y no una presa.  
De lo deseado y lo rechazado,  
entre lo opaco y la pureza,  
entre el anhelo y lo desdichado,  
entre la felicidad y la tristeza.  
Ser la contradicción  
la mujer de la hibridez  
el limbo de sentimientos  
el puente de mi extrañez.

Un río de testigos ancestrales  
el cruce del desengaño  
un llanto de frustraciones  
la libertad de lo extraño.  
La belleza desértica  
la porosidad de mis venas  
la transición del aquí y el allá  
la reflexión de mis penas.  
El amanecer con un sol  
el despertar dividido  
el anochecer entre una luna  
el soñar entre dormido.  
Aquel es mi veneno  
la realidad de mi castigo  
Aquel es mi reino  
y la frontera es mi ser.

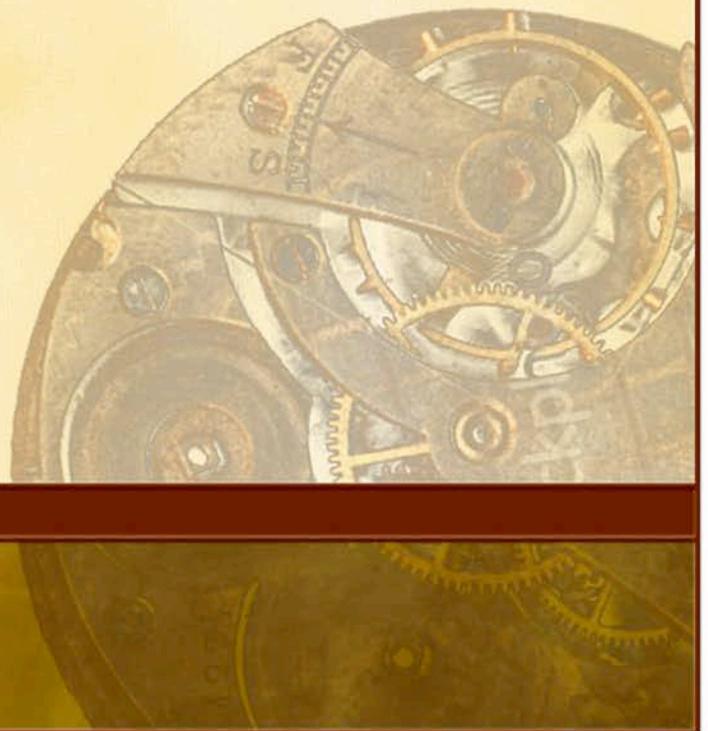
## Un solo

*Felipe Fiuza*  
*Purdue University*

Preparar café se asemeja a escribir versos.  
Recetas sencillas: agua y granos, fonemas y todo.  
Antes, se suele tomar el polvo, sin prisa,  
y echarlo en la cafetera (o en una olla,  
o en un latón, o en una taza, o aún,  
en una hoja blanca de papel ordinario).  
Después, hay que añadir el agua hirviente,  
Que calienta y da vida a cada poro, a cada gesto.

Las letras se distan al convertirse en palabras,  
porque hacen el camino inverso de los granos:  
se vuelven mayores, se juntan, se aplastan,  
mientras aquellos tienen que ser machacados.  
Hay poemas tazas de versos concretos.  
Hay poemas vasos desechables de versos sencillos.  
Hay unos donde las letras parecen atrapadas.  
Hay aún, malandrines, que se quedan sin rumbo  
Y suelen dejar una huella que se puede leer.

# *Cuentos*



## **El reloj no marca las doce**

*María Isabel Martín-Sánchez*

*University of Wyoming*

Había sido una noche de lluvia y tormenta. Una de esas desapacibles, en las que la humedad se cuele a través de los huesos y los truenos resuenan en los marcos de las ajadas ventanas. La mujer se levantó como siempre, antes de que el sol despuntara, e ignorando los gritos de sus músculos que últimamente la despertaban con quejas. A su alrededor, todo estaba en calma.

Después de dedicarse unos minutos en el baño y ya sin legañas en los ojos, encauzó sus pasos hacia la cocina. Nada más cruzar la puerta, el gato blanco con el que vivía desde hacía años se acercó a ella para exigirle su ración matutina de mimos. Como todo en la vida, seguramente tendría un nombre, pero era uno que ella desconocía; así que, el tiempo y la costumbre habían hecho que se dirigiera a él como Pelusa.

No le gustaba inventarse palabras y mucho menos los nombres, pero en el caso de su peludo amigo no había tenido más remedio que hacerlo. Había pasado meses, casi un año, intentando descubrir los morfemas que recogían su identidad. Había consultado libros, había viajado a la montaña en busca de respuestas e incluso había interrogado al resto de animales que vivían en el barrio. ¡Todo en balde! Tras muchos esfuerzos, tuvo que admitir su derrota e idear un nombre apropiado para él. Se trataba de la primera vez que erraba en una empresa de ese tipo y, sin embargo, lejos de recordarle su fracaso, pronunciaba el nombre del felino con un cariño inusitado.

— Buenos días, viejo amigo.

Dijo, mientras su compañero de piso se enredaba entre sus piernas con el lomo encorvado. La mujer satisfizo los deseos del animal y le acarició con soltura. Seguidamente, se aproximó a la

cafetera de hierro que reposaba sobre uno de los fogones, entre maullidos de protesta que aún reclamaban atención.

— Lo sé, esta noche has tenido mucho frío. Yo también, pero no te preocupes, en seguida lo arreglamos. Un buen desayuno y el trabajo hará el resto. Ya sabes lo que dicen, Pelusa, “A buen andar o mal andar, comer y guardar”.

Como cada mañana, se sirvió un café con leche y se sentó en la mesa donde la aguardaba una pila de periódicos del día anterior. Le parecía que las noticias nunca cambiaban, así que poco o nada le importaba que no fueran de esa jornada. Si algo relevante ocurría, alguna vecina vendría a contárselo y si no, bueno, siempre podría enterarse al día siguiente con la lectura de la prensa atrasada. A esas alturas de su vida, en las que había visto todo lo que había por ver, la actualidad la traía sin cuidado. Solo había un motivo por el que cada mañana desgranaba los diarios junto a una taza de café: las palabras.

Hacía mucho tiempo que se dedicaba a vigilar las palabras, tanto que a veces tenía la sensación de haberlas estado guardando desde mucho antes de aprender a pronunciarlas. Las había visto de todo tipo: ricas, pobres, elegantes, insultantes, rimbombantes... Algunas tan largas que, al menor descuido, se enredaban en la lengua si se las dejaba solas y otras tan cortas que se escabullían en la sílaba de un solo suspiro. Todas le gustaban por igual. Se alimentaba de ellas, deleitándose con su sabor y su sonido, acariciando cada una de las líneas que las formaban.

Sin embargo, por mucho que le fascinasen las palabras, era consciente de que estas no podían andar libremente, haciendo lo que les viniera en gana. Creía que el orden era necesario en todos los aspectos de la vida y en ese como el que más. ¿De qué manera, sino, mantendrían el mundo su sentido? No, las palabras necesitaban cierto control, o se volverían locas, y ella era la encargada de garantizarlo.

Todas las mañanas, leía los periódicos para comprobar que sus pupilas no se desviaban. Tenía listas de todo tipo que había ido creando a lo largo de los años y lo primero que debía decidir, cuando veía una palabra nueva, era en cuál de ellas catalogarla. Solía ser un proceso largo y lento que requería de un minucioso análisis y que podía durar horas. Si la palabra pasaba todos los controles de calidad, esta era aceptada y su uso considerado correcto inmediatamente. Por el contrario, si no superaba algún examen, el vocablo era excluido en el acto y ella alertaba a las autoridades de que su empleo suponía una grave infracción. Le disgustaba que esto último ocurriese, pero, por desgracia, últimamente era lo más normal. Cada vez más, el uso de las nuevas tecnologías y el contacto con las lenguas extranjeras intentaban convertir al lenguaje en un monstruo en mutación contra el que le costaba gran trabajo combatir.

La mujer pasó las siguientes tres horas repasando la prensa y rellenó la taza de café en dos ocasiones. A las nueve de la mañana había terminado de organizar todas las palabras según su nivel de riesgo y a las diez ya había redactado los informes correspondientes. Por suerte, aquel día no se había encontrado con muchas inventadas. Solo un par de ellas mal empleadas, que hacían recomendable observarlas con atención en los próximos días, y el uso de *ring* como sinónimo del verbo llamar. Con apenas tres casos, podía sentirse satisfecha.

Siguiendo con la rutina preestablecida, decidió cambiar la cocina por el salón tan pronto como terminó con los diarios. Se sentó en el sillón orejero que gobernaba la habitación y alargó la mano hacia el montón de cartas que había en la mesa auxiliar. Antes incluso de leerlas, sabía que muchas de ellas eran quejas o misivas que le sugerían cómo hacer su trabajo, pero eso le daba igual. Lejos de molestarse, devoraba con esmero cada una de las cuartillas que llegaban a sus ojos, desglosándolas letra por letra y punto a punto. No era su contenido en sí lo que le interesaba, si no el estilo que estas recogían. Aquella correspondencia era un ejemplo vivo de

cómo las palabras se desenvolvían en la sociedad y le permitía estudiar la forma en que la gente las trataba. Suponían un termómetro fiable para determinar el estado y la salud del lenguaje.

Así, se encontró con que una señora del Norte se lamentaba porque su marido siempre *la* regalaba una palabra nueva por su aniversario, pero no podía usar la de este año porque había sido rechazada. Mientras que un hombre de otra parte del país aseguraba que *le se* ocurrían muy buenas ideas para mejorar el diccionario y que debían verse para debatirlas. Y un niño de ocho años pedía recuperar la tilde de la palabra “solo” para su abuelo; ya que, desde que se la habían quitado, andaba triste y desorientado, como un alma en pena.

La mujer leyó con detenimiento cada una de las hojas que el cartero le había llevado el día anterior. A las once de la mañana, únicamente le quedaban tres epístolas por revisar y a las once y media un solo sobre amarillo esperaba a ser atendido sobre la madera de roble. Este era diferente a los demás. Parecía un paquete mucho más abultado y tenía en la cubierta algunos sellos oficiales de colores añil y carmesí que, aunque le eran familiares, no supo identificar a simple vista.

Contenta por terminar con aquella parte del trabajo antes de que el día llegase a su mitad, la mujer alargó la mano hacia la última carta e introdujo un objeto punzante bajo su solapa. Con el sonido del papel que se deshilacha, extrajo de su interior un fajo de folios con carácter oficial. El contenido de los mismos parecía importante, así que se acomodó en el sillón y se dispuso a leerlos solícitamente, justo en el momento en que llamaron a la puerta.

Al principio, ignoró el sonido del timbre. No solía recibir visitas a aquellas horas y seguramente sería algún vendedor molesto con el que debería de ser descortés por malgastar su tiempo, o alguna persona despistada que se había equivocado de piso. Nada que justificase abandonar la labor. Sin embargo, la chicharra de metal de la entrada volvió a chillar en varias

ocasiones, hasta convertirse en un ruido estridente que le atravesaba los oídos y que era difícil desdeñar. Disgustada, dejó a un lado las cuartillas y se levantó para descubrir quién le importunaba de esa manera. Al otro lado de la mirilla, en el descansillo, un joven que rondaba la treintena le devolvió la mirada.

Aunque no le conocía personalmente, la mujer supo de inmediato de quién se trataba. El uniforme que vestía y la placa azul de su pecho hablaban por sí solos. Incómoda ante aquella visita no anunciada, deslizó la cadena del quicio y giró el pestillo. Tan pronto como abrió la puerta, el chico le saludó con una amplia sonrisa.

— Buenos días. Espero que no le importe que haya llegado unos minutos antes de tiempo.

Sé que tenía que venir a las doce, pero cuanto antes acabemos con esto, mejor para los dos.

Su voz era inconfundible. Había oído aquel timbre centenares de veces por teléfono, aunque en una época en la que el muchacho se presentaba a sí mismo como “ayudante en prácticas”. La seguridad que mostraba ahora, no obstante, distaba mucho de la de aquellos primeros pasos de su carrera y era signo inequívoco de que este ya ocupaba otro cargo.

Apurada porque algún vecino reconociera su hábito y desconcertada a partes iguales, la mujer se hizo a un lado. El muchacho entró a su casa casi de inmediato, echando un vistazo fugaz a todo cuanto le rodeaba y fijando la vista en el montón de papeles que había junto al sillón, amontonados en el suelo.

— A decir verdad, no le esperaba. ¿Qué desea? ¿Y a qué se refiere con “acabar con esto”, exactamente?

— Ya se lo dije en el correo electrónico, del que por cierto no recibí respuesta por su parte.

— No tengo ordenador y nunca miro esas cosas. No me gustan esas máquinas infernales y tengo ya unos cuantos años como para que me intenten obligar a usarlas, ¿no le parece?

— Me consta que la Organización también le mandó una carta oficial informándole de todo.

Iba a contestar que no había recibido ninguna carta, cuando recordó el sobre sin leer que le esperaba en la mesa auxiliar y cuyo contenido aún no conocía. De pronto, se lamentó de que su estricta rutina le hubiera hecho dejarlo para el final.

— ¿Y qué es ese todo del que me tienen que informar y que tanto le cuesta contarme?

Preguntó la mujer, con un mal presentimiento atenazándole el pecho.

— Bueno, ya sabe lo piensan nuestros superiores de la jubilación... Han sido muchos los años que ha estado de servicio y no es justo tampoco que abusemos de su diligencia y profesionalidad.

— Sí, se perfectamente lo que piensan sus jefes de la justicia y de la edad. No es la primera vez que me sacan el tema y no tiene que hacer el paripé conmigo. Pero, si es por eso por lo que está aquí, le digo a usted lo que les he dicho a ellos cientos de veces, joven: solo abandonaré las letras el día en que el Señor me llame a su lado.

El recién llegado se removió incómodo en el sitio, haciendo un visible esfuerzo por encontrar las palabras adecuadas. Las palabras para las que también él trabajaba y que en ese momento parecían no estar dispuestas a acudir en su ayuda.

— Lo cierto es, señora, que no tiene opción. Las mujeres como usted no tienen cabida en la literatura a partir de determinada edad. Piense, sino, en cuántas protagonistas de novelas hay con sus años... Lamento ser yo quién se lo diga y mucho más que se entere de esta forma, pero sus servicios finalizan hoy. Aquí tiene la orden de cese de actividad.

El joven sacó del interior de su chaqueta una hoja plegada y se la tendió. La mujer la recogió con mano temblorosa, reconociendo el membrete oficial azul zafiro de la parte superior, antes incluso de alcanzarla. Mientras descifraba su contenido y se centraba en el mensaje que le mandaba dejar de trabajar inmediatamente, nuevos desconocidos irrumpieron en su casa y se pusieron al servicio del muchacho. Pero ella no les oía. Las palabras “fin” y “cese” eran todo cuanto cabía en su cabeza.

Los hombres se dirigieron a sus archivos y empezaron a meterlos en cajas, sin que ella pudiera hacer nada para remediarlo. Los periódicos, las cartas, los informes... Nada quedó a salvo de aquella horda masculina que revolvía sus pertenencias sin piedad, entre gritos y órdenes sinsentido.

Todo se volvió confuso y nublado alrededor de la señora, quien de pronto sintió una necesidad imperiosa de sentarse. Con piernas trémulas e incapaz de articular una sola palabra, esta se dirigió al sillón orejero en el que hasta hace escasos minutos había estado trabajando. Sin fuerza y notándose como una muñeca rota, se dejó caer en su cojín desinflado. Apretó contra el pecho la orden de papel que aún tenía en las manos y dirigió la mirada al reloj de pared que se erguía frente a ella. Sólo<sup>1</sup> faltaba un minuto para que dieran las doce.

---

<sup>1</sup> El acento en esta palabra, contraviniendo la normativa de la Real Academia de la Lengua Española, es intencional.

## **Daños colaterales**

*Daniela González Quezada  
University of Hawaii, Manoa*

*A mi primo, Mauricio*

En la mañana del quince de mayo, María tomaba el calcetín con sus manos cansadas. Se aferraba a él como quien se aferra a la vida misma y pensaba si en su propio nombre estaba escrito su destino. No quería pensar, más lo hacía. Todos esos “hubieras” la vencían, y creía ya conocer el significado de “una espada de dolor atravesó su corazón”. No hubiera imaginado, o tal vez en el fondo ya sabía, que la noche anterior, la tierra que venció al desierto en realidad no había ganado del todo, y que otro tipo de lucha más inevitable ella tendría.

En la calurosa noche del catorce de mayo, su hijo menor, Fernando, a quién le faltaba un par de semanas para terminar el semestre en la universidad, había continuado estudiando por largas horas. Exhausto y a la vez con un sentimiento gratificante por haber terminado lo que se había propuesto, cerró el libro que sostenía. Decidió que, al ser inicio de fin de semana, podría permitirse un rato de esparcimiento con sus amigos. Revisó su celular, y advirtió que Rafael, su compañero del equipo de básquetbol universitario, lo invitaba a la inauguración de un nuevo bar llamado “Bar Bar”. Sabiendo que era un evento muy aclamado, al ser uno de los pocos en la ciudad, Fernando no titubeo y enseguida llamó a su novia, quien, con la emoción que la novedad provoca, sin pensarlo dos veces, igualmente aprobó la moción.

Fijaron una hora. Según el plan, Rafael y Fernando irían juntos en el auto del primero y pasarían a buscar a sus respectivas. En el lugar, se encontrarían con algunos amigos más, y pasarían ahí todos juntos unas horas para finalmente, teniendo la intención de no preocupar a sus padres, ir de regreso a sus casas temprano.

Fernando, antes de comprometerse en definitiva con esa salida, buscó a María inquiriendo el tan necesario consentimiento materno. Ella sintió una extraña punzada en el pecho y por alguna razón fuera de su comprensión sabía que tenía que detenerlo. Sin embargo, pensó en la imposibilidad de convencer a un hijo con un simple presentimiento. Repasó que, en estos tiempos, las madres viven preocupadas y los hijos, quienes muchas veces se creen invencibles, lo consideran una exageración. Por ello, y al no tener un argumento con suficiente poder de persuasión y considerando las virtudes y el orgullo que su buen hijo le ocasionaba, lo dejó ir. Lo abrazó y besó su mejilla. Inexplicablemente, sintió que lo mandaba al matadero, y en un intento por desechar esos pensamientos de madre sobreprotectora, le dio su usual, pero sincera bendición y se despidieron.

María y Mario cenaban juntos mientras veían el noticiero en la televisión. Las noticias hablaban de los temas ahora cotidianos del país que a veces les son tan ajenos a algunos. Las escenas e imágenes del peligro, las muertes y las víctimas inocentes denominadas “daños colaterales” de la guerra contra el narcotráfico, perturbaron a ambos y alimentaron en ella una preocupación exacerbada.

Apagó la pantalla. Y con el objetivo de calmar su ansiedad y su humor violentado diariamente por las noticias nacionales, María trató de convencerse que su ciudad, Torreón, se encontraba en una situación mejor. Imaginó el miedo que muchas personas viven en otras ciudades y se sintió afortunada de poder ella andar sin temor.

Para distraerse, tomó un libro que hablaba de la fundación de la ciudad y lo abrió. Leyó: “Vencimos al desierto”. Comenzó a pensar en esa frase imaginando la gran lucha que sus antepasados experimentaron para tener un futuro mejor. Y con ello, pensó en su presente y pensó en su futuro. A los cincuenta y dos años había pasado por encuentros y desencuentros, por

angustias y momentos felices y finalmente, ese viernes por la noche, en medio de una inseguridad retratada por los medios, se sintió plena. Sabía que a pesar de todo, se había casado con Mario, el amor de su vida, y juntos habían tenido dos hijos excelentes, ahora mayores, que los llenaban de orgullo y alegría, y que en un futuro no muy lejano, los llenarían también de nietos.

Sonrió. Y con esos pensamientos y esa esperanza, María trataba de tranquilizar su corazón llenó de preocupación materna y ya cansada por las tareas del día, acompañó a Mario y se quedaron dormidos.

Faltaban quince minutos para la una y María se despertó de golpe. No entendía lo abrupto de su insomnio y revisó su reloj para saber qué tanto había dormido. Al percatarse que pronto sería la una, empezó a mortificarse. Sabía que aún no era la hora en que Fernando había prometido llegar, sin embargo, contaba cada uno de los minutos y le parecían eternos. Ella sabía que su preocupación era anormal. Ese día se sentía especialmente sobreprotectora y culpaba a los medios por causarle ese efecto. Y por ello, prometió alejarse de las noticias para que desde su ignorancia voluntaria pudiera al fin encontrar la paz mental.

No podía dormir. Se imaginaba todos los escenarios posibles por los cuales Fernando llegaría un poco más tarde. Al tratar de ser optimista, pensaba que probablemente al ser un evento importante, él había encontrado algunos amigos que hacía tiempo no veía o que al llegar a casa de su novia, sus suegros, quienes seguramente tuvieron una fiesta en casa, lo invitaron a pasar y lo retrasaron.

Mario se levantó y la buscó.

— Así son los jóvenes — le dijo —. Ve a dormir, yo estaré aquí pendiente.

Pero María que conocía bien a su hijo, sabía que si por alguna razón él fuera a demorarse, indudablemente le avisaría.

En ese momento sonó el teléfono. Ambos se miraron por un segundo y María se apresuró a atender la llamada. Entonces, al correr, descubrió que su hijo mayor se había despertado y ya había contestado. Ella y Mario lo observaban con dolor en su corazón. Detenidamente trataban de descifrar el contenido de la llamada pero la cara de su hijo parecía evitar cualquier expresión. Como resultado, María se atormentaba con la sospecha de que él trataba de no alterarla con sus gestos y que efectivamente algo tan terrible como su presentimiento había sucedido.

Al colgar, su hijo volteó a verlos con asombro. Tratando de asimilar la llamada y de lograr modular con precisión el mínimo de palabras necesarias, les dijo:

— Hubo una balacera y Rafael está herido. Va en la ambulancia y le habló a su mamá para despedirse...

María palideció. Sintió que su corazón se detenía por un instante. En el fondo sabía que su hijo mayor no tenía más información, pero con voz quebrada no pudo más que pronunciar la pregunta que más le causaba dolor.

— ¿Y tu hermano?

Al no haber respuesta alguna, sus ojos se llenaron de lágrimas. Pensó que ese silencio significaba lo peor. Sin embargo, después comprendió que la cara de su hijo sin palabras, trataba de expresar que el paradero de Fernando era desconocido y con ello, ella albergó una esperanza.

María quería encontrarlo cómo fuera. Corrió por la casa. Buscó las llaves del auto y con ansiedad se dirigió afuera a esperar a Mario. Éste, aún sin poder creerlo, tomó su cartera y su celular. Buscó a su hijo mayor y le pidió que se quedará en casa por si llegaba alguna noticia nueva y le rogó que los mantuviera informados.

Ella empezó a manejar sin rumbo, mientras Mario en estado automático revisaba los periódicos a través del Internet en su celular. Era un hecho innegable. La noticia que encontró señalaba que justo a las 12:44am, un comando con seis sicarios armados había irrumpido en la inauguración del bar “Bar Bar” y había disparado deliberada y numerosamente tanto a los guardias como a los asistentes. Así mismo, la página indicaba que tanto la policía como las ambulancias llegaron en tan solo cinco minutos para auxiliar a los heridos. Y con ello, y al leer una lista en la cual ni el nombre de Rafael, quien ya sabían había sobrevivido, ni el de su hijo Fernando, a quien tanto buscaban, figuraban entre los seis nombres que pudieron identificar de las siete víctimas mortales, tuvo una luz de esperanza.

Sin comprobarle la posible veracidad de los hechos mostrados en esas noticias tan recientes, Mario, teniendo la esperanza de encontrar al hijo menor de ambos, le propuso a María buscar primero en los hospitales. No obstante, el corazón de María no podía resistir más la tortura de la incertidumbre, y debido a ello, no tenía la intención de escuchar razones.

María se dirigió al anfiteatro. Después de una corta discusión con Mario, éste aceptó su decisión cuando ella le expresó amargamente que necesitaba no encontrarlo muerto para saber que albergaba la posibilidad de encontrarlo vivo. Esas palabras brotaban de su corazón que deseaba con todas sus fuerzas que la segunda opción fuera la situación real de Fernando. Y con ese deseo, pretendía fortalecer su espíritu para poder sobrevivir al horror que sabía que a continuación iba a experimentar.

Al llegar, los guardias y los militares los detuvieron. María, quien había reprimido su frustración y su incontrolable desesperación, no aguantó más y trató de convencerlos, a ellos sí, con el argumento más persuasivo y verdadero que tenía. Les explicó que era una madre desesperada, a pesar de que no era realmente necesario mencionarlo, puesto que su semblante y

su voz la delataban. Sin embargo, los guardias se compadecieron de ellos hasta el momento en el que María explicó que su hijo, quien era mayor de edad desde hace unos años, no traía consigo en ese momento identificación alguna.

— No traía identificación — se repitió Mario en silencio a sí mismo.

Y por primera vez, en ese ambiente de muerte, él se sintió completamente desolado.

Los guardias les dieron permiso de entrar. No obstante, trataban enérgicamente de convencerlos que sería una de las peores escenas de su vida. Pero la decisión ya estaba tomada. Desde el momento en el que María no tuvo respuesta de su hijo mayor al preguntarle por Fernando, ella sabía que ahí lo buscaría.

Entraron a la morgue. Mario iba detrás de ella tomándole los hombros como queriendo resguardarse del dolor. Ella fuertemente lo apartó y, le imploró que buscaran a Fernando por separado entre los cadáveres.

Había demasiados. No eran sólo las víctimas de “Bar Bar”. Eran tantos que a falta de camillas, unos se encontraban postrados en el suelo. La mayoría, en un intento por conservar su dignidad, tenían cubiertas sus caras y sus cuerpos inertes con bolsas. Otros tantos no cabían en éstas y estaban simplemente al descubierto.

María llena del aplomo que la adrenalina provoca y con el dolor a flor de piel de no encontrar a su hijo, iba cadáver por cadáver, descubriendo bolsa por bolsa con la intención de encontrar esa cara tan parecida a la suya, a la cual vio nacer y a la cual vio crecer. Mario, por su parte, contuvo la respiración. Se llenó de coraje y se dispuso a seguir los pasos de su valiente esposa para encontrar a ese hijo, que lo hizo por segunda vez el hombre más feliz del mundo cuando le dijo “papá” por primera vez.

Pasaban los minutos y los segundos como si duraran una eternidad. Vieron los productos de la violencia. Vieron las caras de la muerte. Vieron esos “daños colaterales” de esa guerra sin sentido. Y con cada cadáver que veían, con cada rostro, sabían que había una historia. Sabían que había miles de sueños destrozados. Esos rostros pertenecían al hijo o la hija de alguien; un hermano, una hermana. Y quizá alguien, en ese momento, al igual que ellos, también sufría por su búsqueda o por su ausencia.

Y así continuaron en medio de la muerte. Y con cada momento que pasaba, una mezcla de ansiedad y esperanza hervía en lo profundo de sus corazones agitados.

Fue entonces cuando Mario, con todo el valor que se necesita para pronunciar lo que no debería ser real, dijo:

— Aquí está.

Postrado en una camilla y sin estar cubierto por esas bolsas, se encontraba el cuerpo inerte de Fernando. María corrió a su encuentro. Vio a su hijo. Vio esos nueve meses de espera. Vio sus primeros pasos, sus primeras palabras, sus últimas palabras. Y después del suspiro más doloroso posible, lo abrazó.

— Hijo mío, ¿dónde andabas? — le cuestionó sollozando.

Los guardias la interrumpieron diciendo que traían otro de los daños colaterales. Entraron con una camilla que traía un cadáver descubierto.

Era Rafael.

Al ver a María y a Mario luchando contra su dolor, los guardias de ese anfiteatro que alguna vez había vencido al desierto se percataron que la pareja ahora tendría que vencer algo más fuerte.

Ella volteó. Vio una imagen de la Virgen de la Piedad en la pared. Sintió que perdía un pedazo de su corazón. Y antes de que los hombres uniformados se acercaran lo suficientemente a ella y

la separaran de su hijo, tomó el pie de Fernando. Le quitó el calcetín ensangrentado y, como al tesoro máspreciado, lo tomó fuertemente entre sus manos y lo escondió entre sus ropas.

## **Café Apolo**

*Benjamín Romero Salado  
University of Delaware*

Es difícil estar solo y no mirar al resto de personas que te rodean. Desde que me acerco a los treinta, aunque todavía me quedan tres años por delante, no paro de observar lo que pasa a mi alrededor. Mi pregunta es, ¿quizás no todo el mundo se comporta igual que yo? Me da la impresión de que la gente solamente cumple con su rutina, compra su café, se va a casa, se sienta detrás de una mesa que imita madera antigua y tras unas gafas modernas trabaja en un proyecto seguramente más interesante que el mío, inexistente al fin y al cabo. A quién voy a engañar, desde pequeño he tenido la sensación de que todos los chicos de mi clase eran más atractivos que yo y simplemente me limitaba a ser el mejor académicamente. Esta era la posición en la que me gustaba desenvolverme, la que me daba una ligera sensación de que era igual de valioso que el resto e incluso la que hacía que esos seres creados a imagen y semejanza de las esculturas griegas, pues tenía la prueba, uno de ellos, un tal Jesús, que incluso la profesora le remarcó que tenía un perfil apolíneo, era mudo y de mármol blanco. Por aquel entonces no sabía qué significaba apolíneo, para mí era simplemente de otra liga; sabía apreciar su atractivo pues hablar de belleza no eran términos a mi alcance por aquel entonces.

Recuerdo un día en el recreo que llovía a mares. Un día de escuela de los que se hacen eternos, en el que estás deseando volver a casa para pasar la tarde jugando a la consola tirado en la alfombra del cuarto húmedo al final del pasillo. Bajamos al patio mi primo y yo, pues los dos íbamos juntos a la escuela secundaria, y gracias a él conservo aún uno de los recuerdos mejor forjados en mi mente, aunque dudo si mi impresión está ya demasiado mitificada en mi mente. Nos fuimos a la parte de las columnas verdes y nos apoyamos contra la pared para comernos el

bocadillo como de costumbre. Cuando nos acabamos los bocadillos e íbamos a tirar el papel de plata, cruzó por delante Jesús y mi primo lo llamó para hablar sobre cosas de fútbol. Yo no estaba prestando atención, sinceramente me hubiera dado igual incluso si estuviesen hablando de las preguntas del examen del día siguiente. Solamente aprovechaba la distracción de la conversación de mi primo con el tímido Apolo para observarlo con escrutinio: desde su dorado pelo rizado, sólido y espeso, hasta sus manos que casi no le cabían en los bolsillos del uniforme gris del colegio. Todo esto no era algo que no hubiese hecho ya antes, dado que se sentaba dos mesas a mi izquierda en la clase. Mi pulso se paró y mis ojos guardaron la foto cuando de repente mi primo le levantó la camisa para tocarle los abdominales protuberantes.

Durante un tiempo, cuando dejaba ya de visualizar dentro de mi cabeza el material en cuestión, que prácticamente era mi único acceso a material erótico en aquel entonces ya que en mi casa no teníamos ordenadores ni acceso a internet, me pregunté bajo qué condiciones yo podría haber hecho lo mismo que hizo mi primo sin que me tomasen por un intruso o algo aún peor, ya que habría sido mi condena durante la secundaria y no quería abandonar el puesto del hermano menor protegido y querido por todos. Este momento marcó un antes y un después en la formación de mi identidad y en los acontecimientos posteriores, que, aunque fuesen minucias al fin y al cabo, para mí eran estaciones estelares a las que aferrarme como un astronauta a la deriva en el espacio exterior.

Sin ir más lejos, durante el mismo curso, otro de los Apolos de mi clase, el cual era más bien el cíclope que vigila la entrada de la cueva, es decir, el que había desarrollado la musculatura y una altura descomunal con dieciséis años, se sentó conmigo para hacer un trabajo en grupo. No era en parejas como digo, sino que éramos unos seis y nos sentamos divididos en tres a los dos lados de una mesa rectangular que apañamos juntando otras tres mesas

individuales, haciendo un ruido horroroso para los pobre de primaria que daban clase justo debajo. Era la última hora de clase y ya nadie estaba por la labor de trabajar, ni siquiera la profesora, que era casi como nuestra madre ya después de todo el tiempo que pasaba con nosotros. No sé sobre qué teníamos que dialogar pero hubo un momento en el que me recosté sobre mis brazos completamente absuelto y el cíclope sucumbió y me echó un brazo por lo alto dejándose caer encima para descansar también. Yo lo tomé más como una muestra de afecto al hermano menor que un momento de descanso. En seguida mi reacción fue intentar parar el tiempo, que casi lo consigo ya que se relantizó todo. En ese instante, aprovechando la nebulosa que me permitía navegar a cámara lenta, clavé mi mirada en el Apolo original, que estaba sentado al otro lado del pupitre.

Noté cómo mi cuerpo se desdobló y mientras mi otro yo seguía preso bajo la bestia, me puse a descodificar la mirada del Apolo marmóreo. Primero lo noté desconcertado y se percató del gesto al instante, cruzando la mirada conmigo y manteniéndola sin reparo, en silencio, con el sol pegando fuerte desde las ventanas sin cortinas del aula. Luego vi que se sintió amenazado o quizás, como luego quise creer, lo que verdaderamente quería es estar en mi lugar en ese momento. Había ganado una batalla física desde el bando de los inteligentes, saboreándola mientras la ilusión perdurase. Es una pena que se desmoronase todo por gracia divina; que yo volviese dentro de mí a formar uno de nuevo, solitario, ya que el abrazo había terminado. Este es otro de los recuerdos que perduraron con el paso del tiempo, aunque lo que no olvidaré es que, justo después, el cíclope y Apolo estaban reconciliados en otro abrazo abatidos sobre la mesa esperando que la campana sonase marcando el fin de la jornada.

Durante un tiempo, podría decirse que hasta hoy, fui forjando la creencia en que los Apolos se atraen. Simplemente son Apolos, de la misma condición y de la misma élite. Para nada

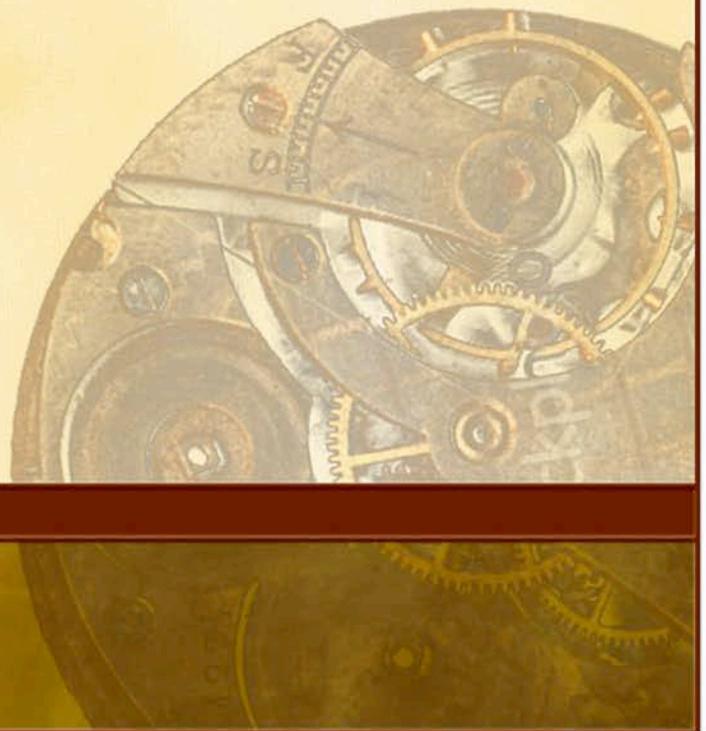
son imaginaciones mías, no se trata de un complejo de inferioridad, exclusivamente, sino que he sido adoctrinado por un bombardeo continuo de información que muestra que los Apolos van con Apolos y no necesariamente necesitan de la presencia de alguien como yo, quizás solamente para reafirmar su existencia y validez en el mismo mundo que ambos pisamos todos los días. Mi consuelo de tontos es que continuamente me paro a pensar en que no puedes ser un Apolo y un Aristóteles a la vez. No estoy muy seguro de esto pero me da pavor pensar en el mero hecho de que puedan coexistir dentro de un mismo cuerpo y mente, quizás en Estados Unidos, donde todo el mundo parece estar obsesionado con mutar el diseño del Apolo original mientras que cultivan un estándar de su masa cerebral para constatar la evolución. No puedo contrastar este hecho, por eso me resguardo en que no pueden cohabitar en un mismo individuo.

Hay grises pero también existen los blancos fulguroso y los negros aterciopelados. En la rutina de defender los grises todos caemos en el deseo interno de un blanco fulguroso o un negro aterciopelado. Sencillamente el ser humano está preparado para apreciar la simpleza. Aunque disfrutemos ocasionalmente de lo ambiguo volvemos a caer en los extremos. Aunque sepa lo que es cierto, moral o correcto, también internamente cultivo el placer por lo que no debe ser contado, lo que no debe ser expuesto, lo que verdaderamente nos mueve internamente. Llámalo instintos básicos o haz referencias a Freud mientras sigues reprimiéndolos. Sea lo que sea, odio que exista tanta hipocresía alrededor de esta idea y que se desdibuje lo que verdaderamente nos hace diferentes. Sin ir más lejos acabo de buscar al tal Jesús en Facebook. Gracias a la profesora de secundaria que pasaba lista todos los días diciendo nuestros dos apellidos españoles, pues con esta técnica me he asegurado que la búsqueda haya sido eficaz. Por cierto, tiene novia y se ven felices. Ya no me parece Apolo, quizás solo lo fuese durante una época, eso también le pasa a algunos, son Apolos generacionales. A eso me refiero, a nadie se le ocurriría ir contando estas

prácticas que irrumpen en nuestra rutina diaria plagada de reglas, así como a nadie tampoco se le ocurriría comentar cuando fue la última vez que tuvo un orgasmo, con escasas excepciones en órbitas y planetas remotos donde todo esto es posible, muchas veces echándole alcohol a la nave espacial para llegar.

Hablando de drogas hipócritas, mientras me tomo un café en esta cafetería plagada de reliquias vintage, lo cual encarece el producto pero selecciona el filtro de personas que entran, estoy observando que a mi alrededor el panorama cumple los parámetros del Olimpo. Dejo esto para más adelante, hay un chico que se ha girado para preguntarme si me llega la señal Wi-Fi y voy a ver cómo extendiendo la conversación con él.

*Ensayos*



## **De la idea al mito: la importancia de crear símbolos para una revolución**

*María Isabel Martín-Sánchez*  
*University of Wyoming*

Las acciones de emancipación que han tenido lugar a lo largo de la historia y en especial durante el siglo XIX en las colonias americanas, han supuesto la expresión máxima de una serie de ideas liberales a través de las armas. En el presente trabajo analizo qué se encuentra detrás de dichos combatientes, en lo que podemos considerar las bases sociales que les apoyan y de las que se retroalimentan. Así, la tesis mantenida es que tan importante como las ideas políticas que movilizan a los soldados, resulta fundamental la construcción de una serie de mitos que generen cohesión entre la sociedad y doten a esta de una identidad nueva y diferenciada a través de la cultura. Para comprobar la veracidad de esta teoría, me centro en las obras de *El Gaucho Martín Fierro*, de José Hernández, y en *Siete Tratados*, de Juan Montalvo. Mantengo que para que el sentimiento de entrega y abnegación ciudadana funcione, resulta fundamental elevar a los personajes al nivel de héroes y endiosarlos.

### **El liberalismo como motor de cambio**

Los procesos—en plural—de independencia de las colonias americanas supusieron la sucesión de una serie de acontecimientos de calado político, económico, social y militar, que tuvieron lugar entre 1808 y 1830. En la mayoría de los casos, más que guerras entre potencias diferenciadas, fueron conflictos civiles y fratricidas en los que españoles de ambos lados del Atlántico lucharon contra sus propios hermanos.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup>A principios del siglo XIX el imperio español en América, organizado en unidades administrativas, abarcaba desde California hasta el Cabo de Hornos y estaba dividido en cuatro virreinos (Nueva España,

En lo que a las ideas liberales se refiere, es importante señalar que estudiosos del liberalismo hispanoamericano como Roberto Breña encuentran los principios básicos de este en las Cortes de Cádiz y en la Constitución a la que dieron lugar en 1812 (*El liberalismo . . .* 463). Es un pensamiento que tiene sus orígenes en el ideario de la Revolución Francesa del siglo XVIII y en tres principios básicos: soberanía nacional, división de poderes y derechos individuales (Varela Suanzes-Carpegna 105). Se trata así pues de un movimiento que rechaza todo lo anterior, incluyendo el Antiguo Régimen, que en los territorios americanos se traducía en sistema colonial (Breña, *Ideologías . . .* 11). Un buen ejemplo de este pensamiento lo encontramos en la obra de Juan Montalvo. En “Héroes”, a través de un texto cargado de neologismos, latinismos y diferentes recursos literarios que dan buena muestra de la educación del escritor, podemos apreciar la influencia de pensadores como Montesquieu o Rosseau. De esta forma, el ecuatoriano alude a la separación de poderes con frases tales como “solamente la cuchilla de la Ley en mano de la justicia puede quitar la vida sin cometer crimen” (92) y critica sin tapujos el absolutismo de los monarcas españoles. No en balde, conviene señalar que en este instante los grandes literatos de la emancipación son asimismo sus principales representantes, tanto en la lucha armada como en la vertiente del pensamiento.

No menos activo resultó en este aspecto José Hernández quien, además de político y periodista, fue militar en defensa del federalismo y participó en la última rebelión gaucha en Argentina.<sup>3</sup> De esta forma, a lo largo de todas sus obras en general y de la de *El gaucho Martín Fierro* en particular, podemos apreciar un fuerte espíritu de inconformismo y búsqueda de la libertad. Sin embargo, y a diferencia de Montalvo, aquí no es la sociedad en su conjunto la que

---

Perú, Nueva Granada y Río de la Plata) y cuatro capitanías generales (Guatemala, Venezuela, Chile y La Habana).

<sup>3</sup> Último conflicto entre unitarios y federales que se produjo en defensa de la autonomía de la provincia de Entre Ríos.

lucha por emanciparse del Gobierno soberano al que considera opresor y extranjero. Nos encontramos con un grupo social (los gauchos) que pugna por ser libre, decidir y expresar su voluntad dentro de su propia sociedad. Esta sensación de injusticia y falta de libertad se constata a lo largo de todo el poema de *El gaucho Martín Fierro* donde, como en “Héroes”, destaca el sentimiento de sometimiento ante el “otro” tirano:

A mí el juez me tomó entre ojos.

En la última votación

yo me hice el remolón,

y no me arrimé ese día.

Y él dijo que yo servía

al de la oposición. (7)

Los autores de los mitos fundacionales se convierten en creadores y jueces de la historia. A través de la literatura principalmente y a modo de propaganda con la que justificar sus acciones y conseguir adeptos a su causa, se nombran productores de sus propias memorias. De esta forma, construyen pasado y presente en función de sus necesidades. Es decir, a través de las ideas, inician una batalla en la que las letras son su principal arma para más tarde trasladar ésta al campo real. En palabras de Óscar Javier Lindares Londoño: “El patriotismo y el nacionalismo impregnaron a tal punto todas las explicaciones sobre el rompimiento con la metrópoli, que mutaron en un metarrelato omnipresente y fundacional” (11).

### **En busca de una nueva identidad**

Las guerras de independencia de las colonias españolas en América fueron conflictos civiles entre españoles peninsulares y americanos. Las élites criollas, es decir los españoles nacidos en América, eran quienes ostentaban el poder fáctico en la región y fueron quienes

impulsaron la secesión. Sin embargo, eran también herederos—tanto biológicos como culturales—de la España del viejo continente. Carecían de una nación previa con la que sentirse identificados y no pertenecían a un grupo étnico ni cultural diferente de aquel del que se querían separar (Pollán García 73). Se hacía necesario, por tanto, buscar una nueva identidad. Precisaban generar los discursos y los relatos que justificasen la emancipación de la corona borbónica, al tiempo que creaban los símbolos con los que la nueva sociedad pudiera sentirse identificada; es decir, con los que inventar una identidad colectiva que se convirtiera en nacional. Linares Londoño lo define de la siguiente forma:

Este tipo de narraciones, que acá se llamarán mitos fundacionales de la nación, entendiendo por mito fundacional aquel relato o narración construido como arma historiográfica, cultural, educativa e ideológica, de lo que sería el prístino nacimiento de una sociedad, son imperantes en un momentos de ruptura política. El rompimiento abrupto con un pasado que es necesario negar y la necesidad de empezar una Historia con un nuevo simbolismo. (9)

Los liberales americanos elaboraron leyendas con las que justificar y llegar a legitimar los nuevos proyectos de gobierno que pretendían llevar a cabo, con las que avalar sus ideas de sociedad y nación. No obstante, es importante tener presente que estas dinámicas seguían la lógica de la inclusión-exclusión. Por un lado, no todos los habitantes de las colonias querían emanciparse de la metrópoli y, por otro, no toda la población formó parte del cambio. Baste señalar que los indígenas no fueron integrados en los nuevos Estados. Además, todo aquel que se identificara como español quedaba automáticamente excluido por ser considerado enemigo del

nuevo régimen. Tal y como recuerda Tomás Pérez Vejo, la guerras de independencia fueron esencialmente una “forma de propaganda política de los insurgentes” (18), una construcción ideológica que camufló las características fratricidas de dichos conflictos.

Las narraciones ensalzaban un glorioso pasado común que la tierra había tenido años atrás, antes de la llegada de los españoles, o bien alababan la vida sencilla en contacto con la naturaleza (Campos 204). Ejemplo de esto último lo encontramos en *El gaucho Martín Fierro*, poema que se ha convertido en referencia de la novela gauchesca durante el romanticismo americano (Moreno Rodríguez 7). Frente a las características de antihéroe o enemigo del progreso que se le atribuyen al personaje, el Martín Fierro de Hernández se erigió con el paso del tiempo en símbolo de lucha contra la opresión y en un mito de independencia en la zona del Río de la Plata (Osorio 51). Se trata de una retórica que en otros países precolombinos, no obstante, fue atribuida a los indios prehispanos.

Igualmente, en “Héroes” de Montalvo la exaltación del pasado destaca a lo largo de todo el tratado, con frases como “los antiguos sabían poner las cosas más en su punto que nosotros, y eran acaso más acreedores a la libertad” (93–4). El escritor hace alusión continua al mundo clásico y al hecho de que a lo largo de la historia han surgido héroes que han luchado contra la tiranía del poder. A diferencia de Hernández, la mayoría de las referencias aquí no son de la propia tierra, sino que surgen de un pasado eurocéntrico. Las únicas excepciones las encontramos, quizá, en Washington y Simón Bolívar. En este aspecto, también resulta importante notar cómo Montalvo diferencia entre Europa y España. Mientras que Europa aparece como cuna de la democracia y la ilustración, España es la opresora de la tierra y de los indios.

Pero volviendo a los mitos fundacionales, es necesario apuntar que estos se consolidaron en gran medida a través de expresiones artísticas, fueron manifestaciones a las que una mayor

parte de la población podía acceder sin saber leer. Encontramos muestras de ello sobre todo en las artes plásticas y en la ocupación del espacio público que desde finales del siglo XIX se empezó a llevar a cabo en América Latina a través de los monumentos y las esculturas. En casi todos los casos, las imágenes que ocuparon las plazas hacían referencia a esa historia creada *ad hoc* y a un pasado inventado que expresaba los valores considerados como importantes. Así, la escultura costumbrista encontró en el ámbito rioplatense a “su héroe legendario y particular en la figura del gaucho, de la misma manera que las diferentes razas indígenas habían cuajado como tema de inspiración en los países con un pasado prehispánico cultural e históricamente enjundioso” (Gutiérrez Viñuales 309). Y los homenajes a Simón Bolívar y a San Martín se convirtieron en sinónimo de gestas emancipadoras.

Más que crear una identidad societaria por medio de los símbolos, lo realmente importante en los procesos de emancipación fue generar una identidad política diferenciada. Clemencia Rodríguez asegura que, desde su independencia, las colonias hispanoportuguesas han “mantenido una lucha permanente” (402) por establecer ese “actor central [que toda nación] de estilo europeo requiere para configurar un Estado Moderno” (402). De acuerdo con esta afirmación, solo aquellos países que fueron capaces de no copiar las desigualdades y formas de gobierno preexistentes, habrían mantenido un porvenir más estable y desarrollado.

### **La necesidad del héroe**

En todo proceso de emancipación, además de inventar símbolos culturales que sean compartidos por la sociedad, es necesario crear héroes y mitificarlos. Esto resulta vital para posteriormente emplear su imagen a modo de propaganda e incorporar sus nombres al imaginario colectivo. Sólo a los dioses se les puede alabar y seguir con fe ciega, hasta el punto de

arriesgar la vida por ellos y su causa. El héroe, que emerge del pueblo por y para él, tiene el papel de iluminar a los ciudadanos en la construcción de una nueva nación, de la que encarna sus valores e ideales. Son figuras que interpretan las necesidades de la patria y sus gestas son entendidas, por sus seguidores, como actos fundacionales (Linares Londoño 12–3). Además, su formulación permite inventar al otro que se constituye como enemigo.

El ideal de héroe del mundo clásico corresponde a los cánones establecidos por Homero en la *Odisea*, a través de las figuras de Aquiles y Ulises. Son personajes y/o personas que realizan hazañas dignas de elogio porque responden a una serie de valores compartidos por la sociedad. El héroe clásico es alguien fuerte, valiente y leal que escoge hacer lo correcto, así como la fama y la gloria, antes que tener una vida larga y tranquila. Y es precisamente este tipo de héroes a los que Montalvo recuerda al comparar sus gestas con las vidas de los que a su juicio son los grandes héroes de la historia, en especial con la figura de Simón Bolívar.

Un escritor mal avisado lleva la ojeriza hasta el punto  
de decir que Bolívar huyó cobardemente en la batalla  
de Junin. ¿Cómo Aquíles huye de los troyanos? La victoria  
se le iba, y voló á cerrarle el paso. (105)

Las sociedades generan héroes en función de sus necesidades y conforme a los ideales compartidos que tienen de sí mismas (Aguirre Romero). Los procesos de emancipación encuentran en las letras una fuente inspiradora y generadora de mitos. A los héroes se les perdona todo, hasta los pecados que pudieran cometer en vida; tal y como hace Montalvo al justificar a Bolívar. Este le sube a las alturas, llegándolo a comparar con grandes personajes históricos, guerreros y estrategas, tales como Alejandro Magno, Julio César, Eneas, El Cid, Pirro,

Aquiles, Napoleón o Washington. Se trata de un personaje a quien la historia reconoce con el título de El Libertador y que ha entrado a formar parte del imaginario de la emancipación, hasta el punto de que la suya es la imagen más representada en los espacios públicos latinoamericanos (Gutiérrez Viñuales 254–55).

Mas detengámonos un momento en la forma en que el escritor presenta a las personas que él considera héroes, no solo a Bolívar. El tratado que aquí se estudia empieza con Napoleón, personaje cuya admiración Montalvo compartía con El Libertador y que es definido con expresiones tales como “genio de la guerra” (75) o “dios hecho hombre” (130) “que recorrió la tierra deslumbrando con sus siniestros resplandores” (130). Una mezcla de beatificación y sangre que hacen posible que el autor incluya su nombre junto al de otros héroes de la emancipación. O, como dice en otra sección, “a Aquiles, a Héctor, no se les quiere; se les admira; a Napoleón se le teme; a Washington se le venera; a Bolívar se le admira y se le teme” (82). Vemos, así pues, que la veneración y el miedo—la valía en combate al más puro estilo del mundo clásico—son características que Montalvo considera imprescindibles para definir a los héroes. El literato va más allá y relaciona el arte con la espada: “Napoleón es tan poeta como Chateaubriand, Bolívar tan poeta como Olmedo” (84).

Del mismo modo, y de nuevo junto al concepto de divinidad, Montalvo introduce el sentimiento de abnegación de las figuras a las que hace referencia a lo largo de las páginas. Así, Guillermo Tell, Washington y Bolívar son descritos como “bienhechores de los pueblos” (87), que se ven amparados por “las regiones secretas e invisibles de la Providencia” (87). Se trata de un concepto al que el autor hace mención en diversas ocasiones y que puede resumirse en la siguiente cita:

¿Qué nombre tiene ese ofrecer la vida sin probabilidad ninguna de salir con ese intento? Sacrificio; y los que se sacrifican son mártires; y los mártires se vuelven santos de la libertad, santos de la patria, si no tienen altares en los templos, los tienen en nuestros corazones, sus nombres están grabados en la frente de nuestras montañas, nuestros ríos respetan la sangre corrida por sus márgenes y huyen de borrar esas manchas sagradas. (77)

Como mencioné anteriormente, a los héroes se les perdonan los pecados cometidos. Sin embargo, no todos los pensadores del siglo XIX fueron tan indulgentes con Bolívar. Benjamin Constant aseguraba que el latinoamericano era más usurpador que libertador y recordaba que había proclamado la dictadura de la ilustración por decreto orgánico.<sup>4</sup> Igualmente, los liberales le reprochaban tanto el centralismo como su autoritarismo, mientras que los republicanos le consideraban un monarca en potencia y en Europa era visto como un antieuropeo por su visión de unidad latinoamericana.

José Hernández también “heroifica” a su Martín Fierro. El personaje del poema se erige como símbolo de la libertad al presentarlo como un hombre sin ataduras que es, además, un buen cristiano. Las referencias religiosas son abundantes en la obra, donde desde el principio el gaucho se encomienda a Dios y pide “a los Santos del Cielo” (26) que refresquen su memoria para contar su historia. Pero no solo es valiente y diestro en armas, al estilo de los héroes del mundo clásico. Hernández quiere que se sepa que, pese a su brutalidad, Fierro es un hombre honrado. Se trata de una víctima de sus circunstancias que no tiene más remedio que actuar para

---

<sup>4</sup>Asegurando que el pueblo no era capaz de gobernarse a sí mismo, Simón Bolívar disolvió la representación nacional de la Cámara de Diputados de su país en agosto de 1828.

sobrevivir. Comparte, por tanto, la visión de Montalvo de que está justificado que los héroes derramen sangre para revelarse contra el poder establecido y los infortunios del propio sino:

Y sepan cuantos escuchan  
 De mis penas el relato  
 Que nunca peléo ni mato  
 Si no por necesidá;  
 Y que á tanta alversidá  
 Solo me arrojó el mal trato. (4)

Al igual que la de Bolívar, la figura del gaucho ha sido adoptada como símbolo de lucha y emancipación, en este caso a través de la pluma de Hernández. Sin embargo, ha sido aceptada sin reparos y con escasa crítica al respecto. Pese a que hay quienes han escrito novelas gauchescas destacando las características de antihéroe de Martín Fierro—dándole importancia y continuidad a su emblema, dicho sea de paso—, lo cierto es que el espíritu inconformista y de pugna contra las injusticias ha prevalecido en el imaginario colectivo sobre el personaje, frente a calificativos como pueden ser el de asesino o desertor y que encuentran su razón de ser en fragmentos como el que sigue:

Y atienda a la relación  
 Que hace un gaucho perseguido,  
 Que padre y marido ha sido  
 Empeñoso y diligente,  
 Y sin embargo la gente

Lo tiene por un bandido. (28)

No obstante, es precisamente la mitificación de los personajes y sus fracasos los que permiten que el colectivo les convierta en héroes. Al ofrecerse como modelos a imitar, posibles de reinventar y con sus defectos incluidos, pueden erigirse como figuras positivas de la emancipación.

### **Los primeros dioses de la modernidad**

Para Walter Benjamin los héroes eran los auténticos sujetos de la modernidad (Vermeren 71). Esto se debe a que el pensador entendía que los héroes consiguen que el pueblo actúe de forma política y colectiva, eliminando todo rastro de individualismo. No podemos olvidar que es la modernidad cuando los actores sociales adquieren consciencia de su papel en la sociedad, quieren decidir su propio destino político y participar en la toma de decisiones (Camargo Brito 100–02). Siguiendo la teoría de Zarka, la ruptura de la concepción moderna del héroe, frente al héroe clásico y tradicional, se produce en tres momentos destacados. O dicho de otra forma, con tres pensadores concretos: Maquiavelo, Baltasar Gracián y Vico (Vermeren, 68–69). En *El Príncipe* de Maquiavelo, el príncipe es un héroe político constituido por tres principios: valor, liberalidad y generosidad. Baltasar Gracián, por su parte, asegura que los héroes deben tener algo más, el arte de hablar. Y Vico, en *De mente heroica*, asevera que los héroes son miembros de una casta o una clase y que, por tanto, las virtudes heroicas se vinculan a la época en la que se crearon las sociedades aristocráticas.

Estos tres tipos de concepciones de héroes serían, por tanto, el puente que une a las figuras heroicas del mundo clásico con las de la modernidad. Pero, ¿qué características debía tener un héroe en sentido moderno? Rousseau lo define con la cualidad de entrega. Para él, el verdadero

héroe es alguien que tiene las habilidades y capacidades para hacer que el pueblo actúe de forma colectiva y política, relegando a un lado los individualismos de su propia singularidad. Vemos, pues, que estos son fuente de cambio y también consecuencia de él. Los héroes de la independencia empiezan y acaban con ella porque se convierten en su garantía. Este acto, el de la emancipación, lo efectúa un sujeto colectivo que no existía anteriormente. Solo con él se consigue el objetivo último que justifica su nacimiento: modificar las relaciones entre humanos de forma política y social.

En el caso de la poesía de Hernández, es destacable que este contribuyó a la causa de los gauchos en Argentina de forma valiosa a través de *El gaucho Martín Fierro*. Poco después de su publicación, la obra comenzó a ser popular en las zonas rurales, donde los habitantes podían sentirse identificados con las desventuras de Fierro, y su fama se extendió a otros lugares. El autor logró así algo que no pudo conseguir a través de la política o las armas: que sus ideas sobre la discriminación social y las injusticias que sufrían los gauchos en su país fueran escuchadas<sup>5</sup>. A través de las palabras, denunció públicamente los problemas y las persecuciones a las que se enfrentaban este colectivo social. Los gauchos eran tratados como bandidos y ladrones—aun sin haber cometido crímenes—, despojados de sus tierras o bien mandados a la frontera para luchar contra los indios, mientras trabajaban para terratenientes afines al Gobierno que se quedaban con su salario. Es decir, denunció el genocidio al que estaban siendo sometidos.

Yo andaba desesperao,

Aguardando una ocasión

---

<sup>5</sup> Los gobiernos liberales argentinos, en especial los de Sarmiento, Mitre y Avellaneda, consideraban a los gauchos como bárbaros que había que eliminar y llevaron a cabo políticas de expropiación de tierra. José Hernández, que pasó su infancia entre gauchos, era muy sensible a este tema y luchó a lo largo de toda su vida para cambiar el estatus que estos tenían.

Que los indios un malón  
Nos dieran y entre el estrago  
Hacérmeles cimarrón  
Y volverme pa mi pago.  
Aquello no era servicio  
Ni defender la frontera  
Aquello era ratonera  
En que solo gana el juerte  
Era jugar á la suerte  
Con una taba culera. (14)

Como grupo oprimido, los gauchos argentinos empezaron a librarse de las prácticas discriminatorias después del éxito literario de Hernández. Pero más allá de ejercer un papel de denuncia social, el poema contribuyó a consolidar en la sociedad latinoamericana, no solo en la argentina, la idea de los gauchos como héroes de la emancipación. A través de la figura de Martín Fierro, este recordó su participación en las guerras de independencia de los países del Cono Sur.

Esta idea de que los héroes transforman la realidad de la sociedad en la que viven, es algo que también podemos constatar en el tratado de Montalvo. El pensador describe aquí a los héroes como personas de otra época y de otro mundo—casi dioses mitológicos—que se olvidan de ellos mismos y de sus propias necesidades o debilidades humanas por el bien de una causa común.

Su inteligencia no abrazaba solamente las cosas á bulto, pero las deslindaba con primoroso discernimiento; y nunca se dio que faltase

un punto á la gran causa de la emancipación apocándose con celos,  
odios ni rivalidades. (84)

A lo largo de todo el tratado, la concepción del valor social es algo que también destaca. Consecuencia de las ideas liberales y de la formación de Montalvo, cabe notar la importancia de la noción de ciudadanía. Los individuos son guiados por sus héroes para conseguir el éxito de la empresa conjunta que les ha movilizado.

Washington fundó una república que ha venido a ser después de poco una de las mayores naciones de la tierra; Bolívar fundó asimismo una gran nación, pero, menos feliz que su hermano primogénito, la vio desmoronarse, y aunque no destruida su obra, por lo menos desfigurada y apocada. Los sucesores de Washington, grandes ciudadanos, filósofos y políticos, jamás pensaron en despedazar el manto sagrado de su madre para echarse cada uno por adorno un girón de púrpura sobre sus cicatrices. (159)

Igualmente, hay que tener presente que los héroes de la emancipación que aparecen en la literatura de esta época son resultado de un imaginario colectivo, suponen la representación de una serie de ideales que son compartidos por la sociedad (Aguirre Romero). Tal y como afirmaba Tocqueville, el liberalismo de la Revolución Francesa generó nuevas pasiones entre los ciudadanos: la búsqueda de gloria, fe en la virtud, así como confianza en las potencias del hombre y su perfección. Se crea una mentalidad que sustituye al egoísmo. Se forma una religión en la que la que la entrega a los demás crea un nuevo tipo de hombre: el revolucionario y en la

que, consecuentemente, los héroes se convierten en las deidades del nuevo instaurado credo. Es por ello que los héroes de la emancipación son los primeros héroes propios de la modernidad. Son figuras mitificadas y endiosadas que forman una religión propia, que en poco o en nada se parece a las anteriores, y son necesarias para su existencia. Sus ideales son modernos, tienen conciencia de su propia identidad política y su existencia es reflejo de una sociedad que se desenvuelve en la lógica moderna que trae consigo el liberalismo y el deseo de emancipación. Las obras de Juan Montalvo y José Hernández solo son una pequeña muestra de ello.

Las ideas tuvieron tanto valor como los ejércitos en los procesos revolucionarios americanos del siglo XIX. En este momento resultó necesario generar, a través de la cultura y en especial la literatura, una serie de mitos funcionales que dotaran de identidad a la sociedad, al tiempo que llenaban el vacío de poder generado por una situación de inestabilidad. Estos mitos encontraron su expresión máxima en la figura de los héroes, que sirvieron de referente para los nuevos ciudadanos y supusieron, para los seguidores de un determinado ideario, una motivación añadida para arriesgar la vida en combate.

De esta forma, Juan Montalvo y José Hernández presentan en sus escritos diferentes tipos de héroes revolucionarios. Ambos fueron pensadores que estuvieron vinculados con la política, estaban formados en las ideas liberales y relacionados con las armas: Hernández como militar y Montalvo incitando a levantarse en ellas. No obstante, pese a que ambos hablan de la falta de libertad y la opresión, “Héroes” lo hace en referencia a la necesidad de emanciparse de un enemigo al que considera extranjero, mientras que *El gaucho Martín Fierro* alude a la tiranía del propio gobierno. Además, las dos narraciones comparten la exaltación de un pasado glorioso, pero lo hacen de formas diferentes. Hernández ensalza de forma autóctona la propia tierra y a sus

habitantes, mientras que Montalvo alaba el pasado glorioso siguiendo criterios del mundo clásico y el pensamiento europeo.

Asimismo, ambos autores tienen en común la concepción de qué debe ser un héroe: una persona abnegada a una causa que se entrega a ella sin miedo, valiente en combate, ducha en las artes y temerosa de Dios. Son personajes que llegan a ser mitificados y ensalzados; convirtiéndose, así, en las primeras divinidades de la época Moderna. Del mismo modo, en ambos casos los escritores cumplen con su propósito libertario. *El gaucho Martín Fierro* sirve a la causa de los gauchos, ayudando a romper las cadenas de las injusticias que sufrían, y *Siete Tratados* da sentido y justificación a los procesos de emancipación.

## Obras citadas

- Aguirre Romero, Joaquín María. “Héroe y sociedad: El tema del individuo superior en la literatura decimonónica”. *Espéculo* 3 (1996). Web. 22 nov. 2014
- Breña, Roberto, “Ideología, ideas y práctica política durante la emancipación de América: panorama del caso novohispano”. *Historia y política* 11 (2004): 9–34. Impreso.
- . “El liberalismo hispánico a debate: aspectos de la relación entre el primer liberalismo español y la emancipación americana”. *Historia contemporánea* 33 (2006): 463–94. Impreso.
- Camargo Brito, Ricardo. “Revolución, acontecimiento y teoría del acto: Arendt, Badiou y Žižek”. *Ideas y valores: Revista Colombiana de Filosofía* 144 (2010): 99–116. Impreso.
- Campos, Jorge. “La literatura hispanoamericana en el siglo XIX”. *Saitabi* 6. 29–30 (1948): 195–223. Impreso.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 2004. Impreso.
- Hernández, José. *El gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires: Imprenta de Martín Biedma, 1894. Impreso.
- Linares Londoño, Óscar Javier. “De héroes, naciones milenarias y guerras fratricidas. Tres mitos fundacionales en tres relatos historiográficos de la nación mexicana”. *Folios* 32 (2010): 7–22. Impreso.
- Martínez Riaza, Ascensión. “Los proyectos nacionalizadores: 1830–1930”. *América Latina: 1810–2010*. Pedro Pérez Herrero y Rodrigo Gutiérrez Viñuales (coords.). Madrid:

- Biblioteca Nacional de España-Ministerio de Cultura-Acción Cultural Española, 2011. 41–51. Impreso.
- Montalvo, Juan. “Los héroes”. *Siete Tratados*. Tomo segundo. Besanzón: Imprenta de José Jacquin, 1882. 75–160. Impreso.
- Moreno Rodríguez, Ramón. “Primera parte: El Romanticismo”. *Antología de la literatura hispanoamericana del siglo XIX*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 2010. Impreso.
- Osorio Tejada, Nelson y Rovira Soler, José Carlos. *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX* 1. Alicante: Universidad de Alicante. 2004. Impreso.
- Pérez Vejo, Tomás. *España en el debate público mexicano, 1836-1867. Aportaciones para una historia de la nación*. México D.F.: Colegio de México. 2009. Impreso.
- Pollán García, Tomás. “El impacto de la invasión napoleónica y del proceso constitucional de 1812 en la emancipación de la América Hispánica”. *Cine, educación y constitucionalismos*. Coords. Pablo Alonso González, y Clara Isabel Martínez (coords.). León: Universidad de León. 2012. 67–74. Impreso.
- Varela Suanzes-Carpegna, Joaquín. “El primer constitucionalismo español y portugués (Un estudio comparado)”. *Historia constitucional* 13 (2012): 99–117. Impreso.
- Vermeren, Patrice. “La república independiente, el poder constituyente y el héroe de la emancipación”. *Revista de Filosofía* 67 (2011): 65–85. Impreso.

## **Existencialismo en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier**

*Damary Odone, Florida  
International University*

*Cogito, ergo sum  
Descartes*

La lectura de *El existencialismo es un humanismo* de Jean Paul Sartre ofrece valiosas herramientas para aproximarse a ciertas ideas desarrolladas en *Los pasos perdidos* (1953), la novela del escritor cubano Alejo Carpentier (1904-1980). Además de los frecuentes topos de la obra carpenteriana como la música, el aspecto barroco de la cultura latinoamericana, lo real maravilloso, la omnipresente comparación entre el continente americano y el europeo, es posible encontrar atisbos existencialistas en el narrador protagonista.

No cabe duda de que Carpentier fue influenciado por esta visión y por los nuevos conceptos filosóficos y estéticos puestos de moda en el Viejo continente en los años veinte y treinta del siglo pasado. Esta visión pesimista y enajenante se puede apreciar en su novela *Los pasos perdidos* y será el objeto de estudio de este ensayo. En primer lugar se analizará el planteamiento sartreano según el cual la existencia precede a la esencia: el hombre ante todo existe y después se encuentra a sí mismo, surge en el mundo y después se define. A continuación, se estudiará el hecho de que el hombre es un proyecto que se vive subjetivamente debido a que lo mueven sus propósitos e ideales y la preocupación por realizarlos: el hombre es lo que ha aspirado ser. Finalmente, se analizará el hecho de que el hombre es libertad, pero ésta provoca sentimientos de angustia y desamparo. Angustia porque él no solo es responsable de sí mismo, sino también de los demás, y desamparo porque cuando se elige a sí mismo, se elige en soledad por la inexistencia de un Dios y de una serie de reglas divinas que le ayuden en sus decisiones.

Carpentier niega que su novela *Los pasos perdidos* haya sido influenciada por la filosofía sartreana. Sin embargo, Roberto González Echevarría, estudioso de su obra, anota que:

In spite of Carpentier's negative comments about Sartre in the prologue to *The Kingdom of This World* and in journalistic pieces that precede and follow *The Lost Steps*, Sartrean concepts like "authenticity", to mention only one, surface in this novel, and the predicament of the protagonist, caught between a search for this essence in the past and a commitment to the present-in-history, is clearly Sartrean. (159)

Es innegable que la permanencia del escritor cubano en Europa y sobre todo en Francia contribuyó a consolidar su profesión de escritor e influyó su *modus* de percibir la realidad latinoamericana, la cual, observada desde la distante Europa, se le hizo más interesante, más auténtica y dotada de vida propia. Es esta la realidad maravillosa que Carpentier describe en su novela *Los pasos perdidos*, novela que representa el inicio de una nueva etapa en su modo de escribir, ya que hasta este momento él no había intentado una narración con tan complicada relación entre el ambiente, el personaje y la acción, una narración en la que los personajes aparecen como agentes activos en el interior de la historia a la vez que son reflejos de ella. *Los pasos perdidos* es representativa de la novela de la selva, es un viaje a la semilla, a los orígenes, pero es sobre todo un viaje a las zonas más recónditas e intrincadas del ser humano, el cual atraviesa dolorosamente cada barrera impuesta por las memorias y las tradiciones ancestrales heredadas hasta arribar, desgarrado por el sufrimiento y por la tremenda odisea a encontrarse a sí mismo, si es que acaso lo logra.

Ahora bien, cuando Jean Paul-Sartre (1905-1980) declara que la existencia precede a la esencia se refiere al hecho de que el ser humano se elige a sí mismo y al hacerlo, elige la

orientación que desea dar a su vida. Dado que la filosofía que Sartre profesa es atea, la esencia humana de una persona se va formando con los propios actos y con las acciones que él emprende. Es así que se puede argumentar que el narrador innominado de *Los pasos perdidos* se elige profesionalmente como un musicólogo cuando vive en Europa: “Eran los días en que la guerra había interrumpido la composición de mi ambiciosa cantata sobre el *Prometheus Unbound*” (Carpentier 21). Después, él decide ser publicista cuando habita en la urbe metropolitana en el continente americano. A propósito de una película apenas terminada expresa: “Cada vez que mis ojos, a la vuelta de una nueva revisión de lo hecho, alcanzaban el fin floreado de algas que servía de colofón a aquella labor ejemplar, me hallaba menos orgulloso de lo hecho. Una verdad envenenaba mi satisfacción primera, y era que todo aquel encarnizado trabajo...había parido una película publicitaria” (29). En un tercer momento, mientras se encuentra en la selva sudamericana, el protagonista se elige como el Adán del Génesis que se extasía ante la belleza edénica que aparece ante sus ojos: “En todas partes parecía haber flores; parecía haber frutos. Pero también estaban los árboles que no eran verdes, y jalonaban las orillas de macizos de amaranto o se encendían con amarillos de zarza ardiente” (129).

El hombre existencialista sartreano crea su propia escala de valores, sigue sus propios patrones y no está condicionado por situaciones externas porque él actúa siempre en libertad. “Los factores geográficos, históricos y económicos muy fuera del control del individuo no determinan el ámbito y los límites de las elecciones que hace” (Grene 77). Por lo general, son sus decisiones las que definen la realidad en la que un individuo vive y no las circunstancias coyunturales las que la delimitan. Es cierto, empero, que en ocasiones se requiere de un considerable denuedo y de un incalculable coraje para no quedar atrapados en los límites deterministas que impone una sociedad, pero el precio a pagar es siempre elevado.

Aunque existan condiciones adversas, guerras, pobreza u otros agentes agravantes, la existencia no está regida por el determinismo que de estas condiciones puedan derivarse debido a que el ser humano cuenta con la posibilidad de edificar su presente y de construir su futuro en base a sus deseos, objetivos y metas personales. Cuando el curador de un Museo Organológico pregunta al narrador protagonista de *Los pasos perdidos* sobre el estado de su teoría acerca del origen de la música, que él estaba componiendo años atrás cuando lo conoció, el narrador, después de haber inventado una serie de falacias, concluye describiendo al curador cuán absurda le resultaba su realidad cotidiana desde que había abandonado su profesión como musicólogo:

Pinto a mi maestro con los más sucios colores, con los más feos betunes, la inutilidad de mi vida, su aturdimiento durante el día, su inconsciencia durante la noche. A tal punto me hunden mis palabras, como dichas por otro, por un juez que yo llevara dentro sin saberlo y se valiera de mis propios medios físicos para expresarse, que me aterro al oírme. (24)

Las consideraciones del personaje carpenteriano se asemejan a los dictámenes de un juez, y no podría ser diversamente porque el hombre sartreano es su propio legislador, su propio Dios. El narrador expresa desasosiego por la monotonía de su vida y por la sensación de vacío que esta le provoca. Pero como Sartre plantea en “El existencialismo es un humanismo”, el hombre no es otra cosa que lo que él se hace. Si un ser humano considera que su vida está vacía es porque él la concibe de ese modo. El narrador carpenteriano experimenta las mismas sensaciones que Roquentin, personaje sartreano de la obra *La Nausée* (1938), para quien la existencia está colmada de una costumbre y una monotonía tales, que en ocasiones él no advierte diferencia entre los acontecimientos que se suceden en su vida debido a la semejanza que existe entre ellos. A este propósito, el personaje carpenteriano expresa: “Había grandes lagunas de semanas y

semanas en la crónica de mi propio existir; temporadas que no me dejaban un recuerdo válido, la huella de una sensación excepcional, una emoción duradera; días en que todo gesto me producía la obsesionante impresión de haberlo hecho antes en circunstancias idénticas” (Carpentier 12). Por su parte, Roquentin escribe en su diario: “Cuando uno vive no sucede nada... Nunca hay comienzos. Los días se añaden a los días sin ton ni son, en una suma interminable y monótona” (Sartre, *Náusea* 32). Para ambos personajes la vida no posee un significado y esto les provoca náusea y repulsión. Ambos se sienten abrumados por una existencia automática caracterizada por la repetición *ad infinitum* de eventos y acontecimientos, pero esta es la existencia que ellos mismos han escogido.

La invariabilidad del propio *modus vivendi* condiciona al hombre sartreano a percibir una sensación de vacuidad, la misma que hace exteriorizar al protagonista carpenteriano: “¡Estoy vacío! ¡Vacío! ¡Vacío!... Entre el Yo presente y el Yo que hubiera aspirado a ser algún día se ahondaba en tinieblas el foso de los años perdidos” (24). Este desasosiego es similar al de Roquentin cuando anota: “Mi pasión estaba muerta. Me había arrebatado y arrastrado: en la actualidad me sentía vacío. Pero esto no era lo peor; delante de mí, plantada con una especie de indolencia, había una idea voluminosa e insípida” (Sartre, *Náusea* 54).

Es cierto que el ser humano es el responsable de conferirle un sentido a su existencia y al mundo en que habita, sin embargo, vive asimismo en una sociedad regida por leyes y preceptos que él debe obedecer pues no le es consentido olvidarse de sus responsabilidades ni de cumplir regularmente con sus compromisos. Mantener una rutina se convierte, entonces, en una debilidad y en una costumbre que no puede ser alterada debido a la monotonía de la vida. Eludir esta realidad constituye una utopía y el narrador carpenteriano lo comprende, por este motivo expresa: “Evadirse de esto, en el mundo que me hubiera tocado en suerte, era tan imposible

como tratar de revivir, en estos tiempos, ciertas gestas de heroísmo o de santidad. Habíamos caído en la era del Hombre-Avispa, del Hombre-Ninguno, en que las almas no se vendían al Diablo, sino al Contable o al Cómitre” (13). Para el narrador innominado resulta impensable despreocuparse del mundo en el que habita debido a las responsabilidades y obligaciones que ello comporta.

Estas obligaciones son evidentes cuando él rechaza la proposición de Mouche, su coima, de entregar al curador del Museo Organológico instrumentos musicales apócrifos a su regreso del viaje, en vez de los originales que debía encontrar en la espesa selva. La sola idea lo disgusta: “Tan sucia, tan denigrante me resultó la proposición, que la rechacé con asco” (33). Del mismo modo, su reacción es vacilante cuando Marcos lo incita a apretar el gatillo del fusil que lleva debajo del brazo para asesinar a Nicasio, un leproso que abusó inescrupulosamente de una niña de ocho años: “Una fuerza, en mí, se resistía a hacerlo, como si, a partir del instante en que apretara el gatillo, algo hubiera de cambiar para siempre. Hay actos que levantan muros, cipos, deslindes, en una existencia” (233). No solo la escala de valores de este personaje no le permite asesinar a un ser humano, sino que él comprende que, a pesar de ser el arquitecto de su vida, también vive en una sociedad regida por leyes las cuales debe respetar.

Ahora bien, el hombre es un proyecto que se vive subjetivamente debido a que no puede ir en su interpretación de la experiencia más allá del los límites de lo personal y cuando elige para sí, lo hace también para los demás. Las ideas subjetivas que conforman el universo personal del narrador carpenteriano en el plano sentimental están basadas en el libre albedrío. Es por esta razón que al no coincidir su rutina laboral con la de la esposa, quien es una actriz con horarios profesionales discrepantes de los suyos, él decide dormir en otra habitación. Esta separación física lo conduce a refugiarse en los brazos de Mouche, la cual “había conocido dos años antes,

durante una de las tantas ausencias profesionales de Ruth” (27). Desde el instante en el cual el protagonista reconoce poseer el derecho a sostener vínculos extramatrimoniales, él establece asimismo el patrón de comportamiento de quienes lo rodean. Estando en la selva con Mouche, ésta desaparece por unas horas con Yannes-el griego y a su regreso, el protagonista piensa: “En eso apareció Mouche, seguida del griego... Había en su expresión una suerte de alegría maligna y desafiante” (138). La conducta de Mouche es análoga a la del narrador por el hecho de que él así lo ha establecido. De hecho, cuando el protagonista se une a Rosario, su segunda amante, lo hace en presencia de la febricitante Mouche: “Habíamos rodado bajo la hamaca, olvidados de la que tanto gemía. Y la cabeza de Mouche estaba asomada sobre nosotros, crispada, sardónica, de boca babeante, con algo de cabeza de Gorgona en el desorden de las greñas caídas sobre la frente ‘¡Cochinos!’—grita--” (153).

A raíz de lo anteriormente expuesto, se puede afirmar que el narrador de *Los pasos perdidos*, al concebirse a sí mismo como un hombre que engaña a su pareja porque concibe que su existencia deba vivirla con absoluta libertad, ignorando el contrato matrimonial que lo unía a su esposa Ruth y el sentimental que lo acercaba a Mouche, recibe de Mouche y de Rosario el mismo patrón de comportamiento como si este fuera un espejo de su propia vida. A este respecto, Sartre expresa que: “Para obtener una verdad sobre sí mismos, es necesario que pase por otro y que el descubrimiento de mi intimidad me descubre al mismo tiempo al otro, como una libertad colocada frente a mí” (Sartre, “El existencialismo”). La cuestión más importante de la subjetividad a la que se refiere Sartre es la responsabilidad que se desprende de ella, porque con las propias decisiones y elecciones se compromete a la humanidad entera. Por este motivo, cuando el protagonista de *Los pasos perdidos* se elige como un hombre infiel elige a su vez una conducta análoga para el resto de la sociedad.

Ahora bien, es poca la pasión y la tristeza que el narrador innominado manifiesta al abandonar a Rosario en la selva para ir a la metrópolis de dónde él procede, porque su intelecto reflexiona sobre la composición musical que él está escribiendo. La resolución de marcharse no se centra solamente en los materiales que él necesita para concluir su obra. Lo que dicta la conducta del narrador es su individualismo y un fuerte egocentrismo, pero no puede actuar diversamente porque ha tenido que decidir en soledad. Él estima que su composición musical abunda en mérito y por este motivo, antes de marcharse de Santa Mónica de los Venados medita: “Me sentía curado de toda vanidad, aunque me creyera capaz, ahora, de expresar ideas, de inventar formas, que curaran la música de mi tiempo de muchas torceduras. Aunque sin envanecerme de lo ahora sabido-sin buscar la huera vanidad del aplauso-no debía callarme lo que sabía” (238-39). El narrador reconoce que su obra podría beneficiar a algún otro músico, porque solo a través de la relación con el *otro*, su cantata podría adquirir mérito. Incluso, considera posible que “un joven, en alguna parte, esperaba tal vez mi mensaje, para hallar en sí mismo, al encuentro de mi voz, el mundo liberador” (239).

De acuerdo con Sartre, el hombre es libertad y esta libertad implica esperanza en cómo él proyectará su futuro y responsabilidad por los propósitos que él ha ya realizado dentro de los límites de la propia situación personal, pero sobre todo, libertad significa autonomía de elección. Ser un individuo libre se relaciona con el sentido que el ser humano confiere a la realidad que lo circunda a través de sus actos y cómo él ejerce esta libertad según su modo particular de concebir la existencia. Esto trae consigo el sentimiento de angustia ante el vacío que el hombre experimenta por la responsabilidad que implica cada decisión tomada. Sartre sostiene en “El existencialismo es un humanismo” que: “El hombre no puede escapar al sentimiento de su total y profunda responsabilidad.” Cuando el narrador innominado de *Los pasos perdidos* encuentra

aparentemente la paz espiritual y personal en la selva amazónica, un sentimiento de desconsuelo relacionado con los instrumentos musicales que debe devolver al curador del Museo Organológico lo deprime. El narrador es responsable de regresar a la metrópolis para entregarlos a la universidad que tanto ha confiado en él. Sin embargo, no lo hace y, angustiado por su negligencia expresa: “Sería feliz, si junto a la cabecera de mi hamaca no se hallaran esas piezas de museo, en perpetuo reclamo de fichas y vitrinas. Mi conciencia ha vuelto al asiento desertado, y tanto la tuve ausente que me ha venido llena de desconfianza y resquemores” (205). Es evidente la angustia que deprime al narrador carpenteriano porque él comprende que su actitud hacia quienes le confiaron y pagaron el viaje no es la más loable.

La libertad de acción conduce además a que el narrador innominado haya preferido renunciar a su profesión de musicólogo para contribuir al avance profesional de su esposa: “¡Era por favorecer esa carrera en sus comienzos desafortunados, por ver feliz a la que entonces mucho amaba, que había torcido mi destino, buscando la seguridad material en el oficio que me tenía tan preso como lo estaba ella!” (11). Él determina abandonar su carrera intencionalmente porque su objetivo consistía en colaborar en el progreso profesional de quien tanto adoraba. Es decir, nadie lo obligó a renunciar a su profesión porque “he knew what he was doing,..he intentionally realized a conscious project” (Sartre, *Being and Nothingness* 409). Sin embargo, no se siente satisfecho con su *status quo*. Es así que cuando su esposa le comunica que ella debe ausentarse improvisamente por una gira teatral y debe dejarlo solo en la urbe metropolitana, él experimenta una profunda amargura, la cual lo condujo a un estado de frustración y le hizo expresar que tuvo “como una fogarada de ira contra el estúpido oficio y fingimiento que siempre se interponía entre nuestras personas como la espada del ángel de las hagiografías; contra aquel drama que había dividido nuestra casa” (10).

De acuerdo con Sartre, cada decisión que se ha tomado en el pasado se reflejará y afectará el presente y condicionará el futuro debido a la intencionalidad con la que se ha elegido porque “every action must be intentional; each action must have an end, and the end in turn is referred to a cause. It points toward my past, and the present is the upsurge of the act” (Sartre, *Being* 412). Si se toma como referencia la relación de causalidad se puede inferir que para cada causa hay siempre un efecto. Las decisiones que se toman en un determinado período de la propia existencia, van a tener irremediamente un efecto o una consecuencia en el momento presente o en un tiempo a venir.

Actuar con libertad significa en ocasiones actuar en Mala Fe, concepto sartreano según el cual el hombre se conduce en modo contrario a como habría deseado. El personaje carpenteriano trabaja como publicista pero en realidad su identificación profesional la relaciona con la de un musicólogo. En este sentido, él no solo se oculta a sí mismo cuál es su verdadera vocación, sino que además se hace pasar por lo que no es. Él siente una especie de rechazo a la actividad publicitaria porque la misma, en cierto sentido, envilece la verdadera música y el arte genuino.

Ahora bien, haber abandonado su pasado como musicólogo y compositor angustia sobremanera al narrador de *Los Pasos*, debido a que no encuentra una satisfacción profesional en la ocupación que desempeña como publicista y, de todas las desilusiones que vive, esta es la mayor. Siente que no se pertenece, sino que es propiedad de otros. Por este motivo, cuando escucha el disco que el curador le hace sentir, el cual reproduce supuestos cantos de aves que en realidad son unos instrumentos musicales indígenas, el narrador no puede evitar sentirse afligido por haber tomado la decisión en el pasado de renunciar a su real profesión, es así que expresa: “Ahora me sentía casi colérico frente al disco que giraba al pensar que mi ingeniosa –y tal vez cierta–teoría se relegada, como tantas otras cosas, a un desván de sueños que la época, con sus

cotidianas tiranías no me permitía realizar” (23). Cabe preguntarse, empero, si no sea el mismo narrador el responsable de dicha angustia. No existe un argumento válido para no realizarse como individuos y como profesionales, porque la decisión sobre quién se aspira ser, es invariablemente personal.

En la selva amazónica el protagonista encuentra la paz con Rosario a la cual ama por lo que es, aunque este amor comporte un cambio en su forma de percibir la vida y en sus exigencias como intelectual. A propósito de esto expresa: “Yo, para amarla, he tenido que establecer una nueva escala de valores, en punto a lo que debe apegar un hombre de mi formación a una mujer que es toda una mujer, sin ser más que una mujer” (202). Después de que informa a su nueva amante que se quedará con ella en la selva, hablando consigo mismo considera lo siguiente: “He tomado la decisión de quedarme aquí y debo dejar de lado, de una vez, esas vanas especulaciones de tipo intelectual” (204). Sin embargo, esta es una resolución que le provoca angustia por la libertad con la que ha sido apremiado a decidir. Lo que el narrador experimenta realmente es desemejante de la resolución que ha tomado, ya que él no está apto para vivir en la selva empuñando una zapa porque es un intelectual. Por esta razón su actitud denota Mala fe, porque quiere jugar el papel de Adán en el jardín del Edén con Eva después de la primera caída cuando en realidad lo que anhela es continuar escribiendo su composición musical.

Otro sentimiento que se anexa a la angustia del narrador es la sensación de desamparo. El desamparo implica la convicción de que Dios no existe y de que no hay frente al hombre valores que legitimen su conducta. No hay una naturaleza dada y fija y por consiguiente el hombre es libre y responsable por todo lo que hace. En “El existencialismo es un humanismo” Sartre plantea que hay que limitarse a contar con lo que depende de la propia voluntad, es decir, que el desamparo está dado por la obligación de tomar decisiones en absoluta soledad sin un consejo ni

un modelo divino a seguir, porque como ya se ha mencionado, Sartre considera que el hombre es quien elige sus valores y es necesario que él se encuentre a sí mismo y se convenza de que nada puede salvarlo de sí mismo así sea una prueba válida de la existencia de Dios. Por este motivo, cuando el narrador carpenteriano debe decidir si estar en la selva con Rosario o si ir de regreso a la civilización, se siente desamparado e igualmente angustiado porque él es el único que puede tomar la decisión. Cuando finalmente determina ir “a comprar las pocas cosas que me son necesarias para llevar, aquí, una vida tan plena como la conocen los demás” (238), no imagina que ha acabado de decidir su futuro sin Rosario.

Esta elección dará origen, *a posteriori*, a una serie de consecuencias en la esfera personal del protagonista porque ella está motivada por la ambición profesional del narrador y, como bien argumenta Ian McDonald: “He chooses himself as an artist in terms of an original choice - failure?- that excludes remaining in Santa Mónica” (101). Pero lo que más desamparo le provoca al narrador es el hecho que, según Sartre: “Man being condemned to be free carries the weight of the whole world on this shoulders; he is responsible for the world and for himself as a way of being” (Sartre, *Being* 529). De aquí la responsabilidad del narrador no solo ante sí mismo, sino también ante Rosario, Mouche, Ruth y los demás, la cual le causa desamparo y angustia, sentimientos que están determinados por la libertad porque trae como consecuencia que él cargue con el peso de la entera humanidad.

La esperanza de vivir una existencia diversa, teniendo como escenario ideal el mundo del Génesis y el amor que él siente por Rosario, son la única preocupación del narrador mientras está de regreso en la capital para comprar la tinta y el papel de la que tanto requiere. Sin embargo, su estancia se posterga varios meses y esta dilación le causa desamparo por la decisión tomada de ausentarse del regazo de la amante. Cuando por fin arriba a Puerto Anunciación, debe posponer

su viaje a la ciudad de Henoch debido a las lluvias diluvianas y tan pronto como emprende el viaje al valle del Edén, desafortunadamente no halla la puerta de entrada al mismo pues las precipitaciones lo han ocultado. ¡No hay acceso a ella! Sin embargo, él encuentra a Yannes—el griego- el buscador de diamantes, el representante del Mundo clásico que sirve de nexo temporal, si se le desea conferir este papel, entre el mundo genésico, original y primitivo de Rosario y el universo occidental, descubridor y apocalíptico del narrador. Yannes, dotado de la sabiduría de la diosa griega Atenea le dice: “*Tu mujer* ahora es la mujer de Marcos” (277). La angustia y el desamparo sacuden al narrador, el cual experimenta un vacío devastador y una profunda sensación de abandono, porque no encuentra ni en sí ni fuera de sí una posibilidad de aferrarse a *algo*. De aquí se concluye que el dilema del existencialismo ateo sartreano se centra en la ausencia de un Dios y de una ética que auxilie al hombre a conducir una vida menos desamparada y menos angustiada.

Concluyendo, se puede afirmar que a pesar de que Carpentier niega que en su obra existan rasgos existencialistas de corte sartreano, son evidentes, empero, algunos atisbos en el comportamiento y en el *modus vivendi* del narrador-protagonista. Analizando que la existencia precede a la esencia y que el ser humano decide quién desea ser, el lector realiza que el narrador es un valioso musicólogo que decide convertirse en publicista para que su esposa se realice profesionalmente. Sin embargo, esta elección le causa angustia y le provoca una sensación de vacuidad, la cual le hará retomar en el futuro su profesión de músico. Además, es patente el hecho de que la existencia precede a la esencia por la falta de un Dios creador y divino que establezca leyes y cánones a seguir, sumiendo al ser humano en el desamparo y haciéndole percibir la vida como algo vacío. A este respecto, el Autodidacto, personaje sartreano de *La Náusea* expresa: “Señor, yo no creo en Dios; la ciencia desmiente su existencia. Pero en el

campo de concentración aprendí a creer en los hombres” (Sartre, *Náusea* 94). En estas palabras se perciben claramente el concepto humanista del existencialismo sartreano porque coloca al hombre en el centro de su pensamiento filosófico al negar la existencia de Dios. El hombre, sin ningún apoyo ni socorro, está condenado a cada instante a inventar al hombre.

Por otro lado, el narrador se concibe subjetivamente por los proyectos que tiene, por sus planes y por las preocupaciones que le provoca poder realizarlos. De aquí viene la autenticidad del *Cogito ergo sum*, el cual Sartre no considera como una expresión individual, según lo plantea Descartes, sino como una proyección colectiva, porque el hombre cuando se capta a sí mismo descubre también a todos los demás hombres. Por este motivo, al considerarse un musicólogo, al protagonista le es propuesto ir a la selva para buscar unos instrumentos musicales primitivos que ancianos estudiosos no pudieron ir a encontrar dada su ancianidad. Además, es solo por la idea que tiene de sí mismo como compositor que retoma en la selva la escritura de una cantata interrumpida en el pasado. El afán por concluirla para dejarla como legado a las generaciones futuras, es el motivo que lo hace abandonar a Rosario e ir a la ciudad en busca de papel y de tinta.

Empero, lo que no comprende el narrador sino hasta el epílogo de la novela es el importante papel que él juega en la sociedad como artista que es, ya que el artista es el único ser humano que no puede sustraerse del tiempo que le ha tocado vivir. Su deber consiste en documentar los acontecimientos y el arte de su época y cuando es posible, anticipar las tendencias del arte del futuro. Sin embargo, el narrador percibe que le es imposible evadirse o esconderse en un pasado recóndito en una era sobre la cual ya se han escrito numerosos capítulos en los libros de historia.

Al mismo tiempo, es imprescindible la conexión del propio pasado con el propio presente porque: “If my past of yesterday does not exist as a transcendence behind my present of today, we have lost all hope of reconnecting the past with the present” (Sartre, *Being* 87). El intento del protagonista por recorrer la historia universal y llegar a los tiempos genésicos para encontrar un aliciente a la angustia y al desamparo de la era apocalíptica en la que te tocó vivir ha sido en vano. Los pasos que ha dado para recorrer todos esos siglos se han perdido para siempre en los tiempos pretéritos de la humanidad.

## Obras citadas

- Brokaw, Galen. "Oswald Spengler's *The Decline Of The West* and Alejo Carpentier's *Los Pasos Perdidos*." *Confluencia* 15.2 (2000): 100-110. Impreso.
- Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Barcelona: Ed. Bruguera, 1985. Impreso.
- Tientos y diferencias*. Buenos Aires: Ed. Calicanto, 1976. Impreso.
- González Echevarría, Roberto. *The Pilgrim at Home*. Ithaca, New York: Cornell UP, 1977. Impreso.
- Grene, Marjorie. *El sentimiento trágico de la existencia*. Madrid: Ed. Aguilar, 1955. Impreso.
- McDonald, Ian. "Magical Eclecticism: *Los pasos perdidos* and Jean-Paul Sartre." *Journal of Modern Language Studies* 15.2 (1979): 97-113. Impreso.
- Sartre, Jean- Paul. *Being and Nothingness*. Trad. Hazel E. Barnes. New York: The Citadel Press, 1956. Impreso.
- La Náusea*. 9na ed. Trad. Aurora Bernárdez. México: Ed. Época. Impreso.
- "El existencialismo es un humanismo." <<http://www.angelfire.com/la2/pnascimento/ensayos.html>>.

## **El cine y la guerra civil española: Encuadrando al País a través del Pueblo**

*Emma Jasnoch*  
*Gustavus Adolphus College*

Por su profundo efecto en el país y su identidad, la guerra civil es un acontecimiento de interés y reinención no sólo para los cineastas, sino también para el pueblo español. En los años 80 y 90, el aumento en su producción filmica convirtió el tema en un género, solidificando un medio para la reflexión de la relación entre pasado y presente. Como conducto para esta relación temporal, este género cinematográfico explora la transformación de la identidad a partir de la guerra civil y el legado que este conflicto crucial ha dejado en la cultura española actual (Jünke 105). El escenario rural que caracteriza a este tipo de películas representa la España auténtica y, como tal, es medio propicio para analizar y negociar colectivamente los efectos de la guerra con más facilidad (Faulkner 35). La contextualización rural de las películas *La lengua de las mariposas*, *El viaje de Carol* y *Pan negro* reduce el país a su esencia, a un microcosmos, que en sus respectivas ubicaciones temporales (preguerra, guerra y posguerra) explora cómo las brechas ideológicas de esta época bélica llevan a una transformación de la identidad española.

La localización rural de *La lengua de las mariposas* muestra el efecto inicial de la guerra civil en un niño y otros habitantes de un pueblo gallego, retratando diversas facciones y resaltando la dinámica de sus relaciones. La proximidad de este pueblo a la naturaleza, símbolo de una España pura durante una crisis de identidad, acentúa estas relaciones entre personajes y bandos. Por su niñez e inocencia, Moncho, el protagonista, se asocia con la naturaleza, ambos reflejo de una España ideal, bella y sin manchas del desorden político. Este espacio es también lugar de intersección de los bandos e ideologías que se entremezclan en el pueblo. Particularmente, en sus excursiones al campo es donde se fortalece la relación generacional entre Moncho y su maestro, Don Gregorio. Allí, al discutir los procesos de la naturaleza, los cuales se

asemejan a la naturaleza humana, se forja una identidad además del cariño y confianza entre maestro y discípulo.

Por otro lado, la naturaleza no separa al pueblo de sistemas institucionales como la Iglesia, que acogía gran influencia en los años de la guerra a pesar de los cambios políticos que sucedieron. El bando católico se destaca claramente entre las divisiones del pueblo, abarcando a la madre de Moncho, a sus amigas de la iglesia y a los curas. Junto a Don Gregorio, presunto ateo, se forma una dicotomía de creencias religiosas. Por su tamaño reducido, en el pueblo se condensan estas ideologías, ofreciendo a la audiencia más libertad y creatividad para interpretar el espacio entre ellos o el punto en que derivan estas ramas opuestas. Sin embargo, identificar esta conexión es difícil cuando también se consideran los elementos adicionales que unen a sendos bandos, como el amor entre los padres de Moncho, a pesar de sus ideologías dispares.

Cuando el pueblo se reúne en un espacio particular, estos tipos de divisiones se polarizan aún más. La plaza, corazón del pueblo que representa su dimensión social, es ideal para comparar las reacciones de la población ante la guerra y las relaciones del pueblo entre sí. Aunque la plaza sea un aspecto estándar de cualquier localidad en España, la plaza rural, en contraste a la urbana, permite mayor profundidad para personificar, organizar y comparar a los personajes y facciones participantes. En la emotiva escena que cierra *La lengua de las mariposas*, una vez desplegada la guerra, se representa el pueblo entero en la plaza, experimentando con la imposición tácita pero estricta de nuevas barreras entre ellos. La familia de Moncho se encuentra apoyando a los nacionales y en contra de un grupo condenado de republicanos, el cual incluye a Don Gregorio. Obligada en ese momento a identificarse con un bando u otro, la familia abandona toda asociación con el maestro y participa en la degradación pública de su nuevo enemigo. A pesar de que la guerra deshace su relación formalmente,

Moncho es el único que insinúa críticamente que su conexión no se ha perdido completamente; sus gritos incluyen términos científicos enseñados por Don Gregorio, memorias de su tiempo juntos.

Aunque en una fase diferente de la guerra civil, la plaza también aparece en *El viaje de Carol* con un papel similar a la de *La lengua de las mariposas*. Rodada en Cantabria, la película transcurre en 1938, en plena guerra civil. La protagonista, Carol, una niña española-americana criada en Nueva York, se muda al pueblo natal de su madre donde se convierte en testigo de la guerra y sus efectos en los residentes. Aquí la plaza también refuerza las divisiones de bandos entre republicanos y nacionales. En el cumpleaños de Carol, su padre, un piloto de izquierda, deja caer de su avión un regalo en la plaza. Entre los residentes que ven el objeto caer se encuentran por un lado, la guardia civil y los curas y por otro, los republicanos y niños del pueblo. Sus reacciones, sin embargo, se complementan por su variedad; los de la derecha piensan que el regalo es una bomba, mientras los republicanos y los amigos de Carol se maravillan al ver cómo flota hasta el suelo.

Como una cuestión principal que explora este género de cine es definir lo español (Herrmann 379), entre ellos el desarrollo de la identidad a la luz de la época bélica, el pueblito se toma como metáfora de todo un país. Además de abarcar lo que se incluye en esta identidad con la formación de los diferentes bandos, la película también se enfoca en lo que no cabe en esta estructura de España. Carol, recién llegada de Nueva York, se percibe como ajena en varios aspectos: su herencia paterna, su bilingüismo, su estado socioeconómico y su protestantismo, todos asociados con un país diferente a España. La recepción del pueblo ante la llegada de Carol, por lo tanto, subraya esta formulación de identidad exclusivamente española, especialmente en un punto de la historia en el que había una variedad de opiniones de cómo debía formularse. Sin

embargo, a pesar de estas discrepancias culturales entre países, *El viaje de Carol* ejemplifica que se puede cambiar el estado y, por lo tanto, la percepción de los demás cuando Carol se convierte al catolicismo, práctica asociada con la identidad tradicional española, lo cual sugiere que todavía hay puentes entre las brechas ideológicas de un pueblo.

En cuanto al intercambio entre bandos, el pueblo en *Pan negro* ilustra este tipo de relación entre dos clases sociales en medio de la posguerra. Aunque la disparidad socioeconómica no fuera resultado de la guerra, la brecha entre campesinos y terratenientes evidencia los efectos de la guerra en la vida diaria. Rodada en un pueblo de Cataluña, *Pan negro* se centra en la vida del niño Andreu, de clase baja, a quien se le ofrece la oportunidad de escapar de su familia y sus límites socioeconómicos para perseguir una educación que sólo se recibe entre las clases más acomodadas. Desengañado de las actividades ilegales de su padre, Andreu elige vivir con los Manubens, una familia representativa de los adinerados con tierra y poder. La localización rural de *Pan negro* facilita, más allá de la comparación de estilos de vida y oportunidades, la dinámica injusta en un pueblo donde los Manubens, familia temida e intocable, lo controlan todo.

Especialmente en *Pan negro*, un elemento preexistente que se profundiza a causa de la guerra es la corrupción que une a todos los bandos. El dinero compra la lealtad y borra las líneas entre clases, como cuando los Manubens sobornan a Farriol y Dionis por silenciar su implicación en el escándalo de Pitorliua. También se demuestra este fenómeno en reverso; se ha mencionado cómo Andreu cruza esta frontera socioeconómica, pero es porque su padre Farriol amenaza a los Manubens con información poderosa. El resultado, como en *El viaje de Carol*, es un cambio de estado, o de bando, que se observa con más facilidad en un contexto cerrado y en

el que la gente se conoce. Así, el pueblo ofrece una estructura sencilla sin perder la complejidad de las dinámicas de la posguerra.

La naturaleza y la plaza son aspectos característicos de las películas sobre la Guerra Civil española que se desarrollan en un escenario rural. Se logra establecer un entorno más cercano a la tierra para referirse a las relaciones naturales del país y plasmar a un grupo diverso en un mismo espacio. Además, al explicar las posturas ante la guerra en el espacio reducido del pueblo, los cambios e intercambios personales se destacan por lo que representan: un esquema más grande de transformaciones.

La estructura del pueblo presenta también un contexto ideal para evaluar cada fase de la guerra civil – preguerra, guerra y posguerra – porque la escala y el énfasis de las diferentes reacciones permanecen constantes a pesar del peso de los acontecimientos. El pueblo es un microcosmos que representa al país, resaltando los efectos más importantes y memorables de la guerra civil en la gente. Revela esta relación para hacer que las audiencias modernas entiendan cómo la identidad ha sido probada y transformada, formulando también una dimensión emocional que resulta de estas divisiones creadas o reafirmadas. Aparte de compartir una perspectiva juvenil de la guerra civil española, la cual tiene sus propias implicaciones más allá de representar a la generación de jóvenes durante la guerra, *La lengua de las mariposas*, *El viaje de Carol* y *Pan negro* utilizan el símbolo del pueblo para referirse a una historia que se recuerda y se transmite a través de generaciones. Cuanto más tiempo pasa entre los sucesos de la guerra y el presente, más dependencia hay en las memorias para crear estas reconstrucciones (Sánchez 1). Para continuar estas negociaciones subjetivas, el cine contextualiza el impacto de la historia en el país, concentrando las piezas y los personajes importantes en el pueblo para mejorar el entendimiento de la identidad española. La mayoría de las películas sobre la guerra civil hechas

desde la transición se desarrollan en pueblos españoles y/o en un ámbito rural, y presentan mapas para las audiencias contemporáneas de su propia historia y la presente, esperando evitar los errores del pasado y marcando los caminos que conducirán al futuro.

## Obras citadas

*El viaje de Carol*. Dir. Imanol Uribe. Perf. Clara Lago, Juan José Ballesta. El País, 2002. Film.

Faulkner, Sally. "Nostalgia and the Middlebrow: Spanish Ruralist Cinema and Mario Camus's

*Los santos inocentes/The Holy Innocents*." *Representing the Rural: Space, Place, and Identity in Films about the Land*. Ed. Catherine Fowler and Gillian Helfield. Detroit: Wayne State UP, 2006. 35-47. Impreso.

Herrmann, Gina. "[Reseña sobre] *La guerra persistente: Memoria, violencia y utopía:*

*representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, de Antonio Gómez López-Quñones." *Hispania* 91.2 (2008): 378-79. Web. 30 Apr. 2014.

Jünke, Claudia. "Pasarán años y olvidaremos todo: La guerra civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España." *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana, 2006. 101-129. Impreso.

*La lengua de las mariposas*. Dir. José Luis Cuerda. Perf. Fernando Fernán Gómez, Manuel Lozano. Zima Entertainment, 1999. Film.

*Pan negro*. Dir. Agustí Villaronga. Perf. Francesc Colomer. Cameo, 2011. Film.

Sánchez, Mariela. "[Reseña sobre] Ulrich Winter (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales*." *Orbis Tertius* 12.13 (2007): 1-3. Web. 30 Apr. 2014.

## **La contranarrativa Silenciosa de Buero Vallejo en *Historia de una escalera*<sup>1</sup>**

*Sarah Rabke*  
*Baylor University*

En *Historia de una escalera* por Antonio Buero Vallejo, el personaje Rosa dice, “Siempre lo recordamos y nunca hablamos de ello” (74). Aunque Rosa se refiere a un escándalo en que ella participó que creó una desavenencia en su familia, se puede aplicar esta cita a la Guerra Civil Española de 1936-1939. Debido a la censura muy estricta bajo el dictador Francisco Franco, se prohibía escribir sobre los temas como la Guerra Civil y la crítica del gobierno. No obstante, *Historia de una escalera*, con su crítica sutil, ganó el premio Lope de Vega en 1949 (O’Connor 17). Según las condiciones del premio recientemente reincorporado, la obra iba a estrenarse en el Teatro Español en Madrid (O’Connor 17). Cuando los oficiales del gobierno nacionalista se dieron cuenta de que Buero se había afiliado con la oposición durante la guerra, aplazaron la obra lo más posible y abreviaron la duración de la gira (Pennington 40). No podían cancelarla, pero Buero tenía que cambiar y omitir algunas líneas. De una manera suficientemente sutil para no llamarles demasiada atención a los censores, *Historia de una escalera* desempeña el rol del contra-discurso de Mixail Baxtin para proveer una narrativa alterna contra la retórica nacionalista y fascista de Franco. Para contar la historia de la “otra” España, Buero construye su propia retórica del silencio por el uso de escenas paralelas, pausas explícitas en el diálogo, evasión temporal y omisión. Estas técnicas crean un desenlace abierto, que involucra a los espectadores e inspira la esperanza y la voluntad de actuar.

Cuando Franco y su régimen nacionalista tomaron el control del país en 1939 después de la Guerra Civil, tenían que reconciliar las dos Españas. La España oficial, el lado nacionalista

---

<sup>1</sup> Una variación de este artículo aparece en el tercer capítulo de una tesis de maestría titulada “The Family Myth and the Rhetoric of Silence in the early Post-War Theater of Spain: Jardiel Poncela, Buero Vallejo, and Sastre” de Baylor University en Waco, Texas.

que había ganado la guerra, aceptaba a Franco como su líder auténtico. Franco tenía que gobernar la otra España, los republicanos que habían ganado las elecciones de 1936, con represión violenta para mantenerla a raya. El dictador quería crear una nueva retórica, o según Elizabeth Munson, “the authorized fascist narrative,” para convencerle al público de su poder auténtico y legítimo (139). Después de derrotar a la resistencia republicana y de silenciar sus ideas revolucionarias con la censura, Franco trataba de unir España de nuevo. Marsha Kinder observa, “According to neo-Marxist theorist Ernesto Laclau, fascism is characterized precisely by this kind of highly unified discourse, which glosses over all logical inconsistencies and uses one organizing principle, such as the family, to organize and become symbolic of all others (e.g., politics, religion, and economics)” (17). Franco no tardó mucho en incorporar esta técnica en su régimen. Con el objetivo de adoctrinar, reconstruir y cambiar la ideología de todo el país, Franco se empeñó en crear una nueva retórica por utilizar palabras como “los vencidos,” enfatizar la importancia de los valores tradicionales y católicos, e instaurar el mito de la familia española que funcionaba como una metonimia de España la nación.

A lo largo de la trama de *Historia de una escalera*, el espectador se da cuenta de que la familia de la que escribe Buero funciona como una contranarrativa que propaga la historia de la realidad y el sufrimiento de la otra España. Baxtin, en la teoría del contra-discurso, nota lo siguiente en cuanto al diálogo directo de los personajes: “[It] is meant not only to be understood in terms of its own referential object, but, by virtue of its character-defining capacity, or its typicality, or its colorfulness, it also appears as the object of another (the author’s) intention” (286). Según este filósofo, la narrativa se compone de expresiones que tienen un uso doble, y se refieren a su propio objetivo dentro del contexto de la obra y también al objetivo del autor (Baxtin 286). Para criticar el gobierno, Buero tenía que refractar sus ideas a través de los

comentarios de los personajes. En una obra teatral, las acotaciones pueden funcionar como la narración de una novela o cuento. Por el uso de las acotaciones, Buero revela muchas veces las características de sus protagonistas y la ubicación de los silencios importantes, una estrategia que resulta útil para comunicarles el mensaje al lector y al espectador de una obra. El contra-discurso en *Historia de una escalera*, de acuerdo con la teoría de lo carnalesco de Baxtin, desempeña el papel siguiente: “[a] toppling inversion of all hierarchic orders, rules and prohibitions” (Doraiswamy 71). Aunque no es ridículo o extravagante como muchas tradiciones de Carnaval, el mensaje de Buero invierte las normas del régimen y demuestra al revés la retórica fascista y sus fallos.

Buero tenía su propia retórica, la retórica del silencio, que se incorporó a través de lo no dicho, lo implicado y las brechas de información. En esta obra, el silencio funciona como un ejemplo del contra-discurso de Baxtin porque los silencios sólo aluden al otro acto de habla, el mensaje verdadero del autor, de una manera oblicua. No se oye la intención del autor directamente, pero es reflejada, en este caso por la omisión de información importante y muchas insinuaciones. Estos reflejos de lo que quiere decir el autor pueden determinar el tono y el significado de un pasaje. Janet Pérez menciona esta obra de Buero como un ejemplo de la retórica del silencio a través de las escenas paralelas. Dice,

In *Historia de una escalera*, Buero communicates a silent critique of the regime’s economic policies and the lack of upward social mobility resulting from the conservative forces in the country by having essentially the same scene enacted by members of three generations, in different times but similar circumstances, thereby endowing with visible form the silent futility of his characters’ hope for change or progress. (128)

Hay otras dos maneras en que el silencio maneja la trama de la obra: las pausas conversacionales y las escenas que no se ven. Hay que buscar los silencios que son, según Pérez, “deliberate, perceptible [and] conspicuous” porque estos silencios ofuscan la interpretación del texto y causan confusión o misterio (Pérez 117). Buero hace hincapié en las pausas cuando quiere que los actores dejen de hablar. Muchas veces, estos momentos de silencio provocan una reflexión de la muerte o una lamentación de las relaciones rotas. Además, los eventos que han arruinado estas relaciones familiares ocurren en los años omitidos que transcurren entre los actos, pero el espectador tiene que descifrar lo que pasó. El impacto que tienen estos silencios en el espectador es profundo.

Muchos dramaturgos permiten que los actores decidan cuándo deben pausar para crear el ritmo de la obra y la velocidad del diálogo. En este caso, Buero ha incluido muchas “pausas” explícitas en las acotaciones a lo largo de este drama. El guión indica que los actores deben dejar de hablar y quedarse en silencio por unos segundos o más. Ya que Buero quiere que los actores pausen en momentos específicos, y dado que un lector puede leer y estudiar las acotaciones, es obvio que estos silencios tienen un propósito. Ejercen las funciones principales de señalar la contemplación de la muerte o el presagio de una relación que va a fracasar.

En el primer acto, aunque los personajes se preocupan por el paso del tiempo, nadie piensa mucho en la muerte. En el segundo acto, los personajes empiezan a contemplar la muerte con más frecuencia porque, aunque la apariencia de la escalera y las vidas pobres de las familias no han cambiado mucho, algunos personajes han muerto. El señor Juan está obsesionado con la muerte después del entierro de su amigo Gregorio. Buero ha puesto muchas pausas explícitas en su diálogo, y lo que dice es bastante vacío, sin sentido. Sólo repite una variación de lo siguiente: “¡A todos nos llegará la hora!” y, de hecho, su hora llega durante los veinte años que trascurren

entre este acto y el próximo (Bueno 43). Otro ejemplo aparece en los primeros minutos del tercer acto. En un monólogo, Paca pausa nueve veces. Cada vez, ella está contemplando el paso del tiempo, la muerte de sus amigos y su propia muerte que viene pronto. Se pregunta a sí misma, “¿Yo quiero o no quiero morirme?” y se habla de la soledad, de la vejez, del señor Juan y de Generosa (Bueno 69). Estos silencios son dolorosos y sugieren la soledad y la futilidad de las vidas que llevan los personajes.

Más allá de sólo proveer los momentos en que uno puede meditar en los futuros oscuros de los personajes, los silencios de Bueno también sirven de malos agüeros que señalan que las relaciones entre ciertos personajes van a sufrir mucha traición y decepción. En la primera conversación entre Fernando y Urbano, se puede ver que la amistad entre ellos ya está fallando. Fernando pausa mucho en sus monólogos sobre el tiempo y su desesperación. Más significativas son sus pausas antes de contestarle a Urbano. Son mejores amigos, y están hablando del deseo de Fernando de subir solo. Urbano le pregunta, “¿Completamente?” y hay un momento de silencio antes de que responda Fernando, “Claro” (Bueno 22). Este silencio refleja la incertidumbre o la duda que siente Fernando ante su gran plan, y refleja la soledad de Fernando ya que trata de aislarse de todo el mundo. Ha intentado romper sus relaciones con todos. También hay una pausa cuando Urbano le pide que le diga el nombre de la mujer quien le gusta. Urbano comenta, “Porque la hija de la señora Generosa no creo que te haya llamado la atención...” y pausa (Bueno 24). La falta del nombre de la mujer, Carmina, y la pausa ansiosa antes de preguntárselo más directamente a Fernando implican que ella le importa a Urbano. Por el momento en que se queda callado Fernando, sugiere que Carmina sí le ha llamado la atención. La pausa contiene este momento de vacilación y deliberación en que Fernando tiene que decidir entre decir la verdad o

mentir. Ya que muchas de estas pausas para Buero simbolizan una relación rota, esta mentira es un presagio del fracaso del noviazgo con Carmina.

Otros momentos de silencio que pronostican el futuro ocurren en las conversaciones entre Urbano y Carmina. Carmina no lo quiere, y preferiría permanecer soltera. Urbano trata de convencerle que se case con él. Carmina, aunque no le siente cariño, sabe que sería mejor para ella y para su madre si se casara con alguien. A su familia le falta el que gana el pan, y sus opciones para ganarse la vida son limitadas. Las acotaciones observan, “Ella asiente tristemente, en silencio, traspasado por el recuerdo de un momento semejante” (56). Esta conversación le recuerda la relación fracasada con Fernando, y su consentimiento silencioso ante Urbano funciona como un mal agüero. Su matrimonio con Urbano va a seguir el ejemplo de ella y Fernando, y el ciclo de relaciones fracasadas va a continuar.

El último momento de silencio significativo ocurre entre Fernandito y Carminita. Después del clímax violento entre las familias, los novios jóvenes se juntan para hablar de su futuro. Las acotaciones revelan, “Fernando [padre] baja tembloroso la escalera, con la lentitud de un vencido. Su hijo, Fernando, lo ve cruzar y desaparecer con una mirada de espanto. La escalera queda en silencio. . . . Pausa larga. Carmina, hija, sale con mucho sigilo de su casa y cierra la puerta sin ruido. Su cara no está menos descompuesta que la de Fernando” (Buero 97). Este momento empieza con el uso de la palabra “vencido,” de la retórica de Franco relacionada con sus enemigos, para describir el estado de desesperación de Fernando. A diferencia del deseo de la régimen de unir a los españoles bajo su liderazgo, como una familia, Fernando no ha podido reconciliar con su familia y sus amigos. Cuando sale del escenario, esta pausa larga está llena de tensión. El espectador tiene que reflejar durante este silencio sobre las decisiones desacertadas, los pecados y los prejuicios de los padres. Tal como los hijos, el espectador lamenta esta “guerra

civil” entre los miembros de las familias que fueron amigos en el pasado, y tiene miedo de la amargura, la testarudez y el resentimiento de todos los personajes. Después de estos momentos totalmente silenciosos y tristes, cuando Fernandito y Carminita reaparecen, los espectadores recuperan la esperanza de manera natural. El silencio provoca la incertidumbre y la ambigüedad para que el espectador tenga que adivinar lo que va a pasar en el futuro, y Buero escribe esta última escena para inspirar la esperanza.

Los “silencios” que Buero pone deliberadamente entre los actos también provocan esta incertidumbre y esperanza. Sólo se ve a los personajes por unos minutos en cada acto antes de que desaparezcan por muchos años. Farris Anderson lo plantea así: “[T]he humanity of this play has about it a tenuous air, produced by the brevity and infrequency of each character’s presence on stage” (227). El espectador tiene que adivinar lo que pasa en las décadas entre los actos, un papel que incluye el proceso de adivinar las sutilezas de las personalidades y las razones detrás de sus acciones, ya que realmente tiene poca información. Anderson sigue con este comentario: “Their presence in the world . . . leads only to disappearance from the world, or to a prolonged presence which is static” (234). Buero hace que el espectador participe en el ejercicio de hacer preguntas y buscar la información implícita. El espectador tiene que pensar en lo que ha pasado en los años transcurridos para crear estas situaciones, y qué acciones, o falta de acción, han llevado a los personajes a este estado de estancamiento permanente.

Entre el primer y el segundo acto mucho ha pasado. Los personajes han traicionado sus deseos verdaderos. Varios personajes han muerto. Las familias han cambiado de piso. La última vez que vimos a Fernando, odiaba a Elvira y no podía aguantarla. No le importaba el dinero o el estatus social de su padre. Se había dedicado a Carmina y le había prometido el mundo. Sin embargo, de repente, nos encontramos con una situación que no esperábamos. Fernando se ha

casado con Elvira, pero no se sabe cómo ocurrió. No se sabe cuándo murió el padre de Elvira ni por qué Fernando era incapaz de tener el mismo éxito que tenía su suegro. No hemos visto las interacciones entre Carmina y Fernando, ni cómo reaccionó todo el mundo después del nacimiento del primer hijo de Fernando y Elvira. Hay que adivinar los pasos que tomó Fernando para llegar aquí. También hemos saltado el clímax de la confrontación entre Rosa y su familia en cuanto a su relación ilícita con Pepe. Estos eventos claves en las vidas de los “protagonistas” han sido borrados. Los encuentros por casualidad en la escalera tienen mucho más impacto emocional porque son tan fugaces y breves. Diez años se van volando.

Además, el primer salto de tiempo, después del primer acto, sólo dura diez años. Entre el segundo y el tercer acto, saltamos veinte años. Esta diferencia se destaca, y el espectador empieza a preguntarse qué es lo que Buero no ha dicho. Sabemos por las acotaciones que el tercer acto ocurre en el tiempo actual: “Es ya nuestra época” (Buero 69). Si el espectador lo piensa bien, se da cuenta de que el primer acto ocurre en 1919 y el segundo en 1929. ¿Qué año se borró? La elisión de 1939 insinúa lo siguiente: “The potentially inflammable, silent allusion was insulated by the long interruption—twenty years—of the story line. The absence of the date, of course, articulates what was silenced, doubly condemning the regime for its actions in the war and for its continuing repression” (Pennington 44). Parece que la esperanza se ha acabado. Se describe a los personajes con adjetivos como “consumida y arrugada . . . fatigada” y con “huellas de la edad” (Buero 69, 71). Todos tienen que vivir juntos, tratar de sobrevivir y llevarse bien en una economía miserable. Las familias se han mudado a dos pisos, se supone por la necesidad financiera, y dos inquilinos nuevos, que parecen tener más poder y más estabilidad económica, quieren echar a los demás. Algunos ciudadanos han subido la escalera social, obviamente, pero Urbano y Fernando y sus familias permanecen en penuria. Fernando acusa a Urbano, “También

tú ibas a llegar muy lejos con el sindicato y la solidaridad. Ibas a arreglar las cosas para todos...Hasta para mí” (Buro 92). Con el Fuero de trabajo, se consideraban las huelgas como crímenes contra el régimen y los nacionalistas crearon un Estado Sindicalista (Richards 86). Franco eliminó los sindicatos del pueblo y mandaron que todo el mundo se juntara a su sindicato controlado por el gobierno. El sindicato de Urbano, los sueños individuales y la unidad familiar, o nacional, han fracasado. Las familias en este piso siguen divididas después de su guerra civil, como España seguía dividida después de la Guerra Civil. Buro usa a la vez la simpatía por los protagonistas como una técnica de acercamiento y el paso del tiempo como una técnica del distanciamiento, y el resultado es que “reaccionamos con compasión ante sus tragedias, pero a la misma vez objetivamente los criticamos” (Jiménez-Vera 158). La familia y su tragedia nos capta la compasión y simpatía, pero estos entretiempos y los años perdidos nos proveen con una oportunidad de pensar de una manera objetiva.

Estos períodos de silencio nos cuentan una historia en sí. Pennington propone que Buro rechaza el papel del dramaturgo aceptado y tradicional; en este caso, el dramaturgo no hace nada, no dice nada, no opina de nada (50-51). El espectador se enfrenta a esta falta del mensaje explícito y tiene que encargarse del papel tradicional del dramaturgo. Tiene que decidir cuál es el mensaje y gritarlo para contar la contranarrativa, la historia alterna. Los espacios vacíos en la trama crean un sentido de esperanza para muchos espectadores, ya que ellos tienen la responsabilidad de adivinar lo que ha pasado y lo que va a pasar. Cuando cada acto termina, los espectadores naturalmente sienten un toque de esperanza: primero, Carmina y Fernando van a casarse y escaparse de la pobreza; segundo, Carmina se va a casar con Urbano, el hombre digno de su cariño, quien va a cuidar de ella; y por fin, los hijos de estas dos familias van a tomar otro camino y tomar decisiones distintas.

Esta esperanza desempeña un papel clave en el teatro de Buero. Según Laín Entralgo, hay varios tipos de esperanza. Se puede sentir la esperanza y la posibilidad, la esperanza y la angustia, la esperanza y el amor, la esperanza y la desesperación, etc. (i). Se puede ver muchas variedades de la esperanza en esta obra de Buero, pero lo más importante es la distinción entre la esperanza activa con un plan y la esperanza pasiva y desesperada. Tina Pereda sugiere que cada personaje fracasa porque “aunque crea que tiene esperanza, en realidad, permanece en una espera laxa e inerte” (204). Ella continúa diciendo, “Los dos [Urbano y Fernando] fracasan porque no han sido fieles a sus ideales. . . . Fracasan porque confunden la esperanza con la espera” (204). La esperanza tiene que ser una acción activa. Fernando y Urbano y sus familias se atascan en este piso miserable porque nunca planeaban. Esperaban y esperaban sin compromiso, sin una lucha, sin sacrificio, y ahora se quedan estancados. El espectador ve los fallos de los padres y quiere que sus hijos no cometan el mismo error.

Muchos críticos han dicho que *Historia de una escalera* tiene una estructura circular que destruye esta esperanza deseada. Desde muchos puntos de vista, el drama parece ser un “tríptico de espejos” pero, ¿en qué maneras no lo es (Ortega-Sierra 81)? Martha Halsey nota que el mal agüero del epígrafe, en realidad, no se cumple, añadiendo lo siguiente: “The epigraph from Micah 7:6 thus seems ironic for we are led to expect that the characters will rise up or rebel against their progenitors, but this does not happen” (Halsey 90). Los personajes se riñen y se odian, pero cada personaje se ha quedado dentro de las expectativas de su familia y la clase obrera. No han tratado de cambiar nada ni rebelarse contra las generaciones mayores. La rebelión contra la penuria y la injusticia no pasa en las escenas que vemos, pero la sugerencia de este epígrafe es que podría pasar después de que el telón baje con esta nueva generación con aspiraciones.

Los hijos de Fernando y Carmina repiten los patrones de sus padres de muchas maneras y son casi sus dobles, o “doppelgängers,” pero Buero le da al espectador unas pistas sutiles que sugieren que ellos pueden diferenciarse. En el último acto, no hay mención de todos los noviazgos o la pereza de Fernandito, como se ve en el primer acto con su padre. Más impresionante es la escena en que Fernandito no se calla en cuanto a su relación con Carminita. Aquí Buero no sigue su patrón de silencio, a diferencia de la escena entre Urbano y Fernando. Como ya se ha dicho, en el primer acto, Urbano le pregunta a Fernando si está enamorado de Carmina. Después de una pausa—otro silencio que lo implica todo—Fernando niega la posibilidad de dicha relación (Buero 24). Por otro lado, Fernandito, aunque se enfrenta con la ira de sus padres y los prejuicios de los padres de Carminita, dice la verdad y se defiende. No niega su relación con Carminita ante su padre cuando Manolín lo delata sobre su interacción con Carminita en la escalera. En vez de desviar su atención por denunciar a Manolín, quien estaba fumando en el casinillo, tiene la valentía y la resolución de admitir lo que pasó. Se da cuenta de los prejuicios antiguos de las generaciones mayores y se rebela. Fernandito exclama, “¡Cada vez lo entiendo menos! Os empeñáis en no comprender que yo... ¡no puedo vivir sin Carmina!” (Buero 85). No tiene miedo de decir la verdad y no es cobarde como lo era su padre.

Además, Carminita no representa la mujer ideal como su madre la representaba en los años pasados. La hija es mucho más rebelde. Golpea en la barandilla, tararea y bromea de la vejez. Le dice a su abuela, “¡Boba! ¡Vieja guapa!” apodos no muy tradicionales para una persona normalmente respetada y estimada (Buero 78). Ortega-Sierra nota, “Carminita no se asemeja a su madre en lo que atañe a su carácter domesticado y sumiso” (81). En Carminita, los valores tradicionales y los roles de género, importantes para la mujer española ideal según la retórica de Franco, se descomponen. Tiene más pasión que su madre tenía y es un poco traviesa. Su

desviación de las normas sugiere que ella no se va a dar por vencida como hizo Carmina. Ella tiene la esperanza y la perseverancia de escaparse de la tragedia cíclica de sus antepasados.

En la última escena, Fernandito le pide a Carminita su ayuda a subir; no quiere hacer todo por sí mismo, independiente del apoyo de los demás. Los dos saben los fallos de sus padres, y con mucha determinación Fernandito expresa, “Tenemos que ser más fuertes que nuestros padres. Ellos se han dejado vencer por la vida” (Bueno 98). Repite las promesas que le hizo su padre a Carmina hace treinta años, pero con una perspectiva diferente. Se resuelve a luchar y trabajar en seguida en vez de soñar. En un momento que muchos críticos creen que refleja la leche derramada del primer acto, sus padres se miran con una “infinita melancolía,” pero estas emociones cargadas de decepción y desilusión “se cruzan sobre el hueco de la escalera sin rozar al grupo ilusionado de los hijos” (Bueno 99). Su ingenuidad los protege, y aunque la escena se hace eco de la escena de 1919, la ambigüedad de la conclusión implica que Carminita y Fernandito tienen una oportunidad de renovar la familia y curar las relaciones podridas y rotas. William Shelnutz agrega lo siguiente: “They are young, love each other, and are living in the present. There is no Elvira to corrupt young Fernando, nor is there a milk pitcher at hand which could be easily knocked over” (64). La infinita melancolía de los padres es una imagen fuerte, pero las acotaciones la describe como un acto que ocurre “sin rozar” a los jóvenes, que desde otra perspectiva podría representar la posibilidad de escaparse de la influencia de los errores de los padres.

Bueno creó su estructura según su plan de promover la esperanza de sus espectadores. Los dos primeros actos ocurren en 1919 y 1929, dos años que al momento del estreno eran momentos en el pasado. Los lectores y los espectadores sabían qué iba a pasar en los veinte años entre el segundo y tercer acto porque ya habían vivido estos años duros. Cuando se estrenó, el

tercer acto tuvo lugar en el momento actual. Nadie sabía lo que iba a pasar después de 1949. No sabía si la gente española iba a ser condenada al fracaso o no. Buero escribió *Historia de una escalera* con un desenlace abierto. Nos toca a nosotros decidir qué va a pasar en el futuro y qué podemos hacer para luchar contra el sistema injusto.

El propósito de Buero y su teatro no era el escapismo del teatro de la década anterior. Su misión era “reflejar la vida para hacernos meditar y sentir sobre ella positivamente” (Buero citado en McSorley 70). Fernando y Urbano representan esta dicotomía fallada: “Much of the disharmony . . . results from a common cause; the gap that separates the man of action from the man of thought, the active from the passive. For Buero, these differences must be resolved so that thoughts may be translated into action and action carried out rationally and responsibly” (McSorley 73). Además, Shelnuttt arguye que esta implicación del éxito posible de los hijos simboliza el potencial de España de hacerse una gran nación otra vez (62). No obstante, Buero todavía le recuerda al espectador que sí hay un peligro pendiente. El éxito no va a ser tan fácil de lograr.

Buero rechaza el arte por el arte que era tan popular en la Generación de 1927 para el teatro que desafía al público y contradice la narrativa principal de la época. Quería transformar la realidad de España después de la Guerra Civil y la censura de la dictadura. Ernst Fischer describe este deseo del arte que desafía al espectador así: “Art must show the world as changeable. And help to change it” (48). Al final de *Historia de una escalera*, nuestra esperanza se basa en la familia nuclear, y aunque parece rota de varias maneras en esta obra, la familia tiene otra oportunidad con Fernandito y Carminita. Después de los silencios dolorosos, después de la miseria y penuria de los personajes, y después de las riñas destructivas y arruinadoras, la obra termina con un toque de optimismo porque hay alguna esperanza de renovar el sentido de la

familia y curar las relaciones podridas. Los dramaturgos no podían hablar de la guerra civil, la dictadura, ni el estado económico de la clase baja y los republicanos, así que Buero decidió usar el silencio para llamar la atención de los españoles sobre la realidad de la situación. Quería comunicar a través de su obra la historia verdadera de la España no oficial con el objeto de animar a otros dramaturgos y autores a hacerlo también. Esta obra es un llamado a la acción para los lectores y espectadores, y revela la manera de cómo una sociedad puede promover una posición ideológica usando la retórica de, por ejemplo, la familia y apoyándola de la censura y amenazas. Hay que leer, entonces, entre líneas y encontrar la verdadera crítica de una dictadura opresiva en el silencio.

## Obras citadas

- Anderson, Farris. "The Ironic Structure of *Historia de una escalera*." *Kentucky Romance Quarterly* 18 (1971): 223-236. *MLA International Bibliography*. Web. 18 Nov. 2014.
- Baxtin, Mixail. "Discourse Typology in Prose." Trad. Richard Balthazar e I.R. Titunik. *Twentieth Century Literary Theory: An Introductory Anthology*. Ed. Vassilis Lambropoulos y David Neal Miller. Albany: State University of New York Press, 1987. 285-303. Impreso.
- Buero Vallejo, Antonio. *Historia de una escalera. 3 Obras renovadoras del teatro español de posguerra*. Ed. Víctor Fuentes. Doral, Florida: Stockcero, 2009. 1-99. Impreso.
- Doraiswamy, Rashmi. "The Self and the Other: Discourse/Textuality In Bakhtin." *Journal Of The School Of Languages* 1 (1990): 53-78. *MLA International Bibliography*. Web. 10 Aug. 2015.
- Entralgo, Pedro Laín. *La espera y la esperanza: Historia y teoría del esperar humano*. 2a ed. Madrid: Alianza Editorial, 1984. Impreso.
- Fischer, Ernst. *The Necessity of Art: A Marxist Approach*. Trans. Anna Bostock. New York: Penguin Books, 1963. Impreso.
- Halsey, Martha T. *Antonio Buero Vallejo*. New York: Twayne Publishers, Inc., 1973.
- Jiménez-Vera, Arturo. "A los cuarenta años del estreno de *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo." *Neophilologus* 74.1 (1990): 159. *MLA International Bibliography*. Web. 11 Nov. 2014.
- Kinder, Marsha. *Spanish Cinema: The Politics of Family and Gender*. Los Angeles: The Spanish Ministry of Culture and the USC School of Cinema-Television, 1989. Impreso.
- McSorley, Bonnie Shannon. "*Historia de una escalera* and *El tragaluz*: Twenty Years and One

- Reality.” *Modern Language Studies* 10.1 (1979): 69-74. *MLA International Bibliography*. Web. 11 Nov. 2014.
- Munson, Elizabeth. “Franco's 'Family' and the Legitimation of Authority.” *Mediterranean Studies* 6 (1996): 137-148. *MLA International Bibliography*. Web. 18 Nov. 2014.
- O’Connor, Patricia W. *Antonio Buero-Vallejo: Four Tragedies of Conscience*. Boulder, Colorado: The University Press of Colorado, 2000. Impreso.
- Ortega-Sierra, Sara. “El escenario, los gestos y los espejos: signos paraverbales y autorreferencialidad en *Historia de una escalera* de Buero Vallejo.” *Revista de estudios hispánicos* 31.2 (2004): 71-89. *MLA International Bibliography*. Web. 13 Nov. 2014
- Pennington, Eric W. *Approaching the Theater of Antonio Buero Vallejo*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2010. Impreso.
- Pereda, Tina. “Buero Vallejo: La espera y la esperanza.” *LA CHISPA '93: Selected Proceedings*. 202-209. New Orleans: Tulane UP, 1993. *MLA International Bibliography*. Web. 27 Nov. 2014.
- Pérez, Janet. "Functions of the Rhetoric of Silence in Contemporary Spanish Literature." *South Central Review* 1.1-2 (1984): 108-130. *MLA International Bibliography*. Web. 24 May 2015.
- Richards, Michael. *A Time of Silence: Civil War and the Culture of Repression in Franco's Spain, 1936-1945*. New York: Cambridge University Press, 1998. Impreso.
- Shelnutt, William L., Jr. “Symbolism in Buero's *Historia de una escalera*.” *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 42.1 (1959): 61-65. *MLA International Bibliography*. Web. 13 Nov. 2014.

## **La destrucción de las normas narrativas: La atemporalidad en *Simetrías* de Luisa Valenzuela**

*Mary Frances Veronica Bradford*  
*Northwestern University*

Las múltiples dictaduras del siglo XX en Latinoamérica han inspirado varias reflexiones sobre el (ab)uso de poder, la tortura y la sobrevivencia tras un trauma. Estas reflexiones incluyen obras de literatura que intentan recordar la violencia sufrida. Un cuento que relata una historia violenta de la Guerra Sucia de Argentina es *Simetrías*, escrito por Luisa Valenzuela. Aunque el cuento forma parte de este grupo de literatura que detalla los traumas mediante la representación de la tortura y de la violación de mujeres, también propone una lectura más completa y llena de matices que se refiere a una represión y a una dominación no solo del cuerpo-mujer, sino también de las formas narrativas que crean un discurso histórico. Entonces, el texto complica una lectura obvia del trauma que utiliza los estereotipos del humano sumiso y deshumanizado que cae bajo el control del actor hombre-soldado. En esta manera, debido a la destrucción y la fragmentación de las figuras retóricas que forman la base del género narrativo, el cuento de Valenzuela, *Simetrías*, sugiere que la represión y la tortura que sufren los objetos-humanos bajo los sujetos de poder se extienden más allá de lo humano, al ámbito temporal.

Por ello es necesario definir la idea de los recursos literarios que forman el género narrativo. En palabras más claras, estas figuras serían las que pertenecen al conocimiento de la narración. Así, en primer lugar, una narración exige un narrador. Para referir una experiencia o un acontecimiento, nuestra lengua requiere una conciencia. Para componer una frase es necesario usar un verbo conjugado que esencialmente se transmite por un sujeto. Por eso, para sumergirse en este texto de Valenzuela y pensar en la manipulación de las figuras básicas que pertenecen a este género, parece apropiado empezar con la fragmentación del punto de vista. La primera

sección del cuento se abre con el uso de la tercera persona, y el narrador en este primer párrafo llama la atención sobre esta perspectiva narrativa con la frase “se habla a sí mismo en tercera persona y se dice ¿por qué Héctor Bravo rescata estas dos muertes?” (Valenzuela 173). Esta frase no solo cuenta una historia en tercera persona o introduce un personaje principal y una sucesión de acontecimientos, sino también pone en primer plano el acto de contar una historia y de usar un lenguaje para describirse. Asimismo, exhibe el uso de una perspectiva narrativa para imponer un orden a una historia. Crea una doble perspectiva que incluye ambas, la del narrador sin nombre y la del Héctor Bravo. Entonces, con el interrogatorio de sí mismo, Héctor Bravo refleja el poder del narrador para formar una historia. Por consiguiente, el narrador, cuyo poder domina el acto de componer la narración, representa una figura de autoridad.

Aunque esta revelación del poder del narrador ciertamente exige un lector consciente de la destrucción de la unidad de voz, Valenzuela no solo manipula la perspectiva narrativa cuando pone en primer plano el poder del narrador omnisciente, sino también completamente fragmenta esta voz con cambios a primera persona singular y plural. A través de los cambios de tercera persona a primera persona, y viceversa, el cuento se distancia y se acerca. Adopta tanto las voces de los soldados-torturadores como las de las mujeres-torturadas. ¿Podemos pensar en esta primera persona plural como una forma de dominación? Con frases como, “Gloriosamente es como nosotros las matamos, por la gloria y el honor de la patria”, este nosotros crea un grupo de soldados impenetrable (177). Además, atribuir acciones y sentimientos a un grupo entero obviamente crea una división entre un nosotros y los otros, que serviría para mostrar el poder o la falta de poder de este grupo. Entonces, cuando Valenzuela le da voz a las mujeres, con las dos secciones de cuasi monólogos, las frases “sin poder en absoluto ser nosotras mismas” y “nos abren la vulva como una boca abierta” no solo describen una violación y una pérdida de

identidad, sino también construyen una voz plural que representa a todas las mujeres y que reclama un poder de contar su propia historia (176, 178). Sin embargo, esta pluralización de personas juega un papel más importante en la represión y dominación de los seres humanos. Sobre todo, borra la identidad singular.

Esto no significa que Valenzuela no utilice la primera persona singular, solo que el uso de esta primera persona cabe dentro de la fragmentación del punto de vista. En dos momentos crea una concepción de un “yo”. Sin pensar, supondríamos que este “yo” sería un narrador, y, al primer uso, esto podría ser así. La primera vez, este “yo” es solo un objeto a un mandato en la frase “Permítaseme reír” (174). Si esta es la voz del narrador y no la de una mujer-objeto, ¿quién es este narrador y por qué solo lo oímos una vez? Aún en el uso de la primera persona singular, hay una distinción de poder, por ser un objeto de un mandato y un borrado de identidad. La segunda vez que se destaca esta primera persona singular, el “yo” adopta la voz del soldado enamorado (179). Este soldado renuncia su pertenencia a esta identidad plural que crea el “nosotros” y dice: “puedo por fin entregarme a una mujer puedo bajar la guardia...” (180). Lo que más se destaca en esta sección es el rechazo de la puntuación. Incluso la división de párrafos niega las normas gramaticales, porque no se escriben en mayúsculas. Mientras el soldado reclama su propia identidad individual, Valenzuela huye de una escritura simple y manipula las expectativas del lector. Por eso, todos los puntos de vista variados fragmentan la lectura de este cuento y llevan el tema de la opresión y dominación fuera del nivel humano, fuera del contexto socio-político de la Argentina de la Guerra Sucia. Ponen en primer plano la estructura narrativa.

Sobre todo, este uso de variados puntos de vista destruye la manera clásica de leer un cuento. Si la división clásica es introducción, desarrollo, clímax y desenlace, este punto de vista complica la división y expone la destrucción de la linealidad del género narrativo. Con esta

destrucción vemos una manipulación, una violación, de la temporalidad en sí. La palabra “narración” se conecta con el verbo “narrar” que obviamente significa contar o presentar una sucesión de acontecimientos. Entonces, hay que mencionar también la construcción del tiempo en el cuento. Este tropo tiene que ver con el título del cuento, *Simetrías*, que desde el primer momento de enfrentarse con el texto exige un entendimiento de invariancia o de similitud correspondiente a una división de partes. La idea de simetría sugiere un objeto dividido en partes, donde todas las partes reflejan cada parte. Destruye una concepción lineal de progreso o cambio y, mejor, crea un estancamiento o una reflexión que no insinúa ningún cambio ni momento de progreso. En palabras más fuertes, desde este primer momento de encuentro con el texto, el cuento se arranca la idea de progresión que el verbo “narrar” construye.

El tropo de temporalidad en el cuento es más complejo que el título. El lector sabe, desde el primer párrafo, el fin de cada historia y de las simetrías que construye nuestro doble narrador. La primera frase introduce la idea de “estas precisas dos [muertes]” que “entre ambas atan dos cabos del mito, cierran un círculo” (173). Sencillamente, esta frase revela el fin del cuento. De otra manera, se usa la dicción geométrica y lineal para introducir las dos historias. Al utilizar la palabra “círculo”, el narrador sugiere una circularidad y crea un continuum de “tantas y tantas inexplicables muertes”; a la inversa, la palabra “cabo” sugiere un fin o una linealidad frente a este círculo. En otras palabras, esta yuxtaposición de dos conceptos de temporalidad parece paradójica. Además, cuando esta se añade a la fragmentación del punto de vista, pone en primer plano el poder del historiador o narrador que controla el cuento, al igual que los que tienen poder en el cuento manipulan a los sujetos. Arguyo, entonces, que construir una doble vista de la temporalidad complica la linealidad de una narración y muestra una violencia contra el tiempo.

El tropo de temporalidad en el cuento también se ve a través del uso de verbos en presente. Mientras la mujer y el orangután “configuran a su vez otro cuadro vivo”, ellos “se miran a través del tiempo y el espacio” (177). Entonces, la humanización de este animal, consecuencia del amor, es insistente durante el tiempo aunque el narrador repita el año, 1947, tres veces. Asimismo, en la historia de amor de 1977, la pérdida de identidad y humanidad que sufre la mujer con “el collar de perro” y con la penetración sexual ocurre al mismo momento de esta otra historia (183). Los verbos “los combinan” (182). Sobre todo, esta combinación de tiempos no solo sugiere, como Héctor Bravo revela, “la recurrencia de un período histórico”, sino también un estancamiento en la linealidad del cuento. Destruye el conocimiento de los años como marcadores del tiempo lineal y, en lugar de esto, presenta cierta atemporalidad en la cual la división de tiempo no importa.

Aún más interesante en cuanto a esta construcción atemporal del cuento es la referencia a tiempos fuera del siglo XX. El sexo entre el coronel y la mujer cautiva conjura un tiempo prehistórico. Los gritos “no son de la selva si bien parecerían venir de arcaicos animales heridos en la profundidad de cavernas paleolíticas” (182). Esta cita crea una deshumanización de la mujer porque los “alaridos” son comparados con los aullidos de “animales heridos”. Sin embargo, esta imagen detallada con el sentido del oído no solo expone una escena de deshumanización y tortura, sino también trae el tiempo prehistórico a este cuento. Con esta frase, Valenzuela evoca un tiempo que también se arranca desde su momento en la historia lineal. Con este argumento, tenemos que darnos cuenta del cambio del tiempo verbal. Esta creación de una imagen prehistórica existe fuera de la realidad porque el verbo “parecerían” es condicional y depende de la conexión que construye el narrador. Entonces, este uso de tiempo, y el nivel sintáctico que apoya esto, claramente muestra el poder del narrador para construir una historia.

En otras palabras, expone la represión del tiempo por las manos narrativas y, con esto, el cuento es arraigado de una linealidad y se pone en un lugar nubloso y atemporal.

En conclusión, la violencia y el abuso de poder evidente al nivel humano se extiende al nivel narrativo. Como la bala que “penetra y pertenece” y como los objetos que penetran y representan la violación de la mujer, la fragmentación del punto de vista y de la división clásica de la trama penetra las expectativas de la temporalidad narrativa y construyen una suspensión de tiempo que sugiere cierta atemporalidad (174). Si llegamos a esta conclusión, es necesario preguntarse: ¿por qué? ¿Para qué sirve la destrucción del tiempo frente a un trauma? La violencia que sufre un orangután humanizado se compara con el trauma de la violación de una cautiva. Más que esto, ambas historias se inhiben al mismo momento. ¿Sugiere esto que no sirve pensar en la violencia como un acto singular? ¿Debemos hablar de violencia(s)? Por otro lado, posiblemente, esta dominación de la temporalidad destruye una concepción de múltiples violencias y, en lugar de esto, propone que la violencia no tiene fin. Es algo que existe fuera de los límites del tiempo.

## Obras citadas

Valenzuela, Luisa. "Simetrías". *Simetrías*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1993. 173-187.

Impreso.

## **Hablemos de sexo: promiscuidad, tragedia y crítica social en *La Celestina***

*Nathan Douglas  
Indiana University*

Hablar de la literatura es hablar de la sociedad. Tal como las otras bellas artes, la estética de las palabras escritas refleja los asuntos culturales sobresalientes en la época en la cual se escribieron: la política, la religión, la economía etc. Las palabras, entonces, salen de la página para invitar al lector a que se envuelva en un diálogo entre sí mismo, la obra y la sociedad donde vive. En la “Carta del autor a un su amigo,” Fernando de Rojas parece hacer clarísima la intención social de su obra maestra, *La Celestina*:

... me venía a la memoria no sólo la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra, por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee, pero aun en particular vuestra misma persona, cuya juventud de amor ser presa se me representa haber visto y dél cruelmente lastimada, a causa de le faltar defensivas armas para resistir sus fuegos. (1)

A primera vista la obra, obviamente, suele ser crítica del amor joven y extramatrimonial, pero, considerando la próxima cita de la introducción, el mensaje poco a poco se abre más:

Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla dice aquel gran sabio Heráclito en este modo: «Omniasecundum litem fiunt», sentencia a mi ver digna de perpetua y recordable memoria. Y como sea cierto que toda palabra del hombre sciente esté preñada, ésta se puede decir que de muy hinchada y llena quiere reventar, echando de sí tan crecidos ramos y hojas, que del menor pimpollo se sacaría harto fruto entre personas discretas. Pero como mi pobre saber no baste a más de roer sus secas cortezas de los dichos de aquellos que por claror de sus ingenios merecieron ser aprobados, con lo

poco que de allí alcanzare satisfaceré al propósito deste breve prólogo. Hallé esta sentencia corroborada por aquel gran orador y poeta laureado Francisco Petrarca, diciendo «Sine lite atque offensione nil genuit natura parens», ‘Sin lid y ofensión ninguna cosa engendró la natura, madre de todo.’ (1-2)

La cuestión de cuál sería la “contienda o batalla” a que el autor refiere hace que el lector piense en el previo contexto: “los fuegos” del amor. Dirigido, obviamente, a los hombres (quienes serían los censores que aprobarían la obra durante la Inquisición), este comentario cuelga en la clásica mentalidad chovinista de la época que ya estaba muy bien representada en la literatura medieval: la mujer *suelta* no tenía más propósito que engañar a los hombres con la tentación carnal, que a los hombres les parecía objeto difícil de rechazar.

Por otro lado, una lectura de *La Celestina* basada en el contexto histórico-autorial provee otra definición de las batallas sobre las cuales advierte Rojas. La unión dinástica entre Fernando de Aragón e Isabel de Castilla provocó una época de cambio en la península ibérica; serían ellos que renovarían los sistemas económicos y culturales con la convocación de la Inquisición. Fernando de Rojas, aunque era un hombre bien educado del derecho, llegaba a los márgenes de la sociedad por su mala sangre de judío converso. Así la obra no parece tan crítica de la vieja institución carnal de la península, sino de la nueva hegemonía cultural que valoraba la homogeneidad católica. Obviamente, el papel del sexo y del deseo es fundamental en *La Celestina*, pero esta lectura no lo tiene por objeto de crítica, sino como vehículo para llegar a fines trágicos para todos los involucrados. Por el uso de este deseo y los finales dramáticos, , Rojas hace con esta obra una astuta crítica de la creciente homogeneidad de la España de la temprana edad moderna.

*La Celestina* existe como testamento de la experiencia y las percepciones de su autor, Fernando de Rojas, frente a la sociedad de la época. Jean-Pierre Richard lo explica así: “L’élaboration d’une grande oeuvre littéraire n’est rien d’autre en effet que la découverte d’une perspective vraie sur soi-même, la vie, les hommes. Et la littérature est une aventure d’être” (14).<sup>1</sup> Siguiendo con el marco de la promiscuidad y la tragedia, unos aspectos de la sociedad surgen al frente: la dicha “unificación” de España bajo los Reyes Católicos, la expulsión de los judíos y la relación tempestuosa entre la iglesia y el mundo de placer carnal.

En 1469, se casaron Fernando II de Aragón y Isabel I de Castilla en la ciudad de Valladolid; con este evento, las dos coronas pertenecían a la misma casa real: la Trastámara. Unidas las coronas, el proceso de la reunificación de España, que empezó en 722 con el desafío contra los musulmanes en la batalla de Covadonga, empezó a adelantar con más ritmo. El sentido anti-musulmán de la península extendió también a los judíos. La discriminación contra estas dos entidades peninsulares era obvia con la reconquista de Granada de 1492 y el subsecuente edicto de la Alhambra, que forzó la expulsión de los individuos no-católicos en cuatro meses; el establecimiento de la Santa Hermandad y la Santa Inquisición en los años 1470 también hizo que se reforzara la normatividad católica de la época (Gerli 9). En fin, no era normatividad religiosa y social lo que quisieron establecer los Reyes Católicos, sino homogeneidad y hegemonía absoluta sobre la cultura del reino.

Aún así, el reinante paradigma católico no logró alejarse de la interpretación propia de la plebe. Sin embargo, los que quedaron en la península después de 1492 (ambos cristianos viejos

---

<sup>1</sup> Traducción mía: La elaboración de una gran obra de literatura no es nada más que el resultado del descubrimiento de una perspectiva verdadera sobre uno mismo, la vida, los hombres. Y la literatura es una aventura de ser.

y nuevos) no pudieron resistir las tentaciones del amor carnal, algo prohibido por la iglesia católica. Como muestra Alain Saint-Saëns en su estudio archivístico de actitudes hacia el sexo fuera del matrimonio, la bendición de Dios “sed fructíferos y multiplícaos” (*Nueva Versión Internacional*, Gén. 1.28) era interpretado de varias maneras: “Úbeda. Viuda... reprimiéndola sobre unos hijos que tenía de un hombre casado, dijo que Dios mandaba multiplicar el mundo y tener hijos y que no era pecado” (Archivo Histórico Nacional, citado en Saint-Saëns 15). Gerli también cita Génesis 1:26 – “Hagamos al ser humano a nuestra imagen y semejanza” – como punto de confusión para la gente. Junto con el mandato de Dios de multiplicarse, este pasaje establece la piedad y divinidad de la cópula; o sea, el coito era considerado un acto de acercamiento a Dios (19). Este acto, obviamente, dependía de la presencia de las mujeres, quienes llevaban en el vientre los “frutos” del acto. Mezclando el placer sexual con sus consecuencias destinadas a la mujer, el hombre rápidamente se ascendió a la posición dominante en las relaciones del género.

No obstante, la implícita dominación varonil en esta declaración de la Biblia se replicaba también en la literatura española. Jaume Roig, autor de *Espill* (1460), escribió sobre la superioridad de la raza masculina y, según Solomon, proclamó que “for men to be truly well... they must engage in an ongoing reaffirmation of their own power by focusing on images of beaten, tortured, and executed women” (133). Las mujeres, por lo tanto, no eran en este momento nada más que un instrumento que podía llevarle al hombre un sentido de auto-validación, agencia y cumplimiento.

Aprovechando de esta dependencia, el negocio de la mancebía empezó a ocupar una posición muy visible en la sociedad. Según Saint-Saëns, “sexual impulse was strongly perceived by both males and females as an appetite that ought to be satisfied” (20). Así las relaciones

sexuales entre hombre y mujer empezaron a parecer menos como un pecado capital, sino como un pecado necesario que evitaba otros pecados carnales más serios, como la homosexualidad y la bestialidad (19). La prostitución, entonces, se convirtió en parte normal de la sociedad tal como el catolicismo. Para algunos, la acusación de vivir sin compañía femenina era tan embarazosa como ser llamado converso o morisco; como lo explica Pedro Jurado de Córdoba, “no es pecado tener dos ni tres mujeres... el hombre que no las tiene no es hombre, sino mariconazo putazo” (Archivo Histórico Nacional, citado en Saint-Saëns 21). La cantidad de negocio sexual que aparece en *La Celestina* no debe sorprender al lector debido a su aceptado lugar social.

En la obra maestra de Rojas, la senda entre la indulgencia sexual y la tragedia está muy bien señalada. Superficialmente, un lector puede identificar las víctimas mortales del argumento: Celestina, Pármeno, Sempronio, Calisto, y Melibea. Al formar la lista de todos los que tratan directamente con el amor, aparecen además de los personajes ya dichos Elicia, Areúsa, Lucrecia, Alisa, y Pleberio. Estas adiciones niegan la posibilidad de una trayectoria directa entre el amor y la muerte. El mensaje principal de Rojas, entonces no es tal como lo anuncia en su prólogo.

Escarbando las funciones de las tres mujeres secundarias, surgen algunas semejanzas: todas pertenecen a la clase baja, trabajan tanto para hombres como para mujeres, y el tipo de amor que experimentan durante la obra no sobrepasa de pura lujuria carnal (en contraste con el amor pseudo-religioso entre Calisto y Melibea). Las sobrevivientes de la obra, ellas son una de las portavoces principales del mensaje social de *La Celestina*, el otro, claro, siendo Pleberio. El dicho, mensaje entonces, viene de la exploración, respecto al papel del sexo, de las diferencias entre estos dos grupos de personas: los muertos y los vivos.

Siendo el personaje titular, Celestina tiene bastante agencia y voz en la obra. Desde su primera mención, se caracteriza como mujer comerciando en muchos campos, el amor siendo el mayor:

SEMPRONIO: ... una vieja barbuda, que se dice Celestina, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay; entiendo que pasan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su auctoridad en esta cibdad. A las duras peñas promoverá y provocará a lujuria, si quiere. (Rojas 25)

El poder de Celestina no se limita a las creaciones de Dios, sino que lleva agencia sobre los oficios propios de la iglesia:

PÁRMENO: Ella tenía seis oficios, conviene [a] saber: labrandería, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera. Era el primer oficio, cobertura de los otros... Asaz era amiga de estudiantes y dispenseros y mozos de abades; a éstos vendía ella aquella sangre inocente de las cuitadillas, la cual ligeramente aventuraban en esfuerzo de la restitución que ella les prometía. Subió su fecho a más: que por medio de aquéllas comunicaba con las más encerradas, hasta traer a ejecución su propósito. Y aquestas en tiempo honesto, como estaciones, procesiones de noche, misas de gallo, misas del alba y otras secretas devociones, muchas encubiertas vi entrar en su casa; tras ellas hombres descalzos, contritos y rebozados, desatacados, que entraban allí a llorar sus pecados. (Rojas 30-1)

CELESTINA: ¿El primero, hijo? Pocas vírgenes, a Dios gracias, has tú visto en esta cibdad que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no haya sido corredora

de su primer hilado. En nasciendo la mochacha, la hago escribir en mi registro, y esto para que yo sepa cuántas se me salen de la red. (Rojas 54)

Hay aquí varios factores en juego: la promiscuidad, la iglesia y el negocio. De estas partes, Celestina hace toda una máquina de manipulación y poder social. Tal como reconoce Álvarez-Moreno, Celestina aprovecha de su agencia para redefinir el espacio y el sentido tradicional de la iglesia para el beneficio de su negocio (455). Como muestran las citas mencionadas anteriormente, Celestina no sólo utiliza la iglesia como pretexto de sus negocios actuales, sino que pervierte a la práctica de registrar todos los bautismos locales para seguir a todas las mujeres desde joven y enterarse de quiénes le escapan.

Rojas así implica la institución de la iglesia por facilitar los tratos ilícitos de Celestina; esta institución tiene tanta culpa, si no más, como Celestina en la denigración moral de los personajes en la obra y la sociedad. Como propone Zepp, “the procuress appears less as a destroyer of religious morals than as the product and beneficiary of degenerate religious morality” (32). Celestina misma describe como Claudia, su antigua asociada y la madre de Pármeneo, “ni dejaba cristianos ni moros ni judíos, cuyos enterramientos no visitaba” (Rojas 100). El negocio carnal de Celestina sobrepasa las clasificaciones religiosas que dominaron la esfera política-social de la época. El deseo económico de Celestina coincide aquí con el deseo carnal de la plebe, lo cual manipula Celestina a través de su manipulación del fervor religioso; al final los deseos de ambos partidos del negocio dejan por inútil la restricción de la iglesia.

La prostituta Areúsa expresa una apatía religiosa muy parecida a la indiferencia de Celestina durante una vituperación de Melibea en la escena del banquete en la casa de Celestina:

AREÚSA: Ruin sea quien por ruin se tiene. Las obras hacen linaje, que al fin todos somos hijos de Adán y Eva. Procure de ser cada uno bueno por sí y no vaya a buscar en la nobleza de sus pasados la virtud. (Rojas 126)

La novedad de la postulación aquí no será evidente al lector moderno, pero la audacia ejemplificada en esta declaración hace comentario significativo respecto a la ideología de Rojas y de la obra en general. Como nota Zepp, Areúsa a la vez niega los morales detrás de la implícita discriminación religiosa-social contra los judíos y los moros y la idea de que hay, entre las “tres culturas” de la península, una que más merezca el dominio sobre las otras (45-6). Al fin, Zepp razona el pensamiento de Rojas cuando explica que el autor “...postulates a universalism that seems almost secular and modern in that it labels all categories of affiliation as defined by ancestry absurd” (46). En *La Celestina*, Rojas muestra su frustración de la discriminación religiosa experimentada por los judíos y musulmanes en la península por el ejemplo de la perversión de la hegemonía católica.

Esta dicha crítica se realiza por dos maneras. Primero, *Celestina* misma ejemplifica la corrupción social de la iglesia en la sociedad, que desarrollará en tema común en la literatura picaresca durante la temprana edad moderna y el barroco. Extendiendo más este punto, Rojas demuestra en su obra cómo el deseo de uno puede llegar a suprimir los deseos de otros. En el caso de *La Celestina*, como ya se ha explicado, el deseo económico de Celestina fomenta el deseo carnal de la plebe, lo cual arranca poco a poco la fe cristiana. Aunque la normatividad de la cristiandad sigue siendo una potencia comunitaria, ya no se guía por los textos sagrados, sino por la corrupción oculta producida por sí misma, encarnada en el personaje de Celestina.

Esta corrupción de los valores sociales y religiosos se muestra también en la relación entre Calisto y Melibea. De hecho, desde el primer diálogo, Calisto introduce el tema cuando

dice, “En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios” (Rojas 12). Esta relación divina-humana se ubica tal en lo dialéctico como en lo unido. Calisto adelanta esta mezcla divina-humana cuando proclama con mucho orgullo que no es hombre cristiano, sino melibeo (16). La rápida corrupción de los morales de Calisto por el deseo carnal es obvia en estos ejemplos.

En contraste, Melibea hace mucho esfuerzo para mantenerse en su alta posición social, mérito del estatus familiar. Una vez mencionado Calisto por Celestina, Melibea rápidamente invoca su honra para alejarse del deseo carnal y este tipo:

MELIBEA: ... ¡Quemada seas, alcahueta falsa, hechicera, enemiga de honestidad, causadora de secretos yerros! ... ¿Querías condenar mi honestidad por dar vida a un loco? ¿Dejar a mi triste por alegrar a él y llevar tú el provecho de mi perdición, el galardón de mi yerro? ¿Perder y destruir la casa y honra de mi padre por ganar la de una maldita como tú? (70)

Celestina, por su capacidad oratoria, mitiga la invectiva de Melibea, lo que hace posible la transmisión del hilado hechizado a Melibea. Según Fontes, el hilado es eufemismo para el semen masculino (7); en un contexto general, Deyermond considera este objeto una representación de la caza (“Symbolic Equivalence” 6). Lo que toma lugar en esta situación, entonces, es una victimización personal tal como la violación. Fontes expone más en este punto de la violación sexual:

Since Melibea knew perfectly well what she wanted, it does not take her long to discard most of her pretensions. While continuing to feign innocence, she makes it very clear that she desperately wants the medicine even if it will taint her honor, tarnish her reputation, wound her body, and tear her flesh. (7)

Se podría mencionar que él tiene razón en algunos puntos, pero parece raro decir de manera tan franca que Melibea deseara esta violación moral y física, la cual ocurrió bajo pretexto falso y sin consentimiento. Las interpretaciones simbólicas tienen sentido, pero el deseo que las llevan a cabo no puede ser de Melibea, sino de otra causa.

El deseo que permite la corrupción de Melibea es colectivo, un empeño compartido entre Calisto y Celestina. La voluntad de Melibea de aceptar la petición de Celestina puede venir del estereotipo de la prostituta-santa promulgado por la tradición católica (Seidenspinner-Núñez 96). Personajes como María Magdalena, una prostituta perdonada por Jesús antes de la crucifixión, y Santa María de Egipto, una prostituta quien se convirtió a la fe cristiana antes de morir, formaron ejemplos de la conversión a la fe que dominaron el diálogo de la época centrado en la conversión a la cristiandad, y esta clase de mujeres posee paralelos importantes al personaje de Celestina (110). Aunque queda claro al lector que a ella no le ha ocurrido ninguna conversión, Celestina puede aprovecharse de este modelo de la mujer convertida para adelantar su propio negocio. De esta manera, Celestina se vale de su fingida humildad, velada por la invocación a la iglesia, y manipula tanto a la frágil Melibea como a la sociedad quebradiza de la época.

Es injusto decir, en las palabras de Gerli, que Celestina “is the human catalyst of passion” (53) porque esta caracterización disminuye el papel de Calisto en la violación de Melibea. Tal como Celestina, Calisto es durante toda la obra una encarnación del deseo y de la lujuria. Es él el que conduce a su criado Sempronio a conseguir el consejo y la ayuda de Celestina. Su posición socioeconómica es lo que la atrae y hace que ella acepte su trabajo. Calisto intercede a Dios por Celestina en la iglesia mientras ella trabaja con Melibea. Alternativamente, esta intercesión puede tener un doble sentido de hacer que Calisto parezca hombre de más honra, lo

que atraerá a Melibea (Zepp 42). Tanto como la violación de Melibea se imparte por primera vez por Celestina, Calisto aplaca a los deseos de Celestina para cumplir con sus deseos propios.

Esta inversión de poder entre Calisto y Celestina es la primera conexión entre clases de manera sexual y económica, un concepto que explora más Deyermond. Según él, el “abismo social y económico entre los ricos... y los criados y prostitutas” se facilita y se cierra por el dinero, lo que “subraya la diferencia social” en la obra (“Divisiones socio-económicos” 5). Si el dinero marca la diferencia entre las clases sociales, el deseo las une. Como nota Deyermond, hay varias instancias de deseo entre clases: los criados muestran interés en Melibea, lo que provoca a Areúsa dar toques en su interés en Calisto, quien también tiene el afecto clandestino de Lucrecia (7). Las primeras dos instancias surgen complementariamente, pero la reprimenda de los deseos de Lucrecia presenta un caso que, según Deyermond, invita más exploración (7):

MELIBEA: Lucrecia, ¿qué sientes, amiga? ¿Tórnaste loca de placer?

Déjamele, no me le despedaces, no le trabajes sus miembros con tus pesados abrazos. Déjame gozar lo que es mío, no me ocupes mi placer. (Rojas 207)

Deyermond interpreta esto como una representación del anhelo de los personajes de la clase baja de “disfrutar de los bienes, de las posesiones de los ricos – incluso de sus posesiones sexuales” porque “se sienten más dignos y más capaces de disfrutar de la riqueza” (9). Aunque esta interpretación sí está bien cerca a la lectura que este estudio quiere facilitar, no alcanza exponer la significancia de estas relaciones dentro del marco histórico y autoral de la obra.

El deseo sexual entre clases que Deyermond enfatiza en su análisis no comunica un sentido de ser “más dignos” de otros, sino un deseo de ser visto como igual. Volviendo al contexto autoral de la obra, Rojas era marginalizado en la sociedad por ser judío-converso tal como los criados y prostitutas (Sempronio, Pármeneo, Celestina, Elicia, Areúsa, y Lucrecia) son

marginados por la clase élite cristiana (Calisto y Melibea). La crítica implícita en las muertes de Calisto y Melibea es la inutilidad de poner a la gente en categorías sociales heredadas por su ascendencia, un mensaje astuto que atiende a la declaración de Areúsa que “al fin todos somos hijos de Adán y Eva” (Rojas 126). Además de esto, la pervertida hegemonía religiosa presentada por Rojas introduce paralelos a la crítica del porvenir sobre la corrupción del poder absoluto de la iglesia en España. Los que se aprovechan de estas perversiones e intentan subir la escala social y restablecer el statu quo a su favor – Celestina, Sempronio, Pármeneo – igual se caen presos a su avaricia. Sus verbalizaciones de deseos corporales, entonces, hacen que ellos se aproximen cada vez más cerca de sus muertes.

A diferencia de los muertos, las criadas que permanecen vivas al desenlace no intentan ni mantener ni invertir la escala social. Como los otros, ellas tienen deseos sexuales y económicos, pero además tienen la aspiración que la sociedad progrese a ser menos laica. O sea, que la sociedad misma no derive su estructura a través de las clasificaciones religiosas, lo que Zepp llama “universalismo secular” (46). Así, Rojas critica la sociedad hegemónica y jerárquica de la época con su propio deseo de ser visto como igual y no ser marginado por su religión.

Esta diferencia clave da pie a la pregunta del encajamiento del acto final como elemento crucial al mensaje social de la obra. Entre los investigadores, muchos consideran a Pleberio, el disertante que imparte el largo discurso final, la voz propia de Rojas.<sup>2</sup> Pese a esto, dentro de esta consideración de voz autoral, hay varias interpretaciones de qué exactamente quiere decir Pleberio/Rojas con el dicho diálogo. Por ejemplo, la interpretación que el discurso representa un lamento del converso surge a la consciencia del lector más rápidamente y con mucha facilidad.

---

<sup>2</sup> Véase, por ejemplo, los trabajos de Gilman, Gerli y Zepp.

En esta lectura, el fracaso de Pleberio equivale directamente con el presupuesto fracaso de Rojas (por ser judío durante la conversión forzada a fines del siglo XV).

Es algo más desarrollado y más allá de la tensión religiosa de la época, lo que llega a explicar la estructura y el contenido del discurso de Pleberio. Ambos Gerli y Zepp apoyan esta idea de una conclusión más completa y mejor razonada que niega la noción de “Jewish skepticism” (Zepp 48). Considerando las varias etapas del discurso de Pleberio, el mensaje se desarrolla más allá de lo místico hacia “the growth, cultivation, and exercise of a secular human conscience” (Gerli 221). Primero, Pleberio llora la muerte de su hija y acentúa su salida del mundo físico; después, personifica el concepto del amor y le da la culpa por el fracaso; y finalmente, enfatiza la idea de estar sólo, sin ningún poder divino que exista fuera de su propia realidad física. Como es bien notado en la crítica, este argumento hace que el lector atento piense en asuntos extraliterarios, llegando a la metafísica (Gerli 219; Zepp 50). Aunque Pleberio es un personaje distinto de las criadas, quienes también traen mensaje social, su mensaje se encaja muy bien con el mensaje aportado por ellas. De este modo, son personajes complementarios, y el entendimiento de cómo funcionan juntos es la clave para interpretar el desenlace de *La Celestina*.

La crítica social presentada por las criadas centra en el deseo de encajarse en la sociedad y de borrar las líneas marcadas entre distintos grupos de personas por factores como la religión y la economía. Aquí el mensaje desvía un poco de la interpretación de Gerli. Él considera el lamento de Pleberio un despertar al hecho de “the unmoving essential quality of life, its end in material disintegration” (217), y está convencido de que “*Celestina* in this way exposes Pleberio as the last remaining paradigmatic human subject in the world, left adrift in a fundamentally secular, hopelessly cynical universe moved wholly by insatiable want” (217). Aunque, desde su

propia perspectiva, Pleberio parece estar sólo en su aplastante comprensión paradigmática, como es bien señalado por la referencia de “*hac lachrymarum valle*” (Rojas 222), decir que el mundo literario ya cuelga en el entendimiento único de Pleberio deprecia el papel de las mujeres en aportar un mensaje íntegro al lector.

Las mujeres, claro, representan el punto de vista de los oprimidos de la sociedad, los que pierden su estatus a través de la fingida estructura social. Ellas experimentan el deseo durante la obra e intentan hacer que los demás las perciban como iguales en la comunidad. El discurso de Pleberio complementa este anhelo con una descripción de la comprensión de un privilegiado que su propio estatus y auto-concepción son descabellados e insensatos. La “material disintegration” (Gerli 217) que siente Pleberio en su repentino don de entendimiento no es la desintegración física a través de la muerte, sino la desintegración moral del concepto de la banal jerarquía social.

Bajo el desenlace trágico que se lleva a cabo por los deseos de la obra, Rojas esconde otros afanes sociales dentro de las acciones de otros personajes y sus propias palabras. De este modo, él presenta una crítica social que hace época y empuja la literatura desde la edad medieval hasta la edad moderna. En su crítica, problematiza ambos la concepción de la religión y, por extensión, la existente hegemonía religiosa. Con *La Celestina*, Rojas no sólo logró redefinir la caracterización literaria, sino la autoridad temática; esta obra es, sin ninguna duda, un ejemplar transicional de la literatura. Sin el ejemplo del complejo desarrollo personal y temático de Rojas, la literatura española será descuidada en su autenticidad cultural y su presentación de figuras y mundos que trascienden lo arquetípico para pormenorizar la profundidad y complejidad que bien caracterizan la naturaleza de la sociedad.

## Obras citadas

- Álvarez-Moreno, Raúl. "Spatial Practices in Medieval Spain: The Production of Space and its Processes in *Celestina*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 35.3 (2011): 447-66. Web. 15 feb. 2015.
- Deyermond, Alan. "Divisiones socio-económicas, nexos sexuales: la sociedad de *Celestina*." *Celestinesca* 8.2 (1984): 3-10. Web. 15 mar. 2015.
- . "Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*." *Celestinesca* 1.1 (1977): 6-12. Web. 23 mar. 2015.
- Fontes, Miguel da Costa. "Celestina's *hilado* and Related Symbols." *Celestinesca* 8.1 (1984): 3-13. Web. 15 mar. 2015.
- Gilman, Stephen. *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de "La Celestina"*. Madrid: Taurus, 1978. Impreso.
- . "The 'Conversos' and the Fall of Fortune." *Collected Studies in Honour of Américo Castro's Eightieth Year*. Ed. Marcel P. Hornik. Oxford: Lincombe Lodge Research Library, 1965. 127-36. Impreso.
- Gerli, E. Michael. *Celestina and the Ends of Desire*. Toronto: University of Toronto Press, 2011. Impreso.
- La Santa Biblia: Nueva Versión Internacional*. Colorado Springs: Biblica, 2005. Sacado de: <https://www.biblegateway.com/versions/Nueva-Version-Internacional-Castilian-Biblia-CST/>. Web. 23 mar. 2015.
- Richard, Jean-Pierre. *Littérature et sensation*. París: Éditions du Seuil, 1954. Impreso.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Patricia Finch. Newark, DE: Cervantes and Co Spanish Classics 2, 2003. Impreso.

- Saint-Saëns, Alain. “‘It is not a Sin!’: Making Love According to the Spaniards in Early Modern Spain. *Sex and Love in Golden Age Spain*. Ed. Alain Saint-Saëns. Nueva Orleans: University Press of the South, 1996. 11-26. Impreso.
- Seidenspinner-Núñez, Dayle. “The Poetics of (non)Conversion: The *Vida de Santa María Egipciaca* and *La Celestina*.” *Medievalia et humanistica*. Ed. Paul Maurice Clogan. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 1992. Impreso.
- Solomon, Michael. *The Literature of Misogyny in Medieval Spain: The ‘Arcipreste de Talavera’ and the ‘Spill.’* Cambridge: Cambridge University Press, 1997. Archivo digital. Sacado de: <http://quod.lib.umich.edu.proxy.iwu.edu/cgi/t/text/text-idx?c=acls;idno=heb07583.0001.001>
- Zepp, Susanne. *An Early Self: Jewish Belonging in Romance Literature, 1499-1627*. Stanford: Stanford University Press, 2014. Impreso.

## ***La española inglesa: un replanteamiento de la caballería cervantina***

Jonathan Amato  
University of Chicago

El tema de la caballería se encuentra con relativa frecuencia en la prosa de Miguel de Cervantes, sobre todo en *Don Quijote de La Mancha* y las *Novelas ejemplares*, cuyas páginas están repletas de historias de caballeros paródicos y poco convencionales. El crítico Gilbert Highet, por ejemplo, nos recuerda que la obra maestra cervantina es la sátira más ilustre del género caballeresco (116). Del mismo modo, Ken Garrad señala la transición literaria hacia la parodia por parte del autor tras la publicación de la primera parte del *Quijote*, después de la cual aparecieron las *Novelas* (22). Hasta cierto punto, el comportamiento inusual de los caballeros de Cervantes indica el final decisivo de la época caballeresca en Europa que oscila entre el año 1100 y comienzos del siglo XVI, siendo precisamente a mediados de este siglo cuando nace Cervantes (Keen 1). A diferencia de los héroes como Lanzarote, Tirante y Amadís, don Quijote y los caballeros protagonistas de algunas *Novelas* ridiculizan y desprestigian el oficio que los primeros habían glorificado para los lectores del medievo y el Renacimiento. No obstante, parece que Cervantes cesa de satirizar los libros de caballerías con una de las últimas novelas que compuso antes de fallecer, *La española inglesa*, cuyo protagonista masculino, Ricaredo, sobresale como un caballero ideal, comparable con los del género que Cervantes solía parodiar.

Ahora bien, es preciso mencionar que, aunque la crítica cervantina ha identificado este aspecto de la obra, en ningún caso se ha logrado el nivel de profundización que considero que merece. Ruth El Saffar y Alban Forcione postulan que la novela en cuestión es un ejemplo puro del “cervantine romance: (Johnson 153). Stanislav Zimic, de igual modo, arguye que la novela tiene más elementos de los libros de caballerías que de la novela bizantina, que es el género que se tiende a designar el más influyente en las *Novelas* como *La española inglesa* y *El amante*

*liberal*. Además, Zimic propone que Ricaredo es un “Amadís cervantino”, lo cual se refuerza con paralelismos entre el caballero de Cervantes y el de Rodríguez de Montalvo, como por ejemplo las múltiples hazañas que ambos realizan para merecer el amor de sus damas (471). Para él, hay un vínculo tan ostensible entre los dos caballeros que se atreve a llamar a la obra cervantina “un libro de caballerías ejemplar” (Zimic 479). De acuerdo con lo que plantea Zimic, quiero argumentar en lo sucesivo que Ricaredo es el caballero ideal de Cervantes, ya que acata las pautas establecidas sobre la caballería y recuerda no sólo a Amadís, sino también a otros héroes de la tradición caballerescas, tanto histórica como literaria. Posteriormente, espero demostrar cómo Ricaredo emerge como una especie de Alejandro Magno, el antiguo rey macedonio cuya imagen surgió a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento como un referente del imperio y la caballería. Como afirma Johan Huizinga, la vida de los caballeros es ante todo una *imitatio*, basada en la emulación y la superación de los modelos caballerescos ideales del pasado (60).

Para comenzar el presente análisis, se requiere una definición de la palabra “caballero”. Maurice Keen lo define así: “a man of aristocratic standing and probably of noble ancestry, who is capable, if called upon, of equipping himself with a war horse and the arms of a heavy cavalryman, and who has been through certain rituals that make him what he is – who has been ‘dubbed’ to knighthood” (1-2). Apliquemos esta descripción al protagonista de *La española inglesa*. En cuanto a la primera pauta que apunta el historiador sobre el linaje del caballero, se sabe que Ricaredo es aristócrata por acceder a la corte de Isabel I de Inglaterra e interactuar con ésta. Hay asimismo varias referencias a la “ilustre sangre” que fluye por las venas del joven inglés (Cervantes, *La española* 265). Con respecto a la segunda parte de la definición, Cervantes menciona el “hermoso caballo” de su personaje (*La española* 287) y las armas “ricas y resplandecientes” que éste lleva puestas al volver de la travesía a Cádiz (*La española* 278). Por

último, los rituales a los que se refiere Keen también están presentes en la novela. El principal sería el anteriormente mencionado viaje a España a petición de la reina. Obediente y fiel a su monarca, Ricaredo regresa a su país digno de casarse con la llamada española inglesa y con un barco español lleno de joyas y especias como botín.

Es igualmente importante señalar que Ricaredo sugiere la profesionalización de la caballería que ocurrió a partir del siglo XVI por el puesto típico de la edad moderna que la reina Isabel de Inglaterra le confiere: “Dos navíos... están para partirse en corso, de los cuales he hecho general al barón de Lansac: del uno dellos os hago a vos *capitán*, porque la sangre de do venís me asegura que ha de suplir la falta de vuestros años” (Cervantes, *La española* 269-70). Aunque el protagonista carece del caballo metonímico de la capitania durante su misión naval, todavía evoca la “nueva estructura de poder, que es el capitán” y, a la vez, el restablecimiento de “los vínculos entre monarquía y caballería” que elabora Jesús Rodríguez-Velasco en su estudio sobre el tema (672, 675). Por consiguiente, el personaje cervantino, en cierto modo, pertenece a dos épocas caballerescas, la medieval y la temprana-moderna. Ésta última es la que brotaba en tiempos de las *Novelas ejemplares*.

Además, Ricaredo se apropia de ciertos motivos caballerescos que emanan de sus antecesores y sus contemporáneos históricos y literarios. El primero que incluye Cervantes es la sutil referencia a los protagonistas del *Cantar de mio Cid* y *Amadís de Gaula* a través de las lágrimas que derrama Ricaredo. Ya que Zimic hace mención al lazo emocional entre Amadís y Ricaredo, quisiera centrarme en el que éste tiene con Rodrigo Díaz de Vivar, otro caballero ejemplar de la tradición hispana que Cervantes tenía presente al escribir el *Quijote*. Recordemos que es el manchego enloquecido quien se inspira en la relación que tenían el Cid y Alejandro Magno con sus caballos (Cervantes, *Quijote* 31). Se cuenta que “lágrimas acudieron a los ojos”

de Ricaredo al escuchar la orden de la reina de irse de Inglaterra (*La española* 270), del mismo modo que el Cid Campeador llora al ser exiliado de Castilla, donde dejaría a su familia sin saber cuando volvería a verla (*Cantar de mio Cid* 1.1). No es posible saber si Cervantes conscientemente aludía al héroe épico en ese momento, pero puesto que hay pocos personajes varones y nobles que lloren en la literatura medieval y renacentista la inspiración que tuvo el autor a la hora de formar a Ricaredo es bastante probable. Esta conexión, aunque menor, sirve para anticipar el carácter bondadoso de Ricaredo que se observa en sus proezas posteriores y en su amor puro por la mujer que quiere, de igual manera que en el Cid.

Ricaredo, sin embargo, establece más paralelismos con otro prototipo caballeresco que, a diferencia del Cid y Amadís, no aparece en una epopeya ni en un libro de caballerías. Éste es Geoffroi de Charny (ca. 1306-56), un caballero francés que además de participar en la Guerra de los Cien Años, se dedicó a escribir sobre su oficio, el mismo que le llevó a la muerte en la batalla de Poitiers. Uno de sus tratados, que Cervantes no conocería, es el *Livre de chevalerie*, el cual describe detalladamente las normas del oficio caballeresco basándose en ideas comunes en aquella época. A la luz de lo expresado en este tratado, escrito por un referente de la caballería durante su auge histórico, se entiende mejor la ejemplaridad caballeresca de Ricaredo. De Charny, por ejemplo, elogia a los caballeros que se van de su tierra para realizar hazañas en el extranjero y añade que éstos merecen más respeto que los que se quedan. Esta idea, en efecto, reafirma la tesis de de Charny: “*qui plus fait, mieux vault*” (quien más hace, más vale), a la que se recurre a lo largo de la obra y se refleja en el texto cervantino de manera casual con el triunfo del protagonista a Cádiz (23). Según el tratado, se puede suponer que el éxito de Ricaredo en el extranjero se relaciona con su amor por Isabela. El guerrero francés atribuye la victoria del caballero a la dama de quien está enamorado, de lo cual la reina inglesa se hace eco en la novela

(Charny 52). Exclama ella a su vasallo: “Felice fuera el rey batallador que tuviera en su ejército diez mil soldados amantes que esperaran que el premio de sus vi[c]torias había de ser gozar de sus amadas” (Cervantes, *La española* 270). Parece que Ricaredo tiene las palabras de la monarca en cuenta mientras está en aguas españolas, donde repentinamente sustituye al general recién fallecido y afronta dos galeras turcas. Sus hazañas le muestran digno del favor real y sobre todo de poder casarse con Isabela al llegar a Londres.

Es importante, asimismo, destacar otro punto que menciona de Charny que recuerda a Ricaredo y sin la cual *La española inglesa* no sería lo mismo: la religión. Para el francés, los caballeros que sirven bien a Dios y viven piadosamente merecen un respeto profundo de los demás y deberían ser considerados hombres de gran valor (Charny 80-1). Constante con el texto caballeresco, Ricaredo es conocido por su devoción, pero no por el protestantismo como su reina habría exigido, sino por la única fe cristiana a la que de Charny podría referirse en el siglo XIV, lo que sería el catolicismo. De hecho, cuando Cervantes introduce a su protagonista, enfatiza el fuerte lazo que éste tiene con la religión: “Tenía Clotaldo un hijo llamado Ricaredo...enseñado de sus padres a amar y temer a Dios y a estar muy entero en las verdades de la fe católica” (*La española* 262). Como lectores, por lo tanto, asociamos la religión de los caballeros medievales con Ricaredo desde el comienzo, y este vínculo se ve especialmente reforzado por la práctica clandestina de su credo en la Inglaterra de la Contrarreforma. Ricaredo asume el papel de héroe católico al implementar la virtud de la misericordia hacia sus enemigos turcos y españoles y después al peregrinar a Roma, donde besa “los pies al Sumo Pontífice” (*La española* 302).

De la misma manera que Roma colabora con la dimensión católica de Ricaredo, el pasado pagano de la ciudad también sirve para acentuar la tradición caballeresca que éste encarna. Para examinar esto, puede citarse el caso de Diego de Valera (1412-88), otro personaje

histórico cuya vida es más cercana cronológicamente a la de Cervantes. Valera, un caballero castellano de la época de los Reyes Católicos que, al igual que su antecesor francés, escribía sobre su oficio al tiempo que guerreaba, habla de los romanos como modelos de la caballería (Keen 16). En anticipación a lo que vendrá más tarde, Vincent Barletta afirma que Alejandro Magno era el predecesor de los romanos con respecto a su imperio, lo cual establece un árbol genealógico caballeresco que nos remonta a los precursores antiguos, luego a los caballeros históricos y literarios de la Edad Media y concluye con Ricaredo (57). Esto se relaciona con los *Neuf preux* que menciona Keen, o las nueve figuras bíblicas e históricas como David, Julio César y por supuesto Alejandro que, según la literatura caballerescas, prefiguran la caballería medieval (121). Ahora bien, Cervantes hace alusión a la mitología greco-latina en el desarrollo de su personaje y comenta lo siguiente sobre él cuando vuelve a su tierra: «Con este adorno y con el paso brioso que llevaba, algunos hubo que le compararon a Marte, dios de las batallas, y otros, llevados de la hermosura de su rostro, dicen que le compararon a Venus, que para hacer alguna burla a Marte de aquel modo se había disfrazado» (*La española* 279). Se enlaza de manera evidente a Ricaredo con dos dioses romanos, uno de los cuales es el de la guerra, es decir, una inspiración para cualquier caballero, como diría Valera. Situado en un contexto clásico, Ricaredo se transforma en una deidad caballerescas, llegando gloriosamente a la Gran Bretaña con una armadura brillante. El episodio del regreso a Londres aún las ideas que promulgaban Valera y de Charny configurando así una idealización única en la literatura de Cervantes.

El escenario en la capital inglesa y la procedencia británica de Ricaredo aumentan aún más la visión ideal de la caballería en la novela. Aunque es posible que esta nacionalidad poco común en la literatura cervantina provenga de las buenas relaciones anglo-españolas que había en la época, como mantiene Carroll Johnson, quisiera añadir que conlleva un motivo

caballeresco ligado a todo lo que hemos considerado hasta ahora (165-9). Después de todo, Inglaterra es la tierra de numerosos caballeros ilustres de la tradición literaria. No es una coincidencia que el séquito que en 1554 acompañó al rey Felipe II a Inglaterra estuviera tan emocionado por visitar “the legendary island of chivalry, the home of king Arthur and of Amadís” (Kamen 54). Aparte de la Materia de Bretaña, hay que reconocer que la literatura ibérica ha tendido a localizar varias historias caballerescas en Inglaterra, como las de Amadís, Esplandián, Palmerín e incluso don Duardos del drama homónimo de Gil Vicente. El hecho de que todos los sobredichos nombres salvo el último aparezcan en el *Quijote* insinúa que Cervantes también asociaba la alta caballería con Inglaterra. Si dirigimos nuestra atención un momento a la gran novela cervantina podremos inferir una mejor idea de lo que significaba Inglaterra para el autor, al menos dentro de un contexto literario. En el capítulo XIII de la primera parte, don Quijote entabla una conversación con un tal Vivaldo, quien le pide una definición de un caballero andante a su interlocutor. Una gran parte de la respuesta de don Quijote merece ser citada:

¿No han vuestras mercedes leído... los anales e historias de Ingalaterra, donde se tratan las famosas fazañas del rey Arturo, que comúnmente en nuestro romance castellano llamamos “el rey Artús”... Pues en tiempo de este buen rey fue instituida aquella famosa orden de caballería de los caballeros de la Tabla Redonda, y pasaron, sin faltar un punto los amores que allí se cuentan de don Lanzarote del Lago con la reina Ginebra... (111).

Cervantes, al citar las leyendas inglesas en primer término, establece el país anglosajón como la tierra de la caballería ejemplar por excelencia. Ricaredo, por lo tanto, evoca la tradición de la caballería literaria con su nacionalidad, contrario a los caballeros españoles de Cervantes que, de ninguna manera, ejemplifican el oficio. Don Quijote, por ejemplo, no es un caballero, sino un hidalgo cuya pasión por la lectura le lleva a la obsesión por personajes e historias de caballeros a los que en su locura imita. Un creyente en la “preeminencia de las armas contra las

letras”, parodia el género caballeresco y muere al final de la segunda parte tras múltiples aventuras fracasadas (Cervantes, *Quijote* 395). Al igual que su antecedente cervantino, don Antonio y don Juan de *La señora Cornelia* son al mismo tiempo caballeros españoles, de la zona vizcaína, y defensores de las armas. Juntos abandonan sus estudios en Salamanca, de la misma manera que don Quijote abandonó casa y familia en busca de aventuras. Ellos, sin embargo, viajan a dos epicentros de guerra en la época de Cervantes, Flandes e Italia. Pese a su afán por lo bélico, no consiguen sino participar en los juegos amorosos de Cornelia y el duque de Ferrara, lo cual refleja de nuevo el carácter poco serio propio de la caballería existente en el *Quijote*. Se puede deducir entonces que los caballeros españoles de Cervantes, aunque abogan por el principio clásico *fortitudo*, o la fuerza, son en gran parte paródicos o poco serios, algo que sencillamente no se capta en *La española inglesa*.

A diferencia de los antes mencionados personajes españoles, Ricaredo se aferra más al principio clásico opuesto que encarnan el manchego y los vascos: la *sapientia*, es decir, la sabiduría. A pesar de que el caballero inglés lleva una armadura vistosa y una espada consigo, jamás las emplea con fines bélicos, ni siquiera en el episodio del desafío del conde Arnesto. No es comparable con “los ejércitos de Jerjes” como los vascos de *La señora Cornelia*, sino que se inclina a la prudencia en vez de contender insensatamente (Cervantes 258). Es así que comienza a apropiarse de la imagen de Alejandro Magno según la vemos en la tradición escrita. Aunque se conoce a Alejandro por ser un conquistador de vastas tierras, o un modelo del *fortitudo*, igualmente demuestra ser sagaz y estratégico, sobre todo en una de las campañas más significativas de su carrera militar, la conquista de Persia. En efecto, el poema épico castellano el *Libro de Alexandre* atribuye los logros del personaje titular a su “grant sabiençia”, la cual sirve de contraste con la “grant potencia” de Poros y Darío III de Persia a quienes vence (6-7). En

cuanto a la figura de Alejandro entonces, la literatura castellana revela que la inteligencia es superior a la fuerza, un concepto que hereda y expone Cervantes en sus historias caballerescas.

Es Plutarco quien había fundado esta visión benévola del macedonio. Aparte de hacer hincapié en la enseñanza que recibió Alejandro de Aristóteles, narra que el conquistador había perdonado las vidas de la familia de Darío tras la derrota del imperio persa y que había permitido que siguieran viviendo con los mismos privilegios que siempre (Plutarco 286, 302). El historiador griego enfatiza esta decisión estratégica de no conquistar brutalmente al enemigo, una historia que Ramón Llull seguramente tenía presente al citar a Alejandro en su *Libre del ordre de cavalayria* como referente de *largesse*, o magnanimidad, un atributo esencial para los caballeros medievales también conocido como “liberalidad” (Keen 11). La reputación de ser un líder liberal permanece constante en los textos alejandrinos de la alta Edad Media (Cary 365). Durante aproximadamente la misma época que Llull, surgió el *Libro de moralidades*, obra castellana que sostiene esta visión del personaje histórico. Barletta ofrece la siguiente traducción del comentario que nos interesa del castellano medieval: “Others said that chivalry is the greatest good, as through chivalric pursuits a man learns to love victory over his enemies and conquest of many lands. Of this group was Lucan, who wrote books of chivalry, and Alexander, who by great acts of chivalry conquered the larger part of the world” (76). Compuesto a finales del siglo XIV o al principio del XV, el *Libro de moralidades* no presenta a Alejandro como un predecesor de la caballería como textos anteriores, sino como un caballero contemporáneo, cuyos esfuerzos le llevaron a la gloria, al igual que el *Libro de Alexandre*. La inspiración que esto habrá tenido entre los guerreros de la Reconquista es indiscutible.

A partir de aquí es posible volver a la obra de Cervantes, que debe ser leída teniendo en cuenta esta tradición textual. En el *Quijote* hay por lo menos trece referencias alejandrinas y

varias aluden explícitamente a la “liberalidad” del conquistador (492, 526). No obstante, la descripción de Roque Guinart en la segunda parte del *Quijote* a mi parecer mejor aclara lo que era Alejandro para Cervantes: “...Roque les dio por escrito un salvoconducto para los mayores de sus escuadras y, despidiéndose de ellos, los dejó ir libres y admirados de su nobleza, de su gallarda disposición y extraño proceder, teniéndole más por un Alejandro Magno que por ladrón conocido” (1016-17). Como en varias referencias alejandrinas, Cervantes recuerda en ésta la bondad con la que el vencedor helénico trató a la familia de su adversario y la aplica al comportamiento imprevisto del bandolero con unos nobles, don Quijote y Sancho. A pesar de su reputación infame, el catalán revela una liberalidad equivalente a la que demostró Alejandro a sus enemigos, desde la perspectiva del autor.

Dicha acción por parte del héroe antiguo aparentemente debió causar tal impresión en Cervantes que en cierto modo la duplicó en *La española inglesa*. Después de vencer a los navíos turcos en España, el capitán Ricaredo tiene que elegir el destino de los supervivientes turcos y españoles de la contienda. En la época isabelina, habría sido de esperar que Ricaredo, un inglés católico, rematara a los turcos y los españoles, ciudadanos de las naciones que competían con Inglaterra por la supremacía imperial. Cervantes, sin embargo, acentúa su fascinación por el Alejandro literario al incluir las siguientes palabras en la boca del protagonista: “...no quiero corresponderle [a Dios] con ánimo cruel y desagradecido, ni es bien que lo que puedo remediar con la industria lo remedie con la espada” (*La española* 275). La decisión de perdonar las vidas de los supuestos enemigos hace que los que presencian el evento juzguen al capitán “por valiente y magnánimo y de buen entendimiento”, un acto que más tarde se designa ‘liberal’ (Cervantes, *La española* 275, 277). Ricaredo entonces se convierte en el referente antiguo de la caballería

porque en este momento de la historia emplea la sagacidad, la liberalidad y la capacidad de ganar al mismo tiempo.

No obstante, Cervantes no era la única figura renacentista para reflexionar sobre el legado clemente de Alejandro Magno. Artistas italianos como Giovanni Antonio Bazzi, también conocido como el Sodoma, y Paolo Veronese en el siglo XVI inmortalizaron el momento histórico al que el español haría alusión en su novela al principio del siguiente centenario, el encuentro pacífico entre el Alejandro triunfante y las parientes de Darío. La obra del Sodoma, *Las mujeres de la familia de Darío ante Alejandro Magno* (fig. 5), asume una importancia particular con respecto al presente trabajo sobre todo porque se alberga en la ciudad que habitó Cervantes durante cinco años a partir de 1569, Roma (Dudley 27-28). Pintado hacia 1517, el fresco adorna una pared en la Villa Farnesina del barrio de Trastévere. Dado que Edward Dudley y Frederick De Armas han expresado su tendencia a creer que Cervantes pudo acceder a dicho palacio, abierto al público durante su estadía romana, con el fin de contemplar *El triunfo de Galatea* de Rafael, yo argumentaría que habría sido igualmente posible que viese el fresco alejandrino del Sodoma (De Armas 23). Pero aunque Cervantes no se inspirara al observar el fresco, parece imposible negar que Ricaredo sea un Alejandro cervantino conociendo ya la tradición escrita sobre éste y cómo aparece en el *Quijote*. A Ricaredo no sólo se le atribuyen los mismos adjetivos que se asocian con Alejandro por su inteligencia y misericordia, sino que también existe un paralelismo entre su expedición naval y la conquista de Persia.

La ubicación de la escaramuza entre los barcos ingleses de Ricaredo y las galeras turcas se define como un punto marítimo desde el cual “las altas montañas de Abila y Calpe”, un monte norteafricano y el Peñón de Gibraltar respectivamente, eran visibles (Cervantes, *La española* 276). Es decir, donde África y Europa se encuentran. Dicha referencia geográfica refuerza lo que

en el fondo es la escena de la batalla, un choque entre la civilización occidental y la oriental. Protagonizado por la facción dirigida por el inglés católico y los barcos turcos en los que ondea la bandera islámica, el combate entre civilizaciones rememora la caída del imperio de Darío, una ocasión en la que lo occidental se enfrentó y venció a lo oriental. Sin querer confundir la cultura persa preislámica con la turca y la magrebí del siglo XVII, me gustaría situar el imperio otomano y el Magreb bajo el término de ‘Oriente’ por la fe que une ambas tierras y por la amenaza que esa misma fe suponía a la Europa de Cervantes. Siendo así, la batalla de Ricaredo plantea un enfrentamiento de civilizaciones parecido al que acaudilló Alejandro. Los turcos de *La española inglesa* representan para Ricaredo lo que los persas representaron en la antigüedad para el rey macedonio. Sin embargo, en lugar de la región mesopotámica, Cervantes localiza la contienda paralela en un espacio que conocía mejor, el mar, donde en 1571 había experimentado un acontecimiento semejante, la batalla de Lepanto. Su Fang Ng observa que los Habsburgos, uno de los bandos vencedores del conflicto para el cual luchó Cervantes, incorporaron a Alejandro en su genealogía (297). De hecho, la supuesta consanguinidad entre el macedonio y la dinastía de los reyes españoles se reveló durante la vida del autor. “As King Philip gave the realm to Alexander, so the Emperor Charles... desires that in his lifetime his son Philip will be elected Caesar” lee una inscripción al lado de una imagen de 1550 de Carlos V y el príncipe Felipe aguantando un globo terráqueo (Tanner 134-35). Realizada por un pintor flamenco, la imagen compara el vasto imperio de Alejandro con el de Carlos y justifica la inminente coronación de Felipe. Por estas razones, el vínculo de Ricaredo con el conquistador helénico tiene una fundación tanto antigua como contemporánea.

Antes de concluir, es imprescindible considerar el episodio de la novela en el que culmina la imagen alejandrina del protagonista. Cuando Ricaredo e Isabela se reúnen ante el

monasterio de Santa Paula en Sevilla, el caballero adquiere una apariencia física que recuerda al Alejandro representado en el arte desde la antigüedad hasta el Renacimiento. Justo antes de entrar en el convento donde iba a consagrarse como monja, la joven gaditana descubre a un hombre con “una confusa madeja de cabellos ensortijados, y un rostro como el carmín y como la nieve, colorado y blanco...” (*La española* 300). Éste es Ricaredo, esculpido en el texto como si fuera un busto clásico de Alejandro que típicamente se caracterizaba por el pelo grueso y rizado y las facciones idealizadas. Este estilo fue perfeccionado por Lisipo, el escultor preferido por Alejandro en cuanto a su destreza por representarlo precisamente, y luego fue adoptado por otros artistas (Plutarco 282).

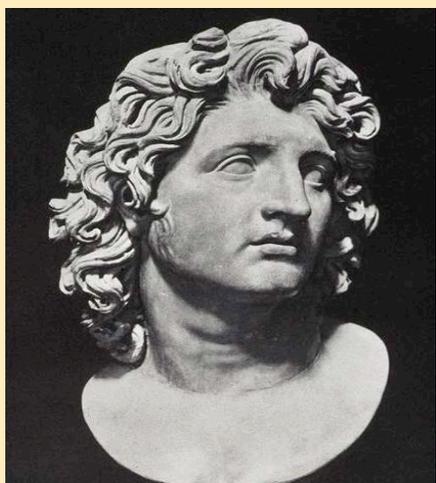
Junto con estos bustos antiguos del rey (fig. 1-3), la descripción física del protagonista en este episodio evoca un relieve de Alejandro hecho por Andrea del Verrocchio entre 1483 y 1485 (fig. 4). El artista florentino manifiesta que la percepción física de Alejandro no había evolucionado tanto en el mundo mediterráneo desde que los escultores antiguos esculpieron su cara en piedra hace aproximadamente 1.800 años. Tanto los tallistas como del Verrocchio otorgaron rizos gruesos y largos y rasgos perfeccionados en mármol al joven conquistador. El italiano, en cambio, agrega un toque propio a su obra, vistiendo al modelo con una armadura del siglo XV, parecida a la que Ricaredo habría llevado puesta al regresar victorioso a Londres. Como Lorenzo de' Medici había mandado el relieve como un regalo de alianza al rey húngaro Matías Corvino, no es posible que Cervantes lo hubiera visto cuando estaba en Italia (Vasari 234). No obstante, es probable que viera otras representaciones artísticas de Alejandro, como por ejemplo *Nupcias de Alejandro y Roxana* del Sodoma (fig. 6), también albergada en la Villa Farnesina de Roma junto con el ya discutido fresco del mismo artista. *Nupcias* curiosamente no desvía de la forma estética en que los antiguos y del Verrocchio formaron el rostro del

macedonio. Colocado en el centro del fresco, Alejandro aparece con pelo rizado y dorado y de perfil para acentuar las facciones idealizadas de su cara blanca, lo cual establece una gran semejanza entre el Alejandro pintado por el Sodoma y el Ricaredo del episodio del reencuentro. Además de su apariencia casi idéntica, el acercamiento compartido a sus futuras esposas ante varios espectadores constituye una similitud innegable. Los amantes de *La española inglesa*, al igual que los protagonistas de la pintura, saben que cumplirán su promesa de casarse al verse. “Vos, señor, sois sin duda la mitad de mi alma, pues sois mi verdadero esposo. Estampado os tengo en mi memoria y guardado en mi alma”, confiesa Isabela a Ricaredo (*La española* 300). Al recibir a su marido públicamente, se convierte en una especie de Roxana, quien en el fresco italiano está rodeada de querubines que añaden un elemento católico a la escena pagana. Estos pequeños ángeles poseen la misma función que los que ornamentan la fachada renacentista de Santa Paula, enfrente de la cual los personajes católicos de Cervantes declaran su amor y deseo de casarse y, así, ejemplifican el sacramento del matrimonio también embellecido por el Sodoma. Si la ya discutida sospecha de Dudley y De Armas sobre la visita de Cervantes al palacio es verdadera, el final festivo de la novela podría ser una reproducción en forma de *ekphrasis* de la obra del Sodoma (De Armas 23). Dichas semejanzas entre Ricaredo y el Alejandro representado en obras artísticas confirman que la evocación de este precursor antiguo de la caballería por parte de Cervantes es tanto interior como exterior.

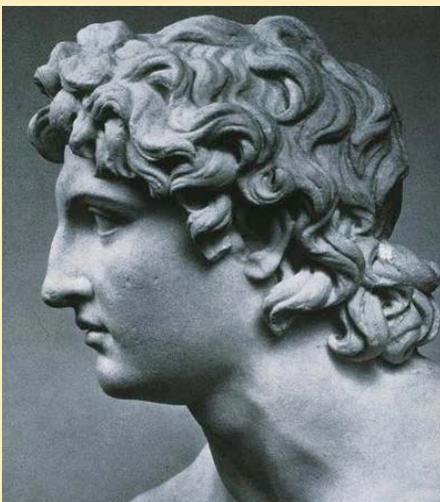
Para concluir, conviene recapitular el papel de Ricaredo en la literatura de Cervantes. Por su resonancia con los héroes que establecieron el prototipo del oficio, su nacionalidad y devoción católica, el protagonista adquiere el estado único del caballero ejemplar cervantino. Contrario a los otros caballeros del autor, el que hemos discutido aquí representa todo lo bueno e ideal de la caballería que, a partir del siglo XV, empezaba a ser sustituida por un ejército profesional

moderno. De la misma manera que hubo un renacimiento de la caballería en la Inglaterra de Isabel I, como advierte Arthur B. Ferguson, parece que también lo hubo en la literatura de Cervantes hacia el final de su carrera literaria con esta novela (66). Como un autor renacentista fascinado por el apogeo del género caballeresco que precedió su vida, Cervantes inserta en su obra lo que Barletta denomina «the newly polished Renaissance self» de Alejandro Magno, como un avatar en forma de un inglés católico para por fin presentar la caballería ideal (78). Parece que el autor arroja alguna luz sobre su propósito de transmitir ejemplaridad a sus lectores con sus *Novelas*, lo cual reluce en *La española inglesa* a través de la caballería.

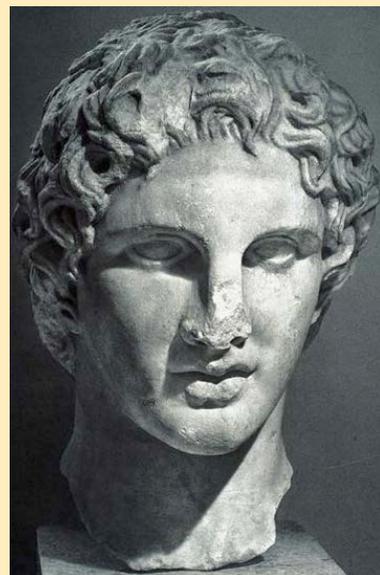
#### Apéndice



1. 400-330 AD.



2. 338-36 AD.



3. 340-30 AD.

4. Andrea del Verrocchio. *Alejandro Magno*. La Galería Nacional de Arte, Washington D.C., EE.UU.





5. Giovanni Antonio Bazzi (el Sodoma). *Las mujeres de la familia de Dario ante Alejandro Magno*. Villa Farnesina, Roma, Italia.



6. Giovanni Antonio Bazzi (el Sodoma). *El matrimonio de Alejandro y Roxana*. Villa Farnesina, Roma, Italia.

## Obras citadas

- Barletta, Vincent. *Death in Babylon: Alexander the Great & Iberian Empire in the Muslim Orient*. Chicago: University of Chicago Press, 2010. Impreso.
- Cantar de mio Cid*. Ed. Juan Carlos Conde. Madrid: Austral, 1999. Impreso.
- Cary, George. *The Medieval Alexander*. Ed. D.J.A. Ross. Cambridge: Cambridge University Press, 1956. Impreso.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*: Edición del IV Centenario. Madrid: Real Academia Española, 2004. Impreso.
- . *La española inglesa. Novelas ejemplares I*. Ed. Harry Sieber. Madrid: Cátedra, 2015. 260-306. Impreso.
- . *La señora Cornelia. Novelas ejemplares II*. Ed. Harry Sieber. Madrid: Cátedra, 2001. 239-77. Impreso.
- De Armas, Frederick. *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*. Toronto: University of Toronto Press, 2006. Impreso.
- De Charny, Geoffroi. *A Knight's Own Book of Chivalry*. Trans. Elspeth Kennedy. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005. Impreso.
- Dudley, Edward. «Goddess on the Edge: the Galatea Agenda in Raphael, Garcilaso and Cervantes.» *Caliope* 1.1-2 (1995): 27-45. Electrónico.
- Fang Ng, Su. «Global Renaissance: Alexander the Great and Early Modern Classicism from the British Isles to the Malay Archipelago.» *Comparative Literature* 58.4 (2006): 293-312. Electrónico.
- Ferguson, Arthur B. *The Chivalric Tradition in Renaissance England*. Washington: Folger Shakespeare Library, 1986. Impreso.

- Garrad, Ken. «Parody in Cervantes.» *Southern Review* 13.1 (1980): 21-29. Internet.
- Highet, Gilbert. *The Anatomy of Satire*. Princeton: Princeton University Press, 1962. Impreso.
- Huizinga, Johan. *The Waning of the Middle Ages*. New York: Dover, 1999. Impreso.
- Johnson, Carroll B. «*La española inglesa* and Protestant England.» *Cervantes and the Material World*. Chicago: University of Illinois Press, 2000. 153-93. Impreso.
- Kamen, Henry. *Philip of Spain*. New Haven: Yale University Press, 1997. Impreso.
- Keen, Maurice. *Chivalry*. New Haven: Yale University Press, 1984. Impreso.
- Libro de Alexandre*. Ed. Jesús Cañas. Madrid: Cátedra, 1988. Impreso.
- Plutarco. «Life of Alexander.» *The Age of Alexander*. Trans. Ian Scott-Kilvert & Timothy Duff. New York: Penguin Books, 2012. 280-361. Impreso.
- Tanner, Marie. *The Last Descendant of Aeneas: The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*. New Haven: Yale University Press, 1993. Impreso.
- Vasari, Giorgio. *The Lives of the Artists*. Trans. Julia Conaway Bondanella and Peter Bondanella. Oxford: Oxford University Press, 2008. Impreso.
- Velasco-Rodríguez, Jesús. “Esfuerzo. La caballería, de estado a oficio (1524-1615).” *Amadís de Gaula: Quinientos años después*. Ed. José Manuel Lucía Megías & M<sup>a</sup> Carmen Marín Pina. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008. Electrónico.
- Zimic, Stanislav. “El *Amadís* cervantino: Apuntes sobre *La española inglesa*.” *Anales cervantinos* 25-26 (1987): 467-83. Electrónico.

## **Cómo asegurarse de un pueblo fiel: la propaganda franquista dirigida a los niños**

*Ellen M. Olsen*

*University of Minnesota*

Cuando la guerra civil española llegaba a su fin, el generalísimo Francisco Franco y sus colaboradores comenzaron a producir libros propagandísticos para los niños. Estos libros, deliberadamente diseñados, retrataban a Franco como el héroe y el salvador de España. Este tipo de propaganda era una herramienta clave para los nacionales porque formaba de la nueva generación una población leal a su caudillo, lo que le permitiría a Franco mantener el poder político durante su larga dictadura. Esta investigación propone identificar los elementos de diseño y discurso que se unieron para constituir una propaganda penetrante en libritos infantiles. Además, aclara cómo funcionan para realizar su propósito adoctrinador.

La propaganda consiste en dos partes: el discurso, que es el mensaje inculcador planeado; y el diseño, que construye los medios para difundir este mensaje. En relación a la propaganda franquista, el mensaje planificado dependía en elementos discursivos que combinaban para transmitir sentidos preferidos: metáforas religiosas; construcciones culturales; más lenguaje explícito y sutil que llevaban a varios niveles de significación. Como vehículo, los colaboradores eligieron un género literario popular con los niños y representaron a personas contemporáneos como los protagonistas.

Los cuatro libritos de Víctor Ruiz Albéniz analizados en este trabajo son los siguientes: *Por Amar Bien a España: Tres Cuentos de Guerra*, y dos cuadernos de la serie “La Reconquista de España” - *La historia de El Caudillo, Salvador de España y Así empezó el movimiento Salvador*. El cuarto es *¡Franco!: Al muchacho español* por Lorenzo Quintana. Los títulos indican la intención propagandística. Estos libritos no fueron simplemente cuentos divertidos sino

ejemplos clásicos del conjunto de elementos de diseño y discurso ingeniosamente unidos por maestros de manipulación para transmitir opiniones de la dictadura.

Antes de examinar estos textos propagandísticos, es necesario referirse a unas teorías del lenguaje y cómo éstas transmiten el significado. De acuerdo con el teórico cultural y sociólogo Stuart Hall, lenguaje, signos e imágenes representan o simbolizan ideas, conceptos y sentidos que queremos comunicar (4). *Representación* entonces, Hall afirma, es una de las prácticas más importantes por lo cual estas ideas, imágenes y conceptos se combinan para crear un código lingüístico común. A través de este código, una representación transmite un significado comprensible a los miembros del grupo (Hall 4). Más que establecer la base de comunicación entre un pueblo, un código lingüístico común provee metáforas compartidas para que dicho pueblo las entienda automáticamente. Los promotores se aprovecharon estas metáforas para insertar e insinuar su doctrina preferida.

El *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)* define *propaganda* como “Acción o efecto de dar a conocer algo con el propósito de atraer adeptos...propagar doctrinas, opiniones, etc.” (1845). La propaganda funciona para invocar imágenes y conceptos específicos con la intención de apoyar doctrinas difundidas. En cuanto a los “adeptos” que la propaganda franquista intentaba atraer, la población objetiva más deseable fue los niños: eran vulnerables a las invenciones de los promotores. De este modo en la guerra civil, los niños una gran oportunidad de imprimir lo que quería el régimen en la página en blanco del futuro, y de esta forma, asegurarse de un pueblo leal.

La difusión eficaz explota los conceptos compartidos con su público objetivo. Según Lakoff y Johnson, “The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another” (125). Es decir, un concepto se entiende en términos de otro; lo conocido

influye en la percepción del nuevo concepto para definirlo por medio de una comparación.

Lakoff y Johnson postulan que estos conceptos definen la realidad, porque proveen una estructura, a través de la cual uno entiende el mundo y se relaciona con otras personas (133). En relación con esto, los autores de los libritos elaboraron entonces una serie de metáforas persuasivas para influenciar la ideología del público lector.

En cuanto a mantener el poder político, cabe mencionar que una prioridad principal del franquismo como el adoctrinamiento es imprescindible. Los postulados de Giles y Middleton, investigadores de estudios culturales y literarios, concluyeron después de revisar cuantiosos análisis culturales lo siguiente: “Constructing, sustaining and reproducing ‘truths’ is essential to the maintenance of power” (74). Crear y circular metáforas específicas resulta en la manipulación de la gente mediante una ‘verdad’ inventada, lo que entonces lleva indiscutiblemente a un control absoluto. Los cómplices de la dictadura comprendían las múltiples ventajas que procedían de falsear la verdad.

Como evidencia del diseño adoctrinador de estos textos, Quintana en *¡Franco!: Al muchacho español*, comenzó con un mensaje a los mayores que proclamó que “ninguno [afán] puede superar en importancia, ni en urgencia, al afán acuciador encaminado...a la orientación, [y] a la perfecta formación de la infancia y juventud” (8). Esta declaración pronunció inequívocamente el ‘sencillo objeto’ (9) de manejar a las mentes juveniles a través de la literatura de aventura. Acentuó los episodios con lecciones explícitas sobre el comportamiento honrado y el desarrollo de la rectitud religiosa, basadas en el ejemplo de Franco, con el fin de garantizar adeptos fieles al régimen franquista.

Todavía más sutilmente, Ruiz Albéniz explicó en la introducción de *La Reconquista de España* que la escribió con el fin de que el lector “aprenderá su camino en estas...hazañas

heroicas...y se sentirá estimulado a seguir...las huellas de los que con su sangre y su vida han escrito las páginas inmortales de la Nueva España”. Esta visión inculcó a cada niño la idea de poder convertirse en un soldado heroico dispuesto a defender la gloriosa Nueva España contra cualquier enemigo. Naturalmente, era el régimen quien delimitaría quién sería el enemigo. A pesar de la sutileza, es evidente que el objetivo del comentario era influenciar a los niños para que crearan una legión de hombres leales.

Además de plantear la propaganda literaria infantil, fue ingenioso estructurarla en la forma de cuentos de acción y aventura. Este género clásico para los niños, principalmente los varones, consigue comunicar mensajes inculcadores por una manera atrayente. Cuentos de aventura típicamente muestran a personajes como arquetipos del Bien contra el Mal. Este género sigue una fórmula: presenta un conflicto entre el héroe, (a quien aplaude el lector), contra el villano, (a quien se le opone), hasta el punto culminante que lleva a la destrucción inevitable del mal y a la victoria merecida del bien. A todo el mundo le gusta identificarse con el vencedor, aun más los lectores animados por acción y aventura. Los partidarios eligieron difundir sus opiniones a través de este género para explotar esta tendencia.

Aún más del género literario, los autores afirmaron presentar la “historia pura” (Ruiz Albéniz, dedicación a *La historia de El Caudillo*) y los “episodios históricos, aunque [en] forma novelesca” (Ruiz Albéniz, dedicación a *Por Amar Bien a España*). Al igual que cualquier cuento, estos cuentos les provocaban a los lectores sensaciones de admiración, orgullo y desdén. Sin embargo, a diferencia de personajes de ficción como los vaqueros e indios o *El Guerrero del Antifaz*, los héroes y villanos reproducidos en la propaganda sí existían en el mundo contemporáneo. Los niños veían a estas personas en periódicos y revistas, en los NODOS

(Noticiarios y Documentales) del cine, y también en el retrato colgado en la pared de cada aula en los colegios por toda España.

Debido al fenómeno de transferencia que asocia un protagonista con un sustituto, todos los sentimientos que provocaban estos personajes ficticios proyectaban directamente de las páginas del libro a personas existentes de carne y hueso. Aprovechándose de este fenómeno, los colaboradores les comunicaron con claridad quién merecía la adoración y quién el odio impenitente. Con anticipación, los expertos propagandísticos formaron los cuentos con el fin de adoctrinar a lectores jóvenes para que se sometieran al mensaje adoctrinador y afirmaran el régimen.

En combinación con los elementos del diseño intencionado, los componentes discursivos también eran importantes. Los escritores de dichos libritos manejaron con destreza metáforas de simbología bíblica. Este código lingüístico común indicaba conceptos bien entendidos en el profundo de la consciencia católica española para que utilizaran las metáforas más impactantes posibles. Para los jóvenes lectores, el discurso conocido de metáforas religiosas contextualizó los asuntos desconocidos del contexto político.

Entre algunas de las metáforas religiosas recurrentes se incluyen: la “Guerra como la Redención de España”, “Franco el Salvador” y “La abnegación y el cumplimiento del Deber”. Los cómplices emplearon una abundancia de palabras y referencias cargadas de connotaciones para evocar matices de significado entre estos textos de aventura: la admiración por el héroe incomparable, el temor reverencial frente al hombre merecedor, la llamada de acción para apoyar la patria en peligro, más la advertencia implícita en no someterse a la voluntad del liderazgo. Esta investigación examina ejemplos de este lenguaje y cómo lo manipulaban para insertar sentidos de gloria y amenaza.

En todos los cuentos, los colaboradores emplearon un recurso literario llamado *hipérbole*: “Figura [retórica] que consiste en aumentar o disminuir...excesivamente aquello de que se habla; Exageración de una circunstancia, relato o noticia” (*DRAE* 1215). Este recurso ayudó a construir exageraciones que despertaron emociones fuertes. Para subrayar el mensaje inculcador, sacaron provecho de la predisposición juvenil a entender el mundo en opuestos polares.

Los cuentos engrandecieron a Franco de una manera que rememora el estilo literario de la hagiografía medieval (Cazorla Sánchez 74), el cual rememoraba la vida y los milagros de los santos. Esta técnica asoció subliminalmente a Franco, tanto el personaje ficticio como el real, con personas específicas, elevadas y bendecidas por Dios.

Durante el principio del Nuevo Estado, era forzoso justificar el levantamiento y la subsiguiente dictadura. Con el fin de legitimarlos, una herramienta central fue el uso de una “simbología bíblica [que presentaba] la política como misión, no como poder” (Minardi 126). La metáfora soberbiamente utilizada era la “Guerra como Redención de España” que accedía a subtextos poderosos. A modo de ejemplo, Ruiz Albéniz tituló su serie “La Reconquista de España”, lo que equivalieron indudablemente las historias de sus cuadernitos al triunfo cristiano sobre los moros infieles. Aunque ningún lector juvenil lo entendía, esta alusión comparó unos diez años de acontecimientos de la guerra gcivil española con la lucha épica que, después de más de setecientos años, por fin triunfó.

Esta referencia a la Reconquista de España estableció un paralelo entre los Reyes Católicos y Franco. En la psique colectiva española, los Reyes Católicos gozan un estatus similar al arquetipo cristiano bendecido por Dios a la par de los santos. Este paralelismo así iluminó el personaje de Franco según la creencia de antiguo que dice que sólo una persona recta y honrada gozará el favor de Dios (el Salmo 35:27, el Salmo 84:11, los Proverbios 28:20, Mateo 6:33,

Mateo 25:21, *Nueva Traducción Viviente*). El favor divino se manifiesta mediante el éxito o, en el caso del teatro bélico, en la victoria. La fuente de esta creencia eran versículos como el Salmo 41:11: “Sé que soy de tu agrado, porque no permitiste que mis enemigos triunfaran sobre mí” (*Nueva Traducción Viviente*), lo que evidenció el favor divino en la victoria.

Desde tiempos inmemoriales la sociedad española, profundamente religiosa, ha entendido la victoria de la “Santa Cruzada” de la Reconquista como una bendición de Dios que merecieron los Reyes Católicos debido a su piedad. Explotando los niveles de significado que implicaba esta metáfora, los autores aseguraron que la sociedad contemporánea concluía de modo subconsciente el siguiente: el régimen venció en la guerra; por consiguiente de manera lógica, el carácter de Franco era recto y meritorio.

La caracterización de “nuestra Santa Cruzada de Redención Nacional” (Ruiz Albéniz, *Por Amar Bien a España* 8) ofreció un nivel adicional porque incluyó la supuesta necesidad de *redimir* a España, lo que desautorizó de nuevo el gobierno republicano electo. No sólo significó que el alzamiento fue un acto de liberación de la esclavitud, sino evocó la “rendición que Jesucristo hizo del género humano por medio de su pasión y muerte” (*DRAE* 1921), así enlazando Franco, conocido como el Salvador de España, a Jesucristo.

De modo interesante, la metáfora de “Franco el vivo retrato de Jesucristo” era un denominador común a través de los cuentos en maneras ambas directas y sutiles. En el caso de *La historia de El Caudillo*, Ruiz Albéniz relató la vida de Franco desde el principio. La narración parecía un eco del Evangelio que presentó a Jesucristo él mismo, hijo de Dios. El simpatizante describió a Franco como:

el pequeño que... es una gloria de Dios... que Dios enviara a sus queridos señores... por la gracia de Dios y para bien de España y su Historia, había de ser el General, el Jefe del Estado español, el Caudillo del la Cruzada redentora de España (Ruiz Albéniz, *La historia de El Caudillo* 6-7).

Al igual que Jesucristo, Dios escogió a Franco para realizar una empresa redentora.

Esta representación implantó la metáfora de “Divina Predestinación” en cuanto a Franco. La *predestinación* es la “Ordenación de la voluntad divina con que ab aeterno tiene elegidos a quienes por medio de su gracia han de lograr la gloria” (*DRAE*, 1820). Predestinación requiere protección divina para garantizar el cumplimiento de la empresa.

Los autores se refirieron a unos episodios en que la mano de Dios protegió a Franco. En *La historia de El Caudillo*, Ruiz Albéniz proclamó que durante las batallas, aunque “...a su lado caen muertos y heridos... ¡a él le respetan las balas! Ninguna le alcanza” (30). Esta declaración exagerada rememora a un superhéroe con una habilidad excepcional, tan soñado por los niños. Aun cuando Franco fue herido gravemente por un balazo, “¡Dios guardaba su precisa vida para muy altos destinos!” (Quintana 15). Por su parte, Franco demostró repetidamente que merecía este favor divino para que “no perdiera ni por un momento...ni su confianza ciega en la protección divina, que había de salvar su vida para bien de España” (Ruiz Albéniz, *La historia de El Caudillo* 16-17). Pasajes como estos combinaban declaraciones exageradas, una creencia firme en la predestinación divina y la fe profunda de Franco a fin de pintar el retrato de un héroe religioso-patriótico.

Otros fragmentos resaltaron el carácter fundamental de Franco que siempre demostraba "la ejemplaridad de virtudes y acción" (Quintana, Carta-Prólogo) que brotaba de esa fe profunda. Ruiz Albéniz relató unos episodios en que Franco ofreció sabiduría militar al gobierno republicano en servicio de España. A pesar de todo lo que había hecho para reforzar la protección de la patria, era maltratado por “los politicastros republicanos” (Ruiz Albéniz, *La historia de El Caudillo* 53). El escritor usó un nombre peyorativo para expresar el desdén que

sentía por los desagradecidos que habían sometido a Franco a numerosos insultos. En contraste declaró que Franco no permitía que estos insultos turbaran jamás su serenidad.

Maltratado así por ineptos, un hombre ordinario se ofendió. A diferencia, Franco era un hombre extraordinario; con el “espíritu tan recto y elevado” (Quintana 51), no se motivaba por el terco orgullo que sólo pensaba en sí mismo. Guiado siempre por la obligación constante al cumplimiento del deber, Franco brindó sus servicios a ese gobierno repetidamente por el bien de la patria. El jefe militar reconoció que los líderes impudentes, por su conducta temeraria, estaban conduciendo a España al punto de una guerra innecesaria. Debido a su “honrada consciencia no pudiese...haber dejado de apurar todos los medios para evitar los ya inevitables ríos de sangre que desgraciadamente habrían de correr...” (Quintana 50-51). Sin ayuda pero “con toda su alma y su excelente corazón patriota” (Ruiz Albéniz, *La historia de El Caudillo* 59), Franco intentó disuadir a ellos de su camino peligroso. Por desgracia, todos los esfuerzos fueron inútiles. La redención de España requería que los politicastos mantuviesen esta intransigencia catastrófica hasta que le obligaron a Franco a emprender la Santa Cruzada en el nombre de Dios y la patria. De esa manera, los promotores enfatizaron que una misión divina había motivado al “Alzamiento glorioso” (47), no una ambición de gobernar.

No obstante estos agravios indignantes que le mostraron, Franco, en conformidad con la sagrada instrucción del muy sufrido Jesucristo, les dio la otra mejilla. A Franco no le importaba cual “poder constituido” (Quintana 38) gobernara, persistía en ser un soldado humilde, disciplinado y obediente al servicio de España: “...no se rebeló...” ni “había conspirado nunca y había sido siempre la flor de la lealtad y la disciplina...” (Ruiz Albéniz, *La historia de El Caudillo* 53, 60). Mantenía la contención paciente contra copiosas ofensas, la que subrayaba su

carácter fundamental. Franco exigiría a sí mismo la fidelidad de un código de conducta recta basado en su religión católica.

Un hombre tan excepcional siempre se convierte en el foco de atención. Un “maravilloso Comandante...que se cubría de gloria en cada combate” (Ruiz Albéniz, *La historia de El Caudillo* 24), Franco inevitablemente conseguía elogios por todas partes. Asimismo, debido a su comportamiento ejemplar y sacrificio personal “al servicio de ‘los supremos ideales – Dios y Patria – unidos’” (Quintana 8), la fama aumentó rápidamente. No obstante este interés halagüeño, Franco intentó evitar cualquier atención, no importaba cuán merecida fuera, para enfocar en el cumplimiento del deber.

Franco personificaba “la virtud de la abnegación” (Quintana 20), otro aspecto del carácter humilde a la manera de Jesucristo. La *abnegación* es el “Sacrificio que alguien hace de su voluntad, de sus afectos o de sus intereses, generalmente por motivos religiosos o por altruismo” (*DRAE* 8). Además, el altruismo indica un sacrificio personal de ayudar al prójimo por su bien. Franco enfatizó repetidamente, más importante que el reconocimiento de un éxito personal era el “cumplimiento del deber, la ley suprema de su existencia” (Ruiz Albéniz, *La historia de El Caudillo* 12). En retratar el personaje de Franco, empleaban términos como *virtud*, *deber* y *abnegación* así evocando metáforas tanto religiosas como patrióticas.

Una virtud es algo teórico que trata de una cualidad correcta; es una creencia colectiva, hasta el punto en que se manifiesta en una acción intencionada. La virtud de abnegación en acción es el cumplimiento del deber. En ambos contextos religiosos y patrióticos, el deber requiere uno que manda la función y otro que la cumple; implica una relación jerárquica.

Para Franco, constantemente el humilde sirviente de la providencia, el que le manda siempre era Dios. El campo en que luchaba Franco por Dios era lo que defendía el corazón

cristiano de la patria con el fin de protegerla. Como narraron los cómplices, desde el momento de su juventud cuando se alistó en su profesión militar, Franco prometió sus numerosos talentos, los dones divinos más todos los esfuerzos por cumplir el deber en servicio de España. Probó ser un soldado fiel y altruista, dedicado a la victoria que glorificaba a Dios y la patria. Encargado como jefe en el campo de batalla, estaba dispuesto a sacrificar todo incluso su vida por sus legionarios, por España y por Dios. En suma, era obediencia encarnada que respetó y aceptó voluntariamente la jerarquía que requería ‘el deber’.

En cuanto a manipular sutilmente a los niños, los partidarios propagandistas explotaron la jerarquía para lograr la sumisión del público objetivo. Retrataron el personaje de Franco dentro de los sistemas más influyentes: la religión católica y el militar. Este Franco corroboró en los niveles de mando por jugar el rol del adherente subordinado y, al mismo tiempo, el rol de “El Caudillo”. Tanto un soldado humilde como un jefe firme, Franco les “encomendó a los cadetes ‘la santa disciplina; el deber de elevar siempre los pensamientos hacia la Patria y a ella sacrificarlo todo...’” (Ruiz Albéniz, *La historia de El Caudillo* 50). Asimismo les ordenó la misma responsabilidad y obligación de los niños que componían el futuro del Nuevo Estado.

También enredado en tal sutil manipulación a los lectores juveniles era el concepto de “un modelo”: un “Arquetipo...para imitarlo; En las obras de...las acciones morales, ejemplar que por su perfección se debe seguir e imitar” (*DRAE* 1519). Implícitamente, el género literario de aventura proveyó un estándar de comportamiento honorable personificado en el carácter del *bueno*. Este bueno, el arquetipo del héroe, encarnaba todo la moral perfeccionada y por eso, sirvió de un modelo moralizante por medio que los niños pudieran entender la conducta aprobada y seguirla.

Lo que es más importante, los niños españoles ya conocían “el modelo” porque habían expuesto a los incontables ejemplos católicos en forma de los santos y el Hijo de Dios, Jesucristo. Con el objeto de formar a las mentes juveniles, los colaboradores compusieron los cuentos deliberadamente para tocar a este concepto del modelo más beneficiarse de la familiaridad que tenían los lectores con el tema. De esta manera, adoctrinaban a los que se someterían imitar al modelo al centro del mensaje manipulador. Franco manifestó el hombre extraordinario; Quintana le prometió a cada lector que “No cabe tema más educativa no otra silueta moral [que supera] a la figura noble, austera, recia y española del Caudillo” (Quintana Carta-Prólogo) que “puede servirte de modelo” (Quintana 13) del comportamiento honrado para los niños buenos.

Con un plan determinado, los elaboradores de estos cuentos propagandistas intentaron seleccionar ejemplos dignos de imitación. Los partidarios sólo ofrecieron estos modelos de conducta que restringieran a los lectores el alcance de la imitación potencial. Le permitieran un lector emular a un seguidor franquista, pero no le aceptaran de ninguna manera otro incipiente Caudillo.

Estos cuentos históricos reforzaban el concepto que, tanto Franco probó ser el modelo de un discípulo fiel, como los lectores debían convertirse a seguidores devotos también. Necesitaran prometer a sacrificar todo por Dios y patria; debieran hacer lo que ordenaba el Caudillo elegido por la mano de Dios. Él había sacrificado mucho por los buenos españoles y era obligatorio demostrar que lo merecían mediante su sumisión incondicional.

El admirador Quintana sabía que esta jerarquía y las metáforas cristianas ejercían el poder moldear devotos a Franco. De hecho, se aprovechó ingeniosamente cuando les presionó a los lectores con el mensaje que:

El camino para que logres ser un gran hombre...es el siguiente: Que coloques toda tu felicidad en el cumplimiento constante y firme de todos tus deberes. Este es el único camino...que puede conducirte a que seas feliz eternamente en el Cielo (13-14).

Éste presentó uno de los ejemplos más impactantes del discurso planificado: Quintana obviamente ligó la promesa de la felicidad eterna a la obediencia temporal por medio del cumplimiento del deber.

Con respecto a la cita arriba, el autor les aconsejó a los lectores juveniles sobre el camino para madurar en un gran hombre. El modelo por excelencia del *gran hombre* es indudable el caudillo Franco, el gran hombre contemporáneo quien desinteresadamente sacrificó mucho por la Nueva España y por el futuro honorable que los niños heredaban. El mensaje claro fue el cumplimiento del deber que llevaba a la felicidad terrenal de este mundo más la felicidad eterna, la recompensa perpetua por seguir los pasos de Jesucristo. El mensaje subliminal corolario era inequívocamente: desobedecer o dejar de cumplir el deber resultará en el castigo eterno. Aunque tácita, los lectores maleables sin duda sobreentendieron la advertencia ocultada en pasajes de este tipo. Además, el texto sugería la ventaja en ser sumisos a la voluntad del régimen.

Detrás de la glorificación del héroe y sus hazañas, las historias exhibidas también llevaban este mensaje subyacente de intimidación. Indirectamente, retrataron para los lectores la consecuencia de traicionar a Franco: un montón de infieles difuntos. Insertar la simbología bíblica aumentó de manera exponencial la amenaza porque llevó la fuerza entera del castigo eterno. Para un niño inocente y confiado que entendió su mundo en oposiciones inequívocas de blanco y negro, del bien contra el mal, este significado subyacente y poderoso le intimidaba permanecer en silencio así se entregando la obediencia exigida. En cuanto a difundir eficazmente la doctrina de la dictadura a esta población objetiva maleable, fue astuto unir los personajes y acontecimientos de la guerra civil con las metáforas religiosas.

De manera interesante en cuanto a los niños, la referencia de ‘el deber’ no elucidó lo que significó específicamente el deber ni qué ellos necesitaban hacer para cumplirlo. Sin embargo, es razonable inferir que el adoctrinamiento les guiara por lo menos para entender y ejecutar los deberes según las ambiciones franquistas.

Hasta ahora este ensayo no ha mencionado cómo los libritos representaban a los republicanos de forma colaborativa del diseño político-religioso. Por razones numerosas, esta faceta era importantísima para conseguir una propaganda exitosa. Denigrar al enemigo proveyó una fórmula adicional para moldear a un pueblo leal mediante la asociación de cualquier ideal republicano con las metáforas adoctrinadoras que manipulaban el régimen. El método dependió de que cada niño influenciado interiorizara estas creencias, y con el tiempo, las generalizara en el futuro. En consecuencia, el régimen venció la potencia de ideales contradictorios e impidió que amenazaran la dictadura durante las próximas décadas.

Con el propósito de lograr este objetivo, los colaboradores emplearon la técnica literaria de contrapunto del héroe: menospreciar el carácter del antagonista para ensalzar más el de Franco. Si se caracterizaba a Franco como “X” automáticamente, se clasificaba a los republicanos como “No X”. De acuerdo con una de las conclusiones de Giles y Middleton, “Signs only operate to produce meaning within a system of other signs that signify along chains of similarity and difference” (68). Es decir, un símbolo empleado sólo comunica un significado a través de las relaciones de semejanza y diferencia que establecen entre otros símbolos. De esa manera, un discurso no sólo transmite su mensaje expresado sino niveles de significado adicionales por sugerir comparaciones y contrastes subliminales. Independientemente del modo de la representación, explícita o implícita, los republicanos existían siempre dentro del cuento.

Un pasaje fuerte que accedió a muchos niveles de significantes viene del librito de lecciones por Quintana en que describió como

la guerra [ha] de convertirse en una lucha épica, en un duelo a muerte entre las hordas embrutecidas con un concepto materialista de la vida, y la Civilización Cristiana... dentro de la eterna lucha entre el bien y el mal, la verdad y la mentira, la honradez y la delincuencia, la virtud y el crimen, Dios y el demonio... (69).

Este ejemplo combinó la gravedad de la epopeya con la simbología bíblica para crear el mensaje más manipulador posible.

Esta cita representó la guerra como una lucha épica, el argumento a la base de los cuentos de acción y aventura. Enfatizó la oposición binaria del conflicto clásico entre el héroe y el villano y describió cada facción en términos ambos explícitos más cargados de mensajes subyacentes. Además, este corto fragmento resumió toda la opinión propagandista que era el tema de estos libritos de cuentos. Vale analizarlo minuciosamente.

En primer lugar, el materialismo gobernaba a los republicanos “embrutecidos”; es decir, seguía la “Doctrina [que] dar importancia primordial a los intereses materiales” (*DRAE* 1467) y negaba valores espirituales. En pocas palabras, esta descripción recordó que la mayor preocupación de los líderes republicanos era obtener posesiones y puestos en lugar de comportarse moralmente para el beneficio del pueblo.

A continuación, Quintana contrastó esta doctrina corruptora del materialismo con la civilización cristiana. El término ‘civilización’ implicaba el desarrollo avanzado que no enfocaban solamente en las necesidades básicas o los ambiciones mundanos sino en asuntos más elevados como las virtudes y la ética social. ‘Cristiana’ cargó la dimensión espiritual que dirigía a los adherentes seguir los pasos del Jesucristo, esforzarse siempre por el bien común, y cumplir el sagrado deber para que llevaran a la salvación y la felicidad eterna en el cielo.

Quintana retrató las características de ambos bandos de la guerra. Identificó a los héroes con todas las virtudes de los fieles al lado de Dios, mientras que los enemigos se caracterizaron por su inmoralidad, e incluso de ser los aliados del demonio. Las metáforas principales de la maquinaria propagandista condensaron ingeniosamente en este corto fragmento dejando al lector ninguna duda que el Caudillo dirigía a los héroes más valientes y más merecedores que habían sacrificado todo por Dios y patria.

En conclusión, a inicios del Nuevo Estado los nacionales victoriosos se centraron en asegurarse de la longevidad de la dictadura. A propósito de perpetuar el control absoluto, necesitaban legitimar su derecho a gobernar. Conjuntamente, se esforzaron desacreditar completamente la República y, de ese modo, impedirían cualquier resurgimiento de aquellas teorías en el futuro.

Respecto a sus metas, los análisis de estos cuentos prueban que una de las herramientas más significativas era la propaganda destinada para los niños. Dirigirla hacia los lectores juveniles fue una estrategia maestra; por medio de convertirles a fieles adherentes a Franco, el régimen garantizaba la plena autoridad sobre esta generación. A través de todos estos libritos, los partidarios manipularon la “metaforización cuyo objetivo es la afirmación de lealtad de la población al régimen franquista” (Minardi 131). Es decir, utilizaron metáforas, principalmente las religiosas, para incitar a los lectores a apoyar la misión bendecida mientras les amenazar las consecuencias por no someterse al Nuevo Orden. Dado que el Caudillo se falleció tranquilamente, un anciano venerable en su propia cama, es lógico concluir que la empresa adoctrinadora destinada para los niños maleables tuviera éxito.

## Obras citadas

- Antonio, Cazorla Sánchez. *Franco: The Biography of the Myth*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2014. Impreso.
- Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2001. Impreso.
- Giles, Judy y Tim Middleton. *Studying Culture: A Practical Introduction*. 2ª ed. Oxford, UK; Malden, Mass.: Blackwell Publishers, 2008. Impreso.
- Hall, Stuart, ed. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London; Thousand Oaks, Calif.: London; Thousand Oaks, Calif.: Sage en asociación con la Universidad Open, 1997. Impreso.
- Lakoff, George y Mark Johnson. "Metaphors We Live By." Chicago: Universidad de Chicago, 1980. Impreso.
- Minardi, Adriana. "El Franquismo a La Luz De Sus Metáforas." *Cultura, lenguaje y representación: revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I* 9 (2011): 117-133. Impreso.
- Quintana, Lorenzo. *¡Franco!: Al muchacho español*. Barcelona: Editorial Librería Religiosa, 1940. Impreso.
- Ruiz Albéniz, Víctor. *Así empezó el movimiento salvador*. Madrid: Ediciones España, 1940. Impreso.
- . *La historia de El Caudillo, Salvador de España*. Madrid: Ediciones España, 1939. Impreso.
- . *Por amar bien a España: Tres cuentos de guerra*. [¿Barcelona?]: Editorial Juventud, 1939. Impreso.
- Santa Biblia: Nueva Traducción Viviente. Carol Stream, Ill.: Tyndale House Publishers, 2010. Impreso.