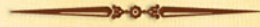


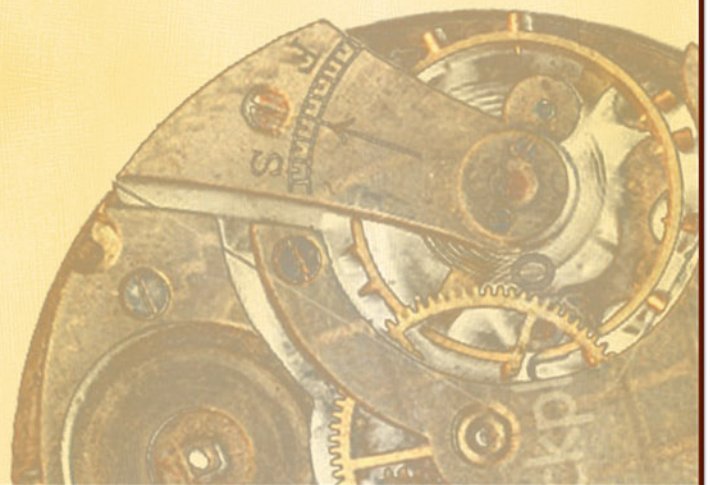
El Cid



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, 2020, 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 © 2020 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, 2020

Beatriz Muller-Márquez, Florida International University



Para publicar en nuestra próxima edición

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

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

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

The deadline for submissions is December 1st, 2020.

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



Índice

Poesía

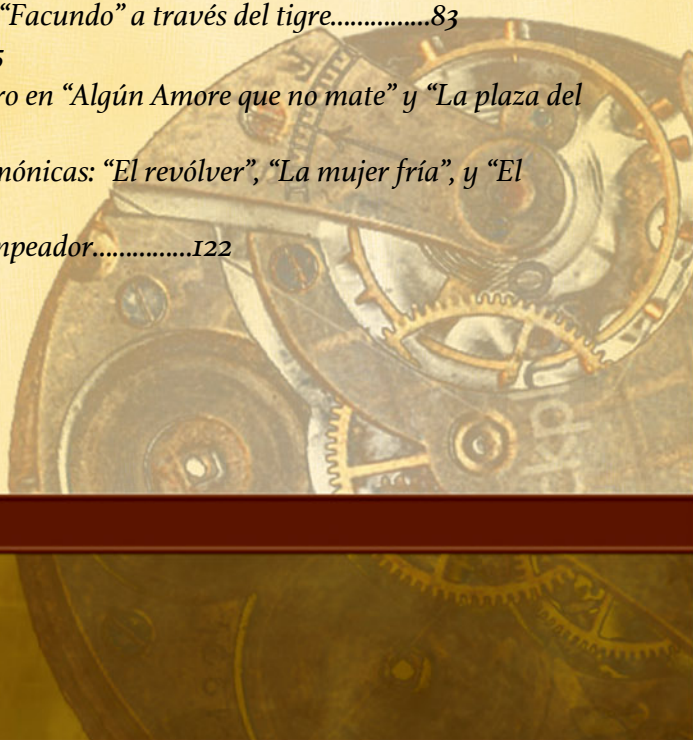
- *El porqué de mis poemas*..... 7
- *Porque lo eres todo para mi*.....8

Cuentos

- *Christine y su vigesimoprimer penal*.....10
- *Las cosas*.....12
- *La reunión*.....17

Ensayos

- *Poetistas que se atreven a volar: Concha Méndez y Ernestina de Champourcín estremecen el 27*.....20
- *Le reclamación de la memoria en el arte: mujeres encarceladas durante el fraquismo en “Presas de papel”*.....32
- *¿Quién pudiera esperar esto de un rey?: Poder monárquico y vasallos subordinados en “Los pechos privilegiados”*.....42
- *Angustias y Andrea: personajes impares en “Nada”*.....51
- *Conversaciones literarias entre Cervantes y Avellaneda: una respuesta al Quijote apócrifo*.....57
- *Salomé y la inclusión de la mujer en la historia*.....67
- *El nacionalcatolicismo y la recuperación de la religión en “Intemperie” de Jesús Carrasco*.....75
- *Masculinidades y homoafectividad en el siglo XIX: “Facundo” a través del tigre*.....83
- *Ni esclavo ni dueño: la naturaleza de “servus”*.....95
- *Amores que no siempre matan: la violencia de género en “Algún Amore que no mate” y “La plaza del diamante”*.....103
- *La desestabilización de las políticas de género hegemónicas: “El revólver”, “La mujer fría”, y “El maniquí”*.....112
- *La fabricación de la leyenda madrileña del Cid Campeador*.....122



Poesía



El porqué de mis poemas

Jorge Ceballos Madrigal
California State University, Fresno

Te escribo
al no poder verte
porque vivo y muero
al no tenerte.

Te escribo
porque quiero
que mis versos
se los lleve el viento
y te los lleve a ti
porque mis versos
son todos los besos
que a ti nunca te di.

Porque lo eres todo para mí

*Jorge Ceballos Madrigal
California State University, Fresno*

Si un día lo quieres intentar
y un día quieres conmigo huir
si aún te quedan fuerzas para amar
y aún nos queda tiempo por vivir.

Porque no te conozco ni te conocí
pero sé que en otra vida
de la tuya parte fui
tus labios besé
y las sábanas contigo compartí.

Todavía así planteo hipótesis
sobre el posible sabor de tus labios y piel,
¿sabrán a té con leche y miel
o tendrán el sabor amargo de un café?

Lo que daría por conocer
los temores que a diario tratas de esconder,
porque tú lo eres todo para mí,
estoy seguro que llegaría a querer
todos los rasgos y matices
más oscuros de tu ser.

Cuentos



Christine y su vigesimoprimer penal

Jesús Hidalgo Campos
University of Washington

I

En sus cuatro años de carrera futbolística universitaria, Christine ha lanzado veinte penales: trece a la mano izquierda de las porteras; siete, a la derecha; y uno, al centro. Es lógico. Nuestra capitana es zurda, así que la forma natural de ejecutar las penas máximas es patear hacia su derecha, abriendo con ligereza la parte interior de su pie para cerrarla milésimas de segundo antes de impulsar el balón, con un golpe seco, hacia el fondo de las mallas.

El único disparo que hizo al medio del arco fue un tiro “a lo Panenka” durante un partido de pretemporada que ganamos por ocho a cero. Nos quedamos estupefactas. Ella cobró el penal con sobriedad, como quien saca un lateral desde su propia área, y celebró su tercer gol de la tarde pidiendo calma, sin aspavientos.

De los siete disparos a la derecha, ha fallado tres: un palo, un remate por encima del travesaño y uno bloqueado por la guardavallas rival. Una estadística poco alentadora si se contrasta con sus doce goles por su zona preferida. La única vez que falló fue en el partido anterior, la semifinal que ganamos por 9-8 en una tanda desde los doce pasos que se decidió en un duelo final entre las dos arqueras.

A falta de treinta segundos para que termine el juego, con el recuerdo aún fresco de ese penal errado y con cero a cero en el marcador, las nueve mil personas que hemos venido al *WakeMed Soccer Park* de Carolina del Norte para ver la final del campeonato nacional universitario de fútbol femenino desde el norte, sur, este, oeste y centro del país nos hacemos la misma pregunta: ¿hacia dónde pateará Christine su vigesimoprimer penal?

II

Christine es una adicta al fútbol. Mientras que algunas de sus compañeras se quedan a entrenar tiros libres luego de acabadas las prácticas, ella vuelve a su apartamento donde mira horas y horas de material de archivo de la *Premier League*, la *National Women's Soccer League* y fútbol internacional. Sus videos favoritos: los partidos de la selección holandesa de los setentas. Como su ídolo, Johan Cruyff, viste la casaquilla 14. Cada vez que su mejor amiga, Morgan, puede acompañarla, le trae algún pedazo de pizza que no rompa las estrictas reglas impuestas por nuestra nutricionista. Christine, además, puede jugar en cualquier posición. Ha jugado de puntera derecha, volante de creación, lateral y, como esta noche, central pese a su metro sesenta de estatura. Entiende el fútbol como nadie en el campeonato y a su visión de juego le añade una exquisita técnica con el balón y un liderazgo incuestionable.

III

Antes del encuentro que marcaba la mitad de nuestra temporada, le dije a nuestra entrenadora que Morgan no debía jugar más de sesenta y tres minutos. Pero no me hizo caso. Cuando llegó el minuto sesenta y cuatro, sabía que el desastre era inminente. Al sesenta y cinco, nuestra puntera izquierda hizo un sprint de diez metros, se paró en seco y se cogió la parte trasera del muslo derecho. Un minuto después, se tiró al suelo. La experiencia de la doctora del equipo arrojó una predicción que se confirmaría al día siguiente: rotura del tendón del bíceps femoral.

Más que posible fin de la temporada para Morgan, quien podría volver a pisar una cancha de fútbol sólo si llegábamos a la final del torneo nacional. Yo se lo advertí a nuestra técnica, pero ella no me hizo caso.

Y eso que le demostré que debía confiar en mis estadísticas. Por ejemplo, lanzar un balonazo al área desde el córner es un esfuerzo inútil. Según mi biblia personal (*The Numbers Game. Why Everything You Know About Soccer Is Wrong*, de Chris Anderson y David Sally), en la temporada 2010-2011, se cobraron 1,434 tiros de esquina en la Premier League. Apenas 20.5 por ciento se tradujo en un disparo al arco. Es decir, uno de cada cinco córners derivó en un tiro con posibilidad de gol; o, para ponerlo con mayor claridad, cuatro de cada cinco de estos saques no condujeron a un disparo hacia la valla contraria. De este 20.5 por ciento, sólo uno (¡solo uno!) de cada nueve remates se convirtió en gol.

Como analista encargada de las jugadas de estrategia del equipo, mi labor fue conducir un estudio similar al que Anderson y Sally llevaron a cabo. Mis datos ratificaban lo propuesto en *The Numbers Game*: acumulamos ciento sesenta y tres saques de esquina la temporada pasada; de ellos, conseguimos un remate entre los tres postes cuarenta veces y anotamos tres goles.

Los números eran categóricos. Fue difícil, pero logré convencer a nuestra técnica de seguir el ejemplo del Fútbol Club Barcelona y la selección española: sacar los córners en corto. El cambio me ha dado la razón. Hasta el partido histórico de esta noche, hemos marcado ocho goles precedidos por un tiro de esquina y, de hecho, el penal que está por cobrar Christine se originó en un saque en corto que ella misma ejecutó con Morgan.

IV

Christine toma poca carrera antes de cobrar el penal. Dos, tres pasos. Suena el silbato. Mira con detenimiento la posición de la arquera. Todas estamos calladas. Mis números me dicen que... ¡Al diablo mis números! ¡Que meta el gol por donde sea pero que lo meta! Con su mano derecha hace un leve movimiento. Un ligero “vamos hacia delante”. La portera se inclina hacia su izquierda, creyendo que el gesto ha delatado hacia dónde irá el disparo. El pie izquierdo de Christine roza con levedad el balón. Nuestra rival se lanza para atraparlo. Pero el esférico no se ha movido hacia el arco sino unos centímetros hacia la derecha. ¿Se ha resbalado nuestra capitana? ¿Los nervios la han traicionado?

No.

Morgan ingresa al área como un relámpago y, al primer toque, devuelve la pelota a nuestra capitana. Christine no tiene más que empujarla hacia el lado opuesto de donde yace la portera para darnos nuestro primer título nacional. Lo nunca antes visto en *WakeMed Soccer Park* y acaso en un campeonato nacional universitario de fútbol: un penal indirecto. La jugada fue tan inesperada que el árbitro estuvo a punto de no convalidar el gol pero su asistente le dijo que era legítimo y que incluso famosos jugadores como Johan Cruyff habían ejecutado penaltis de esa forma. Morgan abraza a Christine, muestra al público el número 14 de la camiseta de nuestra capitana, y, al oído, le promete un generoso pedazo de pizza cuando miren la repetición del partido juntas.

Las cosas

Guillermo Jesús Fajardo Sotelo
Universidad de Minnesota Twin-Cities

Las cosas

I

Creo que al principio fue una taza de té. Una de esas tazas genérica que parecen de porcelana pero que en realidad son de algún material olvidable o barato. La decoración era desigual: el interior de la taza, festoneada de colores chillones magistralmente acomodados, contradecía los feos arabescos del exterior, que me provocaron unas arcadas inusuales que pude sofocar gracias a mi respiración intermitente y entrecortada. Yo vivía en el pueblo de H, una comunidad de mormones que recientemente habían comenzado a darle la bienvenida a toda alma perdida o ansiosa por ganar el cielo. Parecía que el pueblo había comenzado a despoblarse y los ancianos tuvieron que tomar la determinación, algo urgente, de aceptar a extraños.

Yo acababa de salir de prisión por un robo menor a una tienda de autoservicio. En algunas ocasiones los crímenes se presentan imperceptibles y oraculares. Yo fui simplemente estúpido. Decidí robar pues pensé que no había nadie adentro. El lugar estaba siendo renovado y habían dejado varios refrigeradores funcionando. Había botanas, refrescos y carnes frías. Yo tenía hambre. Me adentré sin pensarlo demasiado y comencé a llenar mis bolsillos de comida. Al darse cuenta de lo que estaba sucediendo, la dueña del lugar comenzó a lanzarme palazos a la cabeza. Para defenderme, decidí lanzarle un ladrillo que estaba a mi lado, el cual la derribó y le hizo perder la conciencia. Tuve oportunidad de escapar, pero preferí no hacerlo. Su cara me recordó a mi madre, muerta hace unos años atrás. Fue esto (y un pequeño remordimiento gris) lo que me ancló al lugar. Yo mismo le marqué a la policía. Afortunadamente, la viejita sobrevivió. Cuando llegaron los oficiales yo sostenía el ladrillo en la mano y les dije a los patrulleros que con eso había atacado a la señora. Me dejé llevar sin muchos problemas y pasé los siguientes siete años de mi vida en una celda cómoda, estrecha y llena de tumefacciones de pintura voluminosa, como si alguien hubiese pintado esa pared varias veces. La recompensa de mi recuerdo maternal fueron unos barrotes fríos y descarapelados. Lo peor de estar en prisión no son las golpizas —pues las puedes evitar— ni tampoco el tiempo muerto en donde el cerebro vaga por distancias lejanas —la memoria y la imaginación se tocan en sus extremos— sino los gemidos de los prisioneros que son violados por otros durante la noche. Afortunadamente, yo me hice amigo de uno de esos clanes sangrientos y me protegieron hasta que logré salir. Todavía hoy, en este apacible pueblo de H, escucho aquellos gemidos de dolor de esos pobres presidiarios. En prisión todos se pretenden poderosos. Alejados del mundo real —en donde podemos administrar ciertas parcelas de nuestra existencia— en la cárcel solamente te encuentras a Dios o a ti mismo. Yo, por supuesto, encontré a Dios, aunque después lo perdiera. Aquí, en este pueblo de H, lo he seguido buscando. Por ello, al principio pensé que aquella taza de té que algo o alguien me había dejado afuera de mi puerta representaba algo, quizá una especie de anuncio divino o la posibilidad secreta de una redención inesperada. Miré aquel objeto y me abracé a él. Quería creer que su existencia significaba algo para la mía.

No recuerdo cuánto tiempo pasó entre que descubrí aquella taza de té y un juego completo de ropa interior femenina afuera de mi departamento. Hacía bastante tiempo que yo había estado con una mujer —soy adicto a ciertas hipérboles— y fue por ello que me tardé un

rato en darme cuenta que aquellas prendas eran viejas, viejísimas. Estaban roídas por el tiempo y algo amarillentas. Antes de examinarlas, me animé a recorrer el piso. Vivía en un edificio de departamentos de ladrillos robustos que alguien había recubierto con un color pajizo algo deprimente. Quería explicarme de dónde salían esos objetos. Nada extraordinario me había sucedido desde mi llegada a H y, más bien, una calma chicha recorría mi vida, ahora transformada en rutina. Me había acostumbrado al hedor pestilente de la cotidianeidad y de un trabajo que me daba para vivir. La comunidad de H siempre se había mostrado amable conmigo y me había integrado satisfactoriamente a su vida en común. Recorría parques y avenidas que no me decían mucho pero que tampoco me exaltaban demasiado. Poco recordaba de mi vida criminal. Los pasados violentos terminan por asimilarse porque nos prometen una vida de redención.

Algo dentro de mí, sin embargo, me golpeó con fuerza cuando después de recorrer el piso descubrí que aquellas prendas venían acompañadas con una nota. “Si no me amas, ¿por qué no decirlo? Haz hecho todo lo que no debes hacerle a otra persona. Solo dilo.” Revisé el papel. Nada me pareció extraordinario. Revisé la caligrafía. Encontré trazos dubitativos, como si quien hubiese escrito aquello estuviese temblando al escribirlo. La tinta era roja, lo que le daba una sensación de urgencia.

II

Durante días tomé té en aquella taza y utilicé con orgullo esas dos prendas femeninas. Logré, después de varios intentos, caminar con ellas sin problemas. Aquellos objetos me habían seducido: acaso los veía o los entendía con la clarividencia del que reaviva la emoción de los misterios en medio de un tedio expandido. Me agachaba y hacía poses sensuales, recorría mis muslos con unos dedos anónimos, satisfacía ciertas llamaradas carnales con algunas imágenes neuróticas. Me llegué a pintar los labios y a usar maquillaje. Mi transformación me gustó y estuve a punto de salir a la calle así, semidesnudo y pintado, pero pensé que arriesgar mi aburrida existencia por un divertimento pasajero no valía la pena. Me decidí por lo más sencillo: usar la ropa interior debajo del uniforme que llevaba al trabajo. El primer día que llevé puestas las bragas y el sostén me sentí excitado por la posibilidad secreta de ser descubierto. Ninguno de esos mormones podía imaginar que en el aburrido pueblo de H había un hombre que usaba ropa interior de mujer. Solo me atrevo a escribirlo en estas páginas. En realidad, aquellos objetos se habían transformado en una especie de talismán necesario. No sabía si aparecerían otros, quizá quien los había dejado se había dado cuenta de su error. Tal vez, pensé, quien antes vivía en mi departamento era un joven recién casado que había tenido alguna aventura con una dama de otro pueblo, digamos que Z. Su esposa se había enterado y habían terminado. Y ahora, su ex mujer le estaba regresando todas esas cosas que le recordaban esa vida en común. Nadie, seguramente, le había avisado a la mujer que el tipo ya se había ido a otro lugar.

Para no perder más el tiempo fui con mi casero, un hombre rechoncho de caderas anchas y voz delicada. Siempre he pensado que es homosexual. Me lo imaginé en la cárcel pidiéndole clemencia a los presidiarios para no ser abusado. Conjuré la imagen inmediatamente y me reconvine a mí mismo. ¿Cómo podía imaginarme al amable señor K en tal situación? Especialmente yo, que llevaba puestas las bragas y el sostén. Yo, que ahora escuchaba la voz meliflua del señor K que me decía que el departamento que yo habitaba llevaba vacío varias décadas, que quizá su padre recordara quién había vivido ahí, pero que él, ciertamente, no podía, pues era un niño pequeño cuando alguien estuvo en él. Que no podía darme una respuesta pues los papeles habían quedado destruidos en el fuego de mil novecientos setenta y ocho y que su padre, que Dios lo tenga en su gloria, había muerto fruto de un cáncer bastante agresivo en todo

el cuerpo. Él, por razones que solo el Señor sabe, no se había casado ni nunca se casaría. Disfrutaba, según él, de un celibato involuntario. Las relaciones no eran lo mismo, me dijo en aquella ocasión, especialmente en un pueblo como H, donde los jóvenes se van pronto y solo se quedan los viejos o las juventudes más tradicionales. Además, en un país tan moderno como T, donde vivían, las relaciones eran más fugaces, más inestables, poco comprometidas. Algunos viejos, continuó, sueñan con la libertad que los jóvenes tienen, sin darse cuenta que la veleidad también puede ser una prisión. Yo fingía escucharlo, pensando, únicamente, en la combinación de colores que me pondría en la cara apenas pisara mi departamento.

A estas alturas no esperaba encontrar ningún objeto nuevo, pues habían pasado cerca de dos meses sin que nada apareciera. De alguna forma me había acostumbrado a la taza de té y a mis prendas femeninas como dos epifanías que aparecieron al azar. Cuando vi, sin embargo, algo frente a mi puerta, mi corazón comenzó a latir con el ritmo que le reservamos a ciertas posibilidades codificadas. Porque ahí estaba, sin duda: aquello venía envuelto en papel de china color ámbar. No pesaba demasiado. Había un sobre y, en su interior, una carta. Decía: “V: Por favor abre esto cuando estés listo. Me has dañado mucho. Hubiese sido más fácil para los dos si me hubieses confiado que la amabas. No sé por qué —además de tu egoísmo— decidiste regresar. Nunca lo podré entender”. Eso era todo. La letra, contrario a la primera nota que encontré, se había tatuado en el papel con fuerza. Esta vez, la tinta era negra. Cuando terminé de leer aquello examiné el objeto. Era un cuchillo. Lo tomé con admiración y un respeto primitivo. Sostuve la hoja entre la punta de los dedos y presioné para tentar el metal. Estaba frío. Sentí una descarga de adrenalina o de fe.

Era viernes y al día siguiente no tenía nada que hacer. Me bañé, me serví un té y me desnudé. No tardé en ponerme aquella ropa interior. También me maquillé. Elegí un labial extravagante, color verde pera, algunas sombras para los ojos, y los aretes que mi madre me había dado hace muchos años con la esperanza de que yo se los regalara a T, la hija de su mejor amiga, con la que me tuve que haber casado. Defraudé estas esperanzas porque conocí a C: blanca, cara, granulosa y pura. La vi por primera vez en la fiesta de un amigo, que me convidó un poco de ella. A partir de ahí quedé enganchado. Por eso acabé robándole a esa señora de la que hablé al principio, por C. Ya no. Persisten, sin embargo, algunos de sus efectos, como ese ardor que siento en la nariz cada vez que aspiro algo picante.

Mi pene se abulta en las bragas y mis pechos no alcanzan a llenar el sostén. Qué importa. Lamo el cuchillo y siento una sensación cálida. Ya no está frío. Parece más denso, más sólido. Imagino que con ese cuchillo la mujer intentó apuñalar al joven que vivía en este departamento cuando descubrió que él tenía una relación con otra mujer.

Tocan a la puerta. Los golpazos hacen temblar la madera. Parece una tormenta. A toda prisa voy al baño, me echo agua y jabón en la cara y me pongo cualquier cosa. Abro. No hay nadie. Solo una cuerda y otro sobre. Decía: “V: Te extraño. ¿Me harías el favor de hablar conmigo? Quiero que te des cuenta que te he perdonado, que todo está olvidado, que no hay más rencor. Amabas a la otra, a mi otra yo, a mi yo joven. Lo entiendo. ¿Cómo regresaste? ¿Lo hiciste para atormentarme?”. Esto me trajo una morriña tan pronunciada que en lugar de abatirme revolucionó mi ánimo. Me puse un traje y una corbata y comencé a tocarles a mis vecinos para averiguar, de una vez por todas, de dónde provenían esos objetos. Empecé desde el tercer piso —yo vivía en el piso cero— y fui bajando. Nadie parecía haber visto nada. Al final de mi recorrido, toqué la puerta de mi vecina. Era una joven, hermosa, esbelta, ¿cómo es que nunca la había visto? Le expliqué, lo mejor que pude, el problema, pero ella no sabía nada, me dijo que estaba esperando a su esposo, que llevaba ya un tiempo sin saber de él, que se había ido a la

guerra contra Q, pero que pronto regresaría. Él le había escrito un correo electrónico y afortunadamente —como no siempre sucede en estos casos— no había perdido ni una mano ni una pierna. Vamos, ni siquiera tenía un rasguño, aunque sí algunos moretones. Ella no paraba de hablar, lo cual me sorprendió, pues yo nunca he sido un tipo que sabe escuchar ni mucho menos un tipo atractivo. Cuando me despedí, una profunda tristeza se posó en sus ojos. Después entendí por qué.

No sé cuánto tiempo pasó, pero cuando regresé a mi departamento la oscuridad ya envolvía al pueblo de H. Regresé a mis actividades normales. Me maquillé, posé para mí, imaginé por un momento arrancarme el pene con el cuchillo, pero sería mejor si la operación la hacía un especialista. Me quedé dormido después de la primera botella de vino y soñé con un laberinto con varias salidas. Había tigres, jirafas y perros descuartizados. También la certeza de un final. Me despertaron unos golpes en la puerta. Era la policía. Estaban con mi casero. Me voltearon a ver totalmente estupefactos. Me di cuenta de mi error: aun traía el maquillaje y la ropa interior puesta. En un principio, no me importó demasiado. Era verdad que algunos de ellos eran mormones verdaderos, de esos que se toman en serio sus tradiciones y que probablemente no me volverían a hablar. De pronto, sin embargo, comencé a sentir vergüenza, como si la seducción que esos objetos ejercían sobre mí se esfumase.

Repuestos de la impresión inicial y después de cambiarme de ropa, me preguntaron si conocía a mi vecina. Les dije que sí, que justo el día de ayer había platicado con ella, que me había contado algo acerca de su esposo, que estaba en la guerra contra Q, que era una mujer muy hermosa. ¿Guerra contra Q?, preguntó uno de los oficiales. La guerra contra Q acabó hace sesenta y un años. No podía creer lo que me decía, pues yo estaba seguro que había escuchado en las noticias algo de Q. El aniversario de la guerra, tonto, me dijo uno, no la guerra, qué poca falta de cultura, caray, los jóvenes de hoy ya no se enteran de nada, dijo otro.

Me agarraron del hombro y me dijeron que mi vecina se acababa de suicidar, que de favor pasar a reconocer el cadáver. Les dije, como el lector ya adivinó, que de ninguna manera, pues yo solo había visto a esa persona el día de ayer, apenas la conocía. ¿Qué no tenía familiares o alguien cercano? No, me dijeron, pues todos habían muerto hace mucho tiempo, ella era la única sobreviviente de esa familia. ¿La única? Aquella muchacha no podía pasar de los treinta años, reulé. Me voltearon a ver algo nerviosos, pues sabían que algo no estaba bien conmigo. Me insistieron y yo, tonto redomado, accedí. Cuando entré al departamento la imagen se presentó terrible: una anciana colgaba del techo, el cuerpo presentaba un leve movimiento circular que le daba vida aparente y su lengua se había inmovilizado en una posición incómoda. La imagen todavía pervive en mi memoria, no tanto por el estado del cadáver —una masa arrugada que tenía un nombre— sino porque la ropa interior que aquella anciana llevaba puesta coincidía con la que yo había encontrado afuera de mi departamento. Eran exactamente iguales. El movimiento de los oficiales me permitió hurgar entre la serie de fotografías que estaban puestas en una cómoda. Había cientos de ellas. Sentí un escalofrío: ahí estaba la muchacha de ayer junto con un hombre que se parecía demasiado a mí. No podía creerlo: los mismos ojos, los mismos labios, las mismas mejillas pronunciadas y el mismo borde del mentón partido. *Ese era yo*, pero no podía serlo. Alcé una de las fotografías en donde mi otro yo miraba a la cámara con una seriedad morbosa, en medio de un jardín de un edificio color paja de ladrillos robustos. Alzaba la mano en señal de despedida. Leí una anotación: “Guerra de Q, 1957”. Quise preguntarles algo a los oficiales, pero no había nadie, habían desaparecido, como si nunca hubiesen estado ahí. Días después el lugar estaba totalmente limpio. La gerencia no tardó

demasiado en poner en renta el piso con un descuento especial. Una familia se mudó al poco tiempo.

En este tranquilo pueblo de H el recuerdo de la anciana se ha esfumado. Pocos saben algo de su vida y las cosas que he logrado averiguar son puros rumores. Su nombre no me dice nada. No he tocado aquellos objetos porque los considero talismanes o, peor todavía, maldiciones de algún tipo. Me he obsesionado con aquellas fotografías. Me parezco tanto a él. Quizá la anciana, en su locura, me haya confundido. Quizá realmente pensó que yo era aquel hombre. No la culpo. Hasta la fecha —de esto hará unos diez meses— no me puedo explicar lo que sucedió. Quizá fue el influjo de C —pura, granulosa, fácilmente aspirada aunque algo cara— lo que me llevó a imaginar que aquella anciana era en realidad una bella joven parlanchina, aunque los efectos de C no provocan alucinaciones.

A últimas fechas, la recurrencia de ciertos sueños me ha llevado a sentirme intranquilo en esta silenciosa comunidad. He comenzado a soñar (¿o a recordar?) los bombazos, el sonido de las metralletas, una granada cayendo cerca de mí, los gritos de los hombres restallar en mis oídos, una bala que me atraviesa el pecho. ¿Habré vivido todo aquello? Cuando despierto por las mañanas, por un instante, abro mi boca y la veo sin dientes, me veo el rostro y lo veo lleno de arrugas, una joroba se expresa pronunciada en mi espalda y siento que la muerte llega con una inminencia impostergable. No puedo dejar de mirar aquellas fotografías. *De mirarme*. Hace poco descubrí una en donde la bandera del ejército nacional abraza un casquete floreado con mi fecha de nacimiento, mi fecha de muerte y mi nombre.

III

Sepa el lector que después de una noche de sueños vívidos decidí irme a la guerra. Ella, por supuesto, no me deja, me dice que me quede, que la guerra contra Q puede esperar a otros, a los criminales, a los inmigrantes, a todos aquellos que desean la muerte. ¿Por qué yo tengo que ir? No la escucho, preparo la bolsa verde que el ejército me ha dado y la veo seguirme con lágrimas en los ojos. Grita mi nombre y yo volteo a verla. Alzo una mano presurosa, miro con desdén aquella cámara y le prometo que regresaré de cualquier manera, aunque sea en forma de espectro.

Despierto.

Ahora lo entiendo. Su suicidio es la terrible prueba de que cumplí mi promesa.

La reunión

Jone Vicente Urrutia

University of Illinois, Urbana-Champaign

**Clop* *clop* *clop*. ¿Eran gotas cayendo al abismo las que producían ese sonido? *clop* *clop* *clop* Su ritmo constante, imparable hacia el infinito, no creaba eco: era un ruido seco, que se perdía nada más se generaba. *Clop* *clop* *clop*. Sin embargo, había algo de acuoso en ese sonido metódico, que le sugería la presencia de algo natural dentro de la nada. *Clop* *clop* *clop*. El hipnótico sonido la envolvía en un calor desconocido, que embriagaba sus sentidos y la transportaba a una dimensión hasta entonces inalcanzable por su insignificante mortalidad. *Clop* *clop* *clop* *clop*. Silencio.*

La reunión iba a comenzar y no era momento de ponerse poética pensando en tonterías. Paró de botar su pelota de goma contra la pared en cuanto la puerta se cerró, aunque parte de su alma deseaba continuar con ese juego abismal en ese abismo juguetero. Tal vez su realidad era el infinito y se estaba imaginando la banal reunión como método de escape de una horrible sensación de vacío... *Click* ¿Por qué esta realidad era *su* realidad y no lo que *ella* estaba creando en su cabeza? *Clack*. La puerta abriéndose y volviéndose a cerrar la devolvieron momentáneamente a la sala de reuniones.

Una vez todos los miembros hubieron llegado, algunos más tarde que otros, las moradas paredes de la sala parecieron encogerse, como suspirando por la asfixiante presencia humana. La atmósfera rápidamente se cargó de templadas respiraciones, ancladas en pensamientos que deseaban no estar ahí. El zumbido de las luces fluorescentes enfatizaba la sensación de artificialidad de la escena que ante ella se desarrollaba: sin duda *esta* tenía que ser la simulación creada en su cabeza; tantos ruidos, tanto calor, tantas miradas... no parecían reales. Cada vez era más difícil respirar, y las personas a su alrededor comenzaban a tomar formas extrañas: algunas crecían erigiéndose imponentemente sobre la mesa, cambiando de color, deformando sus facciones y alterando su voz; otras, por su parte, se encogían, avergonzadas por haber faltado a un ser querido, agachaban la cabeza y la ocultaban como si de una tortuga se tratara. *Ffff*. Suspiró, tratando de relajar lo que parecía una imaginación agitada. ¿Era esto real? ¿estaba viendo estas increíbles transformaciones? Cerró los ojos unos segundos. Al abrirlos todo parecía normal. ¿Tan mal estaba de la cabeza? ¿Era estrés?... ¿seguía tal vez en el abismo?—¿Por qué no comes un poco? — las palabras le sobresaltaron, cortando su línea de pensamiento. Miró a la persona que se sentaba a su lado, que le ofrecía un extraño dulce de color azul. Aparentemente sus ojos delataron su sorpresa, y la mujer que tenía el manjar en mano se vio con la necesidad de aclarar: —los han traído de lejos, son muy dulces, como miel que envuelve semillas de sésamo—

Negó con la cabeza, en silencio mudo por la sorpresa de una interacción inesperada. ¿De dónde había salido esa comida? ¿La había creado su mente, con hambre de salir de ese ambiente inhóspito? No. No. Su mente no creaba nada. Su mente estaba demasiado exhausta de todo un día de... ¿qué había hecho ese día? Solo recordaba las gotas de agua en el abismo.

El presupuesto....candidatos....menor,...tendremos que ser creativos... Las palabras sonaban en el fondo de su mente, como queriendo conectarse entre sí para formar algo con sentido, pero las imágenes que ante sus ojos ocurrían la desconcertaban demasiado como para entender nada. *El dinero...improductiva...una hora entera...* Había personas al fondo de la sala tejiendo una bufanda; personas que se levantaban y se marchaban; personas que abrían la boca

de par en par, convirtiéndola en un agujero negro: por fin una salida por la que huir. Si sus piernas no hubieran flaqueado, se habría adentrado en el nuevo abismo abierto ante sí, tan atractivo...tan oscuro... *dinero...para el presupuesto...* Su respiración entrecortada contrastaba con las risas, los comentarios airados y el enfado general. ¿Qué clase de persona podía sentir tantas cosas a la vez? ¿cómo podía ser que aquellas personas estuvieran felices, divirtiéndose, cansadas, tristes, enojadas e indiferentes a la vez?

click El ruido de algo abriéndose pasó discretamente, sin ser notado por nadie más que ella. ¿Qué habría podido ser? *No tenemos la fórmula que usaron para quitarnos todo el presupuesto.* Esta vez las voces eran claras, las palabras parecían formar frases con sentido, que en su mente lo tendrían si estuviera activamente pensando en ellas. Pero su cabeza se encontraba buscando el origen del sonido distante, vago, apenas audible. *Votamos párrafo por párrafo cada cosa que vaya a entrar en las leyes de la empresa.* Le había parecido un sonido metálico, muy diferente a las gotas de agua creadas por su pelota de goma en la pared. O, tal vez, la pelota de goma creada por las gotas de agua en el abismo. *Estos tres párrafos se pueden votar juntos, porque todos estamos de acuerdo.* A lo mejor se había abierto otro pasaje para escapar de la sequedad del momento. Nadie le prestaba atención, así que, si encontraba la trampilla, podría sin duda salir sin que se dieran cuenta. *No necesitamos que nadie secunde esta moción, pero lo vamos a hacer de todos modos.* Su silla parecía deslizarla hacia el suelo, por donde, si andaba de cuclillas, le sería fácil pasar desapercibida. Solo tenía que esperar el momento perfecto, el instante preciso. **Clack*.*

El nuevo ruido la sobresaltó y no le permitió llevar a cabo su plan de evasión. ¿Qué había sido ese nuevo sonido? ¿Alguien había chasqueado sus dedos? ¿Se había cerrado la trampilla por la que escapar? *Mi plan malvado es votar en contra.* Nadie ya decía nada con sentido, o, al menos, al escuchar esa última frase, eso es lo que le pareció. ¿Qué había sido ese **click**? ¿Algunas personalidades dominantes chocando entre sí? Lo cierto era que el ambiente estaba cada vez más electrificado, fruto de la energía gastada en tener siempre la razón.

**clack*.*

Ahí estaba el sonido otra vez. Necesitaba hacer algo, levantarse, gritar. Tal vez romper la ventana que enmarcaba la escena y salir volando. **Click* *clack* *click* *clack* *click* *clack* *click* *clack* *click* *clack* *click* *clack* *click* *clack* *click* *clack*.* El martilleo del ruido que ahora escuchaba incesantemente en su cabeza era insoportable. No podía prestar atención, ni entender nada de lo que se estaba diciendo. Cerró los ojos con fuerza. **Click* *clack* *click* *clack** Trató de respirar hondamente. **Click* *clack* *click* *clack*.* Su mano temblaba, la sangre recorría su cabeza ejerciendo presión. **Click* *clack* *click* *clack*.* Se le entrecortaba la respiración... su corazón parecía que se saltaba uno o dos latidos... los músculos del brazo le dolían. **Click* *clack* *click* *clack*.*

¡¡¡AAAAAAAAAAHHHHHHHHH!!!

Abrió los ojos mientras el grito desgarraba su garganta. No había nadie ahí. Solo silencio y el abismo. ¿Por qué este abismo era tan similar a una sala de reuniones?

Ensayos



Poetisas que se atreven a volar: Concha Méndez y Ernestina de Champourcín estremecen el 27

Beatriz Muller-Márquez
Florida International University

La vida es ciervo herido
que las flechas le dan alas.
(Luis de Góngora)

Un pájaro siempre tiende a volar, incluso con una flecha en el ala que trate de impedirselo. ¿Y qué es la mujer escritora sino la pluma ávida por volar? ¿Es acaso el ciervo herido al que alude Góngora? ¿O son acaso las flechas las que dan deseos de volar? Indudablemente, las escritoras femeninas, desde aquellas que cantaron las primeras jarchas españolas hasta las plumas nuevas de hoy día, han defendido su derecho y su anhelo por alcanzar esa libertad de vuelo y de vida. Sin embargo, intentar volar no es lo mismo que alcanzar la verdadera libertad; y muchas mujeres, en su función de poetisas, escritoras, ensayistas, pintoras, periodistas, críticas, artistas, amas de casa, maestras, monjas, entre otras, han quedado enterradas en el olvido. La literatura española, desafortunadamente, también es culpable de perpetuar este olvido voluntario y de obviar las plumas femeninas que acaecieron a la par de las defensoras del canon masculino imperante por siglos.

Este artículo se enfoca en un período específico e ilustrativo de la narrativa española: la afamada Generación del 27 y en la presencia ausente de dos escritoras españolas significativas: Concha Méndez (1898 – 1986) y Ernestina de Champourcín (1905 – 1999). Estas autoras forman parte de lo que hoy día se ha llegado a conocer como el grupo de las *sinsombrero*, mujeres imprescindibles en el devenir de la literatura femenina española que se desarrollaría años más tarde. A través de estas dos poetisas se profundiza en algunos elementos característicos del 27 como la importancia del momento histórico, los integrantes que lo conforman, los objetivos de la misma, además de reveladores rasgos poéticos específicos a estas autoras que logran valorizar la poesía femenina del 27 y la mujer nueva que surgiría a raíz de ello en España.

Histórica y literariamente, la Generación del 27 marca de manera inigualable el devenir de las letras españolas del XX. Esta enmarcación generacional ha pasado a la historia a través de unos cuantos poetas – todos hombres - que revolucionarían no sólo la literatura sino también el arte en general y por consiguiente, la sociedad del momento. Este movimiento literario se conforma de unos jóvenes escritores¹ quienes se reunieron con motivo de un homenaje póstumo al poeta Luis de Góngora organizado precisamente en 1927². Este término no se da exclusivamente por la fecha natal del escritor español sino por la aparición pública de estos nuevos poetas para celebrar dicho natalicio. Uno de los grandes exponentes del 27 y de la literatura española en general, Dámaso Alonso, trataría de explicar este uso de ‘generación’ de la siguiente manera: “La generación existe, y tiene interés para la cultura; pero para la historia de la literatura no existe más que el poeta individual – mejor dicho, la criatura, el poema-. Por lo tanto, el valor de una generación no es una cantidad conjunta, indivisible, sino mera acumulación de valores individuales” (cit. en García 7).

¹ Federico García Lorca, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, entre otros formaron parte de este período literario (García 10 – 11).

² En celebración del natalicio del poeta.

La generación del 27 tiene como rasgos distintivos la inclusión y exploración de las vanguardias provenientes de Europa y Latinoamérica. Sin embargo, este deseo de innovación no pretendía romper con el pasado clásico español, sino que quería nutrirse de los grandes poetas de la tradición castellana a la vez. Esta fusión desataría una literatura postvanguardista con una poética envidiable. A pesar de que esta nueva literatura – cautelosamente definida como nueva – es predominantemente ‘masculina’, son muchas las féminas que no sólo acompañan a los escritores hombres contemporáneos de este período sino que lideran la innovación literaria y artística además. Algunos de los nombres femeninos más importantes de este momento son: María Zambrano, Concha Méndez-Cuesta, Ernestina de Champourcín, Rosa Chacel, Josefina de la Torre, entre otras y esto hace que: “la generación de 1927 produ[za] más poetas y escritoras publicadas que ninguna otra generación” (Gregory Cole cit. Leggott 14).

Si bien es cierto que la generación del 27 no acarrea un compromiso social *per se* como han destacado varios estudios al asegurar que: “los poetas de la generación del 27, al mismo tiempo que literariamente buscaran una ‘nueva manera de mirar la realidad’ no se alzaron contra nada” (García 15), no es menos importante que contrario a esta aparente despreocupación socio – política, estos escritores viven a profundidad la situación socio-económica por la que atraviesa España. A partir de 1898 y a raíz de la pérdida de las colonias latinoamericanas, más la derrota de la primera Guerra Mundial, y otros diversos problemas internos en el país – se desarrolla en España un sentimiento de desmoralización e inconformidad que llevaría a fomentar la inestabilidad de las Primera y Segunda Repúblicas, la Guerra Civil (1936 – 1939) y la llegada al poder de Francisco Franco.

A pesar del silencio impuesto por el canon masculino, es imperativo abogar por una ‘generación’ femenina también. Si se tratase de evitar encasillamientos lingüísticos y artísticos, es importante destacar, si no una generación femenina por separado, al menos una voz femenina autorial ininterrumpida que trata de destronar los patrones de una sociedad empecinada en la masculinización de la literatura. La escritora española del momento toma su lugar, lo subvierte y de acuerdo a sus circunstancias intenta una inserción pública inexistente todavía. Los conceptos de ángel del hogar, buena casada, madre, mujer de bien, etc. impiden que las mujeres puedan incursionar en el ámbito público tradicionalmente masculino. Sin embargo, las españolas, específicamente, quienes habían gozado de una relativa apreciación a raíz de los preceptos defendidos por la Generación del 98³ comienzan a participar de manera más activa en la literatura y en la sociedad en general: “Será la literatura escrita por mujeres uno de los medios más eficaces para transmitir y afianzar la idea de que era preciso promover la renovación de la mujer, replantando y revisando los papeles que tradicionalmente le habían asignados” (Gonzáles 107).

Asimismo, el alcance educativo preponderante a principios del siglo y el acceso de las mujeres, ahora como lectoras, a la escritura de todos por igual, propicia un aumento considerable en la participación femenina:

Resulta evidente señalar que la ideología burguesa, para justificar el papel social que correspondía a la mujer, la sublimó, la adornó de virtudes solidarias, de cualidades excelsas como la capacidad de sacrificio y entrega a los demás, la bondad, la mansedumbre, la sumisión y la

³ La generación del 98: grupo de escritores, ensayistas y poetas españoles afectados por la crisis moral, política y social desencadenada en España por la pérdida de Puerto Rico, Guam, Cuba y las Filipinas en 1898.

convirtió no sólo en la reproductora de la especie, sino también en su cuidadora, en el sostén de la casa, del hogar y transmisora de los roles sociales dentro de la familia y la colectividad (Mora 1).

Sin embargo, el feminismo⁴ incipiente de principios de siglo estaba desarrollándose de una manera muy lenta y enfrentaba obstáculos no sólo de los hombres sino de las mismas mujeres que no entendían este movimiento. En 1907, Carmen de Burgos plantea al parlamento español el sufragio femenino⁵, el cual fue derrotado por unanimidad de republicanos y conservadores por igual (Louis 26). No es hasta 1931, con el brevísimo triunfo de la República, que las mujeres ganan el derecho al voto en el país. Sin embargo, estas pocas libertades se esfuman aceleradamente a raíz de la victoria franquista en el 1939 aunque aún quedarían algunas mujeres estudiando en la Residencia de Estudiantes en Madrid. Por lo general, la mujer española vuelve a retomar su papel pasivo y privado personificado en la domesticidad del hogar y pierde las pocas libertades que había logrado ganar (González cit. en Celma y Moran 105 – 106).

... el hecho de que la mujer no formase parte de las generaciones literarias que conformaron el canon del primer tercio de este siglo es un reflejo más de la situación de esta en la España de dicha época, aunque, al menos para mí, es un reflejo especialmente revelador, por encuadrarse en lo que a priori (y a menudo equivocadamente) se considera la intelectualidad más avanzada. Basta revisar someramente la historia de este período para hacerse una idea de lo difícil de la situación (López –Cabral 176).

Según Lopez-Cabral, solamente dos mujeres escritoras habían logrado entrar en las páginas antológicas de la literatura del momento, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Ernestina de Champourcín⁶.

La ausencia de las mujeres escritoras de los anales literarios ha sido extensamente estudiada por los críticos e historiadores en los últimos años en un esfuerzo de recuperación y revaloración de la escritura femenina. Este desempeño en España se ha centrado mayormente en las escritoras de la posguerra y no de finales del XIX y principios del XX. Esta ausencia forzada ha situado a las mujeres del 27 como sujetos⁷ periféricos de los hombres con quienes se habían casado o de quienes eran amigas o familiares. A pesar de esta tentativa de rescate por parte de algunos escritores hombres como Gerardo Diego en su *Antología Poética* de 1934, la incorporación femenina al canon masculino es casi inexistente, y en muchas ocasiones, su

⁴ El feminismo es un conjunto de prácticas y teorías que se encargan de la relación entre mujeres y hombres en el ámbito literario, artístico, cultural y social en general. Las teorías feministas cuestionan la relación entre sexo, sexualidad, y el poder social, político y económico. Desde sus inicios se ha desarrollado de disímiles maneras a través del tiempo y el espacio. Obtuvo su apogeo primordial a partir de los años setenta con las diferentes vertientes de crítica feminista francesa (sicoanalítica), la estadounidense (textual), la inglesa (marxista) y la latinoamericana (rebelión).

⁵ El sufragio femenino en España es reconocido oficialmente en la Constitución de 1931 de la Segunda República. Sin embargo, se le concede a las mujeres mayormente el derecho al sufragio pasivo lo cual les permite postularse como candidatas mas no votar en muchos casos.

⁶ “Las cien mejores poesías líricas de la lengua castellana” de Menéndez Pelayo en que aparece su poema “Amor y Orgullo” y “Poesía española contemporánea (1901-1934)” compilada por Gerardo Diego en 1934 (López – Cabral 175 -76).

⁷ No estamos haciendo referencia aquí del sujeto activo u objeto de las teorías feministas.

presencia necesita desdoblarse a través de los escritos de sus maridos o de otras figuras masculinas: “While the experimentation and creative freedom associated with these movements clearly provided a nurturing environment and a source for inspiration for some women, they were by no means free of patriarchal structures” (Loggott 29).

Desgraciadamente, incluso cuando la intención de los autores era la de rescatar la escritura femenina, se detiene el lector en la falogocéntrica falacia de la mujer escritora a través de su relación matrimonial: “nuestra intención hubiera sido incluir a algún otro poeta más y especialmente las mujeres que se integran en esta generación, Ernestina de Champourcín - la mujer de Doménchina -, Josefina de la Torre y Concha Méndez, la mujer de Manuel Altolaguirre ...” (Cifo 325). Ahora bien, a pesar de esta difícil situación para las letras femeninas también coexisten escritoras que utilizan todos los medios a su alcance para hacer valer su voz y su escritura. Dos de estas autoras emblemáticas - no por ello menos desatendidas social y literariamente - que forman parte de la generación del 27 son Concha Méndez Cuesta y Ernestina de Champourcín.

La primera, Concha Méndez, descrita por Juan Ramón Jiménez como “la sirenita del mar que sonreía secreta a los mocitos en su nicho de cristal, acuario esmeraldino” (Altamirano cit. Bergmann y Herr 46) y que “en ese momento en el que no se podía hablar con la mujer, ella podía ser amiga y “alternar” como amiga del hombre y colaboradora. ... era famosa en todo esta simpatiquísima, inteligente y buena Conchita Méndez” (Prieto 166). Otra de las tantas descripciones de la escritora sería: “Muy influida por Juan Ramón Jiménez. Luego se dejó llevar por los ismos de la Vanguardia. Domina el lenguaje y tiene una cordial intimidad” (Antología 149). Ya desde un inicio, se aprecia en estas descripciones la representación de la mujer a través de la mirada masculina. La ‘sirenita’ - y se retorna a este símbolo más adelante con uno de sus poemas - en un acuario de piedras preciosas, de cristal, distanciado, donde la mujer se sonríe. Juan Ramón Jiménez idealiza a Méndez, Prieto exalta las cualidades ‘femeninas’ de muchachita simpática, buena e inteligente y la visión antológica la reduce a “dejarse llevar por los ismos”.

No deja de ser cierto que en la España de principios de siglo - y el mundo entero prácticamente - las mujeres necesitan el permiso masculino familiar para cualquier tipo de tarea que incursione en el ámbito público dominado por los hombres. Se hace referencia aquí al acceso a la educación, al trabajo, a cualquier vida pública y también al terreno cultural. En este entorno, Concha Méndez logra acceso al famoso grupo del 27 a través de Luis Buñuel, su primer novio y de otros amigos y familiares que le abren las puertas al ámbito literario. Muchos fueron los amigos que la apoyan durante este período y entre ellos se encuentra la pintora surrealista Maruja Mallo⁸ cuya influencia surrealista se puede apreciar en los primeros intentos poéticos de Méndez más adelante (Altamirano 47 - 48). Su vida es marcada desde muy temprana edad por un deseo de ser libre que no corresponde a su condición de mujer lo cual la lleva a viajar y explorar. Prorrumpan de estas preocupaciones sus primeras obras: *Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1928) y *Canciones de mar y de tierra* (1930) (Antología 48). Su poesía inicial es considerada como “libros de un principiante, que todavía no ha sabido dominar del todo las formas poéticas que utiliza...” (Valender 13). Sin embargo, defiende los rasgos más significativos de las vanguardias, el juego con la palabra, el neopopularismo tan dado en Lorca, la deferencia a la industria con homenajes a los deportes, el cine, el transporte, y demás.

Como toda poeta joven, Concha Méndez comienza a evolucionar y en su poesía se empieza a percibir una nueva madurez que está buscando su propia voz a través de la

⁸ Pintora surrealista y una de las pocas mujeres consideradas parte de la Generación del 27.

experimentación y de la búsqueda. Muchos estudiosos de la época desestiman su temprana poesía pues la consideraban imitativa de Rafael Alberti; sin embargo, la misma Méndez lo desmiente en una entrevista en 1985 donde esclarece que, aunque Alberti podía ser considerado su mentor – todos en algún momento habían tenido mentores – los dos compartían muchas de las inquietudes del momento, los dos amaban el mar y los elementos de la naturaleza (Altamirano 48). A continuación de esta temprana poética, la década del treinta daría frutos más personales y más “líricos” – perfeccionados, íntimos, preocupados por la técnica poética y la elegancia.

Vive momentos que cambiarían el derrotero de su camino como su casamiento, pérdida de su primer hijo, separación matrimonial y exilio; todo lo cual influenciará su poesía. En este período hallamos *Vida a vida* (1932), *Niño y sombras* (1936), *Lluvias enlazadas* (1939), entre otros. Desgraciadamente, la Guerra Civil española, la Segunda Guerra Mundial, el exilio y las pérdidas personales darían lugar a una obra diferente a partir de los años cuarenta. Su libro *Sombras y sueños* (1944) y su último publicado *Entre el soñar y el vivir* (1985) enmarcarán unas décadas de desaliento, tomando en cuenta su exilio y desafortunadamente, el abandono también de la comunidad literaria; sin embargo, una lectura cuidadosa de sus últimos poemas nos da una visión debatida entre la realidad, la imaginación y el dolor pero a la vez con una esperanza a un mundo mejor.

Hagamos hincapié ahora en la voz literaria de esta escritora y su inserción en la Generación del 27. Veamos lo que nos dice ella misma en uno de esos primeros poemas, “Nadadora” de su segundo libro *Surtidor* (1928):

Mis brazos:
 Los remos.
 La quilla:
 Mi cuerpo.
 Timón:
 Mi pensamiento.
 (si fuera sirena,
 mis cantos
 serían mis versos.) (Antología 35)

Comencemos primeramente con el título del poema: “Nadadora”, alusión precisa a uno de los objetivos del 27 de alargar los deportes como algo importante de la vida diaria. La escritora está tomando una acción, la de ‘nadar’, el llegar a algún lugar a través del agua, y cambia el tropos marítimo del mar a uno de actividad y de entrenamiento. No encontramos aquí a una poeta sentada a la orilla del mar contemplando el ocaso o la existencia, sino una mujer que se autoadjudica su propia funcionalidad. Según Altamirano en su estudio acerca del símbolo de la sirena en la poesía de Méndez: “The protagonist of the poem is a female swimmer...the swimmer establishes herself instead as a different denizen of the ocean, one more culturally neutral – a boat” (48-49).

De igual forma, en estos versos se puede apreciar un desdoblamiento lírico entre la poetisa y el símbolo de la ‘sirena’ que hace que ese paréntesis utilizado “(si fuera sirena...)” cree una distancia importante entre la escritora y el papel femenino tradicional de seductora: “This water woman’s objective is not to seduce man and destroy him. In fact, her actions have nothing to do with man at all” (Altamirano 49). La sirena es el emblema de la mujer que engaña a Odiseo en su largo regreso a casa, la criatura que con su canto hace que los hombres olviden de dónde

vienen y adónde van. La sirena como símbolo de una criatura bella y perfecta, aquí se convierte en un objeto utilitario. Un objeto asociado mayormente con el sustento de los pescadores y la pesca.

Este corto poema, podría ser analizado bajo una óptica feminista como uno de los más atrevidos rescates femeninos del momento, precisamente, por su neutralidad genérica. No hay nada que manifieste género a medida que progresa la lectura de estos versos hasta el momento en que se menciona la palabra ‘sirena’. Aquí podemos establecer una lectura feminista y revolucionaria al despojar al lenguaje poético de género y enmarcarlo en el mismo referente utilizado por los poetas hombres del momento. Méndez no parece abogar aquí por su feminidad como diría Jiménez al describirla como una ‘sirenita’, sino todo lo contrario; está defendiendo una neutralidad inconcebible: una objetivación consciente de su cuerpo y su función como nadadora. El cuerpo no es el objeto masculino, deseado o idealizado por la maternidad, sino que es sobre lo que se edifica su persona y a la vez su canto, su poesía. Los brazos como remos que indican el camino a seguir en la función de la escritura; la quilla / cuerpo como soporte de toda su existencia y lo más significativo, el timón / pensamiento como la guía a seguir, logran un desdoblamiento lírico que desmantela la ‘ausencia’ femenina, pues la mujer se convierte en el barco y viceversa.

Para concluir con Concha Méndez y a pesar de que no se enmarca dentro de la “Generación del 27” *per se*, ahondemos por un segundo en un poema “Canción” de uno de sus más significativos libros *Niño y sombras* (1936). Un lector agudo podría desdoblar estos versos a través de una lectura ginocrítica. Se pudiera entender ahora un sujeto lírico que habla desde su dolor y la pérdida de su primer hijo con estos versos a continuación:

Ya tiene la tierra algo
que fue mío nueve lunas
(arbolillo nuevo
sin ramas ni fruta) ...
(pudo ver el sol
y no vio la luna). ...
(mi arbolillo nuevo
tuvo triste cuna) (*Antología* 86).

Sin embargo, una lectura ginocrítica⁹ invita al lector a una visión particular de la vida y de las circunstancias de la escritora en cuestión a través de su obra. La sexualidad y la reproducción se conceptualizan aquí a través del cuerpo de la autora, y del hijo “arbolillo nuevo”. En este caso, las herramientas literarias con que se desdobra la escritora / lectora / narradora / mujer hacen que estos versos se universalicen de cierta manera. No será solamente su experiencia personal la que se desdoble aquí, sino la de cualquier mujer que haya sufrido la pérdida de un hijo. El verso, “que fue mío nueve lunas” simbolizando el proceso de gestación

⁹ Según Elaine Showalter existen dos modalidades definidas de críticas feministas: la mujer como lectora y la mujer como escritora. La primera modalidad es *ideológica* y se encarga de la mujer como *lectora* ofreciendo lecturas feministas de textos que analizan las maneras en que la mujer ha sido representada en la literatura, las omisiones y los falsos conceptos acerca de la mujer en la crítica. La mujer como *escritora* plantea que la crítica feminista paulatinamente ha trasladado su centro de lecturas revisionistas a una investigación sostenida de la literatura de mujeres. Trata a la mujer desde la posición de escritora y a esto denomina 'Ginocrítica' (*Towards a Feminist Poetics* 25)

materno de nueve meses, se convierte en uno de esos usos magistrales del lenguaje simbólico propio de la generación del 27.

De igual manera, este poema demuestra una madurez poética que llevan a la autora a ser más audaz con la escritura. Somos testigos de un cambio sustancial en sus poemas. Ha dejado atrás la simplicidad de los primeros poemas para jugar un poco más con el lenguaje. Ha transformado el ritmo con repeticiones que le dan una musicalidad nueva al poema - arbolillo nuevo -. El lenguaje aquí sí se personifica a través de su género y reclama su maternidad malograda. Un tema tan ‘privado’, femenino, con connotación religiosa además, queda puesto al desnudo en el lenguaje poético de Méndez donde no han quedado ya “ni ramas ni frutas” (Méndez 86). Este poema es un valiente reclamo femenino y a la vez poético. La relevancia no está simplemente en desnudar el dolor maternal y de cierta manera “romantizarlo”, sino en retomar el cuerpo femenino, el embarazo sin frutos y transformarlo desde un espacio libre y público.

Otra escritora de la época, Ernestina de Champourcín Morán de Loredó, es quizás la poeta más conocida de estos años y a la vez una de las menos estudiadas críticamente en sentido general. Andrew Debicki señala que: “aunque las historias literarias suelen mencionar a Ernestina de Champourcín como la poeta más importante de la Generación del 27, su obra ha quedado casi sin estudiar por la crítica” (cit. en López – Cabrales 174). La misma escritora comenta en una carta a una amiga: “Yo no sé si pertenezco a la generación del 27. Sólo sé que nací en el 5 y publiqué mi primer libro en el 26 ... si ellos me consideran de su generación lo ignoro, a ellos corresponde decirlo” (cit. Prieto 190). En igual medida, muchos teóricos la han considerado uno de los baluartes femeninos más significativos de principios de siglo en las letras españolas.

Champourcín provenía de una familia adinerada y desde muy temprana edad pudo disfrutar no solo de los clásicos de la literatura española sino también de la literatura y el arte universal. Como toda ‘jovencita’ de buena familia, su futuro estaba dictado por las pautas de una sociedad patriarcal que la restringía a su papel angelical y privado. Uno de sus mayores anhelos fue entrar a la universidad, mas esto se vio truncado pues su padre se negó rotundamente a que fuese una ‘mujer con conocimiento’. Como parte de la educación femenina del momento y de su familia, pudo aprender francés e inglés, lo cual le abriría muchas puertas al mundo periodístico y literario después ya que trabajó como traductora por muchos años.

Igualmente, escribiría sus primeros versos en francés por esa época. Por este entonces, comienza a involucrarse en el Liceo Club Femenino¹⁰ y se encarga de los asuntos relacionados a la literatura. (Fernández 18 - 9). Es precisamente mientras trabaja en el Liceo cuando conoce a quien sería después, su esposo, Juan José Domenchina, también poeta y político. Debido al vínculo político de su esposo con el gobierno anterior, con la victoria franquista y después de varias mudanzas dentro de la misma España, el matrimonio termina exiliándose en México. Nuevamente nos dice Debicki “... el mundo literario español parece haber hecho más caso a la persona que a su obra: se recuerda en Champourcín a una joven admiradora de la obra de Juan Ramón Jiménez, a la esposa del poeta Juan Domechina, a una española exiliada en México que se ganaba la vida traduciendo obras del inglés” (cit. en López – Cabrales 174). En sus últimos

¹⁰ En 1926 María de Maeztu y Concha Méndez fundan el Liceo Club Femenino. El objetivo del mismo es concientizar y unificar a las mujeres para poder intervenir en los problemas sociales y culturales del momento que estaban viviendo.

años vuelve a España y desafortunadamente tuvo un período difícil de adaptación al encontrar un país casi desconocido para ella (Fernández 13-18).

La obra poética de Champourcín ha sido de las más difundidas de las mujeres escritoras. Quizás por su acentuada presencia en los círculos literarios del momento, su exilio en México o su incalculable labor periodística, Ernestina logró algo muy poco alcanzado por las mujeres: cierto reconocimiento de su nombre y de su poesía. Profundicemos ahora en términos generales en su poesía. La crítica la ha dividido en tres partes fundamentales. La primera etapa poética la consideran una preocupada por el amor, fundamentalmente el humano, enmarcada entre los años 1905 a 1936. Este es el período específico que nos ocupa en este trabajo pues encuadra su poesía dentro de la Generación del 27. La segunda, ya durante el exilio oscilando aproximadamente de los años 1936 a 1974 - enfocada en un amor divino que resalta el dilema religioso que acarreó la posguerra y la distancia. Y, por último, una tercera etapa, ya hacia el final de su vida, de 1974 a 1991, que se caracterizaría por una vuelta hacia el pasado a través del tiempo y la geografía. Esta última fase literaria coincide con su regreso a España y todo a su alrededor, los lugares, la memoria, etc. toman un matiz diferente vistos desde el prisma de la distancia y de la reconciliación (Fernández 18-22).

La escritura de Champourcín evolucionó a través del tiempo pues al igual que otros poetas, vivió una vida larga, llena de experiencias que la nutrieron de nuevos elementos poéticos. Veamos ahora uno de sus poemas, “Firmeza” de *Ahora* (1928) enmarcado precisamente en la época del 27. Muchos estudiosos coinciden en que en este poemario, Ernestina dio “un llamativo salto de calidad ... Los tonos postrománticos de su primera obra entran durante estos años en el ámbito del simbolismo más radical: el de las correspondencias y la absolutización metafórica, todavía en un contexto ricamente sensorial” (Fernández 20). El uso de versos como “la dulce luz de plata”, “la red de tus palabras” conmueve los sentidos poéticos y lingüísticos y le dan al poema un claro matiz vanguardista. Hay un juego de colores, de metáforas, de símbolos fusionados con un deseo íntimo de la autora de utilizar la poesía como una herramienta para poder expresar lo que pocas mujeres se atrevían a verbalizar.

La mujer toma una autoridad sobre la palabra que le permite “controlar” el devenir de su vida y de su poesía como su creación originaria. La voz lírica es la mujer: una mujer desdoblada que retoma la voz activa y subvierte el papel tradicional pasivo y privado y se adjudica el poder de aceptar o no esa “red de palabras” del amante. “... ha salido vacía / la red de tus palabras / sin lograr conmover / el cáliz de mi alma ” (Champourcín 29). En este poema, la búsqueda de amor no correspondido, o de palabras insospechadas y evacuadas se pierden “en el cauce sereno y limpio / de mi alma” (ídem 29). La mujer escritora, no es ahora la jovencita inocente sino la mujer madura, ‘serena’, que puede rescatar de conceptos defendidos por la generación del 27, como la belleza en la misma imperfección, la desnudez no del cuerpo sino también del alma, el juego lingüístico de símbolos. A pesar de que muchos críticos han buscado detalladamente la presencia de Dios en toda su labor poética, en este poema específicamente no hay una alusión clara a la presencia divina, aunque el cáliz del alma, insinúe el alma como receptáculo de Dios. Según Fernández Urtazún, la poesía de Champourcín estaba: “al margen de modas y gustos, fue en todo momento un clamor de amor humano dirigido a los seres y a las cosas que formaban el entorno de su vida y las aspiraciones de su corazón” (20).

En contraposición al poema anteriormente analizado, perteneciente a su primera etapa poética, veamos el poema con que abre su segundo período en el libro *Presencia a oscuras*, inaugurando así lo que ella misma llamaría una etapa dedicada al amor divino. Argumenta Fernández: “La temática de *Presencia a oscuras* es exclusivamente religiosa. No se trata

propiamente de poesía mística sino de un canto de amor a Dios: como se ve en este poema, la autora nos habla de un Dios personal, cercano, buscado y amado. Siguen presentes los símbolos místicos de sus poemas anteriores a la guerra, pero cada vez encontraremos más referencias a los textos sagrados” (24):

... ¿qué sabéis del poder obsesivo, inmutable,
del dominio absoluto del Dios que llevo dentro? ...
¿Qué sabéis de la llama que quema y no consume,
qué sabéis de mi Dios, del Dios que llevo dentro? ...
Nadie puede quitármelo; Él es lo único mío, ...
Debo mi libertad al Dios que llevo dentro (Champourcín 30).

A través de estos versos, el amor se ha transformado de uno terrenal, imperfecto, humano - aquel que habíamos vislumbrado en “Firmeza” – en uno divino y perfecto. Aquí vemos a un Dios único, ideal, que la escritora lleva por dentro a todas partes. Un Dios que Ernestina ha desarrollado a través de sus infortunios, sus experiencias, sus crisis, etc. esta relación con Dios se ha tenido que despojar de todo lo material - el exilio la ha forzado a hacerlo- y ahora sólo le queda ser el recipiente de Dios, pero también su palabra y su verbo, “debo mi libertad al Dios que llevo adentro.” Este poder de la palabra que hemos venido apreciando en su poesía, llega a su coronación en esta preferencia del poeta / mujer. El adjudicarse el derecho – pensemos en el momento en que escribe estos versos y la posición de la mujer – de llevar a Dios por dentro, de esta toma de posesión que funde lo divino con lo terrenal, subvirtiendo el poder religioso masculino preponderante en España y el catolicismo en general.

En este poema también podemos ver cómo la escritora increpa al lector acerca de la torpeza de un amor que no llena. “No habléis de mí / vosotros que cifráis vuestra dicha / en el afán y el júbilo / de algún amor terreno” (30). El lector aquí se convierte en todos aquellos que buscan respuestas en el amor físico y no entienden la magnitud de un amor espiritual divino, que en este caso, es el que ella siente por Dios. La vida terrenal simboliza un “tránsito forzoso” que no conduce a nada. Iguala su vida a la de todos los demás, pues todas las personas toman sus senderos propios. Sin embargo, en un juego magistral antagónico, su sendero la lleva a la cima interior “sin fondo del Dios que llevo dentro”. No hay que buscar las respuestas en los cielos, ni en la religión, sino en la intimidad¹¹ de una relación con Dios y en el valor de una presencia humana- divina que en este caso se personifica en una escritora / mujer.

Con intenciones de resumir y de contestar algunas de las preguntas que nos hicimos durante esta investigación, ¿cómo es posible que tantas de las grandes plumas literarias de principios de siglo, no sólo femenina sino española en general, hayan podido ser tan desconocidas y excluidas del canon literario? ¿dónde se podría ubicar a algunas de estas invaluable mujeres? ¿tienen cabida dentro de la generación del 27? Indudablemente, sí. Entonces, cabe preguntarse el por qué estas mujeres, fuertes, decididas, vanguardistas y rebeldes, se escudaron tras las figuras de sus maridos y se distanciaron del término / movimiento feminista de manera tan categórica? López –Cabral concluye en su ensayo¹² que: “una vez más en la historia se rompe el mito del intelectual como

¹¹ Este aspecto poético nos remonta a la inigualable mística española de Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila.

¹² “Tras el rostro/rastro oculto de las mujeres en La Generación del 27” publicado en letras femeninas en 1998.

alguien abierto a las diferencias y al “otro”, en este caso la mujer. La historia silenciada de las mujeres nos recuerda de nuevo que el discurso hegemónico patriarcal, temeroso de abarcar y enfrentar la diferencia, opta por utilizarla y ocultarla” (López-Cabrales 186).

Apoyándose meramente en la poética desplegada por muchas de ellas, sus intenciones, sus actividades públicas y las circunstancias dadas, podría decirse que la exclusión femenina respondió desafortunadamente a una sociedad masculinizante temerosa de la inserción femenina en esos campos no ‘reconocidos’. De igual manera, la acción de tergiversar los roles tradicionales de la imposición masculina dentro de su poesía hizo que las poetisas fuesen marginadas, aunque a simple vista, pareciese que estaban siendo aceptadas. A medida que iban reemplazando la vieja retórica patriarcal por una nueva, original dentro de su propia feminidad, estaban cometiendo un acto subversivo y transformador que las ayudó a definir su propia identidad. A pesar de que muchas de estas escritoras tuvieron que escudarse detrás del nombre y la reputación de sus maridos y/o amigos escritores innumerables veces, es importante destacar que al escribir ya estaban también luchando contra la oposición masculina imperante que solo aceptaba su poesía, siempre y cuando, se mantuviera dentro de los parámetros hegemónicos aceptados en la sociedad. Estos parámetros de mantenerse dentro del espacio femenino privado del hogar, concepto tan difundido por la teórica Lucía Guerra, relegaba a la escritora a temas concernientes a la maternidad, el matrimonio, en fin, el espacio de la casa. Los temas restringidos femeninos se convertían así en un manual de conducta para mantener la idea ‘poetisada’ de la sublimidad perfecta del alma femenina: “La poesía y la mujer se solían identificar demasiado. La mujer y la poesía pertenecían, ideológicamente, al mismo terreno, el de la sensibilidad, del sentimiento. Ya lo dijo Gustavo Adolfo Bécquer: “Poesía eres tú” (Mora 2).

La perspectiva femenina, por momentos feminista, con que nos adentramos en estas dos poetisas orienta a una lectura ginocéntrica que las inserta necesariamente en la afamada Generación del 27. Sus innovaciones, su deseo vanguardista de exploración y rebelión, y su defensa a una heroína femenina las vincula irremediamente a una visión feminista avanzada de la escritura femenina. Este término de lectura feminista, está siendo manejado con cautela, pues la misma Champourcín negaría categóricamente esta clasificación en una entrevista radial que le hiciera Edith Checa en 1997 donde enfatiza su posición como poetisa, no como feminista. Sin embargo, por lo general, el feminismo invoca una crítica a la desigualdad entre mujeres y hombres, y proclama la promoción de los derechos e intereses de la mujer. Entonces, ¿pudiésemos aventurar que muchos de estos poemas tenían tendencias feministas? ¿Acaso esta búsqueda de una voz propia no las lleva a defender “el subalterno” femenino y a revolucionar los roles preconcebidos de hombre y mujer? Sin querer recaer en las falsedades de clasificación contra las que estas escritoras tanto lucharon, proponemos que la poesía de estas dos grandes mujeres, aunque no feminista por respetar sus criterios, desempeñó un rol fundamental en el devenir de la literatura femenina posterior que desplegaría un feminismo ferviente.

El progreso de las diferentes corrientes feministas, desarrolladas mayormente durante la segunda mitad del siglo XX, se dio a la tarea de rescatar y revalorizar muchas de estas voces perdidas de las generaciones anteriores. Quizás hubiese sido imposible llegar a las obras de Ana María Matute (1925-2014) o de Rosa Montero (1951), por solo mencionar a dos de las más significativas escritoras españolas de los últimos tiempos, si las *sinsombreros* no se hubiesen destacado durante la Generación del 27. La genealogía literaria femenina es un aspecto vital en el devenir del desarrollo de las letras, tanto en el campo del feminismo como en el meramente literario pues si no sabemos de dónde venimos, tampoco sabremos hacia donde podemos ir.

Cerrando con las palabras de la misma Champourcín: “Yo pienso en el 27 como un arcoíris muy especial. Un viento de poesía con nuevos colores y nuevos aires; un árbol con raíces modernas y antiguas: Góngora, Vicente Gil, Juan Ramón. Y brotando de esas raíces una cascada de hojas y flores surgiendo como un remolino de fuerza irresistible” (cit. Pietro 190). Esperemos que ese ‘remolino de fuerza irresistible’ que fueron muchas de estas mujeres deje de ser la presencia ausente de tantas generaciones literarias que vendrán después y se conviertan en las plumas sin género por las que tanto se ha luchado.

Obras citadas

- Antología de poetas españoles de la generación del 27* (II). Unidad productora, 1977.
- Bergmann, Emilie L. y Richard Herr (Eds.). *Mirrors and Echoes: Women's Writing in Twentieth-Century Spain*. U of California P, 2007.
- Celma Valero, María Pilar y Carmen Morán Rodríguez (Eds.). *Con voz propia: la mujer en la literatura española de los siglos XIX y XX*. Graficas Ceyde, 2006.
- Champourcin, Ernestina de. *Presencia a oscuras*. Real, 1952.
- . *Poesía esencial*. Gráficas Jomagar, 2008.
- . *Ernestina de Champourcin olvidada entre los equívocos linderos de la Generación del 27*. Dir. Edith Checa. *Espéculo*, 9, 1998.
- Cifo González, Manuel, et all. *Antología poética de la generación del 27*. Suma de Letras, 2005.
- Fagundo, Ana María. *Literatura femenina de España y las Américas*. Espiral Hispano - Americana, 1995.
- Fernández Urtasún, Rosa. "Ernestina de Champourcin: una voz diferente en la Generación del 27." *Hipertexto Invierno*, 2008, pp. 18-37.
- García, José Antonio. *Generación del 27. Poemas*. 2 ed, Editorial Everest, 2007.
- Landeira, Joy. "María Cristina C. Mabrey, Ernestina de Champourcin, poeta de la Generación del 27, en la oculta senda de la tradición poética femenina." *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 35, no. 1, 2010, pp. 355 – 85.
- Leggott, Sarah. *The Workings of Memory: Life-Writing by Women in Early Twenty Century Spain*. Bucknell UP, 2008.
- López-Cabrales, María del Mar. "Tras el rostro/rastro oculto de las mujeres en la Generación del 27." *Letras Femeninas*, vol. 24, no. 1/2, 1998, pp. 173-87.
- Louis, Anja. "Front Matter." *Women and the Law: Carmen De Burgos, an Early Feminist*. Boydell and Brewer, 2005.
- Mora, Antonio. "Reseña de *Peces en la tierra*". *Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*. *Álabe*, vol. 3, 2011.
- Prieto, Gregorio. *Lorca y la generación del 27*. Editorial Biblioteca Nueva, 1977.
- Valander, James. Introducción. *Concha Méndez: Poemas (1926 – 1986)*. Ediciones Hiperión, 1995.
- . Introducción. *Poesía esencial: Ernestina de Champourcin*. Gráficas Jomagar, 2008.

La reclamación de la memoria en el arte: mujeres encarceladas durante el franquismo en *Presas de papel*

*Brenna Cowardin
College of William and Mary*

“A veces, compañeros, la memoria deja huecos en los tejados...”

(Jiménez y Sánchez 15)

“First are the unnamed dead and their voices that vex the restless mind”

(Shirinian, Identity papers 1-3)

Había un mantra constante en la familia de Patricia y Juan Villa: “Orgullosos de ser quienes somos.”¹ Ellos son los sobrinos nietos de Matilde Landa (1904-1942), una de los líderes de los republicanos durante la Guerra Civil Española. Landa es una mártir famosa cuya vida ha sido immortalizada en el poema de Miguel Hernández, “A Matilde.” Aunque Hernández escribió el poema antes de su suicidio en una cárcel de la posguerra, los primeros versos parecen aludir a la muerte de ella de una manera inquietante:

En la tierra castellana
el castellano caía
con la voz llena de España
y la muerte de alegría. (Hernández, “A Matilde” vv. 1-4)

Después de la muerte de Landa, su familia continuó la resistencia contra la dictadura de Francisco Franco, viviendo en la clandestinidad. Como es claro en la frase anteriormente citada de los Villa, durante todos estos años su familia celebró la identidad antifascista, no olvidando nunca la historia familiar. Aunque Franco ya está muerto, los vestigios de su régimen permanecen y, de alguna manera, las generaciones posfranquistas todavía sufren en silencio. Pero no es posible ni deseable olvidar completamente el sufrimiento de los republicanos vencidos porque los fantasmas de los antepasados rondan a los vivos. Este ha sido el caso de Juan Villa que declaró que cada noche los espíritus de sus familiares muertos “cenaban” con ellos. Según Marianne Hirsch, esta vivencia del trauma por parte de la segunda o tercera generación que no experimentó en directo el acto violento se llama “post memoria” (103). Muchos descendientes de los reprimidos republicanos heredan algún aspecto de la post memoria porque sus padres y abuelos no pudieron hablar de su represión fuera de la casa por miedo a las represalias del gobierno. Por eso, contaron testimonios orales a los descendientes dentro del hogar. En otros casos, los padres y abuelos no pudieron hablar en absoluto. En *Desenterrar las palabras: Transmisión generacional del trauma de la violencia política del siglo xx en el Estado español*, Clara Valverde Gefaell afirma que la generación que experimenta el silencio “[ha] heredado sin dar[se] cuenta y sin desearlo, aspectos nocivos del impacto emocional de lo que vivieron [los] abuelos” (16).

El rol del pasado en esta investigación es fundamental, pero como Steven High y Edward Little afirman en la introducción de *Remembering Mass Violence: Oral History, New Media, and Performance*: “the potential for deeper connection occurs in the *present* act of remembering” (3).

¹ Esta cita es de una entrevista personal que hice con Patricia y Juan Villa el 8 de noviembre en Torremocha de Jarama, un pueblo de 900 habitantes a unos 50 kilómetros de Madrid.

El énfasis de la cita es mío porque *Presas de papel* (2018), una obra teatral escrita por Olalla Sánchez y Balbina Jiménez, crea un espacio para llevar a cabo estas profundas conexiones temporales. Ellas confrontan su propia posmemoria de la experiencia republicana durante el franquismo, exigiendo que la audiencia reconozca la historia acallada de las mujeres encarceladas del periodo. La escenificación original del estreno de la obra en julio de 2018 tuvo lugar en las ruinas del penal franquista en Bustarviejo.² Las paredes desmoronadas y el patio descuidado señalaron que el sitio fue olvidado desde hace muchos años. Durante el régimen de Franco, hombres republicanos fueron encarcelados allí y obligados a construir las vías de un ferrocarril que conectaría Madrid con otras regiones. Sánchez, Jiménez y la tercera actriz, Nuria Gutiérrez, dan nueva vida al sitio por medio del arte. Con la revitalización de las ruinas mediante la escenificación teatral, la espectadora podía sentir las presencias efímeras de los presos republicanos que pasaron la condena encarcelados allí. La memoria del sufrimiento de las mujeres encarceladas que ellas representan en *Presas de papel*, junta con la historia de los hombres republicanos de Bustarviejo, dejan “un hueco en el tejado” para liberar a quienes Lorne Shirinian denomina “the unnamed dead.”

Argumento que *Presas de papel* sirve como un vehículo para contar la experiencia de las mujeres encarceladas durante el franquismo a pesar de que las fuerzas restantes de la dictadura intentan silenciar la memoria de ellas. En la primera sección de mi análisis, señalo que las actrices Sánchez, Jiménez y Gutiérrez y su director, Sergio López usan el escenario mismo de las dos escenificaciones de la obra para preservar y contar la memoria republicana. A continuación, demuestro que esta obra de 2018 está basada en anteriores testimonios orales, documentales cinematográficos y biografías sobre las mujeres reales encarceladas en las cárceles franquistas. La presentación de estas mujeres en las dos versiones de la obra es más que una manera teatral de representar la historia de la represión femenina con verdades clave. Afirmando que esta decisión de incorporar el collage de voces e imágenes históricas poco conocidas homenajea a las mártires y las sobrevivientes del régimen, sacándolas a la luz en la esfera pública.

Breve resumen de las dos representaciones

Aunque hay semejanzas entre las dos versiones de *Presas de papel*, las escenificaciones en lugares distintos crean oportunidades diversas en la narración. En el penal franquista que sirvió de escenario en julio, la trama sigue las vidas diarias de dos mujeres encarceladas y la monja quien está encargada de ellas en la Cárcel de Ventas que “fue el centro femenino de reclusión más representativo de la época” (Hernández Holgado 53). Gutiérrez, Jiménez y Sánchez no pueden interpretar la obra en lo que fue Ventas porque el sitio en Madrid está completamente borrado. Según Francisco Hernández Holgado, la Cárcel de Ventas “es un no-lugar *de facto*: ninguna placa recuerda hoy su existencia, desaparecido ya el antiguo edificio” (53). Por eso, ellas transforman el penal de Bustarviejo en Ventas.

Esta representación de *Presas de papel* comienza con una llamada a la comunicación que significa la interacción entre las presas y sus familiares. La espectadora todavía está afuera del penal y Sánchez y Gutiérrez, “Leonor y Manolita,” corren a la cancela para saludar a la audiencia quienes representan a sus familias. Hay un ambiente frenético cuando ellas gritan directamente a los espectadores y es claro que los dos o tres minutos para hablar no son suficientes para comunicar lo que ellas quieren decir. Después, la mayoría de la obra tiene lugar en la celda de Leonor y Manolita; Sánchez y Gutiérrez ilustran las maneras ingeniosas en que las presas trataban de sobrevivir el horror de la cárcel. Por ejemplo, ellas cantan “Cárcel de Ventas, Hotel

² Bustarviejo es un pueblo de aproximadamente 1.700 habitantes a unos 50 kilómetros de Madrid.

Maravilloso,” una canción real escrita por las presas de Ventas que usa la sátira para resistir las condiciones inhumanas de la cárcel.

Al final de la escenificación, las actrices y la audiencia regresan al patio del penal y Sánchez, como la presa Justa Freire, una maestra republicana famosa, enseña a Gutiérrez “Manolita” y el resto de las mujeres en la audiencia otra canción, “Ronda popular de Cadalso de los Vidrios,” pero en contraste de “Cárcel de Ventas, Hotel Maravilloso,” esta canción homenajea a la patria franquista. Para la sorpresa de todos, Manolita protesta esta versión de la canción y en los versos finales, en vez de cantar “para alegrar a la patria,” ella grita “para todas las presas de España” (Jiménez y Sánchez 14). Después, Jiménez como la narradora dice que esta pequeña rebelión resulta en la condena de muerte para Manolita; a continuación, todos en la audiencia junto a las actrices cantan la canción una vez más con las palabras de Manolita como un reconocimiento de su valor.

La misma trama está presente en la escenificación de noviembre³ también, pero al principio hay otras escenas para “contar lo máximo posible con...recursos interpretativos” (*Presas de papel: Teatro Documento* 9). La primera escena muestra un juego de niñas y otra vez se usa la sátira para ilustrar la gravedad de la experiencia de las presas. La segunda escena se centra en Matilde Landa. Gutiérrez interpreta este papel mientras Jiménez y Sánchez narran su historia. Aquí, ellas usan el motivo del columpio como una representación de la experiencia de Matilde y al final de la escena, Gutiérrez lo deja caer como el cuerpo de Matilde cuando ella se suicidó por tirarse de una ventana de la prisión en Las Palmas de Mallorca. El columpio se balancea en silencio por un momento sombrío antes de la transición a la historia de Leonor y Manolita en la Cárcel de Ventas. Esta transición toma la forma de una serie de escenas muy cortas que ilustran el sufrimiento en la cárcel con un énfasis en la oscuridad y el sonido del agua. La historia de Manolita y Leonor sigue y otra vez en la escena final todos en el teatro cantan en honor a las presas.

El escenario teatral y su poder en la reclamación de la historia

En esta sección voy a analizar las diferencias entre el poder emocional del escenario en las dos representaciones de *Presas de papel*. Como se menciona arriba, el estreno de *Presas de papel* en julio fue una representación de “site-specific theater” que rompe los confines de lo normal (Schechner ix). Richard Schechner, el actor-director quien cotizó el término, define este tipo del teatro como una representación “in which *all the elements or parts* making up the performance are recognized as alive” (Schechner x). Hay dos partes fundamentales de esta definición. Primero, el énfasis en todos los elementos de la obra muestra que el/la dramaturgo reconoce el propósito de cada parte de la representación; el guión y los actores tienen roles significativos, pero se entiende que las estructuras del lugar y la audiencia influyen en el espectáculo también. En la primera escenificación de *Presas de papel* en Bustarviejo, el escenario y los espectadores funcionan directamente en la interpretación de la obra. Por ejemplo, cuando la audiencia entra al penal por primera vez, hay un recorrido guiado por la monja; Jiménez está hablando directamente a la audiencia sobre el sitio. Este tipo de diálogo es poco usual en el teatro e invita al espectador a interpretar un papel en la trama. Al principio, la monja se dirige a los espectadores: “Pasen y vean, pasen y vengan, disfruten del paseo, turismo penitenciario se llama y dicen está de moda” (Jiménez y Sánchez 3). La escena es fundamental para cumplir el objetivo de *Presas de papel* porque la incomodidad frente a esta glorificación del

³ La segunda escenificación ocurrió en noviembre de 2018 en La Cabrera, un pueblo de 2.500, 70 kilómetros de Madrid. A diferencia de la primera versión, fue interpretada en un teatro clásico.

dolor de las mujeres encarceladas invita a la audiencia a cuestionar el discurso que Jiménez está presentando y de esa manera, tiene que cuestionar el discurso sobre el franquismo porque la misma glorificación de la era existe hoy en día.

Segundo, Schechner usa la palabra “alive” con intenciones muy claras. Con el adjetivo *vivo*, Schechner señala que las actrices y la espectadora no son los únicos seres vivos en un espectáculo de sitio específico. En el teatro ambiental las paredes y el sitio entero están involucrados con el proceso de animar, de dar vida a la obra. La presencia de los fantasmas de los reprimidos y la dolorosa experiencia sufrida influyen en la representación de la obra. En una entrevista conmigo en julio de 2018, Gutiérrez explicó que “la energía del sitio” ilumina la historia porque “para actuar, es la verdad.” Por eso, una de las preguntas fundamentales del movimiento de la escenificación al teatro tradicional que ocurre en la segunda adaptación en noviembre de 2018, es la manera de preservar esta conexión con los fantasmas de la memoria. Sánchez confirma que falta una parte de la experiencia emocional en un teatro convencional, pero todavía “hay unas energías que nos acompañan todo el rato.”

Hoy en día, hay un movimiento artístico hacia esta movilización y recreación del arte de sitios específicos como *Presas de papel* para compartir la obra con más gente (Kwon 29). En la representación de noviembre de 2018, el equipo produce la presencia constante de la memoria dentro del simbolismo de la obra. Por ejemplo, una de los objetos del escenario es una caja de madera con la palabra “frágil” estampada en ella. Durante la representación, las actrices usan la caja como una silla o un instrumento de percusión. No obstante, a pesar de la utilidad de la caja, su simbolismo y lo que está metafóricamente dentro de la caja es lo más significativo. Según el dossier, *Presas de papel*, representa “la memoria silenciada, lo escondido y/o olvidado” (*Presas de papel: Teatro Documento* 9). La caja tiene una cerradura en cada lado de la tapa para prohibir su apertura y el escrito “frágil” hace pensar en la caja de Pandora y la amenaza de sus horrores si es abierta. Pero, a diferencia de la caja de Pandora, la amenaza real se produce solo si no se la puede abrir y dar a conocer lo que está dentro al discurso público. Con esta caja, Gutiérrez, Jiménez, López y Sánchez literalmente traen la memoria histórica del penal de Bustarviejo al teatro tradicional porque la caja representa los mismos fantasmas que la audiencia siente en la primera escenificación.

Otro método que el equipo usa para representar la presencia de la memoria histórica en la producción de la obra es el contraste entre la luz y la oscuridad. En las escenas cortas de transición que representan la vida en la Cárcel de Ventas, la mayoría del escenario está oscuro, excepto el área donde las actrices están ubicadas. Estas escenas se pueden interpretar como metáfora por la batalla clásica entre la luz y oscuridad, pero en términos de esta obra, representan la lucha entre la memoria y el olvido. En una escena particularmente emotiva, las tres actrices están de pie, mirando el singular rayo de luz que entra por lo que la espectadora puede interpretar como una ventana muy pequeña en lo más alto de la pared de una celda. Las caras se iluminan y la audiencia puede sentir su esperanza por un día mejor. Además, ellas están encima de la caja y sus cuerpos llegan a hacerse parte de la memoria de las mujeres encarceladas, pero en vez de ser una memoria olvidada, escondida dentro de la caja fuerte, ellas son una memoria viva que han logrado escaparse de los intentos del franquismo de erradicarlas.

El contra-discurso

Presas de papel no solo encarna la memoria de los vencidos con una presencia física en los espacios represivos, sino también la inspiración de la obra y el guion tienen raíces intertextuales en el trabajo y la historia de cuatro mujeres específicas: Matilde Landa, Juana

Doña y Justa Freire forman la base de los personajes principales de la obra y los testimonios orales que Tomasa Cuevas publicó en su libro, *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas* provee experiencias reales como la referencia de la trama (*Presas de papel: Teatro Documento* 4). En esta sección, me voy a referir sobre las dos versiones de *Presas de papel* a la vez—aunque Matilde Landa no es un personaje en la primera escenificación de la obra—para resaltar que las dos homenajean a las presas del franquismo, creando así un contra-discurso que reconoce la humanidad y el sufrimiento de las mujeres republicanas.

Antes de analizar el guión, es fundamental señalar el papel de las mujeres en esta obra. El director Sergio López afirma que “ellas tratan de hablar de las mujeres porque las mujeres han estado mucho más silenciadas. Y bueno, es un tema hecho por ellas, escrito por ellas, creado por ellas.” Es evidente que él reconoce la importancia de la agencia de Gutiérrez, Jiménez y Sánchez sobre la historia que están contando. Según David Ginard, la presentación de la experiencia de las presas no es común porque las mujeres fueron una minoría de los reprimidos o encarcelados durante la dictadura de Franco (24). No obstante, la opresión femenina era distinta a la que los hombres experimentaron porque ellas enfrentaron “una doble represión” de “política y de género” (Moreno 3). Jiménez y Gutiérrez abordan la represión de género en *Presas de papel* con una escena sobre la violación de las mujeres republicanas. En esta escena, Leonor crea un juego en que Manolita tiene que adivinar el nombre de la persona a quien ella está interpretando. Leonor representa a Gonzalo Queipo de Llano, un general insurgente durante la Guerra Civil que dice: “nuestros valientes legionarios y regulares han demostrado de rojos cobardes, lo que significa ser hombres de verdad, y de paso también a sus mujeres, esto está totalmente justificado” (9). Manolita responde a la interpretación con “Si hubieran violado a tu hermana, no te reirías” (9). En este momento, la espectadora entiende que Manolita fue afectada por la violencia sexual de alguna manera. No obstante, Leonor continúa la conversación y dice, “Y ¿qué sabes tú? Aquí cada una sabe lo suyo” (9). Aquí Sánchez y Jiménez muestran que hay una posibilidad que Leonor tenga su propia experiencia con la violación. Esta escena es la única que habla sobre la represión de género, pero argumento que la decisión de descentralizar la violencia contra mujeres mueve la narrativa de *Presas de papel* más allá del enfoque en la mujer como mera víctima.

En el siguiente monólogo es claro que, según Sánchez y Jiménez, las mujeres republicanas tienen agencia política y luchan contra la victimización de la mujer. En el monólogo, Leonor está describiendo los chinches, pero los insectos son una metáfora de las mujeres republicanas. Leonor está protestando contra los intentos de los franquistas a deshumanizarlas y en el proceso, ella reclama a los chinches como una comparación digna, afirmando que ellas siguen siendo fuertes, capaces de resistir el régimen:

[S]on inteligentes en el ataque, pues operan en grupo, son miles, eso es lo mejor porque así despistan a sus depredadores, como cada día capturan más. Pues ellas se organizan, en distintos grupos y en todas las direcciones. Aunque eso sí, la mayor parte del tiempo, habitan en lugares sombríos y silenciosos, salen de noche y siempre en cadena, cada una sabe dónde están las demás, y eso sí: las hembras suelen vivir más tiempo que los machos. (Jiménez y Sánchez 6).

Es evidente que Leonor todavía tiene fe en la firmeza de las mujeres republicanas, aunque la amenaza de la condena de encarcelamiento aumenta cada día. Estas mujeres con una pasión profunda por la resistencia son fundamentales en *Presas de papel*. Además, este

monólogo afirma que Gutiérrez y Jiménez además de Sánchez se comprometen con su trabajo a continuar la protesta y crear un contra-discurso frente a la historia del franquismo conocido en España. En el caso de Jiménez y Sánchez, ellas son la tercera generación que está luchando contra los intentos de imponer silencio. Las tres actrices usan el arte teatral para asegurar que, como la narradora interpretada por Jiménez dice en *Presas de papel*, “la memoria no se calla, grita” (Jiménez y Sánchez 4). Después de una representación de todo el dolor y la brutalidad de la cárcel, esta afirmación enfatiza que al fin y al cabo las mujeres todavía tienen control sobre sus experiencias y van a contar sus testimonios y declarar su humanidad sin vergüenza ni miedo.

Estas declaraciones tienen raíces en las antepasadas, y en la conocida editora de testimonios orales y antigua presa Tomasa Cuevas es una de ellas. Esta opinión es muy distinta de otros esfuerzos académicos para contar la experiencia de las mujeres vencidas de la Guerra Civil porque Cuevas no es historiadora ni académica. Ella es una de las sobrevivientes de las cárceles franquistas, y esta conexión personal es obvia en sus libros. Además, sus libros presentan los testimonios sin análisis externo ni referencias a la literatura sobre las mujeres encarceladas durante el franquismo y por eso, ellas pueden contar sus propias historias en primera persona. El equipo de *Presas de papel* coge “anécdotas casi literales que se plasman en la obra de Tomasa, y las [lleva] a escena como elementos que permitan transitar entre un acto y otro” (*Presas de papel: Teatro Documento* 4).

Como los testimonios orales forman la base de algunas de las escenas en *Presas de papel*, los personajes principales son reencarnaciones de mujeres que vivieron en las cárceles de Franco. Primero, Justa Freire es introducida en la escena final de la obra como la maestra del coro. Freire fue “una de las más notables maestras republicanas” y continuó su pasión de enseñar dentro de la Cárcel de Ventas (*Presas de papel: Teatro Documento* 7). En *Presas de papel*, ella dirige el himno patriótico, “Ronda popular de Cadalso de los Vidrios,” que termina con la protesta de Manolita. Aunque solamente hay una escena con ella, la inclusión de Freire ilustra la significancia de la enseñanza no solo de la música sino de otros temas en la prisión. De hecho, el Coro de Santa María que Freire organizó en la Cárcel de Ventas fue un lugar en que las mujeres encarceladas pudieron escapar del hambre y maltrato (Jiménez y Sánchez 13). Además, como Cuevas confirma en el documental televisivo *Del olvido a la memoria*: “la Cárcel de Ventas fue un colegio político” y muchas mujeres aprendieron sobre la causa republicana *dentro* de la cárcel.

Muchas mujeres más estuvieron encarceladas por su involucramiento en la resistencia contra los falangistas. Juana Doña es una de estas mujeres y es la inspiración para Leonor quien tiene el mismo nombre del personaje principal de la novela autobiográfica de Doña, *Desde la noche y la niebla*. Aunque este libro es muy personal, en la introducción, Doña señala que “los testimonios de este relato demuestran que las mujeres no han sido un 'grano de arena' en la lucha de resistencia.” Para ella, el reconocimiento de todas las represaliadas y el homenaje a todas son fundamentales en el libro. El mismo sentimiento es evidente en *Presas de papel*. Por ejemplo, al fin de la obra, Jiménez como la narradora elogia a las mujeres de toda España: “la dulzura de la huerta valenciana, el tesón de la sardana...y la adustez castellana unidas a la alegría de las sevillanas” (Jiménez y Sánchez 15). Estas palabras recuerdan a la espectadora la celebración del pueblo español en “Vientos del pueblo” de Miguel Hernández:

Asturianos de braveza,
 vascos de piedra blindada,

valencianos de alegría
y castellanos de alma (Hernández, “Vientos del pueblo” vv. 25-28).

En las últimas líneas del monólogo, la narradora enfatiza la necesidad de cantar en vez de llorar. En el mismo modo, Hernández expresa la importancia de cantar por orgullo durante la guerra.

Finalmente, regreso a Matilde Landa quien es “considerada uno de los símbolos más significativos del movimiento de las mujeres contra la dictadura franquista” (*Presas de papel: Teatro Documento* 6). En mi análisis cambio el enfoque a las generaciones después de la opresión y violencia porque para la familia de Matilde, la Guerra Civil y la resistencia contra el franquismo todavía son temas centrales; una parte de esta herencia es el peso de la posmemoria. Patricia y Juan Villa enfatizan que cuando eran más jóvenes se sentían “abandonados por una idea” y “la causa [era] más importante que [los] hijos.” Estos sentimientos son fundamentales a la posmemoria porque ellos sienten que sus vidas y recuerdos eran menos significativos que los de sus padres y sus abuelos porque hasta el fin de la juventud, son definidos por las pasiones y luchas de sus antecedentes. El arte como *Presas de papel* es clave para los descendientes de los reprimidos en España, o en cualquier país, porque como Shirinian señala en su artículo, “[m]emories of trauma need to be narrated and integrated into society and be legitimized in order for the bearers of the trauma to begin to break loose of its grip” (Shirinian, “So Far from Home” 52). En una representación como *Presas de papel*, uno de los objetivos principales es compartir la obra y su mensaje con el mayor público posible. Con este intento, el equipo empieza a colocar su discurso contestatario en el terreno público y, como dice Shirinian, el trauma para los descendientes como Patricia y Juan Villa pierde su poder.

Conclusión

Presas de papel es una obra única entre otras obras acerca de la Guerra Civil española porque ofrece dos versiones diferentes, en lugares distintos, que cuentan historias con los mismos temas por una razón básica: visibilizar la experiencia femenina en las cárceles franquistas. Las dos escenificaciones se conectan con los espíritus de los seres reprimidos y reclaman espacios de opresión física o simbólica para contar la memoria de las vencidas. Este trabajo es más importante ahora que antes porque hay una nueva ola de políticos derechistas en España y alrededor del mundo. Según Sebastiaan Faber, “[a]lthough not all Spanish nationalists are nostalgic for Franco, the right’s radical core is.” Si hay esperanza para un futuro mejor en el que podamos compartir el peso del trauma que cargan Juan y Patricia Villa así como otros descendientes de los represaliados, tenemos que traer *Presas de papel* y otros proyectos similares a una audiencia más grande para crear espacios en el discurso público que cuenten las dignas historias de Justa Freire, Tomasa Cuevas, Juana Doña, Matilde Landa e innumerables mujeres republicanas. Mi intento con este ensayo es iniciar el proceso de introducir *Presas de papel* a una audiencia más diversa. Quiero compartir el peso de esta memoria a través de continentes para que no solamente los españoles tengan que responder al trauma del franquismo. Creo que las palabras de Shirinian, hija de los sobrevivientes del genocidio en Armenia, tienen gran relevancia para la realidad de los descendientes de los vencidos de la Guerra Civil en España y sirven como inspiración para llamar a la acción:

“i’ve been here 63 years
anchored by the dead weight of harsh history

and i'm still waiting for release" (Shirinian, "identity papers" 21-23).
Es la hora de poner las víctimas en libertad.

Obras citadas

- Cuevas, Tomasa. *Presas: Mujeres en las cárceles franquistas*. Icaria, 2005.
- Doña, Juana. *Desde la noche y la niebla*. 1978. Ediciones de la Torre, 2013. *Kindle Cloud Reader*, <https://read.amazon.com>.
- Duong, Thi Ry, Steven High, y Edward Little, editores. *Remembering Mass Violence: Oral History, New Media, and Performance*. University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2014. *EBSCOhost*, search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=cookie,ip,url,shib&db=nlebk&AN=693849&site=ehost-live&scope=site.
- Faber, Sebastiaan. "Spain Digs up its Past: A Controversial Exhumation and a Battle over National Identity." *Foreign Affairs*, Council on Foreign Relations, 14 de noviembre de 2018, <https://www.foreignaffairs.com/articles/spain/2018-11-14/spain-digs-its-past>.
- Ginard, David. "Represión y especificidad de género: En torno a la violencia política contra las mujeres en la España del primer franquismo." *Represión, resistencias, memoria: Las mujeres bajo la dictadura franquista*, editado por Mary Nash, Editorial Comares, 2013, pp. 23-36.
- Greenspan, Henry. "Voices, Places, Spaces." *Remembering Mass Violence: Oral History, New Media, and Performance*. University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2014, pp. 35-48. *EBSCOhost*, search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=cookie,ip,url,shib&db=nlebk&AN=693849&site=ehost-live&scope=site.
- Gutiérrez, Nuria, Balbina Jiménez, Sergio López y Olalla Sánchez. Entrevista personal. 24 de julio de 2018.
- Hernández, Miguel. "A Matilde." *La Caja de Herramientas: Biblioteca Virtual de la Unión de Juventudes Comunistas de España*. n.d. Web. 20 de diciembre de 2018.
- Hernández, Miguel. "Vientos del pueblo." *Poemas del alma*. n.d. Web. 21 de diciembre de 2018.
- Hernández Holdago, Francisco. "Cárcel de Ventas: Los mecanismos de la represión femenina. Entre la historia y la memoria." *Represión, resistencias, memoria: Las mujeres bajo la dictadura franquista*, editado por Mary Nash, Editorial Comares, 2013, pp. 53-62.
- High, Steven y Edward Little. "Introduction." *Remembering Mass Violence: Oral History, New Media, and Performance*. University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2014, pp. 3-31. *EBSCOhost*, search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=cookie,ip,url,shib&db=nlebk&AN=693849&site=ehost-live&scope=site.
- Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today*, vol. 29, no. 4, 2008, pp. 103-28.
- Jiménez, Balbina y Olalla Sánchez. *Presas de papel*. N.p., 2018.
- Kwon, Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. The MIT Press, 2002. *EBSCOhost*, search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=cookie,ip,url,shib&db=nlebk&AN=138684&site=ehost-live&scope=site.
- Montes Salguero, Jorge. "Del olvido a la memoria: Presas de Franco." *Youtube*, subido por Jhony Walker, 30 de diciembre de 2015, <https://youtu.be/-4f5OkQAVpk>.
- Moreno, Mónica. "La dictadura franquista y la represión de las mujeres." *Represión, resistencias, memoria: Las mujeres bajo la dictadura franquista*, editado por Mary Nash, Editorial Comares, 2013, pp. 1-21.

- Nash, Mary, editora. *Represión, resistencias, memoria: Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Editorial Comares, 2013.
- Presas de Papel*. Por Olalla Sánchez y Balbina Jiménez, dirigido por Sergio López, interpretaciones por Nuria Gutiérrez, Balbina Jiménez y Olalla Sánchez, Oli Olé Teatro, 14 de julio de 2018, El penal franquista de Bustarviejo, Bustarviejo, Spain.
- Presas de Papel*. Por Olalla Sánchez y Balbina Jiménez, dirigido por Sergio López, interpretaciones por Nuria Gutiérrez, Balbina Jiménez y Olalla Sánchez, Oli Olé Teatro, 10 de noviembre de 2018, Centro Comarcal de Humanidades Cardenal Gonzaga, La Cabrera, Spain.
- Presas de Papel: Teatro Documento*. Oli Olé Teatro, 2018.
- Schechner, Richard. *Environmental Theater*. 1973. Applause Books, 1994.
- Shirinian, Lorne. "Identity papers." *Remembering Mass Violence: Oral History, New Media, and Performance*, editado por Thi Ry Duong, Steven High y Edward Little, University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2014, pp. 57-58. *EBSCOhost*, search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=cookie,ip,url,shib&db=nlebk&AN=693849&site=ehost-live&scope=site.
- Sastre, Alfonso. "Prólogo." *Desde la noche y la niebla*, by Juana Doña, 1978. Ediciones de la Torre, 2013. *Kindle Cloud Reader*, <https://read.amazon.com>.
- Shirinian, Lorne. "So Far from Home." *Remembering Mass Violence: Oral History, New Media, and Performance*, editado por Thi Ry Duong, Steven High y Edward Little, University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2014, pp. 49-59. *EBSCOhost*, search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=cookie,ip,url,shib&db=nlebk&AN=693849&site=ehost-live&scope=site.
- Valverde Gefaell, Clara. *Desenterrar las palabras: Transmisión generacional del trauma de la violencia política del siglo xx en el Estado español*. Icaria Editorial, 2014.
- Villa, Juan y Patricia Villa. Entrevista personal. 8 de noviembre de 2018.

¿Quién pudiera esperar esto de un rey?: Poder monárquico y vasallos subordinados en *Los pechos privilegiados*

Daniel Carrillo Jara

Purdue University

Juan Ruiz de Alarcón es un escritor del Barroco español que nació en México (en ese entonces, capital de Nueva España): lamentablemente, su producción no es abundante como la de otros escritores de la época; pero sí posee características que lo diferencian de los otros dramaturgos del periodo. La crítica coincide en señalar que su teatro significó el triunfo de la comedia de caracteres sobre la comedia de enredos, ya que no privilegia los enredos como motor del argumento, sino las acciones se basan en la psicología de los personajes. Por otro lado, aunque algunos estudiosos señalan que la intención moral es un factor fundamental en su producción (la representación de los vicios de la sociedad, así como su censura), esto no ha sido totalmente aceptado: “Incluso en el caso de Ruiz de Alarcón que algunos han creído ver cargado de sentido moralizador y político, todo el escaso contenido, con tal carácter, en su obra, es inocuo, tópico y generalizador, para no comprometerse en ninguna crítica específicamente significativa” (Maravall, “Teatro” 32). Sin embargo, sí es cierto que -en comparación con el teatro de Lope y sus continuadores- sus obras son más graves y el elemento cómico se encuentra disminuido.

Los pechos privilegiados es una de sus mejores obras dramáticas. Aunque no se sabe a ciencia cierta cuándo fue representada (probablemente, entre 1620 y 1625), es seguro que se publicó en 1634. Es bastante claro que se trata de un drama ocasional: fue escrito con la intención de celebrar la concesión de nobleza a la familia Villagómez para así obtener algún tipo de favor de uno de sus descendientes, Hernando de Villagómez, importante miembro del Consejo de Indias. Asimismo, Whicker (173-175) propone incluirla en las comedias de privados (‘privado plays’): un teatro político en el que esos personajes reflejan el contexto histórico del siglo XVII, aunque el argumento continúa siendo moral ya que se discute la tiranía de la pasión sobre la razón¹. Por supuesto, la obra también se inserta dentro del arte dramático del Barroco español, por lo que desarrolla varias temáticas comunes en la época, como la oposición entre el ser y el parecer, el honor, y la relación entre el rey y sus vasallos. Uno de los aspectos que la crítica suele resaltar es el autoritarismo de uno de los protagonistas, el rey Alfonso V; no obstante, poco se ha dicho sobre cómo los otros personajes (los vasallos) interiorizan la rígida estructura social del siglo XVII español y el poder monárquico.

Con respecto al contexto de la obra, el mundo social durante el periodo barroco se estructuraba con el objetivo de controlar e incorporar a las masas; por esa razón, la monarquía absoluta tenía un papel fundamental en la constitución de una “pirámide monárquico-señorial de base protonacional” (Maravall, “Cultura” 72). Además de la monarquía, la nobleza también posee un rol importante, aunque esta se caracterice por su incapacidad, su afán de acumular riquezas y la defensa de sus privilegios. Para Maravall, la cultura barroca solo tiene sentido si consideramos el aumento del poder de la nobleza en el plano social (en conjunto con la pérdida de fuerza de otros estamentos sociales, como la burguesía). Por lo tanto, el panorama social propio del Barroco es, por un lado, un grupo privilegiado que intenta mantener sus riquezas y beneficios; por otro lado, un estrato bajo que no se conforma con su situación por lo que muestra actitudes de protesta. Todo

¹ En un contexto más general, Peale ha propuesto que la comedia de privanza constituye un género en sí mismo, el cual se empieza a construir desde 1595 y se consolida en 1612 con la publicación de *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores*.

esto explica que todo el arte barroco tenga un carácter estamental, que resalte “la gesticulante sumisión del individuo al marco del orden social” (Maravall, “Cultura” 90).

En ese sentido, la obra de Alarcón refleja una sociedad bien estructurada y evidencia la imposibilidad de los ascensos sociales. En el punto más alto de la escala, se encuentran -por supuesto- Sancho y Alfonso, los reyes de Navarra y León respectivamente. Ellos solo pueden mantener relaciones de igualdad con otras personas que tengan vínculos sanguíneos con la realeza, al menos Alfonso tiene esto bastante claro: una de las razones por las que no quiere casarse con Elvira es que ella es hija de un vasallo, Melendo, conde de Galicia (curiosamente, Sancho no parece tener este problema, lo que enfatiza la personalidad negativa del otro rey). Otro ejemplo se encuentra en la escena final: cuando dos hombres salen en defensa de Elvira, Alfonso está sorprendido de que alguien se atreva a luchar contra él, por lo que Sancho le responde: “Yo soy tu igual, no conoces al Rey de Navarra?” (III.913-914). Se trata de una lucha socialmente justa, porque es un conflicto entre iguales.

Un estrato más abajo en la escala social, encontramos a la nobleza, como Melendo, Ramiro o Rodrigo. Ellos poseen títulos nobiliarios o tienen acceso a puestos privilegiados en la corte (los dos últimos son privanzas del rey, un puesto de alta confianza muy parecido al de consejero real). De hecho, la nobleza es un valor en sí mismo dentro del contexto del Siglo de Oro español, por lo que generaba discusiones acerca de su carácter hereditario o adquirido; y esto también se evidencia en el texto. Un caso notable es el reclamo final que Elvira lanza al rey: “Buelue en ti, Rey, corresponde / a quien eres, y a ti mismo / te vence, pues eres noble” (III.960-962). Esto permite entender que la nobleza va más allá de los estratos sociales, ya que es algo que se puede perder (por supuesto, también adquirir): el rey ha perdido esa condición, por lo que debe volver a ese estado o recuperarlo.

En el tercer estrato, encontramos a los sirvientes que laboran en la corte o acompañan a la nobleza, como la figura del personaje gracioso (Cuaresma), un cortesano (Mendo) o un criado del conde (Nuño). En el teatro de la época, estos son los personajes que mejor reflejaban la inmovilidad social como una forma de garantizar la cohesión: “Resultaba necesario mostrar en escena que las diferencias arrancaban de un origen natural; poseían un carácter forzoso e indeleble; de ellas resultaba el orden y la armonía; con ellas era mantenido el bien de cada grupo y de los individuos, los cuales sólo moviéndose en esa órbita y a través de las escalas en su interior dispuestas, podrían subir y bajar” (Maravall, “Teatro” 57). Una escena en la obra de Alarcón representa de forma perfecta la imposibilidad del ascenso social:

Oye a gozar de mi lado
 en mi cámara subieras,
 sino tuviera segura
 con tal portero mi casa:
 pero no ha de ser escassa
 mi mano ni tu ventura,
 de Betanços la Alcaydía
 es tuya. (I.751-758)

Este es el ofrecimiento que el conde Melendo le hace a Nuño luego de que este revela los planes de Ramiro para entrar a la casa durante la noche. La recompensa consta de dos partes: primero, el conde ofrece una suerte de velada placentera en su habitación personal, la cual puede ser interpretada como un momento de equivalencia social entre ambos sujetos (en efecto, el verbo

‘subir’ sugiere el ascenso social implicado en la propuesta), pero esto se frustra porque Melendo prefiere que Nuño no abandone sus funciones como portero de la casa; segundo, el conde le entrega una alcaldía, un obsequio bastante provechoso que tiene un sentido acumulativo (más movimiento horizontal que vertical en el ámbito social). Antes las dos opciones de recompensa, no hay duda: la sociedad barroca no puede permitir un cambio tan radical en sus estratos.

Finalmente, identificamos a los trabajadores del campo, labradores, nodrizas, entre otros, todos ligados a Rodrigo de Villagómez. Aunque su presencia puede pasar desapercibida en la obra, Jimena destaca por su fortaleza física y emocional cuando debe defender a su amo; por eso, no extraña que se otorgue la nobleza a las amas de crianza gracias a ella. Este hecho y el matrimonio del rey Alfonso con Elvira son los únicos momentos en que la rígida estructura social se quiebra, pero esto ocurre por propia voluntad del rey (él otorga el título, él acepta casarse), por lo que su poder como eje que estructura la sociedad queda revelado. En ese sentido, esos casos funcionan como excepciones que confirman la regla y el poder monárquico: la nobleza otorgada por el rey a Jimena constituye, en realidad, un premio para aquellos que han defendido tanto el orden social como al gobernante; por lo que, paradójicamente, la ascensión social se convierte en una reafirmación de aquello que debería negar (la sociedad estamental). En palabras de Maravall, el ascenso “se ha de producir razonablemente, esto es, con sumisión a los canales establecidos y dentro de límites estrechos que no perturben, con inoportunos ensanchamientos, la estabilidad de las bases del sistema” (“Teatro” 60).

Es cierto que el rey posee ese poder, pero a diferencia de otras obras dramáticas de la época (*Fuenteovejuna*, por ejemplo), este no se basa en sus virtudes sino en su propia condición de gobernante; por el contrario, los defectos de Alfonso destacan a lo largo del texto de Alarcón. Quizás el defecto más notable es el incumplimiento de la palabra otorgada, que implica una disminución de su honor y su honra. Al final del primer acto, luego de haber entrado a escondidas en la casa de Melendo, él promete abandonar sus pretensiones amorosas con Elvira y, para fortalecer su promesa, estrecha la mano del padre, quien afirma que “dar la mano, y violar / la amistad, es vil acción” (I.927-928). Sin embargo, en el siguiente acto, un Alfonso enfurecido al enterarse de que el conde de Galicia y sus hijas partieron hacia las tierras de Rodrigo, Valmadrigal, resuelve romper su promesa para perseguir a su amada: su pasión ha crecido en lugar de disminuir. Finalmente, la entrevista de Melendo con el rey de León en el tercer acto supone una nueva tregua en sus intenciones amorosas; no obstante, Alfonso vuelve a quebrar este pacto implícito. En la cita que tiene con su amada y ante la imposibilidad de lograr su objetivo, el rey actúa violentamente:

Perdona, que pues conoces
que tu amor me tiene ciego
y en esta ocasión me pones,
he de lleuarte a León,
y gozar de tus fauores. (III.902-906)

Sucede que Alfonso ha decidido no cancelar el matrimonio arreglado con la infanta de Castilla, por lo que Elvira acepta casarse con Sancho, el rey de Navarra; por ese motivo, el monarca engeguece. En esta escena, hay más de un acto censurable: primero, Alfonso incumple nuevamente una promesa (es cierto que no fue explícita, pero el clima de paz posterior a su primera visita a Valmadrigal deja entender había abandonado sus intenciones); segundo, en contra de la voluntad de la mujer, el rey decide secuestrarla y llevarla a León; tercero, el gobernante quiere ‘gozar de los favores’ de Elvira. Todo esto no hace más que cuestionar la idoneidad de Alfonso para gobernar:

este es un sentimiento que debe ser definido como decepción o desengaño, y los otros personajes lo expresan en sus acciones; por eso, Rodrigo no desea volver a ser privanza ni Melendo quiere continuar siendo vasallo.

Con respecto al gobierno, el rey no parece tampoco tener ninguna preocupación en hacer bien su trabajo: por ejemplo, abandona el más que beneficioso matrimonio político que uniría León y Castilla para cumplir su objetivo amoroso². Asimismo, se deshace fácilmente de un consejero notable y respetado como Rodrigo porque él no acepta interceder por él ante el padre de Elvira (por lo demás, para el espectador, el privado tiene razón: las intenciones de Alfonso con la mujer no son honorables). Por supuesto, lo mejor sería recuperar el consejo de Villagómez. Es cierto que el rey lo intenta y fracasa, pero no lo hace pensando en los beneficios que su régimen obtendría con un consejero equilibrado e inteligente; en cambio, su propósito es acallar los rumores que en el reino existen contra su persona: se trata de un asunto de imagen, no de buen gobierno. Por todo eso, Alfonso es muchas cosas, pero no un buen monarca; en ese sentido, la definición que de él hace Melendo es bastante justa: “Alfonso es Rey, bien lo veo, prometió, mas es amante” (II.184-185). Es decir, tiene menos cualidades para gobernar que para amar (de hecho, por sus acciones en la obra, tampoco parece ser un buen amante para Elvira).

Por eso mismo, resulta significativo el extremo respeto de sus súbditos: este es un comportamiento que puede resumirse en la frase “soy quien soy”; es decir, una conducta que está determinada por la acción personal, los parámetros del estamento social y la expectativa de otros individuos (Maravall, “Teatro” 103). En efecto, la lealtad de Rodrigo representa perfectamente este modelo. Aunque hizo lo correcto, Villagómez pierde su lugar de privilegio, lo que trae serias consecuencias: deja la corte y se aleja de su amada Leonor. Todo esto podría ser suficiente para denunciar las acciones del rey; pero Rodrigo oculta las razones del alejamiento. Esta es su primera forma de lealtad: el silencio, la falta de palabras, la ausencia de crítica. En el siguiente acto, cuando don Sancho le ofrece abandonar León para unirse al reino de Navarra, él responde que “de Alfonso hasta aquí / ni me agrauio, ni me quexo, / para que me ausente del” (II.381-383). Además de no sancionar o reprochar al rey, Rodrigo tampoco actúa: esta es su segunda forma de lealtad (por ejemplo, no abandona su vínculo de vasallaje). En el enfrentamiento que ambos personajes tienen en Valmadrigal, Alfonso intenta asesinarlo con una puñalada y la reacción de Rodrigo es sostener su brazo, pero no se defiende atacando³. Luego, usará la espada para defenderse de Ramiro, nunca para amenazar el rey. No importa lo que suceda o el tamaño de la ofensa, Villagómez es incapaz de responder o actuar en contra de Alfonso⁴. En la última escena, encontramos una tercera forma de lealtad: Rodrigo defiende al rey. Después de que este último no cumpliera veces su palabra, el primero sigue de su lado y esto es bastante explícito, ya que se forman dos bandos alrededor de Elvira (y visualmente, en el teatro, debe ser más evidente): por un lado, el conde y don Sancho, que la defienden; por el otro, el gobernante de León. Cuando Rodrigo llega al lugar no duda en usar su arma para proteger la monarquía y afirma: “Esto no, mientras viuiere” (III.921). Él está dispuesto a ofrecer su vida antes de presenciar una ofensa o un ataque al rey.

² Esto puede ser comparado con la actitud de otro gobernante del teatro barroco: Segismundo, a pesar de sus verdaderos sentimientos, decide no casarse con Rosaura para que ella pueda recuperar su honra y acepta una unión más conveniente con su prima Estrella.

³ En cambio, recordemos que, en una situación de autoritarismo y abuso, Fuenteovejuna asesina a una autoridad política y obtiene el perdón de los Reyes Católicos.

⁴ Como bien señala Josa (56), es Jimena quien realmente se atreve a enfrentar al rey mediante la acción: aprisiona a Alfonso en sus brazos y lo aleja del lugar.

Por otra parte, esta actitud se repite en Melendo, que incluso es tan leal que roza la sumisión o la humillación voluntaria: cuando unos hombres ingresan a su casa insultando la honra de su hija, suelta la espada con solo escuchar la palabra rey; luego de que Alfonso intenta secuestrar a Elvira con la intención de violarla, Melendo le ofrece disculpas (por haber renunciado al vasallaje, suponemos). En efecto, este personaje representa bastante bien el mundo emocional contradictorio de estos personajes: siempre ofendidos por su gobernante, pero también súbditos leales incapaces de criticar o rebelarse. Lo curioso es que el propio conde reconoce su condición:

Yo, que el agraviado he sido,
vengo a ser el temeroso,
que aborrece el poderoso,
al que del está ofendido. (II.61-64)

Estos sujetos están atrapados en un sistema tan rígidamente estratificado que las imposibilidades de transgresión no solo se expresan en las barreras sociales externas, también en la propia intimidad emocional de las personas: a pesar de los agravios, ellos siguen temiendo el poder del rey. Claro está, desde esa posición de subordinación subjetiva es imposible cualquier tipo de respuesta ante la monarquía⁵: ellos son lo que son y no pueden escapar a ese destino.

Por eso mismo, destaca la figura de Elvira como único personaje que es capaz de criticar las acciones del rey. En la última escena de la obra, ella se propone hacer recapacitar a Alfonso usando la única arma que tiene a la mano: la palabra, mientras los hombres utilizan las espadas para luchar por la honra femenina. En efecto, los personajes masculinos han empleado métodos bastante indirectos para expresar su molestia por las acciones de monarca o su rechazo: Rodrigo no quiere recuperar el cargo que tenía, Melendo renuncia a su vínculo de vasallaje con León. Entendemos que son formas pasivas de oponerse (probablemente, la única manera en que un vasallo podía luchar contra un rey); en cambio, esta mujer se opone activamente y realiza una crítica directa al gobernante:

Porque pretendeys, Alfonso,
con excesso tan enorme
perder el nombre de Rey?
Cobrar de barbaro el nombre?
...
Eres Christiano? Eres Rey?
Eres noble? O eres hombre?
...
Buelue en ti, Rey, corresponde
a quien eres, y a ti mismo
te vence, pues eres noble. (III.943-963)

⁵ Fernández Guillermo (241) explica que Rodrigo y Melendo tienen el poder político para enfrentar el poder monárquico alejándose de la corte. Recordemos que enfrentar y afrontar tiene el mismo sentido: hacer cara a un peligro o un enemigo; es decir, lo opuesto a alejarse. Asimismo, Brenes propone un sentido democrático en las obras de Ruiz, lo cual se expresa los criados, quienes muchas veces son más virtuosos que los amos (10): aunque esto es cierto, la virtud y el poder no se igualan, por lo que los virtuosos terminan agachando la cabeza ante los poderosos.

En el contexto de la época, el reclamo de Elvira es durísimo por la duda que instala sobre la identidad del rey. La mujer basa su crítica en una serie de dicotomías que estructuraban el mundo social en el siglo XVII: civilizado y bárbaro, cristiano y moro, noble y plebeyo, rey y vasallo. No obstante, con astucia, no acusa de forma explícita a Alfonso, sino emplea una serie de preguntas que acercan la conducta del monarca al segundo eje de la oposición (los valores sociales negativos o menos prestigiosos). En otras palabras, Elvira no afirma con esos cuestionamientos que el gobernante haya perdido el rumbo (y su identidad como rey), solo lo sugiere. Claro está, la última pregunta funciona como ancla de todas las otras, porque el hombre es aquel sujeto con los rasgos positivos: el hombre socialmente pleno del Barroco es civilizado, cristiano y noble. El sutil ataque se cierra de forma contundente: el rey debe volver en sí; además, sin lugar a dudas, la hija de Melendo tiene el valor que los personajes masculinos no tienen. Sin embargo, vale la pena recordar la posición excepcional que Elvira tiene dentro de la obra: como mujer amada por Alfonso, ella puede reconocer en su lugar de objeto de deseo una oportunidad para hablar y expresarse; es decir, esto constituye una ventaja frente a los hombres, cuyas relaciones de vasallaje son más rígidas por las funciones sociales públicas que desempeñan⁶.

En cambio, la figura de Ramiro, que se encuentra muy cercano al rey, permite conocer otras características negativas de Alfonso. A pesar de que ambos ocupan el mismo puesto en tiempos distintos, Ramiro se opone a Rodrigo por su forma de relacionarse con el monarca: el primero elogia cualquier acción del rey y está dispuesto a cumplir todos sus deseos; el segundo se muestra más prudente y cumple una función real de consejero (en el texto, se opone lisonjear a servir). En palabras de Cuaresma, se trata de la diferencia entre el privado puro y aguado: aquel solo busca los beneficios y las recompensas del puesto; este carga sobre sus hombros el peso del gobierno. Es esta actitud de Ramiro la que lo convierte en un vehículo privilegiado para explicar la conducta de Alfonso. En primer lugar, existe una suerte de relación parasitaria entre ambos personajes: el rey necesita al consejero para cubrir sus deseos deshonorosos, el consejero necesita al rey para conseguir a Leonor. Esta estrategia funciona bastante bien en la obra: por ejemplo, cuando ellos consiguen entrar por la noche a la casa de Melendo, este afirma que Ramiro lo está traicionando, pero Alfonso solo tiene una ‘afición’; en efecto, el propio gobernante asevera que es mejor una queja del privado que del monarca. En segundo lugar, el consejero explica en múltiples ocasiones el poder absoluto del rey, quien puede “que valga por ley su gusto, / hazer licito lo injusto, / y hazer honrosa la afrenta” (II.558-560). Esta es definitivamente una de las características más importantes del poder monárquico en la obra, y aquello que influye en la subordinación externa e interna de los personajes: la autoridad del rey está por encima de las normas que regulan la cohesión social. Es por eso que sus gustos deben ser aceptados como leyes por los demás. Incluso esto tiene otro tipo de consecuencia: los individuos más que vasallos; su estado de subordinación es tan extremo que deben soportar los actos injustos y las afrentas como hechos lícitos y honorosos (en su enfrentamiento con Rodrigo, Alfonso afirma que ser castigado por las manos de un rey debe ser considerado un honor). Tiene sentido, entonces, que el conde afirme su lealtad en su propia humillación: “Pues quanto mas agrauiado / mas leal me muestro yo” (I.881-

⁶ Para Josa, en cambio, Elvira nunca abandona su papel de objeto de deseo, “cuya función se limita a despertar los instintos de la corte” (51): curiosa forma de definir al único personaje que cuestiona al rey mediante la palabra. Por otra parte, Díez Borque explica las limitaciones del hombre público en el Barroco: “... estos funcionarios no tenían la autonomía, ni independencia, que un cargo no político debe llevar consigo, sino que estaban vinculados, muchas veces por lazos semif feudales, a intereses señoriales, lo que les obligaba a comportarse y valorar según el sistema de la clase dominante” (125).

882)⁷. Estos personajes son menos súbditos del rey que esclavos de un sistema social rígido y autoritario que subyuga y controla su subjetividad. Por eso, el conflicto entre deber y voluntad que Carrasco Martínez (42) identifica en otras obras del Barroco no está presente en *Los pechos privilegiados*: en esta pieza, la voluntad está completamente subordinada al poder monárquico, por eso, los vasallos son puro deber.

Por último, la noción de justicia poética permite entender mejor como el poder monárquico se impone y desestructura el mundo social representado. Este concepto constituye un principio literario que rige la construcción de los dramas del Siglo de Oro: básicamente, consiste en afirmar la necesidad de que los crímenes no queden impunes, las virtudes obtengan un premio, los malvados reciban algún castigo y los justos no sufran sin merecerlo. Es un mundo ideal donde cada uno recibe lo que merece. De hecho, este concepto ya ha sido utilizado para explicar otras obras de Alarcón; por ejemplo, en el caso de *La verdad sospechosa*, el protagonista pierde a la mujer amada y es obligado a casarse con otra como una forma de amonestación debido a sus mentiras y su actitud soberbia a lo largo del drama (Fothergill-Payne 589). Este principio permite, asimismo, explicar el desenlace de la obra que analizamos: Ramiro pierde a Leonor por buscar su beneficio personal como privado, Elvira contrae matrimonio con el hombre que ama debido a la defensa de su honra, y Rodrigo y Melendo son recompensados por su prudencia y su lealtad (el primero contrae matrimonio con Leonor y las nodrizas de la casa de Villagómez reciben título de nobleza; el segundo se vincula a la casa real por el matrimonio de su hija).

No obstante, pensemos en el rey Alfonso V, cuyo principal objetivo es gozar de los favores de Elvira, por lo que miente, no cumple su palabra, intenta asesinar a un vasallo y secuestrar a una mujer-entre otras acciones. A pesar de esto, al final de *Los pechos privilegiados*, el monarca obtiene lo que desea, pero debe realizar un sacrificio y abandona la idea de casarse con una infanta aceptando el matrimonio con la hija de un vasallo. Parker explica que “el grado de frustración con el cual un personaje se encuentra al final de una obra es la medida en el que el dramaturgo condena sus acciones y, por lo tanto, da una pauta para la interpretación del tema” (335-336); por ese motivo, cabe preguntarse ¿cuál es el grado de frustración del rey de León? En realidad la forma en que está construido el personaje (amante, obsesionado, celoso en extremo con Elvira) permite entender que su frustración es mínima, ya que consigue a la mujer que desea y lo que pierde nunca parece importarle mucho. En ese sentido, sus excesos nunca reciben un castigo acorde a la magnitud de los daños ocasionados; por el contrario, sigue gobernando, sus vasallos son tan o más fieles que antes y triunfa sobre cualquier obstáculo⁸. Como ya hemos insinuado en párrafos anteriores, esta obra de Alarcón realiza una crítica a los malos gobernantes, pero al mismo tiempo defiende una lealtad sumisa al poder monárquico, aunque éste sea autoritario y avasallador.

⁷ Poesse propone que el sarcasmo predomina en ese pasaje. Sin embargo, Melendo propone su propia humillación como una forma de demostrar su superioridad moral sobre el rey: “me vengo mas, pues os muestro / tanto mas injusto a vos” (I.883-884). Es interesante como el personaje utiliza su propia deshonra como una crítica al rey: nuevamente, su incapacidad para insubordinarse es la causa de esa curiosa forma de oposición (por supuesto, no existe sarcasmo en esta estrategia). En cambio, Fernández Guillermo resalta la dignidad del conde de Galicia (251).

⁸ Silveyra explica que la elección del rey de León conduciría a una guerra civil con Castilla: “Para casarse con Elvira, el Rey debe cancelar sus bodas con la infanta Mayor. La comedia termina dejando en el aire las consecuencias de la cancelación, es decir, la guerra civil. Como relación causal, no es la boda política –causa– lo que interesa, sino sus consecuencias –efecto.” (231). En ese sentido, a largo plazo, las acciones de Alfonso V sí merecerían un castigo; pero consideramos que este probable conflicto tiene su propia solución en el matrimonio entre la infanta y el rey de Navarra: el rey leonés puede respirar tranquilo.

En conclusión, *Los pechos privilegiados* debe ser entendido como un drama inserto en el contexto de una cultura dirigida: el Barroco que como un conjunto de medios tiene por objetivo conducir a los hombres, integrarlos en el sistema social y prevenir actitudes revolucionarias (Maravall, “Cultura” 132-133). Por eso mismo, no es extraño el pragmatismo de la mentalidad barroca cuya principal preocupación fue el comportamiento humano; por eso, el arte en general y el teatro de Alarcón en particular enfatizan los temas morales para evitar la descomposición de la sociedad (pensemos en la exagerada prudencia de Rodrigo y Melendo en relación con el rey Alfonso). Este era un dirigismo dinámico por acción (Maravall, “Cultura” 153), ya que había una preocupación por despertar y mover afectos y actuar sobre la voluntad. Entendemos, por tanto, que esta obra busca despertar un cierto rechazo hacia la figura del monarca, pero al mismo tiempo demuestra la necesidad de respetar la estructura social y, no rebelarse contra los poderes instituidos (sin importar los agravios que se sufran). No debe extrañar, entonces, que todas estas intenciones presentes en *Los pechos privilegiados* y otras obras del siglo XVII español hayan sustentado también el autoritarismo político.

Obras citadas

- Alarcón, Juan Ruiz de. *Los pechos privilegiados*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-pechos-privilegiados--0/html/>. Acceso 12 diciembre de 2018.
- Brenes, Carmen Olga. *El sentido democrático en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón*. Edición del autor, 1960.
- Carrasco Martínez, Adolfo. “La construcción problemática del yo nobiliario en el siglo XVII. Una aproximación”. *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, editado por Bernardo J. García y María Luisa Lobato, Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp. 21-44.
- Castro Leal, Antonio. “Don Juan Ruiz de Alarcón. Su vida, su arte, su espíritu y su patria”. Alarcón, Juan Ruiz de. *Cuatro comedias*. Porrúa, 1965, pp. VII-XXXIX.
- Díez Borque, José María. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Antoni Bosch Editor, 1978.
- Fernandez Guillermo, Leonor. “Tres facetas del poder en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón”. *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, no. 32, 2016, pp. 234-254, http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume32/6%20ehum32.yc.fdez.pdf. Acceso 12 diciembre 2018.
- Fothergill-Payne, Louis. “La justicia poética de *La verdad sospechosa*”. *Romanische Forschungen*, vol. 83, no. 4, 1971, pp. 588-595.
- Josa, Lola. *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*. Reichenberger, 2002.
- Maravall, José Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Seminario y Ediciones, 1972.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Ariel, 1983.
- Parker, Alexander A. “Aproximación al drama español del siglo de oro”. *Calderón y la crítica: Historia y antología*. Editado por Manuel Durán y Roberto González Echevarría, vol.1, Gredos, 1976, pp. 329-357.
- Peale, George. “Comienzos, enfoques y constitución de la comedia de privanza en la *Tercera Parte de las Comedias de Lope de Vega y otros auctores*”. *Hispanic Review*, vol. 72, no. 1, 2004, pp. 125-156.
- Poesse, Walter. *Juan Ruiz de Alarcón*. Twayne Publishers, 1972.
- Silveyra, Jesús. “Al margen de lo divino: el despotismo como recurso didáctico en *Los pechos privilegiados*, de Juan Ruiz de Alarcón”. *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, no. 32, 2016, pp. 220-233, http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume32/5%20ehum32.yc.silveyra.pdf. Acceso 12 diciembre 2018.
- Whicker, Jules. *The Plays of Juan Ruiz de Alarcón*. Támesis, 2003.

Angustias y Andrea: personajes impares en *Nada*

José F. Galindo Benítez
University of Nevada, Las Vegas

Después de la guerra civil española, el sistema autoritario y represivo del franquismo, apoyado por el poder de la Iglesia, dictó el código moral y el rol que todas las mujeres debían seguir. El comportamiento que el género femenino tenía que obedecer era diseñado e impuesto exclusivamente por un pequeño grupo de hombres en el poder. Casi todas las mujeres se sometían a las ideas ordenadas por los franquistas, ya que se encontraban con pocas o ninguna otra alternativa. Cuando se alude a la idea de la opresión patriarcal, se piensa inmediatamente en la figura paternal o en la idea de la dominación por parte del género masculino. No, muy a menudo, se resalta la idea de que algunas mujeres, en su condición de oprimidas, deciden dar continuidad a los valores exigidos por la sociedad patriarcal. En la novela *Nada* (1945), Angustias es una mujer llena de frustraciones y deseo de dominio e, inconscientemente, es el personaje oprimido que heredó el estandarte del opresor; es decir, resulta ser la víctima convertida en victimario. En esta narración localizada en los primeros años de la posguerra, ella es el ejemplo de un personaje femenino que reproduce los valores inculcados por un sistema autoritario. La insensibilidad que Angustias manifiesta hacia su sobrina Andrea y el constante interés por controlar la vida de la nueva inquilina de la casa de Aribau, son los indicios y la evidencia que delatan su personalidad. En este estudio se analizarán los enfrentamientos entre la tía y su sobrina, con el propósito de demostrar la posible intención de Carmen Laforet de presentar, en una misma narración, dos personajes con distintas perspectivas de vida: por un lado, se encuentra la mujer mayor, quien ejerce constantemente la opresión sobre la más joven con su apego al sistema católico; y por otro, la sobrina, quien intenta hacer frente a los valores tradicionales impuestos por el paternalismo con una actitud rebelde.

Para comprender la complejidad del conflicto entre los dos personajes femeninos, hace falta explorar más a fondo el porqué de su contraste dentro de la novela. De acuerdo con Margaret E. W. Jones, muchos críticos consideran a Laforet una escritora femenina porque en su obra está siempre presente la comprensión y la mirada de la mujer, pero no el argumento en favor de los derechos de la mujer. Sin embargo, Jones la ubica dentro del grupo de escritoras feministas porque argumenta que Laforet expresa temas de disconformidad con la realidad social como la indignación y enajenación de las mujeres lo cual la convierten en autora feminista y la ayudan a salir del encasillamiento de autora femenina. Para fortalecer su idea, Jones habla de los pares dialécticos que existen en la obra de Laforet; es decir, dos personajes totalmente opuestos que aparecen juntos en la narración (110). En *Nada*, se puede profundizar en el enfoque que Jones ofrece sobre oposiciones dialécticas. El estudio es posible si se presta atención a dos personajes femeninos que Laforet pinta en realidades y circunstancias extremadamente opuesta o dispares. Los pares dialécticos son interpretados por Andrea, la protagonista, y el personaje secundario, Angustias, porque ambas conviven en un espacio común, pero tienen planes y aspiraciones diferentes. Por un lado, la protagonista representa la inocencia, los sueños de explorar la nueva ciudad y el deseo de vivir una vida en libertad. Por otro, Angustias es la solterona de mediana edad, dispuesta a dirigir la vida de la joven, gobernarla a su manera y, si es posible, someter a cualquier otro personaje que se deje controlar. Puede añadirse además que esta caracterización de personajes que se oponen representan, por un lado, una mujer mayor enajenada que alimenta los valores impuestos por el régimen franquista y, por otro, la muchacha joven y fresca que

representa, aunque, superficialmente, la independencia femenina. Ello ofrece a los lectores una perspectiva de la probable intención de su joven autora.

En *Nada* puede inferirse que Angustias se aprovecha de la juventud y la falta de madurez de Andrea para imponerle los ideales patriarcales que ella adoptó inconscientemente en el pasado. En el encuentro de estos dos personajes femeninos, en la casa de Aribau, se aprecia, desde un principio, la imposición de la más fuerte sobre la voluntad de la más débil. Angustias ejerce libremente su autoridad en esa sociedad de posguerra que retrata la novela. El autoritarismo con el que el personaje secundario amedrenta a su sobrina, proviene de la base ideológica de la Falange que se impone en la España de Franco, negando las libertades a las mujeres. Por lo tanto, la opresión con la que la tía reprime a Andrea es la misma que se le impone también a ella, aunque el personaje lo desconozca. Margaret W. Jones y Elizabeth Ordoñez son dos críticas que coinciden en su interpretación de la novela en cuanto a la idea muy apropiada de que la mujer vive bajo la dominación de las ideas patriarcales. Ambas están de acuerdo con que el personaje de Angustias representa a la mujer que inconscientemente propaga los valores que la mantienen limitada y condicionada a ideas ajenas a su voluntad. Por un lado, Jones dice que “By upholding time-honored principles of decency and proper behavior, she perpetuates the very system which destroys her” (116). Por otro, Ordoñez asegura que es “a disturbing but typical example of how patriarchy enlists women, without their conscious knowledge, for the defense and enforcement of the established power structure” (Ordoñez 71). Ambas críticas describen a ese sistema de poder del cual la tía Angustias es la víctima principal; es por eso que inconscientemente oprime a su sobrina con el mismo sistema que ella es oprimida y se genera instantáneamente una lucha de personalidad mutua. Sin embargo, su tía logra su objetivo de oprimirla, solo muy temprano en la narración, porque Andrea es un personaje que proviene de la nada como el título de la novela lo sugiere. Después, a lo largo de su estadía en Barcelona aprende a defenderse y contradecir las ideas de su tía.

Aunque Angustias pretende mostrar que desea educar y ayudar a su sobrina, es evidente que en la novela hay falsa solidaridad entre los personajes femeninos; pues la verdadera intención es controlar a Andrea. Jones dice que algunos personajes secundarios tienen una función simbólica en muchas obras de Laforet. Es decir, estos aparecen justo cuando la protagonista está a punto de tomar una decisión importante que cambiará el rumbo de su vida, con la idea de enredar al personaje principal e introducir ideas diferentes que terminan por desviarla (115). En la primera parte de la novela Angustias le pregunta a Andrea “¿Por qué has venido?” (26). Ella responde, “Para estudiar” (26). Aunque pareciera que el personaje se opondrá a que estudie, como dice la crítica que hacen regularmente algunos personajes secundarios en oposición al personaje en conflicto, la opresora ni se opone y ni la desvía. Sin embargo, la humilla diciéndole: “pero siempre que sepas que todo nos lo deberás a nosotros” (26), refiriéndose al hospedaje y su estadía en Barcelona. Esta escena de la narración sirve para representar la falsa solidaridad que existe de parte de la tía hacia su sobrina. El hecho de que un personaje femenino no tenga el deseo de ayudar a otro del mismo género puede ser considerado como la expresión de la realidad social que se expone en *Nada*. Si se acepta esta afirmación, Laforet logra incluirse entre las escritoras conocidas como feministas con la creación de dos personajes que viven en conflicto y tienen una perspectiva muy diferente de la vida.

El personaje de Angustias reacciona con autoridad desde la primera noche que Andrea pisa la casa de Aribau. En la narración, la joven percibe la verdadera personalidad de su madura tía cuando escucha por primera vez “una voz seca y como resentida” (15). Son quizá ese resentimiento y el tono seco de su voz los indicios que reflejan que es una mujer que actúa imitando la voz de la

autoridad. Ella confiesa que de joven no gozó de la libertad que emana su sobrina ni tampoco tuvo la misma libertad que tenían sus hermanos varones, quienes la desprecian y la juzgan de loca. Puede inferirse que son las frustraciones y resentimientos de Angustias las que desean opacar los planes de la joven, siempre sobreponiéndose y repitiendo el mismo patrón que con seguridad adoptó de la figura de su padre una generación antes. El comportamiento de la tía podría ser el resultado de lo que aprendió una generación atrás, sin embargo su sobrina Andrea no está dispuesta a continuarlo. Es por eso que empieza a mostrar una actitud más rebelde hacia las reprensiones de la tía y no tiene ningún deseo de continuar con el autoritarismo que ésta expresa. Debe resaltarse, que aunque el personaje de Andrea, intente realizar actos rebeldes para desviarse de la imposición de Angustias ella es todavía muy joven y vive en una sociedad en la que se exigen valores similares, a los que le exige la tía dentro de la casa de Aribau. Por tanto, aunque Laforet muestre a dos personajes distintos en esta misma narración, puede apreciarse la hegemonía del personaje mayor sobre la más joven, quien prácticamente desconoce los valores de la nueva sociedad.

La autoridad moral que se ejerce a lo largo de la trama se presenta de manera jerárquica; es decir, el autoritarismo lo ejerce una mujer mayor, Angustias, a una jovencita de la misma familia, Andrea. Algunos críticos coinciden con la idea de que su tía es autoritaria porque quiere inculcarle a su sobrina los valores que ella cree que son los correctos y que debe llevar fuera y dentro de su casa. María Pilar Rodríguez argumenta que “su tía Angustias... se convierte desde el primer momento en la figura censora encargada de regular el desarrollo de su sobrina” (23). A esta misma idea se suma Donna McGiboney, quien asegura que “Angustias considers herself the breadwinner of the family and overseer of Andrea’s physical and moral well-being” (522). McGiboney, sin embargo, resalta el hecho de que la tía toma el lugar de la autoridad moral del hogar porque la figura de su padre, abuelo de Andrea, es inexistente en la novela (522). Puede confirmarse entonces que los valores del sistema patriarcal, en *Nada*, se ejercen de manera jerárquica y sobreviven gracias a Angustias, ya que los tíos no tienen interés en imponerle a la sobrina ningún valor porque sus propias vidas carecen de éste y viven con los traumas que la guerra les ha dejado. Es por eso que la única mujer del hogar toma la postura del padre fallecido y ejerce el autoritarismo sobre la recién llegada. Podría decirse que el conflicto entre estos dos personajes impares que presenta Laforet en su novela se facilita porque hay una diferencia de edad, y una rige sobre la otra, y también porque son familia.

Aunque las prohibiciones que se le imponen a Andrea parecen ser solo por el bien de una jovencita inocente, llevan una carga sistemática negativa y una doble moral de cómo se debe comportarse una mujer en la sociedad. Por ejemplo, Angustias le dice a Andrea: “Tienes que andar menos y pisar con más cuidado... No me mires así, porque te advierto que sé perfectamente lo que haces cuando estoy en mi oficina” (57). En otras palabras, le sugiere que no ande tanto por las calles de la ciudad, ignorando así la vejez de los zapatos a la que se refiere la frase, sin mostrar tampoco ningún empatía por su bienestar. El hecho de que mencione su oficina tiene también doble sentido, porque se sabe que es secretaria, pero simbólicamente significa que desde allí lleva un control del sistema de valores que conoce y que desea imponer a su sobrina. María Pilar Rodríguez sugiere que la tía “manifiesta su propósito de inmiscuirse en su “camino” de desarrollo, no permitiéndole dar un paso sin su permiso” (25). En la escena antes mencionada, el ejemplo es muy obvio, sin zapatos no se puede dar un paso hacia ningún lado y la recomendación de Angustias es que camine menos. También desde esa oficina se puede decir que “Angustias tiene ambiciones de dominar y dirigir los asuntos de la casa” (Petrea 73). Este sistema de valores que ella considera propios según su visión, no puede aplicarlo a todos los miembros de la familia, por eso oprime a

la única que puede dominar, a Andrea. Desde un principio, la protagonista siente asfixiarse, pero poco a poco decide pasar más tiempo fuera de la casa de Aribau con su amiga Ena y en otros lugares de la ciudad.

El comportamiento de Andrea en Barcelona es dictado por lo que es propio o correcto para una chica de dieciocho años de edad en la sociedad barcelonesa. A pesar de que la visión social de la tía Angustias no es la más apta para la joven que vive la posguerra, ella intentará imponer a su sobrina una serie de reglamentos del pasado. Por medio de esos ordenamientos “The character of Angustias consistently threatens Andrea with feminine repression” (McGiboney 522). Por ejemplo, le trata inferiormente cuando le dice “eres muy salvaje y muy provinciana hija mía.” Es decir, sugiere que no cumple con las normas de comportamiento que se requieren para vivir en una sociedad de viejos ricos. Rodríguez asegura que para mejorar y además manejar la vida de su sobrina de acuerdo a su propia visión “Angustias fija un modelo de desarrollo basado en lo conveniente y adecuado a la imagen social, en lo “apropiado” para una niña formal como debe ser Andrea” (25). Por ejemplo, no la dejaba salir a la calle más que a la universidad. Andrea dice “me encontraba algo así como en prisión correccional, pues Angustias me había cazado en el momento que yo me disponía escaparme a la calle” (64). Esto demuestra que la visión de ambas de lo que es impropio es opuesta, Angustia cree que una mujer debe quedarse en casa y no andar por las calles sola. Se revela evidentemente el punto de vista anticuado, el cual Andrea, no se resignó a aceptar, sino que desafió en todo momento. Puede argumentarse que hay deseos de erradicar los valores que no oprimen a la mujer. Laforet los retrata claramente en los deseos de Andrea por escapar y ser independiente.

La joven de dieciocho años va eligiendo libremente los valores de lo propio e impropio con acciones y no con palabras, y le demuestra a su tía que no está dispuesta a seguir sus órdenes y deseos. La protagonista prefiere tomar sus propias decisiones y ganar su independencia porque vive en un ambiente tan angustioso en el que se siente ahogarse, por eso María Pilar Rodríguez declara que “Andrea va a escoger la utilización de los signos de lo impropio... como única manera de subvertir un sistema que impone la palabra, el discurso y la interpretación excesiva” (25). Por ejemplo, tiene prohibido hablarle a Gloria, la esposa de su tío, y también regalar lo que es suyo sin pedir permiso. No obstante, una de sus primeras acciones subversivas es hablarle a la esposa de su tío Juan, ignorando así la orden represiva. La segunda acción subversiva es cuando por su propia voluntad regala el pañuelo que recibió de las generaciones pasadas de su familia. Angustias le pide inmediatamente que recupere esa pieza porque guarda un gran valor familiar. La joven se niega rotundamente, así con esa acción puede inferirse que la joven logra simbólicamente romper con esos nudos o lazos generacionales que esa prenda representa. La crítica Margaret W. Jones habla sobre “the conformist who cheerfully accepts her lot in life, no matter how frustrating such compliance may be” (112). Es evidente que el conformismo no es una cualidad que se da naturalmente en Andrea, pero sí en su tía, quien por esa conformidad se convierte en oprimida ahora opresora que retrata Laforet en esta narración.

La religiosidad, en la novela, se aprecia con la asistencia de las mujeres a la iglesia, tanto la abuela como Angustias son religiosas; sin embargo, es la tía, quien promueve la religión como un valor importante para la familia. Esta mujer solterona, aparte de su asistencia a la iglesia, parece no tener ninguna otra actividad productiva que llenen sus horas de vaciedad y angustias como su nombre lo sugiere. David William Foster declara que “La existencia rutinaria de Angustias, marcada por un vacío emocional en el plano personal, se refresca con la llegada de la adolescente” (74). Por supuesto, la tía revela su devoción por la iglesia desde el primer momento que conoce a su sobrina, y cree fielmente en la institución que se encargó de propagar los valores familiares

durante la represión franquista. Por eso, promueve: el participar activamente en la religión católica, el asistir a las misas y el confesarle todo a los sacerdotes. En la novela puede observarse una fuerte influencia religiosa que se usa casi como método para reprimir al personaje más joven en la escena cuando tía dice: “Durante quince días he estado pidiendo a Dios tu muerte... o el milagro de tu salvación.” (102). Esta escena revela las palabras tan llenas de miedo que se decían para dominar religiosamente a una joven que no contaba con ninguna culpa, pues la joven, aparte de parecer una buena chica, no tenía ningún tipo de prejuicios. Puede comprobarse entonces que Laforet retrata a una opresora que desconoce que solo es víctima del mismo sistema patriarcal que practica y en el que vive atrapada.

Angustias predica y defiende las doctrinas católicas que aprendió porque no está dispuesta a ver ni aceptar ninguna opción diferente. Josebe Martínez expone que la figura ideal del género masculino en el momento histórico que retrata la novela era el de “un próspero padre de familia, desproblematizado y católico” (225). La contraparte a esta figura masculina sería la de una mujer de familia, católica, pero angustiada y reprimida. En una sociedad que se basaba en el poder masculino, la mujer tenía solo dos de tres opciones posibles y una de esas era ser fiel a la religión. El personaje de Angustias explica claramente a Andrea que “solo hay dos caminos para la mujer” (101). El primero era encerrarse en el hogar y ser madre de familia y el otro encerrarse en el convento y convertirse en monja. Ambos trayectos son completamente represivos para cualquier joven de la edad de Andrea con un gran deseo de estudiar letras en la universidad y con la fascinación por la apreciación del arte, como se revela cuando conoce a su tío Roman. Una mujer como Angustias, oprimida por su propia voluntad, por seguir ideales que no son de su propia elección, transmite la opresión a la joven de manera inconsciente. Como dice Foster “La personalidad imperiosa de la tía solterona afecta directamente a la joven a quien la intimida tanto el aspecto físico de Angustias como sus comentarios y conducta” (74). El comportamiento de su tía en la narración es esencial porque despierta en la joven una conciencia. Como no triunfa en su intento de inculcar ideales tan conservadores, “Angustias se lava las manos y terminará marchándose para el convento” (Foster 51). Fracasa en su intento de oprimir y elige el único camino que le queda, el convento, porque desprecia su otra opción el hogar, que considera un bajo mundo al que desprecia.

En *Nada* la representación del personaje de Angustias revela el engaño y la imposición del patriarcado. Esta mujer con una mentalidad dictatorial dice no a la solidaridad entre las mujeres, específicamente, a su sobrina, Andrea. Ella prefiere decir sí al autoritarismo, a su visión conservadora de la sociedad, a su fanatismo por la religión, que no incluye una espiritualidad. En otras palabras, consolida el mundo patriarcal del que inconscientemente es víctima y no logra ver porque padece de una ceguera imaginaria. Según McGiboney “Roman and his siblings sense that family authority is available to them because of the gap dead father” (522); sin embargo, es Angustias, quien lucha en contra de sus hermanos por ganar el lugar de la opresora del hogar. Intenta tomar el mando para implementar valores que ninguno de sus dos hermanos tiene ya que no cumplen con el arquetipo del hombre ideal porque están llenos de problemas y no parecen ser muy devotos de la religión. Ellos representan más bien el trauma de la guerra que acaba de ocurrir en su país y que dejó esa tensión que se vive en la casa de Aribau. En conjunto Laforet retrata dos personajes femeninos con ideales y realidades sociales diferentes en la España de posguerra. Angustias representa el autoritarismo del que ella misma es víctima y Andrea a la inocencia que poco a poco va cambiando debido a su aprendizaje y madurez que se retrata en el argumento. El hecho que la autora ofrezca dos personajes distintos y opuestos la consolida como una escritora feminista porque muestra que hay mujeres que piensan y se guían por ideales que ellas mismas

escogen.

Obras citadas

- Foster, David W. "Nada de Carmen Laforet: Ejemplo de neo-Romance en la novela contemporánea." *Revista Hispánica Moderna: Columbia University Hispanic Studies*, vol. 32, 1966, pp. 43-55.
- Jones, Margaret E.W. "Dialectical Movement as Feminist Technique in the Works of Carmen Laforet." *Studies in Honor of Gerald E. Wade*, edited by Silvia Bowman, Bruno Damiani et al., 1979, pp.109-20.
- Laforet, Carmen. *Nada*. Austral, 2012.
- Martínez, Josebe. "Santa Andrea. Nada. Revisión de la crítica." *Las mujeres entre la realidad y la ficción: Una mirada feminista a la literatura española*, edited by Gloria Angeles Franco Rubio and Fina Llorca Antolín, Universidad de Granada, 2008, pp. 215-235.
- McGiboney, Donna. "Paternal Absence and Maternal Repression: The Search for Narrative Authority in Carmen Laforet's Nada." *Romance Languages Annual: RLA*, vol. 6, 1994, pp.519-524.
- Ordóñez, Elizabeth. "Nada: Initiation into Bourgeois Patriarchy." *The Analysis of Hispanic Texts: Current Trends in Methodology*, edited by Lisa E. Davis and Isabel C. Tarán, 1976, pp. 61-78.
- Petrea, Mariana. "La promesa del futuro: La dialéctica de la emancipación femenina en "Nada" de Carmen Laforet." *Letras Femeninas*, vol. 20, no. 1, 1994, pp. 71-86.
- Rodríguez, María Pilar. *Vidas impropias: transformaciones del sujeto femenino en la narrativa española contemporánea*. Purdue University Press, 2000.

Conversaciones literarias entre Cervantes y Avellaneda: una respuesta al *Quijote apócrifo*

Bárbara Minter
University of Alabama

Cuatro siglos han pasado desde la época del Siglo de Oro, pero las curiosidades no han pasado de moda; continúan evolucionando y siguen creando debate entre los críticos. En el mundo cervantino, uno de los enigmas más curiosos es sin duda, la identidad de Alonso Fernández de Avellaneda, autor del *Quijote apócrifo*. Avellaneda logró entrometerse en la narrativa de una de las novelas más impactantes del Siglo de Oro, *Don Quijote de la Mancha*, una obra que hasta hoy en día sigue teniendo gran impacto en la sociedad contemporánea. Lo que resulta aún más curioso y menos estudiado es, la conversación intercalada de Cervantes y Avellaneda, que trata el asunto del dinero. En este artículo me centraré en el uso del dinero en las tres obras quijotescas: las cervantinas y la avellanedesca, presentando además al *Quijote apócrifo* como una respuesta a la primera obra cervantina que se publica en 1614. No solo me acercaré a esta conversación literaria, sino también demostraré cómo la obra avellanedesca se presenta como un intento correctivo que resulta en la provocación de una respuesta cervantina en 1615. Mostraré que la obra avellanedesca responde directamente a la primera parte cervantina publicada en 1605, en la que se percibe un menosprecio por el dinero. Al haber respondido Avellaneda de manera tan atrevida, se puede ver que quizás Cervantes se vio atacado y forzado a rebatir, lo cual resultó en un tercer personaje quijotesco más adinerado en la segunda parte cervantina de 1615, lo que indudablemente altera la trayectoria del personaje que todos conocemos como Don Quijote.

No es ningún secreto que Cervantes fue un gran escritor y ciertamente, no podemos negar la clara influencia de la obra avellanedesca en su obra. Aunque el *Quijote apócrifo* no es una obra muy conocida, sus palabras dejaron huella en la vida de don Quijote, engendrada por Cervantes. Sicroff comenta sobre esta relación compleja entre ambos escritores y argumenta en su artículo, *La segunda muerte de don Quijote como respuesta de Cervantes a Avellaneda*, que:

A Avellaneda, que hizo florecer precisamente lo que intentó aplastar, proporcionando, como hemos visto, el estímulo y materias cruciales para el desarrollo de la novela cervantina, se le debe el agradecimiento de haber escrito la obra más magníficamente contraproducente que ha conocido la literatura española (Sicroff 291).

Pocos críticos atribuirían tanto a la obra avellanedesca, y menos personas conocen siquiera su obra. No obstante, como afirma Sicroff, después de una lectura detallada del *Quijote apócrifo*, observamos que la segunda parte cervantina, tal y como es, no podría existir sin la obra avellanedesca, y la razón se debe al asunto del dinero, más concretamente, a la diferencia, en cuanto el uso del dinero, entre los tres protagonistas de las obras quijotescas. El nuevo tratamiento del dinero en la segunda parte del *Quijote* de 1615 muestra que Cervantes había leído—y bien—la obra de Avellaneda. Lo que resulta curioso es el por qué. ¿Existe la posibilidad de que Avellaneda pudiera haber provocado la respuesta cervantina de 1615? ¿Puede ser que el gran Cervantes tuviera tanto miedo de que le robaran su trabajo? El lenguaje más defensivo de la segunda parte de su gran novela demuestra que Cervantes se vio amenazado por la obra avellanedesca y decidió tomar algunos de los consejos discretos—escritos entre líneas—que le

había ofrecido Avellaneda. Uno de estos consejos fue el de convertirle a don Quijote en un personaje más realista y por lo tanto, adinerado, para ofrecer al mundo literario un protagonista más creíble en aquél tiempo, lo que quizás también hizo por no dejarse vencer por el *Quijote* apócrifo.

Lo que sabemos con certeza es que Cervantes fue capaz de producir un clásico literario. La primera parte del *Quijote* cervantino consiguió ganar mucha atención que quizás en un principio no esperaba obtener. El conflicto que existe en el mundo quijotesco, y que deja perplejo al lector es que, sin entender la influencia del *Quijote* apócrifo en la segunda parte cervantina, no se puede saber la razón por la cual don Quijote como protagonista hace un cambio tan radical y se convierte en un personaje distinto al de la primera parte cervantina. Después de leer la primera parte del *Quijote* cervantino, llegamos a conocer completamente al protagonista quijotesco y el mundo idealista que crea a su alrededor. A través de varias conversaciones entre don Quijote y sus contemporáneos, que incluye el tema del sueldo de Sancho Panza, el asunto del menosprecio del dinero resalta como un aspecto claro en la lectura de la primera parte del *Quijote*. Pues, no resulta sorprendente que el personaje de don Quijote hasta hoy en día continúa siendo uno idealista y uno que no entiende el mundo en el que verdaderamente vive. Al final de esta obra, el lector percibe que, por algún modo u otro, el dinero no forma parte de la vida cotidiana de don Quijote. Este hecho es imprescindible de tomar en cuenta, al leer las obras quijotesas, puesto que es una de las características innatas del protagonista cervantino.

Cervantes nos dejó al final de su obra de 1605, con la “intención de sacallos a la luz, con esperanza de la tercera salida de don Quijote” (DQ I, LII, 329). Aunque en el mundo cervantino el asunto del menosprecio del dinero en la primera parte del *Quijote* cervantino, en contraste con el uso del dinero en el *Quijote* avellanedesco es inaudito, hay que reconocer que indudablemente existe un intercambio locutorio entremetido en ambos textos. Lo que propongo a continuación en este trabajo es que es imprescindible considerar la influencia del *Quijote* apócrifo en la segunda parte cervantina para poder comparar las dos obras quijotesas cervantinas, porque sin duda, el protagonista de la primera parte ataja su existencia para que nazca uno nuevo en la segunda obra.

Carroll B. Johnson comenta en su libro, *Cervantes and the Material World*, que, “within the fiction, we tend to overlook the obvious fact that the windmills, the flocks of sheep and the *batanes* (fulling mills) are physical manifestations of the rural economy of La Mancha” (6). Sabiendo que la narrativa del *Quijote* cervantino se basa en esta parte de España, no es ninguna sorpresa que don Quijote como personaje no conceptualice la importancia del dinero en la vida cotidiana de esta parte de su vida literaria. Aparte de esto, él es un hidalgo, más bien mayor que, ciertamente, no posee más que lo que le queda en su aldea, y de allí sus libros son lo más importante.

Después de muchos siglos medievales que causaron tanta calamidad en España y por toda Europa, el siglo XVI «supuso un periodo de crecimiento en España», pero el crecimiento de la población no fue suficiente y “en la segunda mitad del siglo,[varios errores cometidos por Felipe II] terminaron por extenuar la economía española” (Ocaña, n.p.). También esta España del siglo XVI, ya era una España que conocía el uso del dinero, y así la moneda surgió en la sociedad como una forma novedosa de pagar, en vez de hacer cambios como se hacía en los viejos tiempos (Bouza, n.p.). Esta época, que sería a finales del siglo XVI, sería la época en la que se hubiera escrito la primera parte del *Quijote*, esta suposición se debe al hecho de que la obra fue publicada en 1605. Con todo esto, Avellaneda, cuando leyó la primera parte del *Quijote*, quizás pensó que don Quijote ya se tenía que haber actualizado con la sociedad moderna, y que por esa razón, Cervantes no había hecho un trabajo fiel a la realidad de la sociedad de la época. El hecho de continuar la historia

empezada por Cervantes, demuestra cierto interés, o quizás obsesión con sus personajes. Al leer *El Quijote apócrifo*, se puede percibir una voz narrativa que critica la historia cervantina, puesto que se contrapone al personaje tan idealista que Cervantes introduce en un periodo tan delicado en España. Los personajes de la novela de Avellaneda se perciben entonces como una respuesta “correctiva” que ofrecen un modelo más apropiado en esta época en la que los españoles no gozaban de la misma gloria que se percibía en los libros de caballería que volvieron loco a Alonso Quijano. El *Quijote* apócrifo se publicó ya en el siglo XVII, en 1614, igual que las otras dos partes del *Quijote* cervantino. Puede que al dejar, Felipe II, una economía española derrotada, quizás ya en el siglo XVII, Cervantes, no solo por demostrárselo a sus lectores, sino también porque vio a su país en declive y sin dinero, decidió que era hora de enseñarle a don Quijote la importancia del dinero. Con esa segunda parte del *Quijote* cervantino se vio lanzada la obra por otra salida para nunca volver a ser lo que había sido y para que su “padraastro” diera fin a su historia y no a otra.

En cuanto a la discusión del *Quijote* cervantino, siempre es imprescindible tomar en cuenta el lenguaje utilizado, notando que el de Cervantes es un lenguaje florido, en el que el lector se puede perder. Cuando Cervantes engendró a *su* don Quijote, el intento fue introducir a un personaje honesto, cuya gran meta en la vida sería llevar una vida mimética al género de los libros de caballería que tanto le robaron el sueño al pobre don Quijote. Cada vez que Cervantes toma la pluma, deja cautivados a sus lectores con otra salida de nuestro caballero, en la que lleva una vida fingida por su falta de atención a las necesidades de la vida cotidiana, y en concreto, el tratamiento del dinero. Se verá más tarde que, al contrario, Avellaneda presenta a otro protagonista y le bautiza con un nombre idéntico, don Quijote, que no comparte las mismas utopías del querido personaje cervantino.

El lenguaje que utiliza Cervantes es ornamental que se asemeja al idealismo que está presente tras la novela cervantina. En un ejemplo del tercer capítulo de la primera parte de su *Quijote*, Cervantes escribe:

[p]reguntóle si traía dineros; respondióle don Quijote que no traía blanca, porque él nunca había leído en las historias de los caballeros andantes que ninguno los hubiese traído. A esto dijo el ventero que se engañaba: que, puesto caso que en las historias no se escribía, por hablarles parecido a los autores dellas que no era menester escribir una cosa tan clara y tan necesaria de traerse como eran dinero y camisas limpias (DQ 1, III; 27)

Teniendo en cuenta el menosprecio del dinero que existe en la primera parte del *Quijote* cervantino, es necesario recordar las palabras que le dice el ventero a don Quijote en este tercer capítulo. Sin escribir en formato de diálogo, Cervantes ilustra perfectamente la venta en que están hablando y la confusión de don Quijote en cuanto a la frustración total que siente el ventero hacia el pobre caballero, y puede uno imaginarse todo. Esta frustración es la que sienten todos los contemporáneos de don Quijote al hablar con él, debido al hecho de que don Quijote se ha quedado anacrónicamente en la sociedad moderna en España. Igualmente se puede ver que este pensamiento que tiene don Quijote es el epítome de un mundo idealista, en el que uno olvida las simplezas como el dinero; es un mundo “perfecto” y sin preocupaciones. En fin, lo que le falta al don Quijote cervantino es el sentido común, este hecho, precisamente, es lo que le trata de explicar el ventero y habrá que recordar estas palabras más tarde en este trabajo.

De otro modo, el lenguaje de Avellaneda es vulgar y violento, semblante del mundo realista que rodea a don Quijote. Sin duda en el próximo ejemplo, empleando una forma mimética a los eventos que ocurren en el libro cervantino, imitando hasta el número de capítulo, al final de su tercer capítulo Avellaneda escribe:

Hizo tambien vn buen lançon con vn hierro ancho como la mano y *comprò vn jumento a Sancho Pança*, en el qual lleuaua vna maleta pequeña con algunas *camissas suyas y de Sancho y el dinero*, que sería más de trescientos ducados (Avellaneda 148; énfasis mío)

Aquí se presenta un lenguaje más unidimensional y se hace más difícil imaginar el escenario en que ocurre todo y sentir las emociones de los personajes. Aunque parece aquí que Avellaneda trata de copiar el estilo del tercer capítulo cervantino, a modo de usar “camisas suyas” y “el dinero”, se nota que sin duda fue buen lector de la obra cervantina, pero aun no llega a ilustrar un mundo parecido al de Cervantes, sino que se observan unos pensamientos opuestos que se presentan en dicha novela. Sin discutir los supuestos autores que podrían ser Avellaneda, se pueden averiguar ciertos hechos del autor enigmático. Al hacer una comparación de los textos quijotescos, es irrefutable que Avellaneda fue muy buen lector del *Quijote* cervantino, tanto que, en varias ocasiones imita las situaciones de la obra cervantina, pero las escribe a su manera.

Si volvemos a la cita previa, resulta curioso que don Quijote le compre un jumento a Sancho, su *escudero*. Ignorando el tema del sueldo que recibe (o no) Sancho, se percibe otro detalle todavía más fascinante; la idea de que don Quijote le *compre* alguna cosa a Sancho. Es curioso que en este ejemplo imitativo, parece que Avellaneda está respondiendo directamente al episodio que cuenta Cervantes en su tercer capítulo. Aunque ciertamente nunca se puede probar, lo que podemos observar es que este cambio tan drástico no solo le fuerza a don Quijote a tomar en cuenta el consejo del ventero, de llevar un dinero y camisas que estén limpias, también le fuerza a comprarle un asno a su escudero, cosa muy poco característica del *verdadero* don Quijote. Conociendo ya al protagonista de la primera parte, se sabe que, según don Quijote, es inaudito escuchar que un caballero le compre cualquier objeto o en este caso un animal a su escudero cuando se supone que deberían estar los dos sufriendo. Se verá más tarde que, a Cervantes no le cayó en gracia que Avellaneda le diera a Sancho un asno nuevo y más fuerte en su libro así que, al parecer, Cervantes le vuelve a dar uno débil en su séptimo capítulo de la segunda parte de su novela.

Para que se pueda entender la importancia de la presencia del dinero en el *Quijote* apócrifo, es necesario conocer al verdadero don Quijote que es, sin duda, el cervantino. Es un personaje que, aunque el lector sepa que no está cuerdo, es encantador en todo lo que hace. Sus decisiones y acciones son unas que ninguna persona consideraría normales, pero aun el lector le tiene cariño siempre queriendo que prospere, aunque se sepa que es imposible. En la primera parte del *Quijote* cervantino, don Quijote tiene una conversación con un ventero, y le dice:

Si os las puedo pagar en haceros vengado de algún soberbio que os haya fecho algún agravio, sabed que mi oficio no es otro sino valer a los que poco pueden y vengar a los que reciben tuertos y castigar alevosías (DQ 1, XVII; 90).

Aquí, nuestro querido caballero se mete en su mundo ficticio y le ofrece al ventero lo que tiene entendido que es lo apropiado en una situación semejante. Al responder el ventero con, “[s]ólo he menester que vuestra merced me pague el gasto que esta noche ha hecho en la venta”, don Quijote se siente ofendido, porque en su mundo anacrónico no tiene sentido que un buen hombre que dice que es castellano, no valore el oficio de caballero andante (DQ 1, XVII; 90). Lo que el ventero, como muchos de los contemporáneos de don Quijote, no entiende es que don Quijote tiene la mente estancada en la época medieval, del que no se sabe salir. Aquí el lector ya empieza a deducir que el mundo de don Quijote es uno incuestionablemente idealista en el que un caballero andante no se preocupa de llevar dinero consigo mismo.

De otro modo la paradoja del Quijote apócrifo se basa en que Avellaneda trató de seguir la historia de un personaje idealista, pero le fuerza a sobrevivir en un mundo realista; son dos conceptos que simplemente no cuajan y así el don Quijote avellanedesco pasa mucho tiempo como víctima a través de la novela, haciéndonos pensar que su autor también se veía de tal manera. En una conversación imitativa a la cervantina que se ha mencionado anteriormente, Avellaneda escribe:

[a]migo, dixo don Quixote, yo no he visto en libro alguno que aya leydo, que qyquando algùn Castellano, o señor de la fortaleza, merece por su buena dicha hospedar en su casa algùn Cauallero andante, le pida dinero por la posada, pues por vos dexando el honroso nombre de Castellano, os hazeys ventero, *yo soy contento que os paguen, mirad quanto os deuemos* (Avellaneda 164; énfasis mío).

En este ejemplo se ilustra una conversación semejante a la cervantina pero además muestra un personaje distinto al cervantino de la primera parte. Al ser un pensamiento demasiado cuerdo, este personaje avellanedesco resulta menos apasionado, en cuanto a su vocación de caballero andante, lo cual no al protagonista cervantino. Al principio, este don Quijote parece semblante al de Cervantes, sin embargo, al enunciar que “yo soy contento que os paguen, mirad quanto os deuemos”, instantáneamente ya se dejan de observar semejanzas entre este personaje y el cervantino (Avellaneda 164).

La siguiente cita es otra que despierta el interés porque hace referencia a las salidas cervantinas, la cual tiene una conclusión totalmente realista:

Don Quixote, que no entendia la musica de Barbara le respondio: señora mia, no soy hombre que se me dé demasiado por el comer y beber, con esso a mi escudero Sancho Pança; con todo, si esas truchas fueren empanadas, las pagarè y las lleuaremos en las alforjas para el camino, aunque es verdad que mi escudero Sancho, en picandosele el molino no dexara trucha a vida (Avellaneda 390-391).

Otra vez, Avellaneda empieza con una escritura más característica al personaje cervantino cuando dice “no soy hombre que se me dé demasiado por el comer y beber”, referente al caballero andante medieval que no se preocupaba en el dinero ni en la comida (Avellaneda 390). En cambio, el personaje avellanedesco, al seguir hablando, parece que recuerda lo que el primer ventero cervantino dijo, “que en las historias no se escribía” (DQ 1, III; 27). Ambos ejemplos existen para mostrar que Avellaneda quizás quiso entrar en dialogo con Cervantes para “corregir” los errores de su primera obra quijotesca.

Como se ha visto, el personaje cervantino existe en un mundo que no requiere el uso del sentido común; sin embargo, la obra avellanedesca imita con frecuencia las ideas de la primera parte cervantina. Al mismo tiempo, Avellaneda trata de escribir una versión correctiva del *Quijote*, como si viera errores en la obra de Cervantes. En esta próxima cita, el don Quijote avellanedesco le explica al Sancho Panza de la misma obra que no quiere verse presentado con los mismos problemas que tuvieron antes, y aquí, explícitamente se refiere a la primera parte cervantina. Este don Quijote es uno que se niega a aceptar los problemas que existen en la primera parte cervantina y que desea eliminar los problemas idealistas de este personaje y al mismo tiempo trata de desacreditar al gran Cervantes.

Mira Sancho, dixo don Quixote, que yo no quiero que vayas como la otra vez, antes quiero *comparte* un asno en que vayas como un Patriarca, mucho mejor que el otro que te hurtò Ginesillo, y en fin yremos ambos con mejor orden, y lleuaremos *dineros y prouisiones*, y vna maleta con nuestra ropa, que *ya he echado de ver que es muy necesario*, porque no nos suceda lo que en aquellos malditos Castillos encantados no sucedio (Avellaneda 136; énfasis mío).

En este ejemplo del segundo capítulo de Avellaneda, se puede ver una respuesta dirigida directamente hacia Cervantes y al personaje idealista que había engendrado. Este protagonista avellanedesco reconoce los problemas prácticos que tuvieron en el primer *Quijote* y explícitamente le explica a Sancho que no volverán a cometer los mismos errores. Aquí se puede ver una admisión, por parte de Avellaneda y su protagonista, de que los personajes del *Quijote* apócrifo son otros personajes bautizados con los mismos nombres de don Quijote y Sancho Panza.

Definitivamente existe, en la obra de Avellaneda, una clara respuesta a Cervantes. Lo que surge como pregunta después de averiguar este asunto es: ¿respondió Cervantes? Muchos cervantistas concuerdan que sí respondió Cervantes en su segunda parte del *Quijote*, pero existen varias razones para apoyar esta teoría. En su artículo, *Do We Really Need to Read Avellaneda?* James Iffland propone que:

it is a big mistake to take for granted, as do many well-known Cervantes scholars, that our author was quite literally in the middle of writing Chapter 59 when he found out about Avellaneda's work, and that his reaction to it is reducible solely to the overt references he makes toward it from that point on (Iffland 77).

Al parecer, Iffland tiene razón en esto; pues, claro que Cervantes respondió a la obra de Avellaneda e incluso de una manera muy explícita en el prólogo de la segunda parte, cuya respuesta no se relaciona con el tema de este trabajo. En cambio, las respuestas que resultan más curiosas en la lectura de la segunda parte cervantina son las más discretas, que complementan las referencias más evidentes en la obra. En concordancia con lo que escribe Iffland, Cervantes demuestra en su escritura la facilidad con la que dialoga con el texto de Avellaneda, como podemos observar con el tratamiento del dinero. Esta conversación literaria que se percibe entre la obra avellanedesca y la segunda parte cervantina, hace que resalten las diferencias entre ambos escritores. Es más, el atrevimiento de Avellaneda junto con su anonimato demuestra tal autor sabía que se estaba arriesgando con la publicación de su obra.

Al llegar a la respuesta cervantina de 1615, el lector ya tiene todo el contexto que se necesita para poder diferenciar entre el personaje quijotesco sin dinero y el adinerado. Al comienzo de la segunda parte del *Quijote*, Cervantes es consciente de que tiene que cambiar la trayectoria de nuestro querido protagonista. Por lo tanto, después de pasar bastante tiempo en la aldea, don Quijote y Sancho deciden salir de nuevo, en busca de otras aventuras, como nos había prometido el narrador al final de la primera parte. Aquí Cervantes escribe que se pusieron [don Quijote y Sancho] en camino del Toboso, don Quijote sobre su buen Rocinante, y *Sancho sobre su antiguo rucio*, proveídas las alforjas de cosas tocantes a la bucólica, y *la bolsa, de dineros, que le dio don Quijote para lo que se ofreciese* (DQ2, VII; 365; énfasis mío).

Esta cita sirve como ejemplo del primero momento en que se observa una referencia tan directa al dinero en la obra cervantina, lo cual parece responder a la conversación que podemos ver en el segundo capítulo de Avellaneda en que don Quijote le explica a Sancho que no quiere volver a cometer los mismos errores y también el episodio del tercer capítulo avellanedesco, en el que don Quijote le quiere comprar un asno a Sancho. No solo responde a esta cita sino la del tercer capítulo en la que don Quijote “comprò vn jumento a Sancho Pança” (Avellaneda 148). Primero, para comprender la importancia del dinero en este ejemplo cervantino, hay que entender que Cervantes, quien se vio atacado por la obra avellanedesca, empezó a temer que su hijastro¹ se iba a ver devorado por la obra de Avellaneda, al haberse publicado. Vio entonces que tendría que hacer un cambio notable y quizás lo que trató de mostrar a sus lectores era que él también entendía la importancia del dinero y que se lo podía enseñar a don Quijote también. Sin embargo, el conflicto que surge de todo esto es que, sin duda Cervantes dejó que Avellaneda le forzara a cambiar para siempre el personaje y la trayectoria del protagonista, don Quijote, que había engendrado.

Por otro lado, la segunda parte de esta cita que interesa es la frase que Cervantes incluye discretamente: “y Sancho sobre su *antiguo rucio*” (DQ2, VII; 365; énfasis mío). El lector que ha leído el *Quijote* apócrifo sabe que esta frase que al parecer es insignificante se puede interpretar como una respuesta y un ataque directo a Avellaneda. El autor del *apócrifo* quiso cambiar el protagonista cervantino y aunque lo intentó, al fin y al cabo, no tuvo éxito puesto que Cervantes retoma el control sobre su creación literaria. Sin embargo, no se puede negar que en lo que sí acertó fue en cambiar la trayectoria del don Quijote original. Al querer quitarle la honra de “ser” caballero andante, le fuerza a hacer lo que un caballero nunca haría: comprarle un asno a su escudero. En este ejemplo del séptimo capítulo de la segunda parte cervantina se observa que, aunque ciertamente Cervantes dejó que Avellaneda cambiara la trayectoria de don Quijote, se negó a cambiar su manera de ser, un detalle imprescindible de considerar cuando se estudia el *Quijote*. Aunque don Quijote se convierte en la segunda parte en un protagonista más adinerado, no cambia toda su personalidad para que sus lectores todavía le puedan reconocer. Por lo tanto, Cervantes se deja vencer por Avellaneda pero se niega darle a Avellaneda enteramente en el gusto y para plantarle cara, Cervantes le vuelve a dar a Sancho Panza “su antiguo rucio”, demostrando que el la “historia verdadera” todo debe volver a la normalidad quijotesca (DQ2, VII; 365).

El artículo de Sicroff, propone una pregunta:

¿[s]ería que esa deformación [la de su obra, al haberse publicado la obra de Avellaneda], repugnante como fue para Cervantes, le hizo reflexionar sobre la obra que había publicado en 1605 para descubrir

¹ Cervantes se refiere a si mismo como el padraastro de don Quijote en el prólogo de la primera parte del *Quijote* cuando escribe: “aunque parezco padre, soy padraastro de don Quijote” (DQ1, Prólogo; 9).

en ella posibilidades cuyo desarrollo había de conducirlo a una nueva muerte de su protagonista? (Sicroff 268).

Como ya se ha visto, en su segunda parte del *Quijote*, Cervantes decidió enseñarle a don Quijote lo importante que era llevar consigo mismo, dinero y ropa, igual que le trató de explicar el ventero en la primera parte cervantina. Ese punto está claro al leer, pero lo que no está claro es, la razón por la cual don Quijote hizo un cambio tan radical en la segunda parte cervantina. La pregunta de Sicroff reluce un punto muy interesante; la idea de que Cervantes había reconocido ciertos aspectos débiles de su *Quijote*, pero Sicroff argumenta que es solo para volverle a llevar a la muerte a don Quijote, al final de la segunda parte. Definitivamente, este punto es cierto, pero existe también una razón distinta a la que explica Sicroff. En su prólogo de la segunda parte del *Quijote*, Cervantes explica a sus lectores que “te doy a don Quijote dilatado, y, finalmente, muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios”, por lo tanto, la razón de Sicroff es demasiado obvia. Aunque fuera verdad que Cervantes escribió el prólogo de la segunda parte después de haber terminado la obra, la razón que da sigue siendo misma. La razón por la cual ya estaba escrita la muerte de don Quijote no era un secreto, incluso el hecho de que Avellaneda consiguió publicar su libro ya era suficiente para forzarle a Cervantes, quien se vio amenazado, a llevarle a su pobre don Quijote a la muerte; no podría haber ocurrido de otra manera. Sin embargo, la afirmación de Sicroff podría funcionar, fuera de otra razón, la cual es el asunto del dinero. Al repasar su obra de 1605, como cuestiona Sicroff, sí que es verdad que Cervantes encontró “posibilidades cuyo desarrollo había de conducirlo a” algún asunto, pero no fue el que dijo Sicroff, sino fue para presentar a un tercer personaje quijotesco más creíble, distinto a los otros que ya se habían conocido previamente (Sicroff 268).

Lo que queda claro es que, Cervantes podría haberle llevado a don Quijote a la muerte sin cambiar la personalidad del primer protagonista. Por lo tanto, lo que descubrió en la obra avellanedescas no fue otra manera de obtener ese resultado, sino, ambos aspectos que requerían un cambio de la personalidad de su protagonista que le convertirían en un protagonista más creíble en la sociedad moderna de España. Desafortunadamente, Cervantes no pudo evitar que se alternara para siempre la trayectoria original de su don Quijote. Lo que se puede ver con esto es que, Cervantes reconoció, al menos, que Avellaneda había encontrado una solución discreta y simple para “arreglar” la característica débil de su obra que era el menosprecio del dinero. Aunque la primera parte cervantina tuvo éxito, está claro que Cervantes—de acuerdo con ciertas opiniones de Avellaneda—concordó que la sociedad moderna en la que vivían requería un personaje que no se negara a todas las necesidades básicas de la vida, en concreto, al dinero y su importancia.

El don Quijote de 1605 jamás hubiera aceptado el hecho de que la gente tenía que pagar las cosas, y más, un caballero andante. Este protagonista existía solamente en el mundo idealista en que se había estacionado, creado por sus obsesiones literarias. Era un personaje que, aunque de poco juicio, en su propio mundo estaba totalmente cuerdo y segurísimo de lo que decía y hacía. Sin comparar las tres obras quijotescas, puede que el asunto del dinero no surja como un aspecto llamativo, pero, al analizar las tres obras juntas, se ve que existe un dialogo entre Avellaneda y Cervantes, en la que Avellaneda le propone a Cervantes unos cambios para “mejorar” el personaje quijotesco. De manera sorprendente para el lector de la primera parte del *Quijote* cervantino, Cervantes reconoce que este cambio será beneficioso y lo aplica a su segunda parte, dejándose vencer por Avellaneda.

En definitiva, concluyo que en la segunda parte de su gran novela, Cervantes vio al menos una característica útil en la obra de Avellaneda, pero lo que no se sabe es si ¿quizás el personaje de don Quijote no hubiera llegado al mismo fin que le proporciona Cervantes al final de la segunda parte si Avellaneda no hubiera conseguido publicar su obra? Es probable que, aunque Cervantes leyera el manuscrito de Avellaneda antes de su publicación, no le diera mucha importancia. Sin embargo, Avellaneda lo consiguió y don Quijote no pudo continuar con la trayectoria original de su caminata antes de que se publicara el *Quijote* apócrifo, lo cual le condenó a terminar su historia al final de la segunda parte cervantina.

Obras citadas

- Avellaneda, Alonso Fernández de. *El Quijote apócrifo*. editado por Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Cátedra, 2011.
- Bouza, Fernando. "La economía española durante el siglo XVI". *ARTEHISTORIA. ARTEHISTORIA PROYECTOS DIGITALES*, S. L., 2015, n.p.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Espasa-Calpe, 1983.
- Gilman, Stephen. "Alonso Fernández de Avellaneda, a Reconsideration and a Bibliography". *Hispanic Review* 14.4 (1946): 304-321.
- Iffland, James. "Do We Really Need to Read Avellaneda?". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 21, no. 1, 2001, pp. 67-84.
- Ocaña, Juan Carlos. "Economía y sociedad en la España del siglo XVI". *Historia De España - Cultura Y Mentalidades En La España Del Siglo XVI. La Inquisición*, 2005, n.p.
- Sicroff, A. A.. "La segunda muerte de don Quijote como respuesta de Cervantes a Avellaneda". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 24, no. 2, 1975, pp. 267–291.

Salomé y la inclusión de la mujer en la historia

*McKenna Middleton
Baylor University*

En las historias escritas de las sociedades patriarcales se omite la perspectiva del género femenino. Esta característica de la historia “oficial” es evidente en muchas tradiciones literarias en las que se incluyen ciertas historias cristianas. Lourdes Ortiz, no obstante, subraya esta discrepancia histórica en su cuento “Salomé,” basado en los Evangelios de Marcos y Mateo quienes presentan a esta mujer como una hereje porque pide la cabeza de Juan el Bautista, aunque no la identifican por su nombre. La versión de Ortiz es diferente y sirve para ofrecer un nivel de humanización con respecto a Salomé a través de su interacción con Juan el Bautista. En el plano literal, la mujer se convierte en una persona con voluntad propia porque su versión de los eventos se incluye en la historia. Además, el simbolismo de los ojos de Juan el Bautista refleja la cosificación de las mujeres y su personaje ofrece una nueva caracterización a la hija de Herodías. Al final del cuento, “Salomé” no se percibe a sí misma como objeto sino como una persona importante que tiene una historia para compartir. Un análisis de la historia tradicional y la aceptación de esta versión “oficial” de la historia muestran una falta de tolerancia por la multiplicidad de perspectivas. El cuento de Ortiz subvierte este tipo de narrativa tradicional por recontar su narrativa a través de su única perspectiva. De esta manera, Ortiz sugiere que Salomé no es una transgresora, como dice la versión tradicional de la Biblia, sino una víctima de la sociedad que rechaza la experiencia de la mujer, evidenciando así la posmodernidad que cuestiona la narrativa dominante en el sistema patriarcal.

Típicamente, hay una versión “oficial” de la historia que el grupo dominante construye. El antiguo adagio, “los vencedores escriben la historia,” se aplica a la interpretación de la historia desde la perspectiva patriarcal. En este caso, los hombres realizan la versión “oficial” de la historia porque han sido los opresores a través de las épocas. Judith Zinsser, en su investigación de las tendencias patriarcales en la historia, establece la diferencia entre la versión “oficial” de la historia y la multiplicidad de perspectivas históricas -rechazadas u olvidadas- subrayando el papel secundario de la mujer en la historia tradicional. Según Zinsser, “The writers of the traditional histories saw no difference between the history of the men they chose to write about and everyone’s history. [...] Their narratives reflected more of contemporary prejudices about the female than historical evidence of women’s past” (6). Es decir, la narrativa patriarcal ha sido lo universal mientras la experiencia de la mujer se relega a lo particular. De esta manera, los escritores de la historia tradicional han omitido perspectivas cruciales, particularmente las femeninas. Zinsser subraya esta idea en los siguientes términos: “The practitioners of the traditional histories denied the possibility for such variations and insisted on their ‘objectivity’ as scholars” (17). Sin embargo, no eran tan “objetivos” por su inclusión de solamente una perspectiva.

Esta discrepancia entre la historia verdadera y la historia contada es debido al papel de la experiencia al ser narrada la historia. Fina Birulés subraya la importancia de la experiencia al relacionar la vida con la historia en vez de igualar la historia y la ciencia (257). La experiencia contribuye a la concepción de la historia, aunque siempre faltan algunas perspectivas cruciales. Birulés explica que esta disparidad tiene que ver con un énfasis en “la evidencia de experiencia” (260). Sin embargo, ella advierte que este énfasis limita las posibilidades de incluir perspectivas marginalizadas. Birulés ilustra esta idea en la cita siguiente: “This ‘proof of experience’ reproduces and naturalizes identities instead of questioning them” (260). La omisión de la perspectiva femenina lleva a la inexistencia de la historia escrita sobre la mujer y a la pérdida de la memoria

colectiva. En otras palabras, la transmisión de ideas entre madre e hija siempre ha sido comunicación oral en vez de historia escrita. Por eso, en la historia “oficial” faltan ejemplos variados de la experiencia femenina. Limitar la historia a la evidencia escrita es excluir la historia oral y la experiencia de los grupos marginalizados. Birulés desarrolla esta idea señalando: “Women of today usually find ourselves in the position of thinking as if nobody had done it before, compelled to face the experience’s shock, as if we were always at the beginning” (259). La voz narrativa en “Salomé” de Ortiz ejemplifica una intención de valorar la experiencia individual. No sigue las características tradicionales en la narrativa sino que usa una segunda persona para demostrar la experiencia particular de Salomé. Maja Zvoko dice que a través de una narración fragmentada y fluir de conciencia, el lector encuentra “los pensamientos más íntimos de los personajes, próximos al subconsciente, antes de toda organización lógica” (403). Es decir, no trata de encontrar una objetividad que incluya todas las perspectivas sino contar la experiencia subjetiva de una sola mujer. El fluir de la conciencia sirve, así, para enfatizar la importancia de los pensamientos intangibles al instigar y justificar las acciones de la protagonista. Sin embargo, la historia “oficial” rechaza esa experiencia porque pertenece a la subjetividad, y la “objetividad” histórica necesita alguna forma de prueba.

En la historia, la mujer típicamente ocupa un papel secundario. De esta manera, en vez de actuar como protagonista, Salomé solamente aparece como un personaje en la historia de Herodes y Juan el Bautista y se la presenta en forma reduccionista. Los hombres, no obstante al aparecer en cualquier mito o historia poseen o pueden poseer características dinámicas y polifacéticas mientras escasamente se mencionan los rasgos de las mujeres en la narración. En la historia tradicional, especialmente la tradición cristiana, el papel de la mujer puede ser transgresora, como Salomé, o santa, como la Virgen María. Entonces, aunque el hombre refleja matices diversos, se tiende a definir a la mujer en términos arquetípicos. Jessica Knight nota esta caracterización de la mujer de la manera siguiente: “Symbolism of the heretical woman, a literary topos to justify male superiority... [was] constructed to convey the dangers of womanly influence and unorthodox behavior” (2). La marca de Salomé como hereje tiene que ver con la decisión que toma porque, como expresa Knight, “The feminine noun ἄρεσις (hairesis) literally means “choice” (2). La Virgen con cualidades pasivas ejemplifica el papel preferido de la mujer. Las mujeres que toman decisiones y llevan a cabo ciertas acciones pertenecen a la clasificación de transgresoras. De esta manera, cuando Salomé elige la muerte de Juan el Bautista, adopta la identidad de una hereje y seductora. La historia tradicional enfatiza sus transgresiones o faltas contra Juan el Bautista en vez de definirla como persona multidimensional.

Además, los Evangelios según Marcos y Mateo no se refieren a Salomé. Ella funciona como personaje secundario en la historia tradicional. Como afirma Elizabeth Meagle-Molina, “sólo hablan de ‘la hija de Herodías’ como la causante del suceso” (98). Alice Bach, en su estudio de las mujeres en la narrativa bíblica, sugiere que la omisión del nombre de Salomé sirve para añadir a la caracterización de la femme fatal. La historia de Salomé en los Evangelios no trata a Salomé principalmente; en última instancia, es una narrativa que usa a Salomé para contar la historia de Juan el Bautista (Bach 212). Los nombres sirven para personalizar a la gente. En el cuento bíblico, Salomé, sin nombre, no tiene identidad propia, sino que su importancia tiene que ver con su relación con otros personajes principales.

El rechazo de la versión “oficial” de la historia es muy característico del postmodernismo. El filósofo Jean-François Lyotard identifica esta tendencia del postmodernismo en *The Postmodern Condition*. Lyotard califica el modernismo según su fidelidad a los “grand narratives” (Browning 1). Las grandes narrativas se representan por la historia “oficial” que trata de legitimar

el conocimiento por una perspectiva universal (Browning 1). Gary K. Browning interpreta la filosofía de Lyotard con respecto al postmodernismo, señalando lo siguiente: “In *The Postmodern Condition*, Lyotard deprecates grand narratives that aspire to provide meta-perspectives by which all other narratives are to be explained” (2). Lyotard demuestra que esta narrativa pretende abarcar todas las perspectivas y experiencias porque representan lo universal (Browning 2). Por tanto, ésta ignora la heterogeneidad de la sociedad (Browning 2) y, como apunta, “It is their aspiration to operate at a level of detachment, permitting a universal perspective” (2). Además, como sigue explicando, “It purports to subsume a multiplicity of events and perspectives into the orbit of its own theory is to be resisted so as to register the assimilability of processes and heterogeneous standpoints” (Browning 3). Por el contrario, la narración de Ortiz se enfoca en una parte de la sociedad heterogénea: la experiencia de Salomé. No trata de incorporar todas las perspectivas de los eventos de una manera “objetiva.” En cambio, según Browning, el postmodernismo incluye a los grupos marginalizados como las feministas porque el postmodernismo ofrece una oportunidad de valorar la diferencia y resistir la opresión cultural (21). Por eso, Lyotard sugiere que el posmodernismo señala la muerte de las grandes narrativas. (Browning 31).

En el cuento de Ortiz, Salomé es la protagonista de su propia historia. Ortiz cuestiona la versión oficial de la historia desde un nuevo punto de visto: el de Salomé. Morago desarrolla esta idea señalando que: “Her works demonstrate the desire of women to control their own lives and to represent themselves more realistically in society and in the narratives told about them” (4). Es característica de la obra narrativa posmoderna. La literatura posmoderna trata de revisar la historia “oficial” para mostrar una perspectiva nueva. Como filósofa Lyotard, la literatura postmodernista debe rechazar la idea de una historia que abarca todas las experiencias. Browning desarrolla esta idea así: “The ideal of consensus appears benign in its optimistic assumptions about the capacity of human beings to see things the same way” (36). Por eso, la literatura postmodernista sirve para reconstruir la heterogeneidad de la sociedad. Una manera de lograr esta meta es recontar las narrativas de las perspectivas marginalizadas. En este caso, “La colección de relatos *Voces de mujer* de Lourdes Ortiz es un ejemplo ilustrativo de la recreación del mito a la luz del diálogo personal de la autora con las historias pertenecientes a la Biblia” (Zovko 402). La protagonización de Salomé muestra “el interior de sus personajes y cuestionar una serie de estereotipos que se asocian a ellos” (Zovko 402). Es decir, la perspectiva de Salomé provee una “ruptura de la paradoja de ser mujer en el patriarcado: ángel o monstruo” (Meagle-Molina 96). En vez de reiterar los estereotipos de la mujer, Ortiz incorpora la experiencia de Salomé para enfatizar la superficialidad de la historia “oficial” que solamente incluye la experiencia del hombre. Por eso, la clasificación ética de Salomé es ambigua. Es verdad que Salomé le pide la cabeza de Juan el Bautista, pero el cuento de Ortiz trata de justificar sus acciones. De esta manera, no se puede colocar a Salomé en la categoría de transgresora ni tampoco la de santa. Como resultado, la inclusión de los más íntimos pensamientos de Salomé marca una revisión significativa del cuento, pero no es la única diferencia que Ortiz incorpora en su obra.

El cuento de Ortiz subvierte la narración tradicional a través de las discrepancias entre la versión “oficial” de la historia y el cuento “Salomé.” Zovko revela que esta subversión es típica de Ortiz. Afirma que en sus cuentos, las protagonistas históricas “Eva, Circe, Penélope, Betsabé y Salomé, ya no [son] arquetipos, sino complejos personajes femeninos con sus propias señas de identidad” (411). Por eso, Ortiz utiliza la mitología y la religión para inspirar sus cuentos. Nuria Morgado enfatiza esta idea así: “It is well known that most rewritings of the classical myths have been faithful to the ‘official truth’ of the original versions, and absolutely respectful of their canonical meanings and cultural significance. But recent works in search of other meanings, have

explored dimensions often hidden or blurred by the ‘official’ version” (2). Con respecto a Salomé, hay muchos recuentos de la historia de la decapitación de Juan el Bautista. No obstante, como dice Morgado, estas versiones siguen los “hechos” de la versión “oficial.” En el arte, se subraya la figura sensual de Salomé y, por consiguiente, su clasificación transgresora. Por ejemplo, el cuadro de Gustave Moreau (1876) titulado “Salome and the Apparition of the Baptist's Head” enfatiza su cuerpo y exotismo. Otro cuadro de Henri Regnault (1870), “Salomé,” la presenta muy petulante y culpable además de sensual. En la literatura, la obra de teatro de Oscar Wilde la representa como una mujer vengativa, aunque su versión de la historia la humaniza de alguna manera. En este caso, Wilde pertenece a un grupo marginalizado. Adoptar una sola perspectiva sirve para resistir la opresión cultural que también Wilde sentía. Sin embargo, Ortiz trata de justificar las acciones de Salomé con más matices porque culpa la sociedad en vez de la niña. La obra de Ortiz pretende exponer el peligro de omitir voces marginalizadas de la historia y mostrar la experiencia de la mujer desde una perspectiva principal multidimensional en la sociedad.

El cuento de Ortiz es la primera instancia en que Salomé es la protagonista en la historia de sí misma. Ortiz cuestiona la versión oficial de la historia desde un nuevo punto de visto: el de Salomé. Morago desarrolla esta idea de la manera siguiente: “Her works demonstrate the desire of women to control their own lives and to represent themselves more realistically in society and in the narratives told about them” (4). Es característica de la obra narrativa posmoderna. La literatura posmoderna trata de revisar la historia “oficial” para mostrar una perspectiva nueva. Como filósofa Lyotard, la literatura postmodernista debe rechazar la idea de una historia que abarca todas las experiencias. Browning desarrolla esta idea así: “The ideal of consensus appears benign in its optimistic assumptions about the capacity of human beings to see things the same way” (36). Por eso, la literatura postmodernista sirve para reconstruir la heterogeneidad de la sociedad. Una manera de lograr esta meta es recontar las narrativas grandes de las perspectivas marginalizadas. En este caso, “La colección de relatos *Voces de mujer* de Lourdes Ortiz es un ejemplo ilustrativo de la recreación del mito a la luz del diálogo personal de la autora con las historias pertenecientes a la Biblia” (Zovko 402). La protagonización de Salomé muestra “el interior de sus personajes y cuestionar una serie de estereotipos que se asocian a ellos” (Zovko 402). Es decir, la perspectiva de Salomé provee una “ruptura de la paradoja de ser mujer en el patriarcado: ángel o monstruo” (Meagle-Molina 96). En vez de reiterar los estereotipos de la mujer, Ortiz incorpora la experiencia de Salomé para enfatizar la superficialidad de la historia “oficial” que solamente incluye la experiencia del hombre. Por eso, la clasificación ética de Salomé es ambiguo. Es verdad que Salomé le pide la cabeza de Juan el Bautista, pero el cuento de Ortiz trata de justificar sus acciones. De esta manera, no se puede encajar a Salomé en la categoría de la transgresora ni la santa. Como resultado, la inclusión de los mas íntimos pensamientos de Salomé marca una revisión significativa del cuento, pero no es la única diferencia que Ortiz incorpora en su obra.

Otras versiones de la historia de Salomé subrayan su sexualidad y transgresiones, pero Bach explica que la narrativa “oficial” tiene cierta fluidez a través de las épocas. Por ejemplo, como explica Bach, “The dance motif was not a strong element in early versions of the Salome story. Concentration upon the dance became prominent during the eleventh century” (215). En el Siglo XI, Salomé como bailarina seductora sirvió para contrastar con el buen carácter de la mujer cristiana en la Edad Media (Bach 215). Sin embargo, el cuento de Ortiz presenta el baile como una tarea que hace mientras tiene pensamientos existenciales en vez de una tentativa de seducir. También, Bach revela una disparidad entre la interpretación de los evangelios y la evidencia histórica. Según Bach, la presencia de Salomé en la celebración de los cumpleaños de Herodes es inconsistente con las reglas sociales de la época (227). Bach lo explica así: “In the first century,

proper women of the Court would have been excluded from male entertainment (the *symposium* following the banquet). Even Queen Herodias' presence would have been doubtful" (227). El grupo dominante puede interpretar la historia oficial para enfatizar ciertos elementos y moldear las narrativas para reflejar la ética de la época. No obstante, a través de la modernidad, la historia mantiene una interpretación patriarcal.

Sin embargo, Ortiz cambia algunos aspectos del cuento bíblico para rechazar la gran narrativa, es decir, la versión "oficial" de la historia de Salomé originada en los Evangelios de Marcos y Mateo. Knight ofrece una comparación de los textos y señala lo siguiente: "Herodias was behind the execution of John and used the convenient agency of her daughter's bewitchment" (7). En cambio, aunque "Salomé" reproduce la escena encontrada en Marcos 6:22, Ortiz no indica ninguna influencia directa de Herodías. El texto oficial ilustra la escena así: "La hija de Herodías entró en el banquete y bailó, y esto agradó a Herodes y a los invitados. 'Pídeme lo que quieras y te lo daré,' le dijo el rey a la muchacha." Hay muchas semejanzas entre los dos evangelios que mencionan la narrativa de Salomé. En Mateo 14:6-7, se cuenta la historia de esta manera: "En el cumpleaños de Herodes, la hija de Herodías bailó delante de todos; y tanto le agradó a Herodes que le prometió bajo juramento darle cualquier cosa que pidiera." Ninguno introduce a Salomé en la narrativa por su nombre. Por el contrario, se refiere a Salomé como "hija de Herodías." Así que los evangelios mezclan la voluntad de Salomé con la de su madre, simultáneamente eliminando la agencia y autonomía de Salomé. Es más, en la historia tradicional de los evangelios, la idea de obtener la cabeza de Juan el Bautista viene de Herodías. En Mateo 14:8, se señala que Salomé estaba "instigada por su madre." Además, en Marcos 6:24, "Ella salió a preguntarle a su madre: '¿Qué debo pedir?' 'La cabeza de Juan el Bautista,' contestó." Como sugiere Bach, en la historia original, no se puede distinguir el deseo de Salomé del deseo de Herodías. De esta manera, "Herodias seems, therefore, to confound the power of the patriarchy, gaining agency through the body of her own daughter" (Bach 231). En el cuento de Ortiz, Herodías representa a la mujer que no rechaza el patriarcado sino lo usa para avanzar. En la versión de Ortiz, Salomé está bailando cuando Herodes dice, "Pídeme lo que quieras" y "babeaba el viejo mientras tu ibas quitando los velos uno a uno... que hipnotizaba al rey y ponían venitas rojas en sus mejillas" (Ortiz 92). Morgado describe esta reproducción de la historia "oficial" con énfasis en las diferencias de la manera siguiente: "Ortiz rescues fragments of the original text de-contextualizing them in order to alter their meaning and to manipulate the plot and the outcome" (7). Mientras el texto tradicional representa a Salomé como pecadora, seductora y hereje, Ortiz la nombra y la humaniza. La historia "oficial" presenta, como describe Knight, "the heretical woman [as] a literary topos to justify male superiority" (2). Por eso, Ortiz busca otra versión de la historia para cuestionar el sistema patriarcal y la subyugación de la mujer. El cuento humaniza a Salomé para justificar sus acciones y minimiza su voluntad en la muerte de Juan el Bautista.

Ortiz se enfoca en la condición de Salomé como mujer y el momento "crucial para el entendimiento de su modo de ser" (Zovko 403). Este elemento de la historia señala un cambio en la educación de Salomé y su posición social. La historia tradicional del Evangelio según Marcos se utiliza la palabra griega *korasion* para referirse a Salomé (Bach 228). Esta palabra significa una chica o doncella. Sin embargo, esta palabra es una forma apocopada de la palabra griega *kore* que también significa pupila. Bach postula una conexión entre los dos significados: "I like to think that there is a connection between the two meanings because of the tiny reflected image found there [in the pupil of the eye]. Thus, a young girl like Salome could see herself reflected in the male gaze; she would know that she was the apple of Herod's eye" (228-29). En el contexto del cuento de Ortiz, Salomé como *kore* tiene que ver con los ojos de Juan el Bautista, un motivo a lo

largo de la narrativa. Antes de conocer “los ojos de Juan,” su condición como mujer se caracteriza por “el amor y la danza” (Ortiz 84). Hasta esta experiencia existencial, “la hija de Herodías está muerta en vida” (Meagle-Molina 101). Hay una reflexión en el pasado de Salomé, incluso su educación y niñez en que Salomé enfrenta la injusticia de ser objeto en vez de ser sujeto. Sobre todo, Salomé experimenta un cambio en la percepción de sí misma.

El énfasis en los ojos de Juan en modificar la experiencia de Salomé señala la infrecuencia de ser considerada un ser humano. La mirada de los hombres hacia las mujeres contribuye a la cosificación de éstas. John Berger analiza a la mujer como sujeto en el arte. Las mujeres aparecen en el arte en todas las épocas, típicamente representadas por un pintor que es hombre. Berger sugiere que este fenómeno no solamente afecta el arte sino la experiencia de la mujer. Como apunta Berger, “One might simplify this by saying: *men act and women appear*. Men look at women. Women watch themselves being looked at” (47). Esta manera de cosificar a la mujer también influye la experiencia de la mujer con respecto a sí misma. Berger investiga esta idea en el modo siguiente: “The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object - and most particularly an object of vision: a sight” (47). Esta idea se relaciona con la observación de Bach sobre Salomé como *kore* que se percibe a sí misma en el reflejo de los ojos de los hombres. Esta es la experiencia exclusiva de Salomé. Compara los ojos de los hombres con “halcones,” sugiriendo que la ven como una presa para cazar (Ortiz 86). Por eso, describe la mirada de Juan como “una luz” que transforma su manera de ser (Ortiz 83). Los ojos de Juan “sin ver, mirando sólo hacia adentro, dándote un nombre propio, no mujer, sino Sa-lo-mé, una Salomé capaz de soñar y de pensar, de imaginar, de hablar” (Ortiz 84). La mirada de Juan es diferente porque es el único hombre que la ha mirado como persona. Ella tiene una obsesión con sus ojos porque subrayan su condición como mujer. Hasta este momento, los hombres la perciben como una cosa o una hereje, pero Juan la percibe como una persona completa.

Salomé no es víctima de la sociedad patriarcal solamente a causa de los hombres, sino también por la falta de educación que funda su ignorancia. La voz narrativa cuenta cómo Herodías limita a su hija y reitera su papel en la sociedad como objeto del deseo. Según la voz narrativa, “desde la infancia en el harén, de las mujeres, absorbida desde el comienzo por las acechanzas y los consejos de tu madre, técnicas aprendidas concienzudamente, transmitidas mujer a mujer: el celo, la añagaza, objeto de deseo, carne para ser adornada, para ser entregada” (Ortiz 85). De esta manera, la madre victimiza a su hija, tal como fue inductada, continuando el ciclo de opresión. Aunque en la versión oficial de la narrativa, Herodías desempeña un papel más prevalente en la muerte de Juan, ella también comparte la culpa en el cuento de Ortiz. En vez de ser pecadora por dirigir las acciones de su hija, Ortiz sugiere que Herodías es pecadora por la omisión de proveer una educación a su hija. Bach reitera esta idea en la historia tradicional según Mateo y Marcos: “The daughter is not the subject of power, but rather its carrier” (230). Sin embargo, aunque Herodías no influye las acciones de Salomé por aconsejarle directamente en el momento fundamental de la historia, su comportamiento hacia su hija afecta la decisión de Salomé. Herodías representa una manifestación del patriarcado que es la misoginia internalizada de la mujer. Herodías refuerza las ideas del patriarcado por relegar a Salomé a su posición subyugada como mujer. Como dice Meagle-Molina, “la protagonista está dominada por una autoridad paterna, materna en este caso” (101). Además, Salomé afirma su capacidad de aprender más de lo que la hace un objeto de deseo, aunque “fuiste aceptando que la palabra no era tuya, sino de ellos, que Salomé era tan solo una cítara destinada a sonar cuando ellos la tañeran” (Ortiz 91). Ortiz subvierte esta caracterización de Salomé cuando la protagonista realiza su deseo como actor en vez de receptor pasivo. En el momento existencial de su conocimiento de los ojos de Juan, repite muchas

veces la palabra “ojos” y dice que el momento crucial en su vida es el descubrimiento de los ojos que la perciben como alguien capaz de aprender y hablar (Ortiz 91). Esta humanización de su existencia sirve para justificar su decisión de matar a Juan: Quiere guardar su mirada para siempre. Como dice Zovko, “ya no manipulada por su madre, sino motivada por la indiferencia del profeta San Juan hacia ella, provoca su muerte para satisfacer su deseo y quedarse con sus ojos” (409). La narrativa diverge de lo tradicional porque Salomé actúa por sí misma y no para complacer los deseos de su madre.

Como los ojos sirven como lentes para percibir la realidad, la historia sirve como lente para percibir personas, épocas e identidades. De esta manera, el cuento de Ortiz cuestiona una interpretación del pasado y la historia oficial de Salomé, pero también cuestiona la historia del presente y la condición de la mujer hoy en día. Sugiere que la condición de la mujer en la Biblia no difiere tanto de la mujer contemporánea (Morgado 6). Como muchas mujeres, Salomé se siente como un objeto del deseo a causa de su experiencia y su educación. El cambio para ella, la mirada de un hombre que la percibe como persona completa, ofrece una solución a la condición presente de la mujer. Sin embargo, Ortiz, por subvertir la versión “oficial” de la historia, ofrece otra solución para la liberación de la mujer: la inclusión de la mujer en la historia. Por eso, Ortiz elige contar la historia de una mujer que pertenece al pasado en vez de una mujer contemporánea. La figura de Salomé sirve para demostrar la continuidad de la condición femenina a través de la historia la cual todavía tienen relevancia. El cuento de Ortiz llama la atención de cómo la cosificación de la mujer histórica afecta la experiencia de la mujer contemporánea.

Como característica de la literatura posmodernista, Ortiz rechaza las grandes narrativas por su simplicidad. La posmodernidad significa un periodo de recuperar experiencias olvidadas como la de Salomé. Morgado lo explica así: “[Ortiz] draws attention to the historical truths or conventions to be challenged in the present in order to avoid making the same mistakes in the future” (6). Aceptar la omisión de la experiencia de la mujer en la historia “oficial” es crear una historia reduccionista. Como sugiere Birulés, la omisión de la experiencia femenina a través de la historia lleva a una repetición de la pérdida de voces marginalizadas. Cada generación de mujeres tendría entonces que empezar de nuevo a acumular ideas si éstas no se comparten ni se las incluyen en la historia oficial. Las versiones de esta historial deben reflejar la heterogeneidad de la sociedad en vez de reiterar una única narrativa, puesto que, como afirma Ortiz, no existe una sola versión “oficial” de la historia porque ésta no goza de objetividad.

Obras citadas

- Bach, Alice. *Women, Seduction, and Betrayal in Biblical Narrative*. Cambridge University Press, 1997.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. British Broadcasting Corporation, 1972.
- Birulés, Fina. "Some Remarks on Subjectivity and Experience." *New Women of Spain: Social-Political and Philosophical Studies of Feminist Thought*, edited by Elisabeth de Sotelo, Lit, 2005. pp. 257-60.
- Browning, Gary K. *Lyotard and the End of Grand Narratives*. University of Wales Press, 2000.
- Knight, Jennifer L. "Herodias, Salome, and John the Baptist's Beheading: A Case Study of the Topos of the Heretical Woman." *International Social Science Review*, vol. 93, no. 1, 2017, pp. 1-15.
- Meagle-Molina, Elizabeth. *Intertextualidad y androginia en la literatura posmodernista de Lourdes Ortiz: 'Eva,' 'Salomé,' 'La Liberta,' 'Urraca' y 'Aquiles y Penthesilea'*. 2006. PhD dissertation. ProQuest Dissertations Publishing.
- Morgado, Nuria. "Rewriting Classical Myths: Women's Voices in 'Los Motivos De Circe' and 'Penélope' by Lourdes Ortiz." *Culture & History Digital Journal*, vol. 2, no. 1, 2013, pp. e014.
- Nueva Versión Internacional. Biblica, 2015. *BibleGateway.com*, <https://www.biblegateway.com/passage/?search=matthew+14&version=NVI>.
- Nueva Versión Internacional. Biblica, 2015. *BibleGateway.com*, <https://www.biblegateway.com/passage/?search=mark+6&version=NVI>.
- Ortiz, Lourdes. "Salomé." *La revista de occidente*, no. 78, 1987, pp. 83-94.
- Zinsser, Judith P. *History and Feminism: A Glass Half Full*. Twayne Publishers, 1993.
- Zovko, Maja. "Antes de la manzana: el concepto del tiempo en *Voces de mujer* de Lourdes Ortiz." *Verba Hispanica*, vol. 20, no. 2, 2012, pp. 401-414.

El nacionalcatolicismo y la recuperación de la religión en *Intemperie* de Jesús Carrasco

Alyssa DeRaymond
College of William and Mary

Jesús Carrasco (1972), autor de la novela *Intemperie* (2013), tuvo una niñez muy parecida a la de cualquier español de su generación. Se crio en un hogar católico, con padres muy creyentes que le transmitieron sus valores religiosos y principios éticos. En una entrevista con la periodista Lily Meyer, Carrasco reconoce que la religión y la influencia de esta sobre su vida juegan un papel importante en su libro, *Intemperie*. Al recordar del código ético que sus padres le dejaron a través de la religión, menciona el respeto que siempre ha tenido por la iglesia, sin negar el rol contradictorio que ésta a veces juega como una institución, porque muchas veces lo que hace como organización religiosa no concuerda con los puntos fundamentales de la fe católica. En la entrevista, Carrasco señala que su novela da ejemplos de esta disonancia, porque “el niño recibe sus primeras normas éticas del cabrero, quien también es un hombre piadoso, pero la iglesia, en esa atmosfera de violencia e inmoralidad, no le proporciona la protección”¹ (Carrasco y Costa). En *Intemperie*, los personajes del niño, del alguacil y del pastor son sumamente importantes para contrastar el catolicismo presentado por Carrasco con el nacionalcatolicismo español que se mantuvo desde el inicio del régimen franquista en 1936 hasta el fallecimiento de Francisco Franco en 1975.

Carrasco empieza su obra con la escena del niño, el personaje principal, escondido en un agujero en medio de un ambiente seco y desierto, escuchando las voces de las personas que lo buscan; una de las cuales resulta el alguacil del pueblo donde el niño se crio (Carrasco 14, 20-29, 45-46). En la novela, Carrasco revela que el niño había sido violado en repetidas ocasiones por el alguacil, cuyo poder le permitía tomar decisiones en el pueblo e incluso, decidir sobre la vida del niño, de manera que su figura impregna todos sus pensamientos y afecta a todas sus acciones (45 y 205). Toda la obra es una narración acerca de la huida del niño hacia algún lugar lejos del sufrimiento que vivió en manos del alguacil (1127). Dicho sufrimiento está presente hasta que el niño conoce al personaje del pastor, quien le da comida, refugio y un oficio para seguir adelante (45, 250-58, 267-75, 1175). Es la primera vez que el niño puede confiar totalmente en alguien, y la relación entre el hijo y el pastor se hace más profunda hasta que el pastor da su propia vida para salvar al niño del alguacil (265-73, 2066-74). Carrasco nunca les da nombres a esos personajes, quizás para que los lectores se identifiquen con ellos e interpreten el simbolismo de la novela a su propia manera.

En este ensayo, me interesa examinar cómo la novela *Intemperie* reivindica la religión católica en la versión propuesta por el régimen franquista y la Iglesia Católica en España durante los años de la Guerra Civil y de la dictadura. Mediante las acciones y las descripciones del alguacil y del niño, Carrasco comenta acerca de la relación interdependiente que existió entre el régimen de Francisco Franco y la Iglesia, y utiliza el personaje del pastor para mostrar valores cristianos fundamentales de la religión católica, como el amor hacia el prójimo, lo cual se define como el “amor incondicional”. Este tipo de amor es único porque requiere que la persona que lo proporciona trate a los demás de manera igualitaria, sin importar su procedencia, nivel socioeconómico, género, etnia, credo u otros rasgos de su identidad. En su trato hacia los “vencidos de la guerra”, los simpatizantes del régimen franquista rechazaron claramente este

¹ Cita originalmente en inglés traducida al español por la autora de esta obra.

valor cristiano. Entonces, al personificar el amor incondicional, el pastor presenta la forma honesta de la religión católica y trastoca la alianza que tuvo la Iglesia Católica con el régimen franquista en España.

La Iglesia Católica siempre ha tenido mucha influencia sobre el pueblo español. En su libro sobre esta historia contradictoria, el historiador, Hilari Ragner Suñer, da un resumen muy útil de los aspectos que han caracterizado esta relación entre la Iglesia y el Estado en España; “durante la época de los primeros estados europeos modernos, la unión entre la Corona y la Iglesia era un dogma indiscutible”² (Ragner Suñer 16). Durante su pontificado, del año 1878 hasta el año 1903, el Papa Leo XIII reconoció que la religión católica no era parte de ningún sistema político, entonces, por eso, el catolicismo podría existir dentro de la democracia. En ese tiempo, España existió como un estado confesional, y el catolicismo todavía era la religión oficial. Por ende, el gobierno tomó las palabras del Papa para afirmar que el catolicismo siempre debía existir como la religión oficial dónde pudiera, en cualquier sistema de gobierno, y así pudo seguir implementando el reconocimiento obligatorio del catolicismo como la religión del país (16-17). En estos mismos años, los obispos de la Iglesia se establecieron en posiciones de poder gracias al “integrismo” y a unos políticos que lo permitieron, como Primo de Rivera (18). En los años sesenta, “el sector franquista de la Iglesia se mostraba como un defensor anacrónico del estado confesional y se oponía obstinadamente a la proclamación de la libertad de culto”³ (17). Además, gran parte del clero apoyaba al régimen de Franco tanto para proteger sus posiciones de poder como porque lo veía como un sistema que protegería la práctica del catolicismo tradicional en España (31-35). De esta manera, es notorio el vínculo cercano que siempre han tenido la Iglesia y el Gobierno español, lo cual facilitó la continua alianza política entre estos y la promoción de un nacionalcatolicismo franquista en los años después.

Antes de analizar cómo *Intemperie* transforma la religión católica para expresarla en su forma más pura, es necesario examinar cómo se usó el nacionalcatolicismo de una manera perversa para intentar erradicar al “Otro”, que se definió como cualquier disidente del régimen, en los años durante y después de la Guerra Civil en España. José Luis Ibáñez Salas, historiador español, define el nacionalcatolicismo en el contexto español como “el consentimiento estatal que el franquismo dio a la Iglesia católica, en tanto que legitimadora por excelencia del régimen, junto al hecho victorioso, para que pudiera ejercer el control de decisivos espacios sociales, pero también políticos” (Ibáñez Salas). La Iglesia Católica permitió la desviación de los valores del catolicismo por parte de los franquistas, quienes los fusionaron con la política del régimen para promover sus propias ideas sobre cómo se debía gobernar un país. En todo caso, no era una integración fácil, porque el Estado tenía que legitimar sus prácticas frente al pueblo español. El historiador Michael Richards argumenta que la inclusión del catolicismo en el discurso franquista era una parte clave de la formación del colectivo franquista contra los republicanos (Richards 89). Así se confirma que la religión se usó como excusa para controlar procesos políticos y sociales sin que el pueblo se diera cuenta de lo que realmente estaba pasando: la legitimización de la erradicación de todos los “enemigos” del franquismo, quienes eran principalmente los republicanos.

La Iglesia Católica también trabajó, junto con el régimen franquista, para incorporar el nacionalcatolicismo en las vidas cotidianas de los españoles para cambiar el discurso político del pueblo y con ello promover sus objetivos. María del Mar del Pozo Andrés, especialista en educación, utiliza a Madrid como ejemplo para explicar la manera en que la Iglesia eliminaba

² Cita originalmente en inglés traducida al español por la autora de esta obra.

³ Cita originalmente en inglés traducida al español por la autora de esta obra.

todo lo que se percibía como centros de pensamiento marxista y anti-falangista en los suburbios de la ciudad. Después de la Guerra Civil, en el año 1940, un gran número de los Republicanos huyeron de la zona central de Madrid y establecieron su refugio afuera, donde encontraron más seguridad, rodeados de personas con ideales políticos parecidos. Como dice del Pozo Andrés, esa comunidad siempre conceptualizaba la Iglesia Católica como una organización aliada con los de la derecha en el sistema política, y de ahí, como un “enemigo” de la clase media. La gente de la clase trabajadora vio que la Iglesia Católica tuvo una influencia poderosa sobre el pueblo español, junto con gran poder económico, y los consideraron como “uno de los simpatizantes más fieles al régimen franquista”⁴ (del Pozo Andrés 225). Por el hecho de que a la gente de estas zonas le faltaban muchos recursos materiales, la Iglesia Católica pudo justificar la implementación de programas de educación y salud para satisfacer las necesidades materiales y espirituales de esta población. Según del Pozo Andrés, la Iglesia Católica respaldaba su intervención en estos pueblos con una “necesidad” de evangelizar a la gente de estas comunidades, en otras palabras, una “conquista espiritual de la clase trabajadora”⁵ (225). El clero de la Iglesia vio que había menos creyentes en los suburbios de Madrid, y usó programas misioneros dentro de sus programas sociales para convertir a los ex-Republicanos y eliminar su pensamiento antifranquista. Se dirigieron a los niños por medio de programas escolares mandatorios, pero también intentaron cautivar a los padres, y los atrajeron con programas sociales para sus hijos que se convirtieron en discursos sobre la fe y los sacramentos (229). Convencer a los padres de este discurso significaba la conversión de las generaciones venideras, así que esta fue una manera efectiva de asegurar que los ideales franquistas continuaran en las décadas siguientes.

Franco puso el discurso del nacionalcatolicismo en práctica para crear en el pueblo español una necesidad de volver a los valores del catolicismo tradicional y legitimar la matanza de los republicanos, al presentarlos como un “Otro” malvado, inmoral y equivocado. Michael Richards plantea la idea de que, para los franquistas, nunca hubo una España “mala”, liberal y progresiva y una España “buena”, tradicional y fascista, sino que siempre existieron la “España eterna” y la “anti-España”, que era la Segunda República (Richards 90). El objetivo del franquismo se presentaba como la “España verdadera”, la cual existía para reemplazar la España de los liberales. Esta meta se hizo más fuerte al incluir la religión como forma de justificar su participación en la Guerra Civil y legitimar toda la violencia que el régimen empleó contra los republicanos. En su ensayo sobre la relación entre la doctrina y la política, Richards propone la idea de que “un sector influyente de la élite gobernante negaba (y siguió negando hasta los años 60s) que el conflicto había sido una guerra civil. En realidad, había sido una guerra de liberación contra extranjeros, en defensa de la fe católica”⁶ (90). Richards da ejemplos específicos de las formas de propaganda que los franquistas utilizaron para convencer al pueblo que fue justo y necesario eliminar a todos los Republicanos, al decir que a los “soldados nacionalistas españoles les aseguraron, por medio de devocionarios de la guerra que se habían enlistado en el “ejército de Cristo”, encargado de luchar contra los “Anticristos actuales”⁷ (90). Los franquistas emplearon el “mito de la cruzada” para “legitimar, a los ojos de los que mantenían el poder después del 1 de abril de 1939”⁸ una guerra total e inevitable contra todo el pensamiento anti-franquista (90). La

⁴ Cita originalmente en inglés traducida al español por la autora de esta obra.

⁵ Cita originalmente en inglés traducida al español por la autora de esta obra.

⁶ Cita originalmente en inglés traducida al español por la autora de esta obra.

⁷ Cita originalmente en inglés traducida al español por la autora de esta obra.

⁸ Cita originalmente en inglés traducida al español por la autora de esta obra.

Iglesia Católica en España fue cómplice en todo eso, porque permitió que el régimen promoviera sus ideales para dar legitimidad a la Guerra Civil. Los franquistas se aprovecharon del discurso católico para obtener apoyo para su guerra, y así, hacerla parecer como una necesidad para mantener viva a la nación española y últimamente implementar la dictadura.⁹

En contraste, *Intemperie* presenta el catolicismo de una manera completamente diferente para cuestionar el uso de la religión de este modo, en el que se justificaba el exterminio de los republicanos. En primer lugar, Carrasco establece su obra con un tono religioso desde el inicio, con muchas imágenes del catolicismo que proceden de escenas paralelas de la Biblia, un punto de partida ideal para empezar una muestra de las raíces verdaderas del catolicismo. Al inicio de la narración, el niño piensa en la manera en que su padre escondería la realidad de la huida de su hijo por temor; Carrasco muestra que, para el padre, la desaparición de su hijo era una desgracia insoportable, "...que Dios le acababa de arrancar una parte de su carne" (Carrasco 37). Esta descripción de como el hijo procede de la carne de su padre está en paralelo con las palabras de la narrativa de la creación de Eva en la Biblia, cuando Adán exclama, "¡Esta sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne! Se llamará Mujer, porque ha sido sacada del hombre" (*La Biblia de las Américas*, Génesis 2:23). Poco después, el niño reconsidera su decisión de escapar del pueblo y esconderse, porque nunca había hecho nada malo, "no había matado a nadie, no había robado, no había tomado el nombre de Dios en vano" (Carrasco 45). Estos tres ejemplos de malhechos vienen directamente de los Diez Mandamientos de la Biblia (*La Biblia de las Américas*, Éxodo 20:7, 13, 15). Al final del libro, cuando últimamente el niño se siente seguro y liberado de sus perseguidores, empieza a llover por primera vez (Carrasco 2134). Esta escena marca un renacimiento y la salvación del niño, igual a lo que hace el bautismo en la religión católica, porque significa una nueva vida en la Iglesia. El apóstol Pedro lo describe en la Biblia como el sacramento en que los bautizados "...se salvaron a través del agua. Todo esto es figura del bautismo, por el que ahora ustedes son salvados, el cual no consiste en la supresión de una mancha corporal, sino que es el compromiso con Dios de una conciencia pura" (*La Biblia de las Américas*, 1 Pedro 3:20-21). Antes, con el miedo al alguacil siempre presente en su mente, el niño vivía una vida sumamente difícil, pero después, en el momento de la lluvia, finalmente siente un alivio total. Con esta imagen, junto con muchas otras en la novela, se establecen los temas religiosos que Carrasco intencionalmente incluyó para empezar a recrear el discurso alrededor del catolicismo en España.

Carrasco también crea al personaje del alguacil para representar la represión ejercida por el Estado durante este tiempo. Como dice Richards, "una de las primeras cosas que el nuevo Estado hace en las guerras civiles es demostrar la ilegitimidad del antiguo Estado..."¹⁰, lo que los franquistas lograron con la justificación de la Guerra Civil como una cruzada religiosa (Richards 95). Carrasco usa las acciones del alguacil para mostrar exactamente esto, el uso de tanta violencia para aplastar y silenciar cualquier idea que se considerara ilegítima, lo que es una contradicción total de la receptividad que requiere el amor incondicional. Se entiende que el alguacil le había causado mucho sufrimiento y miedo al niño, como manera de ejercer su poder sobre él, porque el niño "habría vagado casi eternamente y, aunque no hubiera encontrado a nadie, habría aprendido de sí y de la Tierra lo suficiente como para que el alguacil no pudiera someterle más" (Carrasco 147). Su única meta era escaparse del alguacil, sin importarle las consecuencias potenciales de un viaje así. El niño "había ido muchas veces en [el sidecar de su

⁹ Para saber más de cómo se usaba el nacionalcatolicismo para justificar la Guerra Civil, véase el artículo de Alfonso Pérez-Agote, "Sociología histórica del nacional-catolicismo español".

¹⁰ Cita originalmente en inglés traducida al español por la autora de esta obra.

moto] cubierto con una manta polvorienta” a la casa del alguacil, una manera en la que el alguacil tapaba y hacía ilegítima la historia del niño, en caso de que este le informara a alguien acerca de la situación (138). Especialmente al principio de la novela, cuando está en el agujero, el niño siempre se preocupa tanto del alguacil, y “la voz que le había obligado a huir” (14). Más adelante, el niño piensa en el perro del alguacil y se encuentra tan consumido por el miedo que ya no puede controlar sus funciones corporales (1217). El alguacil domina sus pensamientos, y no le deja pensar en otra cosa; así, Carrasco señala que las acciones del alguacil eran un intento de borrar cualquier rastro de identidad inherente al niño antes de que las violaciones ocurrieran. El alguacil quiere eliminar la esencia del niño para que ya no vuelva a existir de la misma manera, al igual que el régimen quería desaparecer las identidades de los republicanos después de la Guerra Civil y la dictadura.

En la obra de Carrasco, el niño manifiesta características parecidas a las que exhibía el pueblo español bajo el mando de los nacionales durante la Guerra Civil y la dictadura, al haber sufrido engaños por parte de las personas en el poder. De acuerdo con Richards, durante la guerra, se les negó a los Republicanos, “la expresión, la representación y la celebración de rituales públicamente. Esta represión fue esencialmente una continuación de la guerra por medio de violencia simbólica”¹¹ (Richards 98). Aunque se escapa físicamente del alguacil, el niño no deja de sentir las consecuencias de las violaciones, al somatizar el terror del que aún es prisionero. Este resultado tiene un efecto residual producto de la represión por parte de la autoridad, tal y como ocurrió durante el franquismo. Un ejemplo de esto es cuando el niño, al encontrar el campamento del viejo, “volvió a dudar y consideró la idea de no robar el zurrón” (Carrasco 197). Está claro que este personaje le teme tanto a cualquier daño que cualquier figura de autoridad pueda infringirle que, aunque tiene tanta hambre, recuerda de las bofetadas que recibiría como castigo podrían ser “el preámbulo de una paliza mayor” (197). Aunque el pastor ya había empezado a despertarse, el niño “Permaneció quieto, con los músculos colapsados por el vacío que el miedo le producía”, porque no sabía qué hacer en este momento, ante alguien que le podría hacer sufrir inmensamente (205). Cabe resaltar que la primera vez que el niño se encuentra con el pastor, no confía en él, porque cree que se lo va a entregar al alguacil (248). La manera en que el Estado y la Iglesia trabajaron en conjunto tuvo afectó tanto a los republicanos y como conceptualizaron su identidad política como anti-franquistas: era una represión seguida mediante la violencia simbólica. Al entender esta realidad histórica, es lógico que el niño no pudiera fiarse de ninguna otra persona que, por primera vez, le mostraba el amor verdadero.

En el personaje del pastor el niño encuentra un refugio, porque desarrollan una relación de amor y confianza. Carrasco usa esta relación para subvertir el rol que jugaba la Iglesia durante el franquismo y para mostrar lo que puede suceder con el uso injusto del catolicismo. Cuando el niño llega al hogar del pastor, es la primera vez que se siente relajado en la novela. Para el niño, este lugar era, “más que un refugio, parecía una especie de tabernáculo...El niño, quieto en su sitio, había observado el trasiego como si asistiera al descenso de una Virgen. La boca entreabierta, los ojos caídos y tan solo la cabeza moviéndose al compás de las maniobras del pastor” (Carrasco 265-73). En la novela, el pastor siempre trata al niño con cariño. Cuando el niño contesta al pastor con “Sí, señor” él responde, “No me llames señor”, y esto establece una relación de igualdad y no de servidumbre (Carrasco 424). Esto también se ve en la Biblia, cuando Jesús dice a sus apóstoles, “Ustedes son mis amigos si hacen lo que yo les mando. Ya no los llamo servidores, porque el servidor ignora lo que hace su señor; yo los llamo amigos, porque les he dado a conocer todo lo que oí de mi Padre” (*La Biblia de las Américas*, Juan 15:14-15). A

¹¹ Cita originalmente en inglés traducida al español por la autora de esta obra.

la misma vez, la Biblia enseña que los líderes deben practicar virtudes específicas, cuando afirma que “el que aspira a presidir la comunidad, desea ejercer una noble función...debe ser un hombre irreprochable...sobrio, equilibrado, ordenado, hospitalario y apto para la enseñanza” (*La Biblia de las Américas*, 1 Timoteo 3:1-3). El pastor exhibe estas mismas virtudes cuando le habla serenamente al niño y le da comida, refugio y tranquilidad, especialmente en el capítulo 3 de la novela (Carrasco 291-491). Estas cualidades son opuestas a las del régimen, las cuales se utilizaron para resaltar que “la guerra fue tanto una cruzada contra el comunismo ateo como una cruzada monástica por la religión”¹² (Richards 94). Así, Carrasco usa ciertos aspectos del personaje del pastor para establecer una relación entre él y el niño, con lo cual trastoca la relación corrupta que se estableció entre la Iglesia y el régimen que para este lograr sus propios objetivos de dominación.

Por último, el pastor representa el personaje de Jesucristo, el hombre ideal cristiano, y sus acciones contradicen todas las prácticas retorcidas del régimen franquista y de la Iglesia Católica. En primer lugar, el personaje se llama solo el “pastor”, una metáfora clave presente en la Biblia. Jesucristo se representa en la Biblia como “...un pastor, él apacienta su rebaño, lo reúne con su brazo; lleva sobre su pecho a los corderos y guía con cuidado a las que han dado a luz” (*La Biblia de las Américas*, Isaías 40:11). Por consiguiente, el pastor siempre trata al niño con cariño y amor, virtudes elogiadas por el catolicismo. Un buen ejemplo de esto se ve cuando el niño regresa del cautiverio del lisiado y el niño abraza al pastor, y se da cuenta de que “era la primera vez que se encontraba tan cerca de alguien sin estar peleando” (Carrasco 1511-20). El pastor representa a una Iglesia honesta, y no una institución que engaña o usa propaganda para proporcionar valores políticos (del Pozo Andrés 225-26). Además, el viejo le obsequia algo al niño: le enseña habilidades de supervivencia para cuando el pastor ya no está a su lado. Cuando le enseña a extraer la leche de la cabra, “...el viejo le transmitió al muchacho el rudimento del oficio, otorgándole en ese instante la llave de una sabiduría perenne y esencial” (Carrasco 1172). También, en la religión católica, Jesús dio a sus apóstoles un oficio, y les enseña a convertir y bautizar a la gente (*La Biblia de las Américas*, Mateo 28:19-20). El pastor hace referencia a su muerte, y asegura que el niño le prometa que le colocaría una cruz encima de la tierra donde yacerían sus restos (Carrasco 1598). Sin embargo, el niño no cree que esto ocurra, el pastor insiste hasta que el niño está de acuerdo, como Jesús hizo con el apóstol Pedro en la Biblia (*La Biblia de las Américas*, Marcos 8:31-33). De esta manera, la vida del pastor transcurre de forma paralela a la del personaje de Jesucristo y presagia su muerte, al final del libro, para sacrificarse y salvar la vida del niño (Carrasco 2066-74). Un autosacrificio desinteresado como este representa el punto crucial y más importante de la religión católica, el acto de Jesucristo al dar su vida por los demás y morir en la cruz para salvar al mundo de los pecados, porque enseña que “no hay amor más grande que dar la vida por los amigos” (*La Biblia de las Américas*, Juan 15:12-13). El viejo se presenta como alguien que ama verdaderamente al prójimo y que quiere sacrificarse por los demás, un contraste completo a los representantes del nacionalcatolicismo, quienes querían aprovecharse de la religión para hacer a los republicanos parecerse a los “enemigos” (Richards 90). Al mostrar el amor incondicional de esta manera, el pastor es la representación literaria de la religión ideal.

Hoy en día, la Iglesia en España trabaja para redimirse de este rol que jugaba durante el franquismo. Hay muchos miembros de la Iglesia en España que ahora quieren ver una nueva representación de ella que se mantenga al margen de la política. Juan Rubio, el editor de la revista, *Vida Nueva*, sugiere que los católicos tienen que “encontrar una nueva manera de existir

¹² Cita originalmente en inglés traducida al español por la autora de esta obra.

en la sociedad como gente con un mensaje para ofrecer, no para imponer, como en el pasado”¹³ (Rainsford). El cambio parece venir lentamente, porque muchos miembros del clero tienen miedo de adaptarse a la secularización del país. De todos modos, “la religión en España se está “privatizando”, convirtiéndose en un asunto de la conciencia personal y no de Mandamientos”¹⁴ (Rainsford). Aunque parece ser tarde para experimentar este cambio, ya no hay educación religiosa obligatoria en las escuelas del Estado, España legalizó el matrimonio entre personas del mismo sexo y ciertas formas del aborto (Rainsford). Estos cambios promueven un ambiente un poco más receptivo. Ahora, el país pasa a ser más laico, sin tanta influencia de la Iglesia Católica, y los ciudadanos pueden decidir si quieren practicar el catolicismo o no, en vez de someter su vida privada a lo que una religión “nacional” les imponga.

Intemperie es una obra que participa en estos cambios del rol de la Iglesia Católica en la España actual, porque presenta una nueva versión del catolicismo que contraste con la que existió en aquella relación entre la Iglesia y el Estado durante la dictadura de Francisco Franco. Por tantos años, la Iglesia usó su poder para causar cambios negativos y hacer a los republicanos los “Otros”, en vez de motivar un ambiente de inclusión. En lugar de experimentar esta represión otra vez, los españoles pueden leer la novela de Carrasco y notar los paralelos entre el catolicismo y la literatura. Después de hacer esta conexión, descubren dentro de la novela una versión de la religión en su forma más pura. Así, la novela de Carrasco sirve para ayudar al pueblo español actual al despojar a la religión católica de aquella versión que surgió durante la dictadura de Franco, debido a la alianza entre la Iglesia Católica y el gobierno franquista. Es decir, el autor presenta una versión de la religión que se establece bajo el valor más importante del catolicismo: el amor incondicional.

¹³ Cita originalmente en inglés traducida al español por la autora de esta obra.

¹⁴ Cita originalmente en inglés traducida al español por la autora de esta obra.

Obras citadas

- Carrasco, Jesús. *Intemperie*. Kindle ed., Seix Barral, 2016.
- Carrasco, Jesús y Margaret Jull Costa. Entrevista hecha por Lily Meyers. "Only Survival Matters: An Interview with Jesús Carrasco and Margaret Jull Costa." *Los Angeles Review of Books*, 4 julio 2017, www.lareviewofbooks.org/article/only-survival-matters-an-interview-with-jesus-carrasco-and-margaret-jull-costa/#!.
- del Pozo Andrés, María del Mar y Teresa Rabazas Romero. "Exploring New Concepts of Popular Education: Politics, Religion and Citizenship in the Suburban Schools of Madrid, 1940-1975." *Paedagogica histórica*, vol. 47, no. 1/2, febrero-abril 2011, pp. 221-242. EBSCOhost.
- Ibáñez Salas, José Luís. "El nacionalcatolicismo: La iglesia y el primer franquismo." *Anatomía de la historia: Disección del presente y del pasado*, Anatomía de la historia, 1 julio 2013. *La Biblia de las Américas*. El Vaticano, 1990.
- Pérez-Agote, Alfonso. "Sociología histórica del nacional-catolicismo español." *Historia Contemporanea*, no. 1, febrero 2003, pp. 207-37. EBSCOhost.
- Raguer, Hilari. *Gunpowder and Incense: The Catholic Church and the Spanish Civil War*, translated by Gerald Howson, Routledge, 2007, https://zodml.org/sites/default/files/%5BHilari_Raguer,_Andrew_Dowling%5D_The_Catholic_Church_0.pdf.
- Rainsford, Sarah. "Catholic Church in Spain Fights Franco-Era Image." *BBC News*, BBC, Nov. 2010, www.bbc.com/news/world-europe-11698387.
- Richards, Michael. "Doctrine and Politics in Nationalist Spain." *Teaching Representations of the Spanish Civil War*, edited by Noël Maureen Valis, Modern Language Association of America, 2007, pp. 88-98.

Masculinidades y homoafectividad en el siglo XIX: *Facundo a través del tigre*

Czarina Lagarda Lopez

Arizona State University

Uno de los textos más estudiados de la literatura hispanoamericana es *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888). Obra fundadora, tanto en un sentido literario como cultural y político, su publicación también implicó una lectura obligada para comprender una de las perspectivas y formas con las cuales se entendía y se leía el mundo, Sudamérica y, específicamente, Argentina durante la primera mitad del siglo XIX.

A partir de *Facundo* surge una visión sobre la civilización y la barbarie que permea el discurso literario hispanoamericano hasta la actualidad, es decir, principios del siglo XXI. En este sentido, la presente lectura se basa en un análisis del discurso sobre la civilidad construido en la voz narrativa. Este discurso sobre la civilidad está directamente relacionado con la forma de enunciar, describir y escribir a la barbarie personificada en la figura de Juan Facundo Quiroga (1788-1835), personaje histórico, caudillo, libertador, el “tigre de los llanos” que encarna al héroe decimonónico por excelencia. A partir de esta relación se explora la dicotomía entre lo masculino y lo femenino con relación a la configuración del héroe decimonónico. Así, el presente análisis parte de la definición del tipo de masculinidad y su relación con el Otro masculino, dado en el discurso de la literatura hispanoamericana del siglo XIX, para establecer las particularidades de la utilización de la figura del tigre como estrategia discursiva en torno a la homoafectividad.

Masculinidades y homoafectividad

La dicotomía sexo-genérica implica una sociedad en la cual existe lo masculino en contraposición de lo femenino, tal como lo establece R.W. Connell, cuando afirma que “All societies have cultural accounts of gender, but not all have the concept ‘masculinity’” (67); es decir que, aunque la noción de género sexual es común en varias culturas, no necesariamente esto implica la existencia de una noción de “masculinidad”. Incluso dentro de las sociedades en las cuales se reconoce lo masculino como contrario a lo femenino, existen matices sobre lo que cierta masculinidad o masculinidades significan. Connell las define desde perspectivas como la normativa, en la cual una sociedad dicta el rol de lo que un hombre debe ser y hacer. Así también, la perspectiva de la personalidad implica una sociedad en la cual, a partir de un determinado cúmulo de signos, se define lo masculino como algo “not-femininity” (70). Incluso, desde una perspectiva lacaniana, ella misma escribe: “masculinity is the unmarked term, the place of symbolic authority” (70), es decir, lo masculino como una noción no del todo definida ni fija, como un lugar de autoridad simbólica. No obstante, advierte Connell que dicha perspectiva resulta limitada. Por tanto, más que buscar definir las masculinidades como si fueran objetos inamovibles, Connell parte de otro tipo de enfoques y expone:

We need to focus on the processes and relationships through which men and women conduct gendered lives. ‘Masculinity’, to the extent the term can be briefly defined at all, is simultaneously a place in gender relations, the practices through which men and women engage that place in gender, and the effects of these practices in bodily experience, personality and culture. (71)

A partir de esta definición es posible ampliar los factores relacionados con la masculinidad y establecer que no se trata exclusivamente de lo que dicta una sociedad, o de un determinado cúmulo de significaciones de la personalidad, o del género biológico. En esta definición se incluyen las relaciones interpersonales entre hombres y mujeres, las cuales se determinan no únicamente por el género sino por las prácticas culturales y los usos del cuerpo. A su vez, estas prácticas culturales crean espacios en los cuales las formas de ser masculino, con y a partir del otro, se multiplican. La relación entre dichas prácticas y el género es evidente en las figuras tratadas en los discursos literarios decimonónicos.

Durante el siglo XIX hispanoamericano, el discurso literario estuvo imbuido en la debacle de las luchas emancipatorias y la construcción de naciones. Este contexto dio lugar a la construcción de un específico tipo de héroe y a una identidad nacional asociada a una masculinidad viril estoica que, como definen Ana Peluffo e Ignacio M. Sánchez Prado, respondía a las debilidades femeneizantes de la masculinidad sentimental, tan presentes en la subjetividad prevalente de la cultura decimonónica. Asimismo, dichos investigadores señalan cómo esta densidad ideológica a nivel identitario se materializa en un archivo por el que circulan modelos genéricos tales como los *dandies*, los soldados, los *self-made men*, los hombres sentimentales, los *flâneurs* y, en el caso específico de Latinoamérica, el gaucho, portador de una hiper-virilidad de hombre primitivo. Esta performatividad, entendiéndola a partir del género según Judith Butler (2007), resulta arquetípica transversalmente durante el siglo XIX. Así:

La ideología de las esferas, aun en su condición de metáfora, fomentaba la homosociabilidad de los géneros a los que colocaba en espacios polarizados. El género como representación teatral se daba siempre en el marco de una calculada escenografía hasta el punto que, cuando los sujetos aparecen en contextos que no les corresponden, éstos son ridiculizados. (Peluffo y Sánchez 12)

Esta forma de ejercer el poder, continúan Peluffo y Sánchez, lleva a la paranoia a los más letrados con respecto al surgimiento y proliferación de las masculinidades bárbaras. En su intento por construir una identidad en un entorno en el cual, según los mismos letrados, no correspondían. Es así como a través del manejo de la lengua escrita, éstos son ridiculizados. Al respecto, David William Foster recuerda que lo homosocial no debe confundirse con lo homosexual/homoerótico, ya que esto solo es el principio constitutivo del patriarcado heterosexista:

La homosocialidad fomenta la solidaridad entre hombres en aras de la defensa de la sociedad masculinista, y de las mujeres como súbditas de la misma... Encadenados en estrechas relaciones de dominación y dependencia... Los hombres cuentan con sus mutuas obligaciones para consolidar el poder del patriarcado como único refugio social. El hombre que no cumple con sus obligaciones o que no respeta la verticalidad del mando, queda fuera, des-socializado y procripto. (51)

De esta forma se reafirma el hecho de que existen, como recuerda Foster, sobreentendidos jerárquicos indisolubles. Si estos pactos tácitos se rompen, ocurre un rechazo del Otro, en aras de restablecer este orden en el cual existen quienes ejercen el poder y quienes son sometidos al poder ejercido: “En cierto sentido, se podría decir que el pacto homosocial sirve de plataforma ideológica para casi toda, cuando no toda, la producción cultural latinoamericana” (218). Este pacto homosocial en los productos culturales de América Latina se relaciona, claro es, con las

masculinidades y la violencia. Así, en el discurso de las masculinidades hay ciertos aspectos que resultan implícitos cuando se habla de poder. Pierre Bordieu, en *Masculine Domination* (2001), advierte cómo, de forma subrepticia, subyace en este discurso una violencia simbólica que resulta casi inadvertida incluso para la víctima:

This extraordinarily ordinary social relation thus offers a privileged opportunity to grasp the logic of the domination exerted in the name of a symbolic principle known and recognized both by the dominant and by the dominated ... and, more generally, a distinctive property, whether emblem or stigma, the symbolically most powerful of which is that perfectly arbitrary and non-predictive bodily property, skin colour. (2)

Además del color de piel, Bourdieu señala el lenguaje o la pronunciación, un estilo de vida o de pensar, hablar o actuar, como formas en las cuales se ejerce una dominación masculina sobre una otredad. Si dicha otredad es un hombre, entonces se habla de homoafectividad. Pero, ¿qué se entiende por dicho concepto?

Eve Kosofsky Sedgwick, en *Between Men* (1985), llamó la atención sobre la forma en la cual la claridad transhistórica obtenida con esta dialéctica del poder es, tanto el lugar donde se dibuja el límite entre lo sexual y lo no sexual, como el lugar donde se dibuja el límite entre los reinos de los dos géneros; y que dicho fenómeno es variable, sí, pero no arbitrario. Es decir, estos límites pueden obedecer a representaciones de significados que van más allá de las definiciones tradicionalmente conocidas –sexual/no sexual, masculino/femenino–, así como también pueden obedecer a otras formas de representación. De acuerdo con las lecturas de Foster, Bourdieu y, a continuación, Sedgwick, estas relaciones de poder pueden ser leídas de la siguiente forma:

that in any male-dominated society, there is a special relationship between male homosocial (including homosexual) desire and the structures for maintaining and transmitting patriarchal power: a relationship founded on an inherent and potentially active structural congruence. For historical reasons, this special relationship make take the form of ideological homophobia, ideological homosexuality, or some highly conflicted but intensively structured combination of the two. (25)

Esa forma de ocultar bajo el velo de una amistad una relación homoafectiva está directamente vinculada a dichos marcos normativos que cambian, evolucionan y se muestran de acuerdo con diferentes discursos. En el campo estrictamente literario, hay evidencia de que los autores exhiben, revelan y muestran al público una visión que renueva el campo semántico sobre las expresiones homoculturales y sus temas, inyectando en el discurso visiones libres de vínculos teóricos y más propensas a la reflexión de sujetos en sus contextos socioculturales. Sin embargo, dicha libertad no siempre funciona de esta manera.

Una de las reflexiones que hace Michel Foucault, al final de la primera parte de *La historia de la sexualidad* (1998), se entiende en este sentido, cuando dice que se debe pensar que quizás un día, en otra economía de los cuerpos y los placeres, ya no se comprenderá cómo las astucias de la sexualidad, y del poder que sostiene su dispositivo, lograron someter a las personas a una austera monarquía del sexo, hasta el punto de destinarlas a la tarea indefinida de forzar su secreto y arrancar a esa sombra las confesiones más verdaderas. Cierra él mismo: “Ironía del dispositivo: nos hace creer que en ello reside nuestra ‘liberación’” (95).

Jonathan A. Allan también tiene un acercamiento a otro secreto que durante siglos se ha mantenido oculto, empero, a la vista de todos: el ano. En *Readings from Behind* (2016), el autor desvela una nueva lectura reparadora, es decir, una lectura que pretende subsanar las aproximaciones destructivas que han evitado que durante siglos se hable abiertamente de una parte del cuerpo que encierra más de lo que muestra. Allan explica que este misterio implica el ocultamiento discursivo de una específica parte del cuerpo, que ha convertido al ano en un símbolo rector que puede explicar una amplia gama de fenómenos culturales que permanecen, hasta ahora, sin haber sido tocados ni leídos:

I am interested here in why the anus remains covered, hidden away, a site of humiliation and disgust, even though we seem to see the fascination with it everywhere, from popular music to royal weddings. Interesting too is that, while we have had for a long time theories and discussions of the phallus in particular, but also the womb and clitoris, we do not yet have what might be called an “anal theory” or a “methodology of the anus”—a way to read from behind. (9)

En otras palabras, mientras las imágenes, metáforas y reflexiones sobre el falo son abundantes en la historia —en todas las civilizaciones conocidas—, así como las reflexiones más urgentes sobre el vientre-matriz y el clitoris, todavía permanece oculta la figura del ano, ni nociones, ni conceptualizaciones, ni teorías culturales que traten su trascendencia social y cultural. Así, según Allan, la metodología del ano parte del principio de leer de atrás hacia adelante. Con esta nueva aproximación textual, se incita a lecturas abiertas, libres de prejuicios morales que inhiban nuevas perspectivas, que reparen e, incluso, que resulten incómodas, pues él sostiene que el ano proporciona un sitio igualmente provocativo para comenzar el análisis crítico cuestionando a la crítica literaria y cultural.

La literatura como producto cultural que trasciende el tiempo, estéticas y a su autor mismo, debe ser repensada bajo nuevas miradas; nuevas lecturas. De esta forma, los productos culturales y artísticos decimonónicos que emergieron en un momento en el cual también surgían naciones e identidades, desvelan también intenciones sobreentendidas apoyadas en mecanismos de poder, los cuales respondían a necesidades inmediatas. El siglo XIX latinoamericano es un ejemplo inequívoco de ello.

Facundo y el tigre

Si hay una constante en el *Facundo*, a partir de su publicación, reimpresiones y ediciones (1845, 1851 y 1868), son dos aspectos. El primero refiere a la imposibilidad de fijar el texto dentro de un solo género determinado. El segundo implica el siguiente comentario: “Attentive readers have always noticed that the work is riddled with ambiguities and contradictions” (Lindstrom 6), es decir, se trata de la ambigüedad —a la siguen un sinnúmero de lecturas— del “retrato” que hace el autor, a manera de biografía, de Juan Facundo Quiroga, quien al momento de la primera publicación del texto tenía diez años de haber sido asesinado. Así, se llega a una cuestión particular: ¿cómo aproximarse a dichas ambigüedades y contradicciones?

De acuerdo con Noé Jitrik, considerando el concepto mismo que Sarmiento inaugura a partir del primer título de este texto publicado en el diario *El Progreso*, denominado *Civilización i barbarie* (1845), es imprescindible considerar la importancia de una relectura a partir de la

Literatura y la Ideología. Esto debido a que, luego de la primera publicación y durante todo el siglo XIX:

Sus tesis y aun sus fórmulas están incorporadas a toda una línea de pensamiento, el liberalismo, que ha dado la estructura mental al país; en el otro campo, ya no se discute tampoco que, hasta la aparición de Martí, no hay escritura como la suya en toda el área hispánica durante el siglo XIX, una escritura que, como la de Martí es creación, es expresión, es posibilidad. (Jitrik)

Además del alineamiento al pensamiento liberal y esa disposición de posibilidad, como creación y expresión, un rasgo relevante señalado por Jitrik es el juicio sobre lo que Facundo, el héroe, representaba desde la perspectiva y configuración del narrador y la imbricación discursiva del autor, focalizadas en dicha figura: “cuya génesis Sarmiento no quería ni podía ver porque desde su mirada ‘ilustrada’, ‘culta’, ‘europea’, sólo los veía como manifestación pura de un concepto, la ‘barbarie’” (Jitrik). En este sentido, se entiende que tanto la mirada del narrador, así como la focalización, estarán siempre del lado de lo que se entiende, de acuerdo con el mismo Sarmiento, por civilización. Por ende, sea un hecho documentado, un dato apenas investigado, un rumor sin evidencia o testimonios, o un recuerdo entre la memoria y la imaginación, o pura fantasía, todo lo referente a Juan Facundo Quiroga estará relacionado con la barbarie.

La crítica literaria y cultural del *Facundo* de Sarmiento ha sido exhaustiva. No obstante, otras aproximaciones son posibles, en tanto que renueven su importancia en la literatura a través de otros elementos presentes en su narrativa, como en este caso, la figura del tigre. La primera vez que el tigre aparece en *Facundo* es en una comparación dicotómica de la Argentina: a dicha figura se le compara con una esfinge, “mitad mujer por lo cobarde, mitad tigre por lo sanguinario” (Sarmiento 24). El narrador establece entonces que la parte femenina de la Argentina es la cobarde, por lo tanto, siguiendo la misma lógica, la porción que corresponde al tigre es la sanguinaria, que estaría directamente relacionada con el hombre. A partir de este punto, el tigre y el hombre estarán en un mismo nivel de significación, compartiendo características físicas, psicológicas y sociales.

De acuerdo con una traducción del siglo XII del bestiario latino denominado *The Book of the Beasts* (1954), realizado por T.H. White, el tigre pertenece a la categoría de “bestia”, lo mismo que el león, a causa de su rabia y sus colmillos; y recibe su nombre “from his speedy pace; for the Persians, Greeks and Medes used to call an arrow ‘tygris’” (12). No obstante, continúa el narrador, específicamente las hembras eran presa fácil de aquellos que se interesaban por las crías más jóvenes, pues los cazadores las engañaban con facilidad utilizando simples objetos reflejantes para atraerlas y hacerlas presa.

Juan B. Ambrosetti recoge en su texto *Supersticiones y leyendas* (1953) algunas de las creencias más populares de la Argentina del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Entre ellas se encuentra el tigre y la importancia de poseer “el hueso del pene de este animal, envuelto en un fragmento de su cuero” (54) para colgarlo en el cuello y así obtener fuerza y valor. En otro texto del mismo Ambrosetti, se menciona la leyenda del “yaguareté-abá”, o el indio que se convierte en tigre (*Los argentinos* 115).

En *Facundo* (1961), a lo largo de sus 276 páginas, el narrador usa la palabra “tigre” veinticinco veces. No obstante, la constancia en el significado varía: algunas veces es la personificación de la violencia, en otras la bravura del héroe y en otras hay tal intimidad entre Facundo, el narrador y el tigre, que es difícil no advertir cierta conexión en dicha triada. Sin embargo, no debemos perder de vista que es él quien enuncia en repetidas ocasiones que el “tigre de los llanos” es Facundo Quiroga.

Otra lectura que puede tener el tigre, durante el siglo XIX latinoamericano, es la influencia del Romanticismo europeo en la cultura. Un ejemplo de ello es el poema “The Tyger” de William Blake, el cual obedece a ciertas características del periodo, como la tendencia hacia figuras u objetos signados por el exotismo oriental. En la crítica literaria y cultural, existe un reconocimiento de que: “En realidad, el exotismo es un fenómeno que afectó a toda la sensibilidad finisecular” (Litvak 14), primero en Europa y posteriormente en América Latina. No obstante, el Romanticismo latinoamericano se considera un fenómeno estético y una sensibilidad tardía, pero las motivaciones en su instrumentalización son parcialmente similares a las europeas.

Cuando se menciona al tigre en la literatura de Sudamérica, en la mayoría de los casos, aparece rodeado de campos semánticos donde el horror, la bravura y la sangre están presentes. Uno de los testimonios sobre lo peligroso de la presencia del tigre en la zona de la pampa está en los diarios de Charles Darwin, quien, durante sus viajes por el Río Paraná, documentó al tigre (o jaguar) mientras dicho animal cazaba en las islas. Asimismo, en las orillas del río había visto troncos de árboles profundamente rayados, cuyas marcas, según sus guías, eran de las garras de un jaguar. Alan Moorehead (1970) recoge el siguiente testimonio de sus diarios:

‘I imagine this habit of the jaguar’, he wrote, ‘is exactly similar to one which may any day be seen in the common cat, as with outstretched legs and exerted claws it scrapes the legs of a chair’. Be that as it may, he told FitzRoy that the fear of tigers had quite destroyed his pleasure in scrambling through the woods. (135)

Al igual que Darwin, Moorehead entiende el error en el nominalismo del jaguar al llamarlo “tigre”. Al respecto, el narrador en *Facundo* también intenta aclarar este malentendido que tuvieron los primeros españoles al arribar a América:

De la misma manera que los españoles, al desembarcar en América, daban un nombre europeo conocido a un animal nuevo que encontraban, saludando, con el terrible león, que trae al espíritu la magnanimidad i fuerza del rey de las bestias, al miserable gato llamado puma, que huye a la vista de los perros, i tigre al jaguar de nuestros bosques. Por deleznales e innobles que parezcan estos fundamentos que quiero dar a la guerra civil, la evidencia vendrá luego a mostrar cuan sólidos e indestructibles son. (63)

En la cita, el texto de Sarmiento señala con claridad el error de los primeros pobladores españoles, lo cual también se puede leer como prolepsis. El narrador establece que el tigre no es más que el jaguar de sus bosques, sin atributos de fuerza ni la magnanimidad del león europeo o del tigre, que a final de cuentas refiere al tigre asiático. No obstante, cuando se trata de describir la fuerza o la virilidad de un hombre, de un héroe del siglo XIX, como lo es el *gaucho viril*, el narrador no duda en equilibrar fuerzas, extrapolándolas hacia la valentía del Otro:

Que nunca ha parado un tigre i recibílo con el puñal en una mano i el poncho envuelto en la otra para meterle en la boca mientras le traspasa el corazón y lo deja tendido a sus pies. Este hábito de triunfar de las resistencias, de mostrarse siempre superior a la naturaleza, desafiarla i vencerla, desenvuelve prodigiosamente el sentimiento de la importancia individual y de la superioridad. (39)

Es perceptible cómo el narrador establece que no, el tigre no es el león europeo, sino el jaguar de los bosques, no obstante, continúa llamándolo tigre a lo largo del texto. De igual forma,

muestra cómo el gaucho, representación de la barbarie por excelencia, mata al tigre, convirtiendo a este en la representación de la naturaleza a la que había que vencer, es decir, la barbarie. Posteriormente, incorpora otra modalidad del tigre que le otorga a esta representación una peligrosidad más alarmante. Este es el tigre cebado: “entonces el tigre empieza a gustar de preferencia su carne i se le llama cebado cuando se ha dado a este género de caza, la caza de hombres” (80). Este tigre es totalmente distinto, es aquél que no es fácilmente vencido y tiene la particularidad de que ya probó la carne humana y, por lo tanto, desde ese momento empezará una cacería, una lucha entre él y su presa, donde solo uno vencerá, a costa de la vida del otro.

En este punto de la narración se ha configurado a una criatura que fue llamada por los españoles tigre, aunque solo era un jaguar; al cual se le puede matar con un puñal si se es lo suficientemente *hombre*, porque este tigre cebado es el mayor de los peligros, un come-hombres. Entonces, cuando el tigre cebado está listo para encontrarse con Facundo. El texto relata:

Cuando nuestro prófugo había caminado cosa de seis leguas, creyó oír bramar el tigre a lo lejos y sus fibras se estremecieron. Es el bramido del tigre un gruñido como el del cerdo, pero agrio, prolongado, estridente i que, sin que haya motivo de temor, causa un sacudimiento involuntario en los nervios, como si la carne se agitara ella sola al anuncio de la muerte. (80)

Por un lado, un todavía desconocido Facundo Quiroga tiene su encuentro con el tigre, el cual, a pesar de ser un tigre cebado, a través de un bramido como el de un cerdo infunde un aparente terror. Por otro lado, si se hace una lectura a partir de la metodología del año y buscamos esas preguntas incómodas por medio del *close reading*: ¿qué podría significar que un tigre ya comió carne? La acción y efecto de comer puede tener más de una significación cuando, a través de las expresiones y metáforas de la lengua, también se comen las ansias, se comen a besos o el pez grande se come al chico, solo por mencionar los menos.

El encuentro de Facundo con el tigre es, quizá, y después de la introducción, una de las lecturas más importantes de este texto, pues el narrador mostrará a un Facundo antes y a otro después del tigre, ese mismo tigre cebado que le dio su nombre y lo precederá después de décadas. La persecución que continúa al encuentro se describe así:

El tigre marchaba a paso precipitado, oliendo el suelo i bramando con más frecuencia a medida que sentía la proximidad de su presa. Pasa delante del punto en que esta se había separado del camino i pierde el rastro; el tigre se enfurece, remolinea, hasta que divisa la montura, que desgarrar de un manotón, esparciendo en el aire sus prendas. Más irritado aún con este chasco, vuelve a buscar el rastro, encuentra al fin la dirección en que va i, levantando la vista, divisa a su presa haciendo con el peso balancearse el algarrobo, cual la frágil caña cuando las aves se posan en sus puntas. (80)

El futuro héroe está acorralado. Sabe que de este encuentro saldrá solo un vencedor. Todo está perdido:

Desde entonces ya no bramó el tigre; acercábase a saltos i en un abrir i cerrar de ojos sus enormes manos estaban apoyándose a dos varas del suelo sobre el delgado tronco, al que comunicaban un temblor convulsivo que iba a obrar sobre los nervios del mal seguro gaucho. Intentó la fiera dar un salto, impotente; (80)

Y continúa el encuentro, “dio vuelta en torno del árbol, midiendo su altura con ojos enrojecidos por la sed de sangre i, al fin, bramando de cólera se acostó en el suelo, batiendo sin cesar la cola, los ojos fijos en su presa, la boca entreabierta i reseca” (81). El momento de tensión empieza a evidenciar signos de ansiedad y exaltación en el tigre, del cual lo sabemos gracias al narrador, quien está focalizado en el tigre. Después, se escinde para mostrarnos una panorámica general de ambos contrincantes para, posteriormente, insertarse en el gaucho:

La postura violenta del gaucho i la fascinación aterrante que ejercía sobre él la mirada sanguinaria, inmóvil, del tigre, del que por una fuerza invencible de atracción no podía apartar los ojos, habían empezado a debilitar sus fuerzas i ya veía próximo el momento en que su cuerpo estenuado iba a caer en su ancha boca, cuando el rumor lejano de galope de caballos le dió esperanza de salvación. (81)

En estas dos citas, la focalización del narrador, del gaucho al tigre y de éste al gaucho, nos muestra, con detalles específicos, las sensaciones de uno, con respecto al otro. Esta semantización en torno al encuentro resulta muy peculiar, ya que el narrador no menciona el hambre que tradicionalmente caracteriza al animal salvaje con respecto a su presa, sino una sed de sangre, bramidos coléricos, boca reseca, la violencia de la postura del gaucho y la fascinación por una fuerza de atracción. Es decir, más allá de una cacería natural como necesidad fisiológica de alimentación, o la supervivencia contra una agresión de una criatura salvaje, se trata de una descripción sensualista rodeada de violencia, fascinación y atracción inevitables. Si recordamos a Bourdieu, entonces, las palabras del narrador —un narrador que habla desde una posición civilizada, sobre una otredad bárbara— tienen un sentido más amplio. Según la descripción sensualista del narrador, el gaucho sabe quién tiene el poder y lo ejerce de forma violenta: el tigre come-hombres. Además, Y, en cierta forma, es el tigre el que gana, pues,

sus amigos habían visto el rastro del tigre i corrían sin esperanza de salvarlo. El desparramo de la montura les reveló el lugar de la escena, i volar a él, desenrollar sus lazos, echarlos sobre el tigre *empacado* i ciego de furor, fue obra de un segundo. La fiera, estirada a dos lazos, no pudo escapar a las puñaladas rápidas con que en venganza de su prolongada agonía, le traspasó el que iba a ser su víctima. “Entonces supe qué era tener miedo”, decía el jeneral D. Juan Facundo Quiroga, contando a un grupo de oficiales este suceso. (81)

En la escena se relata el desenlace del encuentro de un joven Juan Facundo Quiroga con el tigre cebado. Este suceso será particularmente importante, debido a que, gracias a este encuentro, Juan Facundo Quiroga será conocido popularmente con el nombre de “el tigre de los llanos”. Sin embargo, esta escena, más que destacar la fuerza, la gallardía y la bravura del héroe, consigue ilustrar la cobardía al enfrentarse a una criatura como el tigre y la casualidad, dado que, de no haber sido por la ayuda de sus amigos, realmente Facundo Quiroga no hubiera sobrevivido.

De igual forma, la figura del tigre fue gradualmente magnificada a este momento de la enunciación. Es decir, de ser solo un jaguar —el tradicional jaguar que Darwin vio y registró gracias a las huellas encontradas en los troncos de los árboles— pasó a ser un tigre que comía hombres, con grandes fauces y temido en toda la pampa. Un tigre que se sintió atraído por su presa —un joven gaucho que huye por su vida—, irradiando miedo a su paso.

Posterior a la narración de este encuentro, el narrador afirma que así fue como Facundo Quiroga se convirtió en “el tigre de los llanos”. Incluso, hace una comparación, con la cual, según el mismo narrador, se reafirma ese nombre: “También a él le llamaron tigre de los Llanos, i no le sentaba mal esta denominación a fê” (81). Continúa la voz narrativa, “La frenología i la anatomía comparada, han demostrado, en efecto, las relaciones que existen entre las formas exteriores i las disposiciones morales, entre la fisonomía del hombre i la de algunos animales a quienes se asemeja en su carácter” (81). En este pasaje, la comparación hecha por el narrador no se detiene únicamente en el aspecto físico, del cual se desprende más adelante la similitud en la estatura y complexión; el cuello y el cabello, solo por mencionar algunas. También habla de las similitudes en la moralidad y el carácter, es decir, entre un animal o una bestia, que dentro de sus características está la falta de raciocinio y, por lo tanto, la ausencia total de moralidad, a través de la cual es similar a Juan Facundo Quiroga. Así mismo, el narrador habla sobre el carácter, es decir, es salvaje, siente atracción por su presa y come hombres.

En referencia a un análisis a partir de la violencia simbólica de la dominación masculina, resulta comprensible cómo un narrador “civilizado” se posiciona de manera superior con respecto al otro, al bárbaro. La figura de Facundo está configurada directamente con relación a la apariencia, amoralidad y carácter del tigre “come hombres”. Al mismo tiempo, Facundo no es capaz de enfrentarse a un tigre, sino que, una vez inmovilizado y totalmente atado, puede arremeter contra él hasta matarlo. Esta acción alevosa no lo muestra más valiente, sino todo lo contrario, más cobarde. Como expresa la voz narrativa, esta fue la forma en la que Juan Facundo Quiroga se ganó el nombre de “el tigre de los llanos”.

Pero este era solo el joven Facundo, un muchacho. Durante el desarrollo del personaje del gaucho en la diacronía del texto, su personalidad transmuta en rasgos más animalescos, tanto dentro de un regimiento militar, como en el cargo gobernador de la Rioja. El militar Facundo Quiroga no duda en ejercer su poder sobre los subalternos; esto se ejemplifica en la descripción donde él es quien “se juega con un joven, como el gato juega con la tímida rata; juega a si lo mata o no lo mata” (104), o bien, cuando en un pueblo hace tocar “La generala” para que todos los vecinos salgan, pero solo deja a “los vecinos padres de familia, acomodados, i a los jóvenes que aun conservan visos de cultura. Házelos marchar i contramarchar toda la noche, hacer alto, alinearse, marchar de frente, de flanco” (105). También, este poder es ejercido cuando decide explayarse en el terreno social y sus prácticas, como lo es el juego de cartas con un joven, y ya cuando éste le había ganado cuatro mil pesos, Facundo le vuelve a ganar ese dinero “i le manda dar doscientos azotes por bárbaro” (108).

Estos castigos físicos y psicológicos ejercidos por personajes con autoridad tienen varias lecturas. De acuerdo con Jorge Salessi, la sodomía también era una forma de ejercer la autoridad con base a la vejación sexual, reconocida como una práctica utilizada en ambos bandos:

Los unitarios las utilizaron para estigmatizar al gobierno de Rosas y partidarios representándolos como sodomitas, al mismo tiempo que los federales representaban a los unitarios como afeminados, “maricones”. Sodomitas o maricones, lo significativo es cómo los dos grupos políticos utilizaron la figura de la transgresión sexual o genérica para estigmatizar al otro. (61)

En esta primera etapa como militar, es peculiar cómo, dentro de la animalización, o conductas bárbaras que tiene Facundo Quiroga, está la de jugar o ridiculizar a jóvenes masculinos, aparentemente, solo por diversión. El ejemplo del juego del gato y el ratón, es una

forma de dominación en la que destaca cierto sadismo. En tanto que esta situación se repite en el pueblo, cuando hace salir a todos los habitantes a las once de la noche, pero solo deja a los jefes de familia y a los jóvenes para que marchen, una y otra vez, frente a él. Por otra parte, hasta este punto de la narración, no hay alguna mención del narrador en la cual realice este tipo de prácticas con mujeres.

Conclusiones

En *Facundo* de Sarmiento, la configuración de la masculinidad parte de la dicotomía entre lo femenino y lo masculino, de la cual puede estudiarse al héroe a partir de la manera en la cual éste es enunciado por la voz narrativa, dentro de la creación de las masculinidades del siglo XIX. Sin embargo, estudiar la dimensión simbólica de las prácticas homosociales implica aventurarse más allá de la sexualidad entendida como secreto, planteada por Foucault, la cual ha permeado el discurso de la sexualidad desde hace siglos. El texto fundacional de Sarmiento ofrece un terreno fértil para leer y visibilizar los sobreentendidos en las relaciones homosociales en las masculinidades del siglo XIX, cómo funcionaban, cómo iban más allá que solo la creación de naciones. Los proyectos de nación y los discursos liberales, como en el caso de Sarmiento, se construyeron a partir de héroes configurados deliberadamente para reforzar la figura del militar latinoamericano.

Como señala Noé Jitrik, es necesario hacer una relectura de este tipo de textos, considerados canónicos. En particular, advierte que se debe tratar de lecturas en donde se cuestionen y se exploren los conceptos de civilización y barbarie, los cuales, él mismo afirma, se han estado repitiendo durante décadas de forma automática y —podríamos añadir— vaciando su significado y complejidad.

Es claro que, dentro de la configuración del héroe —o antihéroe— que el narrador quiere destacar, hay ciertos rasgos homosociales que se dejan de forma premeditadamente inocente, conformando así un personaje con una bestialidad irracional, violenta y de una sexualidad, en la cual, deja entrever cierta preferencia por jóvenes. Ésto coincide con lo mencionado anteriormente por Ana Peluffo e Ignacio Sánchez Prado, cuando se habla de la ridiculización de aquellos personajes que representan la barbarie, por parte de los más letrados.

Leer al *Facundo* reflexionando los discursos de poder, culturales y sexo-genéricos, en torno a nociones como civilización y barbarie, de ninguna manera implica la mitificación del héroe, del caudillo por excelencia —porque el nombre lo recibió por una derrota mano a mano contra el tigre, representación de todo lo malo y peligroso que se puede ser en los llanos—, sino destacar que, en la representación del encuentro entre ambas figuras, Facundo domina alevosamente al tigre, ejerce su poder y autoridad en una representación sensual y exótica, propia del romanticismo. En esta representación yace también la simbolización de la violencia sexual que la civilización ejerce sobre la barbarie, la “penetra” y la domina; aunque al unísono, Facundo mismo es solo un artífice de un discurso que lo convierte en un bárbaro que ejerce un poder salvaje, una autoridad animal, sin moral.

El narrador del *Facundo*, más que evidenciar la intención autoral de una biografía de un héroe nacional, ofrece elementos narrativos que buscan ridiculizar la figura del gaucho bárbaro y viril, el gaucho que domina al otro, pero que, dada su falta de civilidad, está impedido para hacerlo de forma organizada, moral y racional. Así, el narrador encuentra en la asociación del hombre con la bestia, una estrategia discursiva para desarticular y sodomizar a través de la violencia simbólica a uno de los héroes por excelencia. A partir de dichos discursos deliberados, “trucados”, se

construyen personajes simbólicos, héroes y anti-héroes nacionales, figuras que no intentaban responder a las necesidades sociales o a la condición material compleja de una nación en ciernes, sino a un proyecto delimitado con intereses particulares.

Al igual que Noé Jitrik, cuando planteaba nuevas lecturas a textos canónicos, es necesario arriesgar lecturas, leer, por ejemplo, de atrás hacia adelante. Es decir, y de acuerdo con la metodología de Jonathan A. Allan, cuando se trata de sodomizar a hombres, es indispensable analizar los hechos desde la mirada de poder de quien sodomiza, de quien ejerce la violencia sexual, siempre física y psicológica, pero también la trascendencia de su dimensión simbólica.

En esta lectura, la teoría del ano adquiere relevancia porque las prácticas políticas y ejecutorias del momento consistían en utilizar estos métodos de tortura sexual para dominar y reprimir al otro. El narrador ejemplifica en Facundo Quiroga que la barbarie no reconocía marcos jurídicos, valores morales o derechos civiles; que los jóvenes fueron, en gran parte, las víctimas más asediadas por esta barbarie “sodomita”. La antropomorfización del tigre es, sin duda, Facundo Quiroga, y la designación de esta obra literaria como “biografía comentada” fue quizá el recurso o estrategia más idónea que encontró Domingo Faustino Sarmiento para ejemplificar, educar, adoctrinar y advertir sobre los excesos del poder y la barbarie.

Obras citadas

- Allan, Jonathan A. *Reading from Behind*. University of Regina Press, 2016.
- Ambrosetti, Juan B. *Supersticiones y leyendas*. Castellví, 1953.
- . *Los argentinos y su folklore*. Centurion, 1963.
- Barrett, Rafael. *Obras Completas*. Ed. Francisco Corral, Tantín, 2010.
- Bourdieu, Pierre. *Masculine Domination*. Trad. Richard Nice, Polity Press, 2001.
- Buttler, Judith. *El género en disputa*. Trad. María Antonia Muñoz, Paidós, 2007.
- Connel, R.W. *Masculinities*. Polity Press, 1995.
- Foster, David W. "El pacto homosocial en Convivencia, de Oscar Viale". *Tendencias críticas en el teatro*, Galerna, 2001.
- . *Producción cultural e identidades homoeróticas*. Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000.
- Foucault, Michel. *La historia de la sexualidad I*. Trad. Ulises Guinazú, Siglo XXI Editores, 1998.
- Litvak, Lily. *El sendero del tigre*. Taurus, 1986.
- Jitrik, Noé. "Para una lectura de Facundo, de Domingo F. Sarmiento". *Cervantes virtual*, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/para-una-lectura-de-facundo-de-domingo-f-sarmiento/html/e6127b23-d5bd-4e50-a1b9-c5c6eca3730d_2.html#I_0_. Consultado 11 nov. 2019.
- Lindstrom, Naomi. "Argentina". *Handbook of Latin American Literature*, Ed. David William Foster, Garland Publishing, 1992.
- Moorehead, Alan. *Darwin and The Beagle*. Harpers & Row Publishers, 1970.
- Peluffo, Ana, Sánchez Prado, Ignacio M. *Entre hombres: masculinidades del siglo XIX en América Latina*. Iberoamericana, 2010.
- Salessi, Jorge. *Médicos maleantes y maricas*. Beatriz Viterbo, 1995.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Ediciones culturales argentinas, 1961.
- Sedgwick, Eve K. *Between Men*. Columbia University Press, 1985.
- White, T.H. (trad). *The Book of Beasts*. Putnam's sons, 1954.

Ni esclavo ni dueño: la naturaleza de *servus*

Cynthia Scheopner

University of Hawai'i at Mānoa

La leyenda negra de la conquista de las Américas por parte de España tiene dos vertientes: por un lado, el maltrato a los indígenas americanos y por otro, la idea de que la dominación estaba justificada por el concepto de *natura servus*. Esta segunda parte está relacionada con una doctrina filosófica atribuida a Aristóteles y propuesta por Juan Ginés de Sepúlveda en un gran debate contra “el defensor de los indios,” Bartolomé de las Casas. Con frecuencia, este concepto se traduce como “esclavos de la naturaleza,” con la connotación de esclavitud como se practicaba en el Nuevo Mundo. Sin embargo, esta connotación es falsa, como demostraré.

Para entender verdaderamente lo que significaba *natura servus* en el diálogo nacional del siglo XVI en España, es necesario considerar dos contextos y tres idiomas. En primer lugar, el contexto en que Aristóteles originalmente desarrolló sus ideas sobre el estado político. En segundo lugar, la manera en que los filósofos españoles incorporaron sus ideas a su situación política. Y finalmente, es necesario aunar el latín, español y la filosofía para interpretar adecuadamente la idea de *natura servus*.

Este trabajo se compone de cuatro partes. La primera analiza dos encuentros, el de Aristóteles y el del Nuevo Mundo. La segunda es una explicación del efecto de ambos encuentros en España y la interpretación de la filosofía de Francisco de Vitoria. A partir de entonces, es posible examinar la obra de Sepúlveda y describir lo que entendía por *natura servus*. Por último, plantearé la posibilidad de la persistencia de la mala interpretación de dicho concepto.

Los encuentros

Aristóteles fue reintroducido a Occidente en los siglos XII y XIII, en parte desde Toledo. Sus obras pasaron a ser desconocidas en Europa después de la caída de Roma (476 E.C.) y la muerte de Boecio en 526 C.E. Sin la escuela de traductores fundada en 1120 por parte del arzobispo Raimundo, el renacimiento del aristotelismo no habría sido posible (Pagden, “Diffusion” 287). Uno de los primeros en estudiar su pensamiento fue Alberto Magno (1200-1280). Junto con su discípulo, Tomás de Aquino (1223/25-1274), Alberto presentó a Aristóteles a los escolásticos cristianos en Europa (Führer). El estudio de la filosofía griega se había convertido en parte de la enseñanza en las universidades recién fundadas por lo que, hacia 1255, el estudio de las obras completas de Aristóteles era un requisito en la Universidad de París y al poco en la Universidad de Oxford. Ya para las escuelas de filosofía en la Edad Media, las obras de Aristóteles eran el corazón del estudio filosófico (Pasnau 665).

Como Alberto y Aquino eran monjes dominicos, también lo era Francisco de Vitoria (1480-1546), quien estudió en la Universidad de París en el siglo XVI durante un resurgimiento de la influencia tomista. Vitoria regresó a España en 1526 y comenzó a utilizar las obras de Aquino en sus clases de la Universidad de Salamanca (Kilcullen). La estructura del pensamiento aristotélico se había convertido en una parte integral de la filosofía política en la época. Entre 1460 y finales del próximo siglo, los círculos populares y eruditos de España (Pagden, “Diffusion” 289) conocían los escritos morales de Aristóteles (*Ética, Economía y Pasión*).

Aunque el mundo de los indígenas del Nuevo Mundo se conocía en España a partir de 1492, el descubrimiento de las culturas maya y azteca no llegaría hasta más tarde, con las expediciones de Hernán Cortés entre 1517 y 1521 y la de los incas de Perú de la mano de Francisco

Pizarro entre 1528 y 1533. Durante medio siglo, la naturaleza de los indígenas ocupó el pensamiento europeo y el debate político. La pregunta de la naturaleza de los indígenas era una de ontología -- ¿qué eran y cuál era su relación con los pueblos de Europa?

El teólogo e historiador, ubicado en la Universidad de París, John Mair fue el que sugirió, en 1519, que los indígenas podrían encajar en la categoría de Aristóteles como bárbaros con una naturaleza de esclavos. Citando la *Política*, dijo, “That is why Greeks must be masters over barbarians, since, by nature, barbarians and slaves are the same” (Pagden, *The Fall* 38). El concepto aristotélico de *natura servus* había sido discutido tanto por Alberto y Aquino, pero esta era la primera vez que se aplicaba a una población específica. En España, la introducción de Aristóteles a los indígenas ocurrió en las *relecciones* de Francisco de Vitoria y por parte de Juan Ginés de Sepúlveda en la Controversia en Valladolid.

La recepción española

Vitoria poseía la cátedra de teología en la Universidad de Salamanca de 1524 a 1544. Durante ese tiempo, y después con sus estudiantes, desarrolló la “escuela de Salamanca” de filosofía política. Vitoria daba relecciones sobre temas contemporáneos hablando en el latín, que era el idioma de instrucción en la universidad en ese momento, se llamaban en el latín . “relecciones”. Desde el momento de la llegada de los españoles al Nuevo Mundo, se discutieron asuntos sobre qué principios se podrían utilizar como base para las sociedades europeas e indígenas. La estructura social y política de España estaba basada en el catolicismo, ideas extranjeras a las comunidades indígenas del Nuevo Mundo. Vitoria utilizó la idea de la ley natural, *jus communicationis*, como una ley que regía a todos los seres humanos, no solo a los cristianos. Junto con esta idea, desarrolló el concepto de relaciones entre las naciones, *jus gentium* (Vitoria es conocido como el precursor y fundador del Derecho internacional). En la aplicación de estos conceptos al Nuevo Mundo, Vitoria determinó que los indígenas, tanto las personas como las comunidades, tuvieran el mismo estatus que sus homólogos europeos (Fernández-Santamaria 58-113).

Entre naciones y poblaciones iguales, ¿qué razones podrían citarse en favor de la guerra? En su relación *De Indis*, Vitoria consideró tres preguntas invocadas para justificar la conquista española, usando la forma de Aquino y el pensamiento de Aristóteles para responder a estas. La primera pregunta era sobre el dominio de los indígenas (porque un esclavo no puede ser dueño de nada, todo pertenece a su amo.). Había seis artículos en la primera pregunta. El último preguntaba: “Si los locos pueden ser verdaderos maestros.” En su repuesta, Vitoria comparó a los indígenas con los criterios aristotélicos de una vida civil en su *Política*. Según Vitoria, los indígenas tienen un *ordo* de sus asuntos: tienen ciudades, matrimonios, magistrados, leyes, industrias, comercio, y un tipo de religión, todo lo cual requiere la razón (Pagden, *The Fall* 68-75). En vez de locos, es posible que la objeción fue que “estos bárbaros no son lo suficientemente racionales para gobernarse a sí mismos” (Vitoria 225). En ese caso, Vitoria explicó que Aristóteles no quiso decir que estos hombres, por su naturaleza, debían pertenecer a otros y no tener dominio sobre sus cuerpos y posesiones. Esa condición de esclavitud es un estado civil y legal, no un estado de naturaleza. (Vitoria 250-251). Además, Aristóteles no quiso decir que es legítimo esclavizar a personas que por naturaleza son menos inteligentes, sino que estas personas necesitan que otros les dirijan, guíen y gobiernen, como lo hacen los padres con sus hijos o los esposos con sus esposas. Vitoria concluyó esta respuesta diciendo que incluso si los bárbaros son tan tontos y torpes como algunos dicen, no se les puede negar su agencia o esclavizarlos. Pero dejó abierta la duda de que

estos argumentos podrían suponer otras razones legales para someter a los indígenas (Vitoria 278-284).

La segunda pregunta enumera siete títulos, o razones, no legítimos por los cuales los bárbaros podían ser sometidos a la dominación cristiana. Esto en preparación a la tercera pregunta: si hay algunos “títulos legítimos por los cuales pudieron venir los bárbaros al dominio de los españoles”. En el primer artículo, Vitoria describe el derecho de gentes, que es derecho natural o se deriva del derecho natural, en todas las naciones: derecho a viajar, comerciar, utilizar los recursos naturales, convertirse en miembros de la comunidad en paz. Los españoles tenían estos derechos en el Nuevo Mundo. Si los indígenas no lo permiten, una guerra defensiva sí se justifica. El segundo artículo es sobre la fe cristiana. Según Vitoria, “Los cristianos tienen derecho a predicar el Evangelio en las tierras de los bárbaros.” Después de describir la justificación para esto, Vitoria dice que este método es legal *per se*, pero temía que “el asunto haya ido más allá de los límites permisibles de la justicia y la religión” (Vitoria 286). Los artículos tres a siete tienen otros títulos posibles. Una vez más, el último artículo trata de la incapacidad mental de los bárbaros. Si los bárbaros no están totalmente locos, pero no se ajustan al orden de una comunidad en términos humanos y civiles, Vitoria sugiere que es posible argumentar que los príncipes de España pueden establecer gobernadores para cuidarlos.

El efecto de *De Indis* en 1539 fue destruir el argumento de que los indígenas no eran seres humanos sino una tercera especie entre el hombre y el mono. Estos tenían el mismo estatus social que un esclavo hasta que se convertían en ciudadanos libres e independientes. Hasta entonces, para su propio beneficio, debían permanecer bajo el rey de España. Según Vitoria, la mente de los indígenas es la misma que la del europeo, pero su raciocinio es inmaduro, ya que se rigen por una religión brutal y no tenían acceso a la ley natural (Pagden, *Fall* 104).

Sepúlveda y *natura servus*

Juan Ginés de Sepúlveda (1490-1573) estaba bien informado tanto de la política de su época, como historiador oficial de Carlos V, y de la *Política*, como traductor reconocido de Aristóteles. En contraste a Vitoria, quien era un filósofo escolástico en la tradición de Alberto y Aquino, Sepúlveda era un humanista, educado in Italia. Con otros traductores filosóficos del siglo XVI, adelantó un nuevo estilo de traducción. Sabía griego muy bien, latín y, por supuesto, español. La nueva tendencia traductológica sustituía el método medieval de palabra-por-palabra con un intento de “rescatar el verdadero y elegante Aristóteles” (Coroleu, “Philological” 177, 180). Pero Sepúlveda requería algo más que la claridad de los textos traducidos: el conocimiento de la materia.

In Sepúlveda’s eyes the act of translation went beyond the merely linguistic plane. According to him a translator of a philosophical text had to fulfill two requirements: a solid command of the two languages involved in the process of translation, and a profound acquaintance with the subject matter to be translated. Sepúlveda often censured those who, relying solely on their linguistic knowledge, claimed to have translated philosophical works. (Coroleu, “Philological” 181)

A pesar de sus conocimientos lingüísticos y de su experiencia a la hora de traducir la filosofía de Aristóteles, Sepúlveda se enfrentó al problema de que muchos de los términos griegos no tenían equivalentes latinos exactos. Sepúlveda trató de traducir los escritos de Aristóteles con la mayor claridad posible, en un estilo elegante y cuidadoso (Coroleu, “Philological” 184).

Sepúlveda comenzó a traducir las obras de Aristóteles a sugerencia de Giulio de Medici, el futuro Papa Clemente VII cuando estaba en Bolonia. Fue designado como profesor particular de Felipe II de España en 1542 lo que le incentivó a traducir la *Política*, traducción que completaría en 1548 junto a un comentario (Coroleu, “Fortuna” 325). Tras reimprimirse en 1601 se consideró la mejor traducción disponible hasta 1608. Incluso se consideró el mejor comentario en el siglo XVIII, especialmente en España donde hubo un renacimiento en sus escritos.

No cabe ninguna duda, entonces, de que Sepúlveda era un experto en el sistema político de Aristóteles. En este sistema, había dos tipos de esclavitud: civil y natural. El estado civil de la esclavitud incluía a los que habían cometido un delito y eran castigados con la esclavitud, o los que habían sido capturados en una guerra. Era una condición contra su natura. El término “esclavitud pro naturaleza” no se refería a una institución civil, sino más bien a una categoría humana (Pagden, *Fall* 41). Un esclavo natural es un hombre cuyo intelecto no domina adecuadamente sus emociones. Esa persona tiene una razón suficiente para seguir instrucciones, pero no es capaz de tener sabiduría. Al igual que esos esclavos están las mujeres y los niños, quien también son hombres incompletos. Las mujeres tienen la capacidad de razonar, pero les falta autoridad. Los niños pueden deliberar, pero su capacidad está incompleta. Ninguno de ellos puede participar directamente en la sociedad civil, solo por medio de sus maridos, padres, o maestros (Pagden, *Fall* 44).

Como Vitoria, Sepúlveda veía la ley natural como proveedora de los principios fundamentales de las relaciones entre los pueblos del Nuevo y Viejo Mundo. Contra Vitoria, consideró que las comunidades indígenas no tenían la condición de un verdadero estado político. Los reportes de canibalismo, idolatría, y sacrificios humanos mostraron que las prácticas no naturales eran sancionadas por su sociedad. Dado que las leyes son el fundamento de la sociedad civil, las leyes que van en contra de los claros mandamientos de Dios no pueden ser verdaderas leyes y los estados no pueden ser estados verdaderos (Fernández-Santamaría, “Sepúlveda” 436). De ello se deduce que los hombres que viven en esta sociedad no están iluminados, sino que son inferiores con poca inteligencia. Carecen de las cualidades para que ser considerados seres totalmente civiles. La condición política de los pueblos indígenas es el sometimiento natural a una forma de autoridad en algún punto entre el de un padre sobre sus hijos y el poder de un señor sobre sus esclavos (Fernández-Santamaría, “Sepúlveda” 438).

Desde el principio, Sepúlveda busca sus respuestas en fundamentos políticos. Buscando una situación para los indígenas, usa la palabra *servus*. Es imposible justificar la traducción de esta palabra como “esclavo” en esa época, pero sobre todo hoy. La connotación actual de esclavo no es la de alguien que proporciona mano de obra en una ciudad romana. La experiencia brutal de la esclavitud africana influye en el término de una manera diferente a su uso por Aristóteles. Pero también, esclavo no capta lo que Sepúlveda estaba tratando de describir. La situación en el Nuevo Mundo era diferente de la descrita por Aristóteles.

La diferencia principal entre los esclavos y los indígenas es que las poblaciones del Nuevo Mundo eran vasallos del Rey de España, más afín a los siervos y trabajadores de Aristóteles. *Servi* de Sepúlveda participa en la vida política de la comunidad, pero no en la medida de los destinados por naturaleza para gobernar. Debido a su limitada capacidad racional, serían peones o sirvientes. “This does not necessarily give them the character of slaves, any more than in a modern industrial society the labor force is *ex necessitate rei* a slave contingent. Even when their toil ministers to the needs of the individual encomendero it is in the latter’s role as a public official, not a private lord” (Fernández-Santamaría, “Sepúlveda” 443).

Otra diferencia de las relaciones amo-esclavo de Aristóteles (en la cual el esclavo es una posesión) es el énfasis de Sepúlveda en el carácter recíproco del intercambio entre los indígenas y los españoles. Más que el intercambio de oro y plata por hierro, bronce, cultivos, y animales, los indígenas reciben las cualidades más valiosas de la posesión de España: la civilización europea y la religión cristiana (Fernández-Santamaría, “Sepúlveda” 444). La obligación de dar a los indígenas una educación cristiana los eleva por encima de la categoría de bienes y establece un vínculo de *caritas*:

The political barrier with which Sepúlveda surrounds the status of the Indians in society when he insists that the only authority over the natives is that of the Spanish Crown, and the emphasis on Christianity which so strongly conditions the manner in which the Crown (or its officials) may rightfully exercise this authority over its wards, give the relations between Indian and Spaniard a complexity and significance far beyond anything implied in the Aristotelian concept of slavery. (Fernández-Santamaría, “Sepúlveda” 444)

Según Sepúlveda, si los bárbaros resisten a los españoles y se niegan a abandonar las prácticas no naturales, se les puede someter a la fuerza. Como resultado, no sólo son *servi natura*, sino que también pueden llegar a ser esclavos civiles como violadores de la ley civil (Fernández-Santamaría, “Sepúlveda” 448).

La sombra negra

Aunque difieren en el enfoque, las conclusiones de Sepúlveda y Vitoria son notablemente similares. Ambos permitirían un tipo de gobierno (quizás provisional) sobre los pueblos indígenas y su desarrollo. Ambos aceptan ciertas limitaciones sobre la presencia de España en el Nuevo Mundo. La similitud del argumento plantea dos preguntas: ¿conocían ambos las obras del otro y por qué sus reputaciones son tan diferentes? Las *relecciones* de Vitoria no se publicaron hasta 1557, a partir de las notas de sus estudiantes, recogidas de sus conferencias/clases magistrales entre 1538 y 1539 (Pirrotto 14). Como cronista de la corte, Sepúlveda seguramente conocía las corrientes ideológicas de la Universidad cuando escribió *Democrates Alter* (terminado el año 1545). Ángel Losada ha confirmado esa teoría:

...[H]emos logrado confirmarla después del descubrimiento del código original del *Democrates*. En el fol. 30 (sin foliar) se dice en una nota marginal relativa a un pasaje del texto en que se habla de los ‘modernos teólogos’: ‘Franciscus de Vitoria in relectione’. La nota es autógrafa de Sepúlveda y parece ser posterior a una primera redacción. (Losada 217)

La ironía es que aunque Vitoria nunca buscó la publicación de sus conferencias, sus estudiantes completaron la tarea. Por el contrario, Sepúlveda fue bloqueado en todo momento en sus intentos de publicar sus pensamientos. Presentó su trabajo a los censores reales y recibió un *nihil obstat* del hermano de Francisco de Vitoria, Diego, y un abogado civil llamado Álvaro Moscoso. Aunque el libro no era contrario a la doctrina oficial, algunos miembros del Consejo de Indias recomendaron que no se publicara. Después, lo presentó a las Universidades de Alcalá y Salamanca que también lo condenaron (Pagden, *Fall* 110).

Parece que Sepúlveda tenía dos poderosos enemigos. Uno es fácilmente sospechable: Bartolomé Las Casas. El obispo de Chiapa no quería dar a la encomienda a ningún apoyo y tampoco apoyaba la filosofía aristotélica. No sólo se oponía a la teoría de la esclavitud natural (de cualquier forma), sino que también se oponía a usar a Aristóteles como autoridad, llamándole “un pagano ahora ardiendo en el infierno, cuyos principios se deberán aceptar solamente en la medida en que se ajusten a nuestra religión cristiana” (Pagden, *Fall* 40). El segundo enemigo está más escondido. Melchor Cano fue uno de los tres miembros del tribunal en Valladolid. Los tres, incluidos Bartolomé de Carranza y Diego de Covarrubias, se encontraban entre los mejores estudiantes de Vitoria. Después de la Controversia en Valladolid, Sepúlveda acusó a Cano de causar su derrota. Cano respondió que no le preocupaba que Sepúlveda hubiera escrito un libro moralmente ofensivo, sino que hubiera cuestionado la autoridad y el método de investigación de Vitoria.

As the celebrated doctor Fray Francisco de Vitoria, who is worthy of every respect, has written at length on this matter and in opposition to your views, we could do little else than reject your opinion, there being arguments against it that were not to be despised. (Pagden, *Fall* 111)

A pesar de sus *conexiones* en La Corte, Sepúlveda no era un teólogo, no tenía un puesto universitario, y lo más importante, no era dominico.

Hay un eco de esa actitud en el manejo actual de la filosofía de Sepúlveda. La posibilidad de que *servus* se entienda como “siervo” más que “esclavo” se propuso ya en 1954. Robert E. Quirk presentó la idea de *natura servus* en un contexto español del siglo XVI.

When that humanist wrote that because of their rude nature the American barbarians were the *natura servi* of Aristotle he was referring to an estate more closely akin to the Spanish medieval serf, rather than slave, either classical or contemporary, and this reference was at once apparent to Las Casas and other Spaniards of his time. (357-364)

Quirk señala la distinción que hace entre *natura servi* y los que se habían hecho *servi* debido a la captura y la esclavitud legal. Al describir a los indígenas como *natura servi*, Sepúlveda utilizó palabras como *stipendiarii* y *vectigales*, claramente refiriéndose a los siervos que pagaban tributo – imposible si eran esclavos que no podía poseer nada. Bajo las leyes españolas, un siervo era parte de la sociedad cristiana, pero nunca un esclavo. Esta interpretación se denomina “objeto extraño” por Lewis Hanke en 1959 (*Aristotle* 58). En su estudio de 1974, escribió “We will make no attempt to analyze Sepúlveda’s theses in detail, except insofar as Las Casas described and combated his views” (*Mankind* 70).

Denegada su publicación en 1550, Sepúlveda se le conoció hasta 1892 sólo a través de las palabras de su oponente. Debido a su mala fama y a una traducción igualmente mala, no era muy importante para los eruditos en las cosas de América, y pocos han logrado leerle: “Teníase bastante noticia de su contenido, así por los tratados de Fr. Bartolomé de las Casas...” (Sepúlveda 257). La influencia de Las Casas continúa a través de los siglos, amplificada por las obras prolíficas de su discípulo Henke. Los sutiles puntos filosóficos de Sepúlveda han quedado enterrados bajo el peso de la evidencia de la mala conducta de los conquistadores del Nuevo Mundo.

El comportamiento real de España en sus colonias puede compararse pobremente con otras naciones europeas. Pero la conciencia nacional luchó con preguntas morales y éticas desde el primer encuentro con el Nuevo Mundo, creando una serie de conversaciones sin precedentes sobre la forma correcta de tratar a las personas que encontraron allí. La lógica de Vitoria revocó la mayoría de las justificaciones para la conquista y Sepúlveda no dio consuelo filosófico en la noción de la esclavitud natural. Esta vertiente de la leyenda negra, por lo menos, es falsa.

Obras citadas

- Coroleu, Alejandro. "The Fortuna of Juan Gines de Sepúlveda's Translations of Aristotle and of Alexander of Aphrodisias." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 59, 1996, pp. 325-32.
- . "A philological analysis of Juan Ginés de Sepúlveda's Latin Translations of Aristotle and Alexander of Aphrodisias." *Euphrosyne*, vol. 23, 1995, pp. 175-95.
- Fernández-Santamaria, José A. "Juan Ginés de Sepúlveda on the Nature of the American Indians." *The Americas*, vol. 31, no. 4, April 1975, pp. 434-51.
- . *The State, War and Peace, Spanish Political Thought in the Renaissance 1516-1559*, New York: Cambridge UP, 1977.
- Führer, Markus. "Albert the Great." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, editado por Edward N. Zalta, Spring 2020, www.plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/albert-great/.
- Hanek, Lewis. *Aristotle and the American Indians, A Study in Race Prejudice in the Modern World*. London: Hollis & Carter, 1959.
- . *All Mankind is One: A Study of the Disputation Between Bartolomé de Las Casas and Juan Ginés de Sepúlveda in 1550 on the Intellectual and Religious Capacity of the American Indians*. Northern Illinois UP, 1974.
- Kilcullen, John y Jonathan Robinson. "Medieval Political Philosophy." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, editado por Edward N. Zalta, 2019, plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/medieval-political/.
- Losada, Ángel. *Juan Gines de Sepúlveda: A Traves de su "Epistolario" y Nuevos Documentos*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.
- Pagden, Anthony R.D. "The Diffusion of Aristotle's Moral Philosophy in Spain, ca. 1400-ca. 1600." *Traditio*, editado por Edwin Quain, Charles H. Lohr, et al. Fordham UP, 1975, pp. 287-313.
- . *The Fall of Natural Man: the American Indian and the Origins of Comparative Ethnology*, New York: Cambridge UP, 1982.
- Pasnau, Robert. "The Latin Aristotle," *The Oxford Handbook of Aristotle*, editado por Christopher Shields, Oxford UP, 2012, p. 665.
- Pirotto, Armando D. "Francisco de Vitoria," *Relecciones Sobre los Indios y el Derecho de Guerra*, Espasa-Calpe, S.A., 1975.
- Quirk, Robert E. "Some Notes on a Controversial Controversy: Juan Ginés de Sepúlveda and Natural Servitude." *The Hispanic American Historical Review*, vol. 34, no. 3, Aug. 1954, pp. 357-364.
- Sepúlveda, Juan Ginés. *Democrates Segundo o De Las Justas Causas De La Guerra Conra Los Indios*, editado y traducido por Ángel Losada, Instituto Francisco de Vitoria, 1951.
- . "Democrates Alter Sive de Justis Belli Causis Apud Indos." *Boletín de la Real Academia de la historia*, XXI:IV, Octubre, 1892, pp. 257-369.
- Vitoria, Francisco de. *Political Writings*, editado por Anthony Pagden y Jeremy Lawrence, UK: Cambridge UP, 1991.

Amores que no siempre matan: la violencia de género en *Algún Amor que no mate* y *La plaza del diamante*

Mariana Martínez Karandashova

Florida International University

A pesar de que la violencia de género ha sido un tabú y un tema innombrable hasta hace un par de décadas, hace siglos que este conflicto forma parte de la historia universal. Aunque todavía hay países donde crímenes de esta naturaleza están normalizados y los hombres tienen total dominio sobre las mujeres, la humanidad dio un paso al frente el 20 de diciembre de 1993 cuando la Asamblea General de las Naciones Unidas redactó la Declaración sobre la Eliminación de la Violencia contra la Mujer. Entre muchos aspectos, se incluyó la primera definición de violencia de género como “todo acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para la mujer, así como las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de la libertad, tanto si se producen en la vida pública como en la vida privada” (Abril Martí 78). En España, el asesinato de Ana Orantes¹ y la polémica que causó en los medios de publicidad, obligaron al gobierno de Aznar a reformar el código penal. Este proceso culminó en el 2004 durante el mandato de Zapatero con la aprobación de “La ley orgánica de medidas de protección integral contra la violencia de género (Babovic and Vollendorf 81). Sin embargo, un año antes de la muerte de Orantes, se publica en España *Algún amor que no mate* (1997) de Dulce Chacón, novela que genera una revolución social en torno al problema de la violencia de género. Chacón, describe en tan solo ciento catorce páginas, cómo los malos tratos dentro del matrimonio llevan a la protagonista hacia el suicidio. Desde entonces, muchas novelas como *2666* de Roberto Bolaño (2004), *La segunda mujer* de Luisa Castro y la novela de la uruguaya Verónica Lecomte *El lugar de las cosas ocultas*, han recreado los efectos negativos a los que conlleva el abuso hacia la mujer. Mientras que estas obras reflejan unas protagonistas que no logran rebelarse en contra de las normas establecidas de subordinación femenina hacia el hombre, se puede dar el caso en el que el personaje consiga salirse de los parámetros de género establecido². Este ensayo pretende acercarse al problema de la violencia de género analizando las novelas *La plaza del diamante* (1962) de la escritora catalana Mercè Rodoreda y la ya mencionada *Algún amor que no mate* para demostrar cómo la posición asumida por ambas protagonistas ante dicha violencia, ya sea de carácter físico o psicológico, puede ser muy diferente.

Es importante entender por qué se da la violencia de género y qué tipo de pensamiento recrea el escenario idóneo para que se dé lugar a los malos tratos dentro de las relaciones sentimentales. Hay que empezar partiendo desde la idea de Judith Butler de que las identidades de género no son más que una construcción social (Butler 190). Los modelos de feminidad y masculinidad son impuestos por la sociedad la cual, además, separa los roles de cada quien según su género, “society imposes the existence of two spheres: masculine and feminine, not complementing each other, but rather as a form of sovereignty of the masculine part in relation to feminine” (de Lucena and Tristán-Cheever 110). Desde la antigüedad, la sociedad se ha caracterizado por ser androcéntrica y ha puesto al hombre muy por encima de la mujer. Herbert Spencer es de los primeros en sembrar por escrito la ideología de que el hombre pertenecía al mundo social-político-económico y que la mujer, por ser “más frágil” y porque sus únicas funciones vitales, según él, eran la reproducción y la crianza de los hijos, era relegada al espacio del hogar. Con esta dinámica, se crea la subordinación de la mujer a manos del hombre: la

¹ Orantes denunció los malos tratos de su marido por televisión y luego murió quemada por él.

² Es importante resaltar que el trabajo no pretende calificar la violencia como algo bueno si no que puede provocar que un personaje sufra una transformación positiva.

mujer como un objeto sujeto al hombre. Es así cómo, el hombre, al creerse superior, ejerce su poder sobre el ser inferior: “domestic violence against women is one of the consequences of inequalities caused by gender issues. It is an act based on the relations between the sexes, that causes physical and psychological damages and/or suffering for the woman” (de Lucena and Tristán-Cheever 110); es decir, la violencia se genera a partir de las desigualdades que existen entre el hombre y la mujer que, a la vez, son causadas por los modelos de feminidad y masculinidad impuestos por la sociedad.

En ambas novelas, se retratan claramente la imposición del patriarcado en la comunidad en que habitan y la creencia social de que la mujer debe permanecer sumisa y en función de su pareja. En *Algún amor que no mate*, el patriarcado se encarna en la figura del marido de Prudencia³ quien representa un hombre que espera que su mujer le limpie, le cocine, le lave la ropa y dependa económicamente de él.⁴ Prudencia lo describe como uno de esos hombres que, “cuando se casan creen que han firmado un contrato de compraventa y que ya son dueños de la mujer y no tienen que preocuparse de más” (Chacón 54). El marido de Prudencia la considera un objeto, algo que “compró” mediante la ceremonia de matrimonio y considera que ella no debe tener ni voz ni voto: “¿Quién te ha dicho a ti que tienes que pensar?” (57). De la misma forma, estas ideas patriarcales se ven en el personaje de Quimet en *La plaza del diamante* quien le dijo desde un principio a Natàlia que, “si quería ser su mujer tenía que empezar a parecer[le] bien todo lo que a él le parecía bien” y que todo tenía que gustarle porque ella no lo entiende (17-18). Tanto Quimet como el marido de Prudencia se creen superiores a sus esposas y les inculcan esa noción a ellas.

Las mujeres, tras la fuerte propaganda androcéntrica a la que son expuestas de parte de sus maridos y de la sociedad, llegan a asimilar estas creencias y se las imponen a sí mismas, “women are active participants, like men, in creating patriarchal norms that dictate what women and men can do” (Tripp et al. 17). Del mismo modo, esto puede comprobarse en el desdoblamiento que hace Prudencia con su conciencia⁵, imponiéndose el patriarcado a sí misma: “El hombre tiene el poder. Y la mujer debe aceptarlo así” (75), “Y digo yo, es la mujer la que debe admirar al marido, y hacerle ver que le admira, para que pueda sentirse importante, superior” (92). Los pensamientos que se le imponen son asimilados por la protagonista y Prudencia entonces funciona como modelo perfecto de feminidad ya que siempre está en función de su marido y le considera superior a ella. Aunque en la narración en primera persona de Natàlia no existen pensamientos tan explícitamente androcéntricos, hay momentos al inicio de la novela donde ella no cuestiona el comportamiento de Quimet y se inculpa a sí misma. Por ejemplo, al principio de la narración se cuenta que acordaron en verse y él llega una hora y media tarde. En vez de subrayar su desliz, ella misma se atribuye la culpa, “pensé que a lo mejor lo había entendido mal y que la que se había equivocado era yo” (Rodoreda 16).

En ese proceso de imposición y asimilación de las definiciones de género determinadas por la sociedad, se siembran los ingredientes que engendran la violencia del hombre hacia la mujer. En primer lugar, la violencia se manifiesta en agresiones físicas, de acuerdo con la definición de las Naciones Unidas ofrecida anteriormente. En *Algún amor que no mate*, el marido de Prudencia le da dos bofetadas cuando ella anuncia que quiere irse un tiempo a casa de sus padres (57). Esta violencia viene a modo de respuesta cuando la mujer se sale del cuadro marcado por los ideales sociales y el hombre usa la fuerza para imponer su superioridad. Se ve un intento fallido de liberación: el desplazamiento de la protagonista a un lugar seguro, y una

³ El marido de Prudencia no tiene nombre propio. Ni Prudencia, ni Natàlia, ni Quimet tienen apellidos. Recurso que probablemente usan las autoras para universalizar las novelas.

⁴ Más adelante se abordará este tema.

⁵ La novela hace un juego de voces narrativas. Hay fragmentos en 1ª y 3ª persona y diálogos entre ambas. Como consecuencia de su aislamiento y de los malos tratos por parte de su esposo, Prudencia entabla diálogos consigo misma (o su conciencia) al no tener a nadie más con quien hablar.

respuesta violenta en forma de agresión. Igualmente, cuando Prudencia obvia los deseos de su esposo de que ella no trabaje y consigue un empleo, él le aprieta los brazos y la tira contra la pared (77). La dependencia económica es una razón para justificar su superioridad sobre Prudencia. Si la mujer permanece en casa, el hombre debe proveerle de todo y ella, sin medios para valerse, debe entonces aceptar su voluntad. Un episodio parecido se ve en *La plaza del diamante* cuando Quimet le dice a Natàlia que tiene que dejar el trabajo porque vio a su jefe mirándole de una forma extraña. Al ella negarse, él la coge por el cuello y le zarandea la cabeza (21). Ante cualquier acto que no encaje con el marco de mujer sumisa, el hombre revela su superioridad mediante la fuerza.

Las agresiones físicas en estas novelas también pueden ser de carácter sexual. Se tiende a pensar que, porque dos personas estén casadas, las relaciones sexuales sin previo consentimiento no son consideradas una violación. Para desmentir esta noción, se incluye la definición de “agresión sexual” ofrecida por el World Health Organization:

sexual violence is defined as: any sexual act, attempt to obtain a sexual act, unwanted sexual comments or advances, or acts to traffic, or otherwise directed, against a person's sexuality using coercion, by any person regardless of their relationship to the victim, in any setting, including but not limited to home and work.

En resumen, la violencia sexual se puede dar a cabo sin tomar en cuenta la relación marital existente entre ellos. Esto se encuentra ejemplificado en la obra de Rodoreda cuando Natàlia es obligada por Quimet a mantener relaciones sexuales, “Hoy como es domingo, haremos un niño” (49).⁶ Este tipo de situación se refleja, en varias ocasiones, en la novela de Chacón; incluso, la autora va más allá y describe explícitamente una violación tras un maltrato físico: “Y allí mismo. En el comedor. La violentó dos veces” (57). En su artículo “The Wounded Self and Body in Dulce Chacón's *Algún amor que no mate*: A Haunting Discourse”, Esther Raventós-Pons reflexiona sobre el cuerpo de la mujer y cita a teóricos como Lacan para concluir que, “culture delineates, delimits and encloses women in a prison house of gender, where the body does not belong to her; it belongs to a patriarchal society that dictate women's behavior” (95). Según los parámetros establecidos de feminidad, la mujer debe reproducirse y su cuerpo le pertenece a la sociedad patriarcal y por ende a sus maridos con el fin de generar nuevas vidas. Por lo tanto, el hombre se siente dueño del cuerpo de su mujer para disponer de él como le apetezca. De este modo queda justificada la violencia sexual en la sociedad y específicamente dentro de los ámbitos del hogar, pues si la mujer se niega a los deseos de su esposo está atentando contra la continuación de la especie.

Por otro lado, la definición de la ONU sobre el maltrato hacia la mujer incluye además de las agresiones de carácter físico, agresiones psicológicas. En ambas novelas, estas agresiones se ven sobre todo en forma de humillación. El marido de Prudencia la hace lavarle una camisa con agua fría a las siete de la mañana, secarla a mano y plancharla mientras ella ve como él escoge otra camisa (Chacón 40). En otra ocasión, cuando Prudencia se entera que él tiene una amante y le confronta, su respuesta es, “¿Crees que eres tú mejor que ella?, le dice, metiéndole la mano debajo de la falda. Y si Prudencia intenta apartársela, él la aprieta con fuerza entre las piernas; y eso a ella le hace mucho daño” (70). Sin tomar en cuenta de que también existe una agresión física, el daño psicológico es superior. Prudencia tiene que vivir sabiendo que su marido le es infiel, incluso este no se preocupa en ocultárselo, sino en dejarle claro que ella debe aceptarlo y no cuestionarlo. De la misma forma, hay ejemplos en los que la

⁶ Otro personaje que sufre de agresiones sexuales en *La plaza del diamante* es Enriquetta, quien dice que su marido a ataba a la cama como crucificada para que ella no se escapase. El símbolo de la cruz o de la crucifixión puede interpretarse como la imposición del concepto de feminidad que es mayoritariamente impuesto por la Iglesia.

humillación también ocurre en público. Cuando van los padres de Prudencia a comer a su casa después de un largo tiempo sin hacerlo, ella, por los nervios y por una discapacidad temporal,⁷ quema el asado que había estado preparando. Los padres responden que no tiene ninguna importancia, pero el marido enfurece y dice que después de tanto tiempo de casados ya era hora que aprendiera a cocinar (59-61). En los tres ejemplos, estos malos tratos se dan a raíz de que Prudencia no protagonizó perfectamente el papel de ángel del hogar impuesto: esposa sumisa y habilidosa en los quehaceres.

Este tipo de maltrato psicológico en forma de humillación se ve manifestado en *La plaza del diamante*, pero casi siempre de manera en que Quimet se sienta superior al menospreciar u opacar a Natàlia. Desde un principio, le cambia el nombre de Natàlia a Colometa. Como explica Hackbarth en su artículo “Natàlia’s Journey from the Imaginary to the Symbolic in Mercè Rodoreda’s *La Plaza Del Diamante*”, “colom” en catalán significa paloma (202). Esta ave, además de estar en relación con el criadero de aves que él luego le impone y que es un tema que se desarrollará más adelante, las palomas pueden ser entendidas como un símbolo de paz. En este caso, apodararla de esa forma se podría ver como la imposición de Quimet a que Natàlia sea pacífica, tranquila, sumisa. La humilla negándola y, encima, llamándola por un nombre que a ella no le gusta (13). En otra ocasión, ella compra unas tazas para tomar chocolate, pero él cuestiona el porqué de comprarlas si tanto a ella como a él no les gusta el chocolate. En ningún momento hace el esfuerzo de conocer los gustos de Natàlia, él asume que el parecer de su mujer es el suyo, porque ella es su reflejo (47). Por otro lado, Quimet también utiliza cualquier excusa para menospreciar el sacrificio de su esposa. Cuando ella sale embarazada y se queja de sus dolores, él empieza a lamentarse de que le duele una pierna (59). Esto es solo para que ella cuide de él y no al revés ya que se sugiere en el texto que su “enfermedad” (59) no es real porque su dolor solo se manifiesta durante la noche cuando está en casa con su mujer. Otro ejemplo de esto es cuando Quimet sufre de una lombriz solitaria y una vez fuera de su cuerpo compara su sufrimiento con el del parto de Natàlia (91). Todos estos actos de humillación, que a la vez son actos de violencia y maltrato psicológico, son la manera que tiene Quimet de imponer superioridad sobre su mujer, reduciéndola a su mero reflejo y al carácter de mujer sumisa. De la misma manera, hay un episodio en el que Natàlia se estrena un vestido nuevo y él, al verla así, la arrastra debajo de la cama y en cada intento de escape le da un golpe en la cabeza y le dice: “¡Castigada!” (46). Esta “broma” (46), según Natàlia, la repitió varias veces y es desencadenada por los celos de Quimet. Su mujer debe ser suya y de nadie más, un objeto que solo a él le pertenece.

La violencia psicológica también se exterioriza en el aislamiento de la mujer producido por el hombre. *La plaza del diamante* no es buen ejemplo porque, aunque Natàlia no tiene muchas relaciones personales externas al matrimonio, tampoco hay indicio de que haya tenido muchos amigos antes. Se menciona el personaje de Julieta como una amiga que aparece en el primer capítulo y después no vuelve a presentarse hasta la última parte de la obra. Sin embargo, la desconexión que ocurre entre ellas no parece haber sido producida por Quimet. Quizás el hecho de que él y sus amigos no la incluyan en las conversaciones sí podría interpretarse como un intento de aislamiento, pero no es tan obvio (25). En *Algún amor que no mate*, en cambio, la privación de libertad se manifiesta de forma más explícita ya que el marido de Prudencia sí que la incita a apartarse de sus amigas. Le dijo que las mujeres no tienen por qué hablar tanto (52). Prudencia termina asimilando esto y deja de tener contacto con sus amistades. Con esa incomunicación provocada por el marido, él procura tener una mujer siempre dependiente de él, no solo económicamente, sino que a nivel emocional también, “Nadie habla con Prudencia y ella sólo habla conmigo” (36). Prudencia por único interlocutor tiene a su propia conciencia como se evidencia en los monólogos interiores que se manifiestan a lo largo de la novela.

⁷ Se había caído en la bañera y cojeaba.

Se puede entender, entonces, que los actos de violencia provocados por Quimet y por el marido de Prudencia son siempre cometidos por la noción preestablecida e inculcada de que su mujer les pertenece. Por esta línea de pensamiento también se puede afirmar que los malos tratos vienen de la desigualdad promovida por la sociedad poniendo al hombre como ser superior a la mujer. Cualquier acto de Natàlia o de Prudencia que se sale del papel de mujer dócil y objeto de su marido es recibido, por ellos, como un acto de violencia tanto física (incluyendo la de carácter sexual) como psicológica (humillación, aislamiento y privación de libertad).

La violencia de género es causada por los parámetros de feminidad y masculinidad impuestos. Los factores que la producen, ahora se analizará cuáles son las consecuencias de estos malos tratos. Mientras que, como se ha desarrollado hasta ahora, los tipos de violencia que se manifiestan en ambas novelas son parecidos, la violencia provoca efectos opuestos en cada protagonista. En *Algún amor que no mate*, la violencia de género trae consigo la (auto) destrucción completa del personaje. Desde el comienzo se nos dice que Prudencia se encuentra en una sala de hospital por haber intentado suicidarse tomando una sobredosis de pastillas. Es importante notar que la novela no está escrita de forma cronológica y que las pastillas son mencionadas esporádicamente durante la narración. Cuando la conciencia le pregunta por qué lo hizo, a modo de respuesta, se cuentan los episodios de malos tratos que se han descrito anteriormente. La narración concluye en la revelación de que su intento de suicidio fue efectivo (114). Prudencia no muestra ningún cambio en su comportamiento tras la violencia, si acaso, su carácter sumiso incrementa, “te fuiste metiendo más adentro y acabaste conformándote con mirar a la calle desde la ventana” (58). Con cada descarga violenta, Prudencia se va reduciendo a un ser inactivo: “Creyó que su vida era la de su marido y, cuando quiso darse cuenta, el marido tenía su vida y ella no la propia.” (51). Empieza a asimilar el patriarcado incluso más porque justifica cada arremetimiento de su marido contra ella. Cuando él le echa la bronca, ella piensa que se la merece y que, “es mejor estar al tanto para que estas cosas no sucedan, espabilar y tenerlo todo al día, para que él no se disguste y no tenga que irse al trabajo de mal humor” (40). Se culpa a sí misma de su depresión, “debiste hacer todo lo que él te dijera, que para eso te casaste, para ser una esposa sumisa” (104). Inconscientemente, Prudencia, contribuye de cierta forma a reafirmar y sostener los valores sobre los que se sustenta la preponderancia del hombre sobre la mujer.

Este efecto devastador de la violencia ha sido representado en varias obras como la mencionada anteriormente, *El lugar de las cosas ocultas*. En ambas novelas, las protagonistas son incapaces de liberarse de los parámetros de feminidad impuestos y del papel de mujer sumisa. Tras la violencia, son desbocadas hacia la única forma de liberación que creen tener: la muerte inducida. Los números, de hecho, corroboran estos efectos negativos de la violencia ya que, “entre el 20 y el 40 por ciento de las mujeres que se suicidan son mujeres maltratadas” (Cruz 107). Sin embargo, se propone ahora mostrar la otra cara de la moneda: las mujeres que logran salir del marco de feminidad establecido y cambiar a un ser más activo.

En contraste con el final devastador que sufre Prudencia, en *La plaza del diamante* la violencia provoca una metamorfosis positiva en la protagonista. Natàlia al principio de la novela, es una mujer que encaja perfectamente en el modelo de feminidad impuesto por la sociedad. Es una persona que “sufría si alguien (le) pedía algo y tenía que decirle que no” (9); una mujer de carácter inactivo, sumiso. Cuando Quimet le dice que no se mueva, ella permanece en su lugar, estática, obedeciéndole (11). De entrada, el matrimonio le fue impuesto por Quimet, “dentro de un año [ella] sería su señora y su reina” (12). Ella ni afirma ni niega esa decisión, sino que la acepta pasivamente. Ante esa inmovilidad, los otros personajes obvian por completo su presencia, “charlaban como si ella no estuviese ahí” (25). No hay indicios de que Natàlia tenga gran presencia antes de conocer a Quimet, no obstante, su subjetividad se ve exacerbada durante los primeros años del matrimonio. Los episodios de violencia psicológica

y física descritos primeramente empiezan a afectar a la protagonista a tal punto que la obligan a tomar conciencia de sí misma: “One of the first things the reader notices when encountering her narration is that Natalia (although relating her `story herself`) never says what she wants or feels; her inner fears and desires are therefore repressed in her unconscious and will, in turn, reveal themselves and erupt to the surface in life-changing situations throughout the novel” (Hackbarth 200)

Uno de los primeros indicios de esto puede ser el grito que deja salir en su primer parto: “Nunca hubiera creído que mi voz pudiera ser tan alta y durar tanto” (67). La maternidad, mediante las agresiones sexuales descritas primeramente, le fue impuesta a Natàlia por Quimet. Ese grito, producto de un acto de violencia y del rol de madre promovido por la sociedad, le provoca una toma de conciencia. En cuanto a esto, Hackbarth explica que Natalia, “discovers a hidden strength in herself, a power to rebel and reject patriarchal oppression, an ability that was until then hidden and unknown even to herself. This is a trajectory of a woman who has to endure severe sufferings, and the realization of her own inner strength will come in a time of great necessity to serve as a rescue” (204).

Natàlia, que no opina mucho y deja llevarse por todo lo que dice Quimet, tras varios años aguantando los malos tratos de su marido y la imposición de todos, empieza gradualmente a encontrar su voz y a intentar salirse del modelo de feminidad que le asignan. El gran cambio llega cuando ella empieza a trabajar y Quimet, por decisión propia y sin contar con su mujer, le llena la casa de palomas. Aunque no lo parezca a simple vista, la idea del criadero de palomas es en sí un acto de violencia ya que se impone la voluntad del marido y se anula la libertad de Natàlia. Las palomas empiezan a invadir su casa, su espacio y hasta su mente. Justo antes de que tomara acción, se menciona cinco veces la frase “no podía decirle” (121). Esta expresión funciona a modo de resumen de cómo ha sido la vida de Natàlia hasta ahora: una mujer sumisa, relegada a cuidar de los demás, incapaz de tener ni voz ni voto. Esa tarde llega a su casa y se pone a llorar de la frustración para ser luego regañada por Quimet (133). Ese maltrato en forma de regaño es la gota que colma el vaso. Natalia ya no puede más y decide acabar de una vez y por todas con las palomas (134).

A pesar de que no se enfrenta directamente a su marido, la protagonista de la novela de Rodoreda se rebela contra su imposición de manera silenciosa. Su estrategia consistió en molestar a las palomas mientras empollaban y en sacudir los huevos. Este acto constituye un alejamiento del modelo de feminidad por dos razones. La primera, porque al ir provocando la muerte de las palomas va en contra de la voluntad de su marido. Quimet quiere tener palomas en la casa y forjar un negocio, pero ella, sigilosamente, impide que esto se lleve a cabo. En esa acción, ella se rebela en contra de lo impuesto por su marido y empieza a tomar las riendas de su propia vida. Ella nunca enfrenta a Quimet directamente pero sí obstruye su voluntad en esa conspiración. Si bien Prudencia no logra rebelarse contra la violencia y el yugo de su esposo, Natalia, en cambio, toma el control de su propia vida para deshacerse de aquello que la incomoda. De la misma forma, el acto de sacudir los huevos puede leerse como una manifestación en contra de la maternidad. Una mujer, según la sociedad, nace para ser madre y, por ende, con un instinto maternal innato. Impedir que los huevos incuben es casi una traición a ese papel de feminidad atribuido a la mujer. Natàlia logra trasgredir las nociones de género asociadas a la mujer. Esto también se puede ver más tarde en la novela cuando ella sueña que mata a sus hijos (180). Ella no parece completamente conforme con el papel de madre que le es impuesto por Quimet y por la sociedad.

Poco tiempo después de la desaparición de las palomas, Quimet muere durante la Guerra Civil y Natàlia se queda sola con sus dos hijos. Ante la propuesta de Antoni (el tendero), ella acepta casarse con él. No obstante, quien accede a casarse ya no es la Colometa de Quimet sino una mujer que se ha ido desarrollando como persona después de tanto sufrimiento. De entrada, ella no acepta casarse sin una previa deliberación. Asimismo, mientras que Quimet es

quien decía y quien opinaba anteriormente, esta vez ella sí tiene voz para manifestar sus deseos: “Dije que quería camas de metal”, “Dije que quería cocina colgada” (213). Ya no es “Quimet me había dicho” (16), ni “me dijo” (17) sino que es la protagonista quien dice ahora. Natàlia ya es capaz de manifestar su propia voluntad.

Al final de la novela, esta metamorfosis se muestra de varias maneras. Una de ellas es cuando vuelve a su casa con Quimet y deja escrito el nombre de Colometa en la puerta. De esta forma, deja claro que esa entidad pasiva que vivió en ese espacio se quedó allí. Ahora ella es la señora Natàlia. Momentos después, suelta otro grito que remite al lector al primero que ocurre durante el parto de Antoni: “Un grito que debía de hacer muchos años que llevaba dentro y con aquel grito, tan ancho que le costó mucho pasar por la garganta, me salió de la boca una pizca de cosa de nada, como un escarabajo de saliva [...] era mi juventud que se escapaba” (252). Su transformación empezó con el primer grito y termina con este último una vez que ella toma conciencia de que ya no es la misma persona sumisa que fue durante su relación con Quimet. El sufrimiento hace que Natàlia cambie y trasgreda la noción de feminidad concebida por la sociedad, lo cual Prudencia es incapaz de hacer.

Por último, se remite una vez más al artículo de Esther Raventós-Pons, citado anteriormente, donde ella explica que: “the text (...) shows the devastating effects of physical and psychological abuse, which renders the character powerless to leave her abusive husband and the character regrets her existence despite admitting the difficulties she experienced to change her path” (94). Raventós-Pons teoriza que la violencia lleva a Prudencia hacia la locura, la depresión y, eventualmente, a cometer suicidio. Para ejemplificar esto se basa en el concepto de “battered woman syndrome” de Leonor E. Walker donde se trazan tres pasos en el ciclo de la violencia que culminan en la inhabilidad de la mujer de liberarse (Raventós-Pons 94). Primero, hay un acto que crea tensión, Prudencia le dice que se va a casa de sus padres. En segundo lugar, se manifiesta la violencia, “le dio dos bofetadas que la tiraron al suelo” (56). Por último, hay un acto de arrepentimiento y reconciliación, “se agachó, le cogió la cabeza, entre las manos, le apartó el pelo de la cara y le secó las lágrimas con los dedos” (57). Según Raventós-Pons, este síndrome provoca que Prudencia se compadezca de su marido y se convierta dependiente de ese ser abusivo. Ella empieza a pensar que su marido la necesita y paradójicamente se vuelve ella dependiente emocionalmente de él. Como consecuencia de este fenómeno, Prudencia es incapaz de liberarse de los maltratos. Se podría argumentar que Quimet no cumple específicamente con cada paso del síndrome ya que él nunca le pide perdón a Natàlia por sus agresiones y que, por lo tanto, esto provoca la diferencia en los efectos que tiene la violencia sobre las protagonistas. Sin embargo, hay otro personaje en *Algún amor que no mate* que tiene una trayectoria de abuso paralela a la de Prudencia: la amante. Tal y como se describe, la amante sufre los mismos tres pasos de “battered woman”, acto que provoca la agresión, el ataque físico y psicológico y, finalmente, el arrepentimiento de parte del maltratador (82). Al contrario de Prudencia, la amante, víctima de los mismos malos tratos, sí es capaz de tomar acción en contra del hombre y huye hacia otra ciudad (105). El hecho de que los maltratos de Quimet no cierran el ciclo de “battered woman”, no exime la posibilidad de esta última de poder liberarse ya que la amante, martirizada por el mismo hombre, fue capaz de hacerlo. Ella, como Natàlia, también es un ejemplo de cómo la violencia de género puede provocar que la mujer desobedezca al hombre y con ello se salga del papel de mujer objeto.

La violencia de género tanto física como psicológica ha estado de cierta forma justificada por el modo en que la sociedad entiende el rol de la mujer. Esta, limitada al espacio del hogar y cuya función se entiende sobre su capacidad procreadora, ha debido acatar la subyugación hacia el hombre. A pesar de esto, aunque algunas han decidido aceptarlo como Prudencia en *Algún amor que no mate*, otras se han opuesto a ese orden social que las convierte en seres inferiores frente al género masculino.

Si bien son obras cuyas protagonistas tienen enfoques diferentes hacia la violencia, las dos son efectivas a la hora de crear una conciencia social sobre el tema. Ambas retratan el comportamiento abusivo de algunos hombres y el hecho de que muchas mujeres no son conscientes de que son maltratadas y consideran la violencia como la norma. La obra de Chacón, por un lado, refleja los devastadores efectos que puede tener la violencia doméstica sobre la mujer. Hay personas que no consiguen salir del bucle destructivo en el que están inmersas y necesitan del apoyo de personas externas. Prudencia no logra alejarse de los parámetros establecidos, pero, además, nadie en su entorno personal (familia, amigas) hace gran esfuerzo por ayudarla. Esto demuestra que la sociedad en la que se desenvuelve el personaje tampoco estaba lista para brindarle los recursos y el apoyo para escapar del poder abusivo del esposo.

Por otro lado, Natàlia, en *La plaza del diamante*, a pesar de no provocar un enfrentamiento directo con su marido, sí logra empezar a imponer su propia voluntad. Quimet anula los deseos de su mujer y en ello provoca que ella empiece a tomar conciencia de sí misma. Esto resulta que la protagonista de la obra de Rodoreda manifieste un modelo de feminidad diferente al final de la historia y, quizás, el personaje le sirva como ejemplo a muchas mujeres. La metamorfosis de Natàlia puede provocar que las mujeres tomen conciencia de los cánones que le son impuestos por la sociedad y se rebelen contra ellos. Natalia, a diferencia de Prudencia, es un sujeto fuerte que se basta por sí misma para cambiar lo establecido. No obstante, a su paso sí encontró personas que la apoyaron, y que comenzaban a asimilar los nuevos roles que podían realizar las féminas en la sociedad de posguerra. De cualquier modo, lo que se puede comprobar en ambas obras, es que el patriarcado es la suma de valores adquiridos por las mujeres de un modo a veces inconsciente como parte de la educación a la que han estado expuestas. Sin embargo, como se refleja en estas novelas, ellas pueden asumir dos posiciones: aceptarlo o rebelarse.

Obras citadas

- Abril Martí, María I. "La Interpretación En Contextos De Violencia De Género Con Referencia Al Caso Español." *Trans: Revista De Traductología*, vol. 19, no. 1, 2015, pp. 77-94
- Babovic, Sarah and Lisa Vollendorf. "Beyond Violence: Defining Justice in New Spain." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 34.1 (2009): 77-98. Web
- Babovic, Sarah, and Lisa Vollendorf. "Beyond Violence: Defining Justice in New Spain." *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos*, vol. 34, no. 1, 2009, pp. 77-9
- Bolaño, Roberto. 2666. Ed. Anagrama, 2011.
- Butler, Judith. *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1999.
- Castro, Luisa. *La Segunda Mujer*. Seix Barral: Barcelona, 2006.
- Chacón, Dulce. *Algún Amor Que No Mate*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2008.
- Cruz, Jacqueline. "Amores Que Matan: Dulce Chacón, Iciar Bollaín y La Violencia de Género." *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura*, vol. 2, no. 1, 2005.
- Hackbarth, Viktoria. "Natàlia's Journey from the Imaginary to the Symbolic in Mercè Rodoreda's *La Plaza Del Diamante*." *Romance Quarterly*, vol. 58, no. 3, 2011, pp. 199–209.
- Lecomte, Verónica. *El lugar de las cosas ocultas*. Montevideo: Ediciones Santillana, 2010
- Raventós-Pons, Esther. "The Wounded Self and Body in Dulce Chacón's *Algún Amor Que No Mate*: A Haunting Discourse." *Women in the Spanish Novel Today: Essays on the Reflection of Self in the Works of Three Generations*, edited by Kyra A. Kietrys and Montserrat Linares, McFarland, 2009, pp. 93–111.
- Rodoreda, Mercè. *La Plaza Del Diamante*. Barcelona: Edhasa, 1982.
- "Sexual Violence." *World Health Organization*. World Health Organization, 2019.
- Spencer, Herbert. *First Principles*. / By Herbert Spencer, . D. Appleton and Company, 1897.
- Tripp, Aili M., Myra M. Ferree, and Christina Ewig. *Gender, Violence, and Human Security: Critical Feminist Perspectives*. NYU Press, 2013

La desestabilización de las políticas de género hegemónicas: “El revólver,” “La resucitada,” “La mujer fría” y “El maniquí”

Julie Topf
University of Miami

El periodo de “entre siglos,”¹ un tiempo de cambios transformadores en todos los aspectos de la sociedad, es una época de “crisis.”² Estas crisis, en el campo literario, motivaron el surgimiento de producciones literarias que desestabilizaron, extrañaron y descentralizaron las políticas socio-sexuales hegemónicas de este periodo. La propagación de transformaciones artísticas, políticas, económicas y sociales están presentes, desde distintas ópticas socio-sexuales, en los textos que se analizan en este artículo: “El revólver”³ y “La resucitada”⁴ de Emilia Pardo Bazán, “La mujer fría”⁵ de Carmen de Burgos y “El maniquí”⁶ de Vicente Blasco Ibáñez. Cada uno de los textos responde y hace ideológicamente productivo la desestabilización de los patrones de género tradicionales y proyecta distintas posibilidades de futuro.⁷ Mientras que la producción de las escritoras que se examinan en este artículo cuestiona “las imágenes de mujer que les proponen los diversos discursos patriarcales tradicionales y los discursos patriarcales asociados con la ciencia, el arte y la política” (Grau-Lleveria, *Las olvidadas* 27), el texto escrito por un hombre altera los imaginarios tradicionales sobre las masculinidades de los hombres españoles, a la vez que consolida imágenes de feminidad tradicionales y claramente misóginas.

A pesar de ser de 1922, “La mujer fría,” de Carmen de Burgos, dialoga con imaginarios y discursos propios del periodo modernista y del Modernismo,⁸ y elabora la preocupación que la sociedad tenía por las políticas de género y feminidades y masculinidades ideales. Por otro lado, es importante resaltar que la ruptura de los sistemas tradicionales tiene como consecuencia la denuncia de la lógica binaria predominante de la época en las obras de Emilia Pardo Bazán, Carmen de Burgos y Vicente Blasco Ibáñez. La lógica binaria y la categorización de lo

¹ En la introducción a *Las olvidadas: mujer y modernismo*, Elena Grau-Lleveria afirma que el “entre siglos” es “el periodo que tradicionalmente se ha denominado fin de siglo y que comprende desde mediados de la década de los ochenta del siglo XIX hasta el final de la Primera Guerra Mundial” (1).

² Momentos de “crisis” son momentos en que el pasado es rechazado como algo que no funciona, mientras se percibe el futuro, al cual todavía no se ha llegado. Estos momentos son productivos porque permiten desestabilizar, desestructurar y “desnaturalizar” los códigos y las percepciones que pocos años antes se consideraban inamovibles.

³ “El revólver” de E. Pardo Bazán se publicó por primera vez en *El Imparcial* en 1895. Posteriormente, se recopiló en la colección de cuentos, *Interiores* (1907). La versión que utilizo en este artículo ha sido derivada de www.ciudadseva.com/texto/el-revolver/.

⁴ “La resucitada” de E. Pardo Bazán se publicó por primera vez en *Cuentos Trágicos* (1908), s.f., en Madrid. Posteriormente, fue recopilada por la Editorial Renacimiento. La versión que utilizo en este artículo ha sido derivada de www.biblioteca.org.ar/libros/8350.pdf.

⁵ “La mujer fría” de Carmen de Burgos se publicó en *La novela corta*, año VII, Madrid, 1922. Nº. 328. La versión que utilizo en este artículo ha sido derivada de www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1002880.

⁶ “El maniquí” de Blasco Ibáñez es originalmente parte de la colección de cuentos, *La condenada* (1919), de Valencia. Posteriormente, fue recopilado por la Editorial Prometeo. La versión que utilizo en este artículo ha sido derivada de www.biblioteca.org.ar/libros/10150.pdf.

⁷ Elena Grau-Lleveria, en *Las olvidadas: mujer y modernismo*, hace referencia a Gutiérrez Girardot, quien explica que “Los artistas de entre siglos ‘reaccionan contra ella [sociedad], contra sus presiones, contra su moral, contra sus valores antipoéticos, y lo hacen de manera obstinada, es decir, subrayando enérgicamente el valor de lo que la sociedad ha rebajado de diversas maneras...’ (Gutiérrez Girardot 24)” (25).

⁸ El Modernismo, con mayúscula, para establecer la categorización del Modernismo como el movimiento literario.

desconocido como “malo” o “peligroso” se lleva a cabo mediante la incorporación de los espacios de terror y la abyección en “El revólver,” “La resucitada,” “La mujer fría” y “El maniquí.” Sin embargo, estas obras demuestran la necesidad de la preservación y/o regeneración del “yo” de los protagonistas para poder sobrevivir en la sociedad. La conservación y/o transformación del “yo” de los protagonistas, aunque consiste en la desestabilización de las políticas de género hegemónicas del momento, son lo que les permite sobrevivir en una sociedad dominada por códigos culturales cuya función es crear orden y control de los cuerpos.

Julia Kristeva, en “Poderes del horror sobre la abyección,” localiza distintas formas culturales de cómo entender lo abyecto. La autora explica que “Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante...” (Kristeva 1). Desde la perspectiva de género, otra localización de lo abyecto se encuentra en la desintegración de los modelos de comportamiento socio-sexuales. Este es el aspecto que se examina en “El revólver,” de Emilia Pardo Bazán, donde el sadismo del protagonista, Reinaldo, hacia su mujer, Flora, altera no sólo la norma de comportamiento masculina, sino que crea una feminidad anómala y enferma.

Flora, de diecinueve años, se casa con Reinaldo, un hombre que “frisaba en los cuarenta” (Pardo Bazán, “El revólver” 1). Aunque están muy enamorados al principio de su matrimonio, después de un año, Reinaldo se vuelve extremadamente celoso: “en Reinaldo se habían desarrollado los celos, unos celos violentos, irrazonados, sin objeto ni causa, y, por lo mismo, doblemente crueles y difíciles de curar” (Pardo Bazán, “El revólver” 2). Los celos de Reinaldo son tan severos que le prohíbe a Flora tener contacto con su familia y sus amigos, y le enseña un revólver, amenazando con matarla, si llegase a hacer cualquier cosa que le disgustara. De esta forma, crea una cárcel simbólica para Flora y establece un proceso de deshumanización. Reinaldo “...realimenta el sufrimiento del otro para su propio bien: es el cínico” (Kristeva 14). En este caso, “el sufrimiento del otro” es el dolor y la tortura que experimenta Flora al no poder salir de su casa, por el miedo de perder la vida. En vez de preocuparse por el bienestar de su esposa, Reinaldo solamente piensa en sus propios sentimientos y celos, lo cual demuestra su comportamiento sádico y abyecto. Al “abyectizar” el comportamiento de Reinaldo, Pardo Bazán revela su crítica hacia la situación de la Mujer⁹—la esposa maltratada, la insuficiencia de las normas para proteger a la víctima y “la anulación total de la autoestima femenina” (Ojea Fernández 168). Desde la perspectiva de Flora, Reinaldo actúa fuera de los parámetros de la hegemonía patriarcal. No obstante, desde la mirada silenciosa de la narradora, Flora también es “abyectizada” al ser víctima del terror, y al mismo tiempo, sentir un amor problemático hacia el hombre que la ha destruido psicológica y físicamente. Así, Flora se transforma en ese otro producto de quien recibe el acto de maldad y lo internaliza como parte de su ser.

En un sentido más general y social, su enfermedad, por ser tanto deterioro físico como psicológico, se transforma en un cuerpo que la sociedad, y ella misma, rechaza por imperfecto. De hecho, Flora es una forma de feminidad abyecta producida por Reinaldo. Los celos lo llevan a Reinaldo a amenazar a su esposa, y la amenaza culmina en la enfermedad de Flora. Los celos de Reinaldo también se pueden clasificar como una enfermedad abyecta desde el punto de vista de Flora, y sobre todo, desde el punto de vista de la narradora, pero los celos de un esposo se consideran “normal” en la sociedad. Además, el revólver mismo es abyecto al ser metáfora-símbolo de lo que causa terror en Flora, y al representar, también, una forma de la violencia de género, es decir, una masculinidad abusadora hacia la mujer. Este efecto se acentúa al saber que

⁹ La Mujer, con mayúscula, para llamar la atención sobre el hecho de que se utiliza como un concepto universalizador, a pesar de la conciencia de que esto es sumamente problemático.

el revólver no está cargado porque ello muestra el poder absoluto masculino en el matrimonio. El hecho de que Flora cree ciegamente en la palabra de su marido representa cómo la protagonista se conforma con las políticas de género hegemónicas, lo cual causa su destrucción. El revólver sin carga también simboliza la muerte lenta del “yo” de Flora, quien vive con un terror constante de ser matada por su esposo. La destrucción del “yo” de Flora encarna el uso de la tragedia en esta historia, mediante la cual la autora puede expresar su crítica a las políticas de género de la época. Las políticas de género motivan las acciones de Reinaldo que resultan en la tortura de Flora, y al final, son lo que eliminan el ser de la protagonista. Sin embargo, Flora, al internalizar su rol como la mujer sumisa que no desobedece al hombre, causa su propia destrucción, por no defenderse a sí misma. Al enseñar cómo Flora es víctima de los impactos de las normas sociales que causan su pérdida de todo—su salud, belleza y tranquilidad—Pardo Bazán revela su crítica al maltrato de la Mujer alentado por las políticas de género de la época, y cómo Flora es destruida por seguir los códigos culturales del momento. Además, Pardo Bazán demuestra cómo Flora se apropia de todo lo “raro” que le pasa, y que ella misma es la que muestra el pánico y la ansiedad¹⁰ hacia un patriarcado que no le ha cumplido.¹¹

La violencia con la que Reinaldo amenaza a su esposa es una forma de afirmar su masculinidad dentro de los códigos culturales de la época. El sistema sexo-genérico es lo que impulsa a Reinaldo a prohibir a Flora a tener la independencia para seguir sus propios intereses. Reinaldo establece su poder masculino sometiendo la feminidad de Flora a sus deseos. A la misma vez, el sistema sexo-genérico es lo que hace que Flora internalice la tortura de Reinaldo, lo cual resulta en la pérdida de su “yo,” porque al no cuestionar a su marido, se conforma con las políticas de género hegemónicas y no se escapa de su inferioridad.

La obra indica que Reinaldo está celoso a causa de su propia inseguridad sobre su masculinidad. Ante el éxito de Flora, Reinaldo se siente inseguro, y para controlar esa inseguridad, utiliza el poder que le da el ser esposo. La idea de la mujer independiente e infiel, producida por la suposición de Reinaldo sobre Flora, representa un espacio de terror. Por lo tanto, la violencia con la que amenaza a su esposa es una forma de destruir el espacio de terror creado por la idea de su esposa no sumisa.

Como el “guardián de la honra femenina” (Ojea Fernández 165) de Flora, Reinaldo ilustra la reacción típica masculina desproporcionada ante los “errores” femeninos. En este caso, el cuento también representa los miedos masculinos, como el adulterio femenino. Reinaldo le amenaza la vida a su esposa sólo porque asume que Flora puede haber sido infiel. Así, Pardo Bazán desvela su crítica hacia la aceptación del asesinato de mujeres por parte de maridos por “mal comportamiento” o celos. Por otro lado, Flora es destruida por Reinaldo al someterse a la tortura interminable como medio de conformarse con su papel de la Mujer sumisa y obediente.

Kristeva indica que “El tiempo de la abyección es doble: tiempo del olvido y del trueno, de lo infinito velado y del momento en que estalla la revelación” (8). La autora explica que cuando

¹⁰ Para este punto, es interesante ver lo que propone Clúa Ginés en su artículo, “Las que regresan: rastros y rostros de lo espectral en el primer loco”: “Lo sobrenatural desestabiliza las certitudes epistemológicas de la identidad y da lugar a un lenguaje de pánico y de ansiedad” (962).

¹¹ En “El té de las convalecientes,” Pardo Bazán utiliza el elemento de lo fantástico para revelar su crítica hacia las expectativas sociosexuales del grupo de mujeres del cuento, que constituyen parte de la burguesía media alta. En esta obra, se les critica a estas mujeres porque “su ideal” es la promesa que les hace el patriarcado—un matrimonio perfecto. Cuando las mujeres ven sus futuros, se revela que ninguna tiene un buen porvenir, la promesa del patriarcado es ficticia y el final feliz del matrimonio es falso. La promesa del patriarcado es un cuento de hadas, y la realidad es otra historia.

pasa el tiempo, lo abyecto produce sentimientos que no son permanentes, sin embargo, sí son permanentes en Flora. Flora comienza su historia diciendo que “nada es nada . . . a no ser que nosotros mismos convirtamos ese nada en algo” (Pardo Bazán, “El revólver” 1). Este “nada” que se convierte en “algo” es el poder ilusorio que Reinaldo ejerce sobre ella, representado por el revólver sin carga. Flora permite que Reinaldo la controle con un revólver vacío y vive bajo un miedo constante torturante, al seguir los códigos culturales de la época. Si Flora hubiera investigado y descubierto la verdad sobre el revólver, al desafiar la palabra de su esposo y oponerse a su rol como la Mujer, la protagonista no hubiera perdido su “yo”—la belleza, felicidad y salud. Lo abyecto en esta obra se produce cuando Reinaldo acude a la tortura como la única manera aceptable de demostrar su hombría. Este es el espacio feminista que utiliza Pardo Bazán para “abyectizar” el comportamiento de Reinaldo, y la de todos los esposos de la época quienes maltratan a sus esposas, especialmente buscando pretextos.

En “La resucitada,” la protagonista, Dorotea de Guevara, revive en su t́mulo. Después de recobrar el sentido, y darse cuenta de que sí es la realidad y no es una pesadilla, se siente feliz de estar viva y quiere regresar a su casa para reunirse con su familia. No obstante, cuando regresa a su casa, su familia no la recibe con la felicidad que ella esperaba. Por lo contrario, sus hijos lloran y su esposo grita de espanto cuando la ve. Todos la huyen desde su regreso porque no les parece normal que “la gente del otro mundo” (Pardo Bazán, “La resucitada” 2) coma y beba. Dorotea abraza a su esposo para ver si la rechaza, y mientras no la rechaza, ella puede ver el espanto en sus ojos y entiende su pensamiento: “de donde tú has vuelto no se vuelve...” (Pardo Bazán, “La resucitada” 4). Con su corazón roto, Dorotea regresa a su t́mulo, lo cual representa una tragedia. En esta obra, Pardo Bazán permite dar voz a la dama muerta, que normalmente es silenciosa, e incorpora esa visión externa de sus familiares (Clúa Ginés, “Los secretos” 129). Pero, esta visión externa crea consecuencias. Por ejemplo, hay un choque entre dos experiencias de horror: la de los familiares de Dorotea que se enfrentan a lo conocido convertido en lo extraño, y la de Dorotea, que se enfrenta a lo mismo (Clúa Ginés, “Los secretos” 129). Sin embargo, lo que se llega a transformar en lo monstruoso es ella misma, quien se vuelve el espacio de terror para la familia. También se presenta el choque de expectativas que culmina en el hundimiento de la figura femenina y la conclusión trágica: “...al encontrarse excluida de la estructura doméstica, anulada como madre y como esposa, decide retornar voluntariamente al sepulcro, en un acto cuyas motivaciones tienen que ver con la locura” (Clúa Ginés, “Los secretos” 129). Esto ilustra la imposibilidad de la mujer de vivir fuera del círculo familiar. Como la individuo resucitada es mujer, la familia puede salir adelante, vivir sin ella, y tratarla diferente a su regreso. Si el personaje resucitado fuera un hombre, la familia sentiría el mismo asco, pero el hombre resucitado igual tendría la habilidad de regresar a su rol normal, simplemente por ser esposo. Una vez que Dorotea ha salido de su rol como mujer, se muere. Pardo Bazán, como feminista, critica las políticas de género hegemónicas al demostrar cómo la idea de que las mujeres son seres en función de otros seres es ridícula y hasta peligrosa. Al enseñar cómo Dorotea decide volver a la muerte porque su familia, que le da una identidad, después se la niega, Pardo Bazán ilumina una historia en la cual la protagonista fracasa por aceptar las políticas de género hegemónicas. La decisión de regresar al sepulcro es de Dorotea, lo cual demuestra cómo conformarse con los códigos culturales de la época causa su muerte.

Además, desde una interpretación político-textual, lo abyecto es Dorotea misma, quien acepta no tener función en la vida si no puede servir a su familia. Desde el ideal feminista individualista, Dorotea debió haberse reinventado y liberado de los cargos de la vida cuando tuvo la oportunidad al ser resucitada. La protagonista de esta obra no sobrevive porque decide aceptar

que como mujer, su único propósito es servir a su esposo y familia. Esta historia desvela la crítica de Pardo Bazán a la división de roles entre los sexos. Al crear un cuento de una difunta que vuelve al sepulcro cuando no puede realizar sus funciones de esposa y madre, la autora también critica la creencia de que las mujeres no tienen propósito para vivir si no pueden servir a sus familias.

El cuento, “La mujer fría,” relata las experiencias de Blanca, una mujer quien despierta la admiración y la curiosidad de todos a su alrededor. Mientras su apariencia física es bella y atractiva, Blanca causa una sensación inexplicable de frío, sólo sentido por los demás. Desde el principio de la obra, Blanca es convertida en una estatua¹²—la mujer ideal para el patriarcado: “No había en ella color, sino línea, y ésta tan perfecta que bastaba para seducir” (Burgos 1). Es más, los jóvenes en la sociedad se refieren a Blanca como un “bloque de mármol con alma” (Burgos 7). Sin embargo, Marcelo, un antiguo amigo de Blanca, realmente la conoce por quien es, y explica que Blanca “en la intimidad, es encantadora” (Burgos 7). Blanca demuestra que sí es capaz de tener sentimientos, a diferencia de cómo la sociedad la compara a una estatua, mediante su relación con Fernando—ella no ha internalizado lo que la sociedad piensa de ella, y encarna los momentos de crisis del “entre siglos.”¹³ Blanca y Fernando están muy enamorados: “Amaba a Blanca con una pasión terrible, avasalladora, capaz de todo” (Burgos 12). Pero, para Fernando, está pasión no puede ser satisfecha porque cuando la toca a Blanca, siente una repulsión física y la sensación del tacto de un cadáver. A la misma vez, no la puede dejar de amar: “La seguía amando y deseando locamente, y no podía superar aquella repulsión del tacto y del olfato” (Burgos 21). Blanca misma es un espacio de terror para Fernando—es un deseo irrealizable para él. La frialdad, el aliento y la rareza de Blanca lo repelan, pero su belleza lo vuelve loco por ella. Al ser divinizada y considerada una “rara monstruosa” al mismo tiempo, Blanca crea un espacio de terror para Fernando. Blanca es como una especie de cadáver que debería ser idealmente pasiva, pero repela a los hombres, demostrando que ellos son incapaces de tolerar sus propias fantasías (Hill 44).

Por otro lado, en la segunda parte del cuento, la imagen de Blanca, como una mujer asociada con una estatua cuya rareza es un atractivo, queda desestabilizada. Como señala Grau-Lleveria en su artículo, “Ironía, parodia e inversión en *La muñeca*, de Carmela Eulate Sanjurjo,” la incorporación de inversiones en la literatura sirve “para parodiar e invertir las tradiciones y los códigos culturales literarios de su momento para crear una ironía ideológica que permea todo el texto” (78). Cuando la protagonista habla con Fernando, crea una ruptura de su asociación con la mujer ideal de la época mediante la revelación de inestabilidades socio-sexuales en su diálogo. Por ejemplo, Blanca dice que no se quiere casar, cuando las mujeres de esta época normalmente hacen todo lo posible para conseguir un esposo. Ella explica que quiere ser independiente porque no quiere perder el poder que la Mujer pierde en un matrimonio. Además, cuando Fernando, el hombre, le confiesa abiertamente su deseo sexual por ella, no se escandaliza, y lo normaliza al aceptarlo abiertamente. Blanca también le dice que no la convierta en diosa, ya que es una mujer; no aspira ser la mujer ideal, y quiere ser amada por ser Blanca, no por esa imagen¹⁴ que se ha creado: “...no me trates como una diosa! Es preferible ser mujer. Si me vieras como a una divinidad, estaría perdida” (Burgos 11). Este deseo de Blanca, de ser apreciada como individuo,

¹² En su artículo, “Las que regresan: rastros y rostros de lo espectral en el primer loco,” Clúa Ginés describe cómo “...las estatuas no dejan de ser repositorios turbulentos del deseo masculino pero también un topos cultural que presupone y confirma que la Mujer está construida como Otro del hombre y que como tal no es el centro de un sistema social o representacional” (961).

¹³ Krauel, en su artículo, “Hacia una redefinición de la sensualidad femenina en la modernidad: La mujer fría de Carmen de Burgos,” ilustra cómo Blanca “no es sólo el futuro, sino también, en mayor medida, pasado” (530).

¹⁴ Conexión con “Mi suicidio” de Pardo Bazán mediante la concepción de la imagen ideal de la Mujer—la ruptura de la imagen que el protagonista ha creado de su esposa cuando lee las cartas.

es una reacción a la “pan-feminización,” el fenómeno que hace que la Mujer en esta época se vuelva en un símbolo, y la prohíbe ser cualquier cosa menos ese símbolo. Esto resulta en la falta de la individualización de la Mujer, lo cual Blanca quiere evitar. Blanca también le dice que es “virgen” emocionalmente y que nunca había amado a nadie. Esto representa la toma de poder de la protagonista; a pesar de haber tenido hijos y haber estado casada, ella decide que es virgen emocionalmente. Esta noción es importante en boca de una mujer porque es un ejemplo de cómo una mujer decide los valores de su virginidad emocional y a quien entregarla. Este diálogo ilustra un juego constante con códigos de pasividad femenina y agresividad masculina. Mediante este diálogo, y sin la intervención de la voz narrativa, se desarrolla la desencadenación de inversiones que desestabilizan las normas de género de la Mujer, pero sin resultar en el fracaso de la protagonista. Normalmente, la Mujer rebelde, la cual encarna la feminidad anti-ideal según el patriarcado del momento, es castigada o desaparece: “Según esta postura la mujer liberada es presentada como un ser patológico y anómalo” (Ojea Fernández 159). Sin embargo, Blanca no fracasa o desaparece, y sigue siendo perseguida por Fernando después de oponerse a los códigos sexo-genéricos de la época¹⁵.

Al final del diálogo, el momento erótico culmina en la ruptura total del deseo sexual de Fernando, en vez de terminar en la entrega a la pasión. La belleza “rara” y deseable de Blanca esconde abyección en forma de olor pútrido en la boca, lo cual Fernando descubre mediante el beso. En teoría, el beso es lo que sella la unión amorosa, pero aquí, causa el rechazo y el final infeliz. Este descubrimiento y el rechazo físico, como resultados del beso, desarrollan la parodia del fetichismo masculino del periodo de “entre siglos” sobre “la bella muerta.” La bella muerta consiste en la erotización del cuerpo enfermo de la mujer joven, lo cual representa a la Mujer sumisa en la sociedad patriarcal. En este caso, la mujer es débil y callada—es la mujer ideal para el patriarcado porque no tiene independencia o identidad: “unas fantasías masculinas fantasean con el cuerpo inerte, inanimado y pasivo de la mujer, fascinante y aterrador a un mismo tiempo, lienzo en blanco¹⁶ en el que se inscriben los deseos e inquietudes de la masculinidad” (Clúa Ginés, “Las que regresan” 959). La mujer sigue las convenciones del rol de la mujer ideal de la época, y es como una muñeca que está abierta al deseo masculino. Está pasivamente a disposición a la visión, lo cual representa el poder del varón. Bram Dijkstra explica que “la mujer muerta como objeto de deseo” era una imagen favorita de la Mujer en el arte, porque representa a la mujer totalmente deshumanizada, pasiva, y bajo control del hombre (Hill 44). En “La mujer fría,” Blanca no está muerta y sí tiene deseo sexual—no es un cuerpo al servicio a la voluntad masculina. La parodia de la tendencia sexual necrófila se revela con el uso del recurso fantástico por medio de la producción de abyección; la abyección recurre en un elemento biológico real al ser el mal aliento de la mujer. A pesar de despertar repugnancia en Fernando, cuando siente el mal aliento de Blanca, él no desaparece, lo cual demuestra que el texto está atacando el discurso erótico de la “bella muerta.”

Aunque la obra revela la decepción de Blanca al final, la ruptura del deseo sexual no causa su hundimiento¹⁷. La voz narrativa corta la escena, y la obra termina sin revelar la reacción de

¹⁵ Sobre estos aspectos, es de interés el artículo de Elena Grau-Lleveria, “Ironía, parodia e inversión en *La muñeca*, de Carmela Eulate Sanjurjo,” en donde se muestran estos mismos efectos de la incorporación de inversiones en la literatura de la época: “...Eulate Sanjurjo, por medio de una técnica palimpséstica, crea una novela con un final feliz para la protagonista, totalmente inesperado, que dismantela la tradición literaria decimonónica” (91).

¹⁶ La identidad y el propósito de la Mujer son determinados por el hombre como forma de mantener su masculinidad y poder.

¹⁷ Conexión con “La resucitada” de Pardo Bazán: sí ocurre el hundimiento de Dorotea cuando ya no es deseada por su esposo y familia.

Blanca con respecto a la negligencia y deshonor que experimenta. Pero, sí es aparente que a pesar del rechazo amoroso, Blanca es capaz de conducir la posibilidad de un buen destino en soledad. Blanca se queda con la excepcionalidad abyecta, y el elemento fantástico permite no reducirla a la protagonista, quien no pierde el “yo,” al ser consciente de su rareza y no internalizar lo que piensa la sociedad. El hecho de que Blanca no se conforma con las políticas de género de la época le permite sobrevivir, no ser destruida por la falta del amor de un hombre, y preservar su “yo.”

En “El maniquí,” Blasco Ibáñez retrata la historia de Luis Santurce, un hombre que se separa de su esposa cuando descubre que ha sido infiel, pero nunca reacciona violentamente.¹⁸ Mientras el protagonista se queda solo y triste, Enriqueta se vuelve a casar, pero esta vez, con un hombre de clase alta quien puede darse el lujo de comprarle todo lo que desea. Después de nueve años de huir a Enriqueta para no volver a sentir el dolor causado por su deshonor, Luis descubre que su ex-amante está muy enferma, arrepentida de sus acciones, y que lo quiere ver. Luis, quien por fin tiene el poder al tener control sobre la oportunidad de Enriqueta de ser perdonada antes de morir, decide no verla como venganza. Pero, cuando Enriqueta siente que va a morir, el cura convence a Luis para que vaya a verla, y él se siente como un cobarde: “Luis, vencido por la voluntad del viejo, se dejó arrastrar y subió al coche, insultándose mentalmente . . . ¡Cobarde! ¡Cobarde como siempre!” (Blasco Ibáñez 5). Según la masculinidad ideal de la época, el hecho de que Luis está yendo a ver a la mujer que lo ha desafiado representa la desestabilización de las normas de género. El orgullo masculino que consiste en no aceptar ninguna ofensa por parte de “sus mujeres” se convierte en frustración. A Luis le hace falta el control masculino; está en descontrol total de sí mismo porque no hace lo que quiere. Además, la masculinidad activa se transforma en lo pasivo—Luis siempre piensa y no hace. Cuando Luis llega al hotel, se desvela cómo tampoco practica la racionalidad masculina: “...se había visto entrando en aquella casa como un marido de drama: el arma en la mano para matar a la esposa infiel, y destrozando después, como una fiera loca, los muebles...” (Blasco Ibáñez 6). En este momento, Luis hace referencia a la masculinidad ideal desde el patriarcado español del momento—la “drama” de honra del siglo XVII consistía en matar a la mujer infiel. También se revela la irracionalización de la masculinidad tradicional con su descripción de una “fiera loca;” hay que ser racional dentro de la masculinidad ideal y no someterse a las reacciones instintivas. Aquí, el espacio de terror, la masculinidad en la que vive encerrado de marido traicionado por su mujer, se destruye. El texto muestra que un hombre cornudo no tiene por qué asumir la vergüenza impuesta por su cultura; un hombre no se tiene que sentir mal por no cumplir con las expectativas de la masculinidad ideal. Luis consigue superar el arquetipo de la masculinidad débil en el que se siente oprimido, para ser su propio “yo,” mediante una transformación a una masculinidad emprendedora. Aunque hay una ruptura con el patrón de comportamiento tradicional masculino, el protagonista no fracasa y no se termina su vida. Luis ahora tiene la oportunidad de ser “yo.”

Esta forma de regeneración de masculinidad se desarrolla mediante la ruptura del deseo sexual. Cuando Luis entra a la habitación de Enriqueta, primero se fija en el maniquí, lo cual revela que, para él, Enriqueta siempre ha sido únicamente un maniquí¹⁹/una mujer bonita. Además, la voz narrativa sólo demuestra a Enriqueta externamente. En “El maniquí,” domina la visión de mundo de Luis, sobre el objeto de su visión, Enriqueta. Es más, cuando la voz narrativa describe

¹⁸ Conexión con “Mi suicidio” de Pardo Bazán mediante la reacción inversa del protagonista; Luis no usa la violencia, pero el esposo de “Mi suicidio” dispara el retrato de su esposa.

¹⁹ Clúa Ginés explica que “La feminidad espectral que, como señala Warren, refleja mucho más lo que el varón niega o reprime en su propia naturaleza que la propia naturaleza femenina (1973:10)” (“Las que regresan” 964). El maniquí en esta obra crea una feminidad espectral a base de enfermedad que le permite a Luis superar a la mujer fatal.

cómo Enriqueta pide el perdón de Luis, se establece la objetualización total y un tono de menospreciar a la mujer: “Quería verle para implorar su perdón; así lo pedía con tono de niña caprichosa y enferma que exige un juguete” (Blasco Ibáñez 5). Enriqueta quiere besarlo a Luis, y usa la manipulación al preguntarle cómo la ve y si todavía es deseable, para recuperar su poder sexual sobre su ex-esposo. Enriqueta quiere usarlo a Luis como un espejo de su belleza, que ya no tiene. Pero, este texto rompe la narrativa de la perversidad sexual del culto de la bella muerta, al hacer que la enfermedad de Enriqueta no sea bella, y destruir el glamour del deseo de una mujer enferma. El beso que nunca ocurre es la muestra de la pérdida del poder sexual de la mujer, con la que el hombre se libera de los códigos sexogenéricos. Cuando Enriqueta quiere besarlo a Luis, él tiene el poder que lo permite a crear un “pacto”²⁰ masculino con la pareja de Enriqueta, al ser capaz de reconocerse como igual al otro hombre. Luis muestra cómo logra apoderarse de la que había sido su mujer fatal (y la de otros). El “pacto” con el amante de Enriqueta le da la fuerza para convertir a Enriqueta en un maniquí; Luis se otorga a sí mismo el poder de crear realidad, y la crea sobre el cuerpo de Enriqueta. Igual que en “La mujer fría,” el beso sirve como una inversión y es el momento anticlimático en el que la mujer pierde el poder sexual. Enriqueta lo tenía dominado a Luis por la atracción que ella despertaba en él, pero ahora está enferma, y él puede permitirse el lujo de sentirse triste y de perdonarla.²¹ Luis supera el discurso de víctima masculina de la mujer fatal, al ya no estar bajo el poder de “sus encantos.” La desaparición del deseo sexual, que se transforma en un espacio de terror, resulta en la pérdida del poder de Enriqueta, del mismo modo en la que causa la pérdida del amor de Blanca en “La mujer fría.” Al final, la que es disciplinada en esta obra es Enriqueta, quien sufre de una enfermedad que representa un castigo simbólico por volverse una prostituta de lujo. Enriqueta se muere, al depender de su belleza como “su capital” y conformarse con los códigos culturales de la época, mientras Luis, quien se opone a las políticas de género hegemónicas, no es destruido por Enriqueta y sigue adelante.

Mediante la ruptura del deseo sexual, el hombre logra a distanciarse de los modelos hegemónicos masculinos para crear su propia ética y propio concepto de “yo.” Este “yo” masculino es capaz de decidir quién es él, no sólo conformarse con las normas culturales. Sin embargo, esto solamente ocurre cuando la mujer se convierte en objeto para la expansión del “yo” masculino—Enriqueta se muere después de que le imponen una narrativa de “mujer fatal” falsamente regenerada por la enfermedad, y la tratan como un maniquí.

Además, aunque “El maniquí” se inicia con crisis, se restablece el orden hegemónico de género en su conclusión. Esta restitución ocurre con el fracaso de Enriqueta, quien depende de la belleza, se conforma con las políticas de género hegemónicas, y pierde el poder con la ruptura del deseo sexual, mientras Luis genera su “yo.” Es más, lo mismo ocurre en “El revólver” y “La resucitada,” en donde el que adquiere el “yo” es el hombre mediante la objetualización y/o destrucción de la mujer, porque las protagonistas se conforman con los códigos culturales de la época. Sin embargo, en “La mujer fría,” no existe el establecimiento del orden hegemónico de género, porque Blanca no se hunde después de la ruptura del deseo sexual, al luchar por ser apreciada por su alma y no internalizar las expectativas de la sociedad. La sociedad no puede “domesticar” a Blanca, quien sí logra a preservar su rareza.

En el periodo de “entre siglos,” la feminidad ideal según el patriarcado del momento consiste en la mujer humilde, sumisa y entregada al hogar, mientras el hombre ideal es uno

²⁰ Conexión con “El revólver” de Pardo Bazán: Flora no tiene la posibilidad de crear un “pacto” o conversar con alguien sobre lo que siente porque Reinaldo la ha aislado y destruido.

²¹ Conexión con “Las dos vengadoras” de Pardo Bazán, desde la ética del perdón, pero Zenón no se puede integrar a la sociedad después de darlo.

racional, fuerte y controlador. Con la utilización de inversiones escondidas y lo abyecto como crítica social, Pardo Bazán, Carmen de Burgos y Vicente Blasco Ibáñez logran a mostrar que la preservación y/o regeneración del “yo” de los protagonistas, aunque consista en la desestabilización de códigos culturales, son necesarias para poder sobrevivir en la sociedad dominada por momentos de crisis. Al tener argumentos aparentemente tradicionales,²² los autores tienen la oportunidad de iluminar la posibilidad de no seguir las normas culturales del momento, sin sufrir las consecuencias, en una época compuesta de transformaciones sin límites.

²² Para este punto, es interesante ver cómo Lewes analiza el concepto del “palimpsesto” en su libro, *Double Vision: Literary Palimpsests of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*: “...the palimpsest metaphor plays on the idea that the attentive reader can read through the top layer of the palimpsests to the more treasured level that will remain hidden from some readers” (59).

Obras citadas

- Blasco Ibáñez, Vicente. "El maniquí." *Catálogo Biblioteca Virtual Universal*, Editorial del Cardo, 2003, www.biblioteca.org.ar/libros/10150.pdf.
- Burgos, Carmen de. "La mujer fría." *Catálogo Biblioteca Virtual de Andalucía*, www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1002880.
- Clúa Ginés, Isabel. "Las que regresan: rastros y rostros de lo espectral en el primer loco." *Rosalía de Castro no século XXI. Unha nova ollada*, Consello da Cultura Galega, 2014, pp. 956-973, *Research Gate*, doi:10.17075/rcsxxi.2014.056.
- . "Los secretos de las damas muertas: dos reelaboraciones de lo fantástico en la obra de Emilia Pardo Bazán." *Cuadernos de investigación filológica*, 2000, pp. 125-135, *Research Gate*, doi: 10.18172/cif.2223.
- Grau-Lleveria, Elena. "Ironía, parodia e inversión en *La muñeca*, de Carmela Eulate Sanjurjo." *Crítica Hispánica*, vol. 26, núm. 1-2, 2004, pp. 75-94.
- . *Las olvidadas: mujeres y modernismo*. PPU. Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A., 2008.
- Hill, Aiesha L., "La búsqueda del diamante-rubí: Una discusión sobre la emergencia de la mujer paradójicamente ideal en la literatura modernista." *CUREJ: College Undergraduate Research Electronic Journal*, University of Pennsylvania, 21 abril 2006, repository.upenn.edu/curej/21.
- Krauel, Ricardo. "Hacia una redefinición de la sensualidad femenina en la modernidad: La mujer fría de Carmen De Burgos." *Bulletin of Hispanic Studies*, 2003, online.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.3828/bhs.80.4.5.
- Kristeva, Julia. "Poderes del horror sobre la abyección." Traducido por Nicolás Rosa, Centro Superior de Investigaciones de la Doctrina del Psicoanálisis en Relación con la Praxis Clínica, junio 2010, www.carlosbermejo.net/Seminariovirtual2-1/PODERES DEL HORROR.pdf.
- Lewes, Darby. *Double Vision: Literary Palimpsests of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Lexington Books, 2008.
- Ojea Fernández, María Elena. "Narrativa feminista en los cuentos de la condesa Pardo Bazán." *Epos: Revista de filología*, 2000, pp. 157-176, e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-04804F35-8932-1583-C806-A061191963D4&dsID=Documento.pdf.
- Pardo Bazán, Emilia. "El revólver." *Ciudad Seva*, Luis López Nieves, ciudadseva.com/texto/el-revolver/.
- . "El té de las convalecientes." *Catálogo Biblioteca Virtual Universal*, Editorial del Cardo, 2006, www.biblioteca.org.ar/libros/131155.pdf.
- . "La resucitada." *Catálogo Biblioteca Virtual Universal*, Editorial del Cardo, 2003, www.biblioteca.org.ar/libros/8350.pdf.
- . "Las dos vengadoras." *Catálogo Biblioteca Virtual Universal*, Editorial del Cardo, www.biblioteca.org.ar/libros/200025.pdf.
- . "Mi suicidio." *Catálogo Biblioteca Virtual Universal*, Editorial del Cardo, 2003, www.biblioteca.org.ar/libros/8373.pdf.

La fabricación de la leyenda madrileña del Cid Campeador

Leanne Díaz Sardiñas
Texas A & M University

En Madrid circula una leyenda que tiene al Cid Campeador como protagonista. “La leyenda del cubo”, como se la conoce, toma su nombre del trozo de muralla que se desprendió frente al paso del Cid, y del cual surgió la talla de la Virgen de la Almudena, tapiada en el muro durante los siglos de dominación musulmana. “La leyenda del cubo” va cobrando más alcance mientras se difunde en internet, en Wikipedia, y en medios de comunicación como la prensa y la televisión. Lo que a ojos vista parece ser tan sólo una leyenda popular, en realidad encierra la interpretación de una historia mayor: la de la construcción secular de la identidad nacional española.

Por lo general, la idea de folklore se asocia con las clases menos privilegiadas,¹ pero como reconoce el antropólogo Luigi Lombardi Satriani, el folklore también se puede encontrar entre los que gobiernan. Lombardi registra esta realidad, pero, apunta el investigador José E. Limón al respecto, Lombardi no resuelve claramente este problema, ni trata adecuadamente una pregunta paralela: ¿cómo explicar el folklore entre las clases subordinadas que reproducen la dominación ideológica del orden hegemónico? (46), cómo entender que: “the values of the official culture are not only not rejected, contraposing to them other values, but are totally accepted and emphasized...” (Lombardi 106). En el caso que nos ocupa, entender la fabricación de “la leyenda del cubo” supone acercarnos a explicar la interrogante de ese fenómeno, es decir, entender cómo una leyenda que circula hoy entre el pueblo, y que el pueblo replica en las redes sociales, guarda correspondencia con la inalterable y dominante ideología nacionalista española.

La construcción de una leyenda

La leyenda del Cid en Madrid, usada para refundar la villa despojándola de su pasado islámico, emplea al héroe burgalés para conferir a la fundación de la capital del reino de España el carácter nacional, como éste ha sido entendido por los estamentos conservadores durante siglos: anclado a la monarquía y al catolicismo. Por todos es conocido que el Cid representa la imagen del reino, pues él es núcleo de todos los linajes reales². El investigador Juan Carlos Elorza refiere al respecto, “... que se consideraba que, aunque no había sido rey, por él los reyes reinaban. Prueba de esta elevada consideración la tenemos en las distintas versiones que en los siglos XV y XVI se realizaron de la *Anacephaleosis* (Genealogía de los Reyes de Castilla)” (4-5).

Al ser representante de la monarquía, por ende, se le relaciona con lo divino bajo la justificación teórica del derecho divino de los reyes. La construcción de la imagen del Cid que aparece en el *Poema de Mio Cid* (PMC) refuerza esta afirmación al incluir al héroe entre los elegidos de Dios, aquellos que gozan de la aparición del arcángel Gabriel, depositario de los mensajes importantes, tales como: el nacimiento de Juan el Bautista a Zacarías; de Jesús a la Virgen María; del Corán al profeta Mahoma; de la victoria de Alejandro Magno al profeta Daniel; de la victoria de Carlomagno ante las huestes musulmanas del emir Baligán de Babilonia. Al inicio del destierro, en el momento en que abandona la línea divisoria de Castilla, el Cid acampa. El arcángel Gabriel llega a él en un sueño “dulce” para aventurarle su destino triunfante: “mientras que visquíeredes bien se hará lo to” (v. 408).

Si nos remitimos a una organización cronológica de la vida del Cid recogida en los cantares de gesta, encontramos en *Mocedades de Rodrigo* (siglo. XIV) otra aparición divina que ocurre

antes que el Cid proceda a librar las batallas que había jurado antes de esposarse con Jimena. Entonces San Lázaro viene a él oculto en la figura de un leproso pidiendo piedad, el Cid le acoge y le brinda albergue. Esa noche, en sueños, el gafo aparece ante el Cid como San Lázaro y le vaticina un futuro victorioso. El Cid despierta y el leproso ha desaparecido. Este episodio que tiene a San Lázaro y al Cid como protagonistas reaparece en *La Crónica de Castilla*³ con un giro que cobra importancia para “la leyenda del cubo”, puesto que las crónicas que recogen este evento incorporan la figura de la Virgen, a quien el Cid agradece tras el vaticinio de San Lázaro.

Si en las versiones de las crónicas y de las *Mocedades* encontramos al Cid ante San Lázaro, en otra leyenda⁴ que circula por internet, y que como veremos sirve de preámbulo a “la leyenda del cubo”, hallamos al héroe en la ciudad de Toledo, donde éste, tras ayudar a un leproso a salir de su zanja, ve como transmuta en la Virgen de la Almudena, quien le indica que debe de tomar Madrid, y que ganará batallas aún después de muerto⁵.

Esta idea de la transmutación de San Lázaro en la Virgen María puede tener origen en el suceso que documenta el historiador Jules Stewart en su libro, *Madrid: The History*, y que da cuenta de la aparición de la Virgen María implorando al rey Alfonso VI⁶ que le permita liderar sus tropas frente a la batalla contra los moros por la reconquista de Madrid (4). O también pudiera haber servido de origen el libro *La leyenda de Madrid* (1881), de Manuel Fernández y González, que tiene a Rodrigo, en lugar de al rey Alfonso VI, como protagonista de la leyenda desarrollada esta vez en Aranjuez, y donde el Cid ayuda al mendigo, quien encubre, no ya a Lázaro, si no a la Virgen María vaticinando la conquista de Madrid al héroe. “La leyenda del cubo” vendría a dar continuidad a esta otra leyenda que le sirve a aquella de antecedente cronológico, pues en la primera se efectúa la petición de conquista por la Virgen, y en la segunda la consecución de la misma, y el posterior hallazgo de la talla de la patrona de Madrid en el muro.

La leyenda del cubo

La leyenda sobre la aparición de la Virgen de la Almudena posee varias versiones⁷ y éstas podían leerse en el siglo XVII de la mano de Jerónimo Quintana en *Historia de la antigüedad, nobleza y grandeza de la Villa de Madrid* (1629), y Juan de Vera Tassis en *Historia del origen, invención y milagros de la Sagrada Imagen de Nuestra Señora de la Almudena* (1692). El texto de Quintana refiere que “el rey Don Alfonso VI ganó a Madrid de poder de los moros por el año de mil y ochenta y tres” (143), y entonces el pueblo de Madrid se empeñó en encontrar la talla de la Virgen escondida por sus antepasados antes de la conquista de la ciudad por los musulmanes, para tal fin salieron en procesión, “se cayó instantáneamente un pedazo de muro”, y en uno de los cubos, que había servido de escondite durante más de trescientos años, estaba la imagen de la Virgen. Vera Tassis, hace mención de la misma leyenda, pero sitúa la misma, no en tiempos de Alfonso VI, sino durante otro asedio llevado a cabo los almohades en 1197.

Lo cierto es que la recreación de este suceso da un giro de cambio, que la acerca a la versión actual que encontramos en internet, en un texto que lleva por título, *Leyenda y tradiciones populares de todos los países sobre la Santísima Virgen María*, publicado “con licencia y previa censura de la autoridad eclesiástica” en 1869, y en donde aparece la leyenda contada ahora de otra manera: el rey Alfonso VI se empeña en encontrar el paradero de la imagen y sale en procesión a buscarla con una comitiva ilustre. En el libro, a pie de página, se lee: “según cuentan las crónicas, en esta procesión iban además de D. Alfonso VI de Castilla, el rey D. Sancho de Aragón y de Navarra, con los infantes D. Fernando, Cardenal, y D. Martín, varios prelados, y numerosos caballeros castellanos, aragoneses, navarros y extranjeros. Entre los nobles y ricos-homes iba

también el famoso Cid Campeador D. Rodrigo de Vivar” (141). En un libro titulado, *La devoción a la Virgen en España: historias y leyendas* (2003), de Jesús Simón Pardo, se repite la leyenda de igual modo, es decir, haciendo mención especial al Cid como parte de la comitiva que acompaña al rey en la búsqueda de la Virgen: “no se anduvo con chiquitas al preparar la fiesta a la que invitó a los reyes de Aragón y Navarra, a distintos prelados e incluso al Cid Campeador” (287).

Hoy en día, la leyenda más difundida en el diario *ABC*,⁸ en el canal de televisión autonómico Telemadrid,⁹ en páginas web de turismo,¹⁰ en la radio,¹¹ en blogs,¹² etc. otorga protagonismo al Cid encontrando la talla de la Virgen tapiada en el muro. Esta nueva variante de la leyenda va ganando legitimidad y expansión mientras se disemina en internet, y sobre todo, en la entrada sobre la Virgen de la Almudena que recoge Wikipedia en español. No se precisa mencionar que esta enciclopedia, de fácil acceso, es la preferida de los usuarios. Head y Eisenberg (2010) destacan que Wikipedia se usa en un 85% de los trabajos de los estudiantes universitarios para obtener resúmenes sobre un tema. Si alguna información sobre el folklore relacionado con la Virgen de la Almudena, patrona de Madrid, se necesitase a mano, Wikipedia provee tal información de esta forma: “Otra tradición cuenta que al héroe castellano Rodrigo Díaz de Vivar, El Cid, se le habría aparecido la Virgen, pidiéndole que tomase la fortaleza de Mayrīt. Al acercarse El Cid y sus acompañantes a la villa, se habría desprendido el fragmento de muralla donde se hallaba la figura, y así habrían podido entrar y tomar la ciudad”¹¹.

El hecho de relacionar al Cid con Madrid no tiene base histórica alguna, puesto que la única forma en que Rodrigo Díaz pisó Madrid fue a través de los versos de Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780), que llevan por título, “Fiesta de toros en Madrid”:

La Zaida desde una almena,
le habló una noche cortés,
por donde se abrió después
el cubo de la Almudena. (Almela 134)

En la versión “final” de la leyenda se han fundido tres tradiciones diferentes y originalmente desconectadas. Una es la relativa a la aparición de San Lázaro al Cid, que no guarda la menor relación con Madrid ni con su patrona; otra, la tradición que cuenta que la Virgen de la Almudena se halló en el reinado de Alfonso VI; y finalmente una tercera venida de los versos de Moratín sobre la participación del Cid en unas fiestas en Madrid en tiempo de los moros.

Más allá de cuán interesante sea conocer las posibles fuentes de las que se apropia la leyenda —según Roman Jakobson—, resulta aún más importante para los estudios sobre folklore entender la finalidad de este proceso, es decir, “... the function of borrowing and the selection and transformation of the borrowed materials” (13). La “última” versión de la leyenda sobre la fundación de la villa de Madrid sitúa al Cid como padre fundador, y a la Virgen de la Almudena como madre original de ella. Los arquetipos se enlazan con el objetivo de instaurar la capital de la nación sobre el basamento de dos pilares que han regido la construcción de la nación española: la monarquía, con el Cid, rey de reyes, como representante primero, y la religión, con la figura de la Virgen María, quien, acorde con la interpretación de Carl Jung, representa la expresión más amable del arquetipo femenino: “all that is benign, all that cherishes and sustains, that fosters growth and fertility” (16).

Lo significativo de esta hermandad reside en el hecho de que la relación entre la Virgen y el Cid es resultado de una interpretación, digamos oficialista, que por siglos se ha adoptado para cifrar una historia de España que no se aviene con la imagen del héroe que es del gusto popular.

La interpretación oficial del Cid

Las hazañas del Cid, transmitidas de forma oral, fueron fijadas en la escritura para difundir la fama de Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador, entre la élite culta compuesta por clérigos y cortesanos. El primer testimonio poético del Cid histórico, el *Carmen Campidoctoris*, compuesto hacia 1190, no se difundió entre los juglares por estar escrito en latín, lengua que el pueblo no entendía desde fines del siglo XI. El poema adolece en ocasiones de referencias históricas ciertas, y silencia lo que no se aviene a ser difundido. Por ejemplo, se presenta al héroe como siervo del rey Alfonso VI (1040-1109), rey de León (1069-1109) y de Castilla (1072-1109), cuando en realidad el Cid operó al servicio del rey Al-Mutamán, de la taifa de Zaragoza, entre los años 1081 al 1086.

Los errores históricos del *Carmen Campidoctoris* aparecen esclarecidos en la *Historia Roderici* (siglo XII), extensa biografía latina, total desconocida hasta fines del siglo XVIII, donde se presenta al héroe derrotando a cristianos y a musulmanes. El *Carmen Campidoctoris* y la *Historia Roderici* parecen haber servido de fuente para la escritura del *Poema de Mio Cid* (1207), cuya primera copia amanuense fue descubierta en el siglo XVI, pero publicada en el siglo XVIII. Ian Michael comenta que nada sabemos sobre la circulación ni la difusión del *Poema de Mio Cid* en su edad temprana, puesto que: “El *Poema del Cid* dejó pocos ecos directos en la poesía medieval contemporánea posterior” (14).

Las hazañas del Cid Campeador permanecieron vivas en las crónicas alfonsíes y sanchinas, herencia de Alfonso X el Sabio (1221-1284), las cuales incorporaron tardíamente la versión primitiva de las *Mocedades de Rodrigo* (siglo XIV), poema heroico que cuenta las hazañas juveniles del Cid. Antonio López Fonseca aporta una observación importante sobre el tema, al dar cuenta de que *Mocedades de Rodrigo* constituye la fuente en las que se originaron las numerosas versiones posteriores sobre la figura del Cid (24). En *Mocedades de Rodrigo* se presenta al héroe castellano como devoto de la Virgen María:

Essas horas dixo Rodrigo: -Señor pláceme de grado;
a tal plazo nos desdes que pueda ser tornado,
que quiero ir en romería al padrón de Santiago
et a Santa María de Rocamador,¹³
si Dios quisiese guissarlo. (v. 555)

De igual manera, en la cronología del Cid más histórico, el de *Historia Roderici* (siglo XII), publicada en 1792, se hace patente la devoción a la Virgen María, a través de la intención del Cid de expandir su culto alzando iglesias para ella en pueblos arrebatados a los moros, como es el caso de Almenara, donde Rodrigo “Ordenó edificar una iglesia en honor de la Santísima Virgen María” (v. 371); o Valencia, donde mandó a construir la Iglesia de Santa María Virgen en el sitio donde estaba la mezquita (v. 374). En la misma línea se presenta el *Poema de Mio Cid* (siglo XIII). La primera vez que se escucha la voz del Cid en el poema es para oírle dar gracias a Dios, y la segunda para escucharle formular una petición a la Virgen María:

válanme tus virtudes Gloriosa Santa María! (...)
Vuestra virtud me vala,
Gloriosa, en mi exida

e me ayude e me acorra de noch e de día! (vv. 221-225)

La plasmación del culto a la Virgen en los textos citados tenía la intención de servir a la difusión de la tradición mariana de influencia francesa en la península en el contexto de las Cruzadas (1095-1270). Fernando Riva analiza este tema y comenta que:

... el papel de la Virgen María en el *PMC* tiene una función de protección y fomento de las acciones de la cruzada española y de la figura de Rodrigo, en particular, en el marco de su itinerario. María se desarrolla como parte primordial del discurso de la ideología de cruzada que fue difundido en España desde el siglo XI hasta el XIII a partir de la influencia francesa en la Península y, en particular, a partir del papel cumplido por la Orden del Cister y su relación con la promoción de Santa María. (136)

El texto de *Mocedades de Rodrigo* (siglo XIV) fue el que dejó su impronta en los romances cidianos que empezaron a cantarse por los años 1380. Tales romances sobre el Cid, difundidos por los juglares de pueblo en pueblo, son producto de los acontecimientos históricos del siglo XIV y de las primeras décadas del siglo XV: un tiempo de enfrentamiento entre la monarquía y la aristocracia en España producto del freno que impuso la primera a la expansión territorial de la segunda sobre tierras andalusíes, lo que trajo como resultado la rebeldía de la aristocracia. La imagen del Cid, representante de la nobleza castellana, abandona en el romancero la fidelidad al rey, deja de ser el buen vasallo del cantar, para comenzar a distinguirse por su postura insubordinada ante el poder monárquico y religioso.

Lo interesante de esta imagen rebelde es que guarda correspondencia con la del Cid histórico. María Eugenia Lacarra en *El Poema de Mio Cid. Realidad histórica e ideología* contrapone los sucesos históricos sobre la vida del Cid Campeador, con los que cuenta el *Poema de Mio Cid*, para concluir que el mismo: “no refleja la realidad histórica del siglo XI, sino la ideología del autor, quien al tomar partido en los conflictos de su época hace una obra de propaganda” (159). El Cid histórico, ejemplifica la autora, no acudió a prestar ayuda al rey Alfonso, más bien se autoproclamó príncipe de Valencia, lo que indica que el Cid Campeador no consideraba a Alfonso su rey (108-9). A pesar de estas realidades, el *Poema* retrata a Rodrigo Díaz de Vivar como un vasallo fiel, quien por voluntad propia envía en tres diferentes ocasiones presentes al monarca con el deseo de obtener su merced.

En conclusión, dos imágenes del héroe se fabrican de manera contrapuesta: la de *Poema de Mio Cid*, que ofrece una visión del héroe castellano como la del buen siervo, y la de los romances populares, que se corresponde con el Cid de las *Mocedades de Rodrigo*. Diego Catalán lo resume de mejor manera expresando: “en el *Cantar de Mio Cid*: todo lo que aquí destacaba como mesura, familiaridad, humildad, prudencia y respeto a la corona, en aquél último testimonio de la épica medieval castellana se vuelve desmesura, rusticidad, soberbia, desparpajo e insolencia, hasta conformar la imagen esencialista del “Soberbio Castellano” (264). El Cid del romancero, “soberbio castellano”, es el que desafía al rey, al Papa, y que tiene incluso amores extramaritales con Doña Urraca. En la tradición popular del romancero el Cid no destaca, ni por su religiosidad, ni por su devoción mariana, ni por su lealtad al rey.

Los romances del Cid, que eran del gusto del pueblo desde el siglo XIV, alcanzaron difusión al ser impresos en pliegos sueltos que se vendían a ínfimo precio a comienzos del siglo XVI, como resultado del abaratamiento de los costes de producción y la extensión de la imprenta en España. El *Romancero del Cid* ¹⁴ gozó de 35 ediciones entre los años de 1605 y 1757. Siendo

así que la imagen que prevaleció en la tradición oral y la escrita del romancero, por siglos, fue la del “soberbio castellano”, irreverente con el poder:

¡Maldito seas, Rodrigo,
del Papa descomulgado,
que deshonraste á un Rey,
el mejor y mas sonado! (57)

No es si no en la segunda mitad del siglo XIX que empezó a desfallecer la tradición del Romancero —aparecen en menor cantidad los romances del Cid¹⁵—, mientras empezaba a cobrar vida la edición de *Historia Roderici*, y del *Poema de Mio Cid*, debido al auge del nacionalismo en el siglo XIX.

En un tiempo de cimentación de las raíces históricas para construir la idea de nación de los pueblos europeos, la publicación del *Poema de Mio Cid* (1779), como la de otras epopeyas nacionales —el *Cantar de los Nibelungos* (1807) en Alemania, *Beowulf* (1815) en Inglaterra, *La Chanson de Roland* (1837) en Francia, — obran la misión de instaurar un sentimiento comunitario concebido a través de los valores presentados por los héroes de los cantares de gesta. El caso español es peculiar. Desde la expulsión de los musulmanes y judíos, cada cabeza reinante, con el apoyo eclesiástico, se había dado a la tarea de probar que España era parte de la Europa cristiana, y para más señas, era incluso el baluarte de la cristiandad, del catolicismo que hizo imposible cualquier aire de reforma, y que mantuvo en España entidades políticas basadas en vínculos religiosos y dinásticos. Mientras en Europa el estado moderno terminaba sustituyendo la figura del rey, la lealtad común al monarca por la lealtad al país, en España, en cambio, la nación moderna surgida con las Cortes de Cádiz (1810-1814), que promulgaba un estado constitucional que situaba al rey al servicio de su pueblo y no viceversa, duró poco. Una vez que Fernando VII fue liberado y recuperó el poder, España regresó a su posición habitual, la que Álvarez Junco explica en *Dioses útiles: naciones y nacionalismos* diciendo:

Posteriores actitudes populares, como la entusiasta recepción a Fernando VII incluso después de haber anulado toda la obra de las Cortes de Cádiz, obligan a reconocer que lo que defendían los movilizados contra José Bonaparte —al menos buena parte de ellos— era la religión y la monarquía tradicional y no las reformas liberales. (157)

A tono con la resistencia a los cambios de los tiempos modernos, el Cid del *PMC* regresa al pueblo, en el siglo XIX, interpretado por las élites intelectuales conservadoras, que lo presentan como depositario del modelo impertérrito del buen español: leal a su rey y fiel a su religión, como ejemplo de conducta a seguir para los españoles del siglo XX, a criterio de Menéndez Pidal en *La España del Cid* (632).

Luis Galván en *El poema del Cid en España. 1779-1936: Recepción, mediación, historia de la filología* analiza las transformaciones del *PMC* procedentes de las interpretaciones académicas producidas en el campo de la filología, que pasaron a difundirse en los planes de estudio, las revistas, los manuales escolares, los libros infantiles, etc., para concluir que, si bien en el período que transcurre entre 1779 y 1807 el *PMC* es analizado básicamente desde un punto de vista formal que habla de la antigüedad y la “rudeza de la obra” (48), de 1779 a 1936 el *PMC* pasará a ser interpretado como símbolo nacional, y el Cid como héroe de la nación. Miguel de Unamuno, Emilia Pardo Bazán, Manuel Milá y Fontanals, Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal

interpretarán el *PMC* desde una postura romántica nacionalista que destaca los valores caballerescos del héroe al servicio de la religión y de la monarquía.

La interpretación ideológica nacionalista del siglo XIX continua la tradición del siglo XIII de *La Crónica General de España* de Alfonso X el Sabio, quien principia el “proceso de mitificación del Cid en la historia” (Lacarra 107), al mezclar los hechos históricos con los ficcionales del *Poema*, al presentar al Cid como vasallo de Dios y del rey. Esta representación tiene seguimiento en el siglo XVI, cuando los monjes de Cardeña ajustan la figura del Cid a su causa personificándole como matamoros, como defensor de la cristiandad en la *Crónica del Cid* que ellos promovieron, y como santo en la sillería de San Benito el Real de Valladolid. En el mismo siglo, Felipe II se empeña en querer santificar al Cid y envía un emisario a Roma para tal fin, mientras que Alonso de Cartagena, obispo de Burgos y maestro de los intelectuales españoles, coloca al Cid en la *Historia de España* como prototipo ideal del príncipe castellano.

La pujanza tradicional triunfa ante cualquier otra lectura que se haga sobre la figura del Cid Campeador. Por ejemplo, Modesto Lafuente en *Historia general de España* (1877) pone de relieve la independencia personal del héroe y su enfrentamiento con el rey como manifestación de un rasgo democrático, de libre elección, aspecto este que, resume Galván, es “apenas mencionado en la tradición receptora española” (92). La opinión de Modesto Lafuente se hace inaudible ante las voces de intelectuales de prestigio y autoridad, quienes posesionaron al Cid como vasallo, y que tuvieron en Marcelino Menéndez Pelayo su figura destacada.

Menéndez Pelayo fue responsable de la ideología católica conservadora que quedó asociada a la figura del Cid. Como subraya Álvarez Junco, “[Menéndez Pelayo] created the definitive intellectual framework for the Catholic-conservative version of nationalism that had been developing over the preceding fifty years” (2011: 283). En 1913, su alumno, Ramón Menéndez Pidal, tomó el relevo de su profesor, y alentado por el deseo de devolver a los españoles la gloria tras el Desastre del 98, usó la figura del Cid Campeador como modelo de héroe nacional.

La España del Cid, publicada por Ramón Menéndez Pidal en 1929, se convirtió en un éxito de ventas inmediato y en lectura obligatoria para los cadetes en las academias militares españolas. La investigadora María Eugenia Lacarra enfatiza que: “En su interés por el Cid, el primer gobierno de Franco elige el creado por Menéndez Pidal y lo propone como modelo del militar español moderno y de todos los españoles en general” (111). El modelo de Menéndez Pidal, descrito en *La España del Cid*, ensalza la intención del juglar que compuso el *PMC*, quien: “acierta a poetizar hondamente en su héroe el decoro absoluto, la medida constante, el respeto a aquellas instituciones sociales y políticas que pudieran coartar la energía heroica” (74-75).

La imagen del Cid fue difundida en la enseñanza primaria franquista como retrato de prohombre perteneciente a una línea sucesoria que incluía, entre otros, a Viriato, Pelayo, Cortés, Felipe II, Primo de Rivera, y a Franco como representante último del linaje católico. Tal fue así que en la educación primaria llegó a fijarse la conexión entre el dictador y el héroe de Vivar en un libro de texto, *España nuestra. El libro de las juventudes españolas*, escrito por Ernesto Giménez Caballero, y utilizado en las escuelas como parte del programa de estudios sociales que enseñaba que: “Franco: es el héroe de romance como el Cid- y así le llaman también sus queridos moros, Sidi...” (Domke 172).

La dictadura franquista vendría a constituir el eslabón más visible de la larga cadena concebida por el poder: por los historiadores, por los intelectuales, por los eclesiásticos, por los medios de información, con el objetivo de aglutinar la nación española a tono con el pasado cristiano. La imagen del “buen vasallo”, durante el régimen franquista, terminó por dar sepultar a la otra, a la del “soberbio castellano”, que fuera otrora del gusto popular.

“La leyenda del cubo” forma parte de un grupo de leyendas que presentan un mismo patrón argumental, que Pierre Civil resume como: “el tema tradicional de la ocultación de la imagen, en peligro de caer en manos de los infieles, y su recuperación final, después de la victoria de los cristianos” (42). Sin ir más lejos, la leyenda del Cristo de la Luz en Toledo y la leyenda de la Virgen de Atocha presentan este argumento, forman parte de un mismo esquema narrativo, con una misma finalidad ideológica: la que perpetua el mito nacionalcatólico del origen de España, la idea de España nacida de la unidad de la religión católica.

El engaño que yace en esta clase de leyendas reside en la falsa creencia de que las mismas son resultado del imaginario popular, cuando ya se ha visto, el Cid más verosímil, el histórico, y el del gusto del pueblo, el del romancero, se corresponde con una imagen en rebeldía contra el poder representado por la iglesia y la monarquía. La imagen “del buen vasallo” se debe a una construcción e interpretación sobre la figura de Rodrigo Díaz efectuada por sacerdotes, monarcas, historiadores e intelectuales, aunados por el deseo de mostrar a España como un reino unificado en la fe católica. Quedará por verse si las leyendas que van siendo recogidas en el portal de internet, *Camino del Cid*,¹⁶ iniciativa promovida por el doctor Alberto Montaner, se separan de esta otra, “de la leyenda del cubo”, de marcado carácter ideológico, o si esas son también producto de una finalidad nacionalista de tipo didáctico.

El peligro de las leyendas de esta clase es que ellas cumplen la misión de perpetuar lo fabricado por el poder. El folklore, como indica William R. Bascom, “fulfills the important but often overlooked function of maintaining conformity to the accepted patterns” (346). Con la difusión de leyendas de este tipo asistimos a la despedida del Cid como representante rebelde, como “soberbio castellano”, para ver al héroe español por antonomasia, al Cid, en su faceta de “buen vasallo” que divulga la leyenda, entregado al servicio de la religión y el rey, de una idea monolítica de España. En tiempos donde más bien debiera primar el cambio y la diversidad, realidades tangibles de la aldea global, leyendas como esta cumplen la función de anclaje conservador hacia un pasado construido sobre las bases de la exclusión y la represión hacia lo diferente.

Notas

¹ “De esta manera entendemos el folklore como expresión de la vida de las clases sociales explotadas en contraposición con los criterios de los estratos sociales dominantes” (Gramsci 149).

² En las *Corónicas navarras* (siglo XII), obra en prosa romance más antigua conservada en España, se presenta el “Linaje de Rodrigo Díaz el Campeador”, su ascendencia y descendencia, y se le entronca con la monarquía reinante. En el *Poema de Mio Cid* (PMC) se lee: “Oy los reyes de España son parientes son” (v. 3724).

³ El episodio que tienen a San Lázaro y al Cid como protagonistas ha sido recreado en variantes literarias que analiza Alberto Montaner en “Rodrigo y el gafo”, en *El Cid, de la materia épica a las crónicas caballerescas*. Alvar, G, et al., editores. Universidad de Alcalá, 2002, pp.121-179.

⁴ La propagación de dicha leyenda tiene eco en numerosas publicaciones en internet, entre las que destaco por su alcance, la aparecida en *El Correo de Madrid* y en el periódico *20 minutos*: “Descubre la leyenda del Cid y la Almudena”, *El Correo de Madrid*, 28 feb.2016, www.elcorreodemadrid.com/nacional/93055007/Descubre-la-leyenda-del-Cid-y-la-Almudena.html.

"Leyendas españolas (grandes misterios)", *20 minutos*, 23 nov. 2011, <https://listas.20minutos.es/lista/leyendas-espanolas-grandes-misterios-310787/>.

⁵ Esta última parte de la leyenda encuentra su fuente en la *Crónica General de Alfonso X*, basada ésta, a su vez, en *La leyenda de Cardeña* (siglo XIII), que se concentra en relatar los últimos días de la vida de Rodrigo, y en donde se da cuenta de la aparición de San Pedro para anunciarle al Cid: "Tanto te quiere Dios fazer merced, ... et que tu, seyendo muerto venças esta batalla." (Pidal, 1906 633).

⁶ Huelga recordar que la reconstrucción de este episodio, donde el Cid reemplaza en la nueva versión al rey Alfonso VI, tiene su explicación en el comportamiento de la 'función' de un personaje explicada por Vladimir Propp en *Morfología del cuento* al decir que, "así como los caracteres y las funciones de los dioses se desplazan de unos a otros y pasan incluso, finalmente, a los santos cristianos, las funciones de ciertos personajes de los cuentos pasan a otros personajes" (32-33).

⁷ Una referencia más conocida que la de los historiadores viene de la mano de Calderón de la Barca en el auto sacramental que lleva por título, *El cubo de la Almudena* (1680). Al respecto, Luis Galván en su libro, *El cubo de la Almudena*, nos deja saber que lo que Calderón cuenta tiene a Vera Tassis como base histórica (p.11).

⁸ "La Almudena: tres leyendas sobre el origen de la Virgen madrileña con nombre árabe", *ABC*, 9 nov.2016, 16:09, www.abc.es/espana/madrid/abci-almudena-tres-leyendas-sobre-origen-virgen-madrilena-nombre-arabe-201611082339_noticia.html.

⁹ "La virgen oculta en la muralla de la Almudena", *TeleMadrid*, 6 may.2016, 21:59 h, www.telemadrid.es/programas/punto-sobre-la-historia/la-virgen-oculta-en-la-muralla-de-la-almudena.

¹⁰ Antonanzas de Toledo, Diego. "Los orígenes de Madrid y la Virgen de la Almudena", *Madrid & you*, 28 sept,2013, madridandyou.com/los-origenes-de-madrid-y-la-virgen-de-la-almudena/.

¹¹ Zurdo, David, "Las leyendas de la Almudena", 19 jul, 2019, 15:59 h, *Cadena Ser*, https://cadenaser.com/emisora/2019/07/19/radio_madrid/1563544751_187406.html.

¹² "Pequeña historia de Madrid escrita para un blog: La conquista de Madrid por Alfonso VI", *Miradas de Madrid*, 3 jul,2015, <http://miradasdemadrid.blogspot.com/2015/07/historia-de-madrid-capitulo-vii-la.html>.

¹³ Una famosa imagen de la Virgen de Santa María de Rocamadour existió en el monasterio de Santa María de Hornillos, al oeste de Burgos, en el camino francés a Santiago de Compostela, según documenta Colin Smith en, *The Making of the Poema de Mio Cid*, p.221.

¹⁴ Carlos Clavería nos hace saber que buena parte de los romances del *Romancero del Cid* procede del *Cancionero General* de 1550, p.263.

¹⁵ En 1872 aparece el *Romancero del Cid* en formato popular, el cual llegó a alcanzar en 1897 su séptima edición. En 1884 apareció en Barcelona, con prólogo de Manuel Milá y Fontanals, el *Romancero selecto del Cid*, que llegó a reeditarse cerca de doce veces, y en donde el catedrático catalán destaca el hecho de que "no siempre el Cid se mostró vasallo reverente" (VI).

¹⁶ "Proyecto de investigación sobre Patrimonio inmaterial: las tradiciones cidianas". *Camino del Cid. Un viaje por la Edad Media*, www.caminodelcid.org/cid-historia-leyenda/tradiciones-cidianas/

Obras citadas

- Almela Boix, Margarita, editor. *Textos literarios españoles de los siglos XVIII y XIX*. Editorial Universitaria, 2013.
- Álvarez Junco, José. *Spanish Identity in the age of nations*. Manchester University Press, 2011.
- . *Dioses útiles. Naciones y nacionalismos*. Galaxia Gutenberg, 2016.
- Bascom, William R. "Four Functions of Folklore." *The Journal of American Folklore*, vol. 67, no. 266, Oct.-Dec.1954, pp. 333-349. doi:10.2307/536411.
- Carolina, Michaelis, editor. *Romancero del Cid*. F. A. Brockhaus, 1871.
- Catalán, Diego. *El Cid en la historia y sus inventores*. Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2002.
- Civil, Pierre. "Devoción y literatura en el Madrid de los Austrias: el caso de Nuestra Señora de Atocha." *Edad de oro*, vol. 17, 1998, pp. 31-48.
- Clavería, Carlos. *Romancero Castellano. Cancionero de Romances, Amberes: 1550*. Biblioteca Castro, 2004.
- Domke, Joan. *Educación, Fascismo y la Iglesia Católica en la España de Franco: 1936-1975*. AuthorHouse, 2018.
- Elorza, Juan Carlos. *El Cid: del hombre a la leyenda*. Junta de Castilla y León, 2007.
- Falque Rey Emma, traductor. *Historia Roderici*. Boletín de la Institución Fernán González, 1983.
- Fernández González, Manuel. *La leyenda de Madrid: orígenes, historia, tradiciones y costumbres de esta villa y corte*. Librería León P. Villaverde, 1891.
- Galván, Luis. *El poema del Cid en España. 1779-1936: Recepción, mediación, historia de la filología*. Ediciones Universidad de Navarra, 2001.
- . *El cubo de la Almudena*, Universidad de Navarra, 2014.
- Gramsci, Antonio. *Antología* (selección, traducción y notas de Manuel Sacristán). Editorial Siglo XXI, 1970.
- Head Alison J., et al. "How today's college students use Wikipedia for course-related research." *First Monday*, vol. 15, no. 3(1), March 2010. <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/2830/2476>
- Jakobson, Roman., et al. "Folklore as special form of Creation." *Folklore Forum* vol. 13, no.1-3, 1980, pp.1-21. <http://hdl.handle.net/2022/1711>
- Jung, C.G. *Four Archetypes. Mother. Rebirth. Spirit. Trickster*. Princeton University Press, 1970.
- Lacarra Lanz, María Eugenia. *El poema de Mio Cid: realidad histórica e ideología*. J. Porrua Turanzas, 1980.
- . "La utilización del Cid de Menéndez Pidal en la ideología militar franquista." *Ideologies and Literature*, vol 3, no 12, March-May, 1980, pp. 95-127.
- Lombardi-Satriani, Luigi. "Folklore as Culture of Contestation." *Journal of the Folklore Institute*, vol. 11, no. 1/2, 1974, pp. 99-121. doi:10.2307/3813943.
- López Fonseca, Antonio. "¿Tradición clásica en la última épica española? "Las Mocedades de Rodrigo." *Castilla Estudios de Literatura*, vol.7, 2016, pp. 235-258.
- Limón, José E. "Western Marxism and Folklore: A Critical Introduction." *The Journal of American Folklore*, vol.96, no. 379, 1983, pp.34-52. doi:10.2307/539833.
- Menéndez Pidal, Ramón, editor. *Primera Crónica General. Estoria de España*. Bailly-Bailliere é hijos, 1906.
- . editor. *Poema de Mio Cid*. Real Academia de la lengua, 1923.
- . *La España del Cid*. Plutarco, 1929.
- Michael, Ian, editor. *Poema de Mio Cid*. Castalia, 1984.

- Milá y Fontanals, Manuel. *Romancero selecto del Cid*. Biblioteca artes y letras, 1884.
- Montaner, Alberto, y Ángel Escobar, editores. *Carmen Campidoctoris o poema latino del Campeador*. Nuevo Milenio, 2001.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Editorial Fundamentos, 1981.
- Quintana, Jerónimo. *Historia de la antigüedad, nobleza y grandeza de la Villa de Madrid*. Imprenta del Reyno, 1629.
- Riva, Fernando. “Vuestra virtud me vala, Gloriosa en mi exida”: función del culto mariano e ideología de cruzada en el “Poema de Mio Cid.” *Lexis*, vol. XXXV, 2011, pp119-39.
- Simón Pardo, Jesús. *La devoción a la Virgen en España: historias y leyendas*. Editorial Palabra, 2003.
- Smith, Colin. *The Making of the Poema de Mio Cid*. Cambridge University Press, 2010.
- Sociedad Religiosa, editor. *Leyenda y tradiciones populares de todos los países sobre la Santísima Virgen María*. M. Minuesa, 1869.
- Stewart, Jules. *Madrid: The History*. I.B. Tauris, 2012.
- Vera Tassis Villarroel, Juan de. *Historia del orden, invención y milagros de la sagrada imagen de Nuestra Señora de la Almudena, antigüedades y excelencias de Madrid*. Francisco Sanz, 1692.
- Viña Liste, José María, editor. *Cantar de Mio Cid, Mocedades de Rodrigo, Crónica del famoso cavallero*. Biblioteca Castro, 2006.