

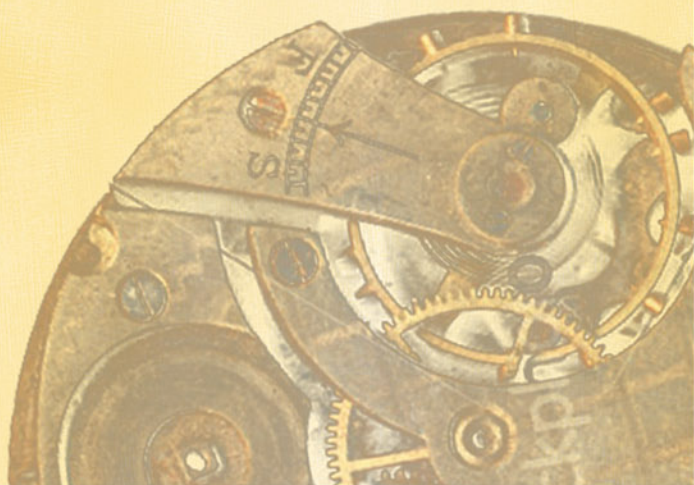
El Cid



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

Fundada en la primavera de
1993, The Citadel.

Available only online at
www.citadel.edu/mlng/elcid.htm



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

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

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

El Cid se publica de manera anual en verano. Les presentamos este año, 2019, la vigésima novena edición. El Cid ofrece libre acceso de su contenido completo al público, con el objetivo de fomentar la comunicación, la investigación y la creatividad literaria. La revista está indexada en MLA (Modern Language Association). Está patrocinada por el Departamento de Lenguas, Literaturas y Culturas en The Citadel.

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

Un cordial saludo,
María José Hellín-García
Directora

Copyright © 2019 by the Tau Iota Chapter, Sigma Delta
Pi, The Citadel
ISSN: 1082-5894
www.citadel.edu/mlng/elcid.htm

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

El Cid

Publicación anual

Director

María José Hellín-García, The Citadel

Consejo Editorial

Germán D. Carrillo, Marquette University

Susan de Carvalho, University of Alabama

Marta Boris Tarre, University of Idaho

Juan Senis, University of Zaragoza

Eloy Urroz, The Citadel

David Faught, Angelo State University

Redactores

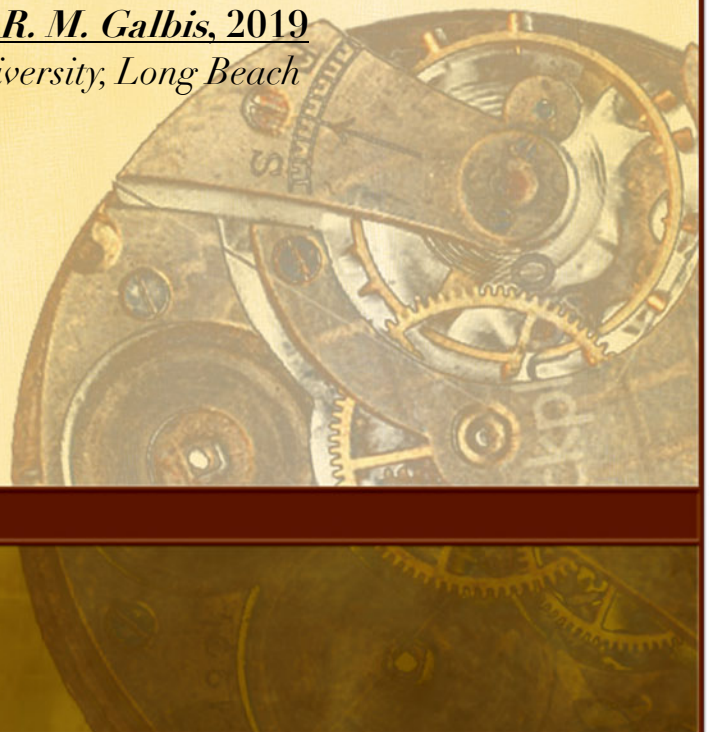
María José Hellín-García, The Citadel

Elba Andrade, The Citadel

Zane U. Segle, Journal Designer, The Citadel

Ganador del Premio Ignacio R. M. Galbis, 2019

Eric Cohen, California State University, Long Beach



Para publicar en nuestra próxima edición

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

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

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

The deadline for submissions is December 1st, 2019.

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



Índice

Poesía

- *A la Estatua de la Libertad (¿Estás por ahí?)* vi
- *Aquí encarcelado*..... ix
- *Cada despedida*..... x
- *El marco*..... xi
- *Tres*..... xii
- *Te dibujo entre mis versos*..... xiii
- *Que por ti no haría*..... xiii
- *Melancolía del regreso*..... xiv
- *Hacia nuevos horizontes*..... xv

Cuentos

- *El artista* xvii

Ensayos

- *El “Otro” Mordejai: Los elementos judíos y el papel de Almudena en “Misericordia”, de Benito Pérez Galdós* xxii
- *Recursos de Pascual Duarte: escritura, destino y presagio*..... xxxviii
- *Dios y sus formas en “Niebla”*..... l
- *Miguel de Cervantes: entre el rol de género y la naturaleza humana*..... lxxiii
- *Vigilancia y cine: la disciplina, el espectador y la aparición del CCTV en España*..... lxxx
- *El uso de la mirada en XXY*..... xciii
- *Evolución angel(at)ina en “The Miraculous Day of Amalia Gómez”*..... cii
- *Una matanza simbólica del patriarcado: “El huésped” de Amparo Dávila*..... cxvii
- *Lo grotesco y carnavalesco en “Grisel y Mirabella”: análisis del comportamiento femenino*..... cxxviii
- *Asunto (no) solo de mujeres: el rol del agresor y la sociedad en “Te doy mis ojos”*..... cxxxviii



Poesía



A La Estatua de la Libertad (¿Estás por ahí?)

*Gracie Hart Novotny
University of Colorado*

A la dama de la libertad,
Querida,
Dama mía-
Dama de todas nosotras,
En tu isla solidaria nos ves,
Desde 1886 rodeada por agua,
La dama de la libertad,
Atrapada,
Vestida de verde,
Pero oxidándose.

Mi linda,
Creía en tu saludo,
Tu bienvenida,
Tu corona.

¿Quién eres?
¿La malinche o la víctima?
¿O la malinche fue la víctima también?

Dime tú, dama
Porque yo no lo sé,
Y estoy despertándome en la noche
Con visiones de ti dama
Ahogándote,
Tu vestido roto.

Estás expuesta mi niña,
Te veo los pezones,
Los moretones.

Pero,
¿Por qué dama, algunas noches tienes mi cara?
¿Y otras noches, la cara de mi mamá,
O de las mujeres que van en el bus
conmigo?

Yo sé que te han violado,
Que intentan quitar
La poesía de tus manos.

Te han bastardizado,
Han compartido fotos de ti en la oficina,
Desnuda-
Sin querer.

Dama mía,
¿Tú lloras por todas nosotras?
Como nos golpean,
Yo sé que también te golpean a ti.

Dama orgullosa,
Cuando te ahogas
Tu fuego eterno se apagará.

Aquí encarcelado
Rodrigo Andrade-Espinoza
Fresno State University

Al mirar tus ojos
Al tenerte aquí
Descubrí yo algo
Empezó a latir

Hubo un fuerte abrazo
También hubo besos
Fueron lo más lindo
Sentimientos presos

Pues ahí en tu cárcel
Por toda la vida
Tu corazón al mío
Con amor lo cuida

Al tenerte cerca
Qué bonito siento
Qué hermosa historia
Pareciera cuento

Aquí encarcelado
Siempre quiero estar
Al oír tu voz
De amor cantar

Cada despedida

Rodrigo Andrade-Espinoza

Fresno State University

No hubo forma para decirte
para contarte mil cosas
que con una frase se expresa
o con cientos de rosas

Un tormento en la garganta
que no sale de la boca
tu partida, mi dolor
y nostalgia me provoca

Un lamento, un hubiera
no hubo agallas, ni valor
solo queda el momento
que destroza mi corazón

El marco

*Sarah Peil Winstead
University of Arkansas*

Gatita en la ventana
mirando sobre la cancha de baloncesto
y el césped verde
iluminada por el sol cálido

su cara descansa perezosamente
ojos velados en el sol brillante
misteriosos como la Mona Lisa
en su marco dorado

dorado puro

miro esta princesa pequeña
y la cancha fuera
y el césped verde
todo una perfecta naturaleza muerta

muerta

me niego a vivir en la muerte

no me sentaré en un marco dorado perfecto
no voy a plantarme y sonreír
sonreír
ser capturado inmóvil
una bonita pintura en la pared del museo

la gatita se vuelve y
me mira con sus ojos velados
graciosamente salta de su marco iluminado
supongo que es mi turno de hacer lo mismo.

Tres

Emily Aguayo
University of Arkanas

Soy la Tierra que tiene tres soles
la que tiene más suerte
más pena
orgullo

Los soles me dan luz y vida
hacen que crezca mi alma
más alto que el bosque
más fuerte que el roble

En la lluvia, la tempestad
el negro y el oscuro
brillan y me calientan
brillan y me hacen vivir

Del dolor a la alegría
de lo despiadado a la gracia
de la semilla a la bella magnolia
los soles hacen mis sierras más bonitas

Sus rayos amarillos
efímeras esferas de oro
son auras centelleando,
orbes rojos ondulando

de movimiento y energía
de amor y esperanza
llenar mi tierra
me traen la alegría

en tiempos de inundación
de lluvia incesante y tempestad impetuosa
su luz me seca,
me trae calor y paz
Soy la Tierra que tiene tres soles.

Te dibujo entre mis versos

Jorge Ceballos Madrigal
California State University

Me pregunto qué será de ti
 o si acaso te has olvidado de mí;
 (no te he vuelto a ver)
 incontrolable vértigo siento al pensar
 cómo se puede llegar a extrañar
 a alguien sin conocer.

“Vas a olvidarte de mí”
 a veces siento al pensar en ti;
 (no te volveré a ver)
 es cierto, te debí hablar
 sin importar lo que pudiera pasar
 solo en lo que pudiéramos ser
 ahora solo temo el poderte perder.

Lo que más me atormenta es saber,
 o mejor dicho, imaginar, soñar,
 pensar que te pudieras de mí enamorar;
 es más posible poder llegar a ver
 zafiros del cielo un día llover.

Qué por ti no haría

Jorge Ceballos Madrigal
California State University

Sí, estás en lo correcto.
 Es una locura amarte
 salir de mi trayecto
 deseando encontrarte,
 siempre circunspecto;
 cauteloso al buscarte.

¡Sí! Por ti mi orgullo ahogaría
 y tan solo por volverte a ver
 cambiaría hasta mi forma de ser.
 No, no lo niego, eso y más haría
 si en mis brazos te pudiera tener.

La mitad de mi vida podría vender
 y el resto contigo la viviría,
 borraría a besos las heridas de tu ayer
 dime, ¿eso a ti no te gustaría?

Melancolía del regreso

Jessica Rodriguez Polentti
University of California, Davis

Acabo de dejarte
en la esquina de tu mundo
y la melancolía ya se pinta
en mis ojos apagados.
Un instante no fue bastante
para decirte como duele
el regreso sin ti.

Acabo de abandonar
esos labios tuyos tan suaves
y me queda el deseo
incoercible de poseerlos,
aun fuera otra vez sola.

Eres agua, eres aire
en los azules de tus ojos;
y tu alma multiforme
me deja algo suspendida,
en el ocaso de colores
que forman parte de tu ser.

Te quiero como un perro
vagabundo por tus calles,
perdido en los rincones
indescifrables de tu atlas.

Y ese amor incomprensible,
para mi y para los demás,
tiene lógica en el instante
en que te dejo otra vez,
en el instante en que dejo
todo tu mundo para atrás.
Porque ese amor callejero,
que tan lejos me lleva
al final siempre regresa
a su punto de partida.

Hacia nuevos horizontes

Jessica Rodriguez Polentti
University of California, Davis

Esa soy yo, la que mira en frente
Cada día más cansada y ausente.
Soy turista en la vida, viajera;
Lleno mi ropa con mi esencia
Y mi mochila se hace ligera.
La naturaleza en su presencia
Me pertenece y se declara:
Ya no soy espejo, sino esponja,
Filtro cada átomo alrededor
Dentro de mí, en mis fibras.

Y es así que encuentro
Rastros del pasado, huellas
De mil pájaros que volaron
Por encima de mi cielo,
Para sentarse en mi alma
Con cuidado y con cariño.

Siempre yo, pero algo diferente
Cada vez más triste y consciente
De que la realidad no es sueño
Sino la que se presenta.
A veces aterrizadora y fuerte
Como el huracán de mis sentidos;
Otras veces tan simple y pura
Que incluso me asusta más.

Pero es siempre con asombro
Que miro al mundo a mi exterior
Y me sorprendo de que la vida
Que conducen los demás
No es nada más que eso,
Que mirarse al lado y atrás
Sin jamás mirar en frente

Cuentos



El artista
Sandra Medina
Rutgers University

La miró desde lejos mientras ella se pasaba la mano por su cabellera. Después olió el perfume de la otra mujer. Detalladamente, vio el vaivén de su propia mano, deshonesto, intentando acercarse para ser parte de ellas. Trató de mentirse a sí mismo, pero las palabras que emanaban de las dos le flaquearon la conciencia.

Las escuchó hablar detenidamente. Sin embargo, esos sonidos, los que producían sus labios avellanados, o más bien, sus gestos, le comunicaban mensajes confusos. Se repitieron muchas veces razones concretas, factuales, momentos del pasado para lograr que la sensatez regresara y destruyera los químicos que ya habían conquistado su cerebro. Todo fue en vano.

Quizás fueron los consejos de aquellas personas, que siempre le repetían que los momentos son como estrellas fugaces, que por eso tenemos que vivirlos. Quizás fueron las ganas de cumplir su lista de deseos antes de su muerte. Quizás fue el deseo incontrolable de aquella semillita que ya se había implantado en su subconsciente. Quizás fueron las ganas de vivir, la familiaridad de noches como esta, en donde un olor suave y extraño le ocuparon el pensamiento. Algo fue. Y por eso, cedió.

Como una rosa con afán de desarrollo, sus pétalos florecieron en una dimensión desconocida. Desde la distancia, como si estuviera probando una sustancia orgásmica, inhaló el olor de su cabello negro. Cada olfateo le hervía burbujas adentro. Pero también quería poseer el olor de la otra, sacarle fragancia, bañarse con ella y reproducirla. De repente, el bocinazo de un carro lo despertó. Todavía se encontraba en el bar.

Ellas lo miraron, y otra vez, sin razón alguna, levitaba en el espacio. Cuando salió, su cuerpo bailaba con sus extremidades una perfecta danza de prohibición y deseo. Trató de

controlarlas. Les dijo con firmeza que regresaran a sus movimientos rectos. También les reprochó su falta de moralidad. El reclamo fue inútil. Ni las extremidades ni ellas se habían percatado de su existencia. Todo fue confuso, propagado por los efectos del alcohol. Con cada paso, el deseo y la razón luchaban para no caer en el abismo. Irónico, pues hace rato todo se había caído.

Impotente, dejando que la vida decidiera por él, apreció una pintura perfecta: la imagen de dos ángeles que jugaban como niñas en un recreo. En silencio, casi erecto en su postura, la pintura cobró forma de siamés.

Observó la pintura con detalle, buscando un error en las pinceladas, en los colores, y en la técnica. Como el artista egocéntrico que era, quiso arreglarla, llevarla a la perfección, a una dimensión surrealista donde las reglas solo sirven para restringir el pensamiento. Miró su pincel. Necesitaba pintar. Untame de todos los colores para plasmar en aquellos ángeles ese toque violento que buscaban desde su nacimiento, le dijo.

Desde lejos, volvió a observar la imagen, pero decidió acercarse para percibir los detalles. Tomó su brocha, miró su tamaño, y supo que lograría toques decisivos. La proximidad le permitió sentir la humedad del lienzo. Pudo ver cómo su presencia transformaba a los ángeles. Poco a poco perdían rectitud. Se convertían en marionetas que suplicaban con los ojos perdidos la mano omnipotente del artista.

Con la brocha en la mano, la cabeza en la espalda, y el morbo de aquel que busca un cambio definitivo, pintó. La brocha sentía la sombra y la profundidad del primer trazo. Uno de los ángeles cambió. Se le retorció la espalda. Aquel cambió exaltó al artista. Quiso ver más, más cambios, transformaciones, siluetas, colores; por eso, siguió pintando. Lentamente, la imagen parecía cobrar forma, pero, según él, aún faltaba algo.

Mientras la pintura acrílica transformaba al ángel con menos claridad, la otra angelita esperaba su turno mirándolo directamente a los ojos. No quería ser pintada todavía, pues estaba jugando con aquella angelita que poco a poco perdía su primera capa de piel.

El artista creyó escuchar gemidos. Uno de sus ángeles había cambiado tanto que la única reacción posible de aquella pareja inocente fue consolarse. Con palabras de aliento, con caricias amables, y un roce casi espiritual, los dos ángeles se tranquilizaron. Construyeron juntas un caparazón que en vez de protegerlas las llenaba de toques húmedos. Una animaba a la otra cuando la brocha pasaba por su cuerpo. Se consintieron mutuamente, más cuando una de ellas cambiaba violentamente su forma o cuando las acuarelas la penetraban.

En un momento, después de que los ángeles ya no eran ángeles, y de que las cosas habían dejado de estar en su lugar, el artista se encontró al lado de ellas. Sorprendidas lo miraron. Su brocha las amenazaba tocándoles las piernas.

No se sabe cómo llegó junto a ellas. Solo sabía que necesita pintar, crear una obra nueva. Necesitaba experimentar con nuevas formas para pasar a la posteridad. Una cosa es ser artista y otra muy diferente es ser arte. Algo de lo cual él no se percató. Dentro de su propio cuadro, el artista ya no era artista, y los ángeles ya no eran ángeles.

Sintieron por minutos, que parecieron horas, cómo una pierna entraba a ser parte de otro cuerpo, cómo un cuerpo encontraba refugio en el otro, cómo los besos aparecían en una boca y luego perecían en otra, cómo las partes más eléctricas brotaban con el contacto del otro. Todos bailaban la misma danza, todos se pintaban el uno al otro, todos eran artistas.

Los ángeles y el artista sintieron la carne explotar en estrellas, bellas iluminaciones que terminaron enmascarando el presente de pasado. La obra había terminado.

Cuando el artista abrió los ojos, miró el cuadro y sonrió. Tiene que volver a pintarse, pensó. Y las estrellas se miraron desde lejos, pícaras, oscuras, seductoras, ya que pronto ocurriría otra metamorfosis donde quizás, solo quizás, serían rosas, o tal vez, de nuevo, animales.

Ensayos



El “Otro” Mordejai: Los elementos judíos y el papel de Almudena en *Misericordia*, de Benito Pérez Galdós

Eric Cohen

California State University, Long Beach

En su común práctica de hacer críticas sociales, Benito Pérez Galdós incluye en varias novelas el tema de la relación entre las religiones abrahámicas y la sociedad española del siglo XIX. En *Misericordia* (1897), esto se presenta a través del personaje de Almudena, mendigo ciego y judío que, junto al personaje de Benina, sirve para contrastar la religiosidad auténtica con las ceremonias vacías y la caridad jerárquica representadas por los personajes católicos en la novela. De los estudios realizados sobre Almudena y el judaísmo, dos se destacan por su acercamiento crítico al tema: el libro *The Jew in the Novels of Benito Pérez Galdós*, por Sara E. Schwyter y el artículo “Almudena and the Jewish Theme in *Misericordia*,” por Sara E. Cohen.

Tomando dichos estudios como punto de partida, busco en este ensayo profundizar sobre los elementos judíos descritos por Galdós y recalcar el enlace entre esta representación y los textos sagrados. A diferencia de Schwyter y Cohen, cuyo retrato de Almudena resulta algo romantizado, escribo el presente análisis no con el propósito de otorgarle mayor protagonismo a este personaje, sino de aportar a la comprensión de su controvertido papel dentro del conjunto de personajes de la novela. Propongo, además, explicar la intención de Galdós tras la representación distorsionada de los elementos judíos en *Misericordia*, con el fin de refutar la atestación de algunos críticos, como Marcel Crespil, quienes plantean que los indefinidos aspectos religiosos presentes en la novela son descuidados de parte del autor. Las áreas de enfoque de este análisis corresponden a la historia de los judíos en España como grupo marginado, el tema de la otredad, los rituales hebreos tradicionales versus la magia, y los textos sagrados que concuerdan con los elementos judíos en *Misericordia*.

Al repasar la historia de la comunidad judía en España, es importante para la perspectiva histórica y el análisis literario no aislar la experiencia de los hebreos de la de otros grupos marginados, ni tampoco asignar los títulos de mártir, héroe o villano a cualquier sector social. Tal pensamiento reductivo y simplista nos impide emplear la objetividad necesaria para comprender la complejidad sociológica de los eventos polémicos del pasado. La historia española se compone de relaciones entre poblaciones de diversas etnias, religiones e idiomas. Pero si bien es el conjunto de estos grupos el que aporta a lo que hoy se conoce como España, también es cierto que estos grupos han sufrido los efectos de una larga búsqueda de identidad nacional homogénea. En 1492, tras la reconquista de España, la monarquía católica impuso el Edicto de Granada¹, lo cual decretaba la expulsión de los ciudadanos musulmanes, judíos y gitanos. Para enajenar más a esos grupos a los ojos de la ciudadanía, gran parte de la retórica católica, proveniente de la Edad Media, los acusaba de brujería, del asesinato de niños cristianos y de mantener pactos con el diablo (De Lange 120). A través de los siglos, la propaganda de la Iglesia estableció un enlace profundo entre la religión católica y la identidad nacional española. El nacionalismo sustenta el pensamiento detrás del ferviente y violento proceso de localizar miembros de los grupos ajenos con el fin de lograr su expulsión o conversión forzosa. El resultado a largo plazo de este proceso se refleja claramente en *Misericordia*. Esta novela, escrita unos 500 años después del ataque contra grupos opuestos a la ideología católica, muestra un Madrid en el que, a pesar de ser el espacio de mayor diversidad étnica del país, los ciudadanos expresan el desdén total por la presencia de las comunidades foráneas. A continuación, veremos cómo Almudena encarna el rol del otro en la novela y la manera en la que esto se manifiesta a través de las relaciones entre él y los demás personajes madrileños. La idea de identificar lo distinto (e inclasificable) como algo amenazante es imprescindible para entender la presencia de

¹ También conocido como el Edicto o Decreto de la Alhambra.

Almudena en esta novela. Además, es necesario analizar el personaje desde esta perspectiva antes de entrar en los detalles sobre el judaísmo.

Galdós ofrece al lector la posibilidad de reconocer los múltiples contrastes en el personaje de Almudena desarrollando su narración desde la perspectiva del madrileño típico de la época. Es decir, Galdós no justifica a Almudena con apologías ni explicaciones, sino que permite al lector desarrollar sus ideas sobre esta figura según lo que Sara Cohen describe como “un contexto de misterio y paradojas” (51). En la primera referencia a este personaje, Galdós nos presenta de forma evasiva al “...ciego llamado Almudena, del cual, por el pronto, no diré más, sino que es árabe, del Sus, tres días de jornada más allá de Marrakesh” (11). Aun así, el autor no deja de proveernos la pista que profetiza la importancia del personaje, cuando dice, “Fijarse bien” (11). Galdós obstaculiza el proceso de aceptar o empatizar con Almudena por las descripciones algo tremendistas de su físico, su dialecto aljamiado y su carácter sorprendentemente volátil. En cuanto al físico, Galdós nos presenta un retrato desconcertante: “El rostro de Almudena de una fealdad expresiva, moreno cetrino, con barba rala, negra como el ala del cuervo, se caracterizaba por el desmedido grandor de la boca... Los ojos eran como llagas ya secas e insensibles, rodeados de manchas sanguinosas” (22). Esta descripción facial, junto a la referencia física de una tez con una gran variedad de colores —desde negro hasta amarillo— coloca al lector detrás del lente social madrileño del momento. El lector no sabe con certeza si Almudena posee o no semejante cara, pero la deformidad de la imagen descrita sirve para destacar el reconocimiento de sus orígenes extranjeros y, por ende, su otredad en los ojos de los españoles. Al ser “morenísimo, tirando a etiópico” (Galdós 69) y luego revelarse que es judío, Almudena se coloca dentro de los dos grupos históricamente más marginados de España. Asimismo, su dialecto parece constituir una especie de poligénesis lingüística. Según lo que

sabemos sobre las perspectivas religiosas de Galdós, es probable que haya incluido esta mezcla del castellano con una “lengua que no sabemos si era árabe o hebrea” (Galdós 29) para reflejar la aportación de las tres tradiciones abrahámicas a la cultura ibérica. Sin embargo, para la mayoría de los personajes madrileños de la novela, las características físicas de Almudena sólo sirven para catalizar la xenofobia, la cual se hace notar sobre todo en el conjunto inconexo de adjetivos étnico-geográficos que utilizan para categorizarlo: africano, marroquí, moro, musulmán, hebreo y rifeño, entre otros. Un ejemplo revelador de esta marginación de lo foráneo aparece en el capítulo XXXI, cuando Almudena y Benina esperan a dos sacerdotes que hablan frente a una rectoría. Escribe Galdós: “Sin duda [los sacerdotes] decían algo referente a él, a su origen, a su habla y religión endemoniadas” (185).

Además de su apariencia, la ceguera de Almudena también lo convierte en un ‘otro’ y lo diferencia del resto de la sociedad. Este padecimiento no solamente constituye un reto para el individuo a nivel personal, sino que define otra parte enajenadora de su identidad, convirtiéndolo en “el ciego Almudena.” Esta discapacidad crea una yuxtaposición interesante y confusa para el análisis de este personaje. Por una parte, se le describe como hombre sumamente independiente y capaz, por ejemplo, cuando Benina le dice: “Eres el hombre más apañado que hay en el mundo. No he visto otro como tú. Ciego y pobre, te arreglas tú mismo” (Galdós 23). Pero, por otra parte, se observan en él ciertas frustraciones y dificultades cotidianas que se pueden atribuir, en parte, a la ceguera.

Galdós lleva al lector a un proceso de conocer a los personajes de la novela a través de un realismo crudo y, a veces, chocante, que resalta las contradicciones de los personajes. En cuanto a la caracterización de los personajes, el autor no les otorga la sencillez romántica que se define entre los héroes y villanos. La escena en la que Almudena y Benina encuentran a Pedra borracha

ilustra esta ambigüedad. A la vez, veremos cómo el mismo retrato realista mitiga la supuesta superioridad ética-espiritual de Benina y Almudena. La independencia y bondad del hombre pobre y discapacitado exigen la piedad del lector desde un principio. Sin embargo, en el momento en que la caracterización inicial de Almudena pasa a contrastarse con un acto volátil y abusivo cometido por él, el lector se queda sin ninguna perspectiva firme sobre la naturaleza del personaje. En esta escena, Almudena intenta ayudar a Benina a juntar el dinero que necesita para entregárselo a su ama. Benina y Almudena llegan al domicilio y encuentran a Pedra tirada en la cama. Refunfuña Almudena: “Ya estar aquí la Pedra borracha.” A lo cual Benina responde con desdén: “¡Ah! ¡qué cosas! Es esa que te ayuda a pagar el cuarto... Borrachona, sinvergüenzonaza...” (Galdós 26). Observamos entonces a los personajes que sirven de ancla ética a lo largo de la novela en un vaivén del ideal moralista para remediar una necesidad humana. Alentado por Benina, Almudena le registra el cuerpo inconsciente a Pedra en busca de monedas. Es interesante notar que, durante este registro corporal, Almudena, aun siendo ciego, queda consciente de lo visible. Como lo describe Galdós: “Tan nervioso estaba el hombre, que descubría lo que debe estar cubierto, y tapaba lo que gusta de ver la luz del día” (26). Luego del relato gráfico del registro y el encuentro de algunas monedas, reacciona Benina: “¡Oh, qué suerte! ¿Y no tendrá más? Busca bien, hijo.” Con anhelos de encontrar más, “Benina sacudía las ropas de la borracha esperando ver saltar una moneda,” sin embargo no encontró en la mujer, “más que dos horquillas, y algunos pedacitos de carbón” (Galdós 27). A pesar de que esta escena parece indicar un juicio moral contra Pedra, vuelve a haber un vaivén de comportamientos, y entonces Almudena expresa remordimiento y defiende el carácter de la borracha: “...si se hubieran encontrado a esta en estado de normal despejo, les habría dado la peseta con sólo pedirle” (Galdós 27). Con una breve frase sintetizó Almudena a su compañera de hospedaje:

“Ser güena, ser mala... Coger ella *tudo*, dar ella *tudo*” (Galdós 27). En el último y más incomprensible acontecimiento de esta escena, luego de que Pedra se despierta y le reclama la peseta, Almudena la amenaza con el palo de madera que siempre carga. Benina, ya con el dinero que le faltaba, le advierte antes de irse: “...y a esta pobre desgraciada, cuando despierte, no la pegues, hijo, ¡pobrecita! Cada uno, por el aquel de no sufrir, se emborracha con lo que puede” (Galdós 28). Esto deja claro que no se trata de la primera instancia de violencia de parte de Almudena. Sin embargo, el hombre se sienta y se calma, diciéndole a nadie en particular: “Pegar ti otro día” (Galdós 30). Relacionado a las frustraciones de Almudena, nos enteramos más tarde de que la ira que él siente en esta escena no resulta de su desdén total por Pedra, sino de la inhabilidad de Pedra de cambiar a pesar de los esfuerzos de Almudena de ayudarla y guiarla. Esto se observa cuando, durante su diatriba, le grita a Pedra repetidamente: “...no haber más que un Dios...un Dios, un Dios solo, solo” (Galdós 26-27). Esta referencia a un solo Dios será esencial más adelante, cuando la analicemos dentro del contexto de los ritos religiosos del judaísmo.

El judaísmo cuenta con 4.000 años de rituales, oraciones y costumbres, la influencia de una multitud de culturas distintas, un canon textual casi imposible de completar durante la vida y cierto nivel de insolación cultural debido a la persecución continua de sus comunidades. Hay que tener en cuenta la inmensidad de este corpus cultural y religioso antes de emprender cualquier tipo de investigación sobre su representación literaria, y más todavía cuando la fuente de la representación en sí no es judía. Por supuesto, esto no quiere decir que una representación de parte de un gentil² no sea necesariamente fiable. Sin embargo, es importante reconocer que, por las limitaciones que representa el acceso a una comunidad voluntariamente aislada en España a fines del siglo XIX, seguramente habrá sido difícil que un hombre gentil representase la cultura y

² Aquí se utiliza la palabra “gentil” para describir a una persona no judía.

religión judía sin incurrir en algún nivel de fragmentación. En *Misericordia*, lo que más se podría reconocer como rito judío, de hecho, nunca pasa la etapa de ser una mera sugerencia de parte de Almudena. Sin embargo, es en esta escena que se revela concretamente que él es hebreo, cuando Benina le pregunta: “¿Eso es cosa de tu religión? ¿Tú qué religión tienes?” y Almudena le responde: “Soy *eibrío*” (Galdós 68).

He basado mi hipótesis sobre la fragmentación de la representación del judaísmo en la novela en el conflicto entre el pensamiento judío contemporáneo de la época, la manera en que Galdós lo representa en *Misericordia*, y los textos religiosos que el autor utilizó para su investigación³. Dicho desacuerdo se puede atribuir a varios factores, pero antes de entrar en ese tema, conviene contextualizar las corrientes del judaísmo que corresponden a la época de la novela. *Misericordia* se desarrolla en Madrid casi un siglo después de la Ilustración española y durante la segunda fase de la Revolución Industrial. La comunidad judía había emprendido un proceso de cambios filosóficos paralelos a los de la Ilustración europea. Este movimiento, conocido como la *Haskalá* (c. 1720-1880), fue impulsado sobre todo por el filósofo alemán, Moses Mendelssohn, e integró en los estudios judíos las materias seculares de la ciencia, el lenguaje y la filosofía, con el fin de “revertir el estrecho plan de estudios de judaísmo contemporáneo [para] revivir las tradiciones de exégesis bíblica y la filosofía...” (De Lange 205). Sin embargo, la aceptación del pueblo judío en la Europa occidental jamás llegó a ser más que tenue. Esto se evidencia en Francia con el Caso Dreyfus (1894), en el cual un soldado judío, Alfred Dreyfus, fue acusado de falso de espionaje.

³ Se sabe que el *sidur*, o libro de oraciones que Galdós utilizaba como referencia era *De Ros Asanah Y Kypur*, publicado en Ámsterdam en 1663. Véase: goo.gl/vkTx3r. No se sabe qué versión de la Biblia utilizaba, pero es probable que haya sido una versión cristiana ya que la traducción del hebreo recién se había hecho más común a finales del siglo XIX.

Eventos como éste demuestran cuán cerca de la superficie yacen las tendencias xenofóbicas de las masas y, por ende, la predisposición del grupo dominante a vilificar a los grupos menores en momentos de crisis. Por esto mismo, resulta difícil distinguir entre lo que las sociedades antiguas clasificaban como magia, superstición y ceremonia. A causa de dicha ambigüedad, los estudios sobre la magia judía no han rendido resultados que se diferencien mucho de lo que sabemos sobre los antiguos ritos religiosos. En *Misericordia*, el conjuro que Almudena propone para convocar al rey Samdai presenta el tema de la magia y la manera en que la sociedad europea la relacionó con el judaísmo. Con el conjuro del rey Samdai, Galdós no pretende describir una práctica verídica. Más bien, a través de un rito absurdo, el autor destaca el estereotipo del judío como brujo para reflejar la propaganda católica que cimentó el prejuicio duradero hacia la cultura hebrea en la Europa occidental. Señala Sara Cohen: “...la leyenda del judío como brujo es una de las más antiguas leyendas cristianas sobre los judíos, una leyenda que proviene de la Edad Media” (211).

Como bien se nota en la reacción confusa de Benina, las instrucciones que se le relatan para llevar a cabo la evocación resultan sumamente disparatadas y vagas. Sin embargo, son justamente las palabras erradas y símbolos ambiguos que nos proveen las pistas claves para esta investigación. Aun así, para el análisis de esta escena, hay que aceptar el doble sentido de los elementos que expresan, simultáneamente, el judaísmo auténtico y la percepción ajena y distorsionada. A continuación, nos fijaremos en los elementos principales del conjuro: la olla de siete agujeros, el fuego, el nombre de Samdai y el *Shemá*: la plegaria central del judaísmo.

Volviendo al tema del doble sentido y la descripción borrosa, Almudena le encarga a Benina conseguir una “olla se siete *bujeros*, ni uno más ni uno menos” (Galdós 70), con la cual él dice que se puede sustituir un tostador de castañas. Si Galdós buscaba combinar elementos

mágicos, paganos y judíos, una explicación cabal relacionaría la olla con la tradición del *tazón de conjuro*. En el estudio antropológico, *Jewish Magic and Mysticism*, Maureen Bloom explica que el uso místico de una especie de plato hondo, o tazón, hecho de barro y grabado con una inscripción religioso-mágica proviene de una larga y compleja tradición de raíces egipcias, griegas y babilónicas. La tradición judía en particular empleaba el tazón de conjuro en lugar de otro tipo de figura de cerámica, ya que la ley prohíbe la fabricación de ídolos (Bloom 181). También resulta interesante que “la mayoría de los tazones mágicos existentes fueron encontrados durante las excavaciones en Nipur [Irak] en 1888-1889” (Neusner 81), apenas una década antes de la publicación de *Misericordia*. Además, como se señaló anteriormente, sabemos que el uso de estos tazones no se limitaba a la comunidad judía, sino que, como explica Jacob Neusner en *The Routledge Dictionary of Judaism*: “Durante el período talmúdico, en aproximadamente 300-600 EC, estos recipientes eran en común uso en Babilonia por los cristianos, zoroástricos, gnósticos y judíos” (81).

En cuanto al número de agujeros que el tazón debía tener, ¿por qué pide Almudena uno tan específico? “Gematría” es el nombre dado al complejo sistema de numerología judía, en el cual cada letra y sonido del alfabeto se relaciona con un número. Este sistema provee una herramienta para el estudio avanzado del Torá y el Talmud y, curiosamente, cuenta con el uso del doble sentido para la exégesis de los textos sagrados (Robinson 197). El número siete resulta ser uno de los más significativos de la gematría; tiene significado en la construcción de ciertas palabras, la estructura de textos sagrados, leyes, recurrencias textuales, bendiciones, rituales y símbolos.

En el proceso del conjuro, Galdós claramente refleja varios elementos ritualistas del Sabbath, el rito semanal que supera en importancia cualquier otro día observado en el judaísmo:

“...pues reunidas estas cosas, se pondría el palo al fuego hasta que se prendiera bien... Esto había de ser el viernes a las cinco en punto. Si no, no valía. Y el palo estaría ardiendo hasta el sábado, y el sábado a las cinco en punto se le metía en el agua siete veces, ni una más ni una menos” (70). Este horario corresponde justamente al Sabbath, el cual se observa desde la puesta del sol el viernes hasta la misma hora del sábado. En la novela, esta escena se lleva a cabo durante el invierno, lo cual indica que la puesta del sol concordaría con el horario indicado. El palo de madera encendido, luego de ser extinguido en el agua una cantidad de veces tan emblemática, había de ser vestido con ropa de mujer. En la tradición judía, el Sabbath comienza con la bienvenida de la *Shejiná*, la reina de Sabbath y la presencia divina de los atributos femeninos de Dios. La reina, *Maljá ha-Sabbat*, representa también el orden y la exactitud con que se debe observar las normas del Sabbath (Robinson 85), cosa que se ve en las pautas específicas de Almudena. Luego de erigir esta efigie—que jamás se haría en el judaísmo por la prohibición de la idolatría—Almudena pretende enseñarle a Benina la proclamación culminante del conjuro. Ésta es la *Shemá*, la plegaria principal del judaísmo que reconoce la existencia de un sólo Dios, así separándolos de las demás culturas precristianas del Medio Oriente (Werblowsky 630-31). Durante la declamación de la *Shemá*, el observante recita: “Shemá Israel, Adonai Eloheinu, Adonai Ejad,” o, “Oíd Israel, Adonai es Dios, Adonai es uno.” Sin embargo, lo que dice Almudena es: “Semá Israel, Adonai Elohinu, Adonai Ishat” (Galdós 71). La diferencia entre la *sh* y la *s* es de poca importancia ya que la letra *shin* (ש) se puede leer de las dos formas, al igual que la variación vocal entre *Eloheinu* y *Elohinu*. Lo que resalta en la versión de Almudena es la última palabra, la cual él cambia de *Ejad* a *Ishat*. Mientras que *Ishat* no tiene significado en hebreo, sí aparece como el nombre de la diosa del fuego y de la sequía en el ciclo canónico de Baal, el antagonista principal de Yahvé en las religiones cananeas. La inclusión de una figura

relacionada con Baal es significativa ya que éste representa “la contraposición entre el Dios de los profetas y su antagonista, Baal, el ídolo... [que] aparece unas noventa veces en el Antiguo Testamento en referencia a varias deidades” (Potzel). En *Misericordia*, esto sirve para recalcar la perspectiva homogénea, y errada de los cristianos hacia las otras religiones que comparten orígenes con la suya.

En cuanto a la identidad del rey Samdai, Cohen y Schyfter lo identifican como Ashemdai (o Asmodeo), personaje que aparece principalmente en el libro bíblico de Tobit (o Tobías). La vocalización equívoca del nombre por parte de Almudena se explica fácilmente por el uso del alfabeto hebreo, el cual cuenta con varias letras con más de un posible sonido, la ausencia de vocales escritas, y dos letras sin pronunciación fija. La primera letra de Ashemdai es *álef* (א). Esta, la primera letra del alfabeto hebreo, no tiene sonido fijo, sino que puede tomar el lugar de varios sonidos vocálicos. Al no saber cuál vocal le corresponde, es probable que Almudena sencillamente no la pronuncie. Lo mismo ocurre con la vocal *e* en Ashemdai, mientras que es la *a* que aparece entre las mismas letras en Samdai. Entonces, el nombre אשמדאי aparecería en letras romanas como “__S_MD_I,” por lo cual es posible vocalizarlo en cualquiera de estas formas, entre otras. Es sólo con la adición de las indicaciones vocálicas, o *niqud*, que entendemos la pronunciación completa: אֲשֶׁמְדַּאי. Al seguir la senda que dejan estas huellas galdosianas, llegamos entonces al Libro de Tobit.

Lo interesante de la referencia a este libro es que uno puede interpretarlo como error o intencionalidad brillante de parte de Galdós. El problema es que el Libro de Tobit sólo se incluye en el Antiguo Testamento de la *Septuaginta*, la traducción griega de la Biblia (c. 280-100 AEC), es decir, no forma parte del canon judío. Sería fácil clasificar la inclusión de este texto como

desliz, presumiendo que Galdós no supiera de su exclusión de en el Tanak⁴. Sin embargo, eso implicaría que al autor realista más reconocido de la literatura española se le había pasado justamente lo que lo define, la atención al detalle. Por consiguiente, propongo que Galdós incluye la referencia a este texto con el propósito de demostrar el desconocimiento popular de culturas ajenas, y la resultante percepción distorsionada. A la vez, el Libro de Tobit provee la intertextualidad que revela claramente el carácter y propósito del personaje de Almudena. En el ensayo, “Dios ciego, Biblia ciega: Una lectura de la Biblia desde la experiencia de oscuridad,” John M. Hull señala: “Tobit, a pesar del carácter literal de su ceguera, es un símbolo de la nación exiliada. La imagen de la ceguera como metáfora de que el pueblo no comprende u obedece la alianza que hizo con Dios ya estaba muy establecida entre los profetas antes del exilio” (44). Así, Almudena encarna precisamente lo que Tobit representaba en términos físicos y de su simbolismo para la religión judía.

Además de tener en común la discapacidad de la ceguera, Almudena y Tobit comparten el origen de este padecimiento: ambos terminaron ciegos debido a un encuentro con animales; caballos en el caso de Almudena y pájaros en el caso de Tobit. La ceguera, como condición de la otredad, hace hincapié en los prejuicios que este pueblo sufría al estar relegado forzosamente a la trashumancia del exilio perpetuo. Si partimos de la idea del exilio como peregrinaje, como se presenta en el Torá, junto con la metáfora de Hull del pueblo que malinterpreta o rebela contra su alianza con Dios, podemos ver en el trayecto de Almudena la historia entera del antiguo pueblo judío.

Al igual que Moisés quien escapó de Egipto con los hebreos, Almudena ha dejado atrás el pueblo de Sus, cerca de Marruecos en el norte de África. Llega a España, donde el “extraño en

⁴ Este título generalmente se escribe en español como *Tanaj*. Sin embargo, como éste proviene de los títulos de los tres tomos de que se compone la biblia judía—*Torá*, *Nevi'im* y *Ketuvim*—he elegido mantener el deletreo según estos títulos: TaNaK.

tierra extraña” (Éxodo 2) sufre las ofuscaciones de los creyentes de la religión predominante. El conjuro del rey Samdai se asemeja a la infracción de los mandamientos que prohíben el politeísmo y la idolatría. Esta transgresión se observa en Éxodo 32-34 cuando los hebreos, dudosos del regreso de Moisés y de su habilidad de producir una representación visible de Dios, fabrican el ídolo de un becerro de oro al pie del monte Sinaí (Werblowsky 279). Luego, la inquietante escena del capítulo XXIII en que Almudena recurre a la violencia contra Benina (cuyo personaje se suele comparar con una figura divina), coincide con la pérdida de fe que sufre el pueblo hebreo en la ciudad de Kadesh Barnea, por lo cual Dios los condena a caminar por el desierto durante 40 años antes de poder entrar en la Tierra Prometida (Números 14-20).

Almudena recrea este viaje contemplativo al exiliarse al “vertedero de escorias, cascote y basuras...” (Galdós 169) que él identifica con Sinaí (Cohen 221-22). Sentado sobre el monte de desechos, “...entre la vía y el camino de las Cambronerías, en medio de una aridez absoluta, pues ni árbol, ni mata, ni ninguna especie vegetal crecen allá,” el mendigo judío vuelve a afirmar su fe (Galdós 169). El Torá concluye con la llegada de los hebreos al pueblo de Moab, desde el cual pueden ver hasta Jericó, la entrada a la Tierra Prometida. En *Misericordia*, Almudena anhela abandonar España para hacer el peregrinaje—junto a Benina—a Jerusalén, el epicentro de las religiones abrahámicas. Sin embargo, al igual que Moisés, a quien Dios ha revelado que está destinado a morir antes de poder entrar con los demás en la tierra de Canaán (Deuteronomio 34), descubrimos al final de la novela que Almudena sufre de una especie de sarpullido que se puede identificar como lepra. Esta aflicción, además de ser la representación máxima de la marginación, conlleva la probabilidad de la muerte y acaba con las esperanzas de Almudena de llegar a Jerusalén.

Galdós provee otra referencia a las tres principales tradiciones abrahámicas a través de los nombres prescritos a este personaje, pues mientras que la mayoría de la gente lo conoce como Almudena, Benina lo llama por su nombre dado, Mordejai. El primero se refiere a la Virgen de la Almudena, advocación mariana y patrona de la ciudad de Madrid (“Historia de la Catedral y de la Virgen”). No obstante, aunque Nuestra Señora de la Almudena sea figura católica y, por ende, fuertemente vinculada a la identidad española, su nombre claramente proviene de raíces árabes, al igual que el nombre de la ciudad de Madrid. El nombre de Mordejai provee el enlace intertextual entre *Misericordia* y el Tanak. En la tercera sección del Tanak, llamado los Ketuvim (o Escritos), el Libro de Ester cuenta la historia de la joven judía Hadasá (cuyo nombre se cambia a Ester) y su tío Mardoqueo (en hebreo, Mordejai), quienes, mediante un complot ingenioso, logran impedir el genocidio total del pueblo judío por el rey persa, Asuero (Robinson 294). La combinación de los nombres de Almudena y Mordejai demuestra la unidad que Galdós reconoce entre el judaísmo, el cristianismo y el islam, y critica la división social basada en las diferencias religiosas y culturales.

De la misma manera en que los rabinos siempre han utilizado una variedad de acercamientos exegéticos al Torá—de sentido literal, alegórico, interpretativo y místico—así también nosotros contamos con múltiples niveles de lectura en la literatura. *Misericordia* provee la tierra fértil y desafiante que permite al lector excavar profundamente en la búsqueda de sus significados. Es imprescindible que uno se pregunte a lo largo de este texto si lo narrado cuadra con lo visto, y si lo que se ‘ve’ a través de la lectura contemporánea corresponde a lo que ven los personajes atrapados en la época y el espacio de la obra. Al traspasar los actos y expresiones disparatadas de Almudena que Galdós presenta en la superficie, encontramos la riqueza de significados presentes en el auténtico retrato de la realidad: el de la percepción humana. Las

perspectivas y contrastes actuales de una época—sociales, religiosos, económicos y políticos—crean la realidad que Galdós nos permite observar. Sin embargo, es el lector quien no debe ni estancarse en la superficie de lo que se demuestra en un texto, ni imponer ideologías corrientes a una época o lugar lejano. Aunque esté claro que este estudio sólo se trata de una porción específica de los temas presentes en *Misericordia*, justamente lo que ha requerido es la interpretación de un texto vivo, cuyo sentido literal pertenece solamente a las figuras de las que se compone la novela. Como hemos observado en el análisis del personaje polémico de Almudena, Galdós proporciona las pistas que guían al lector hacia la comprensión de la complejidad de las divergentes perspectivas sociales que constituyen el relato realista.

Obras citadas

- Bloom, Maureen. *Jewish Mysticism and Magic*. Routledge, 2007.
- Cohen, Sara E. "Almudena and the Jewish Theme in Misericordia." *Anales Galdosianos*, vol. 8, núm. 8, 1973, pp. 51-58.
- "Historia de la Catedral y de la Virgen." Catedral de la Almudena, www.catedraldealmudena.es/historia-de-la-catedral-y-de-la-virgen-dossier/.
- Frishman, Elyse D. *Mishkan T'Filah*. CCAR Press, 2007.
- Casas Ramírez, Juan Alberto. "Entre la oscuridad y el silencio: ciegos y sordomudos en el mundo de la Biblia." *Veritas*, vol. 34, 2016, pp. 9-32.
- Hull, John M. *Dios ciego, Biblia ciega: Una lectura de la Biblia desde la experiencia de oscuridad*. Lumen, 2007.
- Neusner, Jacob y Alan Avery-Peck. *The Routledge Dictionary of Judaism*. Routledge, 2004.
- Nix, Elizabeth. "What Was the Dreyfus Affair?" *Ask History*, 2015, www.history.com/news/ask-history/what-was-the-dreyfus-affair
- Pérez Galdós, Benito. *Misericordia*. Amazon, 2011.
- Potzel, Dieter. "Las instituciones eclesiásticas y sus sacerdotes: El culto a Baal del presente." *Der Theologe*, núm. 41, 2015, www.theologe.de/culto_a_baal.htm
- Robinson, George. *Essential Judaism*. Atria Paperback, 2000.
- Thaliatook*. www.thaliatook.com/OGOD/ishat.php
- Werblowski, R.J. Zwi y Geoffrey Wigoder. *The Oxford Dictionary of the Jewish Religion*. Oxford U Press, 1997.
- Xella, Paolo. "Una cuestión de vida o muerte: Baal de Ugarit y los dioses fenicios." *Congreso Intl. del Mundo Púnico. Religión, antropología y cultura material*, 2004, pp. 5-6.

Recursos de Pascual Duarte: escritura, destino y presagio

Jesús Galindo Benítez

University of Nevada

El protagonista-narrador Pascual Duarte se distingue por encarnar un personaje dividido entre el bien y el mal. Su personalidad y circunstancias permiten que el lector reflexione y cuestione su inocencia o culpabilidad. El entorno caótico, triste, traumatizante y violento que invade la vida del protagonista a lo largo del argumento puede estudiarse desde distintas perspectivas. La desgraciada vida de Duarte ya se ha estudiado desde distintos puntos de vista: psicoanalítico, existencialista, picaresco, tremendista, etc. Algunos críticos han señalado que Duarte es un narcisista fóbico. Según F. Knickerbocker, el protagonista está “encerrado en sí mismo, se ve en Pascual una creciente paranoia que surge de la falta de cualquier otro; los instintos y deseos fermentan dentro de él hasta estallar violentamente” (416). Para Carlos Jerez-Farrán, la susceptibilidad viril provoca que “la crueldad de Pascual, lejos de ser fortuita o resultante de un caso psicópata o sádico, es producto de unos determinantes socioeconómicos y psicológicos que fuerzan al protagonista a proceder de un modo física y sexualmente agresivo” (48). Dru Dougherty dice que, “al escribir sus memorias, Pascual renace y experimenta en su presente carcelario una libertad que desea perpetuar” (5). Por su parte, David William Foster estudia las interpretaciones de la obra desde la crítica social, existencialista y tremendista. En este ensayo propongo abordar el tema de la escritura, el destino y el presagio creados por el mismo Duarte como herramientas a su favor para la justificación de sus crímenes cometidos.

El comportamiento violento y homicida del protagonista se debe al medio ambiente que lo rodea y el miedo que nace de su entorno, por lo general, suele transformarse en violencia. A lo largo del argumento, el protagonista usa la violencia como respuesta a sus desgracias y es evidente que cuando Pascual se siente amenazado o agredido su pronta respuesta es la violencia.

Por eso, es importante preguntarse qué es lo que sucede para que el protagonista se transforme súbitamente en una persona violenta. Los críticos que han estudiado el comportamiento impulsivo de Pascual Duarte han concluido que el cambio de su estado de ánimo se debe a distintos factores. Según Knickerbocker, “su recurso a la violencia proviene de una incapacidad lingüística que a su vez surge del narcisismo del narrador-protagonista” (415). Es decir, Pascual es un personaje que emplea muy poco la oralidad. El uso de las palabras es escaso y por lo tanto su único recurso de comunicación es la violencia. Entonces, podría afirmarse que el protagonista responde con agresividad porque no puede hacerlo con palabras. Carlos Jerez-Farrán opina que, “los actos homicidas en que incurre Pascual son atribuibles a una mórbida susceptibilidad viril que lo empuja a la violencia” (47). Esta virilidad se cuestiona porque sus actos violentos, por lo general, se desatan después de que su hombría se pone en duda a lo largo del argumento. Para Adolfo Marín Minguillón, “el protagonista es justamente aquello que trata de ocultar: un “poco hombre,” un acomplejado. Sus pretendidas reacciones impulsivas no proceden de fatalismos deterministas de ningún tipo, sino de un intento de esconder sus propios defectos” (177). No cabe duda, que los tres críticos atribuyen el comportamiento violento de Duarte a factores sociales. Por eso, es importante destacar que su violencia nace de un código social, en el que se espera que un hombre pueda contestar y defenderse con palabras, pero es evidente, que el uso de las palabras a Pascual le resulta verdaderamente difícil. Desde luego, se debe tener en cuenta también la violencia que el protagonista sufrió en su infancia y que provocó que buscara una salida para mantenerse alejado del maltrato de la madre y del padre. No hay duda, que la incapacidad de Pascualillo de defenderse de los abusos de los padres causó que su principal recurso de sobrevivencia fuera la violencia.

Pascual y su escritura

Pascual escribe su relato con el objetivo de convencernos de su inocencia utilizando pruebas contundentes en su escritura que a la vez utiliza como un método de desahogo. Su escritura como recurso ha sido reconocido por distintos críticos, sobre todo, por la importancia que desempeña en la narración. Según Knickerbocker, “la escritura del preso es un intento de sublimar los deseos, de definir las fronteras, que nunca había sabido sublimar ni definir” (414-15). Para Minguillón, “el acto de escritura supone, por otro lado, el intento más serio de autorrealización personal que Pascual haya llevado jamás a cabo” (173). Según Dougherty, “a medida que recuerda, redacta y lee sus cuartillas, la reconstrucción de su vida le abre los ojos a dimensiones insospechadas de su personalidad” (6). De acuerdo con John R. Rosenberg Pascual, “by writing his own story, he creates a new individual: an alter ego that assumes the characteristics of a Doppelg’anger” (158). Los cuatro críticos coinciden en que la escritura de Duarte es un recurso indispensable para su sobrevivencia, porque el protagonista encuentra un medio para mostrar otra parte de su personalidad. Sin embargo, se podría asumir que la intención del protagonista al mostrar ese lado más íntimo y personal por medio de su escritura, es más bien, con la intención de convencer al lector con pruebas de su inocencia. Por eso, es conveniente indicar la diferencia entre la comunicación escrita del personaje y la oral. Por un lado, su escritura funciona como un medio con el que puede controlar sus impulsos y es mucho más eficaz que el lenguaje oral. Su escritura funciona como una técnica de persuasión hacia el lector, porque presenta hechos violentos que vivió durante su infancia y que ayudan a justificar su actitud homicida. Por otro lado, la comunicación oral que emplea el protagonista como defensa es muy pobre y es por eso que acude a la violencia como una sustituta de la palabra. La crítica del desdoblamiento que propone Rosenberg ayuda también a entender mejor la nueva personalidad del protagonista cuando narra su historia. Según Germán Gullón, “el contar su vida

(de la que se han excluido, y no olvidemos, los pasajes más crudos) le produce un efecto terapéutico” (3). Evidentemente, los críticos coinciden en que el protagonista encuentra una manera de sanar su dolor al escribir su propia historia, ya sea para sublimar, auto realizarse, abrir los ojos, como terapia para alejar los malos pensamientos o como bien se ha mencionado, como una herramienta para comprobar su inocencia.

El medio ambiente y el destino

Las circunstancias y el medio ambiente, desde luego, moldearon la vida del protagonista e incitaron a que se convirtiera en un criminal. Según José María Castellet, “no es de extrañar que Pascual creciera en un ambiente que antes que frenarlos le diera motivos para la suelta de los malos instintos que había heredado” (127). Las palizas que recibió de sus padres, la violencia entre ambos padres, la falta de educación que ambos pudieron ofrecerle fueron factores que perjudicaron el desarrollo de Pascual desde niño. El mismo Castellet asegura que a Duarte, “le avasalla la vida, esa vida externa, esa sociedad que les rodea de un tejido de absurdos ante los cuales ellos no tienen otra densa que la más elemental de todas: el asesinato en defensa propia” (128). Castellet defiende firmemente la inocencia de Pascual y justifica los crímenes del protagonista victimizándolo por sus circunstancias. Sin embargo, es cuestionable que el asesinato de su madre no haya sido en defensa propia, ya que, aunque no existió una discusión al momento del asesinato, se puede argumentar que el protagonista guardaba un odio irreversible hacia su madre desde hace muchos años. Jerez -Farrán apoyándose en el comentario de Zamora Vicente arguye que, “se trata de un odio que Pascual va acumulando a lo largo de los años hasta llegar a un extremo que no puede contenerlo más y termina degollándola” (53). Para Knickerbocker, “Pascual subconscientemente establece una clarísima relación entre mujer, sexo y muerte, relación sintomática de una profunda fobia hacia lo femenino” (413). Por tanto, se puede alegar

que el asesinato de su madre en comparación al de las otras víctimas fue más bien fruto del odio acumulado a través de los años. Aunque la afirmación de Knickerbocker convierte a Pascual en un personaje misógino, se debe tener en cuenta que el odio de Pascual se dirigía particularmente hacia la figura de la madre específicamente por el rencor de su desgraciada infancia y no directamente hacia la representación femenina en la narración.

El destino trágico de Pascual se presenta a lo largo del argumento por medio de imágenes que funcionan como presagios de la desgracia. Entre las más recurrentes que el protagonista utiliza para disfrazar como destino se encuentran las sombras y la mala estrella. Estas dos imágenes constantemente se repiten en la narración y demuestran que Pascual era un hombre maldito, como lo aseguraron su madre y su esposa Lola. Primero, cabe señalar que las dos imágenes surgen cuando la desgracia se acerca a la vida del protagonista. Su propia sombra se presenta con frecuencia como un tema que ayuda a entender más su personalidad. Desde que el protagonista-narrador empieza a narrar los detalles sobre su infancia, se insinúa que desde pequeño su propia sombra le daba miedo. Ese mismo miedo que no le dejaba vivir en paz y provocaba que actuara violentamente ante la adversidad que constantemente estaba presente en su vida. El mismo protagonista narra en el argumento que:

“¡Era gracioso mirar las sombras de nosotros por la pared, cuando había unas llamitas!

Iban y venían, unas veces lentamente, otras a saltitos como jugando. Me acuerdo que de pequeño, me daba miedo, y aun ahora, de mayor, me corre un estremecimiento cuando traigo memoria de aquellos miedos” (24-25).

Después de conocer su triste historia y enterarse de las palizas que el protagonista recibía de pequeño resulta fácil deducir que Pascual tendría una vida traumatizante como adulto. Sin embargo, deben observarse cuidadosamente las desgracias del protagonista, ya que revelan que

él mismo sabía que su destino era vivir una vida llena de tristeza y sufrimiento y, desde luego, sabía también que había unos con mejor fortuna que otros. Desde el inicio Pascual señala que, “el destino se complace en variarnos como si fuésemos de cera y en destinarnos por sendas diferentes al mismo fin: la muerte” (21).

El pensamiento del protagonista sobre la muerte como destino final destaca su racionalidad, pero a la misma vez resalta la frialdad de sus crímenes cometidos. Por consecuencia, esta racionalidad le permite ser consciente de la vida difícil e infeliz que le tocó vivir desde pequeño al lado de su familia. Él mismo reconoce que, “la verdad es que la vida en mi familia poco tenía de placentera, pero como no nos es dado escoger, sino que ya —y aun antes de nacer— estamos destinados unos a un lado y otros a otro” (32). Por tanto, podría decirse que el protagonista es consciente de su destino trágico infantil. De acuerdo con Cedric Busette, “the pessimism of the novel derives essentially from the increasingly leaden with the shadow of fate spreading menacingly across its path” (61). El crítico encuentra un tono pesimista en la narración de Duarte y concluye que la sombra del destino trágico va aumentando al largo de su transcurso. Según David M. Feldman, “the idea of his being driven by an inexorable destiny is developed by Pascual Duarte himself, in search for an explanation of his personal misfortune” (657). Si es como Feldman asegura que Pascual utiliza la idea del destino para justificar su mala fortuna, entonces hay un Duarte que no busca cambiar su destino ni tampoco está dispuesto a superar sus circunstancias. Según Garrido Ardila, “Pascual deja sentado desde muy temprano que las acciones del hombre no se deben a su voluntad, sino al destino... Pascual declara haber actuado determinado por el destino y por Dios, rechazando de este modo su capacidad de albedrío” (261). Por ende, de acuerdo con el planteamiento de los críticos, se puede concluir que

el protagonista utiliza el recurso del destino trágico como una herramienta para justificar todos los crímenes cometidos al momento de narrar su autobiografía.

La sombra y la mala estrella

Pascual Duarte siempre mantuvo miedos que nacieron desde su niñez y que pronto se convirtieron en una gran amenaza. Según Marín-Minguillón, “el recurso narrativo más importante utilizado por el protagonista para disminuir el impacto de su violencia es la anticipación con que prepara el advenimiento de futuras desgracias” (174). Cabe señalar, que el protagonista emplea la técnica del presagio para justificar sus crímenes cometidos. En la narración se presentan varios casos en los que la sombra funciona como una imagen de mal agüero. Por ejemplo, cuando los recién casados entran a la ciudad de Mérida para celebrar su luna de miel, se presenta un presagio aludiendo a una sombra “la negra sombra de que a la yegua le diera por espantarse—quien sabe si a la vista del río —y a una pobre vieja que por allí pasaba tal manotada le dio que la dejó medio descalabrada y en un tris de irse al Guadiana de cabeza” (73). Es evidente, que la yegua se espantó con su propia sombra negra y que el susto del animal provocó ese repentino accidente. No obstante, lo que más le enfado a Pascual no fue la reacción de la yegua sino la risa de burla de su esposa Lola, quien “se reía y su risa, créame usted, me hizo mucho daño; no sé si sería un presentimiento” (73). Claramente, el ejemplo de la sombra que se emplea como presagio en esta imagen crea el mismo efecto que el protagonista experimentaba al ver su propia sombra y sentir mucho miedo. Hay una conexión clara entre el animal y Duarte, la diferencia es que el protagonista era capaz de controlar sus miedos desde pequeño y la reacción de la yegua fue patear instantáneamente a la vieja.

En efecto, las sombras que atormentaban la vida de Pascual también solían traer malos recuerdos. Según Rosalind Krauss como lo cita Rosenberg en su ensayo “the shadow is the

earliest form through which the soul is imagined” (158). La misma Rosenberg propone que “Pascual and his shadow, the symbol of doubleness and immortality, also represents Pascual and his persona” ...“the shadow also is a representation of guilt, both in this novel and in a multitude of Spanish texts (158-59). Utilizando la definición de sombra que Rosenberg plantea, se podría afirmar que las sombras son un símbolo que el protagonista utiliza para crear una doble identidad y así poder crear su propia inmortalidad. Desde luego, el protagonista utiliza este recurso para encubrir su culpabilidad y presentarse ante el lector con una nueva cara. El recurso de la sombra es un tema recurrente a lo largo de la narración. Pascual dice que “su mirar era como un bosque de sombras” (119). Obviamente, es el mirar de su esposa, pero dentro de ese mirar todos los dobles de Pascual se esconden. Según el protagonista, “el encender el candil de la cocina, a eso de las siete de la tarde, era lo que más me dolía hacer en toda la jornada. Todas las sombras me recordaban al hijo muerto, todas las subidas y bajadas de la llama” (94-95). De nuevo, se presenta a un protagonista que busca una manera de encubrir su culpabilidad y por eso es que las sombras aparecen, en particular la de su hijo, con el propósito de justificar la responsabilidad de los crímenes cometidos. En la narración Pascual Duarte menciona que:

La sombra de mi cuerpo iba siempre delante, larga, muy larga, tan larga como un fantasma, muy pegada al suelo, siguiendo el terreno, ora tirando recta por el camino, ora subiéndose a la tapia del cementerio, como queriendo asomarse. Corrí un poco; la sombra también paró. Mire para el firmamento; no había una sola nube en todo su redor. La sombra había de acompañarme paso a paso, hasta llegar” (139).

Efectivamente, las sombras lo agobian bastante, pero sobre todo, ese doble que no lo deja vivir y que está siempre frente a él. La sombra que lo había perseguido desde niño es algo que desea borrar, pero no lo logra. Según Pascual narra que, “quería poner tierra entre mi sombra y

yo, entre mi nombre y mi recuerdo, este mí mismo del que, de quitarle la sombra y el recuerdo, los nombres y los cueros, tan poco quedaría”. Es cierto, que el terrible miedo a su propio ser nació desde pequeño y por eso el protagonista está dispuesto a acabar con la sombra que no lo ha dejado vivir en paz ni le ha permitido mantener una consciencia tranquila.

Asimismo, la estrella se utiliza en la narración como un símbolo que aclara los malos pensamientos que están muy en el fondo de su memoria. Si bien, se piensa que por lo general las estrellas son luces que guían e iluminan la tierra, en el argumento la estrella se presenta, más bien, como una mala estrella que forma parte de las desgracias y del destino trágico del protagonista. En otras palabras, la mala estrella se utiliza también como un recurso de mal agüero. Por lo menos, a lo largo de la narración se presenta dos veces la mala estrella como un recurso de mal presagio. Pascual dice en su narración que, “se iba cerrando y los tiempos pasados iban siendo, poco a poco, olvidados, hasta que la mala estrella, esa mala estrella que parecía como empeñada en perseguirme, quiso resucitarlos para mi mal” (127). La mala estrella podría analizarse como los pensamientos del protagonista, ya que solo se presenta cuando él está pensando en algo. Pascual aclara que, “esa fatalidad, esa mala estrella que, como ya más atrás le dije, parece como complacerse en acompañarme, torció y dispuso las cosas de forma tal que la bondad no acabo para servir a mi alma para maldita la cosa” (132). En suma, la mala estrella funciona como un recurso de presagio en la narración y su propósito es el de justificar al protagonista-narrador como un personaje maldito en el relato de su biografía.

Conclusión

La única salida para el protagonista es la huida y precisamente por eso la anticipa. No obstante, por más intentos que hace en apartarse de su familia su destino trágico nunca se lo permitió. De acuerdo a su propia perspectiva, Pascual intentó huir de la vida de desgracias,

después de que su segundo hijo muriera. Sin embargo, el plan de huir a las Américas a comenzar una mejor vida alejado de su familia fracasó. Ciertamente, el destino desempeña un papel importante en la vida del protagonista, ya que fue el destino el que se encargó de traerlo nuevamente a casa después de dos años. Según Minguillón, “su huida se nos muestra como algo ajeno a su propia capacidad decisoria, como si Pascual fuese a la deriva por una corriente fatal. Su intención es arrastrar al lector consigo” (174). Por eso, es importante destacar que el propio protagonista toma la decisión de volver a casa después de sentir mucha nostalgia por lo que había dejado allí. En sus propias palabras Pascual dice, “que unido al medio año que llevaba por el mundo y fuera de mi casa, hacía que me acordase con mayor frecuencia de la que llegue a creer en lo que allí dejé” (117). Desde luego, Pascual Duarte es un personaje consciente de todos los crímenes que cometió y utiliza distintos recursos para persuadir al lector de su inocencia. Duarte utiliza la escritura de su propia narración como un recurso que justifica su actitud violenta, pues el uso de la palabra como defensa nunca lo utilizó. También, el recurso del destino trágico que el protagonista utiliza es fundamental para justificar ante el lector sus crímenes cometidos, haciéndole creer que su destino ya estaba escrito desde pequeño. Por último, Pascual presenta el recurso del presagio por medio de las sombras y la mala estrella para mostrarse como un hombre maldito y para destacar sus miedos y malos pensamientos que invadían su miserable vida.

Obras citadas

- Ardila, J. A. Garrido. "Perspectivismo narrativo y enjuiciamiento social en *La familia de Pascual Duarte*." *Romance Quarterly*, vol. 61, núm. 4, 2014, pp. 254-55.
- Busette, Cedric. "La Familia de Pascual Duarte and the Prominence of Fate." *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 8, no. 1, 1974, p. 61-67.
- Castellet, J. "Iniciación a la obra narrativa de Camilo José Cela." *Revista Hispánica Moderna*, vol. 28, núm. 2, 1962, pp. 107-150.
- Dougherty, Dru. "Pascual en la cárcel: el encubierto relato de *La familia de Pascual Duarte*." *Ínsula*, núm.365, 1977, pp. 5-7.
- Feldman, David M. "Camilo José Cela and La familia de Pascual Duarte." *Hispania*, vol. 44, núm. 4, 1961, pp. 656-59.
- Foster, David William. "Social Criticism, Existentialism, and Tremendismo in Cela's La Familia De Pascual Duarte." *Kentucky Foreign Language Quarterly*, vol. 13, núm. sup1, 1966, pp. 25-33.
- Jerez-Farrán, Carlos. "Pascual Duarte y la susceptibilidad viril." *Hispanófila*, vol. 32.2, 1989, pp.47-63.
- Knickerbocker, Dale. "Pascual Duarte y el narcisismo fóbico." *Revista Hispánica Moderna*, vol. 47, núm. 2, 1994, pp. 407-20.
- Marín-Minguillón Adolfo. "La familia de Pascual Duarte y el efecto esquizo." *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, edited by Luis T. Gonzalez-del-Valle and Julio Baena, Boulder: Society for Spanish and Spanish American Studies, 1991, pp. 171-79.

Rosenberg, John. "Pascual Duarte and the Eye of the Beholder: Cela, Sartre, and the Metaphor of Vision." *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos*, vol. 14, núm. 1, 1989, pp. 149–60.

Dios y sus formas en *Niebla*

Camille Plemmons

Baylor University

La religión plantea muchas preguntas en la mente de los que piensan en ella. Se puede preguntar sobre la existencia de un Dios o de múltiples Dioses, la actitud de un dios hacia los humanos, la existencia de los humanos como resultado de un dios, y mucho más. Miguel de Unamuno luchaba toda su vida con estas preguntas, y su lucha se manifestaba en sus obras literarias que expresaban sus pensamientos. Como el filósofo de la Generación de 1898, por supuesto pensaba mucho en “el problema de España” y el casticismo, unos asuntos de su edad que mucha gente recorría a Dios para resolver. A causa de las cuestiones de la existencia y la identidad de Dios, la historia de *Niebla* (1904) por Miguel de Unamuno tiene un tono de incertidumbre a lo largo de la narrativa. En esta “nivola” (un género de libro inventado por Unamuno), el autor crea semidioses, o personajes que funcionan como dioses. Existe una trinidad de formas de Dios en *Niebla* – Augusto, don Miguel, y Dios mismo – por las que Unamuno explora el tema de la identidad de Dios.

Miguel de Unamuno tenía muchas dificultades en cuanto a la religión. Durante sus estudios en la Universidad de Madrid, estudiaba filosofías que contradecían la fe católica de su niñez y empezó a perder su fe y reemplazarla con un punto de vista más científica. Después de la muerte de su niño, Raimundo, Unamuno devolvió a la fe de su niñez. Como no se puede separar el autor de su obra, es preciso tener en cuenta los pensamientos religiosos de Unamuno antes de analizar sus obras. Su religión enfrenta y analiza mucho los asuntos del existencialismo y la muerte, como observa Summerhill; "The issues of death and God have, of course, long been seen as important in Unamuno criticism, for as Don Miguel himself makes abundantly clear, the dilemma of personal immortality about which he was so concerned hinges upon a radical

awareness of death, and a consequent reaction against it in search of God" (Summerhill 48).

Unamuno no creía en Dios necesariamente, pero quería creer en Dios. Como observa Evans, Unamuno se dio cuenta de que la lógica no podía probar la existencia de Dios, pero la existencia del amor puede indicar una pista de Dios (Evans 16). Unamuno creía que no se podía probar la existencia de Dios, ni tampoco su no existencia.

Hay un esquema básico de dioses de diferentes niveles de poder en la novela; Dios sobre Unamuno, Unamuno sobre don Miguel, don Miguel sobre Augusto, y Augusto sobre Orfeo. La narrativa de la novela, especialmente en los prólogos y el epílogo, ofrece el punto de vista de casi cada uno de estos dioses, con la excepción de Dios mismo. Hay unas afirmaciones sobre Dios que mantiene su presencia omnisciente a lo largo de la novela. Al principio, como introducción a la idea de Dios, Augusto dice que “Aquí, en esta pobre vida, no nos cuidamos sino de servirnos de Dios; pretendemos abrirlo, como un paraguas, para que nos proteja de toda suerte de males” (Unamuno 3). La novela empieza con esta visión de Dios que parece ser la visión común de la sociedad de Augusto; que no se tiene una relación con Dios como un guía moral, sino que se usa a Dios como una herramienta. La novela empieza desde este punto de indiferencia hacia Dios la cual aparece en la primera página del libro.

El lector recibe posiblemente la perspectiva más interesante en cuanto a Dios desde el tío de Eugenia, don Fermín, el anarquista. Insiste que su anarquismo es del tipo místico que tiene mucho que ver con Dios, y que “Dios es también anarquista. Dios no manda, sino...obedece” (Unamuno 29). Parece muy interesante que don Fermín crea en un Dios, porque el anarquismo no depende de ninguna figura de autoridad, pero puede ser que es por eso que él insiste que su anarquismo es místico. Por el otro lado, don Miguel ofrece una perspectiva muy deprimente de Dios cuando le explica a Augusto por qué ha decidido matarlo; “Dios, cuando no sabe qué hacer

de nosotros, nos mata” (Unamuno 155). Parece que don Miguel todavía cree que hay algún dios que existe, pero que a este dios no le importan los seres humanos ni sus vidas y que es caprichoso en las decisiones que toma. Este comentario también puede ofrecer una explicación para la decisión de don Miguel de matar a Augusto – una vez que Augusto expresa el deseo de suicidarse, don Miguel no sabe qué hacer con él, y decide matarlo.

En *Niebla*, los personajes de Víctor y don Avito actúan como unas portavoces para las creencias religiosas, o falta de creencias religiosas, de Unamuno. Don Avito también tenía problemas con su fe después de la muerte de un hijo, detallado en la novela así; “Desde que mi pobre Apolodoro, mi víctima... murió, es decir, se mató, no hay ya presente posible, no hay ciencia ni realidad que valgan para mí” (Unamuno 59). Como Unamuno, don Avito tampoco sabe si cree en Dios o no debido a su experiencia con la muerte. Don Avito explica que, “No sé si creo o no creo; sé que rezo” (Unamuno 59). Como observa Predmore, "That Unamuno wanted desperately to believe in God and in personal immortality cannot be doubted, but to want is not necessarily to be able" (Predmore 598). Como los personajes de su libro, Unamuno deseaba creer en Dios y sentirse seguro de su presencia y su existencia, pero nunca podía llegar a este punto. El personaje de Víctor habla en términos más filosóficos de la religión, pero sus opiniones de la fe también son similares a las de Unamuno; "Y es la duda lo que de la fe y del conocimiento, que son algo estático, quieto, muerto, hace pensamiento que es dinámico, inquieto, vivo" (Unamuno 125). Así que el autor, Unamuno, refuerza su autoridad sobre el texto, porque demuestra que es capaz de hablar a través de cualquier personaje, no solamente a través de don Miguel.

Hay mucho debate teórico sobre las creencias religiosas de Unamuno en cuanto a sus obras, porque luchaba con este asunto durante toda su vida y sufría de la desilusión al no llegar a creer. Summerhill explica la conexión que ya hemos mencionado entre Dios, la imaginación y la

existencia así; "God for Don Miguel, is essentially a meaning in imaginary form, a meaning which has been invented by consciousness in dialectical reaction against the earlier image of death, and in response to consciousness' longing for permanence" (Summerhill 59). Entonces, para don Miguel, el portavoz más obvio de Miguel de Unamuno en el libro, Dios existe como el resultado del miedo de la muerte que existe inherentemente en la naturaleza humana. Las creencias religiosas de Unamuno eran bien conocidas por sus contemporáneos. Antonio Machado, escritor y amigo de Unamuno, reveló lo siguiente sobre la lucha interior de Unamuno, la que se parece mucho a la de Augusto; "Mucho me recuerda Unamuno, en sus escritos, a nuestros mejores místicos... por el deseo de envolver y dominar espiritualmente y por el mucho pelear interior que no le deja punto de reposo" (citado en Fernández-Medina 113). Este "pelear interior," sin duda, era la inspiración para la cuestión de la existencia que acosa la mente de Augusto a lo largo de la novela.

Unos teóricos han intentado enfatizar que esta lucha ideológica de Unamuno le servía como una inspiración para lograr lo más que pudiera en su vida. Fernández-Medina ha observado este concepto del modo siguiente; "In a paradoxical fashion, Unamuno believed that the individual confronted his nothingness (through reason) to transcend spiritual doubt (through faith) to affirm the possibility of God. Yet the individual's ultimate realization that this cycle was marred by contradictions – the fact that God's existence was, in the end, always in doubt – urged him to perfect the self, to find something meaningful in the world" (Fernández-Medina 112). También, Unamuno creía que cada persona debía interactuar con el mundo real y vivir en el presente para tener una existencia gratificante espiritualmente (Fernández-Medina 112). Realmente esta perspectiva es la que Augusto busca, pero nunca la encuentra porque está atrapado dentro del miedo de no existir y de morir. Augusto deja que los semidioses de su vida

mantengan tanto control e influencia sobre su vida que él ya no tiene el poder, y es por eso (además de su rechazo por parte de Eugenia) que se siente desesperado al final de la novela. A través de Augusto y su experiencia, Unamuno afirma su creencia que es más importante estar presente que vivir aturdido por poderes más allá de nuestro conocimiento.

Entonces, para analizar más las opiniones de los personajes en cuanto a Dios, es preciso entender las características de Dios en los textos de Unamuno. Observando el texto, parece que, para Unamuno, había una conexión muy fuerte entre Dios, la existencia, y la imaginación. Múltiples veces a lo largo de la novela, se encuentra la idea de que la existencia depende en que un ente sueñe con su Dios, y que este sueño se mantenga. Summerhill explica la importancia de la imaginación así:

"...it has frequently been noted that the God whom Unamuno finds in his thought is imaginary. And yet, awareness of this fact has typically led criticism into theological debates about whether or not Don Miguel really believed in God, whereas it would have been much more important to establish the implications about imagination suggested by such a position" (Summerhill 49).

El punto de partida, entonces, no debe ser las creencias específicas de Unamuno sobre la existencia de Dios, sino el papel de la imaginación en crear su existencia. Augusto tiene dos ideas posibles en cuanto al papel de la imaginación; puede ser que es Dios que sueña y que la adoración de los humanos en la tierra le mantiene soñando, o que somos (los seres humanos) los que soñamos y el sueño que compartimos construye la realidad. Augusto explica la primera posibilidad a Víctor; “¿No es acaso todo esto un sueño de Dios o de quien sea, que se desvanecerá en cuanto Él despierte, y por eso le rezamos y elevamos a Él canticos e himnos, para adormecerle, para cunar su sueño? ¿No es acaso la liturgia de todas las religiones un modo de

brezar el sueño de dios y que no despierte y deje de sonarnos?" (Unamuno 82). Se encuentra implicaciones similares con los semidioses de la novela, también.

Bajo el control de Dios mismo, se encuentra don Miguel, dios de la narrativa nivolesca. Hasta la última parte de la novela, don Miguel no se mete mucho en la acción del argumento, pero hay una escena en la cual interrumpe la conversación entre Víctor y Augusto. Víctor habla de la novela (más bien, la nivola) que piensa escribir, y dice; "Suelo dudar lo que les he de hacer decir o hacer a los personajes de mi nivola, y aun después de que les he hecho decir o hacer algo dudo de si estuvo bien y si es lo que en verdad les corresponde" (Unamuno 125). Como Víctor no ha escrito mucho de su nivola, todavía no tiene confianza en lo que hace con los personajes. Es decir, no se ha dado cuenta de que es realmente el dios de su nivola y no tiene que dudarse. Víctor, como dios de su nivola, no cabe la figura del dios caprichoso que hace lo que quiera, sin importar lo que sea, con sus personajes. Don Miguel es este tipo de dios, y por eso, para él no hay problema con interrumpir la conversación entre sus personajes. Don Miguel comenta sobre la conversación entre Augusto y Víctor, diciendo, "Así cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivolescos" (Unamuno 126). Don Miguel quiere decir que la duda de los personajes, y sus esfuerzos de pensar bien en lo que hacen antes de hacerlo, prueban que necesitan un ser superior.

La interacción entre el narrador (quien tiene los papeles adicionales de autor y personaje) y los personajes que ha creado puede ser una oportunidad de expresar la opinión del autor de carne y hueso, y en el contexto de la conversación entre Augusto y Víctor puede ser como una broma privada para Unamuno. Schmidt interpreta el comentario de don Miguel así; "Unamuno pokes fun at the godlike vision of the author in his novel *Niebla*, when the narrator Unamuno

interrupts Víctor's and Augusto's conversation to snidely remark that all their attempts to justify their actions only justify their God, their author" (Schmidt 186–87). Realmente el lector solo puede adivinar las intenciones del autor verdadero, Unamuno, pero el comentario de don Miguel probablemente sirve para presagiar la involucración del narrador en la narrativa más tarde en la historia. Don Miguel se involucra más en la historia después del descubrimiento de Augusto de su libre albedrío.

Al final del libro, Eugenia se va con Mauricio y abandona a Augusto, quien se queda desesperado y sorprendido. Realmente no es el abandono de Eugenia que causa estos sentimientos para Augusto – más bien, lo que le preocupa es su reacción a la carta de Eugenia que le cuenta las noticias. Se pregunta, “Si yo fuese un hombre como los demás...con corazón; si fuese siguiera un hombre, si existiese de verdad, ¿cómo podía haber recibido esto con la relativa tranquilidad con que lo recibo?” (Unamuno 141). Augusto cree que, porque él no experimenta los sentimientos “apropiados” para su situación, eso tiene que significar que realmente no existe o que no es un hombre normal. Sin embargo, cuando regresa a su casa, “sintió como si se le acorchase el alma y rompió a llorar. Y lloró, lloró, lloró” (Unamuno 142). Su llanto, según lo que ha dicho más temprano en la novela, significa que sí existe y que sí tiene alma. Augusto ha dicho a Orfeo; “El alma es un manantial que solo se revela en lágrimas. Hasta que se llora de veras no se sabe si se tiene o no alma” (Unamuno 66). Augusto llora, luego existe. Aun así, no sabe qué pensar porque no experimenta los sentimientos que debe experimentar. Esta confusión (junta con lo que pasó con Eugenia) termina en su decisión de suicidarse, y también es el empleo de su uso del libre albedrío.

Augusto busca una solución por su encuentro con su dios, don Miguel, porque (en las palabras de don Miguel), “no quiso dejar este mundo sin haberme conocido y platicado un rato

conmigo” (Unamuno 149). Cuando se encuentran, aparece de nuevo el tema del sueño. Como hemos observado, Augusto prueba la verdad en términos de estar despierto o durmiente, pero cuando se encuentra con don Miguel, está “ni despierto ni soñando” (Unamuno 149). Augusto le dice a don Miguel que quiere suicidarse, y don Miguel responde que se tiene que estar vivo para suicidarse, y se lo explica de esta manera;

“No, no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo; tú no eres más que un personaje de novela, o de nivola, o como quieras llamarle” (Unamuno 150).

Esta afirmación es el comienzo de un debate entre Augusto y don Miguel - ¿Quién realmente existe? ¿Quién está soñando? Augusto utiliza las palabras de don Miguel mismo (o de Miguel de Unamuno, más bien) para argumentar; “¿no ha sido usted el que no una sino varias veces ha dicho que don Quijote y Sancho son no ya tan reales, sino más reales que Cervantes?” (Unamuno 151). La conclusión, por lo tanto, es que el personaje y su autor están ambos vivos y existen.

Don Miguel ejerce su poder sobre Augusto por la amenaza de matarse antes de que tenga la oportunidad de suicidarse. Schmidt interpreta la desigualdad de poder así; “The confrontation between author and character hinges upon how much authority an author has over fiction” (Schmidt 185). Don Miguel tiene el poder de matar a su personaje (lo que prueba la falta de libre albedrío por el parte de Augusto), pero en este contexto no tiene ninguna razón para hacerlo aparte del deseo de ejercer su poder. Por eso, se ha convertido en el dios caprichoso que mata a los seres cuando no sabe qué hacer con ellos.

La relación entre el autor y sus personajes, y la existencia y no existencia como resultado de esta relación, trasciende los eventos de la novela y, según unos teóricos, puede funcionar

como una indicación de la lucha interna de Unamuno mismo. Franz explica el uso de varios niveles de dioses en el libro de la manera siguiente; "Unamuno insists on the greatest of vertical distances between himself and his characters in order to point up his god-like domination of their stage" (Franz 648). Unamuno tiene el poder máximo, y se separa de sus personajes por el uso de un narrador que pretende ser autor, aunque realmente es otro personaje. Franz sigue con su comentario así; "One of Unamuno's most thinly-disguised autobiographical characterizations... is marked by the obsession that man is a puppet-like actor hopelessly struggling to improvise a few authentic lines in a drama that some author – perhaps God – has created for him" (Franz 647). Este comentario describe perfectamente la lucha de Augusto de hacer lo que le da la gana, aunque últimamente es cosa de don Miguel sacar las decisiones de su vida y sus acciones diarias. En un sentido más amplio, la narrativa retrata a Dios como ser superior omnipotente que nunca toma en cuenta los deseos de los seres inferiores. Este punto de vista provee un tono de determinismo a la narrativa.

Aunque Augusto no siente que tiene control de su vida, de todos modos, sirve como un dios para su perro, Orfeo, a quien dirige todos sus monólogos. Augusto y Orfeo tienen una relación diferente de las otras relaciones entre los semidioses, porque Augusto aprecia mucho a Orfeo y le considera su confidente. Augusto le habla mucho a Orfeo a lo largo de la novela, pero su cariño hacia el perro es más obvio cuando Eugenia le dice a Augusto que no va a poder quedarse con Orfeo después de que se casen. Cuando trata de explicarle la situación a Orfeo, le dice, "¡Tú si me estás soñando, Orfeo!" y, como sabemos que el sueño es lo que sostiene la existencia, esta declaración revela la importancia que Orfeo lleva para Augusto (Unamuno 137). La relación entre Augusto y Orfeo trasciende lo normal porque Orfeo sueña el sueño que

sostiene la existencia de Augusto. Por eso, Augusto se siente que dejaría de existir si no tuviera el perro que le considera como un dios.

Irónicamente, Augusto también usa el hecho de que los perros no sueñan para probar la realidad – cuando tiene la discusión con Mauricio y duda que lo que ha pasado realmente hubiera pasado, busca Orfeo porque “¡Ese no sueña!” (Unamuno 136). Este comentario sugiere que todos los que están presente dentro de un sueño tienen que soñar simultáneamente para mantener la ilusión, así que el hecho de que los perros no sueñan prueba que la situación que ocurre en ese momento no puede ser un sueño. Cuando Augusto se encuentra con Orfeo de nuevo, después de que Eugenia y Mauricio se van juntos, Augusto le dice lo siguiente a Orfeo, lo cual suena muy parecido a lo que dice Dios en la Biblia a los que creen en Él; “Viviremos juntos en la vida y en la muerte...De todos modos, tú eres fiel, tú, y ya nadie te echará de mi casa, nadie nos separa” (Unamuno 141). No es una relación normal entre hombre y perro, porque además de sentir un gran afecto hacia el perro como mascota, parece que Augusto realmente cree que su existencia depende del perro, como Dios dejaría de existir si los humanos dejaran de creer en su existencia.

El epílogo del libro revela el punto de vista de Orfeo también. Pérez verifica la divinización de Augusto por Orfeo así; "Additional anticipation is found in the 'Oración fúnebre a modo de epílogo' placed in the mouth of Augusto's dog, Orfeo, which avers that his master was like a god" (Perez 52). En el epílogo de la novela, después de la muerte de Augusto, el lector se entera de que a Orfeo le importaba su relación con su amo tanto como le importaba a Augusto. Dice de Augusto que, “fue solo un hombre, ¡pero fue mi amo!” lo que revela que, aunque Orfeo tenía la capacidad mental para darse cuenta de que aunque Augusto no era literalmente un Dios, lo adoraba como un dios (Unamuno 169). Para Orfeo, “a su amo le creía inmortal,” y parece que cuando se entera de que su amo si puede morir, se da cuenta de su propia mortalidad a la vez

(Unamuno 167). Es por eso que Orfeo se muere inmediatamente después de la muerte de Augusto – sin su dios, ya no hay un propósito para su existencia.

Como hemos mencionado, la cuestión de la existencia es conectada con la de la muerte y el concepto de dios en *Niebla*. Rice-Mills observa lo siguiente sobre este entendimiento de Orfeo; "The dog's death signals a common query in the existential quest: If my creator stops thinking or believing in me, will I die?" (Rice-Mills and Blackwell 39). Los sentimientos de los personajes también parecen funcionar como una prueba de su existencia, y como incluso Orfeo tiene emociones, después del epílogo el lector se queda con el entendimiento de un tipo de existencia verdadera de los personajes literarios. Rice-Mills y Blackwell ofrecen el resumen siguiente del final de la novela:

"Augusto's failed search for existential meaning results in his forever being invisible to the society in which he lives. Only his dog, Orfeo, whose purpose in life was serving his master, remains long enough to provide a eulogy of Augusto's wasted life and then follows his master into death" (Rice-Mills and Blackwell 63).

El hecho de que Orfeo es el último personaje de la novela que habla también revela su importancia. Ha sido el oyente para los monólogos de Augusto durante todo el libro, y al final tiene la oportunidad de revelar su punto de vista. No es común que una mascota consiga narrar en una novela, pero Orfeo es más que una mascota para Augusto.

Desde un perro humilde hasta el Dios del universo, la historia de *Niebla* explora las iteraciones de dios y las lecciones que el lector puede aprender de cada una. Desde el punto de vista de Augusto que constituye la mayoría de la narrativa, nunca se puede estar seguro de la existencia verdadera de ningún personaje, pero el libro plantea muchas preguntas existenciales y maneras posibles de probarlas por los sueños. Últimamente, cada personaje existe en la mente

del lector, y todos los lectores soñamos juntos mientras leemos el libro, sosteniendo la ilusión.

En este sentido, Augusto por fin logra existir y Miguel de Unamuno evita la muerte que temía.

Obras citadas

- Evans, Jan E. Miguel de Unamuno's *Quest for Faith: A Kierkegaardian Understanding of Unamuno's Struggle to Believe*. Pickwick Publications, 2013.
- Fernández-Medina, Nicolás, editor. "The God of Intersubjectivity." *The Poetics of Otherness in Antonio Machado's "Proverbios y Cantares,"* 1st ed., University of Wales Press, 2011, pp. 109–38. JSTOR, www.jstor.org/stable/j.ctt9qhg3x.9.
- Franz, Thomas R. "Parenthood, Authorship, and Immortality in Unamuno's Narratives." *Hispania*, vol. 63, núm. 4, 1980, pp. 647–57. JSTOR, doi:10.2307/340741.
- Perez, Janet. "Rhetorical Integration in Unamuno's Niebla." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 8, núm. 1, 1983, pp. 49–73.
- Predmore, R. L. "Flesh and Spirit in the Works of Unamuno." *PMLA*, vol. 70, núm. 4, 1955, pp. 587–605. JSTOR, doi:10.2307/460103.
- Rice-Mills, Faith A., and Frieda Hilda Blackwell. *The Existential Search for National, Individual and Spiritual Identity in Selected Works of Miguel de Unamuno*. Baylor University, 2008. [bearcat.baylor.edu Library Catalog, hdl.handle.net/2104/5171](http://bearcat.baylor.edu/LibraryCatalog/hdl.handle.net/2104/5171).
- Schmidt, Rachel, editor. "The Poetics of Resuscitation: Unamuno's Anti-Novelistics." *Forms of Modernity*, University of Toronto Press, 2011, pp. 162–96. JSTOR, www.jstor.org/stable/10.3138/j.ctt2ttp13.11.
- Summerhill, Stephen J. "Death and God in Unamuno: Towards a Theory of Creative Symbolic Imagination." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 3, núm. 1, 1978, pp. 47–74. Unamuno, Miguel De. Niebla. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017.

Miguel de Cervantes: entre el rol de género y la naturaleza humana

*Ramón Muniz Sarmiento
Florida International University*

La construcción social de género del individuo ha constituido uno de los aspectos más atractivos para la crítica literaria a la hora de aproximarse a la literatura de Miguel de Cervantes Saavedra. La diversidad de opiniones ha enriquecido el debate y ha llamado la atención sobre una especie de ambigüedad que se produce en la obra del autor alcalaíno cuando los temas que se abordan en ella están relacionados con el hecho cultural, además de sexual, que significa ser hombre o mujer. La obra cervantina, en este sentido, se presenta como un fructífero entramado de contradicciones y ambivalencias que cuestiona en qué medida los acontecimientos y resultados de las acciones se deben a la pertenencia o no del individuo a un género determinado; o bien, si estos resultados o acciones parten de la propia naturaleza del ser humano sin importar, en realidad, las ideas y prejuicios contruidos por la sociedad. En el presente ensayo me propongo realizar un acercamiento al carácter ambivalente que presenta la obra de Cervantes cuando explora la temática de género. He escogido para mi análisis dos de sus novelas más debatidas: *El curioso impertinente*, incluido en la primera parte de su obra mayor, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* y *El celoso extremeño*, esta última, una de sus *Novelas ejemplares*.

Se ha escrito bastante sobre ambas narraciones. Los temas han ido desde la pertinencia o no de la inclusión dentro de *Don Quijote* de la novela de Anselmo, el curioso, hasta la interpretación de su significado. Rodrigo Álvarez Molina en su trabajo “Exégesis y disposición interna de El Curioso impertinente” plantea como punto de partida para su análisis que es ésta una novela ejemplar (46) y se enfrenta a algunas de las principales interpretaciones que han resultado de la lectura de este relato breve que se aparta por completo de la diégesis central de la

obra. La tesis de Álvarez Molina tiene que ver con el carácter ambiguo, alegórico y moral de la novela y se muestra de acuerdo hasta cierto punto con Joaquín Casaldueiro, quien se refiere al personaje de Anselmo como representación de la actitud moderna del hombre que “quiere encontrar la verdad por la verdad misma” (Cit. en Álvarez Molina 46). Por otra parte, Helena Percas “pone en duda el que la obra trate de un espíritu investigador” (Cit. en Álvarez Molina 46) y se inclina más bien por la parte moral y didáctica del relato. Es decir, por su ejemplaridad y también por la modernidad renacentista que plantea, lo cual la convierte en una obra que se sitúa entre el Medioevo y el Renacimiento. Según plantea la autora, debe tenerse en cuenta que “los valores de la Edad Media... se han desplazado hacia la imperfección humana... los personajes se han vuelto amigo traidor, esposa infiel, marido perverso” (Cit. en Álvarez Molina 47).

En cuanto al rol de género, Flores toma el criterio de Américo Castro quien planteó: “...Cervantes tenía no muy buena opinión de la mujer; para lograr tipos femeninos deliciosos y encantadores tenía que forjarlos mediante el arte, y ponerlos fuera del alcance de la crítica” (Cit. en Flores 331). Siguiendo el criterio de Castro, si bien es cierto que en ocasiones Cervantes no muestra del todo una actitud positiva o favorable hacia el género femenino, no obstante, habría que preguntarse si en la historia de *El curioso impertinente* el autor endilga la responsabilidad de los hechos solamente a la mujer o si la culpa corresponde tanto a la muchacha como a Anselmo y a Lotario. En mi opinión, se requiere un poco de flexibilidad a la hora de acercarse a la obra de Cervantes. Con el autor alcalaíno no funcionan las ideas fijas de la época en cuanto a la moral femenina y al papel masculino ni tampoco en lo que se refiere a la honra ni al matrimonio. Cervantes cuestiona, parodia y subvierte toda la ideología de los famosos autores de tratados didácticos de aquel entonces, dígame, Fray Luis de León o Luis Vives, quienes contribuyeron, mediante sus manuales y obras, a establecer el espacio y papel que le correspondía al individuo:

lo privado y el encierro absoluto para la mujer; y en sentido contrario, la proyección social y el ámbito público, para el hombre.

Mientras al género masculino se le contemplaba como la encarnación del raciocinio, la medida y la inteligencia; la mujer, en cambio, era vista como un ser incompleto, fácilmente tentado y poseedor de una naturaleza incontrolable de fácil inclinación hacia el pecado. Sin embargo, en la obra de Cervantes, este modelo no aparece totalmente cumplido, fluctúa, se hace ambiguo, porque si bien Lotario expresa muchas opiniones a favor de la naturaleza perversa e imperfecta por antonomasia de la mujer, como lo ha visto Flores: “Cervantes, sin jamás excusar lo hecho por Camila, tampoco la acusa nunca directamente de ser traidora o mala mujer” (344). Lo mismo ocurre en *El celoso extremeño*: Carrizales, a pesar de tener en sus manos un caso típico de ofensa de honra según la moral de la época, decide restaurar su honor de una manera poco común; en vez de hacerlo mediante la violencia y el derramamiento de sangre, como era costumbre en el teatro, elige el auto-sacrificio y la posible felicidad de la misma que lo ha engañado. Aunque hay quien ha visto esto como una astucia del personaje para confrontar socialmente a su esposa, no deja de ser una situación novedosa dentro del panorama literario del momento. Además, el propio Carrizales se autoanaliza y reconoce su error, lo cual es muy moderno.

Aunque el fin de estas dos novelas sea bastante ejemplar, el logro de Cervantes se aprecia en la multiplicidad de interpretaciones que pueden resultar de ambas obras. Por ejemplo, Ariadna García-Bryce, va más allá de una lectura de género que sitúa a la mujer como individuo pernicioso. En su lugar, destaca, con mayor amplitud de criterio, la significación que concede Miguel de Cervantes al poder de los instintos e impulsos en el ser humano sin importar demasiado el hecho de ser hombre o mujer. Para sustentar su teoría se basa en algunos

fragmentos de *El celoso extremeño*, como el correspondiente a las canciones que entonan las mujeres en compañía del músico, del cual dice la estudiosa: “Far from maligning undomesticated female affect as a threat to civility, the tale portrays the expression of impulses, such as curiosity and desire, as natural inclinations” (80).

Como se observa, las posiciones de la crítica se han concentrado en aclarar la ambigüedad que se produce en ambos relatos cuando se leen desde un punto de vista de género. En realidad, es un aspecto que quizás no llegue a aclararse completamente. El principal problema que ha provocado esta multiplicidad de opiniones es la naturaleza maleable de la obra cervantina, que lo mismo, a través de sus personajes, expone denuestos en contra de la mujer, como al final, tanto hombres como mujeres, reconocen su naturaleza imperfecta y enfrentan a una consecuencia debido a sus acciones. Cervantes se sitúa en espacios antagónicos, los funde, juega con los límites, los enfrenta y esto es lo que hace imposible colocar su creación en un estrecho margen. Rol de género y naturaleza humana, Medioevo y Renacimiento, modernidad y didactismo se conjugan dentro de estos universos narrativos, lo que da como resultado un entramado ideológico difícil de penetrar, debido a su complejidad.

He escogido estas dos obras para analizar la ambigüedad entre rol de género y naturaleza humana por varias razones. En principio, ambas son afines en su objetivo didáctico y moralizante, aspecto que ha llevado a los estudiosos a calificar a *El curioso impertinente* como otra novela ejemplar más. En las dos ocurre también un adulterio, al menos de pensamiento; la mujer es tentada en alguna u otra medida. En *El Curioso...* será Anselmo quien propicia y origina esa tentación a través de su amigo Lotario. En *El celoso...* es también el propio marido, quien con sus celos enfermizos y su afán de cumplir con el estereotipo moral de la época encierra, sin piedad, a su joven esposa que se ve tentada por la curiosidad y el deseo. La honra y

la virtud de la mujer son puestas a prueba para comprobar la lealtad al matrimonio. Ambas novelas muestran también un papel activo de la mujer y, por último, cuestionan la actuación de ambas partes: tanto la femenina como la masculina. Veamos entonces cómo se van enhebrando estos elementos en los dos relatos.

En ambos textos se aprecian similitudes en cuanto a las contradicciones entre rol de género y naturaleza humana. Para comenzar, existe el planteamiento de un discurso misógino, expresado siempre por algunos de los personajes; luego se da paso a una participación activa de la mujer y finalmente se produce el reconocimiento de los errores o los fallos tanto en hombres como mujeres, que es lo que podemos denominar imperfección de la naturaleza humana, aspecto que constituye un concepto muy renacentista.

El discurso misógino está representado en el caso de *El celoso extremeño* por el personaje de Carrizales, anciano, quien de regreso de Indias y luego de haber dilapidado parte de su fortuna en diversión y mujeres, decide ahora asentarse en la institución del matrimonio. Se propone como objetivo encontrar una mujer. Su elección resulta extremadamente certera según sus intereses y los criterios morales de la época que propugnaban el ejercicio del poder masculino y la subyugación de la esposa. Escoge a Leonora, una mucha noble, de buen linaje, aunque de familia empobrecida. El matrimonio entre Carrizales y la joven se convierte entonces en una suerte de negocio, de compraventa, que Carrizales aprovecha para obtener renombre y tratar de procrear descendencia. Leonora queda supeditada a la tutela de su marido, en este caso debido a dos factores fundamentales: la condición de varón de Carrizales y su desventaja económica con respecto al esposo. Las ideas de Carrizales quedan expresadas muy claramente en el siguiente fragmento: “_Esta muchacha es hermosa, y a lo que muestra la presencia desta casa, no debe ser rica; ella es niña: sus pocos años pueden asegurar mis sospechas. Casarme he con ella;

encerraréla y haréla a mis mañas, y con esto no tendrá otra condición que aquella que yo le enseñare” (24). Según estas palabras, la posición dominante del marido y la subalternidad de la esposa quedan esclarecidas. La mujer representa un sujeto moldeable, al que se enclaustra y educa. El esposo es entonces el forjador de esa supuesta educación y el encargado de guardar el control. Carrizales se aprovecha de su condición de hombre adinerado para adquirir a Leonora como se hace con una pieza de museo y asimismo responde también, de forma perfecta, al ideal masculino del momento propuesto por los tratados moralistas. García-Bryce en su estudio se refiere a los criterios de Fray Luis de León y Luis Vives, quienes difundieron en aquel entonces la idea de mantener encerrada y ocupada a la mujer dentro de los límites domésticos, debido a su naturaleza más propensa al placer, opuesta al espíritu noble del hombre que se encuentra mejor preparado para ejercitar el autodomínio (84). En otras palabras, la mujer es un ser insensato que se pierde irremediabilmente de no contar con el raciocinio y la vigilancia masculina.

Efectivamente, el viejo celoso cumple con estos prejuicios inherentes a la sociedad de aquel momento. Cervantes describe su afán de encierro de un modo paródico, caricaturesco e hiperbólico, muy característico de la literatura barroca, ni siquiera el anciano “consintió que dentro de su casa hubiese algún animal que fuese varón” (28) y “las figuras de los paños que sus salas y cuadras adornaban, todas eran hembras, flores y boscajes” (28). La casa llegó a ser tan hermética que “no se vio monasterio tan cerrado, ni monjas más recogidas” (28). Al único lugar al que le estaba permitido asistir a Leonora, en compañía de sus esclavas y criadas, y únicamente, los días de fiesta, y “tan de mañana, que apenas tuviese la luz lugar de verlas” (26), era a misa. De esta forma, Filipino Carrizales trata de salvaguardar la honra de su esposa, apartando sus naturales inclinaciones hacia el pecado de las tentaciones mundanas, con lo que protege también su honor propio de hombre y el de su casa.

Por otra parte, en la novela de *El curioso impertinente*, el discurso misógino, colocado en los diálogos de los dos amigos se muestra aún más recalcitrante. El deseo de Anselmo es poner a prueba la virtud de Camila, su esposa. Aquí actúa el personaje contrariamente al viejo Carrizales. En vez de encerrar a la mujer, la libera. Sin embargo, la supuesta libertad reside en el afán malsano de comprobar la prejuzgada naturaleza quebradiza del género femenino, en poner una zancadilla al sujeto subalterno y estereotipado para que se despeñe sin remedio. Las palabras de Lotario son bastante elocuentes en este sentido cuando llama la atención de Anselmo. A su entender, resulta mejor no probar aquello que se sabe terminará negativamente: “Mira, amigo, que la mujer es animal imperfecto, y que no se le han de poner embarazos donde tropiece y caiga, sino quitárselos y despejalle el camino de cualquier inconveniente, para que sin pesadumbre corra ligera a alcanzar la perfección que le falta, que consiste en ser virtuosa” (318). Las ideas que expresa Lotario comulgan claramente con las del viejo celoso y a su vez están íntimamente relacionadas con las del moralismo de la época. La concepción y práctica del encierro de la mujer también aparece en el excesivamente patriarcal discurso de Lotario: “Hase de guardar y estimar la mujer buena como se guarda y estima un hermoso jardín que está lleno de flores y rosas, cuyo dueño no consiente que nadie le pasee ni monosee: basta que de lejos y por entre las verjas de hierro gocen de su fragancia y hermosura” (319).

Además, no debe perderse de vista el recelo que manifiesta Lotario en el hecho de visitar la casa de su gran amigo Anselmo luego de la boda con su prometida Camila. Lotario pretende, con esta acción, proteger el honor de Anselmo, evitando poner una tentación ante la naturaleza, por esencia, pecadora e incontrolable, de Camila y al mismo tiempo, no dar pábulo a comentarios mundanos en torno a los recién casados. De manera que el casamiento y la honra son vistos como dos instancias frágiles que deben ser protegidas para evitar sus rupturas y en gran parte,

ese carácter quebradizo del matrimonio viene dado por el supuesto temperamento irracional de la mujer. Resulta interesante observar uno de los pasajes más ambiguos presente en esta novela donde se aborda el asunto:

Decía él (Lotario), y decía bien, que el casado a quien el cielo había concedido mujer hermosa, tanto cuidado había de tener qué amigos llevaba a su casa como mirar con qué amigas su mujer conversaba; porque lo que no se hace ni concierto en las plazas, ni en los templos, ni en las fiestas públicas ni estaciones (cosa que no todas veces las han de negar los maridos a sus mujeres), se concierto y facilita en casa de la amiga o la parienta de quien más satisfacción se tiene. (313)

En este pasaje se observa el criterio de Lotario, al parecer apoyado por el narrador de la novela, lo que se comprueba en la frase: “y decía bien.” Claramente, se trata de una intervención externa a la historia. Lo que no queda suficientemente esclarecido es quién resultaría el emisor, no sabemos si se trata de la voz de Cervantes o de un narrador omnisciente, independiente del autor. Esta ambigüedad se torna aún mayor si se tiene en cuenta el final de la historia que analizaré más adelante donde se plantea un cuestionamiento de este patrón social androcéntrico. Por otra parte, el fragmento entra en contradicción, en alguna medida, con la comparación que se hace de la mujer con el jardín, ya referida anteriormente, al igual que con la idea que se postula en *El celoso extremeño*, pues tiene aquí la mujer cierta libertad en sus movimientos. No obstante, lo más peligroso para ella es la compañía e influencia perniciosa de ciertas personas. Al marido, corresponde la vigilancia, la selección del círculo social y del espacio de la mujer. La voz narrativa, usando el pensamiento del personaje de Lotario, describe, con no poco didactismo, el modo en el que tiene que actuar el hombre si quiere que su matrimonio sea duradero. En este aspecto, tanto Carrizales como Anselmo, pueden haberse equivocado. El primero, según ha visto

García-Bryce, en vez de ocupar a su esposa con las labores admitidas para su género, teniendo en cuenta la mentalidad de la época, hace todo lo contrario: la colma de lujos y le proporciona una vida altamente regalada, y a esto tal vez tendríamos que añadir el asfixiante encierro al que somete a la muchacha, sin dudas, la principal causa que refiere Cervantes para el desencadenamiento de los hechos. Anselmo, otro personaje empeñado en subvertir el rol masculino de su tiempo, le pone delante él mismo la tentación a Camila. Quizás por esto, parte de la crítica ha interpretado la novela como un símbolo del hombre renacentista obsesionado con la idea de llegar a la verdad, y es que claramente, en términos lineales de lo que es presentado en la historia de *El curioso impertinente*, Anselmo es un personaje bastante inverosímil para su momento, lo cual es corroborado por el cura al terminar la lectura, cuando dice: “Bien me parece esta novela; pero no me puedo persuadir que esto sea verdad... porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo” (350). Por lo tanto, a pesar de que Carrizales también aporta una nota diferente en comparación con la literatura del momento en *El celoso extremeño*, su concepción como personaje es mucho más coherente si tomamos en consideración la ideología del período áureo.

Con esto dicho, la ambivalencia de estos dos personajes se hace bastante manifiesta. Sería arriesgado plantear que Cervantes tiene como objetivo subvertir los roles de género, mostrando una actitud irracional en los hombres cuando realmente se espera lo contrario de ellos. No obstante, lo cierto es que Carrizales y Anselmo aparecen caracterizados en sendas narraciones como seres enfermizos y obsesionados. Uno con los celos, el otro con el afán de probar la virtud de su esposa, lo que hará que ambos reciban un castigo debido a esta actitud. Incluso *El celoso extremeño* tiene mucho de parodia y humorismo. Cervantes se burla de una situación que le parece absurda y ridícula: el matrimonio entre un anciano y una jovencita.

Diríase que el autor piensa que las consecuencias que este tipo de uniones traen son evidentes y esperadas.

En cuanto al tratamiento del personaje femenino en los relatos, en un principio se comportan como lo exige la sociedad del momento. Las esclavas y criadas de Carrizales, así como el ama encargada de vigilar a su esposa, le juran que todo se haría como él había dispuesto, es decir, se respetaría el orden de recogimiento excesivo impuesto por la parte masculina: “la nueva esposa, encogiendo los hombros, bajó la cabeza y dijo que ella no tenía otra voluntad que la de su esposo y señor, a quien estaba siempre obediente” (26). Es Leonora una esclava más, efectivamente, nada más parecido al rol de la mujer de cierto abolengo en aquel momento. Lo mismo sucede con Camila, quien al menos, al comenzar la historia “no tenía otro gusto ni otra voluntad” (312) que la de su esposo.

No obstante, el modelo de poder-sumisión se resquebraja a medida que avanzan las historias. Las mujeres adquieren un papel mucho más protagónico y menos pasivo. La obediente dueña y guardiana de Leonora se convierte de pronto en una figura celestinesca que colabora con la introducción del músico Loaysa en la casa, lógico que también lo hace buscando la posible satisfacción de su propio apetito carnal. El resto de las criadas también se pliega al mismo afán, impulsadas por la curiosidad que despierta en ellas el encierro al que se encuentran sometidas. Luego Leonora sucumbe también ante la tentación y colabora con el adormecimiento del marido, con el fin de obtener un momento de libertad para entregarse a los placeres y así escapar un poco del encierro, aunque fuera incluso dentro de los propios límites de su casa, que lejos de ser una vivienda, se convierte más bien en una prisión para ella. Sin embargo, a diferencia de lo acontecido en *El curioso impertinente*, el adulterio físico no llega a producirse, lo cual es expresado por la propia Leonora hacia el final de la obra. El motivo ha sido también objeto de

especulación crítica. José Luis Álvarez defiende la tesis de una supuesta impotencia en el personaje de Loaysa que le impide la realización del acto amoroso, debido a la ambigüedad de las frases empleadas en la narración del suceso: "...le mostró contra las fuerzas villanas de su astuto engañador, pues no fueron bastantes a vencerla, y él se cansó en balde, y ella quedó vencedora, y entrambos dormidos" (53). Con toda razón, la escena puede resultar bastante discutible, sobre todo para la época debido a que la vitalidad del hombre queda en desventaja con respecto a la de la mujer, y ella, como expresa el narrador, queda vencedora. Si se toma como válida la interpretación de Álvarez, la posición de Leonora queda bastante comprometida en la obra, pues su sinceridad se ve afectada. En otras palabras, el adulterio físico se hubiera producido de haber estado Loaysa en plena capacidad para ejecutar el acto.

Por otra parte, Charlotte Stern, entiende esta escena como resistencia de la mujer o superación positiva de la tentación. Llevando a cabo un análisis más inmanente, si bien es cierto que el músico no puede llevar adelante su proyecto que, además, se cansa en balde y terminan ambos dormidos - como afirma el narrador- tampoco se dice a las claras que exista una incapacidad de tipo sexual. En este sentido, la lectura de Stern estaría más cercana a lo que plantea el texto en sí. En cierto modo, Leonora es presentada como una mujer ingenua e inocente, víctima de "un mozo holgazán y vicioso y de la malicia de una falsa dueña" (53) pero también puede ser vista como un personaje donde lo que se expresa y lo que se calla son dos factores en conflicto. Aparentemente puede estar arrepentida cuando en realidad hubiera deseado disfrutar del amor en brazos de un amante más joven.

No obstante, de una forma u otra, Leonora falla, quebranta la lealtad debida a su esposo. El problema y al mismo tiempo la riqueza de esta novela radica en que el autor parece tener el objetivo de burlar lecturas demasiado facilistas, obvias o lineales, lo que trae como consecuencia

un alto grado de complejidad en su interpretación. Efectivamente, Leonora no permite que se lleve a cabo el adulterio, aunque al final también calla el motivo y no ofrece mayores detalles sobre la escena. El mismo narrador finge inseguridad cuando expresa: “Sólo no sé que fue la causa que Leonora no puso más ahínco en disculparse y dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso” (60). En realidad, si se tienen en cuenta estas palabras, nos percatamos de la intención marcada de Cervantes de sembrar dudas y sospechas en torno a la situación. Contrario a lo que ocurre en *El celoso extremeño*, en *El curioso impertinente*, el adulterio sí aparece consumado. Camila termina cediendo ante los ruegos y halagos de Lotario. No obstante, conviene observar detenidamente cómo es presentado el hecho por el narrador:

Rindióse Camila; Camila se rindió; pero ¿qué mucho, si la amistad de Lotario no quedó en pie? Ejemplo claro que nos muestra que sólo se vence la pasión amorosa con huílla, y que nadie se ha de poner en brazos con tan poderoso enemigo porque es menester fuerzas divinas para vencer las suyas humanas. (328)

La protagonista femenina cae vencida por la fuerza de la pasión, por la persistencia de la tentación no evitada. Sin embargo, Lotario, un hombre, supuestamente poseedor de un raciocinio superior al de la mujer, es capaz de traicionar a su mejor amigo, Anselmo. Con esto entendemos cómo el narrador nos dice que todos somos sujetos vulnerables e imperfectos, no importa la condición de género del individuo. Camila falla, pero no es menor el error de Lotario. En *El curioso impertinente*, tanto hombres como mujeres se dejan arrastrar por las pasiones, el racionalismo queda a un lado y lo que predomina es el ansia de satisfacer el placer. En este aspecto, la novela se asemeja a las ideas de lo que siglos más tarde será el Romanticismo. Las palabras de Leonela, criada de Camila, constituyen una certera anticipación del movimiento

decimonónico, pues esta muchacha, quien también aprovecha el juego amoroso de su señora para encubrir el suyo propio, le aconseja a su ama que deje de lado “esos escrupulosos y melindrosos pensamientos” (332) y que disfrute de la pasión y el amor con Lotario puesto que ha sido su propio y legal esposo, Anselmo, quien ha dado la ocasión para la infidelidad.

Por otra parte, Lotario se deja llevar por los celos, cuando cree que Camila le es infiel y su próxima acción será la venganza pasional y desenfrenada contra la muchacha. Nada más impropio de lo que se esperaba de la actuación de un hombre. La propia prosa del autor así lo declara:

Y no parece sino que le faltó a Lotario en este punto todo su buen entendimiento, y se le fueron de la memoria todos sus advertidos discursos; pues, sin hacer alguno que bueno fuese, ni aun razonable, sin más ni más, antes que Anselmo se levantase, impaciente y ciego de la celosa rabia que las entrañas le roía, muriendo por vengarse de Camila, que en ninguna cosa le había ofendido, se fue a Anselmo y le dijo: ... Sábetete que la fortaleza de Camila está ya rendida y sujeta a todo aquello que yo quisiere hacer de ella.... (334)

Lotario pierde todo su raciocinio e inteligencia, cualidades indispensables del varón y a su vez es dominado por las pasiones: el amor, los celos, el afán de venganza, la rabia, que constituían, según se decía, los modos de expresión propios del alma femenina. De este modo, Cervantes invierte los valores de género. A continuación, Camila y Leonela toman la acción para resolver el error que había cometido Lotario. La mujer, aunque engaña, se arma de la habilidad para enmendar el hecho. Se convierte en la directora y actriz de su propia farsa mientras los hombres quedan relegados o bien al papel secundario, en el caso de Lotario, o al de espectador engañado, en lo que respecta a Anselmo. La novela pasa a ser en este punto una representación teatral donde los personajes se apropian de la libertad de creación, la misma Camila escribe su

historia, maneja a su voluntad a los caracteres de manera tan cuidadosa que hace parecer a todos inocentes. Aparentemente Lotario sigue cumpliendo con el encargo de Anselmo. Ella, a su vez, es inocente y se ha hecho pasar por culpable con el afán de defender la honra de su marido y desenmascarar al farsante. Claro, que Anselmo piensa entonces que ella está de espaldas a la situación y que tanto Lotario como su esposa no tienen culpa alguna y que si existe un responsable en toda esta historia es él mismo. La amarga verdad la descubre más adelante, cuando ya ausente Camila y Lotario, un viandante, que no tiene inconveniente en darle las nuevas de Florencia, le cuenta “que Lotario, aquel grande amigo de Anselmo el rico... se llevó esta noche a Camila, mujer de Anselmo, el cual tampoco aparece” (348). Es decir, Anselmo escucha su propia desgracia.

Sólo queda, según el estilo de la época, determinar en ambas obras quién o quiénes son los culpables de los sucesos y cuál será el castigo correspondiente para ellos. Las fluctuaciones que hemos venido observando en cuanto a los patrones de género tanto en *El celoso extremeño* como *En el curioso impertinente* alcanzan su punto culminante al final. Los personajes masculinos reconocen sus culpas. Carrizales, a quien, de paso, sus celos enfermizos y todos estos sucesos han conducido a la agonía, declara la parte de culpa que le corresponde al reconocer la gran desproporción de edad que existía entre él y Leonora, quince años opuestos a casi ochenta: “Yo fui el que, como el gusano de seda, me fabriqué la casa donde muriese...” (58). Carrizales renuncia a la venganza de la honra por la vía sangrienta, apartándose así del modelo real y literario de la época. En cambio, deja bien provista a su esposa y libre de voluntad para unirse al músico, cosa que Leonora no hace, pues la muchacha prefiere irse a un convento. En este punto vuelve Cervantes a ser ambiguo pues a pesar de que el hombre reconoce su culpabilidad y de que la mujer no es la única responsable, con todo, termina ella en un convento, lo cual ha visto Nina

Cox Davis como un acto de rebeldía por parte de la mujer: “Leonora is allowed at the narratives’s ends with to begin finally a story of her own_ her life as a self-determinating woman_ by refusing to obey her husband or capitulate to the the wealth-seeking Loaysa” (8). A pesar de que Leonora toma una decisión propia, se debe tener cierto cuidado al emitir un juicio como el de Davis. El convento es igualmente un espacio de encierro, un régimen prácticamente carcelario para la mujer. Incluso, constituía una de las reducidas opciones con las que contaba la mujer en aquella época. No coincide Leonora con el modelo observado en la personalidad de Sor Juana Inés de la Cruz que busca un espacio propicio para el estudio y la liberación espiritual. Más bien el convento para esta muchacha es una forma de auto-castigo y reivindicación. He ahí donde reside parte del discurso ambivalente de Cervantes en cuanto al género; por un lado salva pero por el otro, condena.

El final de *El Curioso impertinente* es bastante similar, Anselmo, como Carrizales, también muere, no sin antes reconocer su responsabilidad en el requiebro de Camila y en la pérdida de su matrimonio:

Un necio e impertinente deseo me quitó la vida. Si las nuevas de mi muerte llagaren a los oídos de Camila, sepa que yo la perdono, porque no estaba ella obligada hacer milagros, ni yo tenía necesidad de querer que ella los hiciese; y pues yo fui el fabricante de mi deshonor, no hay para qué.... (349)

Anselmo reconoce su fallo, su actuación malsana a la hora de comprobar la virtud de su esposa, su propia inseguridad y desconfianza. Tan imperfecto es él como Camila, quien también indudablemente se equivoca. No es una cuestión de género la que plantea Cervantes, pues los tres terminan castigados por la muerte: Anselmo por desconfiado e inseguro, Camila por adúltera y Lotario por traidor a la amistad. Los tres, como seres humanos, son imperfectos y propensos al

error. Charlotte Stern vincula estas inversiones y subversiones de Cervantes al concepto de lo “cómico absoluto”, utilizado como recurso en el teatro medieval como una forma de liberación en medio de un sistema demasiado rígido. Según la misma autora, en este tipo de espectáculos “se desmoronaba toda la sociedad; no solo aparecían invertidos los rígidos estamentos medievales sino la importancia relativa de los dos sexos: la mujer triunfaba sobre el hombre y así satisfacía su deseo latente de superioridad” (334).

Como puede observarse en estas obras, Cervantes efectúa una transposición de los géneros literarios, lo empleado en el teatro pasa a la narrativa. Si nos fijamos detenidamente, ambos relatos poseen un carácter bastante histriónico. Los personajes actúan y en ocasiones llegan a representar lo que en realidad no son. Pero la literatura de Cervantes no admite encasillamientos. Su discurso en cuanto al género del individuo fluctúa, se hace flexible y se acomoda más a la época renacentista que a la medieval, incluso se adelanta a la era romántica. A pesar de su ambigüedad, que está dada en mi criterio por las condiciones históricas, Cervantes contempla lo mismo a hombres que a mujeres como a individuos más allá de estereotipos y de ideas preconcebidas. La naturaleza humana, según se desprende de la ideología del autor, es demasiado compleja para apresarla en ideas tan reduccionistas acerca de la conducta de los seres humanos.

Obras citadas

- Álvarez Martínez, José Luis. "Sobre las dos versiones de la novela *El celoso extremeño* de Cervantes." *Revista de Estudios Extremeños*, vol.46, 1990, pp.121-56.
- Álvarez Molina, Rodrigo. "Exégesis y disposición interna de *El curioso impertinente*." *Homenaje a Pedro Saínz Rodríguez*, vol. II, 1986, pp. 45-55.
- Cervantes, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Longseller, 2001.
- . *Don Quijote de la Mancha*. Panamericana Editorial, Ltda, 1997.
- Davis, Nina Cox. "Marriage and Investment in *El celoso extremeño*." *Romanic Review*, vol.86, núm.4, 1995, pp. 639-55.
- Flores, RM. "Formación del personaje femenino en *El curioso impertinente*." *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. XXXIV, núm. 2, 2000, pp. 331-49.
- García-Bryce, Ariadna. "Caveat Lector: A Female Public in *El celoso extremeño*." *Hispanófila*, vol. 173, 2015, pp. 79-95.
- Stern, Charlotte. "El celoso extremeño entre farsa y tragedia." *Estudios sobre el siglo de oro: en homenaje a Raymond R. McCurdy*. Cátedra, 1983, pp. 333-42.

Vigilancia y cine: la disciplina, el espectador y la aparición del CCTV en España

*Jacob Martin
The University of Alabama*

La historia moderna de España presenta un caso peculiar para el estudio de la vigilancia en la sociedad. Del régimen de Franco a la democracia actual, la vigilancia ha desempeñado un papel en toda la sociedad española, sea la política, la penal o la escolar. Durante el franquismo, España sufrió una dictadura que monitorizó la vida diaria de las personas hasta 1975 (Clavell 58), pero con la democracia finalizó la observación constante. Sin embargo, con la innovación tecnológica del final de siglo XX, una expansión masiva de vigilancia digital emergió en todo el mundo, y aunque España ha sido más lenta en adoptar la videovigilancia, el país ya es un participante activo en el sistema de vigilancia mundial. (Peiró 64).

Las actividades de vigilancia consisten en lo siguiente: “(1) the collection and storage of information about people or objects; (2) the supervision of the activities of people or objects through the issuing of instructions or the physical design of the natural and built environments ... (3) the application of information gathering activities to the business of monitoring the behaviour of those under supervision, and, in the case of subject persons, their compliance with instructions” (Dandeker 37). Por lo tanto, el uso de la vigilancia tiene múltiples funciones, y son distintas en sus objetivos. La colección de información en una organización se puede usar para su propio desarrollo, pero el acto de vigilar está más interesado en la disciplina y el uso de poder. Un concepto relacionado es el acto de ser espectador, y esto puede ser una realización de la vigilancia a un nivel individual.

El estudio de la vigilancia en las sociedades occidentales se basa en la historia de la civilización occidental: “Between 1750 and 1860 there was a revolution in punishment in

western societies”, que se caracterizó por “the emergence of a greater emphasis on imprisonment as a means of controlling and changing the behaviour of offenders” (Dandeker 111). Este cambio en los medios del castigo provoca un estudio crítico sobre ese tema entre académicos e intelectuales, y con la llegada del uso de la vigilancia como un método de control social en organizaciones burocráticas, filósofas y académicas empezaron a considerarse específicamente la forma de vigilar y sus consecuencias sociales (Dandeker 111, 119). Al respecto, Michel Foucault, el filósofo francés, escribió un análisis muy conocido en este campo, *Surveiller et Punir*. Se enfocó en la idea del panóptico, un tipo de cárcel descrita por el filósofo utilitarista de Inglaterra Jeremy Bentham. Él describió una cárcel circular con una torre de inspección central, para que así un único guardia pudiera monitorizar una prisión entera, lo cual crea una omnipresencia del inspector (Bentham 80). Foucault expandió este concepto arquitectural y creó una teoría general que se basa en las ideas de Bentham (Foucault 200-09). Además, él propuso que “The practice of placing individuals under ‘observation’ is a natural extension of a justice imbued with disciplinary methods and examination procedures”, y afirmó que la cárcel es un modelo para organizaciones sociales, como el hospital, la escuela y la fábrica (Foucault 227-38).

Tesis, un thriller de horror de Alejandro Amenábar, ofrece una visión de la vigilancia en la España democrática y en la universidad, como institución educativa. En la película vemos el cambio de una vigilancia manual a otra digital a través de cámaras. Además, la universidad tiene una red de cámaras que son monitorizadas por un solo guardia, el cual crea un panóptico digital. Sin embargo, la película no se enfoca en la relación entre el guardia y la escuela, sino en las relaciones entre los vigilantes y la protagonista, Ángela y también en el acto de Ángela de ser espectadora. En *Tesis*, vemos una narrativa que se basa en ideas de observación porque todos los personajes tienen videocámaras y las usan para filmar, monitorizar o acechar a los otros.

Ángela, una estudiante de una escuela de cine en Madrid, representa la curiosidad macabra de los seres humanos. Odia la violencia, pero decide escribir su tesis sobre la representación de violencia en los filmes. Como parte de esto, tiene que ver películas que contienen violencia gráfica, una obligación aparentemente contradictoria a su estilo de vida. A pesar de esto, el deseo de Ángela de ver actos violentos representa una curiosidad razonable de explorar lo que ella no ha conocido durante su vida. En más, su necesidad de ver películas de violencia, incluso películas de *snuff*, demuestra una voluntad de llevar luz a lo desconocido, de monitorizar cosas malas, y de asegurarse de que nada está fuera de su visión. Ángela nos muestra que la vigilancia no es solamente el trabajo de un guardia, sino que es una voluntad que existe en los seres humanos.

A través de Ángela podemos ver lo contrario del deseo de vigilar: el miedo de ser vigilado. Cuando Ángela empieza a investigar la muerte de Vanessa, una estudiante que desapareció y después es asesinada en una película de *snuff*, Ángela constantemente tiene miedo de ser observada por Bosco. En los pasillos de la universidad, Ángela se preocupa con la mirada de Bosco, que aparentemente siempre tiene una visión de Ángela. Bosco extiende su mirada constante fuera del espacio público de la universidad y dentro de la habitación privada de Ángela cuando él llega sin invitación a su casa. Esta intrusión de la vigilancia dentro de la vida privada se relaciona con el miedo social de la expansión de la vigilancia y sigue la tendencia de los métodos de disciplina y vigilancia salir sus instituciones cerradas y “add to their internal and specific function a role of external surveillance” (Foucault 211). Bosco representa la intromisión de vigilancia publica en la residencia privada. Sin permiso, Bosco monitoriza a Ángela y expande su conocimiento de ella a su familia y vida dentro de su casa, y también aumenta el

miedo de Ángela dentro de su habitación, un lugar en que la protagonista estaba previamente segura. Es así como Bosco se acerca a una posición de conocimiento total de la vida de Ángela.

Ángela tiene un miedo específico de ser grabada por Bosco en su casa, lo cual se muestra a través de sus pesadillas recurrentes. En el contexto de la época de la película, la ansiedad de Ángela coincide con un debate público durante la mitad de los noventa que se caracterizó con una discusión basada en los derechos de privacidad sobre la regulación y expansión del CCTV, es decir, las cámaras de video que se usan para vigilar en espacios públicos (Clavell 59). Antes de los noventa, no había mucha conversación en España sobre el CCTV, y *Tesis* se estrenó durante la aparición del discurso público sobre el tema. Esto contribuye a la clasificación de *Tesis* como un horror-thriller porque, como una película de horror, cerca del final de la película se revela que también Chema, el amigo de Ángela, grababa a Ángela en su casa, sin que ella lo supiera. Esta revelación muestra que la vigilancia es ubicua, tanto en la universidad, de forma institucional, como en la vida privada, llevada a cabo por individuales. Esta exposición demuestra la capacidad de la vigilancia para ser un tipo de poder, más que una institución. (Foucault 215).

El deseo de Chema y Bosco de mirar a Ángela y el deseo de Ángela de mirar la película de snuff representan un deseo de conocer, pero, como Foucault afirma: “power and knowledge directly imply one another; that there is no power relation without the correlative constitution of a field of knowledge, nor any knowledge that does not presuppose and constitute at the same time power relations” (27). Las acciones de Chema y Bosco no son solamente actos de recopilación de información, sino también actos de poder. En el caso de Chema, su grabación de Ángela le permite aproximarse a ella en su investigación. Su vigilancia es una tentativa de influenciarla. De manera similar, la vigilancia que ejerce Bosco sobre Ángela es

simultáneamente una observación e intimidación. Al observarla, Bosco adquiere conocimiento sobre como evoluciona Ángela y al mismo tiempo aumenta la información que tiene para dirigir sus acciones y darle poder sobre Ángela. Además, el acto mismo de mirar funciona como un mecanismo de miedo para disuadir a la protagonista. Bosco y Chema sirven como ejemplos de la conexión intrínseca entre poder y conocimiento.

El análisis de la vigilancia a un nivel individual en *Tesis* se extiende a la audiencia. Cerca del final de la película, como espectadores vemos desde la perspectiva de una cámara diegética que Ángela mata a Bosco, inadvertidamente, creando una película de snuff. Este momento sirve como la culminación de una película sobre el tema tabú de violencia y asesinato, en la cual la gran audiencia mira la pequeña secuencia de eventos de la historia. La audiencia observa esta violencia por entretenimiento, y la implicación del público en el papel que estaba ocupado previamente por Bosco hace real para el espectador la exploración de las relaciones entre observador y observado.

Tesis no solamente analiza el deseo y miedo individual, sino que también ofrece una aproximación al poder de vigilancia institucional para mantener y restaurar el orden. Antes del descubrimiento de las acciones malévolas del Profesor Castro y Bosco, la universidad y las vidas de Ángela y Chema están en equilibrio. Pero cuando Chema y Ángela encuentran la película de snuff y empiezan a investigarla, su existencia se vuelve caótica, y tanto los investigadores como los asesinos viven con miedo. El profesor Castro trata de corregir esto, y usa metraje de una cámara de seguridad para confrontar a Ángela y termina amenazando su vida. Chema, sin embargo, también usa metraje de una cámara para descubrir que Castro está implicado en la producción de la película de snuff, y él trata de advertir a Ángela para restaurar el orden a su vida. En ambos casos, el uso de vigilancia es crucial para mantener el equilibrio de la

universidad, y está siendo utilizado por fuerzas del bien y fuerzas del mal. La vigilancia es una fuerza que se usa indiscriminadamente como un medio para conservar el orden, aun si los fines son diferentes.

Aunque la observación institucional tiene un papel importante en *Tesis*, la mayoría de la representación de la misma es a nivel personal. A través de los personajes, *Tesis* explora las relaciones de poder entre el espectador y quién es visto. También los personajes se manifiestan como una lente en el deseo humano de vigilar y la ansiedad humana de ser vigilada, especialmente en una época de la expansión de videovigilancia. Aparte de una perspectiva general, *Tesis* se situó en un periodo crucial para el desarrollo de supervisión tecnológica en España. La mitad de la década de los noventa es un periodo en que la videovigilancia es disponible, pero la película ocurre antes del 11 de septiembre de 2001 y la consecuente expansión de vigilancia digital.

Los atentados del 11 de septiembre de 2001 hicieron surgir medidas de vigilancia que antes no habrían sido aceptadas (Levi 196). El miedo público al terrorismo demandó una mayor respuesta del gobierno con respecto a la seguridad. Antes del 11 de septiembre de 2001, los Estados Unidos fueron el sistema de vigilancia principal en el mundo. Sin embargo, “Following September 11, ... a range of more ambitious converged intelligence gathering and monitoring mass surveillance systems have been proposed ... The post-September 11 security initiatives have also broadened government and law enforcement bodies’ powers to access individuals’ personal data, whether they are flying to the United States or are in their own countries of residence” (Levi 202). De este modo, hemos visto una expansión masiva de vigilancia digital desde 2001, no solo en los Estados Unidos, sino en Europa también. Esta vigilancia puede ser a

través de las cámaras de vigilancia o del seguimiento de llamadas y datos personales por parte del gobierno.

La expansión de la vigilancia ha afectado la cultura de Norteamérica y Europa: “we are witnessing a proliferation of visual surveillance, both thematically and structurally, in television, photography, and digital culture, but especially in recent cinema, through the diegetic surveillant gaze, or surveillant narration” (Peiró 67). El cine provee un modo de comentario sobre la vigilancia que es especialmente efectivo porque el acto de mirar una película es un acto de observación, frecuentemente omnisciente, de personajes y eventos. Por consiguiente, mirar una película es muchas veces un acto similar a ser el guardia en un panopticon, y una visión panóptica ha estado presente en el cine desde su comienzo (Peiró 68).

Con *Celda 211*, el thriller carcelario de 2009, llegamos a un tiempo en que la vigilancia digital está completamente integrada en la sociedad mundial, incluso en España. La trama de *Celda 211* se centra en la historia de Juan, un funcionario nuevo en la cárcel que queda atrapado en un motín, y Malamadre, un preso reincidente. La película incorpora la videovigilancia y vigilancia en general en su narrativa, y representa, como el director Daniel Monzón describe la cárcel en general, un “microcosmos en el que se refleja el mundo exterior” (Yáñez Murillo 96). La incorporación de vigilancia dentro de la cinematografía funciona como una reflexión de la sociedad real, que ha adoptado un sistema de vigilancia generalizada. El escenario, la cinematografía, y la narrativa tienen una característica marcadamente institucional, y la película sirve como una crítica al poder y vigilancia. A diferencia de *Tesis*, *Celda* se enfoca más en la vigilancia a un nivel institucional, y explora discusiones sobre la estructura y los defectos de las prisiones en España y sociedad occidental.

El escenario de *Celda 211* inmediatamente se presta a comentario sobre cárceles, disciplina, y vigilancia. La mayor parte de la película tiene lugar dentro de ese espacio. El filme raramente presenta una mirada al mundo fuera de la cárcel, lo cual crea una sensación de encierro, y la lucha y el conflicto se contienen completamente adentro de los muros de la prisión. El escenario es análogo a la disciplina misma, que requiere un lugar cerrado (Foucault 141). El espacio principal de la cárcel es un cuarto “that carries the most symbolic weight in the film: a circular room with a glass panopticon-like dome structure in the middle of the floor, offering visibility to the floor directly below” (Peiró 69). Esta imaginería clara de la arquitectura de las cárceles de Bentham inmediatamente llama la atención sobre el tema de disciplina y vigilancia como describió Foucault. Sin embargo, los prisioneros no son vigilados por una torre de observación, como en las escrituras de Bentham, sino que los funcionarios vigilan a los prisioneros a través del aparato digital de CCTV. Desde el cuarto de observación, los guardias pueden ver toda la cárcel con las pantallas de las cámaras. La construcción de un aparato de seguridad total por medio del CCTV refleja la tendencia reciente de una expansión de tecnologías de observación en Europa, y da la base para la narrativa y comentario sobre la vigilancia en la película. El panóptico no es una función de arquitectura material, sino la arquitectura digital, y acerca el aparato disciplinario perfecto, que “would make it possible for a single gaze to see everything constantly” (Foucault 173).

Celda 211 utiliza el hecho de que la cámara es para la audiencia la única lente en la narrativa. La película nos pone en un papel de una cámara de vigilancia, o un guardia que está mirando en un CCTV. Nos presenta con muchos planos de un lugar fijo. Esto nos da una vista de los corredores de la cárcel, e imita el punto de vista de una cámara de vigilancia. Además, a veces nos ofrece la visión de una cámara de seguridad diegética, integrando completamente a la

audiencia y la narrativa. Como espectadores, nos da una historia de una lucha de presos, pero vemos esta historia desde la perspectiva de un guardia o un CCTV: “We must decide if we are mentally enslaved, zombie-like viewers of prison images; or like the guards, sitting behind CCTV cameras and numbed by hours of watching surveillance footage; or if we are more like those willing to disrupt the flow, to derail the mandated fields of perceptible reality” (Peiró 67). Esta decisión obliga a la audiencia a reflexionar sobre el papel de vigilancia en sus vidas. El uso de las técnicas de cinematografía crea un sentimiento incuestionablemente real, y retrata la historia de la película como una secuencia de eventos que ocurrieron realmente en España, capturada por un sistema omnisciente de cámaras de vigilancia. La narrativa se vuelve incómodamente relativa.

Durante su primer día, Juan se ve atrapado en una revuelta de la cárcel, y finge ser un preso para sobrevivir. En la primera parte de la película, durante el comienzo de la revuelta, los prisioneros deciden destruir la cámara de vigilancia en la sala circular en un acto que es simbólico y práctico: simbólico en que la destrucción de la cámara es un rechazo de la autoridad de la cárcel, y al mismo tiempo es práctico porque deja a los presos escapar la mirada disciplinaria de la cámara. Sin embargo, Juan los convence para que solamente cubran la cámara, así que los presos pueden controlar lo que la administración ve.

La ironía de la revuelta es que aunque los presos controlan la cámara de vigilancia y provocan desorden, ellos todavía están bajo la vigilancia de la administración a través de presos informantes, y no logran escapar de la autoridad contra la que se están rebelando. Cuando planean sus acciones, piensan que ellos trabajan en secreto, pero Apache, un preso colombiano, da información a la administración sobre lo que está pasando en la revuelta. De este modo, la autoridad de la cárcel encuentra una manera para continuar la vigilancia de las personas

encarceladas sin mirada constante de una CCTV. A pesar del desorden, la cárcel mantiene su autoridad y su poder de vigilar y controlar. Se ilustra así el poder brutal del aparato moderno carcelario.

Hacia el final de la película, Juan, el funcionario, cambia de fingirse un preso a convertirse en un participante activo en la revuelta. Al encontrarse retenido en la cárcel, Juan se vuelve un delincuente, un resultado que es a primera vista sorprendente. Sin embargo, “Although it is true that the prison punishes delinquency, delinquency is for the most part produced in and by an incarceration which, ultimately, prison perpetuates in its turn” (Foucault 301). El desarrollo de Juan desde un guardia al agente principal de desorden en la narrativa sirve como un comentario sobre el sistema de cárceles en general, lo cual fomenta la formación de criminalidad (Foucault 267). Vemos la estructura de la organización de los presos, con Malamadre como el jefe, y vemos cómo Juan se integra en la cárcel mientras él descubre la humanidad de los presos y la injusticia que se les impone. Sin embargo, durante una manifestación fuera de la cárcel, un guardia golpea a la mujer de Juan, y por accidente la mata. Juan siente que él no tiene nada que perder, y asesina al guardia, así que efectivamente se condena. La cárcel hace que Juan se vuelva un asesino y delincuente, y durante la película causa las muertes de varias personas.

Al final de *Celda*, la administración ordena a un grupo de operaciones especiales entrar en la cárcel y poner fin a la revuelta. En esta penúltima escena, los colombianos conspiran con los funcionarios de prisiones para matar a Juan y Malamadre, y la eficacia del aparato carcelario se hace brutalmente clara. La delincuencia de la revuelta y las acciones ilegales de Juan acaban abruptamente, y el poder disciplinario de la cárcel muestra su habilidad de tolerar y luego terminar la delincuencia. En toda la película, como Juan, vemos la humanidad de los presos, y nos identificamos con la lucha de la revuelta. Juan cambia de funcionario a un protagonista que

es un preso, rebelde y asesino. A pesar de esto, él mantiene su estado como el centro moral de la película, y cuando los colombianos lo matan, la exposición de la capacidad disciplinaria de la cárcel se vuelve una cuestión emocional para la audiencia, reforzando la crítica del sistema carcelario en la película.

Como *Tesis*, *Celda 211* llegó en un tiempo crucial para el desarrollo de la vigilancia en España. La primera década de siglo XXI presenta una era en que la expansión de la vigilancia tras los atentados del 11 de septiembre de 2001 llegó a España: “The NSA (National Security Agency) scandal ... revealed the US government to have monitored over 60,000,000 Spanish telephone calls in a month” (Peiró 67). En este momento España ya era un participante en el sistema de vigilancia digital, y estaba visible al público. También, el apoyo público de videovigilancia disminuyó en cinco puntos porcentuales entre febrero 2008 y septiembre 2009 (Clavell 65). Así *Celda 211* se estrenó durante un año de ansiedad aumentada hacia la videovigilancia y *Celda 211* se aprovecha de esta circunstancia. En el lugar de trabajo, desde el fin de los noventa, el monitorio de empleos ha extendido desde solo trabajadores de baja especialización hasta profesiones directivas y técnicas, y la expansión de la vigilancia de los trabajadores continuó hasta hoy día (Pfeffer 114). La vigilancia electrónica ya no es un método empleado por el gobierno, sino que es también un aspecto del trabajo. De este modo, en 2009 el tema de vigilancia se convirtió en cada vez más una cuestión de atención pública en España y en el mundo en general.

Aunque *Tesis* y *Celda 211* son películas marcadamente diferentes en género y carácter, ambas explotan miedos sociales y provocan un debate. Con su enfoque en la vigilancia a un nivel individual, *Tesis* inquieta a la audiencia con el miedo a ser mirado durante la aparición de un debate público en España sobre el CCTV, y analiza el poder que surge con la observación de una

persona. Sin embargo, *Celda 211* se enfoca más en la institución de la cárcel y critica no solo la vigilancia, sino las estructuras disciplinarias también. La vigilancia está presente en toda la película, e incluso integra al espectador en la narrativa como un observador omnisciente. De manera similar a *Tesis*, *Celda* concientiza al público sobre la expansión de la vigilancia electrónica en España y su papel en todos los aspectos de la vida. Siguiendo con el análisis de Foucault, ambas películas son críticas de la tendencia en España hacia una sociedad disciplinaria y monitorizada, pero como parte de una sociedad mundial hemos llegado a un panóptico digital y ubicuo, en que todas nuestras vidas son observadas y cuantificadas por instituciones omnipresentes, sean públicas o privadas.

Obras citadas

- Jeremy Bentham, *The Works of Jeremy Bentham*, Published under the Superintendence of his Executor, John Bowring. Edinburgh: William Tait, 11 vol., 4, 1843, 1838-43.
- Clavell, Gemma Galdon, Lohitzune Zuloaga Lojo and Armando Romero. "CCTV in Spain: An Empirical Account of the Deployment of Video-Surveillance in a Southern-European Country." *Information Polity*, vol. 17, 2012, pp. 57-68.
- Dandeker, Cristopher. *Surveillance, Power and Modernity: Bureaucracy and Discipline from 1700 to the Present Day*. Polity Press, 1990.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Translated by Alan Sheridan, Vintage Books-Random House, 1995.
- Levi, Michael and David S. Wall. "Technologies, Security, and Privacy in the Post-9/11 European Information Society." *Journal of Law and Society* vol. 31, núm. 2, 2004, pp. 194-220.
- Peiró, Eva Woods. "Surveillant filmmaking, the Carceral and the Transnational: Image and Viewers in *Celda 211*." *Journal of Spanish Culture Studies*, vol. 16, núm. 1, 2015, pp. 61-75.
- Pfeffer, Jeffrey. *New Directions for Organization Theory: Problems and Prospects*. Oxford UP, 1997.
- Yañez Murillo, Manuel. "Daniel Monzón nos revela las siete claves de *Celda 211*." *Fotogramas*, nov. 2009, 96.

El uso de la mirada en *XXY*

Natalie Curtiss
The University of Oklahoma

XXY es una película argentina, sobre una joven intersexual, dirigida por Lucía Puenzo en 2007. Hay varios temas de mucha importancia representados en esta película. Los más destacados son el género, el sexo, y la sexualidad. Se ven pocos personajes que representan varias identidades. Al principio, dos pequeñas familias se encuentran en una casa porque la hija de una de las parejas, Alex, es intersexual, y el otro padre es un cirujano plástico que examina, y posiblemente opera a Alex. La película empieza con dos preguntas: ¿Alex es mujer u hombre? y ¿debe cambiarse? Junto con esta pregunta, hay otros dos temas, género y sexualidad de vital importancia en la cinta. Por ejemplo, se puede apreciar que la apariencia y la reputación son muy importantes para el cirujano. También se nota el tema de la privacidad. La identidad de Alex es un secreto durante casi toda la película; se esconde para protegerse. Igual, el espectador está entrometido en las vidas muy privadas de los personajes. Así se encuentra con el tema de lo visible y lo no visible, y la manera de elegir qué se muestra, qué se mira, y qué es lo real. *XXY* es una película sobre el género y la reacción al éste, pero usa la forma del cine para comunicar otro mensaje. Manipula la mirada del espectador para jugar con las ideas de curiosidad y privacidad, superficie y verdad, y crear el sentido de incomodidad que se siente al combinarlas.

En este ensayo, se explora el tema de la mirada con algunos ejemplos de *XXY* y del mundo real. Se analiza la discusión de las familias, seguido con un análisis de la obsesión con la apariencia, y la decisión de mostrar y esconder el cuerpo de la protagonista. Esto se relaciona con la violencia contra las personas transgénero, el papel del espectador/público, y finalmente, el poder de la mirada en el cine y en la vida real.

La película empieza con la llegada de una familia a la casa chiquita de la otra, que está ubicada al lado del mar. Las familias se conocen, pero hace mucho que no se han encontrado. Los personajes son: Alex, la protagonista “rara”, cuyo sexo y género son ambiguos; Suli y Kraken, sus padres, una pareja heterosexual que no parece saber qué hacer con su hijo/a; Álvaro, que es un joven artístico y posiblemente gay; y sus padres, Ramiro y Erika, que también son una pareja heterosexual con una idea mucho más fuerte sobre los papeles de género. Las dos familias se diferencian a primera vista con respecto al afecto y la actitud. La familia de Álvaro claramente pone más énfasis en su apariencia. Se nota que, aunque las dos mujeres tienen aproximadamente la misma edad, se presentan de diferentes maneras. Por ejemplo, Suli tiene los ojos tristes, se peina el cabello con una cola de caballo y usa ropa casual. Se ve cansada. Erika, sin embargo, se arregla y lleva la cara siempre maquillada. Por la noche se pone una crema, que es para reducir la apariencia de las arrugas. Y, Álvaro dice que su padre prefiere hacer las cirugías más importantes para las vidas de sus pacientes, es cirujano plástico. Le hace a la gente aparecer más joven. También es notable que esta familia tiene mucho más dinero que la otra; Ramiro es cirujano, Kraken es biólogo. El primero tiene un auto deportivo, mientras que el segundo tiene una camioneta vieja. Se nota que la casa en que toma lugar la película es pequeña y sencilla, con espejos y ventanas sucias, y con poca tecnología. Aunque nunca se entra en el hogar de Álvaro, se sabe que está en la ciudad de Buenos Aires, que es grande y es más caro para vivir. Esto apunta otro contraste: lo rural y lo urbano, la sencillez y el lujo. Esto enfatiza la reacción que todos le tienen a Alex. Aunque las familias representan dos aspectos opuestos de la cultura local, tienen la misma actitud hacia la condición de Alex. Cabe mencionar ahora que aunque Alex, en la película, no se identifica como mujer ni hombre, casi siempre se refieren como “ella”, así que

en este ensayo se le va a referir de este modo. Esto refleja que es importante referirse a una persona siempre con los pronombres de su predilección.

El tema de la apariencia también está conectado con el género. En nuestra cultura, hay una idea muy generalizada de que las mujeres deben verse bellas, mientras que los hombres no experimentan tanta presión; en general la mercadotecnia señala que el maquillaje y las cremas no son para los hombres. En la escena en la que Erika se aplica la crema a la cara, Ramiro extiende el brazo para tocar su mejilla. Parece ser un gesto de amor o de cariño, pero le toma de la mano y aplica lo que queda de la crema a su propia cara. Parece que lo hace sin pensar, y no mira a su mujer. Este momento es muy interesante porque Erika se ocupa con una práctica para mejorar su aspecto visual, pero es un proceso casi secreto. Lo hace en la privacidad de su propia cama, un lugar muy íntimo, y sin verlo su marido. La ironía es que este proceso de presentarse resulta ser privado; y para ser vista, primero debe esconderse. Ramiro también muestra un interés en su apariencia que contradice sus opiniones generales sobre el género; más tarde en la cinta es muy claro que opina que los hombres deben ocuparse con los quehaceres masculinos y las actividades más femeninas son solamente para las mujeres. Se nota, por ejemplo, cuando él le dice a su hijo que espera que no sea gay, dado que la heterosexualidad se considera una parte de lo normal para cada género.

Además de las caras, los cuerpos son otro objeto de la vista. El enfoque aquí no está en los adultos; es el cuerpo de Alex que se visualiza más y que tiene menos ropa. Esto satisface, en parte, la necesidad de los espectadores de percibir el cuerpo misterioso que es el foco de la película, pero deja algo a la imaginación. Nunca se ven los genitales, por ejemplo, que son el objeto de más interés por ser lo anormal de ella. Es una gran hipocresía en nuestra cultura: no se debe hablar del sexo ni de las partes privadas de una persona, excepto si hay algo irregular, o

para decir algo negativo. En este caso (como en el caso de las personas transgénero e intersexuales), se quiere ver todo, y al no verlo, la gente responde con violencia. Las personas transgénero experimentan violencia sexual con una frecuencia mucho más alta que la población general, especialmente las mujeres transgénero (Fernandez-Rouco et al. 2888). También son víctimas de ataques violentos en el trabajo, en la escuela, en la calle y en sus propias casas. Adicionalmente, son víctimas de formas de violencia más sutil, como la discriminación en el empleo y los insultos casuales (Stotzer 177). Es posible que esta reacción surja, en parte, de la necesidad de saber lo que se está viendo, y de igualar lo visto (la cara y la presentación de género) con lo no visto (el género con que uno se identifica). Anne Fausto-Sterling escribe sobre el género y el sexo. Arguye que hay una gran variación en las características que definen el sexo; es decir que mucha gente se podría considerar como intersexo. Usa el ejemplo de María Patiño, que era atleta olímpica hasta que le hicieran una examinación de los cromosomas que determinó que tenía los cromosomas xY. Entonces no se le consideraba una mujer “real”, aunque se identificaba como mujer, se había criado como mujer, y demostraba la anatomía de la hembra humana (Fausto-Sterling 2). Este es un ejemplo de muchos en los que las autoridades determinan que el sexo biológico es más importante que el género. Hay muchas reglas que dictan qué puede hacer la gente con su cuerpo y con su presentación; por ejemplo, las personas transgénero frecuentemente tienen que hablar con un psicólogo antes de modificar su cuerpo, y cambiar el nombre y el género legal es un proceso largo y difícil. Por lo menos, en el mundo legal, impera el sexo y no el género. Esto se debe a que el sexo biológico es lo que se puede ver, y que se puede confirmar. Es lo concreto, en contraste con el género, que es invisible, abstracto y a veces controversial. Se quiere saber, y es más fácil entender lo concreto que lo personal. Por eso interesa tanto el cuerpo. Es considerado como la verdad definitiva.

Por esta razón se puede suponer que el público tiene *curiosidad* sobre el cuerpo de Alex, tal como la gente de su pueblo. Sin embargo, más allá de la curiosidad, hay que explicar la incomodidad y la violencia que ella experimenta; la curiosidad por el saber no implica tan mal sentimiento. Hay otra cuestión también, no solamente de querer saber, sino de que todo se quede en su categoría asignada. Westbrook y Schilt describen un fenómeno que llaman el “*gender panic*.” Es la reacción negativa que siente el individuo al no saber su género, básicamente porque obliga a cambiar de perspectiva; el mundo ya no es lo que parece ser cuando lo binario se rompe (Westbrook y Schilt 34). El género es una parte fundamental porque refleja cómo se divide, se explica y se entiende el mundo social. Se usa también para justificar el maltrato de las mujeres, ejemplificado en la expectativa de que ellas sean las únicas que cuiden a los niños, que se sometan a sus maridos, y que tomen trabajos no remunerados (como maestras, trabajadoras sociales, y enfermeras). Por lo tanto, cuestionar o desafiar este sistema causa problemas para los que reciben los beneficios. Tener un género o un sexo ambiguo hace justo eso: amenaza al *status quo* y a la gente que lo prefiere. Por eso Alex recibe tanta violencia. Como no cae en ninguna de las categorías que existen para las personas, la gente le considera menos *persona*. Y, al no identificarse ni como hombre ni como mujer, no se le considera natural.

Lo que sí se percibe en Alex es una persona que parece ser una chica. Es muy flaca, y aunque la actriz Inés Efron tenía 22 años cuando realizó la película, parece mucho más joven. El personaje que representa tiene 15 años. Muy frecuentemente está desnuda o parcialmente desnuda, que es algo bastante incómodo para el público. Los espectadores no esperan ver el cuerpo desnudo de una niña de aquella edad. Aunque los otros personajes no parecen incómodos, los padres nunca le piden que se cubra, y ni Álvaro parece tener tanto interés en mirarla, hay varios momentos en que su cuerpo atrae atención. Primero, el padre de su amiga la mira

cambiando la remera; se ve incómodo, como se sintiera culpable por mirar a la chica tan joven así, pero la mira igual, tal vez con interés sexual. Después, cuando unos chicos del pueblo atacan a Alex, es porque quieren ver su cuerpo porque creen que es raro. Finalmente, en una de las últimas escenas, Alex le ofrece a Álvaro mostrarle lo que ha escondido. Aunque al principio insiste que eso no es lo que quiere, antes de irse con el padre, le da un vistazo rápido. Así es muy claro que su cuerpo es un objeto de mucho interés, por ser el de una chica linda y también por ser “raro”. Es decir, Alex recibe la misma atención no querida que reciben muchas mujeres, y también por la otra razón de su cuerpo particular. Aunque hay una diferencia entre la realidad de su cuerpo (y su género) y cómo se percibe, la gente tiene la misma reacción: de curiosidad—el deseo de ver—y de violencia—el deseo de cambiar.

Laura Mulvey escribió sobre tres miradas en el cine: la de los personajes, la del espectador, y la de la cámara. Su teoría defiende que en las películas, los hombres son el sujeto y tienen el poder de dirigir su mirada, y las mujeres son el objeto de la vista masculina (Mulvey 3). En *XXY*, esta dinámica se modifica. Aunque hay elementos similares, como la obsesión con el cuerpo de Alex y el poder de los chicos que la atacan, el hecho es que Alex no es mujer. También es muy joven. Una posible respuesta al verla desnuda es asociar su cuerpo con el cuerpo de una mujer unos tres años mayor: el cuerpo es igual, pero en un caso se considera apropiado verla como objeto sexual, en el otro no. Esto hace pensar que no hay tanta diferencia entre la privacidad de una joven y de una mujer adulta. Y, al final, Alex *elige* mostrarse al mundo. Está dirigiendo la mirada hacia sí misma, sacando el poder de los hombres de violar su privacidad. Aunque es inevitable que la miren (aunque no debe ser así), ella se pone en control de esta mirada y hace suyo el poder. Esto es importante, porque desafía las expectativas del

espectador y da a una persona muy joven, de género no binario, con presentación de género femenina, un poder que no podría adquirir en la vida real en la mayoría de las circunstancias.

Además, se debe considerar la mirada del público. En la primera escena después del título, Suli camina al edificio en que están trabajando Kraken y un colega. La cámara sigue a Suli, siempre unos pasos adelante, hasta que entra en el cuarto. Entonces la cámara utiliza el plano normal, justo al nivel de los ojos. Parece que la cámara está viendo a través de los ojos de una cuarta persona desconocida. Se establece una dinámica en que los espectadores están justo en medio de la acción, pero no se sabe cuál es su papel. Y, aunque se debe simpatizar y empatizar con Alex, uno no necesariamente se identifica con él/la. Es una película para adultos; uno puede recordar sus años turbulentos de la juventud, pero Alex es más joven y más ingenua que los espectadores. El público no está viendo a través de sus ojos. En lugar de eso, refleja una situación en que no sabe si se es bienvenido. Es incómodo entrometerse así, especialmente con el conocimiento de que la familia intencionalmente se mudó a aquel lugar para evitar estas intrusiones. Los espectadores se relacionan con Álvaro y su familia por su manera de llegar a la historia, aunque sienten menos simpatía por la familia de Alex que por los forasteros.

Cabe indicar otro asunto con esta intrusión en la vida de Alex, que quizás sea una de las partes más importantes de la trama de *XXY*. Esta es la cuestión de si Alex debe esconder su “condición”. Sus padres explican que se han mudado a Uruguay para escaparse de la ciudad y de “cierta gente” (refiriéndose a la gente como Ramiro, que quiere cambiar a Alex y no aceptarla). Los personajes no quieren que la gente sepa todo sobre sus vidas. Han elegido evitar la mirada pública. Se siente raro imponerse en aquella situación, especialmente con los asuntos que incomodan: el conflicto en la familia, por ejemplo, y las acciones raras de Alex. Hay una crítica sobre Kraken y Suli con respecto a la cuestión de si han huido para proteger a Alex o para

esconderla y proteger su reputación. Realmente se evidencian ambas interpretaciones. Por un lado, no dejan que revele la verdad sobre sí misma, aunque con quince años probablemente pueda tomar esta decisión. Suli quiere que se opere para deshacerse del problema. Por otro lado, los personajes y la familia maduran y evolucionan aunque todo ocurra durante un par de días. Después del ataque de los chicos contra Alex, Kraken decide que no es su decisión si Alex se muestre al mundo o no. Una marca de su madurez es el poder de mostrarse, de ser vista o no. No solamente su madurez, sino también el hecho de tomar sus propias decisiones. En una película, la cámara tiene mucha influencia y mucho poder. El control de lo que se expone es una fuerza importante en el cine y en la vida real, para esconderlo o mostrarlo. Así lo tiene Alex también, al final; tiene el poder de dirigir la mirada del público, aunque esto significa revelar algo vulnerable sobre sí misma.

El espectador de una película no tiene poder; aunque no está sujeto a la vista de nadie, no tiene el control sobre lo que ve. En este sentido, la cámara lo guía. Se ve lo que se ha elegido. Con lo cual, las películas tienen una gran oportunidad de reconocer y desafiar las expectativas de su público, y, de este modo, cambiarlas. Hacer un libro, una película, o cualquier otra obra que les da validez a los estereotipos y el prejuicio no adelanta el mundo del cine, ni tampoco el mundo real. Hacer una película como esta, que niega estos estándares, no necesariamente adelanta la sociedad; lo que hace es proveer otra opción para los espectadores. En un mundo en que la vista puede examinar, juzgar y violar la privacidad de una persona, es importante a veces poder cambiar el modelo. *XXY* es un ejemplo del uso de la mirada de la cámara para crear un ambiente incómodo y hacer que el público cuestione lo que está viendo, y lo que ha visto antes. Al cuestionar sus presuposiciones sobre el género y el sexo, uno abre la mente a otras posibilidades y la aceptación de las personas que no conforman.

Obras citadas

- Fausto-Sterling, Anne. "Dueling Dualisms." *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality*, Basic Books, 2000, pp. 1–15.
- Fernandez-Rouco, Noelia, et al. "Sexual Violence History and Welfare in Transgender People." *Journal of Interpersonal Violence*, vol. 32, núm. 19, June 2016, pp. 2885–2907. *Sage Journals*, doi:10.1177/0886260516657911.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Feminisms*, 1975, pp. 438–48, doi:10.1007/978-1-349-14428-0_27.
- Stotzer, Rebecca L. "Violence against Transgender People: A Review of United States Data." *Aggression and Violent Behavior*, vol. 14, núm. 3, 2009, pp. 170–79. *Elsevier ScienceDirect*, doi:10.1016/j.avb.2009.01.006.
- Westbrook, Laurel, and Kristen Schilt. "Doing Gender, Determining Gender." *Gender & Society*, vol. 28, núm. 1, 2013, pp. 32–57. *Sage Journals*, doi:10.1177/0891243213503203.

Evolución angel(at)ina en *The Miraculous Day of Amalia Gómez*

Paula Thomas

University of California, Los Angeles

En su primera novela, *City of Night* (1963), John Rechy representa la ciudad de Los Ángeles—junto a otras icónicas metrópolis—exponiendo a través de los rasgos de alta contingencia urbana una búsqueda de identidad por parte del personaje principal. L.A. vuelve a ser escenario en la décima novela del autor, lugar en donde se exhibe la fragmentación de la urbe angelina; no obstante, esta característica convive con la esperanza y el autoconocimiento que la espacialidad despliega en la protagonista. En este trabajo me propongo analizar la representación de la ciudad de Los Ángeles en la novela *The Miraculous Day of Amalia Gómez* (1991). Voy a señalar mediante la descripción fragmentaria de la urbe el cambio que toma lugar en Amalia, quien evoluciona desde una víctima pasiva a un ser autoconsciente, tanto en su valor individual como en su identidad, a través del mural retratado en la novela para romper el ciclo de violencia y constatar un giro positivo a su situación actual. La importancia de esta propuesta recae en que la trasmutación manifestada en Amalia no solo evidencia la exitosa realización que un proyecto ciudadano-urbano tiene en sus habitantes, sino que es mediante éste que se hace un llamado a edificar una sociedad más inclusiva y más justa.

Han pasado veintisiete años desde la publicación de *The Miraculous Day of Amalia Gómez*; no obstante, la historia de Amalia continúa siendo relevante en las dinámicas ciudadanas de discriminación y abuso. La representación urbana de L.A y de la comunidad latina-chicana en la novela no ha variado en la actualidad. Una lectura de *The Miraculous Day of Amalia Gómez* cuestiona en qué medida han cambiado tanto las cosas, si es que lo han hecho. Reconsiderar el texto de Rechy nos permite discutir estos patrones e instigar en el lector un deseo de unir su voz al: “*No más! No more abuse. No more!*” (46).

Amalia Gómez se desplaza con dominio pleno por la metrópoli angelina, sirviendo como guía citadina mediante su ávido tránsito por calles y barrios, proveyendo nombres de avenidas y sectores. Desde el actual Fashion District hasta East L.A, la protagonista se mueve con paso rápido en las páginas a través de North Hollywood y a lo largo de Sunset Blvd., cerrando la narración en el Beverly Center, en una especie de mapeo urbano que ocurre sin demora ni confusión en este tránsito de un extremo a otro de la ciudad. El deambular de Amalia expone su ojo entrenado y apto para captar las palpitaciones de determinados espacios urbanos: “The sun becomes red, and it seems as if the city of lost angels is under fierce judgment for its beauty, its ugliness” (119). Esta caracterización otorgada a Amalia conforma la figura del *flâneur*, ser que captura la experiencia social de alienación urbana a través de su constante búsqueda al sobre-estímulo y consumo mediante su movimiento por una ciudad determinada. Las problemáticas del *flâneur*⁵ se encarnan en Amalia, quien se representa como una “avid consumer of mass-mediated culture in the extended U.S.-México frontera” (Saldívar 112). El personaje se recrea con distracciones mediáticas tales como películas—*The Song of Bernadette*—y semanales—*Camino al sueño* o *Queen for a Day*—cuyas tramas fomentan el rol subordinado de la mujer en sociedad, jamás cuestionando su trato ni posición sometida, más bien es un consumo voraz como forma de distracción. Amalia despliega un consumismo impulsivo por cosas que no siempre puede costear—como el teléfono—pero las cuales se le presentan necesarias, “Suddenly, getting the glasses was essential” (120), sin lógica ni propósito. Estos detalles recalcan su caracterización consumista como figura *flâneur*. Sin embargo, éste es algo más, puesto que si en rigor es un ser que sale en busca de satisfacer su sensibilidad excesivamente desarrollada, también es el explorador urbano de una metrópoli específica, quien demuestra placer genuino al pasear por su

⁵ Hay todo un debate en cuanto al género de la figura del *flâneur*. Un grupo estimable de académicos han presentado la idea de *flâneur* como mujer, *flâneuse*. Mi limitado análisis no entra en esta polémica. Ver el libro de Lauren Elkin *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*. Chatto & Windus, 2016.

ciudad. Amalia-*flâneur* se desplaza por la narrativa no solamente con el fin de escapar y negar su realidad—en el caso particular de la protagonista llena de violencia, opresión y desesperanza—y distraerse con su entorno: “And everywhere, everywhere, trees and flowers splashing the neighborhood with desperate beauty” (111); sino que también lo es por el simple goce que la actividad le provee: “Amalia explored the blocks of this new city ... She liked East Los Angeles” (43). Es preciso enfatizar que el *flâneur* pone en marcha el tanteo urbano que en turno sirve como bosquejo social al ser éste quien encarna la sociedad específica que habita una ciudad determinada. Es mediante esta figura que se logra exponer la evolución tanto urbana como colectiva-social angelina, consiguientemente, Amalia-*flâneur* describe el cambio ocurrido en la metrópoli de Los Ángeles y exterioriza la experiencia de alienación de la comunidad latina-chicana dentro de esta.

Amalia cartografía el espacio citadino mediante su desplazamiento, exponiendo la lamentable situación social enfrentada por parte de la comunidad chicana-latina durante finales del siglo XX. El incremento de la población de origen hispano en el condado de Los Ángeles a comienzos de la década de los ochenta hasta finales de los noventa fue el factor principal en la transformación estructural y espacial citadina; paralelo al crecimiento poblacional surgió un aumento en el número de pandillas. Amalia, quien “had fled one *barrio* to keep sus hijos from drugs and killings and gangs” (8), encarna este desplazamiento de parte de la comunidad hispana por diferentes sectores del condado, cuyo movimiento es un intento de eludir la amenaza, lamentablemente inescapable, de las pandillas. Este esparcimiento tuvo como resultado una expansión de los círculos poblacionales latinos en el condado de Los Ángeles, gatillando la aplicación de políticas urbanas desfavorables que impacta de forma directa la experiencia de la comunidad chicana e hispana de modo negativo. Esta expansión ha sido denominada por

planeadores urbanos como “Latinización”—término acuñado por Raymond Rocco—cuyo proceso es una reconfiguración espacial que delimita el movimiento entre sectores principalmente en base a características raciales. Uno de los resultados más perdurables de estas políticas de urbanización segregativas es una ciudad extremadamente fragmentada, L.A “transformed from a city with relatively segregated Mexican communities into one where Latino presence is pervasive” (Rocco 366). Asimismo, es necesario entender que la experiencia habitacional en Los Ángeles está limitada y restringida no solamente al factor étnico, mencionado anteriormente, sino que además se suma el estatus migratorio, las desigualdades de género y la denominación religiosa que crean sub-divisiones en espacios tanto físicos como simbólicos dentro de la urbe.

Amalia se muda de El Paso a Torrence y una vez en California se desplaza a “East Los Angeles, populated almost entirely by Mexicans”, en donde Gabriel, su segundo esposo, “found her” (43). Por los datos provistos en la novela—Gloria, quien nació en East L.A, tiene quince años en el presente narrativo que ocurre entre 1990-1991—deducimos que Amalia se muda a California entre el año 1974 o 1975. Es curioso notar que entre 1980 y 1990 el total de la población del condado de Los Ángeles creció por 1.38 millones de nuevos residentes, de los cuales 1.24, o el 89%, eran de origen latino. Por lo tanto, Amalia es anterior, pero aun parte de esta ola inmigratoria latina a L.A. y, por ello, receptora de la implementación urbana-espacial segregacionista posterior; política que ha ido aumentando a lo largo de los años. Paralelamente, es importante añadir que a medida que nuevos residentes llegaban y se establecían, 360,000 residentes anglos abandonaron el condado, mientras que la población afro-americana aumentó a 20,000 y la asiática a 490,000. Esta información demográfica se representa en las dinámicas interpersonales de la novela. Teresa, madre de Amalia, tras mudarse a casa de su hija en

Hollywood comenta sobre los espacios habitacionales que se determinan en base a rasgos raciales y/o denominaciones religiosas: “‘Who would have thought I would come to live so near Filipinos and Protestants’. She had discovered that several blocks away from this area that was populated mainly by Mexicans, there were pockets of other groups—Armenians, Asians, a smattering of black people” (74). Esta acotación presenta la sub-división dentro de la situación segregativa socioeconómica que todos los habitantes de ese espacio—en Hollywood—comparten. El comentario de Teresa, de igual manera, no solo representa la segregación en base a una característica, sino que resalta la discriminación existente entre grupos minoritarios, aumentando la fragmentación institucional hacia ellos en el plano de víctimas. Es preciso recordar que la razón por la cual Amalia decide mudarse de East L.A a Hollywood es debido al temor de las “gangas” y de la posible involucración de sus hijos en éstas. No obstante, este desplazamiento resulta ser en vano, pues Hollywood no le permite escapar del entorno latino ni de las pandillas—en el personaje de Manny se expone esta dinámica—ya que para el momento del traslado, “Other areas such as north Hollywood have been transformed into Latino communities” (Rocco 369).

Esta “latinización” creciente es parte de la progresiva fragmentación espacial angelina, sin embargo, la figura de *Amalia-flâneur* sirve de enlace no solamente entre dos mundos—exponiendo los diferentes grados de delimitación de forma aguda—sino que además exhibe la división espacial que se fundamenta tanto en la raza como en el poder de adquisición económico de cada grupo. A lo largo del día milagroso de Amalia, que es también un paseo, ésta describe la división territorial establecida por características socioeconómicas y raciales. Al cruzar MacArthur Park, Amalia ve: “the park looked like a ravaged battlefield”, y nota que este espacio degradado es habitado por: “The most destitute—the wasted bodies of men and women, flesh on

bones—congregated in one corner of the park, separated by tangles of rusted wire ... Black people, brown people, white people, men, women ... staggered about” (142). En este pasaje vemos que la división es principalmente en base al nivel socioeconómico, puesto que hay personas caucásicas que forman parte de este grupo marginal. No obstante, el elemento racial cobra importancia por sobre otros como razón preferente de esta división. Amalia trabaja limpiando casas de gente adinerada en Beverly Hills y no demuestra deseo alguno de desarrollar una relación interpersonal con sus empleadores anglos: “she pretended to know only enough English to get by, and so to limit any conversation with them ... she retained only jobs where the inhabitants would be home briefly, if at all, while she was there” (56). Lo primero que se debe notar es que Amalia es quien delimita el espacio fronterizo a cualquier posible trato interpersonal; contrariamente a este rechazo, sí existe una atracción, o sea un cruce, hacia la esfera espacial asociado a lo material de sus empleadores: “their pretty houses were much more real to her than they were” (56), denotando la problemática de su caracterización consumista discutida al comienzo de este trabajo. No obstante, volviendo a la división espacial-racial, la novela ejemplifica mediante el comportamiento de Amalia como la fragmentación es más en base al factor racial que al socioeconómico. Amalia no solo evita una relación con gente de otra etnia, como sus empleadores por motivos de una jerarquía laboral, sino que además esquivo cualquier trato aun con gente que no presenta ningún tipo de opresión ni hostilidad. Al encontrarse en un espacio neutro y público, Amalia “saw a convertible with four teenagers ... all Anglos, all sparkling, so *right* in that certain way she had come to recognize from the grown children of well-off families she had work for” (163; la cursiva es suya), rechazándolos de forma tajante al “turned her back to them” (163) debido a que son blancos. Al igual que con sus empleadores, este rechazo pleno a una interacción interpersonal no es en base al poder

adquisitivo que éstos despliegan, más bien es a la diferencia racial que representan: “Would the Anglo people ... ever see how lovely these Hispanic girls were?” (142). Inevitablemente los lectores se cuestionan cómo el factor racial puede impedir un cruce de espacios tanto físicos como simbólicos entre ambos lados. Amalia reconoce que la razón de su rechazo a los jóvenes anglos es por el rechazo mutuo que se ha internalizado a tal grado que ni siquiera cree en la capacidad de la excepción en la dinámica entre diferentes culturas: “When she had seen them, she had tried to place Gloria among them, but she had not been able to fit her there. No, they would not have welcomed her daughter” (163-4). Asimismo, cuando Amalia está en el Beverly Center acepta haber traspasado una frontera espacial que divide grupos en base a estas características socioeconómicas, usualmente ligadas a las raciales: “She stood in the middle of the mall, aware of herself in this glistening palace. So many people ... Did they see her? Yes, they saw a woman who looked out of place, tired, perspiring. But did they see her? She felt invisible” (203). Mediante la experiencia de Amalia, quien describe su movimiento entre espacios fragmentados en base a elementos socioeconómicos y raciales, la novela despliega los cambios estructurales que transformaron la ciudad angelina al delimitarla de forma tan profunda que aún sus mismos ciudadanos se auto-censuran y limitan en su libre desplazamiento. Asimismo, y en forma más importante aún, la protagonista representa la experiencia de los grupos que habitan esta urbe al igual que su habilidad -o la falta de ésta- al moverse entre los espacios ciudadanos, tanto públicos como privados. Al respecto anota que las “strategies of adaptation, resistance, accommodation, and transformation that the restructuring process becomes grounded and reveals how one of those multiple Los Angeles has become what it is” (Rocco 376).

Amalia expone su realidad que es experimentada por gran parte de mexicanos-americanos y, de igual forma, exhibe las problemáticas de violencia policial, de género, de orientación sexual y de inmigración que los grupos marginales sufren. En uno de los paseos de Amalia por East L.A. durante su temprana etapa en California, alrededor del año 1975, ésta muestra placer en desplazarse por la urbe, en especial expone su aprecio por los murales: “She especially liked the murals scattered about the area—imagine!—paintings as colorful as those on calendars, sprawled on whole walls” (45), y no solamente por los colores, sino por el mensaje que presentan. Amalia se detiene frente a un mural específico que posee un detallado énfasis:

There was a wall painting that fascinated and puzzled her, and she went there often to look at it: A muscular Aztec prince, amber-gold-faced, in lordly feathers, stood with others as proud as he. They gazed toward the distance. Behind them on a hill pale armed men mounted on horses watched them. At the opposite end of the painting brown-faced, muslin-clothed men stared into a bright horizon. They were the ones whom the Aztecs were facing distantly. (45)

En aquella ocasión, Amalia entabla una especie de conversación con un hombre mexicano mayor, quien le explica acerca de los detalles del mural: “The *conquistadores* are about to subdue the Indians with weapons, as they did, but over there—he pointed to the band of muslin-clad men—are the *revolucionarios*, who will triumph and bring about *Aztlán*, our promised land of justice” (45). Cabe resaltar que este mural agrada a Amalia no solamente en base a los elementos estéticos, sino que es el mensaje contenido lo que cobra importancia mayor, puesto que Amalia “continued to study the mural” en silencio, pero aun en su mutismo nota que “There were no women. Where were they? Had *they* survived” (45), preguntándose por primera vez las dinámicas de género; cuestionamiento que no ocurre en su consumo mediático de películas y/o

semanales. De igual manera en esta dinámica se evoca la jerarquía en donde la mujer silenciosa e ignorante demuestra su subordinación genérica al aprender del hombre, ser locuaz y repartidor de conocimiento. Durante esta pseudo-conversación el hombre comenta acerca de la resistencia y protesta chicana: “and we shouted, *No más!* No more abuse. *No more!*”, mensaje que Amalia retendrá, “she had almost reached her house ... she had kept repeating the man’s words, *No más*—no more, without knowing why” (46). Cabe resaltar que la locuacidad, al igual que el acto de gritar y de enunciar una demanda ante la injusticia y violencia es asignado al hombre y no a Amalia, quien a lo largo de su historial abusivo ha callado. Esta interacción ejemplifica la locuacidad presente en el hombre y el opuesto silencio adoptado por la mujer. Amalia solo emite palabras de agradecimiento junto a “what?”, “who?” y “*buenos días*” (45-46); evidentemente no es muy locuaz. No obstante, esta característica silenciosa cambiará en la protagonista, puesto que el mensaje del mural — por presentar problemáticas que mantuvo y pensó a lo largo de los años—causará una reacción que se expresará en grito, como el desplegado por los hombres chicanos.

En el presente narrativo, año 1990 o 1991, y como residente de North Hollywood, Amalia se enfrenta con Mick, el novio de Gloria, situación que le hace pensar y recordar este mural: “she felt a sudden sadness—the beautiful mural in East Lo Angeles” (181). Es importante señalar que a través del enfrentamiento verbal se recalca el rol racial en las dinámicas de poder tanto como el estatus socioeconómico y el rol genérico dentro de la segregación angelina: “where’s all that pride bullshit got you? ... What are you? Just another fuckin’ Mexican maid” (181). Amalia se cuestiona en el presente la misma pregunta del pasado ignorada por largo tiempo, aquella pregunta acerca de qué lugar como mujer mexico-americana ocupa: “And where were the women? That question, pushed away a distant day, returned. Did they find courage?”

(181). Es interesante notar que luego del enfrentamiento verbal con Mick, Amalia presenta una toma de consciencia al gritar: “*No more!*” (205) y reclamar su espacio mientras se encuentra en el Beverly Center.

A lo largo de la novela se presenta a Amalia como víctima de violencia sexual -específica o de acoso- ya sea física, psicológica y racial. Es curioso notar que el enfrentamiento del día milagroso, Amalia polemiza el rol y el valor femenino tras una larga pausa de sometimiento. El hecho de haber gritado -a diferencia de haberlo enunciado- es en sí loable demostrando como ha escalado con el acto de hablar. Al salir de la casa en forma impulsiva tras la discusión con sus hijos menores, Amalia termina en la iglesia, ocasión en donde enfrenta a la Virgen en voz alta (“said aloud: I—i), pero luego pausa (“Only that word broke the trance of rage that propelled her back to the church” (194)), con la articulación del “yo”. Amalia se somete a la autoridad de la Virgen mediante el rezo, repitiendo y arrinconando su individualidad. No obstante, pensamientos de su vida y de su constante victimización se superponen a su internalizada acción por someterse e ignorar el “yo” y concluir que el “yo” no debería desplazarse a segundo plano ni someterse en base a su rol femenino a ningún otro: “Grateful for what?” (198), imponiéndose y hablando, enfrentando a la Virgen: “*Face me! ... I demand a miracle!*” (199). Es curioso notar que tras exigir un milagro se dirige al mall en Beverly Hills y no a su casa o confesionario o cualquier otro lugar, sino a un espacio delimitado en base a la fragmentación angelina, tanto físicamente como simbólica. Amalia se dirige a este lugar y es en su paseo en el Beverly Center—ocasión que vuelve a exponer características de *flâneur*—donde decide que “she would surrender—“*No more!*” she screamed” (205), en el instante que se encuentra como víctima, haciendo eco de su historial de abuso. Esta resolución ocurre tras haberse enunciado y desplazado al extremo opuesto de la ciudad, penetrando un espacio que delimita por existencia a grupos según la

posición socioeconómica y racial. Asimismo, es importante apuntar que es el recuerdo del mural con su mensaje que niega el papel femenino al no ser representado lo cual refuerza la situación de víctima de Amalia a nivel personal y público como víctima urbana y logra promover un cambio.

La importancia del mural recae en que como forma de arte colectivo y público cobra un papel mayor como agente de promoción de cambio social en su contexto sociopolítico. El determinado mural de la novela se relaciona con la noción de Aztlán. Este concepto del movimiento nacionalista chicano se presenta en la novela como una fábula principalmente porque: “its Chicano youth philosophy glorifies Aztec warriors while at the same time excluding women”, lo cual, “is itself a deception” (Saldívar 117). Si Amalia exhibe una fascinación con este mural, paralelamente expone un sentimiento de consternación al ver la exclusión femenina dentro de la colectividad chicana. A lo largo de la novela, Amalia despliega una conducta compleja e inconsistente que titubea y varía entre orgullo chicano, “No one who is ashamed of what he is is worth *un centavo*” (180), y la sumisión plena al abuso de hombres de su raza. Mediante este comportamiento dividido no solo se hace eco a la fragmentación urbana y social que se ha expuesto a lo largo de la novela, sino que también presenta la delimitación espacial dentro de la cual se le permite movilizarse. No obstante, el mural que presenta un cuestionamiento acerca de la grandeza cultural y el futuro promisorio queda presente en los pensamientos de la protagonista desde el año 74-75, volviendo a resurgir en el presente del año 90-91, donde Amalia finalmente enuncia el dictado que cambiará su situación. Este grito, cabe añadir, permite que Amalia se iguale a la posición articulada asignada a lo masculino. Debemos recordar que el hombre mexicano con quien Amalia habló en 1975 en East L.A. sobre el mural le narró acerca de cómo la colectividad chicana gritó y como se amotinó contra la policía: “I just

wanted them to know that I was there, too. ‘No more!’”. Cabe resaltar que tras esta narración, “his voice was quiet, ‘But nothing’s changed” (46). En consecuencia, se muestra un enunciado uerte y locuaz de parte masculina, pero sin efecto alguno. Al contrario, Amalia calla por años, pero una vez que articula su pensamiento no se calla más; es más, su tono de voz se eleva a lo largo de la narrativa, culminando en su grito al ser tomada como rehén: ‘if she did not move, did not breathe, did not protest’ ... She would succumb, yes, finally, to the weariness of this long, terrible day that contained the weight of her whole life, she would surrender—“*No more!*” she screamed” (204-05), y dando un giro tras la acción verbal, puesto que Amalia decide, tras dudar todo el día, con certeza que el milagro existió. Es más, Amalia se siente con “a surge of energy was sweeping away all her fear and she felt resurrected with new life” (206).

El término cambio social, bastante difícil de precisar, lo concretiza de cierta manera el sociólogo Everett Rogers, quien en el año 1971 definió cambio social como: “the process by which alteration occurs in the structure and function of a social system” (768). Según Rogers, el cambio social ocurre a través de la comunicación humana que difunde nuevas ideas. Idealmente, estas nuevas ideas inspirarán cambios de comportamiento en aquellos que han entrado en una forma de diálogo con estas mencionadas ideas, alterando el comportamiento que tiene lugar en una estructura de jerarquía social. Esta misma dinámica se expone en la novela tras el encuentro de Amalia con el mural, ya que es luego de estudiarlo detenidamente que la protagonista se cuestiona el lugar no existente para la mujer. En el momento mismo no ocurre un cambio en ella, pero la idea es implantada y no la abandona, puesto que vuelve esta dinámica presentada por el mural a resurgir durante el día milagroso. Asimismo, vale la pena comentar que el movimiento chicano como parte de su activismo sociopolítico desarrolló una faceta artística. Los integrantes del movimiento “soon began creating their own murals in inner city *barrios* with the goal of

improving their quality of life and celebrating their unique cultural identity. It is significant to note that Chicano political activism peaked between 1969 and 1975, exactly when Chicano mural production was at its highest” (Rosen and Fisher 101). De igual forma, es en el año 1974-75 que Rechy ubica a Amalia en el momento de observar el mural en East L.A., apuntando a la idea que dentro de la identidad, Amalia siempre comenta orgullosamente que es mexicana-americana, la búsqueda de su valor individual. “Rechy’s socially symbolic fábula about how Amalia ... conveys a great deal about who we actually live with in our communities and how our communities either fail to live up to or have fallen short of what used to be called the American Dream” (Saldívar 111).

La novela *The Miraculous Day of Amalia Gómez* establece una narración que se fundamenta en una especie de paseo citadino; no obstante, la importancia de la ciudad recae en su habilidad para exponer el cambio social y es mediante la excursión de Amalia-*flâneur* que ésta se exhibe de mejor manera. Entender el diseño espacial y urbano en esta obra es una forma viable de entender la sociedad que representa, puesto que la importancia de la ciudad se basa en la relación que existe entre individuo y medio, la cual además de ser una relación interdependiente en cuanto a la identidad comunitaria, también es una expresión de la individualidad. Mediante la figura del *flâneur* se nos presenta una ciudad en evolución, puesto que este retrato citadino es más que una simple descripción paisajista o una guía de actividades frívolas; es el bosquejo urbano que encarna la sociedad que la conforma, desplegando una Amalia víctima que muta a una mujer certera de su valor individual y de su posición en esta ciudad. No obstante, al mostrárenos una metrópoli en donde se victimizan a personas en base a su etnia y nivel socioeconómico, al igual que en base a su orientación sexual, este paseo se transforma en una invitación a continuar la edificación de un Los Ángeles menos fragmentado y

más acogedor. En consecuencia, *The Miraculous Day of Amalia Gómez* es la celebración del paseante urbano que logra retratar las dinámicas socio-urbanas fragmentadas que permitan la posibilidad de realizar un proyecto de autoconsciencia individual capaz de quebrar el ciclo de violencia experimentada por la comunidad chicana. No obstante, *The Miraculous Day of Amalia Gómez* también es una invitación a continuar un proyecto urbano-social de una sociedad más inclusiva y, por extensión, más justa.

Obras citadas

Rechy, John. *The Miraculous Day of Amalia Gómez*. 1991. New York: Grove Press, 2001.

Rocco, Raymond. "Latino Los Angeles: Reframing Boundaries/Borders". *The City: Los Angeles and Urban Theory at the End of the Twentieth Century*. Scott, Allen and Edward Soja, eds. New York UP, 1996, pp. 365-89.

Rogers, Everett M. "Social Structure and Social Change". *The American Behavioral Scientist*, núm. 14, 1971, pp. 767-82.

Rosen, Martin and Fisher, James. "Chicano Park and the Chicano Park Murals". *The Public Historian*, núm. 23, 2001, pp. 91-111.

Saldívar, José David. "On the Bad Edge of La Frontera". *Border Matters: Remapping American Cultural Studies*. UC Berkeley Press, 1997.

Una matanza simbólica del patriarcado: “El huésped” de Amparo Dávila

*Alejandra Muñetón-Carrera
University of Nevada, Las Vegas*

En el cuento “El huésped” (1977) de Amparo Dávila, la narradora se enfrenta a dos seres sumamente opresivos: un huésped recién llegado y su marido desde hace tres años. A pesar de que el huésped trae un nuevo nivel de terror con su presencia, Dávila implica que el mundo de la narradora ya era bastante difícil aun antes de la llegada de este ser misterioso. El huésped es simplemente un refuerzo de la tiranía que su marido ya ha establecido en el mundo cerrado de la casa. Además, los elementos fantásticos del cuento enfatizan los rasgos de la sociedad patriarcal junto a las limitaciones impuestas al género femenino que enfrentan la narradora, quien permanece sin nombre, y su ayudante Guadalupe⁶. Después de la llegada del huésped, la narradora pierde todo sentido de seguridad dentro de su hogar. El ambiente se convierte en el mismo del mundo exterior para estas dos mujeres donde el género femenino sufre a causa del machismo y la misoginia. En vez de descansar durante las ausencias del marido, los dos personajes femeninos se encuentran en un mundo nuevamente opresivo, agotador y violento. De igual forma, no solo sufren ellas, sino también sus hijos, lo que demuestra los efectos perjudiciales a largo plazo de la misoginia y la violencia doméstica en la sociedad. Dávila revela en este cuento un mundo sofocante donde la narradora y su criada llevan a cabo una matanza simbólica para liberarse del patriarcado a través del tono, la caracterización y el simbolismo.

Dávila crea un mundo palpable de sufrimiento femenino que produce un tono de miedo, agresión y opresión en el relato. El escenario doméstico de la obra es de gran importancia ya que refleja un espacio que la tradición normalmente otorga al género femenino: el hogar familiar. La

⁶ Para más información sobre lo fantástico en este cuento, véase el artículo de Edgar Cota-Torres y Mayela Vallejos Ramírez.

narradora se encuentra en este sitio junto a su marido, sus dos hijos, su criada, el niño de su criada y, nuevamente, el huésped introducido por su marido. Sin embargo, aunque la historia ocurre en la casa de la narradora durante toda la trama, nunca hay un ambiente hogareño o de tranquilidad total. Al contrario, el lector se encuentra en un mundo agonizante y aislado desde el inicio de la historia: “Vivíamos en un pueblo pequeño, incomunicado y distante de la ciudad. Un pueblo casi muerto o a punto de desaparecer” (Dávila 6). Esta descripción crea una separación entre la narradora y el mundo exterior, al mismo tiempo que establece una energía desconcertante. La narradora permanece en un estado opresivo debido a su marido, su papel como ama de casa y la tradición, lo cual unido crea un ambiente tenso aun sin la presencia del huésped “siniestro” (6). El marido, al introducir a su hogar un huésped “lúgubre” sin preocupación por el bienestar de los demás, genera una situación hostil para la narradora que siente un pavor paralizante hacia el huésped (6). El hecho de que la narradora carezca de nombre también es significativo ya que permite al lector identificarla con cualquier mujer abusada. El tono se establece no solo por el miedo que siente la narradora, sino también por la indiferencia del marido, lo cual acentúa la vida oprimida de la narradora y la mujer en general, como consecuencia del sistema dominante.

Además, este tono se mantiene a lo largo del cuento ya que la mayoría de la narración se concentra en el estado emocional y el aprisionamiento físico de la narradora al encontrarse con este huésped en su casa. Al respecto, Frouman-Smith observa en su crítica que “Women are often powerless, inconsequential beings trapped physically and emotionally within patriarchal society... [here the narrator is] limited by her role as a wife and mother since she is additionally confined to engaging in feminine activities within the four walls of her house” (51). La desesperación presente en la narradora y Guadalupe dentro de su mundo indica que el estado del

ambiente en sí mismo se debe al machismo ya que es generado por su marido y el huésped. El marido no toma en serio a la narradora aun después del ataque que sufre el niño de Guadalupe, lo cual la mantiene incapacitada en su propia casa sin esperanzas de alejarse de lo que le causa incomodidad y miedo. Ella no duerme por tener que dejar la puerta de su habitación abierta para su marido y empieza a encerrarse en su habitación con sus hijos cuando sale Guadalupe al mandado. Parece que su marido introduce al huésped porque requiere que alguien, o algo, mantenga el ambiente de terror y opresión masculina durante sus frecuentes ausencias. A medida que se desarrolla la narrativa, su mundo se va cerrando, provocando un sentimiento sofocante en el lector, al adentrarse este también en un ambiente más y más sombrío.

Junto al tono del cuento, la caracterización de los personajes también destaca la tradición machista en la que el escenario se enfoca y del cual los personajes femeninos tratan de huir. La primera descripción que la narradora le ofrece al lector de sí misma es en relación a su marido: “Llevábamos...tres años de matrimonio, teníamos dos niños y yo no era feliz. Representaba para mi marido algo así como un mueble, que se acostumbra uno a ver en determinado sitio, pero que no causa la menor impresión” (Dávila 6). Esto es significativo ya que la narradora empieza el cuento sin autonomía de voluntad. Es decir, dentro de la narración la narradora se ve a sí misma en un mundo sin valor ni felicidad. Sin embargo, la narradora afirma que esto es debido a su esposo y la regla opresiva que él impone en su casa aislada al traer al huésped: “Mi vida desdichada se convirtió en un infierno. La misma noche de su llegada supliqué a mi marido que no me condenara a la tortura de su compañía...perdí la poca paz que gozaba en la casona” (6). A pesar de esto y de que el lector entra en el dominio de la narradora a la misma vez que el huésped, aún hay pistas de su mundo anterior. La narradora tiene un jardín donde “cultiva crisantemos, pensamientos, violetas de los Alpes, begonias y heliotropos” (7). Cota-Torres y

Vallejos Ramírez observan en su análisis que el jardín es el “único espacio en la casa en donde se siente contenta y satisfecha al ver la naturaleza desarrollarse libremente, algo que ella no puede hacer con su vida” (175). Desafortunadamente, la narradora pierde este espacio de feminidad y tranquilidad a lo largo del cuento por causa del huésped y la negligencia de su marido; sigue con sus trabajos caseros, alterando sus propios pasos cuando se encuentra asustada ante el huésped hasta que ya no puede más: “pensé entonces en huir de aquella casa, de mi marido, de él...pero no tenía dinero...ni parientes a quienes recurrir, me sentía tan sola como un huérfano” (Dávila 9). La poca autonomía que sentía dentro del jardín desaparece con la invasión del huésped y pierde todo su espacio dentro de la esfera privada, dejándola sin un sector propio a causa de la opresión patriarcal promovida por el sexo masculino.

La narradora permanece atrapada por su falta de comunicación con el mundo exterior, pero encuentra un confidente en su criada, Guadalupe, que sufre el mismo destino que ella. Regina Cardoso Nelky nota que “los elementos sobrenaturales o inexplicables [del huésped] son en algunas ocasiones percibidos y compartidos por y con” el personaje de Guadalupe” (128). De hecho, Guadalupe sufre profundamente a causa del huésped ya que es su hijo quien es atacado físicamente por él. Sin embargo, pese a que Guadalupe también le tiene miedo al huésped, es ella quien le da de comer y acude frecuentemente al rescate de la narradora cuando ella está asustada. Incluso a pesar de que las dos mujeres viven dentro del mismo espacio de autoridad y tradición masculina, Guadalupe muestra más independencia de voluntad. Su personaje es irónicamente el único que recibe nombre y es la única mujer con acceso al mundo exterior a pesar de ser la criada. En conexión con la vida de la narradora, se puede deducir que Guadalupe mantiene más autonomía porque ella no está casada. Esto le informa al lector que, dentro de un espacio patriarcal, el matrimonio puede y suele ser abusado como una forma de control sobre la mujer.

Sin compromiso matrimonial, Guadalupe tiene contacto con el mundo fuera del hogar. En todo caso, las dos se encuentran aterrorizadas por el oprimente huésped ya que las dos existen en un mundo patriarcal, pese a su estado matrimonial, y se unen para acabar con la regla masculina que les impide su libertad y la de sus hijos con la matanza del huésped.

Igualmente, las caracterizaciones de los personajes masculinos—o sobrenaturales en el caso del huésped—también son importantes puesto que son los que imponen el machismo y la autoridad patriarcal. El marido de la narradora es mejor resumido por Cota-Torres y Vallejos Ramírez quienes destacan su papel tradicional y enfatizan su personalidad abusiva: “aparenta ser el típico esposo, proveedor de las necesidades del hogar. Pero detrás de esa máscara encontramos a un tipo controlador que quiere mantener vigilada y fiscalizada a su mujer todo el tiempo, especialmente cuando no se encuentra en casa por sus largos viajes” (176). El marido no es estereotípico en su violencia ya que su opresión depende de la violencia psicológica, como se destacará más adelante. Nunca le levanta la mano a la narradora, pero es evidente que no necesita hacerlo para mantener el control, especialmente con la llegada del huésped que se convierte en el nuevo opresor. El marido es incluso tan desatento con los sentimientos de la narradora como con su presencia física. Cuando conversan la primera vez sobre el huésped, la narradora lo describe con la siguiente frase: “dijo mi marido mirándome con marcada indiferencia” (Dávila 6). Después del incidente en el que el huésped agrede físicamente al niño de Guadalupe, dejándolo “lleno de golpes y de arañes que sangraban”, el marido le dice a la narradora: “cada día estás más histérica, es realmente doloroso y deprimente contemplarte así...te he explicado mil veces que es un ser inofensivo” (9). A pesar de tener prueba concreta de que el huésped ha aterrorizado físicamente a un niño indefenso, el marido ignora las súplicas de la narradora y llega hasta menospreciarla por atreverse a decir semejantes cosas contra el huésped. Del mismo modo, no

solo muestra negligencia hacia su esposa, sino que también descuida el bienestar de sus propios hijos al no hacerle caso a la narradora ya que el huésped fácilmente los puede agredir a ellos tal como lo hizo con el hijo de Guadalupe.

La caracterización del huésped es compleja ya que nunca toma una forma física concreta, por lo menos, no una que la narradora identifique claramente. La única información que ella proporciona en cuanto a su aspecto físico es que tiene “grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas” (6). A partir de esto, sus descripciones son pocas, el enfoque permanece en sus acciones y como hace sentir a la narradora, a Guadalupe y a los niños. Por ejemplo, la narradora explica que “hubo veces que, cuando estaba preparando la comida, veía de pronto su sombra proyectándose sobre la estufa de leña” (7). Esto, junto a sus ojos amarillos y su personalidad lúgubre y siniestra, lo caracteriza como un ser monstruoso y amenazante. En la ausencia del esposo, el huésped es quien se comporta “como si nada hubiera pasado” tras los gritos y las quejas de la narradora, semejándose al marido de la narradora (7). Además, esta caracterización es importante ya que es la narradora quien lo describe. A pesar de que ella le asegura al lector que todos le tienen “pavor”, también menciona que “solo mi marido gozaba teniéndolo allí”, pintándolo como una extensión opresiva del marido cuya falta de descripción añade al terror de la norma masculina que siempre persiste en el mundo de los personajes femeninos (6).

Si bien el tono del cuento y la caracterización de los personajes otorgan gran significado al resaltar el estado oprimido de la mujer, el simbolismo dentro del cuento destaca esta idea aún más. El hecho de que el huésped nunca tome una forma física concreta le da un significado simbólico dentro de este mundo opresivo, especialmente cuando la narradora lo encuentra “golpeando cruelmente al niño” de Guadalupe (9). El uso de la palabra “golpear” es revelador ya

que le indica al lector que este ser violento tiene puños, poniendo en duda tanto su tamaño, forma y especie. Sus acciones, además, parecen ir más allá de un instinto animal ya que lleva a cabo su ataque hacia un niño dormido, por lo que no se puede decir que fuera en defensa propia. La presencia del huésped es perturbadora desde el momento que llega al lugar ya que muestra indiferencia hacia los sentimientos de la narradora, pero es aún más inquietante después de que ataca al niño de Guadalupe en un espacio doméstico que se supone debería ser seguro. Además de la violencia manifiesta, la narradora, igual que su marido y Guadalupe, usan descripciones masculinas y el pronombre “él” al referirse al huésped (6). Danielle Borgia escribe que “The physical absence of the narrator’s husband during these frightening attacks offers another explanation for the guest’s identity: he is a dark double of the husband himself, a veiled way of describing marital abuse” (170). Tomando todo esto en cuenta, las acciones del huésped se extienden más allá del abuso matrimonial: simbolizan la violencia masculina total en un ambiente femenino y maternal. La narradora parece no ver el abuso y el control del huésped tanto como lo siente, pero sí lo relaciona con lo masculino ya que pierde su espacio femenino tanto en la casa como en el jardín. El huésped no recibe forma porque es un símbolo de la opresión psicológica provocada por el marido y el patriarcado como un todo.

Por añadidura, el simbolismo del huésped es reforzado aún más por los restantes personajes del cuento. En primer lugar, la narradora representa la opresión y la liberación del género femenino, tanto en su fragilidad como en su acción asesina. La narradora empieza el cuento oprimida por un matrimonio agobiante el cual la atrapa en la tradición patriarcal para reducir su persona a madre y ama de casa: “Mi marido no tenía tiempo para escucharme ni le importaba lo que sucediera en la casa. Sólo hablábamos lo indispensable. Entre nosotros, desde hacía tiempo el afecto y las palabras se habían agotado” (Dávila 8). En segundo lugar, su marido

simboliza al opresor ya que es él quien impone el control sobre la casa sin importarle las consecuencias de situar a un ser violento dentro de su hogar en su ausencia. Fortino Corral Rodríguez y Nubia Uriarte Montoya perciben en su análisis que “tenemos, pues, un marido que pasa la mayor parte del tiempo fuera de la casa y que instala en esta un ser que es todo ojos” (218). Esta es precisamente la razón por la cual su personaje es en parte una demostración del abuso doméstico. El patriarcado proporciona un ambiente en el cual el abuso es posible y del cual la narradora no puede escapar por falta de recursos y comunicación con el resto del mundo. Por último, Guadalupe carga un símbolo en su nombre no solo porque es la única que posee uno, sino porque éste además tiene una connotación religiosa que la identifica con la Virgen venerada por los mexicanos. Guadalupe no pierde su feminidad ya que su nombre religioso la identifica como la mujer ideal; aun cuando lleva a cabo sus acciones extremas se debe a su instinto maternal. La identidad propia que Guadalupe mantiene gracias a tener nombre la separa de los demás y le permite romper el control masculino. Pese a su miedo del huésped, Guadalupe es una mujer fuerte que sale al mundo exterior a pesar del abuso del huésped y, por extensión, al abuso del marido y del género masculino.

Al tomar en cuenta las representaciones de los personajes y el ambiente opresivo, se puede deducir el simbolismo tras la matanza macabra del huésped como término del control patriarcal. La narradora es tristemente sofocada y limitada en su vivencia por la autoridad masculina de su marido; pierde su espacio dentro de su hogar y su jardín hasta que acaba encerrada en su habitación con sus niños sin la libertad de la que gozaba durante las ausencias de su esposo. Este cese de autoridad masculina que mantiene el huésped la llevan al cabo la narradora y Guadalupe durante una ausencia inesperada del marido. El huésped, a manos de los personajes femeninos, es encerrado y asfixiado por semanas hasta que simplemente no puede

sobrevivir más: “Los días que siguieron fueron espantosos. Vivió muchos días sin aire, sin luz, sin alimento... Al principio golpeaba la puerta, tirándose contra ella, gritaba desesperado, arañaba...” (Dávila 10). Las vidas domésticas de la narradora y Guadalupe habían disminuido hasta ser paralizadas, pero reciben al marido en una posición de control al darle la mala noticia sobre su querido huésped. La noticia, dada con una tristeza falsa, es de alguna forma una declaración de libertad. El control patriarcal que sostenía el marido durante sus viajes de negocios se ha acabado. Más aún se puede interpretar esta matanza como un cese a la opresión de la mujer ya que la narradora es representativa de la sujeción femenina. De esta forma, el espacio femenino igual retoma el dominio masculino. A pesar de los arañazos insistentes del huésped, acaba perdiendo la energía y probablemente, la voluntad de seguir viviendo y de continuar su agresión y control masculino.

En fin, el huésped es condenado al mismo destino de asfixia que sufre la mujer dentro del patriarcado, convirtiendo su muerte en un símbolo de liberación para el género femenino. Amparo Dávila crea un mundo aterrador en el que la mujer se ve sofocada, abusada e ignorada. Debido al dominio patriarcal que mantiene la tradición y autoridad masculina, la responsabilidad cae en la narradora y Guadalupe de aceptar el estado de terror completo y absoluto causado por el mando opresivo que transfiere su marido al huésped. A fin de cuentas, su lucha y la de Guadalupe las emancipa dentro de su hogar. En sí, el género fantástico tanto como el tono, la caracterización y el simbolismo dentro del cuento permiten que Dávila extienda el control al género femenino a la vez que demuestra la monstruosidad del machismo que es común en la cultura mexicana. Las circunstancias del abuso permiten, entonces, que la narradora y Guadalupe tengan que dejar su humanidad a un lado para escapar de su destino desdichado mediante la matanza simbólica del huésped; acción violenta que permite al lector deducir que la

mujer tiene la esperanza de sobrevivir y superar el abuso masculino cuando une su fuerza a otras mujeres.

Obras citadas

- Borgia, Danielle. *Specters of the Woman Author: The Haunted Fiction of Anglo-American, Mexican-American, and Mexican Women*. Disertación de la Universidad de California, Santa Barbara, 2009. UMI, 2010.
- Cardoso Nelky, Regina. “Amparo Dávila y Juan José Arreola: alternativas a la realidad.” *Escrituras en contraste femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo XX*. Ed. Maricruz Castro, Laura Cázares Hernández, and Prado Garduño Gloria M. México, D.F.: Aldvs, 2004, pp. 109-30.
- Corral Rodríguez, Fortino y Nubia Uriarte Montoya. “Elementos para una aproximación simbólica a “El huésped” de Amparo Dávila.” *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, núm. 10 marzo. 2017.
- Cota-Torres, Edgar y Mayela Vallejos Ramírez. “Lo fantástico, lo monstruoso y la violencia psicológica en “El huésped” de Amparo Dávila.” *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 42, 2016, pp. 170-179.
- Dávila, Amparo. “El huésped.” *El cuento contemporáneo*, editado por Luis Mario Schneider, Material de lectura/UNAM, 2010. pp. 6-11.
- Frouman-Smith, Erica. “Patterns of Female Entrapment and Escape in Three Short Stories by Amparo Dávila.” *Chasqui*, vol. 18, núm. 2, 1989, pp. 49–55.

Lo grotesco y carnavalesco en *Grisel y Mirabella*: Análisis del comportamiento femenino en la obra

*Elena González Sánchez
University of Delaware*

Cuando se habla de literatura medieval, lo primero en lo que se piensa es en caballeros, princesas, espadas y castillos; sin embargo, no es de extrañar que si se sigue profundizando, los pensamientos se trasladen a un mundo más grotesco, a obras llenas de referencias sexuales y cargadas de lenguaje vulgar.

En la literatura medieval española se pueden encontrar distintos ejemplos de obras que tratan temas muy fácilmente considerables como grotescos; de hecho, estos temas soeces se pueden entender como algo bastante popular en estos siglos. *El libro de buen amor* de Juan Ruíz, Arcipreste de Hita, puede considerarse como uno de estos ejemplos. En esta obra se pueden apreciar todos los intentos desesperados del protagonista por encontrar a una mujer para mantener relaciones con ella, además de las descripciones de las serranas, un tipo de mujeres que se caracterizan por poseer rasgos masculinos y ser una parodia de las pastorelas francesas que, como bien menciona Braham, son sexualmente agresivas, puesto que forzaban a los hombres a mantener relaciones sexuales con ellas (55).

La lírica medieval, más tarde recopilada en *El Cancionero*, también contiene poemas con referencias grotescas, acompañados de un lenguaje vulgar. Un ejemplo de estos poemas lo muestra la poesía de Diego de San Pedro, especialmente en el poema *Otra*, donde el autor le pregunta a una mujer si puede darle un beso, y esta le responde afirmando que “no tiene culo”. En estos y otros poemas, además de en otras obras literarias del medievo español, existe una gran cantidad de referencias sexuales y un abundante lenguaje soez, como ocurre en *La Carajicomedia*, una obra anónima publicada a principios del siglo XVI que trata básicamente

sobre la impotencia de Diego Fajardo, y que incluye la descripción de prostitutas en la mayoría de sus versos, además del uso de palabras como “carajo” o “pena”, con el sentido de “pene”.

En el presente ensayo analizo la obra literaria *Grisel y Mirabella*, de Juan de Flores, y me centro especialmente en la última escena de la historia, donde la reina y sus damas se reúnen para torturar y acabar matando a Torrellas a fin de calmar su sed de venganza. Esta última escena puede relacionarse muy fácilmente con la teoría bakhtiniana de lo grotesco y su idea del carnaval. En las próximas líneas propongo ejemplos que demuestran cómo esta obra de Juan de Flores puede considerarse una representación de lo grotesco y lo carnavalesco, analizando también el comportamiento de las mujeres y la imagen que se transmite de ellas.

Grisel y Mirabella relata la historia de amor entre la princesa Mirabella y el joven Grisel. Al ser esta tan hermosa, su padre decidió encerrarla en una de las torres de su castillo para así evitar que ningún hombre se enamorase de ella. Sin embargo, Grisel consigue acceder a dicha torre y ambos se enamoran, convirtiéndose en amantes. Cuando el rey se entera de lo sucedido, decide celebrar un juicio oral en el que se decidirá quien deberá morir, Grisel o Mirabella. Para ello, hace llamar a Torrellas como representante del género masculino, y a Brazaida como defensora y representante de las mujeres. Después de una larga disputa llena de argumentaciones entre ambos, los jueces deciden condenar a la joven princesa. Grisel, al no soportar la idea de vivir sin su amada, decide acabar con su vida para así salvar la de Mirabella, pero al no poder soportar lo sucedido, la joven decide lanzarse a los leones y acabar también con su vida, muriendo así los dos amantes. La historia termina con la reunión de las mujeres de la corte para torturar a Torrellas, un momento de disfrute para las damas que culminará con todas ellas comiéndose la carne de la víctima.

¿Pero qué se quiere decir realmente cuando se habla de lo grotesco? Como bien explica Bakhtin en su obra *Rabelais and his world*, lo grotesco enfatiza la exageración, “exaggeration, hyperbolism, excessiveness are generally considered fundamental attributes of the grotesque style” (303), al igual que considera la degradación como una parte esencial del realismo grotesco, afirmando que “the essential principle of grotesque realism is degradation, that is, the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract; it is a transfer to the material level, to the sphere of earth and body in their indissoluble unity” (19). En palabras de Oates, lo grotesco se podría definir como la antítesis de lo “agradable” (304).

Como apunta Moheno, el comportamiento de las mujeres en la última escena de *Grisel y Mirabella* se ha asociado con ritos casi canibalescos, haciendo hincapié en el estado salvaje de las mujeres (23). Este estado se ve reflejado en la última escena de la obra de Flores, donde se puede apreciar el comportamiento de las damas: “Y fue luego despojado de sus vestidos y atapáronle la boca porque quejar no se pudiese; y, desnudo, fue a un pilar bien atado; y allí cada una traía nueva invención para le dar tormentos; y tales hobo que, con tenazas ardiendo y otras con uñas y dientes, rabiosamente le despedazaron” (92).

En esta descripción de la tortura es posible percibir la rabia de las mujeres, que se comportan como bestias. De hecho, una de las maneras en que las damas torturan a Torrellas es a través de la asfixia, ya que le cubren la boca mientras este está desnudo. Como menciona Bakhtin, la asfixia y el cuerpo desnudo están relacionados con lo grotesco.

Sin embargo, no solo podemos relacionar este comportamiento con la teoría de lo grotesco, sino que la representación del carnaval también está presente en esta última escena de la historia. Para Bakhtin, el carnaval significa revolución, y lo que estas mujeres están haciendo puede entenderse como un comportamiento bastante revolucionario. En la Edad Media, las

mujeres estaban sometidas a aceptar cualquier decisión que su marido, padre o hermano tomaran, sin tener la opción de expresar su propia opinión. En *Grisel y Mirabella*, Torrellas y Brazaida se enfrentan en un juicio oral, dato importante porque en la Edad Media, teniendo en cuenta que no todo el mundo sabía leer, el poder de la palabra era de extrema importancia, por lo que el papel de ambos durante el pleito es bastante significativo. Tomando esto en consideración, además del comportamiento de las mujeres en esta determinada situación, se podría entender esta última escena de tortura como un lugar que se rige por sus propias normas, un lugar como el carnaval.

Bakhtin también afirma que el carnaval no se trata simplemente de un mero espectáculo, sino que constituía algo en lo que todo el mundo participaba, las personas tomaban parte en el carnaval como una comunidad (255). Es posible identificar al grupo de mujeres que torturan a Torrellas como el lugar dónde se representa la comunidad femenina, y serán todas ellas (la reina y sus damas) las que participen en la tortura. Es interesante resaltar el hecho de que Brazaida también esté presente en esta última escena, ya que se puede entender que su presencia constituye una representación de toda la comunidad femenina, no solo de las mujeres de la corte. Como menciona Checa “la reina y las damas de la corte culpan a Torrellas, el campeón masculino, de causar indirectamente la muerte de Mirabella y acuerdan vengar a su sexo de lo que ven como una decisión parcial de los jueces” (371).

Uno de los aspectos claves del carnaval de Bakhtin es la risa, quien considera que tanto la risa como el lenguaje son características únicas del ser humano (xi): “Carnival laughter builds its own world in opposition to the official ...” (xxi), y las mujeres reunidas en palacio que cometen estas torturas parecen disfrutar las barbaridades en las que están participando: “otras decían mil

maneras de tormentos, cada cual como le agradaba” (Flores 93). Como se puede ver, se lo están pasando bien, considerando así lo sucedido como un espectáculo.

Lo que hacen las mujeres tras torturar a Torrellas y antes de acabar con su vida constituye la parte más grotesca de la historia. Antes de matar a la víctima, deciden parar un momento y abandonar a Torrellas en un estado crítico, aumentando así su sufrimiento. Las mujeres deciden disfrutar de su cena delante de él, aludiendo a su destino como su próximo plato. Como señala Bakhtin, “when we are eating, the body transgresses its own limits, as it swallows, devours, rends the world apart” (281). Este comportamiento puede relacionarse con los banquetes rabelianos, ya que estos se combinan con todos los demás tipos de festividades (Bakhtin 279), por lo tanto, esta escena podría considerarse como un banquete dentro del carnaval. Para Bakhtin, los elementos de la victoria y el triunfo están presentes en el concepto de banquete (283).

La lucha de géneros está presente a lo largo de toda la obra de Flores, comenzando en el momento en el que el rey decide celebrar un juicio para decidir cuál de los dos amantes deberá morir, Griselda o Mirabella. Como indica Checa, las mujeres “acuerdan vengar a su sexo ... tomándose la justicia por su mano” (371-72), rompiendo así con el comportamiento que se espera de ellas al torturar a Torrellas.

La historia concluye con las mujeres comiéndose al propio Torrellas, demostrando así su triunfo, pues han conseguido matar al hombre más misógino de todos, reivindicando la superioridad del género femenino. Como apunta Bakhtin, “man’s encounter with the world in the act of eating is joyful, triumphant: he triumphs over the world, devours it without being devoured himself” (281), es decir, las mujeres comen sin ser comidas, consiguen la oportunidad de ingerir al enemigo, la persona responsable de la muerte de Mirabella, sin ser ingeridas por él.

Asimismo, otra de las ideas de Bakhtin arguye a que las festividades sugieren que vendrán días mejores (286). Teniendo esto en cuenta, podemos concluir que las mujeres crean este banquete porque saben que Torrellas va a morir; el hombre más misógino del mundo va a ser devorado por ellas, por lo tanto están celebrando el futuro, el hecho de que sin él habrán vencido y su porvenir será mejor.

Una vez entendida la presencia de lo grotesco y lo carnavalesco en la obra, se va a analizar la imagen que se percibe de las mujeres en *Grisel y Mirabella*, debatiendo si según su comportamiento se les puede clasificar como torturadoras y malvadas, o si lo que vemos puede considerarse como una rebelión de las mujeres contra la represión a la que estaban sometidas en la Edad Media.

La relación que se ha propuesto anteriormente de *Grisel y Mirabella* con la teoría de lo grotesco va a ser de gran utilidad para el desarrollo del siguiente punto de este ensayo, puesto que, como Clark sostiene, “the authors of the grotesque capture attention, keep the reader off balance, and call into question the basic cliché (27), algo que se puede relacionar con la idea que se pasará a desarrollar más detenidamente, el cliché de la relación entre la maldad y las mujeres.

Como menciona Bollo Panadero, “en el caso de la mujer, dentro de la sociedad judaico-cristiana ya se parte del principio que no sólo es pecadora por naturaleza, sino también incitadora del pecado ... pero como el lugar de la mujer es la sociedad, es necesario imponerle severos límites de comportamiento para domesticar su tendencia caótica y potencialmente destructora de la organización social” (4). Esta idea nos hace reflexionar sobre la imagen tan negativa que se tenía de la mujer en la Edad Media, y que podría encajar con las descripciones que hace Flores de las mujeres torturadoras sin compasión. Esta afirmación también nos hace darnos cuenta de

que las mujeres, pasase lo que pasase, siempre acababan perdiendo y condenadas ante el hombre, puesto que ellas son las pecadoras por naturaleza.

Además de todo esto, en la tradición literaria precedente ya existía la idea de castigar a los hombres misóginos, de hecho, aparece con relativa frecuencia el argumento en el que el sexo femenino se venga de sus detractores (Moheno 19-20). Siguiendo con las ideas de esta autora, se destacan tres características que se le atribuían a las mujeres: deseo de dominio, personas vengativas y capaces de matar (20). Estas ideas nos acercan a una concepción bastante negativa de la mujer. Sin embargo, Matulka afirmará que la intención de Flores al describir el martirio y muerte de Torrellas era dar un ejemplo “to all men of the fate that awaited the defamers of the name of Woman” (158) (ctd. en Moheno 20), por lo tanto, podemos comenzar a plantearos la idea de que las mujeres en *Grisel y Mirabella* no son simples bestias que actúan por el regocijo de asesinar a Torrellas, sino que puede que tengan un motivo para hacerlo.

Por lo tanto, el asesinato de Torrellas puede entenderse desde dos ángulos diferentes. En primer lugar, se puede analizar como un acto de venganza por la muerte de Mirabella y, por otro lado, se puede entender como un asesinato en nombre de la comunidad femenina, como una muestra de defensa y apoyo a todas las mujeres. Con la referencia que se ha hecho anteriormente de Moheno, se puede apreciar que la imagen de las mujeres en la Edad Media era bastante negativa, relacionaba con la crueldad, el deseo de dominio y la idea de su capacidad de matar. Sin embargo, es posible que estos comportamientos puedan justificarse con el trato al que el género femenino estaba sometido en esta época, pudiendo representar una lucha de las mujeres contra la represión que sufrían, y también contra esa imagen de pecadora a la que se le atribuye a la mujer por naturaleza. Como bien explica Moheno, esta imagen negativa de la mujer también se puede apreciar, por ejemplo, en la imagen de los diablos del medievo, “personajes

caracterizados como torturadores por excelencia y que con frecuencia se representaban con senos de mujer” ..., de hecho, será en el siglo XV cuando la asociación de la mujer con la maldad llega a su apogeo (25).

Checa apunta que en *Grisel y Mirabella* “lo que se proclama es la inferioridad de las mujeres frente a los hombres, de donde cabría deducir la justicia de la posición de las primeras ante la ley” (370). Esta idea invita a la reflexión de que las mujeres actuaron de esta manera incitadas por algún motivo, quizás con la idea de rebelarse ante el hecho de que la ley era absolutamente injusta con ellas, porque como ya se mencionó anteriormente, la decisión de los jueces es imparcial (Checa 371).

Centrándonos ahora en el comportamiento de la reina, además de aplicar las teorías de comportamiento femenino, podría argüirse que esta, además de participar en la tortura y asesinato de Torrellas por las mismas razones que las demás mujeres, podría añadir otro incentivo a su comportamiento: el deseo de rebelarse contra su marido. La mujer estaba sometida a cumplir con las órdenes y deseos de su esposo, y esto era aún más importante si se habla de los deseos de un rey. Como muestra la obra de Flores, el rey decide encerrar a su hija en una torre y aislarla así del mundo, evitando que los hombres se enamoren de ella debido a su gran hermosura. Matulka ha considerado este comportamiento como incestuoso (ctd. in Checa 377), y encajaría perfectamente con la idea de Bollo Panadero de que “en la literatura medieval, la violencia contra la mujer aparecía de manera constante como medio de corregir sus malos hábitos” (4). En este caso, lo que el rey intenta evitar es que su hija tenga contacto con cualquier hombre, es decir, se castiga a Mirabella por algo que ni siquiera ha llegado a hacer. En otras palabras, el rey intenta corregir unos malos hábitos incluso antes de que estos aparezcan. La reina, aparte de soportar y aceptar la idea de encerrar a su hija en una torre por cumplir simplemente

con la voluntad del rey, también debe aceptar la decisión de este de asesinar a su propia hija, y cuando le suplica a su marido que entre en razón y perdone a la joven, este se niega a escucharla, haciendo caso omiso a la reina: “bien parece el consejo que tú me das ser más aficionado que justo; y si tú gran amor tuviese conmigo, como lo has con Mirabella, más dolor habrías de mi honra que de su muerte” (Flores 79). Esta respuesta muestra que el rey no hace ni el más mínimo esfuerzo por entender o complacer a su esposa, lo único que hace es preocuparse por su propia imagen de rey justo. Esto podría justificar aún más el comportamiento de la reina en particular, ya que además de verse sometida a todas las desigualdades sociales de la época, presencia con sus propios ojos las decisiones del rey que afectan tanto a ella como a su hija.

Como conclusión, cabe resaltar la idea de que el comportamiento de las mujeres hacia Torrellas se debe a un acto de rebelión contra la represión femenina en la época medieval. Toda la brutalidad en la obra *Grisel y Mirabella* podría entenderse, de alguna manera, como un acto de rebelión ante la opresión y la inferioridad con la que se clasificaba al género femenino de la época. Es cierto que las mujeres cometieron atrocidades para acabar con la vida de Torrellas, pero después del análisis propuesto en este ensayo, se pueden encontrar razones que ayudan a entender por qué actuaron así. Volviendo a la idea que se planteó al principio sobre si el comportamiento de las mujeres las puede clasificar como torturadoras y malvadas o si, por el contrario, nos hace considerarlo como una rebelión femenina, nos decantamos por la última propuesta, con el pensamiento de que la reina y sus damas vengan a Mirabella por haber sido condenada injustamente y, sobre todo, con el pensamiento de que actuaron de esta forma conjunta para luchar por sus derechos.

Obras citadas

- Bakhtin, M M. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Bollo-Panadero, María Dolores. “El Soporte Ideológico De La Violencia De Género En La Narrativa Medieval Ibérica.” *Confluencia*, vol. 23, núm. 1, 2007, pp. 2-9.
- Braham, Persephone. *From Amazons to Zombies: Monsters in Latin America*. Bucknell University Press, 2015.
- Checa, Jorge. “Grisel y Mirabella De Juan De Flores: Rebeldía y Violencia Como Síntomas De Crisis.” *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos*, vol. 12, núm. 3, 1988, pp. 369–82.
- Clark, John R. “Degrading the Hero.” *The Modern Satiric Grotesque and Its Traditions*. University Press of Kentucky, 1991, pp. 29–35.
- Flores, Juan. *La Historia De Grisel Y Mirabella Co La Disputa D Torellas Y Braçayda*. Madrid, 1968.
- Holquist, Michael. “Bakhtin and Rabelais: Theory as Praxis.” *Boundary 2*, vol. 11, núm. 1/2, 1982, pp. 5–19.
- Moheno, Lillian Von der Walde “El episodio final de Grisel y Mirabella”, *La Crónica*, vol 20, núm 2, 1992, pp. 18-31.
- Oates, Joyce C. *Afterword: Haunted: Tales of the Grotesque*, editado por Oates, Dutton, 1994, pp. 303-97.
- Wack, Mary F. “The Measure of Pleasure: Peter of Spain on Men, Women and Lovesickness.” *Viator*, vol. 17, 1986, pp.173-96.

Asunto (no) solo de mujeres: el rol del agresor y la sociedad en *Te doy mis ojos*

Eugenia Miranda
University of Alaska, Anchorage

La violencia de género en España, al igual que en otros países con similar entorno cultural y económico, es un problema que ha empezado a generar discusiones en el ámbito social y político, y al que se puede catalogar como un fenómeno social emergente (Ferrer-Pérez y Bosch-Fiol 506-507; Godsland 53-54). Cuando se habla de violencia de género, en la mayoría de los casos, se refiere al maltrato que padece la mujer en un ambiente intrafamiliar, público o privado, y que causa daños físicos, psicológicos y emocionales (Zanzana 380-381). Asimismo, la atención parece centrarse exclusivamente en la víctima y, generalmente, no se interpela al causante de la agresión. La película *Te doy mis ojos* (2003), dirigida por la española Iciar Bollaín—quien pertenece a una generación progresista con conciencia social (Curry 134)—denuncia el maltrato que sufre la mujer en una situación de violencia doméstica, pero con la incorporación de variaciones sustanciales. Por ejemplo, la directora se niega a convertir a la mujer únicamente en víctima presentándola como un ser multifacético, al mismo tiempo que incorpora al agresor en la ecuación —pero sin caer tampoco en reduccionismos. Además, Bollaín expone implícitamente la responsabilidad del entramado social por inculcar, sustentar e impulsar la violencia contra la mujer. Este modelo de inequidad de género, basado en el empoderamiento del hombre y la sumisión de la mujer, se debe en gran parte a que los valores sociales entrelazados con la cultura y la política han sido fuertemente definidos y diseminados por la religión y la Iglesia. Es así como los personajes de *Te doy mis ojos* viven, de una forma casi innata, la prevalencia de las ideas misóginas y machistas y las consecuencias de estas

tendencias, lo que no fuera posible sin el soporte de una sociedad históricamente influenciada por el adoctrinamiento socio-religioso que, a su vez, impulsa el rol activo del hombre agresor.

Este ensayo se enfoca en cómo *Te doy mis ojos* contribuye a un nuevo discurso acerca de la violencia de género que incorpora al causante directo de la violencia contra la mujer, cuyo comportamiento tiene sus bases en un mensaje misógino prevalente en la sociedad. Primero, será necesario proveer una sinopsis de la película. Acto seguido analizaré la evolución sociocultural partiendo del estudio de un corpus ideológico cimentado en conceptos religiosos que parecen perdurar, a menor escala, a través de algunas prácticas sociales que se remontan y tienen su apogeo en la Edad Media y que más tarde fueron recuperadas por la dictadura de Franco en el siglo XX. Por ello, haré referencia a fuentes que hablan del ideario religioso acerca de la mujer que ha promovido normas sociales de género a lo largo de los siglos y que, en mayor o menor medida, han avituallado y justificado la violencia contra la mujer. Tras una sucinta mirada hacia esta evolución sociocultural, este estudio ofrece una detallada comparación entre los personajes masculinos de *Te doy mis ojos* que evidencia dicho adoctrinamiento y las discrepancias acerca de su comportamiento. Dentro de este grupo se analizan las figuras de Antonio (y otros individuos del centro de rehabilitación para agresores), como un elemento nocivo e insidioso producto de la sociedad, en John, como la antítesis de un modelo machista y, por último, en Juan (el hijo de Antonio y Pilar), como una víctima con potencial para convertirse en un agresor y continuar así con el modelo de dominación sobre la mujer. Para lograr este objetivo, analizaré el impacto que ha tenido este fenómeno en la sociedad y cómo se perpetúa en la comunidad. Por último, indagaré en las posibles consecuencias psicológicas y de desarrollo social en los jóvenes. En definitiva, este trabajo explorará cómo la película *Te doy mis ojos* permite al espectador dilucidar que la violencia de género se sustenta sobre comportamientos sociales asentados y que la

exposición constante a esta puede forjar la normalización de este fenómeno social como modo de vida.

La perspicacia de la directora Bollaín hizo posible que se expusiera esta realidad. La película empieza cuando se muestran los edificios habitacionales de Toledo, una ciudad dormida—y considerada bastión de religiosidad y tradicionalismo—donde todo parece estar en calma. Sin embargo, dentro de uno de los apartamentos se vive una historia diferente. De repente, se ve a Pilar (Laia Marull) muy nerviosa, quien desesperadamente recoge unas pocas piezas de ropa, levanta a su hijo Juan (Nicolás Fernández Luna) en medio de la noche y huye de su casa para refugiarse en el piso de su hermana Ana (Candela Peña), que vive con John (David Mooney), su prometido escocés. Por otro lado, Antonio (Luis Tosar), al darse cuenta de que Pilar lo ha abandonado, trata de convencerla de que regrese, primero por medio de amenazas y después por medios pacificadores, por lo que se incorpora a un grupo de rehabilitación para agresores. Pilar, estando lejos de Antonio y, a través de su nuevo trabajo como guía en un museo, se descubre a sí misma, pero tiene que enfrentarse a la crítica de su madre, Aurora (Rosa María Sardá), quien por sus creencias religiosas la presiona para que regrese con Antonio. También tiene que afrontar los cuestionamientos de su hermana Ana, quien, con su actitud moderna y progresista, no logra comprender los motivos de Pilar para quedarse con Antonio. Mientras tanto, Juan tiene que tolerar los interrogatorios de Antonio acerca de su madre y, a pesar de presenciar la violencia en casa, el hijo anhela estar junto a su padre. Después de todo, Pilar termina por acceder a las demandas de Antonio y regresa a su casa, solo para recibir más abuso emocional y físico. Es entonces que Pilar reconoce que las cosas no han cambiado y que no cambiarán, por lo que decide, con el apoyo de sus compañeras de trabajo, abandonarlo. Así, esta película ratifica la complejidad de los sucesos que se dan alrededor tanto de la víctima como del abusador y reiteran

que la violencia de género no es un contratiempo que solo aqueja a la mujer, sino que es un problema social.

La violencia de género se deriva de un modelo patriarcal creado por las creencias religiosas que detallan un arquetipo socio teológico dirigido a la propagación desproporcionada del rol del hombre y de la mujer, cuyos conceptos tiene sus inicios en el libro de Génesis de la Biblia (Lerner 161,180-82). Esta división de género fue, históricamente, determinada por la sexualidad y, aún más explícitamente, por la capacidad reproductiva de la mujer (Hirsch 5; Lerner 212), lo que, combinado con el conocimiento teológico, la han mantenido en un estatus de subordinación. Algunos autores indican que el hombre, al no poder descifrar los procesos biológicos femeninos, se apoya en la imagen de Eva procedente de los libros bíblicos de la creación del mundo para comprender y definir a la mujer (Bollo-Panadero 3; Hirsch 2). Por consiguiente, se la cataloga como inherentemente débil, lasciva, incitadora del pecado, causante de la pérdida del paraíso y de las desgracias del hombre. Sin embargo, no podemos olvidar que “WESTER CIVILIZATION DRAWS many of its leading metaphores and definitions of gender and morality from the Bible” (161), y que, la adopción de Eva como arquetipo femenino en países cristianos no es sino una maniobra procedente de una cosmovisión patriarcal preexistente que justifica la subordinación de la mujer. Puesto que, los relatos descritos en los libros sagrados se encuentran claramente establecidos por un enfoque machista que culpabiliza a la mujer de las calamidades que aquejan al hombre y, por ende, a la sociedad. Y, es precisamente este concepto el que sentó el precedente para el desarrollo de esta visión misógina que genera en el hombre la necesidad de vigilar y controlar a la mujer para evitar que ella interfiera con su tranquilidad y progreso mientras la va convirtiendo en un ente social y políticamente mutilado caracterizado por una constante dependencia.

El catolicismo en la península Ibérica medieval será el motor que establezca e impulse un patrón socio religioso apoyado en la dicotomía de Ave y Eva, clasificando el rol de las mujeres en dos categorías muy demarcadas: servir como un objeto de satisfacción sexual o mantener el casto papel de reproductora y madre. Sin lugar a duda, esta ideología se disemina a todos los estratos sociales por medio de la enseñanza cristiana y la literatura, y es tal su acogida que hasta las propias mujeres adoptan la imagen de la Virgen María como un ideal digno de imitación y rechazan rotundamente el modelo pecaminoso de Eva (Bollo-Panadero 3). Mientras tanto, el hombre adquiere un papel de líder, autoridad y jefe dentro de su hogar y entorno social, por lo que se siente autorizado a juzgar a la mujer y obligado a hacer cumplir los mandatos de Dios. Bollo-Panadero concluye también que “La literatura medieval ibérica establece convenciones y estereotipos de base masculina para viabilizar la diferencia sexual y, al mismo tiempo, crea un régimen de terror a través del discurso” (7). Este concepto misógino que se ha transmitido por generaciones se puede observar durante la película, cuando Antonio agrede físicamente a Pilar y, a causa de sus sospechas e inseguridades, la cataloga como una promiscua con intenciones de exponerse ante los visitantes del museo (Wheeler 473). De esta forma Antonio asemeja a Pilar con ‘Eva’, la pecadora, y la hace culpable de sus celos, atribuyéndose a sí mismo el derecho del uso de la violencia como la respuesta a la percibida provocación.

Siglos más tarde, este mismo discurso basado en preceptos religiosos se retoma con ímpetus en la dictadura de Franco (1939-75), para instaurar e institucionalizar un esquema de dominio patriarcal. Gámez Fuentes afirma que, “el montaje ideológico del nacional-socialismo español tuvo su propia idiosincrasia debido al enorme poder de la Iglesia Católica” (108). Durante el franquismo, se regresa al concepto de las diferencias biológicas entre hombre y mujer. Por lo tanto, se imparte una educación encaminada a satisfacer las capacidades y habilidades de

cada género para beneficiar el sistema de gobierno. Además, se pone más énfasis en la exaltación de la mujer como reproductora, inculcando nuevamente la imagen de la Virgen María como modelo a seguir, asegurando así una actitud sumisa, virtuosa y servicial por parte de las mujeres para el beneficio de sus esposos (Gámez Fuentes 107-09). Esto, por supuesto, significó un retroceso en el proceso de modernización en España, pero sobre todo en el progreso de la mujer (Ferre-Pérez y Bosch-Fiol 510), porque enalteció la hegemonía del hombre como su jefe y dueño, ahondando y marcando las diferencias basadas en el género que ratificaron la creación del macho violento.

La eficacia de este adoctrinamiento, que perduró por casi cuarenta años, se dio gracias al aporte e impulso de la Iglesia y el respaldo de la sociedad, incluyendo a las mismas mujeres. Así, Lerner refuerza esta noción y expresa que:

The system of patriarchy can function only with the cooperation of women. This cooperation is secured by... gender indoctrination; educational deprivation; the denial to women of knowledge of their history; the dividing of women... by defining 'respectability' and 'deviance' according to women's sexual activities...by discrimination in access to economic resources and political power; and by awarding class privileges to conforming women. (217)

En este sentido, el personaje de Aurora, la madre de Pilar, es muy significativo ya que ella también fue víctima de la violencia generada por su difunto esposo, un militar franquista de carácter reservado, quien regía su matrimonio basado en las reglas de adoctrinamiento de la dictadura (Wheeler 474) y al cual ella respaldaba. Además, Aurora figura como la madre abnegada que, bajo la influencia de una religiosidad omnipresente, se ciñe a las obligaciones de progenitora mártir, justificando el abuso como un hecho de bondad hacia su familia. A pesar de

todo, ella también defiende el matrimonio como una institución sagrada donde la mujer está obligada a permanecer junto a su esposo en lo bueno y en las malo. No obstante, Aurora se niega a verse como víctima y, con una visión heroica y obedeciendo a las enseñanzas del catolicismo y del franquismo, se percibe a sí misma como la mujer dadivosa que, al soportar el maltrato de su marido, cumplía con su deber de esposa pero que, sobre todo, enaltecía a su patria. De hecho, Aurora espera lo mismo de su hija ya que con esta mentalidad se supone que sería más fácil sobrellevar el agravio de su esposo.

El concepto equívoco de la masculinidad se erige desde la atávica noción de poder y dominio, los cuales se encuentran estrechamente ligados al sexismo y a la violencia (Beiras et al. 1526). Es así como Antonio, producto de un adoctrinamiento social impuesto, al ejercer control físico y emocional sobre Pilar, siente que está cumpliendo con su papel viril de esposo. Este pensamiento desacertado encaja en el perfil del maltratador e incluye características tales como la personalidad extremadamente controladora y el temperamento volátil. En este aspecto, Antonio, al igual que los pacientes del centro de rehabilitación para agresores, encuentra en la violencia la respuesta a sus frustraciones, la conservación de su supremacía y el dominio sobre su pareja (Beiras et al. 1533; González y Diz 161). En *Te doy mis ojos*, Pilar mantiene una vida establecida y dictaminada por la actitud violenta de Antonio, quien ejerce este poder mediante actos oscilantes de amor y atropellos. Cuando Pilar, por medio de su nuevo trabajo en el museo, se interesa por aprender y superarse, Antonio siente que pierde el control y su furia incrementa. Este método de dominio obedece a una idea errónea de que cuando la mujer se quiere independizar, después de años de agravio, ella se está revelando ante la autoridad de un sobreentendido jefe del hogar. Por lo tanto, el agresor justifica el uso de la violencia para

corregir a la mujer descarriada que no termina de comprender su lugar en el orden jerárquico impuesto por la sociedad.

Si bien Antonio es el causante del terror en su casa, en el ambiente público se desempeña como un individuo de clase media, quien con un trabajo estable mantiene a su esposa e hijo (Wheeler 471). De esta forma, tanto Antonio como los pacientes del centro de rehabilitación viven una vida de doble estándar promocionada, y ratificada, en la época franquista que consideraba la violencia y el maltrato como un problema privado y de familia (Ferre-Pérez y Bosch-Fiol 507). Esta es precisamente la realidad que Bollaín pretende mostrar y que Godsland afirma al decir que “the wife-abusers themselves represent a range of personalities and social stereotypes” (55). De esta forma, el espectador o espectadora puede discernir que el agresor no es un monstruo fácil de identificar sino, por el contrario, un hombre común y corriente que puede ser encontrado en cualquier lugar. A simple vista, puede parecer una persona de buen proceder, pero en la privacidad de su hogar muestra una actitud nociva, dominada por el descontrol, la ira y la incapacidad de manifestar sus frustraciones apropiadamente. Por lo general, el maltratador tiende a utilizar la fuerza como mecanismo de comunicación. Para ejemplificarlo, la película muestra parte del proceso de la terapia contra la agresión y en ella se puede apreciar la dificultad con la que los participantes expresan sus sentimientos hacia sus parejas, ya sea en forma oral o escrita, sobreentendiéndose que la comunicación es uno de los mayores retos a los que se enfrentan (González y Diz 161). La única sesión en las que se les observa hablando abiertamente es para minimizar el problema utilizando un discurso misógino, culpabilizando a la mujer por dichas acciones violentas (González y Diz 161; Wheeler 139-40). Según cita Curry, la directora pretende explicar que esta falta de empatía hacia la mujer por parte del agresor es uno de los

mayores problemas que se tiene que mejorar para superar el problema de la violencia de género (143) y, por ende, realizar cambios reales y más profundos en la sociedad.

Indudablemente, el tema central de *Te doy mis ojos* es la violencia de género, por lo que el personaje de Antonio es imperativo para el desarrollo de la trama, pero la directora incluye a otro personaje que contrasta con los agresores para demostrar la viabilidad de una alternativa a la masculinidad tóxica. Este personaje es John, un hombre educado y tranquilo, quien no parece conformar estos valores retrógrados; por ejemplo, no vacila en compartir las labores del hogar (Wheeler 475). Pero, lo que más resalta es su respeto hacia las ideas de Ana, su prometida, y para ilustrar esto se muestra una escena en la que Ana, rompiendo los esquemas tradicionales, agrega ‘retrete’ a su lista de regalos de bodas. Y aunque a John no le parece una buena idea no trata de imponer su opinión, muy al contrario, la respalda, porque entiende que cada uno tiene sus propios deseos y necesidades. De la misma manera, llama la atención el hecho que John es protestante y que, además, sus padres están divorciados, elementos claramente opuestos a las reglas sociales impuestas por la iglesia católica. Es así como la actitud liberal de John se muestra en su conversación con Aurora, cuando ella lo escudriña sobre su postura con respecto al sacramento del matrimonio, que tiene que darse por la iglesia, y la importancia de conseguir un lugar sagrado de descanso después de la muerte. John le contesta condescendentemente, sin percibir el grado de importancia que tienen estos temas para Aurora, puesto que para él carecen de relevancia. Además, y en contraste con los otros personajes masculinos, John es un hombre amable, lo que se ejemplifica también en las interacciones con Juan que se retratan con más naturalidad que con Antonio. Wheeler menciona que, para Jacqueline Cruz, esta visión de que un hombre escocés sea la antítesis de Juan ahonda el problema al “atribuir la violencia al machismo ibérico” (475). Aunque las características físicas de los dos personajes son imponentes, las

diferencias en la personalidad de John y de Antonio son muy notables, permitiendo así un claro contraste entre los diferentes conceptos de masculinidad que van más allá de las apariencias.

Por último, el personaje de Juan es la representación de una víctima con potencial a convertirse en un agresor por ser testigo de la violencia en contra de su madre como, según la misma directora lo describe, “un hijo que mira y calla” (Curry 134; González y Diz 160). Ferrer-Pérez y Bosch-Fiol, basándose en investigaciones de otros académicos, concluyen que, si bien los efectos de la violencia dentro del núcleo familiar impactan a los niños y a las niñas de una forma diferente—son los niños lo que se convierten, por lo general, en agresores—, en los dos géneros se genera la normalización y la aceptación de esta práctica (509). Por otra parte, Osa et al. manifiestan que las secuelas negativas de la violencia de género influyen en el desarrollo de los niños, perjudicando su capacidad para socializar y resolver conflictos, por lo que desde temprana edad acuden al uso de la violencia (648). Si bien estos son posibles efectos, cuando una persona está constantemente expuesta a las ideas y actos misóginos las posibilidades de que repita este patrón de conducta se duplican. Por consiguiente, se puede determinar que Juan, quien está en pleno desarrollo, registra en su mente los arrebatos de cólera de su padre como actos cotidianos. Por ello no es difícil imaginar que Juan sea propenso a seguir este modelo airado de vida porque, a pesar de que interactúa con otras personas, no verbaliza sus emociones sobre los eventos violentos que presencia en su hogar.

La inclusión del agente masculino en la ecuación de la violencia contra la mujer en *Te doy mis ojos*, pero, sobre todo, las referencias directas al entramado social que apoya esta práctica ofrecen al espectador una visión más completa del problema, explicando así la complejidad de las causas de dicha lacra social. Para lograr este objetivo, la directora Bollaín establece que la responsabilidad de la consolidación del modelo patriarcal ha sido promovido por

la institución eclesiástica del catolicismo y el sistema político, a través del uso de la educación, la política y la religión como herramientas de adoctrinamiento apuntalado en una ideología misógina. Esta influencia se observa en los personajes de la película, pero más claramente en los agresores, para quienes la mujer es una subyugada. El falso ideal de poder hegemónico con excusas basadas en la diferencia biológica de género—fomentado con las enseñanzas religiosas y retomado en la época franquista—genera en ellos un sentimiento de superioridad. Al otorgar una posición de poder social al hombre, este adoctrinamiento también se encargó de crear un concepto equívoco del rol de la mujer asentado en la dicotomía de la imagen de la Ave inmaculada y la Eva pecadora, para que las mujeres se sometieran a dicho sistema de dominación. Sin embargo, Bollaín atribuye directamente la responsabilidad de la violencia de género a los miembros de la sociedad porque han aceptado, transmitido y repetido los patrones de desigualdad. Como afirma Lerner, el sistema patriarcal no se creó solo y no solo con el apoyo de la población masculina o femenina, sino con el consentimiento y la participación de la sociedad en su conjunto, y que es, en última instancia, la responsable de la normalización de la violencia contra las mujeres. Es así como, de una forma muy astuta, *Te doy mis ojos* exhibe la violencia contra la mujer desde una perspectiva más palpable, humanizando tanto a la víctima como al agresor, pero en particular, haciendo hincapié en la figura del último como un ser humano que, reproduciendo las normas sociales asimiladas en el transcurso de su vida, usa la agresión como medio de comunicación. Además, el contraste de los personajes masculinos muestra que sus acciones y procedimientos son marcadamente diferentes y con esto afirma que la agresividad no es una característica congénita de los hombres.

La directora también declara que, más allá del maltrato del agresor y el temor y dolor de la víctima, la violencia de género afecta a muchas más personas. Es especialmente por este hecho

que *Te doy mis ojos* adquiere mucha importancia pues, a través de la gran pantalla, logra llegar a gran cantidad de espectadores para mostrar la complejidad de la violencia dentro del marco familiar al presentar al padre agresor, la madre y el hijo víctimas directas del abuso, y los familiares y amigos que registran su respuesta a la agresión desde un punto de vista exclusivamente personal. De esta forma, Bollaín parece haber contribuido con su granito de arena al hacer una llamada de conciencia a la sociedad porque, al igual que muchos ciudadanos españoles, comprende que la violencia de género y sus consecuencias son responsabilidad de todos, por lo que invita a la audiencia a considerar y analizar su propia participación en el desarrollo y la propagación de este problema, con miras a generar un cambio social real.

Obras citadas

- Bollo-Panadero, María D. "El soporte ideológico de la violencia de género en la narrativa medieval Ibérica." *Confluencia*, vol. 23, núm. 1, 2007, pp. 2-9.
- Beiras, Adriano., Leonor M. Cantera, and Roberta de Alencar-Rodrigues. "I Am a Bull! The Construction of Masculinity in a Group of Men Perpetrators of Violence Against Women in Spain." *Universitas Psychologica*, vol. 14, núm. septiembre 5, 2015, pp. 1525-38.
- Curry, Richard K. "Representations of Violence in Icíar Bollain's *Te doy mis ojos*." *Hispanic Journal* vol. 34, núm. 1, 2013, pp. 131.
- De la Osa, Nuria, et al. "Valor diagnóstico del Dominic Interactive Assessment con niños expuestos a violencia doméstica." *Psicothema*, vol. 23, núm. 4, 2011, pp. 648.
- Ferrer-Pérez, Victoria A., and Esperanza Bosch-Fiol. "Gender Violence as a Social Problem in Spain: Attitudes and Acceptability." *Sex Roles*, vol. 70, núm.11, 2014, pp. 506-21.
- Gámez Fuentes, María J. "La angustia de tu corazón de mujer compénsala con la serenidad de que ayudas a salvar a España": Una aproximación al discurso franquista sobre la feminidad. *Lectora*, vol. 3, 1997, pp. 105-09.
- Godsland, Shelley. "Writing the Male Abuser in Cultural Responses to Domestic Violence in Spain." *Hispania*, vol. 95, núm. 1, 2012, pp. 53-64.
- González, Rosendo B., and Carmen B. Diz. "El maltrato de género en 'Te doy mis ojos' (2003)." *Revista de medicina y cine / Journal of Medicine and Movies*, vol. 10, núm. 4, 2016, pp. 157-63.
- Hirsch, Miriam F. *Women and Violence*. Van Nostrand Reinhold Co, 1981.
- Lerner, Gerda. *The Creation of Patriarchy*. vol. 1, Oxford University Press, 1986.

Wheeler, Duncan. "The Representation of Domestic Violence in Spanish Cinema." *Modern Language Review*, vol. 107, núm. 2, 2012, pp. 438-500.

Zanzana, Habib. "Domestic Violence and Social Responsibility in Contemporary Spanish Cinema: A Portfolio View of Behavioral Dynamics." *Hispania*, vol. 93, núm. 3, 2010, pp. 380-98.