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

The Citadel Edición XXVIII Verano 2018

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 otogará 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, 2018, la vigésima octava 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 © 2018 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

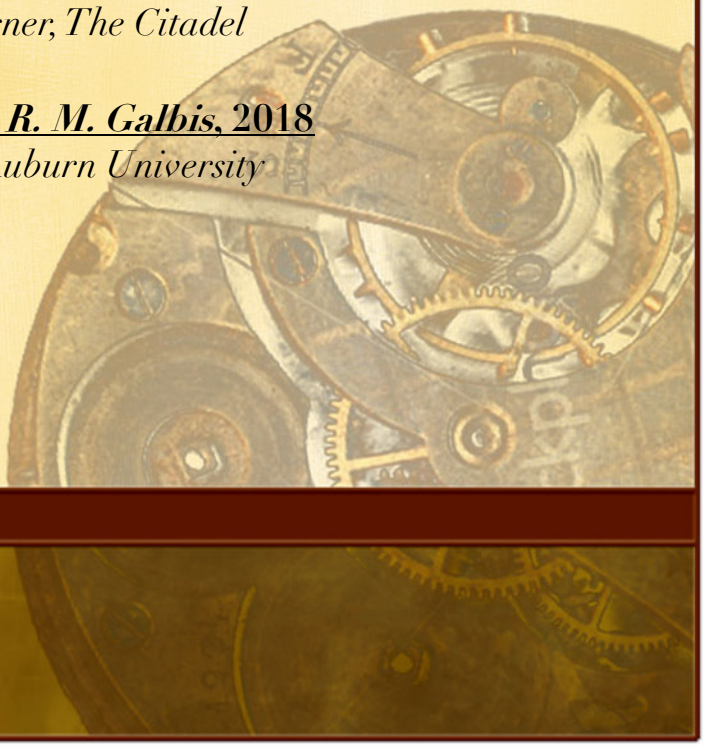
Publicación anual

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
Angela Rubino, The Citadel
Brandley Reyes-Torres, The Citadel
María José Hellín-García, The Citadel
Elba Andrade, The Citadel
Zane U. Segle, Journal Designer, The Citadel

Ganadora del *Premio Ignacio R. M. Galbis*, 2018
Montserrat García Rodenas, Auburn 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, 2018.

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

Índice

Poesía

- *Soneto I: Dedicado a Quevedo y a Góngora/ Volverlo a intentar/ Cuando me ames por lo que soy- Oración..... vii*
- *Condicionalmente imperfecto..... x*
- *Juan sin miedo..... xi*
- *No soy..... xii*
- *Un mundo realista..... xiv*

Cuentos

- *El Alephsito ..... xvii*
- *Si no fuera necesario, igual sería ..... xviii*
- *Obsidiana ..... xx*
- *El Cazoo del Morro..... xxii*

Ensayos

- *Activismo y compromiso en la obra "Tea Rooms: Mujeres Obreras" de Luisa Carnés ..... xxvi*
- *El erotismo y la ansiedad de la influencia de Whitman en la poesía de García Lorca: "Oda a Whitman" ..... xliii*
- *Salvar a doña Marina: un análisis de doña Marina de Jerónimo López-Mozo y la metaficción historiografíca ..... lvi*
- *La estructura de la familia y el matrimonio en "Doña Perfecta" (1896): la representación de la nación ..... lxviii*
- *El (re)conocimiento y rescate del héroe subalterno en "Soldados de Salamina" ..... lxxxiii*
- *La voz de la mujer encarcelada: esperanza y soledad en "Al quiebro de mis espinas" por Ángeles García-Madrid ..... xcvi*
- *Descubriendo la Andalucía invisible en el "Romancero gitano" de Federico García Lorca .....cxix*
- *La subordinación de los indígenas y la mujer en el "Borrador de un informe" de Augusto Roa Bastos ..... cxxxvii*
- *Los niños perdidos de la Guerra Civil española en el cine actual ..... cliii*
- *Determinismo, nación e imperialismo en la Generación del 98: Idearium español de Ángel Ganivet y Defensa de la hispanidad de Ramiro de Maeztu ..... clxv*
- *Las transmutaciones socio-económicas del Quijote: Un análisis dialéctico del siglo XVII ..... clxxxvi*
- *El niño en conflicto: la memoria traumática a través de la representación infantil en el cine ..... cciv*

Poesía

Soneto I

Jorge Ceballos Madrigal
California State University, Fresno

Dedicado a Quevedo y a Góngora

Queriendo a los poetas imitar
un soneto me puse a escribir
y sin saber que palabras usar
tuve que al diccionario recurrir.

Como haya sido lo logré empezar
y aunque de mí se podrían reír
ya no me tuve que preocupar
de qué palabras rimaran con -ir

Ya había los tercetos comenzado
mas aún nada del culteranismo
ni del conceptismo había empleado.

Y ya que hasta errores le había hallado
avergonzado me dije a mí mismo:
"como poeta, soy un fracasado"

Volverlo a intentar

Jorge Ceballos Madrigal
California State University, Fresno

En un lunes nos vimos
sólo para despedirnos.

Nos sentamos a hablar...
Sí, de nuestro intento fallido
de querernos amar.

Juntos no podíamos estar
y ya no queríamos herirnos
pues nuestros destinos
Se debían de separar

Pintamos falsas sonrisas
bromeamos y nos reímos
haciendo tontas promesas
de un día encontrarnos
e intentarlo una vez más.

Era una noche fría...
Sí, yo te pedí un café
antes de nuestra despedida
a lo cual me respondiste:
“Sólo queda té”
y lo volvimos a intentar.

Cuando me ames por lo que soy

Jorge Ceballos Madrigal
California State University, Fresno

—Ella

Cuando a ti te gusten las ojeras de mis ojos
Pues sabes que no duermo por estar escribiendo.
Cuando te gusten mis cabellos que son abrojos
y mi cuerpo que su juventud está perdiendo.
Cuando sepas que prefiero leer a manojos
libros y en verdad aprecies lo que estoy haciendo
aunque en el proceso tus frustraciones y enojos
terminen por herirte hasta terminar sufriendo.
Cuando deje de ser yo uno de tantos antojos,
Finalmente sabrás lo que por ti estoy sintiendo.

Condicionalmente imperfecto

Rodrigo Andrade Espinoza
Fresno State University

Yo veía distinto cuando era niño
Reía, corría, y en llanto me hundía
Pensaba poco y menos entendía
Recibía regaños, razones no comprendía

Feliz, casi todo el tiempo me sentía
Jugaba, la verdad mucho me divertía
Mis días eran mágicos, llenos de alegría
Hasta en monstruos y fantasmas yo creía

De crecer, la verdad yo no sabía
Pensé que yo niño siempre sería
Pero después de tiempo, cuenta me daría
Que joven siempre, no me quedaría

Cuando era niño distinto yo veía
No pensé que a adulto llegaría
Pues antes, de amor, no sufría
Antes, y de niño, la vida vivía

Juan sin miedo

Domingo Ruiz Huertas
University of Hawaii

El craquero Juan Sin Miedo
a la isla se marchó,
al llegar de los estados,
a las piedras ataco.
Mentiroso con papeles,
a todos desea engañar,
si una piedra está a su lado,
en su pipa va a parar.
Es más flaco que una espina,
le hace falta nutrición,
pero si coge dinero
se lo mete el Baladrón.
Él te dirá que tiene
clientes a millón,
sí le sueltas tu trabajo,
se lo fuma el muy cabrón.
Juan no teme por su vida,
anticipa destrucción,
ni con fuerza de amenazas
tienes nada en tu favor.
Si te debe no lo encuentras
bajo sombra o bajo sol,
se te esconde se te escapa,
nunca más se vuelve a ver.
Se da un guille de Judini,
se hace desaparecer,
si tú ya no lo conoces,
no lo quieres conocer.
Del craquero Juan sin miedo,
la noticia así leyó,
lo encontraron boca arriba,
sembrado en un callejón,
con su pipa llena de piedras,
pero no podía fumar,
tres balazos en la frente,
no lo dejaban concentrar.
Donde quiera que tú vivas,
craqueros encontraras,
que no le importan sus vidas,
lo que quieren es fumar...
lo que quieren es fumar…
lo que quieren… es… fumar…

No soy

Sarah Peil Winstead
University of Arkansas

No soy tu muñeca
no puedes jugar conmigo
o ponme en tu estante
para mirar como una figura de porcelana

No soy tu madre
No te enseñaré lo correcto del mal
Deberías saber eso
tu madre fue sabia

No soy tu bebé
No necesito que me cuides
o dime que hacer
Soy más fuerte que eso

Yo no soy tu esclava
No vivo para obedecer tu voluntad
o atender a todos tus caprichos
¿Por qué tengo que decir esto?

No soy tan simple como crees

Soy de carne y hueso
sentimientos y acciones
todos mis deseos
y todos mis miedos

envuelto en este único cuerpo mío

No son tuyos
No soy tuyo
Soy mío
Soy yo

Soy fuerte, temeroso
feroz y vulnerable
todo en uno
trabajando mano a mano

No soy tan simple como crees
¡Ja!

Entonces
¿Por qué debo decirte todas estas cosas?
¿El mundo te ha cegado a la humanidad de otro?
O solo alguien como yo

¿No es evidente?

no me interrumpas

es tan aburrido estar en silencio
¿Por qué me quieres así?
tranquilo y tímido
como un corderito

No soy tu cordero

Tu no eres mi pastor

No soy tan simple como crees

escucha lo que digo
trátame con respeto
y comprensión
entonces me conocerás

y te doy la bienvenida a mi vida
con amor, sabiduría y fuerza
pero esta es mi elección

y podemos estar juntos
tu y yo
y escucharnos mejor
porque elegimos escucha

No son tuyos
No soy tuyo
Soy mío
Soy yo

pero podemos ser fuertes juntos

Un mundo realista

María Saldaña
University of Colorado Denver

El tiempo se difunde
Y con él se lleva al olvido
Lágrimas es lo que queda
Y la conciencia cansada

Las murallas llenas de sangre
De los débiles que por allí han pasado
De las almas desahuciadas
Que por endebles han ignorado

Un pueblo que pide a gritos
Ayuda de los que se dicen ser sabios
Ellos por su rica desdicha
Y los ordinarios por su pobre espíritu

En qué mundo tan inicuo se respira
Donde los de arriba miran hacia abajo
Y los de abajo ni siquiera miran
Segados por el hambre e injusticias

Pies desnudos
Mansiones que parecen zapaterías
Abajo gimes de dolor
En lo alto gritos de licor

Crímenes de obligación
Que se pagan entre cuatro paredes
Maldades cometidas por no tener corazón
Ambulantes por las grandes avenidas

Estados sociales
Optados por el destino
Compradores de las verdades
Intrigas que causan desdichas

Pobres ilusos
Pensando que con un papel
Donde se aclaran las normas de la tierra
Los crímenes se van a desaparecer

Donde los pobres inocentes
Siempre son los más afectados
Cuando ellos sólo se convierten en una estadística
Y los de posición alta en una tragedia

Donde la infelicidad
Se disfraza de sonrisa
Y la corrupción
De finos trapos

Cuentos

El Alephsito

Jorge Manuel Santander Serrano
Indiana University

Este cuento aún no ha sucedido, pero, puedo asegurarte, está sucediendo en este instante. Una mujer está poniéndole un anillo en el dedo anular a otra mujer. Un gato está mirando a sus dueños mientras hacen el amor. Un niño escupe, sentado en la rama de un árbol.

En algún lugar hay alguien pensando en otro lugar. Una niña se imagina cómo serían los atardeceres si el mundo fuera un cubo. Un anciano se mira en el espejo y se pregunta, ¿quién es ese viejo?

Una hormiga se ha propuesto levantar una ramita de imponente tamaño. Un adolescente abre un cajón y encuentra... (no sé qué encuentra, no lo sé; sólo veo que sonríe mientras mira dentro del cajón)…Lo deja abierto.

Un perro se come una pulga. Una niña juega con su hermano a tirar piedras al agua, recoge piedra tras piedra en busca de una perfecta, plana y liviana; la tira; vuela; cae; flota, como lo huesos del nazareno.

Para mí, este cuento no ha sucedido, para ti ya es pasado; en el medio queda un mundo infinito, inaccesible, un alephsito entre paréntesis; pero lo juro, puedo asegurarte que está sucediendo, en este instante, alguien me está leyendo.

Si no fuera necesario igual sería

Francisco Javier de León Alonso
California State University

Al elegir su camisa tuvo una epifanía que la tendría puesta horas, días u otra medida indeterminada de tiempo. Llenándose ésta de sudor, y perpetuamente marcada por la transpiración acumulada durante su inminente aventura. Cantidades de recuerdos llenarían su mente hasta llegar a lágrimas de felicidad, añoranza, miedo y tristeza debido a los rostros en la fotografía, única posesión que llevaría con él. Si pudieran le implorarían con máxima resonancia que renunciara a su sueño de convertirse en un aventurero. Clamarían que para vivir feliz tan solo necesitaría convivir con sus seres queridos, y él respondería que siempre será así, pero con la intervención de un factor que es la distancia.

Frente al espejo contempla su reflejo, uno similar y distinto al de ayer. La alegría que pretenden sus ojos no complementan el estado de su alma; desecha en mil trozos por el desasosiego de sus logros aún no realizados. Sin duda extrañará aquellos olores conmovedores de la cocina: el olor del humo que la llama produce al quemarse la leña; el olor a maíz cuando la tortilla permanece sobre el comal unos segundos demás; y el olor del chocolate caliente que desde niño llegó a conocer sin importarle su proporción con la leche. Todos sus sentimientos mezclándose y, a la vez, causándole un vacío inllevable; sintiéndose agridulce como el jugo de limón y gris como un día tenebroso.

Se acerca al momento decisivo con cada tictac de su reloj, imperfectamente secuenciado, pero siempre fiable. Irse o quedarse es la única frase que existe y lo atormenta; cualquier señal por pequeña que fuese ayudaría a la situación. Desafortunadamente la respuesta a su pregunta ya había sido decidida. Antes de su nacimiento y antes de que el agua bendita se deslizara por su frente él vivía ya con un destino predestinado. Los del cielo pacientemente esperaban el

desarrollo de los acontecimientos sin la menor sospecha del protagonista. Contemplaría bajo la luz de la luna cada decisión que lo iba guiando a través de su presencia temporal. Los recuerdos son las anclas al pasado que le evitaban olvidar su identidad y sus valores. El “mojado” nunca olvida sino aprende, reconoce y continúa con su firme frente arriba. Aunque tenga mucho que perder siempre lo contrapondrá con las infinitas posibilidades de lo que hay por lograr. Su aventura lo hará una persona más inteligente, más sabia y humilde y, sobre todo, recordará su fe ese combustible de la vida que no se agota jamás.

Obsidiana

Benjamín Romero Salado
University of Virginia

No era yo ni tampoco era una tercera persona. Había un desfile de hombres semidesnudos de rostros idénticos, todos desfilaban con un ritmo hipnotizador haciendo un ruido militar con sus tacones. Los tacones eran realmente los protagonistas porque los cuerpos no tenían rostros. Todo lo que es igual se reduce a un ruido de fondo por lo que no eran distinguibles, ni tampoco existían. Caminaban hacia adelante, hacia mí o hacia esa persona. Cuando se iban aproximando a un primer plano se derrumbaron a ambos lados como fichas de dominó y allí estaba yo o esa persona. Como en un mar abierto en dos se presentaba aquella figura que no recuerdo, que él no recuerda. Sonreía con opulencia, por tener lo que nunca consideró poder alcanzar; era el dueño del mundo, de su propio mundo. No decía nada, solamente miraba al horizonte y seguía lanzando una mueca de superioridad. ¿Cómo puedes escucharme si ni siquiera sé si soy yo misma? Esta voz no es la mía, ni la suya, pero está al mando en estos momentos. En un puzle deíctico observamos el siguiente cambio. Los dos miramos desde ambos flancos para recibir la nueva señal. La acción tiene que avanzar, no puede quedar inconclusa. Los tres empezamos a oír una base electrónica monótona propia de un desfile de alta costura. Refinado, metálico, esférico, ascendente, punzante, nocturno. Nuestros oídos nos deleitaban con todas estas facetas, e iban añadiendo nuevos regalos sensoriales. Artificial, vibrante, transparente, mudo, aislante, interminable. No había palabras, la figura seguía sonriéndonos, los cuerpos yacían rotundos y algunos habían perdido sus tacones en la caída. Cómo sé lo que estoy percibiendo si ni siquiera estoy ahí; si ni siquiera soy ninguno de ellos.

No quiero que acabe, quiero que empiece. Por alguna razón tengo que presenciarlo. ¿Puedes sentir mi corazón palpitar? No necesito respirar para estar aquí. El otro y yo sentados a

ambos lados de la pasarela cuando de repente la figura baja los escalones del fondo y deja ver algo más que su sonrisa. Su corpiño ceñido de satén negro y su gargantilla de ópalo con una bola de cristal verde. No viste nada más, excepto unas plataformas de cristal que lo alzan sobre el suelo, aunque ya su figura es alta de por sí. Si miras detenidamente al cristal redondeado que pende de su cuello puedes ver que está tallado como una colmena, ¿lo ves? Piensas que cada colmena refleja todo el escenario al ritmo de la música, pero tienes que pararte a mirar más allá, eso es solamente la superficie, lo que tu ojo quiere que veas. Ya estamos dentro. Mira hacia afuera. Allí están ellos y justo enfrente la figura. ¿Cómo podemos ver a la figura justo al otro lado, si estamos dentro de su panal cristalino, en su cuello? ¿Quién eres tú de los tres de afuera? ¿Eres el que está dentro o eres el que porta este colgante?

Se puede notar como avanzamos hacia la figura, y la figura avanza hacia nosotros. El movimiento es brusco, porque andamos sobre cuatro patas. Si te fijas bien, si consideramos que lo que vemos avanzando hacia nosotros es un reflejo de donde pertenecemos ahora, sus dos patas traseras podríamos afirmar que son de cabra, de espeso pelo negro, haciendo juego con el resto de su composición, contrastando con la blancura de las piernas delanteras. Quiero llegar ya. Quiero fundirme al ritmo de la música. Sé que todo esto es una imagen espejada y que los dos en las gradas están esperando que choquemos para ser uno. En el plano en el que nos unamos todos podremos salir de aquí. Ya casi estamos, un poco más, al ritmo de la música, no tropieces ahora, sigue, empuja con tus patas traseras, vamos, ya casi puedo ver la sonrisa de cerca, hay espacio suficiente para seguir andando entre los cuerpos de nadie, el verde obsidiana llama al verde obsidiana. Estamos justo enfrente, alcemos las manos para entrelazarlas en un abrazo eterno. Deja que cese todo lo sensorial. Ya estamos juntos, en un fondo negro, despierta.

El Cazoo del Morro

Sandra M. Úsuga Giraldo
Purdue University

A Ella la que me cosió el alma que había quedado en pedacitos.

Allá, sí allá, reconocé ese lugar por favor. Entendé que existe. Pues allá, una de las lucecitas del triángulo violetesco corresponde al Cazoo. Allá en ese triángulo montañoso ufff han pasado tantas, pero tantas cosas. Ah, pero de eso yo no voy a hablar, noooo qué pereza. De eso ya se ha hablado mucho, o bueno tal vez poco, o mejor, a medias... Puras verdades a medias. De eso no voy a hablar hoy, ¿para qué? Bueno mejor dejemos que la niña les cuente. Contá pues, hablá pues, ah verdad que no sabés ni hablar, ni escribir, ni nada, vos piojosa. Pero contá pues alguna cosita. Ehhh pero qué dificultad para hablar, ¡qué cosa tan verraca pues hombe! ¡Hablá, contá!.

Yo no sé hablar, ni escribir, ni nada, pero lo voy a intentar… Esta era mi primera Ca porque la Sa le faltaba, era físicamente incompleta. Creo que en vez de Casa la llamaría Cazoo, pues era una combinación de casa y zoológico. Cien pies, sapos hasta una culebra, hormigas, y debo decir unos pequeños roedores ratoniles querían hacer de esta su Cazoo. Tal vez el calor del amor de Ella los atraía, tal vez su fuerza interior como a mí los cobijaba, por eso los sapos… sí, a cada rato nos visitaban o más bien entraban sin permiso. Eran ellos pa' dentro y ella pa' fuera. Pero no se querían ir. Creo que a estas criaturas también el amor incondicional de Ella los embelesaba.

Yo era una cosita diminuta, como las lucecitas del triángulo cuando se observan de lejos y había algo de mi Cazoo que me atormentaba y eran las cucarachas voladoras. Ay, ay, ay… hubo muchas noches de desvelo. Le temía a la noche, pues les gustaba salir de fiesta a las condenadas. Y, pues, una de esas noches tenebrosas recuerdo mirando por un rotico de mi cobija, sudando y

llena de miedo mientras ellas revoloteaban bien campantes por el aire. Hasta que llegó el señor Baygón con quien ella las derrotó para siempre. Ella siempre tenía una solución para todo. Es increíble. Las cucarachas voladoras ya no eran más una pesadilla, lo único que ahora conecto con dicha experiencia es que no le tengo miedo a volar. Ellas, a quienes les tuve tanta fobia, venían con un mensaje incrustado en sus alas: "había que volar sin miedo."

El Cazoo poco a poco se iba haciendo Casa. Cuando Él se marchó, Ella no paraba, como dice la canción de llorar, y llorar, llorar y llorar… dirás que no me quisiste, pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar. Con dinero o sin dinero, hago siempre lo que quiero, y mi palabra es la ley ♪ ♫ ♩ ♬… pero seguía y seguía, trabajaba y trabajaba. Y fue convirtiendo nuestro Cazoo en una Casa. Ya las goteras de agua no querían intentar entrar más allí, ya los animales habían sido desplazados, pues ella con su trabajo había tapado cada agujero, el baño ya era un baño, de naranja adobe ahuecado con gris pasó al color azul. Fue tanta la felicidad que un día hasta me hice una foto-estudio ahí, sí en el baño azul con mi vestido de baño favorito, color azul reina. Aunque debo confesar que me gustaba mucho el olor a tierra remojada que se levantaba cada vez que yo le ayudaba a Ella a trapear, pues te cuento y les cuento que ya el piso no era de tierra, era un piso más firme.

El Cazoo que se fue convirtiendo en Casa, iba volviéndose de colores, la puerta ya no era de candado, Ella cada vez me proveía de la seguridad que pensaba había perdido con la salida de Él. La puerta ya era más segura, de Cazoo pasamos a Casa, y del llanto poco a poco a la risa y a la estabilidad. La Casa que fue Cazoo la recuerdo con sus lucecitas de navidad titilando en la ventana, el olor a pedazo de pino, una rama del Pinal que ella traía cada año para convertirse en

nuestro árbol de navidad, cuyas bolas decorativas la niña hacía de papel… La Casa que fue un Cazoo trae memorias del olvido que se impregnaron primero con el olor del jabón rexona café que por algún motivo o razón y por un largo tiempo no quise usar jamás, pues ese olor pasaba a dolor profundo de abandono… Sin embargo, aquellas memorias en el Cazoo que Ella convirtió en Casa se impregnan hoy con el olor que alivió y alivia, con el olor a sopa sin carne y al huevo tibio que Ella me daba con cucharita y sal. En el Cazoo del Morro, del Rancho que ella convirtió en un Caso, y que del Cazoo pasó a una bella Casa… ¡ELLA ME SALVÓ!

Ensayos

Activismo y compromiso en la obra *Tea Rooms: Mujeres Obreras* de Luisa Carnés

Montserrat García Ródenas
Auburn University

Este trabajo pretende llamar la atención sobre la actividad literaria de aquellas mujeres de clase obrera que expresaron su compromiso político-social ignorando las convenciones literarias y estéticas de la época. Para ello abordaremos la evolución del movimiento feminista y la creación de coaliciones por los derechos de la mujer en la España de principios del siglo XX y cubrir, así, la falta de representación de autoras menos privilegiadas cuya producción intelectual fue autodidacta y reivindicativa. En concreto nos centraremos para nuestro análisis en la novela recién recuperada y republicada en 2016 *Tea Rooms: Mujeres Obreras* (1934), de la madrileña Luisa Carnés Caballero (1905-1964).

1. Introducción: Modernismo como movimiento cultural internacional

Se considera dentro de la crítica literaria que a raíz de la crisis de fin de siglo en España surge una nueva generación de escritores e intelectuales en una amplia cronología que abarca desde 1880 hasta 1940, aproximadamente, agrupados bajo el rótulo de «Generaciones» lo que conlleva que son estudiados de manera historiográfica y no estética. Por el contrario, en 1888 con la publicación de *Azul* del nicaragüense Rubén Darío, emerge una renovación estética como reacción al realismo que busca la belleza en el refinamiento artístico que se expande por toda América y Europa. Para algunos autores de la «Generación del '98» como Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez esta tendencia supone un afeminamiento, una confusión sexual plasmada mediante el cuidado formal, un arte que peyorativamente califican de 'afrancesado'. Este rechazo ha conllevado durante años que se haya excluido a estos escritores del canon modernista occidental argumentando que estas obras están tan ligadas a las tradiciones y circunstancias del

país y su época que no pueden integrarse en la pureza estética del modernismo, reservando esta marca para las obras americanas, hispanas y de otras partes de Europa. Premisas que, como adelantó Díaz-Plaja en su obra *Modernismo frente a Noventa y Ocho* (1951) surgen del desprecio, de una propaganda política elitista que pretendía legitimar la superioridad ética y moral de la literatura española que se apuntalaba como responsable de criticar las estructuras sociales de la época.

Estas actitudes misóginas, clasistas y heterófobas vinculadas a la confusión ideológica y espiritual del momento guardan una estrecha relación con la concepción masculina y viril de entender la escritura que estos autores hacían gala, repleta de alusiones a la patria y a la búsqueda de una identidad nacional tras la pérdida de las últimas colonias en 1898. Esta arenga, fundamentalmente varonil, sitúa al hombre en el poder y tomando el control mediante una alegoría de *la madre patria* como ideal de género que parece sugerir que la nación representa una serie de valores asociados con la maternidad (protege, dispensa cuidados, entrega incondicional y lucha), reduciendo así la oportunidad de incorporar a las mujeres en el discurso literario de la época.

Al despreciar la nomenclatura modernista en pro de los términos genealógicos e historiográficos se desliga este movimiento de la heterogeneidad y variedad que supone, silenciando, por ejemplo, las voces de muchas mujeres cultivadas e instruidas que comenzaron a cuestionar las convenciones literarias de la época[1]. La mujer tradicionalmente es vista como

[1] A mediados de siglo XIX empezó a existir cierta conformidad con que las mujeres cultas produjeran poesía y se comenzaron a publicar en prensar y revistas, puesto que «como mujeres tenían autoridad para escribir desde el corazón», siempre sobre un amor tierno decorado con devoción religiosa, pero «se les negaba cualquier autoridad para expresar ambigüedades morales o rebelarse contra la jerarquía social». (Zavala, 41-43).

sujeto antagónico del hombre y, por sus diferencias anatómicas y biológicas[2], se le considera el «otro» relegándola a ser objeto del deseo del hombre para vincularla a la vida doméstica en oposición a la individualidad y creatividad masculina.. A finales del siglo XIX, después de siglos de permanecer ocultadas bajo iniciales y pseudónimos, las mujeres comienzan a tomar conciencia en la vida cultural, abogando por un cambio que las considere como iguales.. Estas mujeres modernistas y su lucha constituyen lo que se conoce con el concepto de «Nueva mujer»[3].

2. El nacimiento de la «New Woman» y la Primera Ola Feminista

A raíz de la realidad económica y política de finales del siglo XIX y especialmente de las bajas sufridas tras la Primera Guerra Mundial, el movimiento feminista europeo cobra fuerza. Las cientos de miles de viudas, solteras y huérfanas de La Gran Guerra tuvieron que luchar en una sociedad que las había educado para el matrimonio y las labores domésticas. La llamada 'Primera Ola Feminista' centralizada por la lucha sufragista en Inglaterra por mujeres de alta burguesía, plantea una reforma social que las permitiera votar[4], incorporarse a empleos

[2] El filósofo Ortega y Gasset y eminencias en el campo científico como Gregorio Marañón y Ramón y Cajal, entre otros, respaldaron que la mujer era un ser inferior biológica y socialmente y escribieron diversas 'teorías' y tratados para aclamar los valores de género tradicionales, como recoge en su obra *Médicos Escritores En España, 1885-1955: Santiago Ramón y Cajal, Pío Baroja, Gregorio Marañón y Antonio Vallejo Nágera* el autor Alfredo Jesús Sosa-Velasco. (Tamesis, 2010).

[3] El érmino original «New Woman» fue acuñado por primera vez en Inglaterra en 1894 por la autora Sarah Grand en su artículo "The New Aspect of Woman Question".

[4] Derecho otorgado en Inglaterra 1918 a las mujeres inglesas mayores de treinta años gracias al movimiento sufragista encabezado por Emmeline Pankhurst. En España con la llegada de la República se aprobó el sufragio femenino en 1933, en el que votaron 'sí' por unanimidad los socialistas, republicanos y los partidos conservadores de derecha (que pensaban que el voto femenino les favorecería porque las mujeres votarían lo que les dijeran sus maridos o la iglesia) con representación de cuatro mujeres diputadas: Margarita Nelken, Clara Campoamor (quien junto a María Zambrano contribuyó a la aprobación de las Leyes del Divorcio y del Matrimonio Civial), Federica Montseny y Victoria Kent (autora del primer libro crítico desde una perspectiva de género, *Las escritoras españolas*). Para un análisis detallado, ver Kirkpatrick, p. 219.

tradicionalmente vetados a las mujeres y que les proporcionara la opción de poseer una propiedad privada independientemente del matrimonio, así como el control sobre sus propios cuerpos e hijos. En este periodo son las mujeres de clase media las que comienzan a reunirse para reclamar, en exclusivos círculos victorianos, su emancipación e independencia así como una igualdad de oportunidades y derechos, ya que eran las únicas que tenían acceso a la educación puesto que las mujeres de la alta sociedad disfrutaban de una serie de privilegios ligados a su estatus en las altas esferas. Paralelamente aquellas mujeres, obligadas por las adversas circunstancias de la Primera Guerra Mundial había provocado, cambian sus labores del hogar para trabajar a marchas forzadas en la industria, oficinas y servicios y empiezan a manifestarse. Sin embargo, en una línea más afín al marxismo/socialismo, se rebelan para ser reconocidas como trabajadoras de manera digna, luchando por la igualdad salarial y profesional.

Al contrario, en España la sociedad todavía era muy anticuada y la Iglesia Católica poseía una gran influencia en todos los ámbitos sociales como también en la poesía y la novela de fin de siglo, por lo que el feminismo tuvo una escasa presencia durante el siglo XIX en comparación con otros países (Nueva Zelanda, Australia, Gran Bretaña, Estados Unidos, por citar algunos). La gran pionera como modelo de esta «Nueva Mujer» fue Emilia Pardo Bazán, burguesa reaccionaria que en 1892 publica su *Biblioteca de la mujer*, obra con la que pretendía contribuir a la educación de las mujeres españolas identificando a sus precursoras: Isabel la Católica, la Monja Alférez, santa Teresa de Ávila, Rosalía de Castro y Concepción Arenal. Pese a su prolífica producción como ensayista, novelista y crítica junto a su reconocimiento y admiración de sus contemporáneos, a Pardo Bazán se le negó en numerosas ocasiones el ingreso a la Real Academia de la Lengua Española, reconocimiento al que ella más aspiraba.

Muchas de las obras de las autoras españolas que encontramos a principios del siglo XX forman parte de una élite muy potente intelectualmente, pero muy misógina también, impregnadas de una ideología conservadora que las cuestiona y las excluye de los círculos literarios de la época. Inspiradas por la esencia modernista revolucionaria europea, un grupo de mujeres bien posicionadas reivindican no solo derechos políticos, económicos y educativos, sino también nuevas identidades, formas de vida y espacios culturales, de modo que de la mano de la pedagoga y humanista María de Maeztu se crea en el Madrid de 1915 la Residencia de Señoritas, en 1926 el Lyceum Club Femenino y en 1931 el Lyceum Club de Barcelona, espacios de confluencia esencial para muchas artistas de la época, como por ejemplo: Concha Méndez, Mª Teresa León, Zenobia Camprubí, Ernestina de Champourcín y María de la O Lejárraga, entre otras. Los arquetipos de mujer tradicional como el 'Ángel del hogar'[5] fueron desafiados con el fin de ofrecer modelos de género alternativos a los que 'imitar' o seguir para revertir esta situación. Como ya había adelantado dos siglos antes Mary Wollstonecraft en su obra *Vindicación de los Derechos de la Mujer* (1792), la clave para la autonomía de las mujeres era el acceso a la educación para desarrollar su independencia económica accediendo a trabajos remunerados. Del mismo modo, en esos años Virginia Wolf atribuía en *Una Habitación Propia* (1929) la escasa producción cultural de las mujeres a la falta de formación intelectual fuera del espacio doméstico. El Lyceum Club les brindaba una oportunidad para reunirse y poder compartir y desarrollar su talento y experiencias. No obstante, estos espacios fueron objeto de severas críticas[6], ya que suponían el abandono del entendido como 'entorno natural de la mujer',

[5] El término "Ángel del Hogar" hace referencia al poema "The Angel in the House" del victoriano Coventry Patmore escrito en 1854 en el que describe un arquetipo de mujer como ama de casa y esposa perfecta y entregada cuya existencia no tiene cabida fuera de las labores domésticas y la familia.

[6] Varela habla de cómo se invitó a Jacinto Benavente a dar una conferencia y se negó asegurando no saber dar una charla «a tontas y locas» (99).

el hogar y la familia, en pos de instruirse, lo que conllevó que fueran clausurados al final de la Guerra Civil por considerar que estaban 'al servicio de la depravación'.

Algunos autores célebres de la época colaboraron con esta institución femenina, como es el caso de Unamuno, Lorca y Alberti, e instaban a que las mujeres se cultivaran y educaran en las materias que le interesaran al hombre/esposo, en este caso, el arte y la literatura. El Lyceum recibió el sobrenombre de «club de las maridas» como indica Amparo Hurtado (145) por estar ligadas a relaciones personales y sentimentales con algunos de sus compañeros. Por ejemplo, bajo la tutela masculina se les permitía acceder a exclusivos círculos elitistas como narra en sus ensayos la periodista Carmen de Burgos en sus agradecimientos a su marido, Ramón Gómez de la Serna. Ello propició en la sociedad patriarcal de la época, que la autoría de estos hombres (esposos, amantes, amigos íntimos, etc.) fuera la que perdurase en el tiempo y se tuviera en consideración por la crítica literaria. Pero, la obra de 'las mujeres de los poetas' parece olvidada e ignorada por un canon fundamentalmente masculino que clasifica a los hombres como una élite con diversas etiquetas generacionales y, sin embargo, las antologías de estas mujeres se suelen agrupar bajo el nombre de «Mujeres modernas» o «Mujeres de vanguardia», siendo condenadas al silencio y al olvido. Muestra de ello dan las antologías poéticas de la época realizadas por Gerardo Diego: en la de 1932 no incluyó a ninguna mujer y en la revisión de 1934 aparecen solo dos, Josefina de la Torre y Ernestina de Champourcín.

3. Posmodernismo y la crítica literaria feminista: el proyecto «Las Sinsombrero»

La victoria del nacionalismo en la Guerra Civil Española y la posterior dictadura del General Francisco Franco disiparon cualquier amago de movimiento feminista —ya de por sí complejo— en el país durante casi 40 años. Después de los estragos de la Segunda Guerra Mundial y de que el modernismo fallase en la inclusión de voces marginales en el mundo

artístico, el posmodernismo ofrece una nueva oportunidad de repensar una serie de posiciones y e incorporar conceptos de raza/género/etnia/religión bajo el que se recuperan y reúnen diversas identidades que intentaron conquistar un espacio que les estaba vetado. A la luz de esta demanda surgen en la España de la transición diversos proyectos para recuperar y rendir homenaje a muchas de las artistas ya citadas que no gozaron del suficiente reconocimiento en vida. Una de estas tentativas fue bautizada en 2015 como el proyecto de «Las Sinsombrero»[7] que recupera una decena de mujeres intelectuales que se codeaban con los componentes de la «Generación del '27» en las publicaciones de la época como la *Revista de Occidente* o *La Gaceta Literaria*, sin llegar nunca a ser reconocidas como parte de ellas, como sucede en el caso de las antologías de la época. Todas estas autoras tienen características comunes: pertenecen a la alta burguesía y son mujeres políglotas, adineradas y viajeras que se reúnen en el vibrante Madrid de los años '20 en exclusivos circuitos artísticos. Sin embargo, estas compilaciones se centran fundamentalmente en una minoría de mujeres, olvidando las reivindicaciones de otras mujeres en situaciones más desfavorecidas.

Es importante enfatizar que el acceso femenino a la educación continuaba estando muy restringido a las mujeres de clase media-alta y restringida a una formación entendida como una prolongación de la vida doméstica-maternal: maestra de escuela, enfermera o farmacéutica. Sin embargo, el inicio del siglo XX y en especial, la breve II República (1931-1939), supuso un acercamiento a la cultura para muchas mujeres de clase baja, lo que se conoce como «feminismo

[7] Como la propia Maruja Mallo explica en unas grabaciones de la época, Lorca, Dalí, Margarita Manso y ella se paseaban por la Puerta del Sol despojándose del sombrero, gesto entendido como una provocación al «desvestirse» de parte de la indumentaria femenina burguesa y desafiando así los roles de género de la época, lo que provocó, según Mallo, que les apedrearan e insultaran.

institucional[8]». Del mismo modo, la industrialización favoreció la integración de la mujer en el mercado laboral del país, aunque el protagonismo de la mujer en las iniciativas sindicales de defensa y demanda de los derechos del trabajador era mínima. Esto revela por qué la izquierda española rechazó inicialmente el movimiento feminista al considerar que estaba enfocado únicamente en las clases medias y que excluía a las mujeres más desfavorecidas (Vollendorf, 267-269).

En los años 30 comienzan a circular revistas y publicaciones orientadas a romper con el dominio patriarcal sindicalista y el activismo femenino se alinea con el movimiento obrero. Surge la Agrupación de Mujeres Antifascistas en 1933 bajo el apoyo del Partido Comunista Español (PCE), y en 1936 las poetas y militantes anarcofeministas Lucía Sánchez Saornil, Amparo Poch y Gastón y Mercedes Comaposada fundan en torno a la CNT la organización Mujeres Libres[9], que llegó a contar hasta con 20.000 integrantes (Vollendorf, 271). Esta vinculación de las mujeres obreras con el activísimo político español constituye uno de los temas que menos atención ha recibido por parte de la historia y el mundo del arte, si bien es cierto que tras el exilio de gran parte de los autores de esta época resulta una tarea complicada reparar el rastro de su vida y obra.

4. Mujeres obreras, las grandes olvidadas

Mientras una minoría de mujeres burguesas se podían permitir el coraje de quitarse el sombrero por las principales calles madrileñas, otras mujeres de orígenes más humildes como Sara Berenguer Laosa, Pepita Carpeña o Luisa Carnés, lejos de producir arte, estaban obligadas a

[8] Vollendorf lo define como el apoyo oficial de organismos y programas designados a favorecer las necesidades de las mujeres (20).
[9] En la película española *Libertarias* (1996) de Vicente Aranda aparece la historia de un grupo de milicianas anarquistas de esta asociación, basada en la obra homónima del escritor Antonio Rabinad, (Vollendorf, 272).

hacerse a sí mismas durante la II República al trabajar infatigables jornadas en fábricas. A ellas su papel de mujer trabajadora les hace estar doblemente subyugadas al hombre: en casa están dominadas por la figura de un padre/marido y en el trabajo, por sus patrones. Sus vidas estaban destinadas a sufrir una evolución limitada ya que debido a su escasa preparación académica difícilmente podrían lograr un trabajo bien remunerado que las enriqueciera y motivase a crear. Por lo tanto, estaban privadas involuntariamente del acceso a los círculos intelectuales de la época, independientemente de sus méritos y talentos. Estas mujeres obreras, ya antes de la opresión del franquismo, estaban encadenadas por el analfabetismo y la escasez, de manera que no pueden ver el trabajo como un medio para obtener independencia, sino como manera de subsistir.

Al historiador Antonio Plaza Plaza le debemos la revitalización de gran parte de la obra de Luisa Carnés Caballero (1905-1964), porque desde 1992 ha intentado acercarnos al crudo retrato que hace esta autora de la vida cotidiana y la solidaridad entre mujeres trabajadoras de la capital madrileña de la época. Curiosamente, Luisa Carnés trabajaba en la sombrerería de su tía Petra, a la que entró de aprendiz con 11 años durante esta etapa de Las Sinsombrero, mientras al acabar sus jornadas laborales leía a los grandes autores clásicos de la literatura en folletines por fascículos. Pese a su breve escolarización, su afición por la lectura y sus inquietudes sociales la llevaron a un lugar más activo y comprometido: al de la creación literaria. Su escasa formación autodidacta no parece un impedimento puesto que consigue expresar todo aquello que rodea su propio universo y publica un buen puñado de cuentos, novelas y obras de teatro de manera precoz (se estima que más de setenta entre 1926 y 1964) gracias a su posterior empleo como mecanógrafa en una importante editorial, la Compañía Iberoamericana de Publicaciones (CIAP). Su prematura muerte en un accidente automovilístico a los 59 años en México D.F. ―donde se

encontraba exiliada tras conseguir huir a Francia por la Junquera— borra todo rastro de su obra, que quedó inédita hasta la última década.

A pesar de su juventud, Carnés detalla en su obra coral de preguerra *Tea Rooms: Mujeres obreras* (1934) la vida de cinco trabajadoras de un salón de té situado en la Puerta del Sol. Su prosa se caracteriza porque no dulcifica ni suaviza la pobreza y miseria que las rodea, siendo directa y clara. Demuestra un talento natural para narrar la crudeza de las miserias de su época, donde abundan detalles autobiográficos de experiencias laborales que bien podrían calificarse de reportaje periodístico por su magnitud crítica y analítica del tiempo presente. El centro neurálgico de la novela, un salón de té en pleno centro de la capital de un país incierto e inestable, sirve como escenario ficticio en el que se cruzan las vidas de distintas mujeres, fatigadas de la sociedad que las rodea, así como la clientela habitual: obreros, burgueses, sindicalistas, los Guardias de Asalto… retratando así una época turbulenta y a la vez confusa. En el siguiente fragmento, un narrador omnisciente nos muestra 'el cometido al que estaban destinadas estas mujeres de clase baja'.

> Matilde siente como nunca el peso de su condición de explotada. Antonia, al cabo de largos años de humillaciones penosas, no ha logrado siquiera obtener de los superiores el reconocimiento de sus derechos, de empleada competente. Trini está descontada, el jornal no le da ni para malcomer. Paca no hay que pensar siquiera: ella, sacándola de sus «asuntos religiosos», no sabe otra cosa, ni le importa. (81)

Como vemos en el pasaje, Carnés da voz a una realidad y, en concreto, a un tipo de roles que ni los autores varones ni las mujeres de la época nos han mostrado en sus obras: la desigualdad de clases unida a la de género. A finales del siglo XIX y principios del XX son muchos los autores que nos presentan un país en crisis, pero Carnés recalca además la escasa

voluntad de cambio relacionada a esos roles tradicionales. Son pocas las mujeres que lucharon por obtener una reforma política y social y muchas las que defendieron el status quo como plasma en la siguiente satírica observación: «La obrera española, salvo contadas desviación plausibles hacía la emancipación y hacia la cultura, sigue deleitándose con los versos de Campoamor, cultivando la religión y soñando con lo que ella llama su «carrera»: el marido probable» (43). Critica sin rodeos el prototipo de "Ángel del Hogar" así como la pasividad ciudadana y proletaria y reclama la necesidad de eliminar hábitos pasados. Para ello contamos con Matilde como una narradora valiente y abiertamente feminista, que ha espabilado tras ponerse las gafas moradas y aguarda un futuro nuevo, en ocasiones utópico con denuncias y anhelos que parecen complicados de conseguir.

Antonia, la trabajadora aguerrida de ideas tradicionales y educada para callar; Laurita burguesa y acomodada, y Paca, soltera en la treintena cuyo único refugio es la religión sirven de contrapunto a Matilde, la inconforme protagonista. Distintos arquetipos de mujer, cada una con su carácter y personalidad, se dan la mano y se reprenden en sus desengaños y aprendizajes, día tras día. Todas sus historias y voces se funden y a la vez se ahogan ante la falta de esperanzas y expectativas de una sociedad que las quiere sumisas. A pesar de todo, Matilde supone un amago de «New Woman», una mujer obrera cuya conciencia crítica va despertando a medida que se desarrolla la novela, tal y como muestra su siguiente discusión con Antonia.

«—Estos disturbios no hacen más que aumentar la represión gubernamental, sin aportar ningún beneficio al trabajador.

—¿Te parece poco saber que la gente va despertando?» (97)

Muestra Carnés a través de todas ellas una gran capacidad de observación, estos personajes conducen al lector a los hechos históricos, constituyen una especie de mirada a la

realidad social de aquellos días. Matilde, a veces en calidad de narradora y otras como mero personaje, es una mujer joven trabajadora que no puede permitirse una habitación propia, pero sí una nueva identidad y para ello comienza reivindicando sus derechos laborales: para ella ya basta, no quiere callarse más ante las injusticias. Muy pocas mujeres de la época tenían la educación y recursos económicos necesarios para ejercer el trabajo intelectual de estas escritoras del '27, así que Carnés crea a Matilde para manifestar, sin temor a ser juzgada, su ideología proletaria, liberándose del discurso alienador que las limitaba a las obligaciones del hogar y la familia. En esta y otras obras de Carnés podemos encontrar referencias que demuestran su conocimiento y simpatía por determinadas líneas ideológicas cercanas al comunismo, partido en el que militaba su primer marido, el cartelista Ramón Puyol Román, algunas de ellas consideradas obras de agitprop[10].

No es original que una mujer tome el control de la narración, pero sí supone una novedad que una mujer se valga de la ficción para dejar al descubierto una realidad con total franqueza: que la mujer de clase baja estaba totalmente infravalorada y desprotegida en la sociedad y cómo su incorporación a la esfera laboral no las redimía en absoluto, más bien las explotaba en jornadas agotadoras y sumía en una vorágine de miseria salarial y ausencia de derechos por el bien común. También Matilde rompe con las convenciones de la época ya que muestra una significativa urgencia de dejar atrás la imagen tradicional de la mujer y la necesidad de asumir nuevas identidades y también, nuevos derechos. En el siguiente diálogo vemos cómo Matilde le

[10] Agitprop surge de la combinación de 'agitación' y 'propaganda'. Consiste en influir y convencer a la opinión pública de espectáculos artísticos con una finalidad política, normalmente asociado con el compromiso comunista-marxista.

comunica a Antonia la muerte de otra compañera al someterse a un aborto,[11] obligada por su marido.

—Al parecer la acompañó a casa de una comadrona, que es quien le ha provocado el aborto con una varilla de paraguas.

—¡Qué horror! ¿Y cómo?

—Pinchándola la matriz, digo yo.

—Pero a esa mujer la detendrán ahora.

—Sí.

—¿No murió enseguida?

—No. De casa de aquella tía salió bien, pero al acostarse, la sobrevino una hemorragia enorme, y ya hasta el fin. (71)

Lejos de perderse en las vanguardias y meditar sobre el problema de España, Carnés señala directamente, sin eufemismos, uno de los problemas fundamentales de la mujer en el país: el aborto y la violencia de género. La mentalidad de la época al asumir el embarazo de un hijo no deseado dejaba a la mujer de clase baja en muy malas condiciones: arruinada, deshonrada, desprotegida y en una búsqueda desesperada de soluciones que, en numerosas ocasiones les provocaba graves infecciones, o como en este caso extremo, incluso la muerte. Lo más destacable de esta novela es que pese a la sencillez del lenguaje y la trama no resulta una lectura complaciente, sino más bien arriesgada. La sinceridad de Carnés ante los actos más cotidianos empuja al lector a empatizar con los problemas de estas mujeres trabajadoras. Nos narra apenas unos meses de la vida de estas empleadas, pero lo suficiente para demostrar como en materia de feminismo, España estaba todavía muy alejada de los logros adquiridos en otras partes del

[11] Obviamente practicado de manera ilegal, el aborto ha sido un delito castigado por el Código Penal en España hasta el año 1985.

mundo y la necesidad de estimular una profunda conciencia social y compromiso sobre este tipo de causa colectivas.

De igual modo que en los años ‘60 el «Nuevo Periodismo» iniciado por Tom Wolfe. Gay Talese y Truman Capote sorprendía al lector estadounidense con un nuevo discurso que aunaba entretenimiento y compromiso, Luisa Carnés se anticipa al periodismo gonzo para hacernos testigos de la prostitución, del acoso sexual, del aborto y los abusos laborales, así como de la fuerza femenina, de la sororidad entre trabajadoras y de la urgencia de la colaboración organizada bajo agrupaciones activistas para el correcto desempeño laboral y político. Independientemente de la politización de la novela, *Tea Rooms: Mujeres Obreras* tiene un gran valor documental gracias a la verosimilitud de la trama y los personajes, con unos afilados diálogos y un paisaje costumbrista así como un vocabulario tradicional plagado de jerga castiza, que pone sobre la mesa cuantiosas cuestiones de actualidad casi noventa años después de su concepción.

Por último, conviene recordar y subrayar la necesidad de rescatar muchas de las voces olvidadas que narraron un inicio de siglo tan complicado, en especial la de aquellas mujeres que se escapaban de la homogeneidad del canon literario español. Muchas de ellas mantienen parte de su obra sin publicar debido a su exilio del país, como en el caso de Carnés que sí obtuvo gran repercusión como periodista en el Ateneo Español de México. El hecho de que aún hoy se ponga en duda la existencia de múltiples voces narrativas femeninas es un evidente indicador del problema endémico de la dominación masculina de la escritura; problemática que para ser solucionada debe tener en consideración los testimonios de los sectores más reprimidos. Y leerlos, editarlos, publicarlos y estudiarlos.

Obras citadas

Balló, Tània, et al. "Imprescindibles - Las Sin Sombrero - RTVE.es A La Carta." *RTVE.es*, Intropíamedia y Yolaperdono, 9 Oct. 2015, www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-sinsombrero/3318136/.

Bieder, Maryellen. "Woman and the Twentieth-Century Spanish Literary Canon. The Lady Vanishes." *Anales De La Literatura Española Contemporánea*, vol. 17, no. 1/3, 1992, pp. 301–324. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/27742021

Carnés, Luisa. *Tea Rooms: Mujeres Obreras*. Hoja De Lata Editorial, 2016.

Frader, Laura L., and Sonya O. Rose. *Gender and Class in Modern Europe*. Cornell Univ. Press, 1996.

Johnson, Roberta. "Spanish Feminist Thought of the Modernist Era." *Anales De La Literatura Española Contemporánea*, vol. 35, no. 1, 2010, pp. 35–61. *JSTOR*, JSTOR, www.jstor.org/stable/27799142

Kirkpatrick, Susan, and Jacqueline Cruz. *Mujer, Modernismo y Vanguardia en España* (1898-1931). Cátedra, 2003.

Olmedo, Iliana. "El trabajo femenino en la novela de la Segunda República: Tea Rooms (1934) de Luisa Carnés", *Rilce*, vol. 30, n.2, 2014, pp. 503-525.

Soufas, C. Christopher. *The Subject in Question Early Contemporary Spanish Literature and Modernism.* Catholic University of America Press, 2011.

Valero, Encarna Alonso. *Machismo y Vanguardia: Escritoras y Artistas En La España De Preguerra.* Devenir, 2016.

Varela, Julia. *Mujeres Con Voz Propia*. Morata, 2012.

Vollendorf, Lisa. *Literatura y Feminismo En España, S. XV-XXI.* Icaria Editorial, 2005.

Zavala Zapata Iris M. “Biografía De Una Generación: Las Escritoras Del Noventa y Ocho, por Amparo Hurtado.” *Breve Historia Feminista De La Literatura Española (En Lengua Castellana),* Anthropos, 2012, pp. 139–154.

Influencia del erotismo y la ansiedad de Walt Whitman en la poesía de Federico García Lorca: *Oda a Whitman*

Alex Torres
Stanford University

Durante un breve periodo del año 1929, Federico García Lorca estudió en la ciudad de Nueva York. Aunque García Lorca viajó a estas ciudad para estudiar en la Universidad de Columbia, en su lugar encontró una musa poética —una libertad de las restricciones políticas existentes en España. En su obra, *Poeta en Nueva York,* García Lorca convierte sus experiencias de profunda alienación en Nueva York (aumentada por el desplome del mercado de valores) en un profundo abismo introspectivo con el objeto de explorar su identidad sexual, su lugar en el mundo y su estética poética. Como bien observa el crítico literario Francisco Javier Díez de Revenga en la siguiente cita: "Hay que poner en relación esta crisis personal con la condición homosexual de Federico García Lorca y un tremendo desengaño amoroso sufrido en los meses previos al viaje" (Javier Díez de Revenga 33). Sin embargo, Francisco Javier Díez de Revenga no señala cómo García Lorca intenta resolver su angustia a través de la experimentación poética ni la influencia ejercida por otros poetas americanos, particularmente Walt Whitman. En este ensayo, analizo la relación poética entre Federico García Lorca y Walt Whitman. Más, específicamente, sostengo que se puede leer la "Oda a Walt Whitman" como un ejemplo de la influencia de la ansiedad en su obra. En lugar de ocultar la influencia de Whitman, García Lorca emplea metáforas del deseo homosexual como influencia de este autor y, al hacerlo, el poeta español descubre posibilidades hermenéuticas de la experimentación poética en el denominado verso libre.

Para empezar, es esencial comprender la influencia de Whitman en países hispanohablantes. En su seminal trabajo crítico *Walt Whitman en Hispano América* (1954), Fernando Alegría observa:

> La influencia de Whitman en la poesía [de países hispanos] se manifiesta especialmente en tres etapas: la del modernismo, la del post-modernismo y la del vanguardismo. Los modernistas no captaron realmente la esencia de las palabras de Whitman, es la voz del poeta norteamericano que está presente a través de sus obras, rara vez su espíritu. Para ellos, Whitman fue más que nada una leyenda, no conocieron su obra sino fragmentariamente y por medio de traducciones (...) no fue sino una generación posterior la primera en penetrar más allá del verbalismo de Whitman para descubrir las ideas filosóficas, religiosas y políticas con que éste forjara su concepción del mundo. (Alegría 247-248).

Curiosamente, García Lorca pertenecía a la primera generación que leía a Whitman en inglés. Su tiempo en Nueva York, por otra parte, le permitió obtener la competencia cultural del propio mundo del poeta norteamericano. Así demuestra su comprensión en su famoso poema, "Oda a Whitman." Antes de analizarlo quiero llamar la atención sobre una teoría de la influencia que les puede permitir a los lectores comprender mejor la relación estética entre García Lorca y Whitman.

En su valiente estudio, Harold Bloom propone su tesis de la influencia poética. En esencia, sostiene que desde el Renacimiento, los poetas han tenido dificultades para responder y ocultar la influencia de su predecesor poético. Los poetas adoptan las formas de sus predecesores con la subversión—lo que Bloom llama una "interpretación incorrecta." Entonces, ¿cómo Lorca interpreta incorrectamente los poemas de Whitman? (Bloom 16). Marjorie Smith Ferrer explica esta idea en su propio trabajo crítico sobre "Canción de mí mismo" por Walt Whitman: "El erotismo en este *viaje poético* implica una exploración de la relación que el individuo establece con su propia sensualidad, y ahonda en la relación erótica que se establece con el otro" (Smith

80). Es decir, una relación erótica es una metáfora poética tanto entre el yo y otros poetas. García Lorca responde al erotismo de Whitman mediante la utilización de la metáfora erótica. Esta imagen funciona como una forma de aceptar la influencia de Whitman. Es decir, García Lorca utiliza el erotismo para adoptar la poética de Whitman: "Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman, / he dejado de ver tu barba llena de mariposas"; "Y tú, bello Walt Whitman" (García Lorca 28).[12] Aquí, el hablante de "Oda a Whitman"—lo que podríamos llamar la personalidad poética de García Lorca—describe a Whitman como "hermoso" y "bello," lo que implica una relación homoerótica, puesto que el hablante es presumiblemente masculino. Las "mariposas" connotan, además, la idea de la homosexualidad. Después de todo, ¿quién ha descrito alguna vez una barba en términos de mariposas? Tal vez el aspecto más llamativo del poema es que el hablante se dirige a Whitman directamente, casi como si mirara una fotografía del poeta con una "barba llena de mariposas."[13]

Podría decirse que el momento que impacta más eróticamente en el poema es cuando el hablante describe a Whitman como poseedor de "los muslos de Apolo virginal." No se puede ignorar la relación entre el erotismo de los muslos y el poder poético: después de todo, Apolo es el dios de la poesía. Esto implica que el hablante asocia a Whitman con los dioses. Sin embargo, la metáfora también funciona para describir a Whitman y sus muslos en términos de amante masculino de Apolo. Por ejemplo, Apolo mata accidentalmente a Jacinto, su amante masculino más famoso. Si el hablante asociara a Whitman con Apolo, se podría luego identificar con

---

[12] Todas las citas del poema son de la edición de 1989 de *Poeta en Nueva York*.

[13] Estudiosos de Whitman han estado interesados en la representación de Whitman como una fotografía. De hecho, incluso podríamos argumentar que Allen Ginsberg ve tanto a Whitman como a García Lorca en términos de fotografías en su famoso poema "A Supermarket in California." Whitman fue el poeta más fotografiado del siglo XIX.. Ver *Walt Whitman's Native Representations* por Ed Folsom y *Meditating American Autobiography* por Sean Meehan.

Jacinto. Esto demuestra el temor del representante ante la influencia poética. Es decir, García Lorca teme que haga uso de la técnica poética de Whitman.

A pesar de que el hablante parece tener sentimientos homofóbicos actúa homofóbicamente.[14] La paradoja, entonces, evoca las multitudes de Whitman. Como ha observado Carlos Farrán con relación a la "Oda a Whitman": "Difícilmente se encontrarán en la obra de este autor diatribas tan feroces como las que lanzó contra esta estirpe denostada, ni cuando los tilda de degenerados ni cuando equipara su deseo erótico al sadomasoquismo" (Farrán 92). Como Whitman, el hablante de García Lorca proclama multitudes. En lugar de unir al mundo, el hablante emplea a las multitudes para expresar las grandes divisiones en la sociedad. Después de describir su atracción por Whitman, el hablante fustiga a los "maricas de las ciudades," calificándolos como "madres de lodo" y "arpías"—descripciones femeninas. Las tres descripciones son términos usados para describir a los homosexuales. La plétora de términos despectivos llama la atención sobre la crisis social hacia esta orientación sexual. En términos de influencia poética, podríamos utilizar un lente freudiano como el de Jerez Farrán. Para seguir las teorías de Harold Bloom, propongo que esto se puede leer como un concepto de "mecanismo de defensa." García Lorca, paradójicamente, acepta la influencia de Whitman a través de señales eróticas mientras que al mismo tiempo se burla y refleja su ansiedad ante la influencia de los discursos de odio—términos despectivos para describir a los homosexuales. La identidad homosexual de García Lorca es un aspecto importante de su poesía. De hecho, parece que García Lorca utiliza al hablante para explorar su propia identidad personal y su

[14] Esto es un tropo común en la poesía moderna y postmoderna. Tal vez el ejemplo más conmovedor es "The Glass Essay" por Anne Carson, donde el hablante se convierte en misógino hacia Emily Bronte para llamar la atención sobre la opresión patriarcal a la que el hablante se enfrenta.

identidad poética.[15] Muchos críticos se centran en el papel que tiene la homosexualidad en la forma poética de los poemas de Lorca. Por ejemplo, el crítico Enrique Álvarez sugiere que en los poemas de García Lorca "se muestra[n] en relación con la descomposición del universo y la fragmentación de la subjetividad" (Álvarez 36). En otras palabras, se descubre una falla de la coherencia y la realización de la transitoriedad en la poesía de García Lorca, un intento por encontrar una nueva forma poética.

La influencia de Whitman sobre García Lorca se manifiesta, entonces, en la experimentación de la forma poética. En su poesía, García Lorca emplea muchas formas cerradas como sonetos y baladas. Las formas cerradas, sugiero, evocan la agitación política de España que limita la libertad y la libertad de expresión. En este contexto García Lorca, y muchos otros, no podían expresar sus opiniones políticas u orientaciones sexuales. Incluso en otro poema erótico, "Oda a Dalí," Lorca revela las restricciones de la forma poética. En esta oda divide el poema en cuartetas, con casi cada línea terminando en puntuación. El hablante de "Oda a Dalí" igualmente sugiere esta idea: "Un deseo de formas y límites nos gana." El hablante adopta una voz igualitaria al estilo de Whitman. Una gran cantidad de poder está presente en la utilización del concepto dejarse "ganar." El "deseo de formas y límites" implica tanto las reglas de la poética así como las restricciones impuestas por el gobierno español. Parece que la forma poética estricta podría funcionar como una metáfora de la identidad restringida de García Lorca.

A diferencia de la "Oda a Dalí," se encuentra una experimentación formal en "Oda a Whitman" para escapar de los confines de la poesía, un sentimiento que resuena con la propia revolución poética de Whitman. Antes de pasar a Lorca, sin embargo, es importante tener en cuenta una vez más el papel de Whitman en América y la revolución poética que trajo a este

[15] Para una completa biografía del poeta, así como información acerca de su orientación sexual, ver *A Companion to Federico García Lorca* por Federico Banaddio.

continente. En E*ntre el espejo y el mundo I: texto literario y contexto histórico en la literatura norteamerica*, Juan José Coy captura a la perfección esta idea: "Whitman se independiza, o se desmarca radicalmente, de todos sus contemporáneos, y para qué hablar de sus predecesores. Tuvo que arrostrar las diatribas de muchos de ellos, no solo por cuestión de discrepancia literaria y poética, sino incluso por otras de carácter puramente personal. La inmensa personalidad de Whitman cierra el ciclo, en cierto modo, de la poesía imitativa americana, para abrirle la puerta ya sin trabas a lo norteamericano propiamente dicho" (Coy 156). En la sección 28, el hablante de "Canto de mí mismo" utiliza el cuerpo—y el erotismo—como una metáfora de una nueva poética:"Y ¿qué es tocar, qué es sentir otro cuerpo? / Es entrar tembloroso en una nueva identidad"(Whitman 30).[16] Aquí, el toque contiene múltiples significados: significa tanto el contacto homosexual (el toque heterosexual sería el antiguo toque) y el toque de una nueva poética, el verso libre. Este nuevo toque, del deseo homosexual y el verso libre, parecen venir juntos para formar "una nueva identidad." Tal vez la palabra más llamativa en estas dos líneas sea "tembloroso." El temblor del hablante connota la ansiedad que se experimenta durante la búsqueda de una nueva identidad. Por otra parte, implica el riesgo involucrado en experimentar el nuevo contacto, especialmente el riesgo de ser marginado. Sin embargo, el temblor también connota la emoción, la liberación de un sinnúmero de emociones. Con esto en mente, parece que la libertad para liberar la emoción y el verso libre se relacionan directamente con la formación de una nueva identidad.

Ciertamente, una noción similar resuena a través de los poemas de García Lorca. Como Álvarez observa, en los poemas de Nueva York García Lorca busca "un nuevo lenguaje que reduzca la distancia entre forma y referente" (Álvarez 36). Parece como si García Lorca esperara

[16] Todas las citas del poema pertenecen a la traducción de 1950 de *Hojas de hierba*. A pesar de que García Lorca leyó a Whitman en inglés, cito una traducción al español con el propósito de esta asignación.

asumir la identidad de Whitman como el poeta de Nueva York. Para el hablante, es importante que se comunique directamente con la ciudad de Nueva York: "Nueva York de cieno, /Nueva York de alambres y de muerte. /¿Qué ángel llevas oculto en la mejilla? / ¿Qué voz perfecta dirá las verdades del trigo?" En este caso, el hablante describe Nueva York como una paradoja de la suciedad y la decadencia, como lo sugiere "cielo," "alambres," y "muerte." Sin embargo, el hablante duda de que no haya nada bueno dentro de la ciudad: cree que hay un "ángel" con una "voz perfecta," tal vez Whitman. Sin embargo, el ocultamiento también se puede leer en relación con la sexualidad. Es decir, el hablante podría estar tratando de encontrar un amante homosexual –un ángel – en la ciudad de Nueva York. En la búsqueda de este misterioso personaje homosexual, el hablante puede (metafóricamente) descubrir su propia voz y la identidad erótica. La relación implícita entre la sensualidad erótica y el arte no es nueva. Como Smith argumenta en su artículo sobre Whitman, "El erotismo es un viaje, un acto de exploración sensual y sensorial que se equipara con el arte, en este caso con la poesía, pues la poesía de Whitman también es un acto de búsqueda y una expedición efectuada a través de la sublime palabra poética" (Smith Ferrer 90). ¿Cómo, entonces, García Lorca expresa esta búsqueda?

La ansiedad de descubrir la homosexualidad se observa desde la primera estrofa, donde el hablante viaja " por el East River y el Bronx," donde "los muchachos cantaban enseñando sus cinturas." Aquí, el hablante asume el papel del poeta errante, el unificador del camino abierto. Significa que el hablante se desplaza por medio del río. Curiosamente, lo primero que encuentra tiene connotaciones eróticas: "enseñando sus cinturas." Además, "enseñando" significa exponer, un gesto hacia la desnudez. Parece que la búsqueda del hablante se relaciona directamente con el descubrimiento del erotismo. Sin embargo, la exposición sólo se burla del hablante: debe tomar una jornada más para descubrir el erotismo, para descubrir un nuevo modo de poética. La

segunda entrada en el río, de forma ligeramente diferente, atrae más a este descubrimiento del erotismo. Es más, el hablante yuxtapone este erotismo contra "los puentes y los tejados" del cielo donde se encuentran "manadas de bisontes empujados por el viento." El erotismo, a través de la asociación fragmentada modernista, se asocia con el poder de la imaginación poética. Sin duda, esta idea evoca lo que José Coy llama "el kosmos distintivo de Whitman;" o, en otras palabras, el poder de conectar la vida cotidiana con el cielo (Coy 192).

García Lorca también se basa en el uso que hace Whitman de la repetición. En la segunda estrofa, el hablante repite la misma estructura de la oración (sujeto más verbo) mientras repite "ninguno:" "Pero ninguno se dormía, / ninguno quería ser el río, / ninguno amaba las hojas grandes." Esta repetición crea la sensación de que el hablante habla para todos: como Whitman, que contiene multitudes. Él es uno y él es todo. El uso del imperfecto en conjunto con la repetición, por otra parte, evoca la imposibilidad de escapar de la homosexualidad: después de todo, lo imperfecto connota acciones pasadas en curso. Es decir, las acciones parecen seguir para siempre. La incapacidad para dormir subraya la agonía que está presente en el poema. Esta agonía se hace eco de una estrofa más tarde: "Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño." Por supuesto, la agonía se relaciona más literalmente a la lucha homosexual. Sin embargo, propongo que la lucha también debe leerse como una ansiedad del subconsciente. Parece que García Lorca utiliza al hablante para explorar su relación con la producción poética. Es decir, su producción poética se basa en la experiencia homosexual y también depende de la poesía de Whitman. García Lorca no fue el único poeta que luchó con esta influencia. Como José Coy sugiere, casi cada escritor estadounidense después de Whitman, de alguna manera, estaba atrapado en "la sombra de Whitman" (Coy 157).

Posiblemente el aspecto más interesante de la estrofa son las "grandes hojas" que nadie "amaba." Ciertamente, las hojas no pueden dejar de evocar el título del libro de Whitman, *Hojas de hierba.* Parece que las hojas no queridas, entonces, pueden referirse a un rechazo de Whitman. Esa afirmación de que nadie amaba las hojas puede referirse a la publicación inicial de la poesía de Whitman, donde los críticos y los estadounidenses por igual rechazaron su verso obsceno experimental. Por supuesto, este rechazo tiene un doble propósito: funciona como una metáfora para el rechazo de la homosexualidad y que llama la atención por la importancia de la poesía de Whitman sobre García Lorca.

Además, la repetición enfatiza la importancia del río: "ninguno quería ser el río." Al igual que muchos aspectos del poema, el río contiene un doble significado. En primer lugar, el hablante asocia el río con la homosexualidad. Más interesante, sin embargo, es la relación entre el río y la tradición histórica de la poesía y la poética: por supuesto, el río es una metáfora central para la producción poética, que se remonta a las antiguas obras de Homero. Sin embargo, ¿por qué nadie quiere ser el río? Parece que rechazar el río es rechazar metafóricamente la influencia poética y la homosexualidad. El río también alude al homoerotismo: después de todo, Whitman describe hombres desnudos bañándose en un pozo de agua: "Veintiocho mancebos se bañaban cerca de la ribera; / Veintiocho mancebos, y todos tan camaradas; Veintiocho años en la vida de una mujer y, todavía, tanta soledad." En este caso, el acto de bañarse es una subversión religiosa. En lugar de bautismo, los hombres jóvenes están disfrutando unos de otros - entre sus amigos. Más específicamente, una "ribera" generalmente se entiende que es la orilla de un río. A pesar de que las dos primeras líneas no son abiertamente eróticas, destacan tendencias homosociales--después de todo, son "camaradas" y son "mancebos." Tal vez la parte más interesante es la descripción de las mujeres. Aunque la presencia del género femenino sugiere una asociación, el

hablante describe el tiempo con mujeres como de "tanta soledad." Esta soledad parece referirse a una relación insatisfecha. Es decir, los "mancebos" pueden estar solos porque no se sienten atraídos por las mujeres.

El hablante refleja la figura del río igualmente en la figura de la corriente: "Hilillos de agua se deslizan por sus cuerpos. / Una mano invisible se desliza también por encima de sus cuerpos." Los "hilillos de agua" que se "deslizan por sus cuerpos" hacen hincapié en el cuerpo. Es decir, el hablante asocia el cuerpo con la figura del agua otra vez. También esta línea prepara a los lectores para el erotismo manifiesto en la siguiente línea, donde "una mano invisible se desliza…por encima de sus cuerpos." Aunque sólo se puede suponer, la mano invisible podría ser una metáfora del deseo homosexual oculto. Curiosamente, la repetición de la estructura de la oración se conecta más a la relación entre la mano y los hilos de agua. Teniendo esto en cuenta, se puede ver una relación entre los hilillos y la mano, ya que ambos se "deslizan por sus cuerpos." La acción de la mano invisible parece anticipar la agonía que García Lorca representa en su poema: "Y temblorosa desciende desde sus sienes y a lo largo de sus torsos." Este temblar evoca una ansiedad de ser tocado. Tal vez de manera más amplia, el temblor connota la ansiedad de la participación en la homosexualidad. García Lorca torna esta ansiedad hacia adentro, ya que la utiliza para explorar su propia influencia poética y su propia identidad homosexual. Sobre todo, parece que el río en el poema de García Lorca puede ser en realidad el río en el poema de Whitman. De hecho, Whitman basó muchos de sus poemas en la ciudad de Nueva York, puesto que el poeta de barba gris creció en Brooklyn.

García Lorca muestra también la figura del río a través de las evocaciones de la lista. En la "Canción de mí mismo," Whitman emplea la lista estética para unir a los pueblos de América en uno y hacer que los fragmentos se conviertan en un solo conjunto. En "Oda a Whitman," sin

embargo, el hablante usa el camino abierto sólo para describir a los homosexuales. Más específicamente, describe nombres despectivos para los homosexuales en distintos países: Estados Unidos, Cuba, México, etc. De este modo, García Lorca destaca tanto la presencia de la homosexualidad en todo el mundo occidental como el rechazo fanático que existe en todos los países. El hablante intenta traer a las personas marginadas del mundo en una lista– en un todo. Sin embargo - en un estilo modernista - el hablante subraya aún más el aislamiento: son los "maricones del mundo." De hecho, podríamos leer la lista como un río figurativo: después de todo, es largo y sinuoso. Es decir, es una atípica estrofa de García Lorca.

Como Whitman, García Lorca logra una libertad del espíritu y la posibilidad de hablar sobre la homosexualidad a través de una nueva poética. Sin embargo, el logro de esta libertad no aporta a García Lorca lo mismo que a Whitman. Como Coy sugiere, "La libertad de espíritu de Whitman y el hecho mismo de que en determinados círculos se le criticara y se le despreciara por su presunta homosexualidad y su exultante y abierta defensa poética de ella" le valió el reconocimiento de otros escritores, como Henry David Thoreau (Coy 125). En el caso de García Lorca, su valentía, la audacia poética y su abrazo abierto al homoerotismo probablemente contribuyeron a su famosa ejecución. Sin embargo, ¿podría haber una relación similar en su poema entre el amor homosexual y la muerte?

En las dos últimas estrofas, el hablante revela la desesperanza y la sensación de que Whitman nunca debe despertar de su sueño. Aunque nadie muere, García Lorca emplea innumerables metáforas alusivas a la muerte: el ahogamiento de Estados Unidos, la ausencia de un cuerpo y el sueño de Whitman. Primero, la metáfora de los Estados Unidos resuena con la homosexualidad: "Una danza de muros agita las praderas / y América se anega de máquinas y llanto." Aquí, "las praderas" evocan un sentido homosexual estereotipado (esto es lo que

connotan “las praderas”). Sin embargo, este sentido de la vida y la energía se convierten en la modernidad. La imagen del río se transforma en lágrimas. Las lágrimas no sólo evocan tristeza, sino también un sentido de la muerte, como si los Estados Unidos se ahogaran en lágrimas. Esto funciona como una metáfora de la poesía de García Lorca: el hablante parece darse cuenta de que él no puede producir la misma poética que Whitman había producido ochenta años antes. Los Estados Unidos que Whitman evoca en su estética democrática ya se ha ido.

Lorca remarca el sentimiento de una América perdida en la figura de Whitman dormido. El hablante repite la frase, “Y tú, bello Walt Whitman,” para enfatizar la relación homosexual entre el hablante y Whitman. Pero él “duerme,” lo cual posiblemente implique un juego de palabras con la muerte o un juego de palabras con el sexo. Este juego de palabras evoca la relación entre el amor y la muerte. Aunque el hablante siente una atracción por Whitman, no puede contar con él. Whitman, como la América del siglo XIX, ya no existe. Esta incapacidad para completar la relación podría iluminar la ansiedad que brota de García Lorca. Como el hablante no puede amar a Whitman, García Lorca siente incertidumbre sobre si completará antitéticamente el legado poético del gran poeta norteamericano. Es decir, si él traerá honor a su predecesor poético, un síntoma común de la ansiedad relacionada con la influencia.

Esta ansiedad se refleja en García Lorca a lo largo de su vida que lo conduce a la muerte por causa de sus creencias. En un sentido más clarividente, García Lorca parece anticipar su propia muerte. Como Pedro Provencio observa, “el tema de la muerte es en Lorca inseparable del amor” (Provencio 31). Si bien queda mucho por conocer acerca de su muerte, los estudiosos e historiadores por igual sugieren que su muerte se debió a su sexualidad. En *Lorca: A Dream of Life*, el biógrafo Leslie Stainton propone que la muerte de Lorca se relacionó inevitablemente, en parte, por ser homosexual. Él sugiere que su muerte funcionaba como una metáfora de lo que no

se le permitió en el imaginario cultural: la homosexualidad (Stainton 102). En esencia, la ansiedad del hablante en "Oda a Whitman" es un símbolo de la ansiedad de la vida de García Lorca—la ansiedad de ser ejecutado a causa de su homosexualidad.

Como hemos expresado en este ensayo, García Lorca demostró tanto una exploración de su estética como una imaginación de una relación homoerótica con Whitman. Su fascinación con la poesía de Whitman probablemente provino de su estadía en Nueva York donde se deriva la posibilidad de crear una nueva estética poética. Ciertamente, un estudio de García Lorca en relación a Whitman ha abierto nuevas posibilidades hermenéuticas para los estudiosos que deseen explorar la poesía de García Lorca: trasnacional y transhistóricamente entre dos idiomas. Aunque sólo se puede especular, es posible que el poeta granadino se basó en Whitman en otras de sus obras como las de teatro y otros poemas. Ciertamente, un estudio de Whitman y García Lorca ha orientado, entonces, un nuevo sentido de su experiencia poética lo que permite al lector interesado explorar el mundo interior poético de este gran autor español.

Obras citadas

Alegría, Fernando. *Walt Whitman en Hispanoamérica*. México, 1954.

Álvarez, Enrique. *Dentro/Fuera*: *El espacio homosexual masculino en la poesía española del siglo xx*. Madrid: Biblioteca nueva, 2010.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry.* New York: Oxford University Press, 1973.

Coy, Juan José. *Entre el espejo y el mundo I: Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamerica*. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2004.

Ferran Carlos, Jerez. *Un Lorca desconocido: Analisis de un teatro "irrepresentable."* Madrid: Biblioteca nueva, 2004.

García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Editado por María Clementa Millán. Madrid: Catadera, 1989.

Díez de Revenga, Francisco Javier. "Garcia Lorca en Nueva York: angustia y soledad." En *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, editado por Pedro Guerrero Ruiz, Alicante, 1998, pp. 31-38.

Smith Ferrer, Margerie. "El erotismo en *Canto de mí mismo* de Walt Whitman." *Revista chilena de literatura*, no. 66, 2005, pp. 85-96.

Stainton, Leslie. *Lorca: A Dream of Life.* London: Bloomsbury Publishing, 2013.

Whitman, Walt. *Hojas de hierba.* Traducido por Francisco Alexander. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1953.

Salvar a doña Marina: un análisis de la representación de doña Marina de Jerónimo López-Mozo y la metaficción historiográfica

Amanda Hussein
Washington State University

En 1976, una escritora que se llama Laurel Thatcher Ulrich escribió un refrán que ha resonado en muchísimas personas en todo el mundo – mayormente, en un grupo en particular, las mujeres. Mencionó el refrán en una parte de un ensayo que ha tenido mucha menos influencia que el dicho. El famoso refrán es: "Well-behaved women seldom make history" (Ulrich 20). Lo fascinante es la verdad detrás de estas cinco palabras y la implicación que tienen. Recordamos a las mujeres "malas", las pecadoras, las que han influido negativamente en los seres humanos o en la humanidad. Cada cultura tiene su grupo de mujeres que cabe dentro de esta categoría. Ejemplos de mujeres notables por "malas" son Eva, Betsabé, Cleopatra, Elena de Troya, entre otras. Mujeres que, de una u otra manera, según la historia oficial, han traído desgracia, vergüenza o la caída de una cultura o una persona – normalmente un hombre. El hombre, en este caso, es la víctima de la malvada. En la cultura mejicana, hay una mujer que, más que nadie, lleva este título y su historia oficial ha fascinado casi al mundo entero: doña Marina, más conocida como la Malinche. Es por eso que el propósito de este trabajo de investigación es analizar la reescritura de la historia de la Malinche en el drama *Yo, Maldita India,* (1990) de Jerónimo López Mozo, desde la perspectiva de la metaficción historiográfica según Linda Hutcheon.

Por siglos, la Malinche ha sido el blanco de un desprecio colectivo. Ella es la "mala", la traidora, la causa de destrucción y la culpable de la caída de los indígenas, la destrucción europea y la colonización. Sin embargo, Jerónimo López Mozo escribió una obra de teatro desde la perspectiva de Bernal Díaz de Castillo con la Malinche como su conciencia. Ella le pide a Bernal

lo mismo que ella les pide a todos los que leen su historia: "… que en lo que escribas me hagas justicia" (30). Con este cuestionamiento, hay que preguntarse: ¿cuál es la justicia que ella pide? y ¿por qué necesita pedir justicia? ¿Es realmente inocente o es culpable? Con esta re-escritura, López Mozo socava la tradición cultural de la "chingada", la mujer que traicionó a toda América Latina, y le da una voz y una historia más profunda de lo que el pasado le dio. Con su obra de teatro, López Mozo nos muestra otra perspectiva de una mujer odiada por los suyos y siempre condenada por toda la eternidad y nos pide reflexionar sobre su condición. Nos hace preguntarnos si ella verdaderamente es la gran traidora o si ella es una mujer en el medio de una situación sin escape y sin salvación.

En la obra de López-Mozo, Bernal Díaz de Castillo, sentado en su casa, recuerda y escribe los eventos de la conquista. Es un hombre avanzado en años y casi consumido por sus remordimientos. Los recuerdos de las matanzas, la sangre, la gente muerta es demasiado para el anciano. Con su monólogo, parece que intenta, con todo su ser, justificarse más a sí mismo que a su audiencia por su participación en la conquista. Dice: "Cuanto habéis escrito de lo sucedido en la Nueva España es falso. Una burla. A mi lado habríais de estar… ¿Así engañáis a vuestros confiados lectores? ¡Pobres! Cronistas de mierda. No volveré a poner los ojos en tan sucias páginas. No turbaréis más mi sueño" (27). De repente, frente a sus ojos, aparece la Malinche, como su conciencia, en su acto de escribir. Los años no han tenido efecto en ella, por supuesto, ya que es pura memoria. Sin embargo, como si fuera real frente a él, ella empieza a hablar y los recuerdos revuelven al viejo historiador. Bernal recuerda todo – las conversaciones, los eventos históricos, las personas de Cortés, Alvarado, Velázquez, el gran rey Moctezuma, su hijo Cuauhtémoc, Fray Bartolomé quien llegó a ser famoso por su defensa de los indígenas. Además, antes de todo y lo más importante, recuerda a doña Marina sí misma. Bernal la describe desde el

momento en que la recibieron como una esclava en la playa, a la llegada a Tenochtitlan, hasta la caída de esta gran ciudad. Aprendemos mucho más de la historia de la dama que lo que está en los libros oficiales puesto que en la obra de teatro, ella habla – realmente habla, tiene deseos, esperanzas, un pasado triste y un futuro inseguro. Ella es solamente un ser humano en lugar de ser leyenda y la primera pregunta que le hace a Bernal es, simultáneamente, la pregunta que nos hace a nosotros: "¿Qué dirás de mí?" (28). Yo tengo una historia también, ¿cuál historia contarás? ¿Cómo me presentarás a las generaciones siguientes? ¿Qué dirás de mí?

La noción de la metaficción historiográfica según Linda Hutcheon dice que la historia y la ficción "…are themselves historical terms and that their definitions and interrelations are historically determined and vary with time" (105). La historia y la ficción siempre han sido definidos por "la historia oficial". Sin embargo, siempre hay otra perspectiva que no está escrita en los libros oficiales y lo que se define como historia y como ficción también cambia. Con este pensamiento, la interpretación desde el punto de vista de una voz ignorada también tiene validez y debería ser escuchada. De esa manera, nos dice algo no solamente sobre el pasado, sino también sobre nuestro presente.

Según el diccionario de Routledge, la metaficción historiográfica es: "…a new kind of *historical novel and a distinct sub-genre of *postmodern narrative, viz. novels which are intensely self-reflexive, while also referring to historical events and personages…" (216). En este caso, es importante recordar que no hay ningún cambio de los hechos históricos, no se puede negar que un evento pasó o no, sin embargo, la narración de estos hechos sí se puede discutir. Es una pelea entre una narración de los hechos y otra. Lo importante de la metaficción historiográfica es que otro punto de vista de los mismos hechos que normalmente no se escucha por una u otra razón, también es válido. En palabras de Hutcheon, "Historiographic metafiction,

in deliberate contrast to what I would call such late modernist radical metafiction, attempts to demarginalize the literary through confrontation with the historical, and it does so both thematically and formally" (Hutcheon, A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction 108). También dice en otro ensayo: "…a work of fiction is never only an autonomous linguistic and narrative construct, but is always also conditioned by contextual forces (such as society, history, and ideology) that cannot or should not be ignored in our critical discussions" (Hutcheon, Canadian Historiographic Metafiction 228). Lo importante en esto es cómo la historia original también lleva sus propias influencias y que el acto de marginar las voces no escuchadas u olvidadas no va en contra de la historia oficial. Estas voces también tienen importancia y merecen ser escuchadas. Según el diccionario de Routledge, "…historiographic metafiction self-consciously explores the status and fiction of narrative as an ideological construct shaping history and forging *identity rather than merely representing the past…" (Herman, Jahn y Ryan 216) y agrega "…historiographic metafiction prompts reflection on its own mimetic engagement with the past by exploring the narrative construction of reality…" (216). Hay una cuestión ética con respeto a la metaficción historiográfica, y esta cuestión es: ¿Hay otras voces válidas? ¿Hay otros puntos de vista que merecen ser escuchados? Claro que, en ciertas situaciones, una negación de los hechos históricos es completamente falsa, pero, en el caso de la obra central de este trabajo de investigación, no se cuestionan los hechos históricos. Se cuestiona la narración de los hechos. En este caso, el cuestionamiento ético del punto de vista de la Malinche sí tiene validez.

En combinación con la metaficción historiográfica, es importante recordar el estilo del autor con respeto a su motivación. Jerónimo López-Mozo tenía una razón específica detrás de su obra que, según Eileen Doll, es la siguiente:

> En algunas piezas, López Mozo combina elementos diferentes para crear un tiempo nuevo, un tiempo dramático que hace simultáneos varios momentos del pasado y del presente. Lo hace con una idea muy clara de crear un ambiente específico, normalmente un ambiente de acusación de ciertas injusticias del presente…el efecto de la simultaneidad de los tiempos históricos y el presente muestra la importancia de recordar el pasado para aprender las lecciones de la historia, de no repetir los mismos errores y de entender la situación actual como resultado de causas pasadas. (25)

Para Eileen Doll, hay una enseñanza detrás de la combinación del pasado y del presente en algunos escritos de López-Mozo. La literatura no es objetiva sino subjetiva y tiene aplicaciones hoy en día. El dicho famoso lo describe mejor: los que no aprenden del pasado están condenados a repetirlo. Hablando sobre López-Mozo y sus obras, Doll señala:

> Si no es posible reconstruir la historia objetivamente, por lo menos *(él)* urge presentar puntos de vista diferentes, múltiples. Su interés es subvertir la historia "oficial" y destacar la intrahistoria de las víctimas, creando así una nueva versión del pasado español, una versión desde abajo, que pueda ayudar a explicar la situación de esos años (29 *aclaraciones mías*).

Este punto es muy importante. El deseo del autor es ayudar a explicar la historia oficial al re-escribirla. Al subvertir la historia, la intención es explicarla. Además, ella dice: "No se contenta ni con una visión glorificadora ni con una configuración revisionista; intenta aproximarse a la verdad histórica mediante una representación compleja y multiperspectivista, reflexionando al mismo tiempo sobre las condiciones y posibilidades de una (re-)construcción de la realidad histórica" (33).

Para Doll, el punto detrás de las obras de López-Mozo y, en particular, de esta reescritura de la Malinche, es aproximarse a la verdad y reflexionar sobre la "realidad histórica" (33), ayudar a la historia, explicar la historia. De esa manera, en el caso de doña Marina, buscamos lo que López-Mozo llama en su obra "justicia para ella".

Hay que preguntarse entonces, ¿cuál es la justicia que doña Marina pide? Para saber esto, es necesario primeramente ver lo que se dice en los textos originales en que ella aparece y cómo es tratada en ellos. Lo importante es recordar que en la obra de Jerónimo López-Mozo, el narrador es el mismo escritor de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España,* quien se llamaba Bernal Díaz del Castillo (1492-1581), uno de los conquistadores junto con Hernán Cortés, quien fielmente escribió las acciones de la conquista para el rey. En comparación con Hernán Cortés, Díaz del Castillo representó la conquista como una acción de muchos hombres y no el acto glorioso de uno solo. En sus escritos al rey, llama a Malinche "la lengua doña Marina" (Foster 26). Solamente la menciona con respeto a su trabajo para los españoles y nada más. En otras obras, sabemos que doña Marina fue muchísimo más. En la vida del famoso Hernán Cortés, la Malinche fue también la madre de su hijo ilegítimo, Martín. Se sabe esta información puesto que "su nombre y su relación amorosa con Cortés, aparece en varias declaraciones de testigos" (Manzo-Robledo 303), a la vez que en una Bula papal de Roma del 16 de abril de 1529, el obispo Clemente escribe a los hijos de Hernán Cortés sobre "limpiar en los hijos la mancha del nacimiento y con la limpieza de costumbres se borra la vergüenza del origen" (307). Hay que pensar en estas palabras: "la mancha del nacimiento", que fue el hecho de que Hernán Cortés no estaba casado ni nunca se casó con doña Marina. La usó, abusó de ella, la dejó embarazada, pero nunca se casó con ella. No podía puesto que, durante todo el tiempo que estaba con la Malinche, el hecho es que estaba casado con otra mujer – Catalina Suárez.

Sin embargo, el ejemplo más claro en la búsqueda de la justicia que doña Marina pide es lo de *El laberinto de la soledad*, donde Octavio Paz dice:

> Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es la Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche. (94)

No hay palabras más claras que éstas: "…no perdona su traición a la Malinche" (94). Hay que pensar en esto: por toda la eternidad, por la historia oficial, no hay otra perspectiva. Doña Marina es la mujer que traicionó a su gente por el acto de ser la esclava sexual de su conquistador, "la amante de Cortés" (94). Ella representa toda la maldad que los indígenas de Méjico, la gente de la que los mejicanos hoy en día descienden, han padecido. Los mejicanos, por el mestizaje, han sufrido por siglos por la relación amorosa de una mujer. Ella es condenada, no hay perdón ni entendimiento ni nada. En comparación, López-Mozo habla de doña Marina completamente de otra manera. En su obra doña Marina dice en una conversación con Hernán Cortés:

> No eres el mismo hombre del que me enamoré. Y si eres el mismo, qué tonta he sido que no te conocí a tiempo. Me has engañado, Cortés. Me necesitabas y te has servido de mí. ¡Cuántas promesas para mantenerme a tu lado, obediente como una

> perra! Y cuando ya no bastaban, porque no pensabas cumplirlas, disfrazaste tu interés de amor. Has fingido una pasión que no sentías. (148)

Desde esta descripción, es la verdad que Cortés la necesitó, ella fue la única de su grupo que podía hablar el náhuatl. Además, ella fue una esclava. No tenía posibilidades de otra vida, un/a esclavo/a por su situación no tiene opciones. La última cosa que López-Mozo nos dice con este diálogo es que Doña Marina fue engañada por el hombre que ella amó. Paz y López-Mozo tienen la perspectiva del amor desde esta mujer por su conquistador. Sin embargo, López-Mozo mantiene la posición de que el hombre que ella amó al principio no fue el mismo hombre al final de la conquista y nos hace preguntarnos por qué es ella responsable por las acciones de otro.

Sin embargo, el desprecio colectivo sigue para esta mujer. Octavio Paz dice: "…tampoco es extraña la maldición que pesa contra la Malinche" (95). John P. Gabriele habla sobre el terrorismo rememorado en el teatro español. Aunque analiza otra obra de Jerónimo López-Mozo, el pensamiento es el mismo. Para muchos, incluso Paz, la conquista fue un acto de terrorismo. Si seguimos este pensamiento, entonces, cuando Gabriele dice: "La memoria es imprescindible en la construcción de la identidad y de la conciencia del individuo y de la sociedad. Recordar es una actividad vital que determina nuestro vínculo con el pasado y cómo recordamos el pasado nos define en el futuro" (47). Cuando Paz dice esto sobre la memoria de la conquista, de Cortés, de doña Marina, es obvio que nada se olvida del desprecio colectivo. La Malinche sigue siendo la condenada para siempre. En su artículo "La conquista de América en el teatro español", José Vidal-Ortuño describe la obra *Yo, maldita india* como "de claro sentido crítico" (155). ¿Crítico de qué? Desde la perspectiva de este escritor, la obra crítica de Malinche es de la postura de la historia oficial y cómo los demás han tratado la voz silenciada. Lo más interesante es el hecho de que si doña Marina lleva toda la fuerza de la culpa, esto permite la inocencia para los demás. Los

demás lucharon contras las fuerzas de la maldad, ella no. Los demás intentaron parar el avance de los conquistadores, ella no. Ella fue "la lengua", ella fue la que ayudó, ella fue la amante del malvado. Es interesante ver cómo echar la culpa a una persona, permite la inocencia para los demás y desafortunadamente para doña Marina, ella es el chivo expiatorio.

En comparación con la historia oficial, según la perspectiva de López-Mozo, doña Marina es inocente. Él se atreve de socavar la tradición y le da una voz, literalmente, en su obra. Además, ella es la persona que cuestiona las acciones de Cortés y solamente quiere el bien para los indígenas. Ella dice lo siguiente: "Te lo he dicho tantas veces…Que hagas que los aztecas sean iguales a los otros pueblos, que pongas paz entre ellos, que los gobiernes…" (110). En esta cita, Malinche habla con Cortés: "La destrucción de los aztecas debía traer el bienestar a los demás pueblos. Pero ha echado sobre ellos más desgracias… ¿Por qué no prohíbes a los tlaxcaltecas que sigan humillando a los que ya están vencidos y que los sacrifiquen para comer sus cuerpos?" (149). Doña Marina lo dice mejor: "…Quiero que cumplas tus promesas de paz, que respetes a los míos" (150). Según ella, la llegada de los españoles y la conquista debían traer paz, igualdad entre los indígenas y libertad para su gente y, como consecuencia, para ella también, quien había vivido como una esclava por años, mucho antes de estar entregada a Cortés. Su intención no era causar una desgracia, ni una humillación, ni el fin del mundo apocalíptico que los indígenas sufrieron. Ella es la que dice que esto no está bien, pero siendo una voz olvidada y de mujer, nadie la escucha.

Quizás, una razón detrás del interés personal de Jerónimo López-Mozo en la persona de doña Marina está el hecho de que, como dramaturgo durante el franquismo, él fue una voz silenciada. En una entrevista con Anne Laure Feuillastre, López-Mozo describe la censura que sus obras recibieron durante ese tiempo: "De hecho, la censura me prohibió casi todo" (114).

Ahora, como su re-escritura de la historia de doña Marina, López-Mozo se atrevió a enfrentarse a los poderes y no hizo ningún cambio a sus obras; simplemente hizo sesiones clandestinas para continuar su trabajo puesto que no estaba permitido estrenar sus obras de teatro públicamente. Él dijo: "Escribiendo las obras sabía ya que no iba a pasar la censura. Los censores en general eran personas con poca cultura, gente torpe…" (115). Sabemos que algunas de sus obras fueron publicadas, pero no pudo estrenarlas hasta después de la muerte de Franco y el fin de la censura. Lo maravilloso fue el hecho de que, como muchos otros, López-Mozo se atrevió a escribir, no le importó la censura, sino manifestar su voz crítica, tomar postura, dar voz a las voces silenciadas.

Por siglos, aun hasta hoy en día, se saben algunas cosas sobre la persona histórica de la Malinche. Sí, es verdad que ella fue una indígena que hablaba náhuatl y español. Sí, es verdad que ella era una esclava, primero de los indígenas y después de Hernán Cortés. Sí, es verdad que ella tradujo para los españoles durante la conquista de lo que hoy en día es Méjico. Sí, es verdad que ella quedó embarazada de Hernán Cortés y le dio un hijo. Finalmente, la realidad es que aunque sobrevivió la conquista sufrió durante siglos por algo que, desde el punto de vista de Jerónimo López-Mozo y esta autora, puede que no ocurriera realmente.

Al analizar la reescritura de la historia de la Malinche, doña Marina, de Jerónimo López-Mozo por medio del uso de la noción de la metaficción historiográfica, se pueden hacer también, sin duda, un par de declaraciones. La primera es: el acto de socavar la tradición histórica al darle voz a una persona no escuchada es de primera importancia para el autor. A las preguntas planteadas al principio de este trabajo, López-Mozo no solamente contesta… sino grita: ¡La Malinche es inocente! Ella no es "la mala", la traidora, la causa de la destrucción de los indígenas y la culpable de la caída indígena a la destrucción europea y la colonización. Para López-Mozo, ella fue una mujer usada, una mujer engañada, una víctima…no la culpable. La

segunda es darle validez a esta voz olvidada. Sí, su perspectiva tiene importancia igual que la historia oficial. No niega los hechos históricos. López-Mozo no cuestiona los hechos, no cambia ninguna acción de la conquista. Los indígenas sufren, Cortés y sus soldados los someten, la gran ciudad de Tenochtitlan, lo que hoy es la Ciudad de Méjico, cae. Lo que López-Mozo cuestiona es el pensamiento que las voces no escuchadas no tienen importancia. No, no es verdad. Las voces enriquecen, mejoran, dan más perspectiva a una historia intrínseca a las vidas de muchísimas personas. Usando la metaficción historiográfica, Jerónimo López-Mozo nos lleva al corazón de una mujer y nos ofrece otra manera, otros ojos, para mirarla. Nos pide reflexionar – ¿es la gran traidora o es ella una mujer en medio de una situación sin escape y sin salvación?

Quizás, su sentido de justicia como autor y como ser humano conectó a Jerónimo López-Mozo con la Malinche. Los dos fueron víctimas de tener una voz silenciada. Quizás fuera simplemente su compasión hacia ella – a los ojos de muchos, ella es simplemente un chivo expiatorio. Quizás fuera pura fascinación – el misterio de doña Marina es difícil de resistir y ella es, posiblemente, uno de los temas más intrigantes de la conquista y la colonización. Sea cual sea la razón, Jerónimo López-Mozo vio la tragedia que la Malinche ha sufrido por siglos y quiso hacer un cambio – quería ser el cambio al darle una voz. Darle el respeto de ser una persona que realmente la ve, la respeta, la honra, en lugar de condenarla.

Obras citadas

Doll, Eileen J. El papel del artista en la dramaturgia de Jerónimo López Mozo: juegos temporales e intermediales. Madrid: Iberamericana , 2008.

Feuillastre, Anne Laure. «Entrevista a Jerónimo López Mozo.» Ratonera: Revista Asturiana De Teatro 40 (2015): 114-117.

Foster, David William. Literatura Hispanoamericana: una antología. New York: Garland Publishing Ltd., 2013.

Gabriele, John P. «Three Images of Memoried Terrorism in Contemporary Spanish Theater: Antonio Buero Vallejo, Jeronimo Lopez Mozo, and Paloma Pedrero.» Signa-Revista de la Asociación Española de Semiótica 20 (2011): 39-58.

Herman, David, Manfred Jahn y Marie-Laure Ryan, Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London: Routledge Ltd., 2005.

Hutcheon, Linda. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York: Routledge, 1988.

—. «Canadian Historiographic Metafiction.» Essays on Canadian Writing 30 (1984): 228-238.

López-Mozo, Jerónimo. Yo, Maldita India... Madrid: El Público, 1990.

Manzo-Robledo, Francisco. Yo, Hernán Cortés: El Juicio de Residencia. Madrid: Editorial Pliegos, 2013.

Paz, Octavio. El laberinto de la soledad, Postdata, Vuelta a El laberinto de la soledad. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Ulrich, Laurel Thatcher. «Vertuous Women Found: New England Ministerial Literature, 1668-1735.» American Quarterly 28.1 (1976): 20-40.

Vidal-Ortuño, José Manuel. «La Conquista de América en el Teatro Español.» Monteagudo 15 (2010): 155-157.

La estructura de la familia y el matrimonio en *Doña Perfecta* (1876): una representación de la formación de España

Angela Pierce
Texas State University

La novela *Doña Perfecta* (1876) de Benito Pérez Galdós ha sido estudiada como una novela de tesis en la cual -el autor- expone el conflicto entre liberales y conservadores después de la Restauración (Ráfols 467). Se puede analizar este conflicto para mostrar el "siege of modernization that favored a national culture over that of local identities" (Sierra "Moros y cristianos" 32). También, desde una lectura feminista, Marilyn Rugg ha investigado el papel que ocupan en una sociedad patriarcal las acciones de Doña Perfecta (197) y, a través de éstas, cómo la protagonista mantiene un determinado control (Rugg 204). Este último se ejerce sobre el patrimonio como una manera de conservar el poder a nivel local según el análisis de Jo Labanyi (314-315).

El conflicto entre liberales y conservadores es evidente en las interacciones entre Pepe Rey y los ciudadanos de Orbajosa como representantes de dos posiciones políticas distintas y, desde este punto de vista, la novela puede ser analizada como una obra que exhibe la compleja realidad de España. Este ensayo propone que el deseo de Doña Perfecta de mantener el control en el ámbito del hogar puede representar una nación en conflicto de acuerdo con las teorías de la nación del crítico literario, Homi Bhabha, y el historiador Benedict Anderson. Para apoyar mi tesis, también empleo el argumento de Jo Labanyi cuando sostiene que el mantenimiento del patrimonio permite a Doña Perfecta proteger los intereses locales de Orbajosa. Además, se puede aplicar la posición teórica de Doris Sommer al señalar que en el matrimonio -como representación de la unión de intereses de diferentes grupos- Pérez Galdós nos presenta una nación dividida al fracasar la unión matrimonial impedida por Doña Perfecta.

Antes de escribir *Doña Perfecta*, Pérez Galdós escribió *Episodios nacionales*, novelas que cuentan la historia de España desde 1805 hasta 1833 (Cardona 13-14). Pérez Galdós publicó la última de estas novelas en 1879. (14). En la introducción a su edición de *Doña Perfecta*, Cardona cita el trabajo de Stephen Gilman acerca de la importancia de las fechas de cuándo Pérez Galdós escribió sus obras en relación con los eventos históricos. Los *Episodios nacionales* fueron escritos años después de los eventos ocurridos mientras *Doña Perfecta* fue publicada en 1876 y se trata de eventos actuales (14). Gilman sugiere que es significativo que la novela trate de eventos actuales porque es posible que el autor la escribiera con el propósito de "proporcionar una comprensión más profunda de las causas de las calamidades que afligían a su país" (14). Si el autor escribió para investigar las causas de la situación actual, *Doña Perfecta* sería una novela que sirve para mostrar más que el conflicto entre liberales y conservadores. Ella se acercaría a la compleja realidad de los años conflictivos de la Restauración y de la segunda guerra carlista para mostrar -no solo la división nacional entre liberales y conservadores- sino una escisión creada por los intereses del poder local y de las identidades locales.

Para examinar cómo Pérez Galdós expone la realidad de España en la formación de la nación, utilizaré las teorías de Anderson y Bhabha acerca de la idea de nación. Estas teorías respaldan la idea de que la imagen presentada por Galdós es la de una nación en conflicto. Orbajosa es una comunidad que preserva y define tanto los límites geográficos de los que pertenecen a la comunidad como a los que no pertenecen. Vale decir, no solamente son fronteras concretas espaciales sino también son límites imaginados que crean una comunidad imaginada (Anderson 7). Además, Orbajosa es una comunidad que resiste el cambio; es lo contrario de lo que Bhabha describe en el proceso de crear la nación (4). Esta resistencia hacia el cambio es evidente en los esfuerzos de Doña Perfecta para impedir el matrimonio entre Pepe Rey y

Rosario. Si Doña Perfecta puede quedarse con el patrimonio, también mantendrá la autoridad local (Labanyi 314-315). La teoría de Doris Sommer acerca de la unión dentro de una nación representada con el matrimonio (5) se ve también en *Doña Perfecta* con el fracaso de la relación entre Pepe Rey y Rosario. De la misma manera, la nación no está unida, sino que existe una división dentro de la misma.

Pérez Galdós muestra la formación nacional de España en el siglo XIX en *Doña Perfecta* con los modelos de las familias de Doña Perfecta y María Remedios. En las estructuras de ambas familias, Doña Perfecta y María Remedios tienen el papel del líder de la casa o el rol tradicionalmente masculino dentro de una familia. Doña Perfecta intenta mantener el control de su herencia a través de la obstrucción del matrimonio entre su hija Rosario y Pepe Rey. De manera parecida, María Remedios promueve un matrimonio entre su hijo Jacinto y Rosario para obtener más prestigio en la sociedad. El propósito de las dos mujeres de mantener el poder en una determinada sociedad reflejaría la influencia de la autoridad local en las comunidades españolas. Este tipo de poder podía ser consolidado dentro de las familias (Labanyi 315). Esta situación afecta la formación de lo que es la nación porque, en el caso de Orbajosa, la identidad de los ciudadanos está más conectada a la identidad local que a una identidad nacional. Las relaciones entre la familia de Doña Perfecta y Pepe Rey, un pariente que no vive en Orbajosa,, también demuestran cómo la formación de la nación es un proceso de transformación que ocurre por las interacciones sociales en una sociedad determinada. En *Doña Perfecta* existe la posibilidad de transformar la familia con la incorporación de un nuevo miembro del mismo modo que una nación cuando está en proceso de cambio (Bhabha 4). Sin embargo, desde la perspectiva de Doña Perfecta, Pepe Rey es una amenaza a su poder. Por otro lado, el matrimonio deseado por Rosario y Pepe Rey sería una consolidación de la herencia porque Pepe es sobrino

de Doña Perfecta. Con la negación de este matrimonio, la familia permanecerá sin la posibilidad de cambio. Al final, el éxito o el fracaso de este plan matrimonial muestra también la formación de la nación porque el matrimonio representaría la unión de ciertos intereses económicos y regionales (Sommer 5). El modelo de las familias representaría la formación de la nación puesto que la estructura familiar representa el poder local junto al éxito o el fracaso de determinados planes matrimoniales que, a su vez, representarían la unión de ciertos intereses a nivel nacional.

Las estructuras no tradicionales de las familias de Doña Perfecta y María Remedios son parecidas. Estas estructuras que les ayudan a conseguir sus objetivos representan impedimentos en la construcción de una identidad nacional. En ambas familias, estas dos mujeres son las madres biológicas de sus hijos. Otro aspecto similar entre las familias es que en cada familia hay una figura masculina que desempeña el rol del marido y padre, aunque los hombres que ocupan estos roles en las familias no cumplen estos papeles de una manera tradicional. Don Cayetano es un hombre estudioso que solamente se preocupa por sus estudios. El narrador explica que Don Cayetano jamás discute con Doña Perfecta porque "él no se mezclaba para nada en los asuntos de la casa, ni ella en los de biblioteca…" (Pérez Galdós 102). Sus vidas están separadas; él se encarga de su biblioteca mientras ella se ocupa del resto de la casa. Don Cayetano no está separado solamente del espacio de la casa sino también de la autoridad que tradicionalmente un hombre ejerce en las decisiones que ocurren en una casa. Esto es evidente cuando Pepe Rey le pide ayuda a Don Cayetano para ver a Rosario, a quien Doña Perfecta ha secuestrado. Don Cayetano responde, "No quiero meterme en camisa de once varas" (177). Él efectivamente vive en su biblioteca y no tiene un papel en el gobierno de la casa. La familia tiene en ese espacio otra autoridad suprema que está representada por Doña Perfecta.

La autoridad que Doña Perfecta ejerce para mantener el control no es evidente al principio de la novela. Cuando su sobrino Pepe Rey llega a Orbajosa, ella le da la bienvenida; lo abraza y nota cuánto ha crecido (Pérez Galdós 92). Parece estar de acuerdo con el plan de consolidar el patrimonio con el casamiento de su hija Rosario con Pepe porque ella es la que le había escrito a su hermano para sugerir que los primos se casaran (87-88). Sin embargo, Doña Perfecta se ofende fácilmente en una discusión acerca de la ciencia, en la cual Pepe le confiesa a Rosario que solamente dice "estos disparates para sulfurar al señor canónigo" (107). Estos comentarios muestran que Pepe no desea discutir sino debatir. Luego, después de los comentarios de Pepe acerca de la ropa de la Virgen en la catedral, la relación entre Pepe y su tía se deteriora por causa de estos comentarios triviales (131-132). Ella finge que lo ha perdonado, pero no es sincera y le sonríe a su sobrino "con muy poca espontaneidad" (135). Pepe no ha hecho nada extremo para causar este conflicto; los desacuerdos parecen pretextos para seguir con el control del patrimonio sin tener que aceptar la intromisión de Pepe y su padre. Estos pretextos le dan a Doña Perfecta la justificación para impedir la relación entre Pepe y Rosario. El lector eventualmente aprende que otra parte del plan de Doña Perfecta incluye escribir las cartas que causaron muchos problemas para Pepe porque su tía lo denuncia a sus amigas influyentes de Madrid, al juez y al obispo (282). Doña Perfecta ejecuta un plan complejo para asegurarse del patrimonio familiar.

Los planes de Doña Perfecta también le ayudan a mantener su poder en la localidad el cual es necesario para controlar su propia vida; es el mismo poder que Rosario también algún día puede obtener si su madre logra "preserve her daughter's inheritance from the men who would appropriate it" (Rugg 204). Rugg sugiere que el pasado de Doña Perfecta explica sus motivos para oponerse a un matrimonio que consolidaría el patrimonio. Este pasado incluye un

matrimonio hecho por motivos financieros, un esposo frívolo y el tener que aceptar la ayuda de su hermano, el padre de Pepe (203-204). Desde esta perspectiva, Doña Perfecta actúa para proteger a su hija para que no sufra la misma degradación. De una manera parecida, las comunidades rurales que se oponían al gobierno central intentaban proteger sus derechos frente a un gobierno central que podría imponer su política y limitar la soberanía de estas comunidades. Esta resistencia de las comunidades locales rechaza un poder que Dendle describe como colonial porque intenta controlar los territorios rurales. Por ejemplo, los oficiales de Madrid asesinan a las facciones de Orbajosa, una acción que "suggests the summary measures of an occupying or colonial power" (Dendle 56). Con esta represión, el gobierno central demuestra una tendencia de minimizar el involucramiento de las comunidades locales.

Según Labanyi, el deseo de continuar la autoridad de una familia local es también un tema en *Peñas arriba* (1895) por José de María Pereda. Como es el caso en la familia de Doña Perfecta, la continuidad del patrimonio depende de un sobrino, Marcelo, quien asumirá la posición del patriarca (Labanyi 315). Hay otras semejanzas entre las novelas que facilitan la comparación entre éstas. Por ejemplo, como Pepe, Marcelo es de Madrid. Como tal, *Peñas arriba* también retrata "the distance separating the cultural and political elite from the rural reality …" (George 139). En cada novela, los protagonistas tienen un pariente influyente en la aldea. Don Celso en *Peñas arriba* y Doña Perfecta manejan el papel de patriarca o matriarca en sus comunidades. Don Celso es percibido como un hombre que tiene un rol de protector de la comunidad y su contribución a la sociedad es "repeatedly described as an 'obra benéfica'" (Labanyi 315). Doña Perfecta no se describe como una persona caritativa, en cambio, su hogar es donde los poderosos se reúnen para su tertulia cada noche. Estos personajes importantes incluyen "el juez de primera instancia, el promotor fiscal, el deán, el secretario del obispo, el recaudador

de contribuciones…" (Pérez Galdós 113). De la misma manera, la casa de Don Celso es el espacio donde se juntan los miembros de la comunidad. Una diferencia en sus tertulias es que las personas que se congregan en sus casas son de diferentes clases sociales (Labanyi 314). El hecho de que las tertulias ocurren en las casas de Doña Perfecta y Don Celso refleja sus roles como líderes en la comunidad local. Además de mantener el patrimonio, este deseo de mantenerlo afecta la comunidad porque "it upholds local autonomy rather than the interests of the state" (Labanyi 314-315). La identidad que ellos están conservando y protegiendo es una identidad más regional que nacional.

Sin embargo, la sobrevivencia o la decadencia de estas identidades regionales por causa de cómo los personajes principales enfrentan el futuro es evidente en los resultados de cada novela. Como a Pepe Rey, al sobrino le gustaría mejorar algunos aspectos del pueblo, o por lo menos, de su casa. Pepe Rey sugiere que sería beneficioso tener "grandes capitales dispuestas a emplearse" (Pérez Galdós 98). Marcelo cultiva su propio huerto, algo que ayuda al pueblo porque provee trabajo (Labanyi 315). En *Peñas arriba*, el sobrino de la ciudad se casa con su pariente del campo. Así trae "regeneration through the marriage of the city, represented by a man, to the country, represented by a woman" (Labanyi 323). En *Doña Perfecta*, esta unión no ocurre. La identidad local sigue aislada porque no existe la posibilidad de incorporar nuevos elementos como ocurre en la creación de la nación (Bhabha 4). El futuro parece sombrío porque Doña Perfecta sigue con el patrimonio, pero las posibilidades de que éste siga en la familia están disminuidas a causa de la muerte de Pepe y la condición psicológica de Rosario (Pérez Galdós 292-293).

Al igual que su familia, el pueblo está estancado. En la última carta de Don Cayetano, el bibliófilo muestra este estancamiento al describir cómo Doña Perfecta ha invertido su dinero en

las ceremonias de la iglesia. Don Cayetano escribe que "Esto no deja de ser un alivio en medio de la decadencia y acabamiento de nuestra nacionalidad…" (Pérez Galdós 295). Irónicamente, la obsesión de Doña Perfecta por controlar el patrimonio causa la decadencia en lugar de crear la identidad nacional. La estructura de su familia le sirve a Doña Perfecta para obtener su meta de mantener el control; esta estructura es como "the 'divorce' of part of the nation from the rest" (Labanyi 312). A semejanza de la solitaria Doña Perfecta las regiones, donde la identidad regional no permite que otros elementos formen parte de la identidad nacional, continúan separadas y no integradas en la identidad nacional.

Asimismo, como Doña Perfecta, María Remedios también tiene el papel de líder de la familia. Su tío, Don Inocencio, tiene un rol más activo que Don Cayetano, aunque sus acciones están influidas por María Remedios que desea que su hijo Jacinto se case con Rosario para tener una posición más alta en la sociedad. Don Inocencio instiga varias conversaciones que causan problemas entre Doña Perfecta y Pepe. Por ejemplo, Don Inocencio hace comentarios acerca de las ciencias para que Pepe lo contradiga. Cuando Don Inocencio ve el efecto que esto tiene en Doña Perfecta, "en los labios del canónigo retozaba una sonrisilla…" (Pérez Galdós 107). Sus acciones al principio parecen ser motivadas por sus creencias religiosas, pero sus interacciones con María Remedios revelan cómo ella lo controla. Cuando María Remedios cree que todas sus esperanzas por Jacinto han desaparecido, Don Inocencio intenta defenderse. Le explica, "Pero bien sabes tú que he luchado…" (261). Aunque María Remedios desea darle "un susto" a Pepe, Don Inocencio no está de acuerdo (266). Sin embargo, la actividad de María Remedios provoca la violencia que causa la muerte de Pepe porque ella es la que ha traído a Caballuco a la casa de Doña Perfecta (271).

La estructura de la familia de María Remedios facilita sus planes para el control y el estatus, pero estos planes resultan en el fracaso de sus propias ambiciones. Esto refleja lo que pasa a Orbajosa por causa del deseo del gobierno central de controlar el pueblo. Como María Remedios, que a pesar de no ser pariente desea imponer su orden en la familia de Doña Perfecta, el gobierno central intenta imponer su orden a una comunidad que no se considera parte de la nación. Los ciudadanos de Orbajosa no son considerados como parte de una comunidad imaginada a nivel nacional sino a nivel regional. Anderson escribe que la nación es imaginada como una entidad limitada, soberana y también como una comunidad (7). El lector puede ver que Orbajosa es limitada al imaginarse como está constituida su comunidad. Orbajosa es limitada porque la gente ve a los forasteros como distintos. Por ejemplo, Caballuco habla de cómo "En Madrid no dicen más que desatinos…. En Madrid no hay más que pillería" (Pérez Galdós 82). Orbajosa es soberana y es una comunidad separada. El pueblo no quiere el involucramiento del gobierno central; además, la idea de que Orbajosa forma parte de España les parece ridícula. Doña Perfecta describe Madrid como "esa segunda nación, compuesta de los perdidos que gobiernan en Madrid … de esa nación aparente…de esa nación ficticia" (248-249). Los ciudadanos de Orbajosa perciben a los de Madrid como extranjeros y no como personas que comparten la nación con ellos. Esta división dentro del país es evidente con las guerras carlistas que llegan a Orbajosa con las autoridades de Madrid (252-253). Aunque María Remedios consigue controlar a la familia de Doña Perfecta por causa de la estructura familiar se enfrenta con varios obstáculos. De la misma manera que el forastero, el gobierno central tiene dificultades en la incorporación de Orbajosa como parte de una nación porque la imaginación de la comunidad de Orbajosa es limitada a Orbajosa.

María Remedios y Doña Perfecta tienen éxito en sus planes para impedir la unión entre Pepe y Rosario. Aunque Pepe es pariente y no es de un lugar tan lejos ni de otro país, él no pertenece a su comunidad. Por eso, la relación entre él y Rosario sigue el modelo de la representación de la consolidación de la nación que Sommer propone en *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Los dos personajes son los "star-crossed lovers who represent particular regions, races, parties, economic interests…" (Sommer 5). Como Pepe es de Madrid, tiene una perspectiva diferente acerca de la economía que él cree que es posible realizar en Orbajosa. Por ejemplo, sugiere el desarrollo de los negocios en el pueblo para emplear a los que no tienen trabajo (Pérez Galdós 98). Cuando comparte esta sugerencia, no explica su idea de una forma orgullosa ni demostrando superioridad; sino está pensando seriamente en cómo mejorar el bienestar del pueblo. Cuando describe el grupo de mendigos, dice que "Es un ejército lastimoso, cuya vista oprime el corazón" (98). Esto muestra que posee compasión y puede imaginarse formando parte de esta comunidad porque está empezando a verse a sí mismo como parte del proceso del desarrollo de la economía en el pueblo. Su involucramiento en la comunidad puede ser una manera de no imponer sus ideas sino la de trabajar como parte de ésta para mejorarla en ciertos aspectos.

La unión conseguida por el matrimonio favorece este tipo de relación causada por la interacción entre grupos diferentes para consolidar la nación de una forma no violenta (Sommer 6). Lo opuesto ocurre en *Doña Perfecta*. Casi simultáneamente, el lector es testigo de la muerte de Pepe (Pérez Galdós 287) y también de la escalada del conflicto entre las tropas de Madrid y las facciones de Orbajosa (252-253). La nación está dividida por dentro y por ello sufre ciertas consecuencias. Y, al igual que la relación entre Pepe y Rosario, la unión de la nación no tiene éxito. Por otro lado, el fracaso de la unión de la pareja se produce a causa de un obstáculo

externo en lugar de un interno como ocurre en el conflicto entre Orbajosa y el gobierno central. El factor externo, la intromisión de Doña Perfecta, impide el matrimonio siendo los factores externos "the counterproductive social constraints that underline the naturalness…of the lovers' trangressive desire" (Sommer 18). El fracaso de la unión matrimonial impide la consolidación de la nación. Sin embargo, al fracasar por un obstáculo externo y no interno, la relación entre Pepe y Rosario muestra el potencial de la consolidación de la nación, aunque ésta no es la realidad durante la época histórica que forma el contexto de la novela.

El matrimonio entre Pepe y Rosario representa una amenaza al poder local porque un efecto posible del matrimonio sería "exploiting the rural communities' natural resources, upsurping their political autonomy, and destroying the traditional cultures' heritage" (Sierra "The Anthropological Effect" 568). Pepe parece llegar a Orbajosa con una actitud de superioridad con sus comentarios acerca de la Iglesia, la gente y las tierras (569). Durante los fines del siglo XIX los liberales emplearon la antropología para justificar sus intervenciones porque las comunidades rurales se percibían como comunidades subdesarrolladas (566). Pero, es posible que Pepe no sea tan extremo en sus percepciones del pueblo. Rosario exige que Pepe le pruebe su fe antes de casarse con ella. Sierra escribe, "It is clear that while Rosario is willing to adapt to the modernizing spirit, the essence of her cultural identity was unwavering" (571). Rosario es una participante activa en estas escenas relacionadas con el encuentro en la cripta (Sinnigen 142) y Pepe no es el único que decide el futuro de su relación. Ella es la que le invita a reunirse en la cripta y "declara que él es su esposo …" (143). Rosario decide rebelarse contra su madre y casarse con Pepe, pero lo hace según sus propios términos. Los amantes han demostrado una capacidad de expresar sus deseos en su relación y esto es semejante al proceso de crear la nación porque la cultura en el momento de creación está "at its most productive position, as a force for

subordination, fracturing, diffusing, as much as producing, creating, forcing, guiding" (Bhabha 3-4). Si el matrimonio hubiera sobrevivido, habrían tenido la posibilidad de unir los intereses y las culturas de sus distintas comunidades porque las acciones de Pepe y Rosario demuestran su capacidad de transigir.

La relación entre Pepe y Rosario representa la posibilidad de incluir nuevos elementos a lo que es considerado la nación, pero esta relación fracasa, como falla también la integración de nuevos miembros a la mencionada comunidad. La imaginación de Orbajosa determina cuáles serán las fronteras de lo que construye su identidad. La nación crea "the cultural boundaries of the nation…as 'containing' thresholds of meaning that must be crossed…in the process of cultural production" (Bhabha 4). Sin embargo, el proceso de crear la nación parece estancado por causa de la resistencia hacia todo lo que no forma parte de su comunidad. En Orbajosa, los que no son de la comunidad se miran con desconfianza. Por ejemplo, Doña Perfecta advierte a Pepe que no insulte a "nuestra santa iglesia" (Pérez Galdós 103). Ella lo dice casi en broma, pero más tarde él aprende que sus comentarios son ofensivos cuando habla de la ropa de la Virgen en la iglesia. Esta conversación parece causar la ruptura con la familia, aunque Doña Perfecta también está buscando una manera para separarlo de Rosario (131-132). Orbajosa tiene una identidad cerrada; existe una frontera entre lo que pertenece y lo que no pertenece, pero Orbajosa no está "incorporating new 'people' in relation to the body politic" (Bhabha 4). El pueblo no muestra la característica de ser una nación en el proceso de cambio. (3).

La estructura de la familia y el papel del matrimonio construyen una imagen de la formación de la nación en *Doña Perfecta.* Las estructuras no tradicionales de las familias de Doña Perfecta y María Remedios exponen las dificultades que España encontró en su formación como nación. Doña Perfecta ocupa el papel tradicionalmente masculino en una comunidad rural

que quiere proteger su autonomía. Con su habilidad de influir en su comunidad, es posible que ella no sea "a victim of unseen ambitions (María Remedios) …" (Turner 404). Se puede decir que sus acciones demuestran que ella es un personaje activo como las comunidades que opusieron resistencia al gobierno central. Doña Perfecta desea mantener el patrimonio, y por causa de sus estratagemas en contra de Pepe Rey, este patrimonio probablemente se perderá al final. Como la relación fracasada con Pepe impide las influencias externas, y la posibilidad del cambio, Orbajosa también sigue aislada sin incorporar nuevos elementos a su identidad (Bhabha 4). En su familia, María Remedios es como el gobierno central de España que intenta imponer su presencia sin éxito. La nación imaginada por la gente de Orbajosa es limitada, soberana y es una comunidad (Anderson 7) aunque separada de la nación imaginada por el gobierno central. El conflicto entre estas dos identidades es evidente en el fracaso de la unión de Pepe y Rosario que representa la posibilidad de consolidación de la nación (Sommer 5). De la misma manera, en la estructura adoptada por las familias y el fracaso de la unión entre Pepe y Rosario, Pérez Galdós nos presenta una nación dividida, política y socialmente, por las identidades regionales.

Obras citadas

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* Verso, 1991.

Bhabha, Homi K. "Introduction: Narrating the Nation." *Nation and Narration*, edited by Homi K. Bhaba, Routledge, 1990, pp. 1-7.

Cardona, Rodolfo. Introducción. *Doña Perfecta*, por Benito Pérez Galdós, 1876, 15ª ed., Cátedra, 2011, pp. 9-55.

Dendle, Brian. "Orbajosa revisited, or, the complexities of interpretation." *Anales Galdosianos*, Año XXVII-XXVIII, 1992-1993, pp. 51-67. *Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes*, http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrx9n7.

George, David R., Jr. "Reterrittorialization and Peninsular Space in Eça de Queirós's *A cidade e as serras* and Pereda's *Peñas arriba*." *Hispanófila*, vol. 140, ene. 2004, pp. 139-148. *EBSCOhost*, search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=2006322611&login.asp&site=ehost-live&scope=site.

Labanyi, Jo. *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*. Oxford University Press, 2000.

Pérez Galdós, Benito. *Doña Perfecta*. Editado por Rodolfo Cardona, Cátedra, 2011.

Ráfols, Wilfredo de. "Lies, Irony, Satire, and the Parody of Ideology in *Doña Perfecta*." *Hispanic Review*, vol. 64, no. 4, otoño 1996, pp. 467-489. *JSTOR*, www.jstor/stable/474883.

Rugg, Marilyn. "The Woman of Orbajosa: Patriarchy as the Definitive Ideology in Galdós' *Doña Perfecta*." *Mediterranean Studies*, vol. 16, 2007, pp. 191-223. *JSTOR*, www.jstor.org.libproxy.txstate.edu/stable/41167011.

Sierra, Sarah. "The Anthropological Effect: Cultural Hierarchies and Nationalization in Pérez Galdós' *Doña Perfecta* and Pereda's *De Tal Palo, Tal Astilla*." *Neophilologus*, vol. 95, no. 4, 2011, pp. 565-577. *EBSCOhost*, doi: 10.1007/s11061-010-9324-0.

---. "Moros y cristianos: Performing Ideological Dissent in Benito Pérez Galdós's *Doña Perfecta*." *Hispanofila*, no. 165, 2012, pp. 31-50, *EBSCOhost*, search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edsgcl.324761813&site=eds-live&scope=site.

Sinnigen, John. "*Doña Perfecta*: Política, sexo y literatura en dos restauraciones borbónicas." *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 30, no. 3, 2015, pp. 136-148. *EBSCOhost*, search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edsgl.420197413&site=eds-live&scope=site.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. University of California Press, 1991.

Turner, Harriet. "Benito Pérez Galdos." *The Cambridge History of Spanish Literature*, edited by David Gies, Cambridge University Press, 2004, pp. 392-409.

El (re)conocimiento y rescate del héroe subalterno en *Soldados de Salamina*

Laura Arévalo Catalán
Temple University

Los valientes se regocijan en la adversidad,
así como los soldados valientes triunfan en la guerra. (Séneca)

La guerra no determina quién tiene la razón –Solo quién queda.
(Bertrand Russell)

Son varios los diccionarios[i] que reflejan en su definición de "héroe" un matiz de celebridad notable que induce a pensar en la necesidad de aunar proezas y fama para lograr ser considerado heroico. Pero, si se tiene en cuenta aquello de "heroísmo[ii]", una vez más, se evidencia el requerimiento de estos dos pilares básicos: la fama y las hazañas valerosas en pos de una causa generalmente patriótica o religiosa para alcanzar la categoría de héroe. Este individuo encarna entonces un conjunto de virtudes excepcionales que alcanza su perpetuación en la memoria a través de la historia y la literatura. A pesar de que estos dos conceptos han estado siempre íntimamente ligados, es posible establecer una significativa diferencia entre ellos, pues de acuerdo con Hayden White, *"*history can be set over against 'literature' by virtue of its interest in the 'actual' rather than the 'possible', which is supposedly the object of representation of 'literary' works" (89). De esta forma, la historia inmortaliza el célebre estatus de aquellos héroes pertenecientes al bando de los que escribían la propia Historia, mientras que la literatura se propone consolidar la imagen del posible héroe subalterno que jamás tuvo lugar en los libros de esta ciencia social. En el presente trabajo nos proponemos analizar la búsqueda del héroe subalterno en la novela de Javier Cercas *Soldados de Salamina* (2001) como concepto metaliterario que pone de relieve uno de los más importantes objetivos de la literatura: el rescate

del héroe olvidado.

Esta búsqueda y rescate se produce a través de dos elementos fundamentales que serán analizados en relación con diversos aspectos teóricos, esto es, la temática y la estructura. En primer lugar, la temática en *Soldados* representa el descubrimiento y (re)conocimiento gradual del concepto de héroe por parte del narrador protagonista y puede vincularse directamente con la noción del ser subalterno sin voz planteada por la pensadora india Gayatri Spivak. Y en segundo lugar, la estructura, es decir, la propia trama que supone el proceso de búsqueda de un héroe protagonista para el "relato real" del escritor ficticio Javier Cercas[iii] relacionado directamente con el valor ético del rescate en literatura propuesto por Jacques Derrida.

Como acabamos de mencionar, la novela *Soldados de Salamina* encarna en sí misma un reflejo de la actuación de la literatura durante las últimas décadas, que se ha propuesto rendir homenaje y recuperar a las víctimas del silencio. El protagonista Javier Cercas emprende un viaje desde el bloqueo literario, que lo sumerge en una profunda depresión hacia el conocimiento de las nociones básicas que cambiarán su vida como escritor: por una parte, el concepto de héroe ya mencionado, y por otra, la clave ética de la literatura. Ambos aspectos, que suponen al mismo tiempo el obstáculo principal del escritor y la culminación exitosa de su obra, se desarrollarán de manera gradual a lo largo de la narración, provocando un descubrimiento compartido por narrador y lector. Primero, es preciso tratar la cuestión del héroe, esto es, la propia temática desarrollada en la novela, que se desarrolla como un recorrido progresivo de significación desde una superficie banal hasta una concepción en estado puro. Para ello, resulta conveniente dividir este aprendizaje de la noción de héroe por parte del protagonista en tres fases fundamentales: conocimiento superficial, conocimiento intermedio y conocimiento profundo.

Al comienzo de la novela, el protagonista no comprende el significado de la palabra héroe

y se debate entre la inocencia y culpabilidad de Sánchez Mazas, a quien acaba por concederle el título de la mediocridad. La segunda fase del proceso de (re)conocimiento del héroe se produce gracias a la entrevista del narrador periodista con el escritor chileno Roberto Bolaño. En esta ocasión, el propio Cercas pregunta a su interlocutor qué es para él un héroe, quien un poco sorprendido contesta que es "alguien que se cree un héroe y acierta. O alguien que tiene el coraje y el instinto de la virtud, y por eso no se equivoca nunca, o por lo menos no se equivoca en el único momento en que importa no equivocarse, y por lo tanto *no* puede no ser un héroe" (146). Bolaño ofrece de forma somera una visión confusa del héroe y al no sentirse seguro de su respuesta, devuelve la pregunta a su entrevistador, quien no es capaz tampoco de formular una definición convincente y necesita apoyarse en la opinión de autores como John Le Carré para responder. Por último, la tercera fase se corresponde con el conocimiento profundo a través del ejemplo vivo del viejo Miralles, quien abre los ojos a Cercas y le habla desde la perspectiva amarga de un soldado que ha perdido a sus compañeros y amigos y ha experimentado en su propia piel la ausencia de reconocimiento por la defensa de su país durante la guerra. Miralles fusiona el concepto de héroe con el de mártir y arguye que "los héroes sólo son héroes cuando se mueren o los matan. Y los héroes de verdad nacen en la guerra y mueren en la guerra. No hay héroes vivos, joven. Todos están muertos. Muertos, muertos, muertos" (197). De esta forma, el protagonista toma conciencia de la cruda realidad del héroe que dista considerablemente de aquella que se puede leer en el diccionario, tal y como se comprueba al leer las definiciones en aquellos previamente ofrecidos.

Inferimos, tras la descripción de Miralles, que no se trata de una persona cuyas hazañas son reconocidas mediante la fama eterna, sino en su lugar este héroe del que se habla en *Soldados* obtiene el silencio y la muerte como pago a su esfuerzo y sacrificio. La autora Gayatri

Spivak trata precisamente el tema del subalterno y su voz en su artículo "Can the Subaltern Speak?" en el cual a través del papel de la mujer en la India representa a la sociedad subalterna y la ausencia de su poder oral. Así, Spivak sentencia que verdaderamente "the subaltern cannot speak" (104), ya que éste no tiene voz dentro del discurso dominante, sino que supone una representación del desfavorecido en la sociedad, sin posibilidad de expresar sus propias opiniones ni demostrar sus hazañas ante el mundo.

Esta realidad se vio realzada durante los años de guerra y postguerra en España[iv], época que silenció muchas voces de aquellos que se convirtieron en los subalternos de la sociedad. Tal y como reclama Carbajal, "se ha confundido amnistía política con amnesia histórica, reconciliación con olvido" (13).Y es, en este punto, donde la literatura juega un papel decisivo, pues como señala Luis García Jambrina, "se trata de prestar voz a los que fueron excluidos de la Historia con mayúscula" (144). Así, este descubrimiento drástico supone el colofón del primero de los dos elementos que impulsarán la pieza clave necesaria para la reescritura de la novela. En este mismo ámbito, en su obra *Specters of Marx*, Jacques Derrida identifica a estos subalternos como fantasmas y hace mención de esta necesidad de rescate: "If I am getting ready to speak at length about ghosts, inherence, and generations, generations of ghosts, which is to say about certain others who are not present, nor presently living, either to us, in us, or outside us, it is in the name of *justice" (xix)*. Derrida hace mención en su obra de la responsabilidad ética de los autores de rescatar a dichos fantasmas y devolverles en cierta forma al mundo de los vivos.

Al igual que en otras novelas contemporáneas, la búsqueda de la clave ética de la literatura con una finalidad justiciera, tal y como subraya el autor francés, conforma la estructura fundamental de *Soldados* como recorrido desde la ignorancia hasta el hallazgo de la vocación literaria como valor moral. Al respecto, varios autores y críticos coinciden en este valor

primordial de la literatura como herramienta de recuperación de la memoria. Luis García Jambrina subraya en su artículo esta concepción como el "deber -y el privilegio- de recuperar nombres, lugares y fechas que deberían haber entrado en la historia, o que han entrado de forma insuficiente o que han sido ignorados, olvidados y tachados" (143). Asimismo, María Teresa López de la Vieja sugiere que la literatura complementa la historia oficial mediante los testimonios de aquellos que no pudieron contar su versión (mencionado en García Jambrina 144), opinión que también comparte Heide Ziegler al afirmar que "fiction can fill the gaps which history, of necessity, must leave unfilled" (8).

La literatura contemporánea asume, así su cometido. En la obra *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaite, durante la conversación de C. con el hombre de negro, éste intenta hacerle comprender precisamente este objetivo literario mediante el ejemplo del cuento *Pulgarcito.* Por medio de una metáfora ilustra la diferencia entre las miguitas —aquellas que no son fijas y que suponen precisamente las hazañas que jamás fueron contadas en los libros de historia— y las piedrecitas blancas —aquellas rocas inamovibles de la memoria que conforman los hechos. De esta manera, C. se percata de su misión de escribir sobre su visión como individuo y como mujer de los aspectos de dicha época que no fueron tenidos en cuenta. Como la protagonista salmantina, Javier Cercas descubre a lo largo de la trama que su objetivo no es contar una "piedrecita blanca", es decir, la vida de Sánchez Mazas, sino que se trata de rescatar mediante su literatura una de esas "miguitas" olvidadas en el camino, o más bien, de convertir esa vulnerable "miguita" en peligro de ser comida por los pájaros —o en el caso de los héroes subalternos, de ser devorados por el olvido tras su muerte—, en una piedrecita blanca digna de pertenecer a la memoria oficial y perdurable.

La estructura gradual de *Soldados* se podría fragmentar igualmente en varias fases para su

mejor comprensión: una primera, concebida como "fase de depresión", la segunda fase o "fase de estímulo", la tercera o "fase de desengaño" y la cuarta y última, "fase de (re)conocimiento".

La fase de depresión inicial del autor supone la ausencia de vocación y sentido para su escritura, pues desemboca en una infructífera carrera literaria (hasta ese momento), tal y como le sucede a la protagonista de *El cuarto de atrás* también al comienzo de su obra. Javier no conoce, entonces, la importante labor social que implica la escritura que se suma al problema descrito anteriormente: el desconocimiento del concepto de "héroe".

Como segunda fase, se halla la entrevista casual con el escritor Rafael Sánchez Ferlosio y el estímulo (aunque falso) de motivación para escribir el "relato real". El protagonista, inspirado por la fascinante historia del casi fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas, decide transformarlo en "relato real" y así hacer despegar su carrera como escritor. Esta etapa supone la búsqueda de información pertinente y la escritura del propio relato que abarcan las dos primeras partes de la novela.

En este punto, cabe destacar la labor de investigación del protagonista Javier Cercas, que supone la totalidad de la primera parte de la obra. En su artículo "Everything I Tell You is the Truth Except the Lies", Timothy Findley recuerda que "rewriting history, even when you are a fiction writer, requires that you do your research" (8). El personaje realiza una exhaustiva búsqueda mediante múltiples visitas a hemerotecas, lectura incesante y entrevistas a aquellos que tengan algo que ver con su investigación. Sin embargo, su esfuerzo de varios meses resulta insuficiente. De manera análoga, en *El cuarto de atrás* donde C. confiesa sus estragos en el proceso hasta que se percató del valor esencial de la literatura: "Al principio, me pasé varios meses yendo a la hemeroteca a consultar periódicos, luego comprendí que no era eso, que lo que yo quería rescatar era algo más inaprensible, eran las miguitas, no las piedrecitas blancas"

(Martín Gaite 120). La protagonista C. y Javier comparten, por tanto, este mismo error de sed de información que desemboca inevitablemente en el fracaso de un escrito hueco. De este modo, aunque Cercas logra finalizar su novela incluso antes de lo previsto, no contiene la clave esencial que ansía.

El personaje descubre hasta la tercera fase, a la que podríamos llamar "fase de desengaño", que uno de los motivos que le impiden sentirse satisfecho con su "relato real" es precisamente que ni él mismo comprende la función de su literatura: "A la segunda lectura la euforia se trocó en decepción: el libro no era malo, sino insuficiente, como un mecanismo completo pero incapaz de desempeñar la función para la que ha sido ideado porque le falta una pieza. Lo malo es que yo no sabía cuál era esa pieza" (142). En varias ocasiones a lo largo del relato e incluso hasta casi al final del mismo, varias personas le cuestionan acerca del motivo de su decisión de escribir una novela (o un relato real) sobre el falangista Sánchez Mazas. Ante la recurrente pregunta, el periodista y escritor parece vacilar y no es hasta momentos previos al desenlace que descubre la clave de su escrito: el rescate del héroe Miralles, de sus compañeros y de los amigos del bosque. De este modo, el primer intento fallido de *Soldados de Salamina* no constituye la labor de recuperación en sí misma. Sánchez Mazas no parece ser el héroe verdadero que esperaba rescatar, pues Cercas lo describe al final de su relato como un hombre ambiguo que murió sin ser recordado por nada más que por escapar de aquel fusilamiento y que obtuvo como castigo el perderse como escritor (138). Como consecuencia de su fracaso, el autor sufre una "recaída" que parece llevarle de vuelta a la fase inicial de frustración, aunque en esta ocasión solo supone un pequeño "bache" en su propósito de escribir su "relato real", que culmina con la fase cuatro.

La cuarta y última fase supone el (re)conocimiento final de la función literaria de rescate del héroe, que se produce simultáneamente al aprendizaje del concepto "héroe". Esta iluminación

la llevan a cabo los mismos personajes que mostraron a Cercas el sentido de dicho término en un comienzo. En primer lugar, Roberto Bolaño, que durante su conversación con Cercas describe el sentimiento de tristeza y miedo que experimentó cuando se encontraba enfermo de gravedad en el hospital, no por su propia muerte, sino por la de sus amigos fallecidos y "por todos los jóvenes latinoamericanos de su generación -soldados muertos en guerras de antemano perdidas- a los que siempre había soñado resucitar en sus novelas y que ya permanecerían muertos para siempre, igual que él, como si no hubieran existido nunca" (150). Este temor a no poder llevar a cabo su labor social de rescate de esos héroes y mártires latinoamericanos a través de sus obras nunca llega a cumplirse, ya que al sobrevivir a la enfermedad, el escritor chileno perpetra su objetivo de escribir sobre dichos temas e inmortalizar así a sus compatriotas subalternos. Gracias a las palabras de Bolaño, Cercas conoce la importancia de la escritura como medio de resurrección de las historias subestimadas e ignoradas. Resulta interesante resaltar cómo el protagonista Javier Cercas no había comprendido hasta ese momento este valor, a pesar de reproducirlo en su novela mediante la intención de Sánchez Mazas de escribir una novela llamada *Soldados de Salamina* en la que contara su historia y recuperara y perpetuara la labor salvadora de los amigos del bosque, tal y como le confiesa Daniel Angelats al periodista en su entrevista (71). Este aspecto podría suponer en sí una primera pista que el autor Javier Cercas querría otorgar al lector, que en este punto del proceso de aprendizaje ya se habría adelantado al protagonista de la novela.

Por último, Miralles le confiesa su disgusto ante la injusticia del olvido de las hazañas realizadas por él mismo y por sus amigos muertos por la causa, un silencio que la muerte termina por prolongar indefinidamente. El viejo miliciano le habla de la transcendencia de la memoria para honrar a dichos desfavorecidos y librarlos así de la injusta muerte, hecho que recuerda de manera directa la premisa propuesta por Derrida en la cual se contempla a los olvidados en

relación a los fantasmas y la muerte. Y es en ese momento cuando Javier se percata de que el recuerdo que guardan los vivos de ellos, es lo que mantiene a los fallecidos con vida aún y de este modo repara en su próxima misión: "Pero cuando Miralles muera, pensé, sus amigos también morirán del todo, porque no habrá nadie que se acuerde de ellos para que no mueran" (199). Tras esta reflexión, Miralles se convierte en el héroe que Cercas buscaba para su "relato real", y a pesar de no saber si finalmente existió la relación entre éste y el miliciano que dejó escapar a Sánchez Mazas, el periodista y escritor descubre en aquel anciano, la pieza clave que necesitaba su literatura: un verdadero héroe al cual rescatar de las crueles llamas del olvido.

De este modo, el protagonista logra desentrañar el misterioso cometido de su escritura. Ahora, además de ser capaz de reconocer al héroe verdadero, que no es Sánchez Mazas, sino el propio Miralles, identifica su propia función como escritor de literatura historiográfica. Así, al igual que Bolaño escribe sobre los jóvenes latinoamericanos muertos como héroes defendiendo sus ideales, también él debe hacerlo sobre Miralles, los amigos del bosque y los compañeros y amigos muertos de los que obsesivamente habla el miliciano. De esta manera, esas personas pasan a la historia a través de su novela y logran finalmente la ineludible fama que reza en las definiciones de los diccionarios, siendo como soldados de Salamina y como "miguitas" convertidas en preciosas y bien merecidas piedrecitas blancas.

La intencionalidad del autor cacereño se torna cristalina al finalizar la obra: simular mediante el aprendizaje del protagonista el proceso literario de los propios escritores. Un proceso que comienza desde la ignorancia e incertidumbre hasta la luz de la obra completada gracias al encuentro del sentido literario, pasando por un arduo camino de investigación y cambios de perspectiva, tal y como se refleja de forma acertada en *Rewriting History*:

Rewriting involves, inevitably, and at a minimum, changing our perspective on events,

values, heroes, traditions, and achievements. On a more specific level, this means revising attitudes toward well-established and central texts, reconfiguring their significance and identifying, rescuing, redeeming, rediscovering, or revalidating texts which have been out of favor, little known, or, according to the new vision, misunderstood (Harris 12).

El autor de *Soldados* refleja la evolución experimentada por el protagonista en el proceso de aprendizaje de la función metaliteraria de resurrección del héroe subalterno, que culmina en su viaje de vuelta a casa desde Dijon, cuando éste logra visualizar su obra total. En el tren el protagonista parece sentirse satisfecho de su "relato real", que tras muchos años consigue imaginar finalizado con éxito. Al mirar su reflejo por la ventana, Javier vislumbra la figura del soldado que camina por el desierto "llevando la bandera de un país que no es su país, de un país que es todos los países y que sólo existe porque ese soldado levanta su bandera abolida, joven, desharrapado, polvoriento y anónimo" (209). Esta visión es precisamente la conclusión final que en la mente del periodista y escritor se materializa a través del héroe que camina solitario y sin fama, esperando su rescate por la acción de la literatura.

A modo de conclusión, parece pertinente rememorar la cita de Walter Benjamin que hallamos al final de la obra *La mitad del alma* (2005) de Carme Riera*:* "Es una tarea más ardua honrar la memoria de los seres anónimos que de las personas célebres. La construcción histórica se consagra a la memoria de los que no tienen nombre" (233). Dicha perspectiva es precisamente la que representa en su totalidad la novela de Javier Cercas, donde el autor hace uso de su literatura para reflejar en ella, como si de un espejo se tratara, el propio proceso de reconstrucción de la memoria a través de la investigación y la búsqueda del héroe olvidado. El escritor peruano Mario Vargas Llosa sugiere en su artículo "El sueño de los héroes", publicado en el diario *El País* en el año 2001, que "lo que sin proponérselo nos cuenta *Soldados de*

Salamina es la naturaleza de la vocación de un escritor, y cómo nace, deshaciendo y rehaciendo la realidad de lo vivido, la buena literatura". La obra representa la labor que supone la lucha por la recuperación de las hazañas de aquellos subalternos los cuales solo mediante la palabra consiguen salir del anonimato para ser reconocidos. Gracias a la literatura, entonces, resucitan y dejan de ser fantasmas y espectros. Y a pesar que no hay una calle que lleve sus nombres ni formen parte de los libros de Historia, esos nuevos héroes llegan a contemplarse en el futuro como dignos merecedores de la fama, el éxito y la gloria, al igual que los representantes del bando vencedor.

Notas

[1] *El Diccionario de autoridades* define la palabra "héroe" como "el varón ilustre y grande, cuyas hazañas le hicieron digno de inmortal fama y memoria" (Tomo IV, 1734). Asimismo, el DRAE subraya en su primera acepción que se trata de aquella "persona ilustre y famosa por sus hazañas o virtudes".

[1] *El Diccionario de la Real Academia* define "heroísmo" como el "esfuerzo eminente de la voluntad hecho con abnegación, que lleva al hombre a realizar actos extraordinarios en servicio de Dios, del prójimo o de la patria".

[1] Es preciso aclarar la diferenciación referencial entre personaje y autor para el presente trabajo. En el caso del personaje, se utiliza su nombre únicamente o se especifica que se trata de un personaje "ficticio" o "protagonista". Para el escritor real, se determina siempre su referencia mediante los calificativos de "autor" o "escritor".

[1] Tomamos en este caso la Guerra Civil española (1936-1939) como ejemplo, por ser precisamente aquella de la que trata *Soldado de Salamina.* Sin embargo, nos hallamos ante una situación común en cualquier tipo de enfrentamiento bélico, donde existe un vencedor y una voz subalterna.

Obras citadas

Carvajal, Pedro. *Julián Grimau: El último muerto de la Guerra Civil*. Aguilar, 2003.

Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Tusquets, 2001.

Derrida, Jacques. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Routledge, 1994.

Diccionario de Autoridades. Editorial Gredos, 1963.

Jambrina, Luis G. "La recuperación de la memoria histórica en tres novelas españolas." *Iberoamericana* vol. 4, 2004, pp. 143-54.

Martín, Gaite C. *El cuarto de atrás*. Ediciones Destino, 1978.

Riera, Carme. *La mitad del alma*. Punto de Lectura, 2006.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can The Subaltern Speak?." *The Post-Colonial Studies Reader*. 1995, pp. 24-28.

Vargas Llosa, Mario. "El sueño de los héroes." *El País* 3 de diciembre 2001.

White, Hayden V. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Johns Hopkins UP, 1978.

Ziegler, Heide. *Rewriting History: Proceedings of the Fourth Stuttgart Seminar in Cultural Studies*. M und P, Verl. für Wiss. Und Forschung, 1997.

La voz de la mujer encarcelada: Esperanza y solidaridad en *Al quiebro de mis espinas* por Angeles García-Madrid

Charles Aftergut
The College of William & Mary

Llevo días errando por tus calles
con ansia de encontrarte, y no te hallo.
Este Madrid que piso no eres tú.
Camino sobre ti con pies atados
Diciendo que estoy libre.
Angeles García-Madrid

En su poema "Te saludo, Madrid", Angeles García-Madrid (1918-2015) describe el Madrid que encontró cuando la dictadura franquista la puso en libertad. Después de pasar tres años en una cárcel española como prisionera del régimen, García-Madrid no reconoció la ciudad. Además, su libertad no era auténtica. Según la poeta, caminaba por Madrid "con pies atados / Diciendo que estoy libre" (9-10). Aunque ya no estaba dentro de la cárcel, García-Madrid no se sentía libre. En el poema, ella critica la represión del gobierno franquista, utilizando la imagen de Madrid en decadencia para recalcar el sufrimiento del pueblo español bajo la dictadura. "Te saludo, Madrid" es el último poema de Al quiebro de mis espinas (Poemas desde la cárcel), un libro de poesía publicada por García-Madrid en noviembre de 1977, dos años después de la muerte del dictador Francisco Franco. La obra sirve como su testimonio de sus experiencias dentro de la cárcel y sus esfuerzos para acostumbrarse a la vida fuera de la prisión después de ser liberada. Según John Beverley, autor de varios ensayos sobre el significado del testimonio como un género de literatura en América Latina, el testimonio es "a form of personal authenticity, catharsis, and liberation" (73) que "equates individual life history with the history of a group or people" (89). Al quiebro de mis espinas coincide con esta descripción de la literatura del testimonio, evidente por los varios poemas escritos por García-Madrid en nombre de sus compañeras de celda asesinadas. A lo largo del libro de poesía, García-Madrid utiliza una voz

colectiva y el motivo de la solidaridad para transformar la cárcel en un lugar de memoria de la represión franquista y recuperar el derecho de los vencidos de la Guerra Civil a la memoria colectiva española. Como consecuencia, Al quiebro de mis espinas es tanto un testimonio de esperanza como un cuento de tragedia, recalcando el efecto positivo de la solidaridad entre las prisioneras antifranquistas al mismo tiempo que denuncia la violencia del régimen contra la mujer encarcelada.

Aunque García-Madrid no publicó Al quiebro de mis espinas hasta la caída de la dictadura franquista, la obra sirve como testimonio de su vida bajo la represión franquista en los años después de la Guerra Civil. Según Beverley, hay dos características principales del testimonio. Antes que nada, el testimonio es una "'narración de urgencia'–a story that needs to be told" (73) que "signifies the need for a general social change in which the stability of the reader's world must be brought into question" (84). Además de denunciar un problema social, el testimonio como un género de literatura también sirve como evidencia de las experiencias de un grupo de personas debido a la voz colectiva del narrador: "the situation of the narrator in testimonio must be representative of a larger social class or group" (Beverley 74), en este caso los presos de Franco. Además, según Beverley, el testimonio "suggests as an appropriate ethical and political response more the possibility of solidarity than of charity" (78). Carolyn Forché, en el prólogo de su libro Against Forgetting: Twentieth-Century Poetry of Witness, explora un género de literatura similar que llama "'the poetry of witness'" (30). Según Forché, la poesía del testigo es el producto de "conditions of historical and social extremity" (29) que incluyen "exile, state censorship, political persecution, house arrest, torture, imprisonment, military occupation, warfare, and assassination" (29). Como el testimonio, la poesía del testigo "is not only a record of experience but an exhortation and a plea against despair…it is not a cry for sympathy but a

call for strength" (32). Ambos géneros de literatura exigen la atención del lector, denunciando un problema de represión para fortalecer la solidaridad de un grupo marginado y darle la solidez necesaria para combatir su propia subyugación.

Como consecuencia de su uso del testimonio y la poesía del testigo, la obra de García-Madrid también sirve como un lugar de la memoria de las víctimas de la Guerra Civil. Según Joseph Schraibman, "testimony, rendering witness, is essential to memory" (150). Francisco Ferrándiz, en su ensayo "Lugares de memoria", también establece un vínculo entre el testimonio como género de literatura y la memoria. Ferrándiz examina la función de los lugares de la memoria de la Guerra Civil como "formas de memoria colectiva" (28) que fomentan la "recuperación de la memoria de los vencidos" (32). Según él, "los lugares de la memoria incluían…testimonios orales" (28) y sirven como "herramientas de visibilización de las víctimas" (31) de la guerra. Dado que "los vencedores de la guerra civil instalaron sobre España toda una cartografía de la memoria que pretendía establecer en el país un régimen de eternidad del recuerdo oficial" (30), algunos de los vencidos intentaban combatir la dictadura por medio de los lugares de la memoria de la Guerra Civil. Cecilia Enjuto Rangel, en su libro Cities in Ruins: The Politics of Modern Poetics, también propone que "the story of the victors was historically engraved throughout Spain" (147) después de la guerra. Para cuestionar la versión de la historia impuesta por la dictadura, Rangel argumenta que "Latin American and Spanish poets rewrite the history of the Spanish Civil War and provide a testimonial voice of the past" (153). Según ella, "the rewriting of historical memory is a form of survival, a way of dealing with and facing a traumatic past" (152).[1] Como un lugar de la memoria de la Guerra Civil, la poesía penitenciaria sirve como una herramienta para denunciar la represión franquista y recuperar el derecho de los

vencidos a la memoria colectiva española, desacatando el control del gobierno franquista sobre la memoria y la historia.

Como testimonio de las experiencias de García-Madrid como presa de la dictadura franquista, Al quiebro de mis espinas pertenece a la literatura penitenciaria femenina. Según Carme Molinero en su ensayo sobre la literatura testimonial de las cárceles franquistas, "el objetivo del sistema penitenciario respecto a las mujeres era destruir la identidad de las presas" (Molinero). Por eso, "la afirmación de la identidad era algo imprescindible para aquellas militantes que habían sufrido todo tipo de vejaciones" (Molinero).[2] Además de usar la literatura penitenciaria para recuperar la identidad, las mujeres encarceladas también la utilizan para "dejar constancia de la política mezquina, cotidiana, de los vencedores, que no conocía límites en la aniquilación de los derrotados: la humillación, el hambre, el miedo, la suspensión de la dignidad humana" (Molinero). Ante estas "vejaciones", según Molinero, las prisioneras "valoraban especialmente el sentido de comunidad y la solidaridad existente entre las presas" (Molinero). Este sentido de comunidad entre los prisioneros es un motivo central de la poesía penitenciaria. Según Patricia Sánchez-Flavian, los poetas encarcelados generalmente "remove importance from 'self,' granting it instead to the collectivity" (116). La importancia de la solidaridad entre los presos también es evidente por la poesía de Miguel Hernández (1910-1942), otro poeta español encarcelado durante la Guerra Civil. Según Michael Iarocci en su ensayo sobre la poesía española de la Guerra Civil, los versos de Hernández "underscore the themes of solidarity and collective struggle that characterize much of the poetry of the republic" (192).[3] En la poesía de Hernández, "distinctions between the individual and the communal are suggestively blurred" (192) y "the figures of the poet and the people are almost fused" (192). Estas descripciones del motivo de la solidaridad en la poesía penitenciaria coinciden con el análisis de Beverley de la

literatura del testimonio, recalcando la importancia de la solidaridad en Al quiebro de mis espinas, que pertenece al género del testimonio además de la literatura penitenciaria femenina.

Aunque hay muchas investigaciones sobre la literatura republicana de la Guerra Civil, no hay muchos textos publicados sobre la obra de García-Madrid. Según Janet Pérez en su libro de la literatura de la Guerra Civil, "save for three or four of the most visible postwar women novelists, Spanish women writers generally have been very much neglected by critics" (168).[4] García-Madrid es una de esas mujeres, aunque ha publicado varias obras testimoniales sobre sus experiencias dentro de la cárcel. García-Madrid fue encarcelada por la dictadura entre 1939 y 1942, pero debido a la censura franquista, no publicó ninguna obra hasta que murió Franco en 1975. Además de Al quiebro de mis espinas, también publicó Requiem por la libertad, su libro de memorias, en 1982. Aunque no hay estudios sobre la poesía de García-Madrid, Shirley Mangini examina el significado de Requiem por la libertad como evidencia del sufrimiento de las presas antifranquistas en su ensayo "Memories of Resistance: Women Activists from the Spanish Civil War".[5] Según Mangini, el hecho de que García-Madrid publicó su testimonio en 1982 significa que tenía un "continued morbid obsession with her prison experiences" (184).[6] Para Mangini, la protagonista de Requiem "represents one of the clearest examples of the 'urgent solitary voice of collective testimony'" (182). García-Madrid utiliza esta voz colectiva para "tell the tragic stories of her cellmates" (183), "denounce those responsible for their misfortune" (183) y "portray events that would otherwise remain unknown" (183). Además, su obsesión con contar la historia del sufrimiento de las presas de Franco, García-Madrid también usa Requiem para describir el poder de la solidaridad entre ellas. Según Mangini, "underlying those stories of tragedy is an eloquent testimony of hope and a brave battle for survival against many odds" (186). Este testimonio de esperanza es evidente en Requiem igual que en Al quiebro de mis

espinas, ya que en éste también García-Madrid describe la bendición de la solidaridad entre las prisioneras antifranquistas.

Aunque García-Madrid utiliza la voz colectiva del testimonio a lo largo de Al quiebro de mis espinas para hablar en nombre de las mujeres encarceladas bajo la dictadura franquista, el libro de poesía también es un relato de sus experiencias personales. Dado que "Al quiebro de mis espinas" no es un título muy claro, García-Madrid utiliza el subtítulo "Poemas desde la cárcel" para dejar bien sentado el tema de la obra. Este subtítulo también revela al lector que la mayor parte del libro probablemente fue escrito por García-Madrid durante su encarcelamiento, estableciéndolo como un testimonio de la vida penitenciaria de la mujer aprisionada. Antes del primer poema de la obra, García-Madrid dedica el libro a su hija y la memoria de su madre. Aunque estas dos dedicatorias subrayan la importancia de la familia para García-Madrid, la tercera es la más significativa. Según la autora, escribió Al quiebro de mis espinas "para ensalzar el recuerdo de aquellas compañeras que, menos afortunadas que yo, murieron" (9). Es evidente que publicó la obra para conmemorar a las víctimas de la represión franquista, hablando a lo largo del libro en nombre de las mujeres muertas. La obra incluye treinta y siete poemas divididos en cuatro secciones diferentes con respecto a su estilo y temas principales. La primera parte tiene que ver con las injusticias y muertes diarias que vio García-Madrid al principio de su reclusión; la segunda parte consiste de cinco poemas dirigidos a sus compañeras de celda. La tercera parte de la obra tiene que ver con el fin de su encarcelamiento, cuando los pensamientos de la muerte llenaban la cabeza y su mundo era más oscuro que nunca. Esta parte termina con su liberación de la cárcel, y por eso la última parte de la obra trata sobre los intentos de García-Madrid de reflexionar sobre sus experiencias y hacer frente a sus recuerdos de la vida penitenciaria. "Soneto a trece flores caídas", "Llegó tu muerte", "En la antesala" y "Qué

memoria tan mala" sirven como ejemplos de las cuatro partes de la obra, demostrando el uso de García-Madrid de la voz colectiva del testimonio para recuperar la cárcel como un lugar de la memoria de los vencidos y recalcar el efecto positivo de la solidaridad entre las prisioneras antifranquistas.

En "Soneto a trece flores caídas", García-Madrid describe a las trece rosas como bellos elementos de la naturaleza para demostrar su inocencia y denunciar la extendida violencia injustificada de la dictadura franquista. Las trece rosas eran trece mujeres jóvenes ejecutadas por el régimen después de ser encarceladas por ser miembros de un grupo de jóvenes socialistas. García-Madrid estaba aprisionada en la misma cárcel que las trece rosas, y por eso las vio cuando los guardas las llevaron a su muerte. En las primeras tres estrofas del poema, García-Madrid caracteriza a las trece rosas como inocentes y bellas por su uso del motivo de la naturaleza. Describe a las chicas como "trece flores de trece limoneros" (1), "trece niñas de trece manantiales" (3), "trece sueños fragantes de romeros" (5), "trece voces" (7) y "trece estrellas" (9). Aquí, García-Madrid utiliza la repetición de la palabra "trece" pare demostrar su solidaridad con las trece mujeres ejecutadas. Usa las palabras "flores", "niñas", "sueños", "voces" y "estrellas" para describir a las víctimas porque crean una imagen de mujeres inocentes e inofensivas. Además de caracterizarlas como inocentes, García-Madrid también describe las buenas obras que hacen las trece rosas. Según ella, las chicas "les ceden su canto a los jilgueros" (4), "se crecen ante los peñascales" (6), "liman los riscales / para que cedan paso a los veneros" (7-8) y "rompen las cadenas. / que les impiden alcanzar su cielo / y se desprenden de sombrías arenas" (9-11). Otra vez, utiliza el motivo de la naturaleza para demostrar la belleza de las trece rosas. Demuestra la represión extendida de la dictadura franquista por la palabra "cadenas" y la frase "sombrías arenas".

En la última estrofa del poema, García-Madrid describe en más detalle la represión de la dictadura franquista para denunciar la extendida violencia injustificada del régimen y establecer el poema como un lugar de la memoria de las trece rosas. La cuarta estrofa del poema es la única estrofa en que García-Madrid demuestra el sufrimiento de las chicas. En esta estrofa, caracteriza a las trece rosas como "trece ideas con un solo desvelo" (12), "trece arpegios vencidos" (13), "trece penas" (13) y "trece flores tronchadas en el suelo" (14). Aquí, García-Madrid utiliza la palabra "desvelo" y la frase "arpegios vencidos" para contrastar el nuevo estado de las mujeres con su descripción anterior de las chicas como "trece sueños" y "trece voces". Es evidente por este cambio que el gobierno franquista ha reprimido a las trece rosas, silenciándolas y privándolas de sus derechos más básicos. La violencia de la dictadura también es evidente por el uso de García-Madrid de las palabras "penas" y "tronchadas". La palabra "pena" puede significar la tristeza además de hacer referencia a un castigo. La utiliza García-Madrid para demostrar la malicia del gobierno franquista y criticar el encarcelamiento de las trece. Por otra parte, la palabra "tronchadas" tiene que ver con la muerte, creando una imagen potente de la ejecución de las jóvenes. García-Madrid también hace una conexión entre esta estrofa y el comienzo del poema por su repetición de la frase "trece flores", que deja en claro el propósito del poema. Según García-Madrid, la dictadura asesinó a las trece rosas en la flor de su vida, privando al mundo de un grupo de mujeres con buenas intenciones. Habla en nombre de ellas, estableciendo el poema como un lugar de la memoria de su sufrimiento. Utiliza "Soneto a trece flores caídas" para conmemorar a las trece chicas muertas, recuperando su derecho a la historia y asegurándoles un lugar dentro de la memoria colectiva española de la Guerra Civil.

En "Llegó tu muerte", García-Madrid describe la muerte de uno de sus compañeros de celda para recalcar la importancia de la solidaridad entre los presos de Franco con respecto a su

esperanza continua. Aunque no nombra al compañero de celda, el poema pertenece a la segunda parte del libro porque está dirigido a una persona específica, evidente por el uso del narrador de la palabra "tú" a lo largo del poema. En la primera mitad de la obra, García-Madrid demuestra la solidez de la unidad entre los presos antifranquistas a pesar de la presencia constante de la muerte en las cárceles españolas. Según el narrador del poema, el "tú" es "mi buen amigo de las horas buenas" (3). Esta frase sirve como evidencia del poder de la solidaridad entre el narrador y su amigo, suficiente para transformar su sufrimiento en unas "horas buenas". García-Madrid también demuestra el poder de la solidaridad entre los presos por la incredulidad que expresa el narrador cuando sigue viviendo aún después de la muerte de su amigo. Según el narrador, "Llegó tu muerte, y yo sigo viviendo" (1) y "Tu vida se paró y aún no comprendo / cómo sigue la mía en sus faenas" (5-6). García-Madrid utiliza las frases "Llegó tu muerte" y "Tu vida se paró" para caracterizar la muerte de su compañero como un evento repentino. La solidaridad entre los presos era tan fuerte que el narrador no podía imaginar la vida sin su compañero. Aún más, es evidente que la solidaridad entre ellos les dio una esperanza inflexible, transformando la muerte del compañero de celda en un suceso muy imprevisto para el narrador.

En la segunda mitad del poema, García-Madrid describe sus dudas sobre lo que pasa después de la muerte para subrayar otra vez la esperanza de los prisioneros de Franco. Antes de demostrar la importancia de la esperanza para los presos, critica la represión del gobierno franquista: "Acabaste tu andar, y tus cadenas / no sé si ya no son, o siguen siendo" (7-8). En esta cita, la palabra "cadenas" hace una referencia a la represión franquista que no necesariamente termina con la muerte. Según García-Madrid, la muerte no significa la libertad para los prisioneros de Franco, quienes todavía están reprimidos después de la muerte como consecuencia del control del régimen sobre los lugares de la memoria de la Guerra Civil. Después de denunciar

el alcance del control del gobierno franquista, García-Madrid habla otra vez de sus dudas sobre la ultratumba para demostrar la esperanza que guardan los presos antifranquistas dentro de la cárcel. Al final del poema, el narrador pregunta a su compañero muerto "¿Qué misterio encontraste en ese viento / del Más Allá que mi razón no alcanza?" (9-10) para que pueda calmar "las dudas de mi entendimiento" (11). También pregunta "¡Quién me dará templanza / para encauzar mi pobre pensamiento / a saber de la Nada o la Esperanza!" (12-14). García-Madrid utiliza las palabras "entendimiento" y "pensamiento" para demostrar su sed de conocimiento con respecto al más allá, mientras que las palabras "misterio" y "dudas" demuestran su correspondiente falta de conocimiento. Dado que la última frase del poema establece "la Nada" y "la Esperanza" como los únicos modos de pensar del prisionero, es claro que la esperanza era la única manera de combatir la represión franquista desde las cárceles españolas. En "Llegó tu muerte", la esperanza es un producto de la solidaridad entre los presos de Franco, además de ser una herramienta de resistencia de los prisioneros y la forma principal de recuperar su derecho a la memoria colectiva española.

Como testimonio de la muerte y la oscuridad de las cárceles franquistas, "En la antesala" es un buen ejemplo de los poemas de la tercera parte de Al quiebro de mis espinas. En el poema, García-Madrid utiliza imágenes de la muerte de tres mujeres encarceladas para demostrar la falta de justicia para los prisioneros de Franco y subrayar la importancia de la solidaridad y esperanza de los presos a su propia supervivencia. García-Madrid comienza el poema con una serie de estrofas sobre los últimos momentos de las vidas de las tres mujeres, quienes los guardas llevan a la antesala para morir. Describe sus "ojos libres de temblores; / llenos de ansias de nada / y cercados por gasas amarillas" (21-23), sus "manos abiertas, que no tienen / el sándalo fragante que tenían" (24-25) y la "Sombra dura y pesada" (27) que las rodea. Los motivos de la muerte y

la oscuridad crean una imagen potente de las mujeres casi muertas y denuncian la violencia franquista. También critica en esas primeras estrofas las injusticias extendidas bajo el franquismo: "Tal vez deba llevarles vuestra muerte / para que aprendan bien de 'humanidades'. / Acaso así puedan narrar la historia, / en su justa medida" (16-19). Aquí, García-Madrid denuncia el control del régimen franquista sobre la memoria y la historia. Según ella, hay una falta de "humanidades" bajo la dictadura, que también es el único ente que puede "narrar la historia". Para combatir el monopolio del régimen sobre el derecho a la historia, García-Madrid dice que tiene "más de mil cantos todavía / que decir a las cumbres" (14-15). Esta cita demuestra la capacidad de los prisioneros de luchar contra la dictadura por medio de los relatos de sus experiencias, dando un ejemplo del origen de la esperanza de la mujer encarcelada.

El fin del poema no es muy diferente de su primera mitad, dado que García-Madrid lo utiliza para criticar las injusticias bajo el franquismo y explicar la importancia de la esperanza para la mujer encarcelada. Para denunciar las injusticias impuestas por la dictadura, describe sus propios sueños, que incluyen "desdentar la serpiente / y arrancar su ponzoña" (33-34), encontrar "un sol naciente, claro, / con rayos de justicia" (37-38) y proclamar "al viento que los hombres / —todos— / son los hijos de Dios" (40-42). Es obvio que la serpiente que describe García-Madrid es una metáfora del régimen franquista, demostrando su anhelo de quitarle el poder a la dictadura. La segunda cita también es una crítica muy obvia de las injusticias bajo el franquismo, evidente por la descripción de García-Madrid de los rayos del sol como "rayos de justicia". El contraste entre el sol de sus deseos y las imágenes de la oscuridad de la primera mitad del poema reafirma su denuncia, dado que las palabras "naciente" y "claro" tienen connotaciones muy diferentes de la "Sombra dura y pesada" de antes. La última cita tiene que ver con derechos aún más básicos. Según García-Madrid, creer que todos "son los hijos de Dios" bajo el franquismo

"es un yerro de la gente / y cuesta cárcel o cuesta la vida" (43-44). Esta cita es una denuncia directa de la eliminación de la dictadura franquista de los derechos humanos de los vencidos, demostrando la gran severidad de las injusticias sociales bajo el régimen. Al final del poema, García-Madrid se dirige a las mujeres muertas, pidiéndoles un favor. Quiere que ellas le digan si lo que ven es "un Sí o un No" (59), pero "si ya es un No lo que estáis viendo, / entonces…, / por piedad, / mentidme un Sí" (60-63). Ella quiere que las mujeres solo le digan "un Sí" para que mantengan su esperanza de un futuro mejor, que es la única cosa que está manteniéndola viva dentro de la cárcel.

La cuarta parte de Al quiebro de mis espinas trata sobre los esfuerzos de García-Madrid de hacer frente a sus recuerdos de la vida penitenciaria como una mujer libre. En "Qué memoria tan mala", García-Madrid habla de sí misma como esclava de su memoria, demostrando el poder de la memoria y sus dificultades con olvidar sus experiencias penitenciarias. En la primera mitad del poema, utiliza imágenes del "amor" (1) que quiere olvidar para subrayar la persistencia de sus recuerdos de los años encarcelados. Empieza el poema con la afirmación de que tiene una "memoria tan mala" (1). Aquí la palabra "mala" no describe la pérdida de memoria, sino la maldad de su memoria. Según García-Madrid, aunque "Sé que debo olvidar esa angostura" (2), "que mi cordura / debe ir dejando atrás el sinsabor" (3-4) y que tiene valor "olvidar de tus besos la dulzura" (6) y "no recordar palabras de ternura / que son la imagen de mi altar mayor" (8), no puede olvidar estas experiencias. Es imposible que esté experimentando una disminución de la capacidad de memoria, evidente por su enumeración de sus recuerdos más íntimos. Describe en detalle "tus besos" y las "palabras de ternura" de su amor, y también habla de "esa angostura", una imagen de amargura que es muy diferente de la imagen de "dulzura" de los besos. Es evidente que su memoria ha conservado recuerdos buenos y malos, enfatizando la incapacidad

total de la poeta de olvidar el pasado. Según esta incapacidad, es evidente que García-Madrid es esclava de su propia memoria. Sus recuerdos de sus experiencias penitenciarias son tan fuertes que no puede olvidarlas, dándole una necesidad insaciable de escribir sobre su vida dentro de la cárcel.

En la segunda mitad de "Qué memoria tan mala", García-Madrid utiliza la repetición de la palabra "olvidar" para demostrar el gran poder de la memoria y establecer la poesía como una herramienta útil en la lucha contra el olvido. En la tercera estrofa del poema, describe su decisión de olvidar su amor. Según ella, es necesario que olvide su amor porque "tengo que dar por admitido / que ya en tu corazón no tengo parte" (9-10). Es evidente por esta frase que García-Madrid quiere olvidar del pasado como consecuencia de su entendimiento del "corazón" infiel de su amor anterior. Además de no tener parte en el corazón de este amante, García-Madrid tampoco tiene parte en los corazones de las mujeres encarceladas ahora que está libre. De hecho, su amor puede ser una metáfora de los presos de Franco todavía encarcelados. Cuando dice que no puede olvidarse de él, en realidad está diciendo que no puede olvidar sus experiencias penitenciarias y sus compañeras de celda que no han sido liberadas. García-Madrid también demuestra su incapacidad de olvidar de sus compañeras de celda en la última estrofa del poema, cuando describe otra vez su propia memoria. Según ella, su "infiel memoria es de tal arte / que sí en el día juro que te olvido…, / en la noche me olvido de olvidarte" (12-14). Es evidente por esta cita que García-Madrid ha intentado olvidar de su "amor" y sus experiencias penitenciarias. En realidad, cuando dice que "me olvido de olvidarte", no está describiendo una pérdida de memoria, sino la persistencia de sus recuerdos de la cárcel. García-Madrid no podía olvidar sus experiencias penitenciarias, y por eso tenía que escribir Al quiebro de mis espinas sobre su vida

dentro de la cárcel. Necesitaba contar sus recuerdos del sufrimiento y la solidaridad para olvidarlos, estableciendo su poesía como un lugar de la memoria de la vida penitenciaria.

García-Madrid concluye su libro de poesía con "Te saludo, Madrid", evidencia del sufrimiento del pueblo español bajo la represión de la dictadura franquista. Según ella, los españoles libres eran tan restringidos como los prisioneros del régimen. A lo largo de Al quiebro de mis espinas, la poeta critica la violencia y represión del gobierno franquista, demostrando el control extendido de la dictadura sobre la memoria y la historia. Además de ser una denuncia de la falta de libertad del pueblo español, el libro también es un cuento de esperanza. Según Mangini, García-Madrid describe en su libro de memorias "the solidarity among cellmates which helped them survive mental and physical illness, the loss of loved ones, torture, and death sentences" (186). La importancia de la solidaridad entre las presas de Franco también es evidente en Al quiebro de mis espinas. En vez de solo criticar las injusticas sociales bajo el régimen franquista, García-Madrid también utiliza su libro de poesía para describir lo positivo que resultaba de sus experiencias penitenciarias. Explora la esperanza de las mujeres aprisionadas, hablando en nombre de ellas para establecer su obra como testimonio de la vida penitenciaria de la mujer encarcelada. También establece la cárcel española como un lugar de la memoria de los vencidos, recuperando el derecho de los presos antifranquistas a la memoria colectiva española de la Guerra Civil. Aún más, según Rangel, "modern poems on ruins reinscribe historical memory, by which I mean that the texts also become historical documents" (205). Por eso, Al quiebro de mis espinas también es un lugar de la memoria de los vencidos de la Guerra Civil. Los poemas del libro son tanto lugares de la memoria como obras del testimonio, sirviendo a García-Madrid como herramientas para esquivar el control del régimen franquista y recuperar el derecho de los vencidos de la guerra a la memoria y la historia.

Notas

1. Según Rangel: "Memory is so malleable and unpredictable. It seems that we must always be searching for the footprints of the past in this memory boom that projects our fears of forgetting, because our social, cultural, historical, and national identities are always changing, and in this moveable feast the modern subject needs something to hold on to, to reclaim as ours" (152).

2. En su ensayo "Language and Politicized Spaces in U.S. Latino Prison Poetry," Patricia Sánchez-Flavian también explora la importancia de la identidad para los prisioneros. Según ella, "imprisonment apparently did not stifle the nationalism of these Latino poets; rather, it seemed to strengthen their loyalty, fueling their poetry as well as their commitment to initiate change for the betterment of society for future generations" (123). Por ejemplo, en su poesía penitenciaria, Ricardo Sánchez "reinforces his ethnic identity and allegiance to his cultural group while he simultaneously opens a discourse concerning historical social oppression of Latinos in the United States" (118).

3. Según Iarocci, la poesía republicana consiste de "poems in which testimony—the need to tell the story—remains a central value" (193).

4. Iarocci, en su ensayo "War and the Work of Poetry: Issues in Teaching Spanish Poetry of the Civil War", habla de la importancia de estudiar la literatura femenina de la Guerra Civil. Según Iarocci, "the poetry of the war that has been canonized remains overwhelmingly male-authored" (194). También describe la importancia de estudiar la poesía de la Guerra Civil en general, dado que "as the number of surviving participants on both sides of the civil war diminishes each year…the importance of such poetic witness seems destined to grow" (193).

5. Mangini examina la literatura penitenciaria femenina por un análisis de Requiem por la libertad, el libro de memorias de García-Madrid, y Desde la noche y la niebla, la autobiografía ficticia de Juana Doña. Según Mangini, "many imprisoned women were prompted to write…because of their outrage at the silence imposed on them during all those years" (182). Aún más, según ella, García-Madrid y Doña "were inspired more by their consciousness of collectivity than by a desire to explain their political activities" (182), como es el caso en los testimonios de Dolores Ibárruri y Constancia de la Mora.

6. Según Mangini, "even if she lived a thousand years, it would not be possible to erase this memory from her mind" (184).

Apéndice

SONETO
A TRECE FLORES CAIDAS

(C. de Madrid. Agosto, 1939)

A las trece menores que
fueron fusiladas juntas.

Trece flores de trece limoneros
hacia el valle que seca los trigales.
Trece niñas de trece manantiales
que les ceden su canto a los jilgueros.

Trece sueños fragantes de romeros
que se crecen ante los peñascales.
Trece voces que liman los riscales
para que cedan paso a los veneros.

Trece estrellas que rompen las cadenas.
que les impiden alcanzar su cielo
y se desprenden de sombrías arenas.

Trece ideas con un solo desvelo.
Trece arpegios vencidos… ¡Trece penas!
Trece flores tronchadas en el suelo.

LLEGO TU MUERTE

Llegó tu muerte, y yo sigo viviendo;
y sé que estás ahí, quietas tus venas.
¡Mi buen amigo de las horas buenas!
que de las malas sólo ahora entiendo.

Tu vida se paró y aún no comprendo
cómo sigue la mía en sus faenas.
Acabaste tu andar, y tus cadenas

no sé si ya no son, o siguen siendo.
¿Qué misterio encontraste en ese viento
del Más Allá que mi razón no alcanza?
Calma las dudas de mi entendimiento.

Si no eres tú, ¡Quién me dará templanza
para encauzar mi pobre pensamiento
a saber de la Nada o la Esperanza!

EN LA ANTESALA

(P. de Gerona. Enfermería)

Sala con cuatro camas para las moribundas.

Han cortado la sombra en rebanadas
y nos la han repartido.
A vosotras, amigas, os tocaron
esos lucidos trozos
que os vencen con su peso de negrura.

Son los que os han traído a la antesala
de la mayor de las oscuridades.
Ahora me atañe a mí, para que halle
botín completo la Visitadora.

Ya la esperamos cuatro, No, sois tres.
Ya no veo tan inmediato el fin.
No me van a vencer; quiero mi vida
para lograr mis sueños.

Tengo más de mil cantos todavía
que decir a las cumbres.
Tal vez deba llevarles vuestra muerte
para que aprendan bien de 'humanidades'.
Acaso así puedan narrar la historia.
en su justa medida.

Se aproxima el final. Se infiere presto
por vuestros ojos libres de temblores;
llenos de ansias de nada
y cercados por gasas amarillas.

Por las manos abiertas, que no tienen
el sándalo fragante que tenían.
Ya no les queda aroma; sólo bruma.
Sombra dura y pesada. Plomo negro.

Esas manos, con fuerza inusitada
empujaron el cerco de injusticias
un poco más allá.
Lo deduzco. Por ello es encontraros
en este cuarto de las moribundas.

Y puede que soñarais algún día
desdentar la serpiente
y arrancar su ponzoña.
O que, tal vez, llegara vuestro anhelo
a desear un sol naciente, claro,
con rayos de justicia.

Acaso, ingenuamente,
proclamásteis al viento que los hombres
—todos—
son los hijos de Dios.
(Creer esto es un yerro de la gente
y cuesta cárcel o cuesta la vida.)
No se deben decir tales creencias.
Somos hijos de Dios…, mas de tercera.

Yo no moriré hoy: Pero si acaso…
Si acaso me equivoco…
Si en mí estáis viendo lo que yo en vosotras,
por favor, no me dejéis así.
Decidme una palabra
que me traiga rotundas certidumbres.

¡No puede ser que vaya hacia la nada!
¡Adónde irá mi alma sin espacios!
Vosotras que tenéis las manos muertas,
que ya estáis asomadas a la orilla,
decidme lo que veis. Yo no lo veo.

No forcéis demasiado la palabra:
decidme un Sí o un No.

Pero si ya es un No lo que estáis viendo,
entonces…,
por piedad,
mentidme un Sí.

QUE MEMORIA TAN MALA

¡Qué memoria tan mala tengo, amor!
Sé que debo olvidar esa angostura
que me diste a beber; que mi cordura
debe ir dejando atrás el sinsabor

de un continuo pensar; tener valor
y olvidar de tus besos la dulzura.
No recordar palabras de ternura
que son la imagen de mi altar mayor.

Pues si tengo que dar por admitido
que ya en tu corazón no tengo parte,
¡para qué ahondar en lo que se ha perdido!

Pero mi infiel memoria es de tal arte
Que sí en el día juro que te olvido…,
en la noche me olvido de olvidarte.

Obras citadas

Beverley, John. Against Literature. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. Impreso.

Ferrándiz, Francisco. "Lugares de memoria". Diccionario de memoria histórica. Ed. Rafael Escudero Alday. Madrid: Catarata, 2011. 27-33. Impreso.

Forché, Carolyn. Introduction. Against Forgetting: Twentieth-Century Poetry of Witness. Por Forché. New York: W. W. Norton & Company, 1993. 29-47. Impreso.

García-Madrid, Angeles. Al quiebro de mis espinas (Poemas desde la cárcel). Gráficas Ayala: Bilbao, 1977. Impreso.

Iarocci, Michael. "War and the Work of Poetry: Issues in Teaching Spanish Poetry of the Civil War". Teaching Representations of the Spanish Civil War. Ed. Noël Valis. New York: The Modern Language Association of America, 2007. 184-195. Impreso.

Mangini, Shirley. "Memories of Resistance: Women Activists from the Spanish Civil War". Signs 17.1 (1991): 171-186. Impreso.

Molinero, Carme. "Presas antifranquistas e historia". Presas de Franco. Eds. Sergio Gálvez Biesca y Fernando Hernández Holgado. Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas/Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2007. Impreso.

Pérez, Janet. "Behind the Lines: The Spanish Civil War and Women Writers". The Spanish Civil War in Literature. Eds. Janet Pérez y Wendell Aycock. Lubbock: Texas Tech University, 1990. 161-174. Impreso.

Rangel, Cecilia Enjuto. Cities in Ruins: The Politics of Modern Poetics. West Lafayette: Purdue University, 2010. Impreso.

Sánchez-Flavian, Patricia. "Language and Politicized Spaces in U.S. Latino Prison Poetry: 1970-1990". Billingual Review / La Revista Bilingüe 27.2 (2003): 114-124. Impreso.

Schraibman, Joseph. “Two Spanish Civil War Novels: A Woman’s Perspective”. The Spanish Civil War in Literature. Eds. Janet Pérez y Wendell Aycock. Lubbock: Texas Tech University, 1990. 149-159. Impreso.

Descubriendo la Andalucía invisible en el *Romancero gitano* de Federico García Lorca

Daniela Beatriz Abraham
Texas A&M University, College Station

Introducción

Desde que los gitanos aparecieron en la literatura española del Siglo de Oro, han sido estigmatizados como sujetos indeseables, exóticos, provenientes de una cultura oriental, e incapaces de adaptarse a la sociedad europea. Durante los siglos XVI y XVII, lo castellano comienza a popularizarse como símbolo de una España que aspiraba a formar parte del resto de Europa. El Escorial era el símbolo de una nación unida por la castellanización y en vías de fusionarse en una España homogénea (Lain Entralago 48). A pesar del proyecto de unificación de lo castellano, durante el siglo XVIII la cultura gitana comenzó a popularizarse, aunque, según José Ortega, "en general los escritores de los siglos XVIII y XIX [continuaron tratando] al gitano frívolamente, y los de la llamada "generación del 98" (Unamuno, Ganivet, Azorín, Valle-Inclán, Baroja, Antonio y Manuel Machado, Maeztu, y Benavente) [también] lo ignoraban o atacaban" (148). Más de un siglo después, el ostracismo que sufre la comunidad gitana hoy, en el siglo XXI, nos indica que nada ha cambiado. En su tesis, Oleaque Moreno analiza cómo la población gitana está representada en la prensa diaria española y concluye que "un gitano que no encaja en un estereotipo de degradación social –o de artista—no es considerado gitano, algo que se ha agravado con la llegada de gitanos de Europa del Este . . . el estereotipo de que los gitanos son individuos oscuros y retrasados, y de que lo son además voluntariamente (sin que medie racismo) es aún muy grande" (xxi). Esta incipiente discriminación nos recuerda, hoy más que nunca, de la vigencia y necesidad de una relectura histórica del *Romancero gitano* de Federico García Lorca.

Para mediados del siglo XIX, el exótico mundo gitano tomó tal trascendencia que se convirtió en un importante tema literario para muchos poetas y escritores, tanto españoles como extranjeros. A pesar de su estado marginal, el gitano y su música, el flamenco, aparecían en zarzuelas y algunas palabras del caló, la lengua gitana, comenzaron a penetrar el idioma español que se hablaba en Andalucía y, a partir de este momento, lo gitano pasó a representar lo andaluz (Handley "The 'Andalucismo' Debate" 42). De este modo nace una imagen mística de Andalucía, una representación caricaturesca que opaca la verdadera historia del lugar. Esta popularización de lo "gitano exótico" se convirtió rápidamente en una parodia, en donde los gitanos y su música, el flamenco, comenzaron a ser vistos como personajes casi irreales, escenificando la llamada "Andalucía de pandereta", en la cual el erotismo, la sensualidad de la mujer gitana, las celebraciones, el baile y el flamenco, o el cante jondo, se convirtieron en sinónimos de lo popular andaluz. Según Handley, este fenómeno gitano formó parte de un creciente deseo de escapismo a un lugar en el que una "raza misteriosa" vive lo exótico, lo oriental, la tierra andaluza ("The 'Andalucismo' Debate" 42).

Será recién durante el modernismo (Salvador Rueda, Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado) que se comienza a reivindicar al gitano, "reivindicación que culminaría en la 'generación de 1927' con Alberti, y especialmente Lorca" (Ortega 149). Federico García Lorca "es el primer autor que ha tratado el tema del gitano con sensibilidad estética y social" (Ortega 148). En su *Romancero gitano*, García Lorca rescata la herencia musulmana y la cultura gitana como componentes inherentes a lo andaluz. El oriente está representado por la cultura del norte africano, donde lo árabe converge con lo romano albergando la compleja cultura gitana que, según Federico García Lorca, representa el espíritu de "la verdadera Andalucía" (Handley, "The 'Andalucismo' Debate" 40). La idea de que la esencia de "ser español" estaba más cerca de

Andalucía que de Castilla, desafía por primera vez la noción de una España unida por la castellanización. La primera parte de este estudio brinda una reseña histórica de la polémica entre García Lorca y algunos escritores que han rechazado el modelo lorquiano, particularmente los de la llamada "generación del 98". La segunda parte resalta cómo el poeta granadino logra borrar la falsa dicotomía entre oriente y occidente a través de las yuxtaposiciones que aparecen en su *Romancero gitano.* Las representaciones simbólicas que continuamente se yuxtaponen en esta obra de García Lorca tienen el fin de reivindicar la herencia mora y judía, no solo como parte integral de lo andaluz, sino también como pieza esencial del engranaje de la historia de la civilización española.

La Andalucía de pandereta

Para escritores que aspiraban a formar una identidad española "castellana", seguir el modelo europeo significaba imitar lo francés, lo alemán, o lo inglés. Para los escritores franceses, lo español estaba constituido por lo peculiar, o lo exótico. Gautier, por ejemplo, cultivó la imagen de lo salvaje, lo excitante y lo sensual de la mujer gitana, que fue representada por Prosper *Mérimée* en su obra *Carmen*, una mujer hermosa e infiel, con su sensualidad a flor de piel. Esta imagen frívola de la mujer gitana está ejemplificada en las siguientes estrofas del poema "La andaluza" de Manuel Reina:

Brillante piel de rico terciopelo
fina y deslumbradora cabellera,
provocativa risa,
faz de cielo
planta breve y ligera
Boca nido de perlas y ambrosia,

formas esculturales, labios rojos,

la hermosa luz del sol del mediodía

en los rasgados ojos.

Mundo de amor,

tesoro de ternura,

cielo de gracias, risas y colores,

alma pronta al placer y a la aventura,

y pasión por las flores. (qtd. in Handley, "The 'Andalucismo' Debate" 43)

Al poner énfasis en la apariencia física de la mujer andaluza, Reina perpetúa el estereotipo de lo sensual, lo erótico, de la mujer bella y seductora andaluza. Según Handley, las frases: "faz de cielo," "brillante piel," y "la hermosa luz del sol del mediodía," indican que a ella le gusta el placer de la aventura ("The 'Andalucismo' Debate" 42). De esta manera, se popularizaron las zarzuelas triviales de la gitana sensual y exótica tanto en España como en el extranjero, incluyendo escenas de baile y cante jondo, o flamenco, que describen aventuras apasionadas y pactos de venganza y muerte.

Esta falsa imagen de la tierra andaluza representada como la "Andalucía de pandereta", asociada con lo exótico y lo misterioso del mundo gitano, que es lo oriental, y considerada la tierra del vino, de las mujeres de dudosa reputación y de pasiones desenfrenadas, provocó reacciones encontradas. Algunos poetas y escritores que percibían la falsedad de esta imagen frívola de Andalucía y su gente, intentaron rescatar la verdadera imagen de esta tierra, enfatizando la trágica historia que habita en el alma de los andaluces. Uno de los primeros poetas que describe la triste historia de la tierra andaluza fue el nicaragüense Rubén Darío, quien en el prólogo de la obra *Arias Tristes* de Juan Ramón Jiménez escribe:

> El "cantaor" de estas tierras extrañas, ha recogido el alma triste de la España mora y la echa por la boca en quejidos, en largos ayes, en lamentos desesperados de pasión. Más que una pena personal, es una pena nacional, la que estos hombres van gimiendo al son de las históricas guitarras. Son cosas antiguas, son cosas melodiosas o furiosas de palacios de árabes . . . tristeza del suelo fatigado de las llamas solares, tristeza de las melancólicas hembras de grandes ojos, tristeza especial de los mismos cantos, pues no se puede escuchar uno que no diga muerte, cuchillada, luto, virgen penosa o nota crepuscular. (qtd. in Handley, "The 'Andalucismo' Debate" 44)

El sufrimiento de la cultura árabe y la angustia nacional están elocuentemente descritos por Rubén Darío en estas líneas. La angustia, la amenaza latente de la muerte y la profunda pena que emana de las palabras de Rubén Darío pintan una Andalucía completamente opuesta a la imagen frívola de la "Andalucía de pandereta". El poeta andaluz Juan Ramón también comenta sobre la imagen frívola dada a Andalucía por algunos de sus contemporáneos:

> Reina no siente a Andalucía; su Andalucía es una odalisca, exuberante de raso, de pedrería; la lira de Rueda es una lira de brillantez, sobre un cojín de raso ducal; no es la lira andaluza. Rueda tampoco siente a Andalucía; su Andalucía es una chula sobre un tablado, entre cajas de manzanilla y cantaores; su lira es una guitarra alegre, sobre un pañolón de Manila (qtd. in Handley, "The 'Andalucismo' Debate" 45).

Juan Ramón pretende evocar la melancolía escondida en el alma de su tierra, rechazando así la imagen superficial que crearon los escritores del colorismo, Reina y Rueda, entre otros. En su epílogo al poema "Alma andaluza" de Sánchez Rodríguez, Juan Ramón escribe los siguientes versos:

Aún flota en la azul brisa la doliente poesía
que lleva en sus arpegios alma de Andalucía,
Aún palpita en el pecho el eco lastimero
de una guitarra lánguida . . . el sollozo postrero
rebosante de sangre ..., igual que un albo lirio
nadando en el espejo de un lago de martirio . . .
Los Amores gimientes, los pálidos amores
que se elevan del alma cual suspiro de flores enlutadas.
Los pálidos amores, pulsaron en la lira
una canción amarga que suena y que delira . . .
Atrás queda llorando la triste Andalucía,
cual visión sollozante de angustiosa harmonía. (qtd. in Handley, "The 'Andalucismo' Debate" 46)

Según Handley el tema fundamental de este poema, que refleja el núcleo temático del 'alma andaluza,' es la conexión entre el amor y el dolor que genera una intensa tristeza ("The 'Andalucismo' Debate" 46). Se observa claramente que la Andalucía melancólica contada por Juan Ramón y Rubén Darío se opone rotundamente a la Andalucía sensual y exótica creada por los poetas coloristas. Sin embargo, la descripción melancólica del 'alma Andaluza' continúa siendo una distorsión de la tierra híbrida y rica a la que nos introducirá el poeta granadino.

Otro grupo de escritores que respondió con gran vehemencia a la "Andalucía de pandereta" fueron algunos miembros los de la "generación del 98". En su estudio sociológico-cultural, Prado se adentra en los orígenes y el desarrollo del casticismo, desde sus comienzos durante el siglo XVIII hasta la guerra civil española, y sugiere que la ideología de la "generación

del 98" puede ser entendida como un rechazo y, a la vez, una fascinación con el "culto al casticismo" (Crispin 739). La idea de que la "esencia española" estuviera ligada de alguna forma a la raza y cultura gitana, asociada con las pasiones desenfrenadas y las mujeres dudosas, enfurecía a estos escritores, quienes pretendían promover una imagen europea de España, en donde la "esencia española" fuera caracterizada por lo castizo, una cultura homogénea y "pura", que, según aquellos que favorecían este argumento, debía representar lo racional, al igual que el resto de la Europa del norte. Este rechazo de lo andaluz por parte de algunos escritores de la "generación del 98" fue peculiar debido al despiadado ataque que, a través de sus obras, mantuvieron para destruir la imagen de Andalucía, y, por ende de la cultura gitana como parte de lo andaluz. Handley explica que estos escritores, en vez de corregir la errónea imagen que ya tenía el pueblo gitano, distorsionaron aún más esta concepción equivocada del flamenco a través de parodias grotescas que rendían una imagen falsa del flamenco, su baile, y sus personajes. El próximo pasaje de Eugenio Noel alude a esta campaña de distorsión de la cultura gitana:

> Al pueblo del garrotín y de la tripita no le gustan mucho las danzas nobles. En nuestra absurda tecnología flamenca, un bailarín es cierto sujeto que se mueve mucho, y una danzarina, cierta tía que se las trae. Traérselas es taconear, relinchar, agitarse frenética y convulsivamente y, cogiéndose la barriga con la palma de la mano derecha, zarandear las caderas en movimientos asquerosos. (qtd. in Handley, "The 'Andalucismo' Debate" 47).

Las obras de Pío Baroja también muestran imágenes distorsionadas de los personajes andaluces y sus costumbres. El protagonista de su novela *Las inquietudes de Shanti Andía* es descripto de la siguiente forma:

> Quería transformarme en un andaluz flamenco, en un andaluz agitanado . . . ver como patea sobre una mesa una muchachita pálida y expresiva, con ojeras moradas y piel de color de lagarto; tener el gran placer de estar palmoteando una noche entera, mientras un galafate del muelle canta una canción de la maresita muerta y el simenterio; oír a un chatillo con los tufos sobre las orejas y el calañés hacia la nariz, rasgueando la guitarra; ver a un hombre gordo contoneándose, marcando el trasero y moviendo las nalguitas (qtd. in Handley, "The 'Andalucismo' Debate" 48).

Se puede percibir en la descripción del personaje el desprecio con el que Baroja distorsiona el baile flamenco. Convierte al bailarín, en un "hombre gordo" que no baila, "se contonea" de forma grotesca, "marcando el trasero y moviendo las nalguitas." Como ha notado Handley, se concluye que Baroja crea una caricatura del "bailaor" de flamenco basado en sus propios prejuicios de erotización.

Unamuno también defiende la idea de una España homogénea, y define su interpretación de "la esencia española" del siguiente modo: "lo castellano es, en fin de cuenta, lo castizo, o lo castizo, lo verdaderamente castizo, es lo de vieja cepa castellana" (Handley, "The 'Andalucismo' Debate" 48). Al enfatizar que lo castellano es "verdaderamente castizo," Unamuno niega la importancia de la hibridez andaluza como parte del patrimonio nacional. La insistencia de Unamuno en identificar lo castellano como lo castizo es interpretada por Ramsden de la siguiente manera:

> Whereas for Unamuno Europe already exists potentially within Spain, for Ganivet, with his emphasis on Arabic influence, Spain and Europe are fundamentally different; on the one hand there is Spain, religious and artistic, a land of high ideals and

> individual, often impulsive actions ... on the other hand there is Europe north of the Pyrenees, materialistic and scientifically minded, the home of practical aims and collective enterprises. (qtd. in Handley, RGQ, 129)

Estos pasajes de la "generación del 98" ejemplifican el rechazo de algunos de los escritores de la España de *fin de siècle* hacia una idea de nación centrada en la alteridad histórica andaluza. Fue así que, a principio del siglo XX, los fuertes estereotipos creados en torno a Andalucía tomaron fuerza, no solamente en las altas esferas literarias de España, sino también de toda Europa al norte de los Pirineos. Esta hostilidad dificultaba la reivindicación de la cultura andaluza, y limitaba las chances de que aquellos escritores que se adherían a este modelo nacional fueran tomados en serio por la comunidad literaria española y las naciones europeas en rápido desarrollo. A pesar de esto, algunos escritores lucharon vehemente por defender la importancia de la herencia gitana, mora, y judía, que radica en Andalucía, como parte esencial del tejido social español.

La Andalucía invisible de García Lorca

Más allá de la híbrida arquitectura urbana que elegantemente viste las ciudades de Andalucía, del cante jondo, o flamenco, y su danza, las contribuciones de musulmanes y judíos al mundo forman parte de la herencia andaluza. En la reseña del libro *The Matter of Araby in Medieval England* de Dorothee Metlitzki, Armistead enfatiza el importante rol de España y Sicilia como canales de transmisión de la influencia mora y judía al resto de Europa Occidental, argumentando que los árabes no solo transmitieron e interpretaron el conocimiento de los clásicos, sino que también "[they] became the teachers and inspirers of the West at the very heart of its cultural life: its attitude to reason and faith" (237). Según Metlitzki, muchos traductores ingleses viajaban a España para traducir las obras clásicas de fuentes árabes. Michael Scott,

aprendiz de Frederick II, viajó a Toledo a principios del siglo XIII para traducir las obras de Aristóteles "de aravico in latinum" (Armistead 236). George Saliba en su artículo "Greek Astronomy and the Medieval Arabic Tradition" argumenta que los árabes resolvieron problemas inherentes a los trabajos del astrónomo greco-egipcio Ptolomeo, "The problems inherent to Ptolemy's work were simply too deep, and it took many generations of Arabic scholars to articulate them and then to resolve them." También se destacan el matemático y astrónomo Pedro Alfonso, rabino de origen judío convertido al cristianismo en 1106, creador de tablas astronómicas y autor de *Disciplina Clericalis*, una clasificación científica escrita en colaboración con Walcher de Malvern; el matemático y astrónomo Al-Khwarizmi, quien en el siglo XII publicó numerosas obras, entre ellas su libro más importante *Al-jabr wa'l muqabalah*, traducido al latín por el inglés Robert Ketton. La palabra *al-jabr* significa 'restauración,' y se refiere a la transposición de los términos que se substraen de cada lado de una ecuación, de aquí surge la palabra *álgebra*.

Además de los textos clásicos y las ciencias naturales, los musulmanes contribuyeron extensamente a la filosofía y la psicología. Según Haque, entre estos filósofos musulmanes se destacan Al Ash'ath Bin Qais Al-Kindi (801-866), quien fue considerado el primer filósofo musulmán, y escribió sobre el sueño y la erradicación de la pena, y At-Tabari (838-870), quien estudió algunos textos indios, en especial las contribuciones de Sushtra and Chanakya en la medicina y la psicoterapia (361). Para el poeta granadino, la riqueza cultural de España yace en la convergencia de lo árabe, lo judío, lo gitano, y lo cristiano, que forma la cultura multifacética de Andalucía.

El intento de revivir la verdadera esencia de la cultura andaluza, es decir, la construcción material e histórica fundamentada en las contribuciones de las culturas musulmanas y hebreas al

cuerpo cultural español, se haría realidad en 1922 con una campaña iniciada por Federico García Lorca y Manuel de Falla. Éstos deseaban exponer a España y al mundo la importancia del auténtico cante jondo, no solo como arte y expresión cultural, sino también como el espíritu andaluz que representa la verdadera esencia de "lo español". De este modo, el concurso de 1922 fue el comienzo del esfuerzo de García Lorca por redescubrir y mostrar al mundo la verdadera Andalucía; no el angustiado y melancólico mundo de Rubén Darío y Sánchez Rodríguez o la "Andalucía de pandereta" que crearon los coloristas, sino la historia del cuerpo cultural andaluz, un mundo complejo y vasto que, quizás por su hibridez y reticencia a formar parte del conglomerado europeo, había sido condenado a los márgenes de la historia española. En 1922, Antonio Gallego Burín comentó sobre la importancia del concurso como primer paso para la reivindicación de Andalucía:

> La obra del concurso de Granada es el primer paso para descubrir lo ignorado de Andalucía. Y para rehacer su espíritu, deshecho por la estulticia incomprensiva, por la ramplonería y por ese europeísmo españolizado que deshace nuestros músculos y que ni es europeo ni es español. ... Es romper con esa época de miedo que estimaba de mal gusto y de antipatriótico defender y fomentar nuestro propio ser . . . Es ir rehaciendo Andalucía sobre los viejos cimientos de la Andalucía derruida (qtd. in Handley, "The 'Andalucismo' Debate" 51).

Al igual que García Lorca, Gallego Burín no se oponía a formar parte de Europa, pero no estaba dispuesto a sacrificar la identidad de su tierra para integrarse al conjunto europeo. Este pasaje evidencia su frustración con la actitud antipatriótica de algunos miembros de la "generación del 98," que cobardemente preferían voltear su mirada hacia el resto de Europa al recrear el ser español. Para Burín, como para García Lorca, el alma española no se encontraba en

el territorio unido de Castilla, como aseguraba Unamuno y los de su generación, sino en la herencia andaluza.

Para García Lorca la identidad cultural de Andalucía debía ser respetada y aceptada en sus propios términos, como cuerpo cultural español. El concurso de 1922, organizado por García Lorca y Falla para reconstruir la importancia del cante jondo en el mundo, fue el inicio de la reivindicación de la verdadera España, la que contiene en su ser la híbrida esencia andaluza. Luego le seguirá la publicación del *Romancero gitano,* en 1928, que fue la contribución más importante del poeta granadino a la causa de reconstrucción de la imagen de su querida Andalucía. En una carta a Melchor Fernández Almagro, en 1923, García Lorca escribe sobre sus intenciones con respecto a la reivindicación de Andalucía y a su disgusto con lo castellano: "Este verano, si Dios me ayuda con sus palomitas, haré una obra popular y andalucísima. Voy a viajar un poco por estos pueblos maravillosos, cuyos castillos, cuyas personas parece que nunca han existido para los poetas y ¡¡Basta ya de Castilla!!" (qtd. in Handley, "Quincalla meridional" 136). Pero destruir el legado de burla establecido por los coloristas y algunos escritores de la "generación del 98" no era tarea fácil.

En su *Romancero gitano,* el poeta granadino muestra la Andalucía invisible, al describir su obra como "un libro donde apenas si está expresada la Andalucía que se ve, pero donde está temblando la que no se ve. Y ahora lo voy a decir. Un libro anti-pintoresco, anti-folklórico, anti-flamenco. Donde no hay ni una chaquetilla corta ni un traje de torero, ni un sombrero plano, ni una pandereta" (qtd, in Handley, "Quincalla meridional" 127). Para Luis Beltrán, la expresión "romancero gitano" contiene "una violenta yuxtaposición de contrarios" (4). Por un lado, el término "romancero," según Beltrán, presupone un espacio familiar, "invadido de recuerdos, [que] consolida sus sucesivos presentes con todos los que ya fueron, proporcionando así a un

pueblo la certeza de su identidad y el impulso hacia el futuro" (4). Por otra parte, "gitano" es lo que sentimos necesariamente extraño, atractivo si se quiere, pero con el atractivo precisamente de lo exótico . . . algo que nunca pudo ser español, ni por tanto romancero" (Beltrán 4). Beltrán sugiere que esta yuxtaposición de opuestos es "un intento de cancelar la distancia entre dos realidades radicalmente diferentes, bien negando el orden establecido o bien afirmando la unidad por lograr" (4). Basándonos en la hipótesis de Beltrán, sugerimos que la yuxtaposición de símbolos opuestos enfrentados por García Lorca es, en efecto, un esfuerzo de hacer resaltar el carácter híbrido de Andalucía, de lograr que la España andaluza, en donde coexisten lo gitano, lo musulmán, y lo judío, converja, en su alteridad, con la España católica tradicional. De hecho, esta yuxtaposición de símbolos opuestos a través del *Romancero gitano* deconstruye o logra abrir márgenes de interrogación que necesariamente alteran la estructura homogénea de lo castellano como esencia de lo castizo.

La convergencia entre oriente y occidente se evidencia en "San Rafael," el poema de Córdoba, ciudad que fue centro del imperio romano y, también, el musulmán, y en donde, por ende, coexiste una vasta herencia de las dos culturas, "…lucha y drama del veneno de Oriente del andaluz con la geometría y el equilibrio que impone lo romano, lo bélico" (García Lorca 8). En el poema, García Lorca nos dice que San Rafael es el "arcángel peregrino que vive en la Biblia y en el Corán, quizás más amigo de musulmanes que de cristianos, que pesca en el río de Córdoba" (García Lorca 8). El poeta nos presenta con un arcángel que es "más amigo," o está más cerca, del pueblo musulmán que del cristiano, resaltando así su cercanía con lo musulmán que probablemente sea más andaluz que lo cristiano. En otra carta enviada a Melchor Fernández Almagro, en 1926, García Lorca comenta sobre otra ciudad andaluza, Granada: "Granada definitivamente no es pictórica, ni siquiera para un impresionista. No es pictórica como un río no

es arquitectónico. Todo corre, juega y se escapa" (Southworth 101). Según Southworth, el poeta granadino relaciona el arte impresionista con el control de las emociones que limita la percepción de la realidad, que no nos deja ver las cosas por lo que son, sino por lo que está impuesto por quienes buscan controlarnos. Southworth también argumenta que en su descripción de Granada, García Lorca expone su ambivalencia hacia los valores romanos: frialdad, orden, control de las emociones que a veces se torna en un deseo "impuro" de poseer a otros (101). Esto sugiere que el orden romano puede ser un ingrediente importante en la cultura andaluza, pero que ésta debe complementarse con los valores musulmanes y judeo-cristianos representados por el Arcángel Rafael. Es así como García Lorca, en su afán de unir las culturas representativas de su tierra natal, nos inunda de símbolos que continuamente se yuxtaponen para que el lector pueda desenterrar la Andalucía oculta.

Otro ejemplo de esta yuxtaposición de opuestos en el *Romancero gitano* es la contraposición de las fuerzas del amor natural y la pasión con las rígidas reglas católicas y lo racional. En el poema "La monja gitana," ella se encuentra sola, tejiendo un mantel para el altar, siguiendo las racionales reglas católicas, cuando de repente, su naturaleza pasional aflora, puesto que a ella, le gustaría estar tejiendo flores de colores, las cuales representan sus verdaderos sentimientos, la pasión, lo oriental:

Sobre la tela pajiza,
ella quisiera bordar
flores de su fantasía.
¡Qué girasol! ¡Qué magnolia
de lentejuelas y cintas!
¡Qué azafranes y que lunas,

en el mantel de la misa! (García Lorca 5)

El erotismo reprimido de la monja se revela cuando dos hombres a caballo galopan y se ven a través de sus ojos, y el sonido del galope abre un poco su blusa: "Por los ojos de la monja / galopan dos caballistas." También debemos comentar que el título del poema la "monja gitana," al igual que el título de la obra, es una yuxtaposición de símbolos opuestos, ya que lo gitano está representado por la pasión y las acciones impulsivas, lo oriental, mientras que la monja representa la estructura católica, racional, de los impulsos reprimidos.

Como último ejemplo, citaremos el enfrentamiento del pueblo gitano y la guardia civil, el tema central que recorre toda la obra. El gitano Antoñito Tones Heredia, de sangre Camboria verdadera, sirve como prototipo del gitano lorquiano, "[el] gitano verdadero, incapaz de mal, como muchos que en estos momentos mueren de hambre por no vender su voz a los señores que no poseen más que dinero, que es tan poca cosa" (García Lorca 9)." En las siguientes estrofas, la guardia civil es representada por lo siniestro, lo negro, y lo inhumano: "Los caballos negros son/ Las herraduras son negras/ Sobre las capas relucen / manchas de tinta y de cera/ Tienen, por eso no lloran / de plomo las calaveras" (García Lorca 9). Mientras que las fuerzas de la guardia civil están representadas por la lógica racional, lo cristiano, lo antidemocrático, el gitano representa el deseo de libertad, justicia, y democracia, o como ha sugerido José Ortega, son motivos recurrentes en la poesía de García Lorca, "el conflicto entre el 'principio del placer' (libertad) y el 'principio de la realidad' (represión)" (152). Por otra parte, el hecho de que la guardia civil no llore habla de una falta de empatía, de afecto, de falta corazón, de pasión, y que, últimamente, lleva a la muerte. De hecho, Gustavo Correa nos confirma que el signo de la calavera nos advierte sobre "la consumación de la tragedia" (1071). La conexión que el poeta granadino logra al conectar la falta de empatía, de pasión, y de libertad, con la inevitabilidad de la tragedia, nos

habla de un García Lorca visionario que, irónicamente, supo predecir el horror de la guerra civil, en donde encontraría su propia tragedia.

Conclusión

La cultura de Andalucía se contrapone al mundo racional de estructuras rígidas representado por el modelo europeo que tan vehementemente han tratado de imponer las diferentes generaciones de escritores Españoles desde el Siglo de Oro hasta la llamada "generación del 98." García Lorca no se oponía a la idea de una España integrada al resto de Europa occidental, sino que buscaba reivindicar los ideales de la híbrida cultura andaluza, en la cual coexisten lo gitano, lo musulmán, y lo judío, con la tradición cristiana. En 1922, con Manuel de Falla, el poeta granadino inicia una campaña para reivindicar lo gitano a través de su música, el cante jondo. Su propósito era borrar de la conciencia colectiva la idea de una "Andalucía de pandereta," creada por las generaciones anteriores, para descubrir, a través del *Romancero gitano,* la Andalucía invisible, un espacio de alteridad cultural que en su radical diversidad incorpora el imperio musulmán y la cultura hebrea a lo cristiano. Este estudio demuestra cómo en su *Romancero gitano*, García Lorca logra, a través de la yuxtaposición de símbolos opuestos, abrir márgenes de interrogación que alteren la estructura de una España que, hasta "la generación del 27," identifica su identidad nacional con la unificación de una España castellana.

Obras citadas

Armistead, Samuel G. “Review of Science and Literature in the Middle Ages: England, Spain, and the Arabs.” Review of *The Matter of Araby in Medieval England* by Dorothee Metlitzki. *Hispanic Review*, vol. 46, no. 2, 1978, pp. 235-240. University of Pennsylvania Press.

Beltrán, Luis. *La arquitectura del humo: una reconstrucción del “Romancero Gitano” de Federico García Lorca, v*ol. 117, Tamesis, 1986.

Correa, Gustavo. “El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca.” *Publications of the Modern Language Association of America, v*ol. 72, no. 5, Dec. 1957, pp. 1060-1084.

Crispin, John. Review of *La literatura del casticismo*, by Angeles Prado. *Books Abroad,* Vol. 48, No. 4, Autumn 1974, pp. 739-740.

García Lorca, Federico. *Romancero gitano*. Biblioteca virtual universal, Editorial del cardo, 2006. http://www.biblioteca.org.ar/LIBROS/131571.pdf

Handley, Sharon. “‘*Romancero gitano*’ and the Quincalla meridional.” *Anales de la literatura española contemporánea,* vol. 20, no. 1/2, 1995, pp. 127-137. Society of Spanish and Spanish-American Studies.

Handley, Sharon. 1996. “Federico García Lorca and the 98 Generation: The ‘Andalucismo’ Debate”. *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 21, no. 1/2, 1996, pp. 41-58. Society of Spanish & Spanish-American Studies.

Haque, Amber. "Psychology from Islamic perspective: Contributions of early Muslim scholars and challenges to contemporary Muslim psychologists." *Journal of Religion and Health, vol.* 43, no. 4, 2004, pp. 357-377.

Laín Entralgo, Pedro. “España como problema." Seminario de problemas Hispanoamericanos.” *cervantesvirtual.com*, 1956.

Oleaque Moreno, Joan Manuel. *Los gitanos en la prensa española. Variación y reiteración de los planteamientos de los diarios ABC, El País y La Vanguardia en la representación de los gitanos como grupo (1981-2010)*. Dissertation, Universitat de València, 2014.

Ortega, José. “El gitano y el negro en la poesía de García Lorca.” *cervantesvirtual.com,* 1986.

Saliba, George. “Greek Astronomy and the Medieval Arabic Tradition: The medieval Islamic astronomers were not merely translators. They may also have played a key role in the Copernican revolution.” *American Scientist*, vol. 90, no. 4, 2002, pp. 360-367.

Southworth, Eric. “On Lorca's "San Rafael (Córdoba)" and Some Other Texts”. *The Modern Language Review*, vol. 94, no. 1, 1999, pp. 87-102.

La subordinación de los indígenas y la mujer en el "Borrador de un informe" de Augusto Roa Bastos

Elizabeth Calderón
The City College of New York

A través de los tiempos la historia ha comprobado que las minorías entre ellos: las mujeres, los homosexuales, los indígenas y los negros han sido víctimas de abusos, atropellos y discriminaciones por parte de las autoridades judiciales, eclesiásticas y aristocráticas. Esas minorías no han tenido una representación justa en ningún espacio de la sociedad. Analizando el campo de la literatura tampoco se encuentra ejemplos escritos donde los autores aboguen por los derechos 'constitucionales' de esas masas desprotegidas. Existen intelectuales que han investigado acerca de los llamados 'Estudios Subalternos', los cuales se encargan de estudiar las interacciones entre estos grupos ya sea a nivel cultural, antropólogo, político o social.

De acuerdo con la crítica de María Mercedes Tenti, la propuesta de los Estudios Subalternos se asienta especialmente en una nueva lectura de los archivos producidos por las clases dominantes, pero especialmente en la recurrencia a nuevas fuentes producidas por la literatura y la narrativa (324). María Mercedes Tenti añade que los subordinados conforman su discurso oculto pretenden atraer maldiciones sobre los dominadores, fantasean con rebelarse, se burlan, expanden chismes y rumores que les permiten superar la aceptación de una situación de desigualdad manifiesta. Los grupos subalternos se entienden por las relaciones de poder entre quienes lo tienen y quienes no lo tienen. Hablar de subalternidad es hablar de subordinación. El subalterno sería el subordinado. En América Latina surge conjuntamente, con la conformación de las naciones, de los Estados y con la aparición de los movimientos populares (321-22).

Este trabajo académico se enfoca en la sumisión de los indígenas y la mujer en el cuento de Augusto Roa Bastos, "Borrador de un Informe", (1969) y demuestra que en ningún momento la voz narrativa defiende los derechos de los grupos minoritarios basado en las citas encontradas

en el cuento donde aparecen los casos de sumisión por parte de estos grupos. Se analiza la vertiente de la subordinación de los indígenas y la mujer ante la justicia y la religión. Dentro del trabajo investigativo se utilizan algunas citas de estudios realizados a la novela, *Yo el Supremo,* del también escritor Augusto Roa Bastos para demostrar que el autor abordaba el problema de la subordinación también en este género. Al igual que se integra fuentes secundarias de críticos que han escrito sobre el tema de los estudios subalternos; los cuales encajan muy bien con la temática del cuento.

Al parecer no existe una obra literaria en la cual las minorías tengan una voz propia que puedan defender sus derechos. Se puede conocer sobre sus necesidades a través de una de las voces de poder donde se informa de sus vicisitudes en alguno que otro personaje dentro de la novela o el cuento como es el caso *Del amor y otros demonios* (1994) de Gabriel García Márquez. En la novela, el padre Cayetano defiende los derechos de Sierva María, la hija del marqués, ya que todos la tildaban de endemoniada y no la dejaban defender su propio punto de vista o lo que ella pensaba al respecto. Como también es el caso de Dominga de Adviento, la negra que crío a Sierva María y a la que protegía de los ataques de su madre. Se puede observar que este caso es más bien el subordinado [la persona que depende o está sometida a la orden del superior] vs el superior [persona de alto rango o posición], pero en fin el caso es de alzar la voz a favor de los que no la tienen.

De acuerdo con la crítica de Julia A. Kushigian dentro del contexto del ensayo: "Culturas hibridas y análisis de las razas en *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos" que está analizando, intenta iluminar la relación entre raza y cultura en el Paraguay. *Yo el Supremo* es ante todo una novela sobre la interpretación de las razas que tergiversa y subsume la angustia, la confusión y el orgullo de la identidad nacional paraguaya (542). El tema de la identidad nacional también lo

trata Roa Bastos en "Borrador de un informe" cuando los feligreses entonan los cánticos de la Virgen casi a gritos y se refiere a la fe de los feligreses como una representación de la nacionalidad paraguaya.

Otro aspecto importante dentro de la novela *Yo el Supremo* es la omisión del discurso indígena que también se da el caso en el "Borrador de un informe" de Roa Bastos. Sibylle M. Fischer en su ensayo, "El sujeto y su discurso: La construcción de la voz indígena en '*Yo el Supremo*'" subraya lo siguiente: "El texto de la novela responde a esta paradoja con estrategias narrativas peculiares. Por un lado, hay una presencia indígena cuasi-dialógica en los discursos del Supremo Dictador, quien se sirve de ciertos mitos paraguayos para sus propios fines. Es una presencia precaria, más murmullo que voz plena, en la que el sujeto indígena del discurso está ausente" (95). En este caso el Supremo Dictador utiliza los indígenas para beneficiarse directamente no para abogar por ellos. Sin embargo, en el caso del cuento, el Interventor decide criticar a los indígenas y no los menciona ni siquiera para su propio beneficio.

La crítica Sibylle Fischer asegura que, "La voz indígena ha sido privada de su carácter de expresión subjetiva [que depende de la manera de pensar o sentir del individuo, el sujeto o ser que piensa o actúa] y ha sido convertida en objeto de estudio. Aun si el discurso novelístico no puede reconstruir un estado anterior a esta quiebra, sí puede ofrecer una lectura de los dos discursos en la que los confines del ghetto antropológico se hacen visibles" (105). A la misma vez Sibylle Fischer añade que: "El texto novelesco se limita a presentar los escombros de una subjetividad quebrada, los ecos de una voz callada. Y, eso sí, apunta hacia aquellas fuerzas históricas que ocuparon el espacio donde la voz indígena habría podido articularse, hacia aquellas fuerzas que se levantaron entre el sujeto y su discurso" (107). Analizando más a fondo la cita de Fischer tiene un poco de ambigüedad el hecho de que se investigue el sujeto, pero no lo

se le da la oportunidad de expresarse por sí mismo. En este caso el sujeto se presenta desde la perspectiva antropológica y se estudia como parte de un grupo racial y no se toma en cuenta su opinión ni su punto de vista.

Para comprender mejor los cimientos del discurso escrito en el Paraguay voy a introducir brevemente una cita de Adriana Bergero que explica sobre el mismo:

> En el Paraguay, desde la llegada de los huestes conquistadores de Irala y Ayolas (1536), el discurso de las instituciones fue escrito en castellano y producido por un emisor europeizante, blanco, católico, oficial, culto y minoritario; dicho discurso hegemonizador prevaleció sobre el habla subalterna; guaraní, mestizo, marginal, oral, analfabeto, mayoritario pero censurado, el grupo subalterno produce un texto que aunque ausente, 'emerge siempre conflictivamente en la vida de relación y comunicación' (18).

Para empezar con el análisis del cuento voy a describir la palabra 'informe', que es más bien un texto de carácter oficial que da cuenta del estado actual o resultados de un estudio o investigación de un asunto en específico. El propósito del informe en el cuento es encasillar a estos grupos minoritarios utilizando adjetivos despectivos y humillándolos con palabras insultantes. La siguiente cita nos muestra un mejor ejemplo de lo que acabo de mencionar en la oración anterior:

> Las caravanas de los peregrinos empezaron a llegar varios días antes de la festividad. Y los indigentes han sido los primeros en venir y son los últimos en irse. Y ha de ser verdad porque a estos haraganes cualquier pretexto les cuadra para estarse mano sobre mano papando moscas y pensando en cualquier cosa

> menos en trabajar. Se dejarían matar con tal de no hacer nada. Después se quejan de su suerte (Roa Bastos 85).

A juzgar por la voz narrativa estos indigentes son vistos como oportunistas y vagos, pero no existe más información que aquella que nos brinda el narrador. Por las cortas y despectivas líneas de la voz narrativa estos indigentes son catalogados como parásitos de la sociedad paraguaya. O sea, por andar de holgazanes entre los peregrinos y utilizar cualquier excusa para no trabajar especialmente los días religiosos; ellos no tienen los mismos derechos que los demás ciudadanos. Por supuesto que a sabiendas de que ellos siempre arribaban antes que los peregrinos y se marchaban al final de las fiestas; algunos motivos tendrían para tomar esta acción. Tal vez la comida era su primera motivación si son indigentes. En todo caso hubiese sido mejor darle voz a ellos para que expresarán sus necesidades básicas y que el lector tuviera una mejor comprensión sobre el comportamiento de este grupo.

Continuando con el análisis del cuento, otra cita en la que la voz del subordinado sigue ausente es en el novenario de la Virgen, pero la manera en que la voz narrativa muestra a este grupo de indigentes es lo más despiadado que se pueda leer:

> Todavía se están ahí, después de la octava, tumbados de la borrachera del solazo, esperando a saber qué, como no sea a que el novenario de la Virgen acabe con ellos derritiéndolos en un guarapo oscuro, los confunda con la tierra y los desaparezca por fin en la humazón opaca que suelta el valle entre las reverberaciones. Si son no más como granos que ya están sembrados en el buche de los pájaros (Roa Bastos 85).

Posiblemente su fe inquebrantable sea lo que mantenga a este grupo sumiso bajo el sol, soportando altas temperaturas sólo por agradar a la Virgen que tanto veneran. Asimismo,

continúa el descaro de la voz narrativa al deshumanizarlos y compararlos con granos en los buches de los pájaros. Cuando los granos se encuentran en los buches de los pájaros estos están inmóviles, no se mueven al menos que se digieran. El Inventor los compara con la tierra sucia y como si fuera poco hasta parece que les desea que se fundan con el polvo y se desaparezcan en sus reflejos; es obvio que quisiera desaparecerlos a todos de una buena vez y le molesta verlos. ¿Qué culpa tiene está gente de ser devota de la Virgen y aguantar todas las necesidades para estar cerca de ella?

El poder judicial crítica las masas pobres al verlos vulnerables desde la cima de la institución y los sigue deshumanizando comparándolos con hormigas y su fe con jorobas de necesidades. "Desde la ventana del juzgado los he visto bajar el cerro por la ruta que están construyendo los norteamericanos. Filas interminables, cabalmente de hormigas, con sus bártulos a cuestas que a lo lejos se me antojaron los bultos visibles de su fe, las jorobas de sus necesidades. No es que le neguemos sus derechos, como éste de esperar en la gracia de Dios" (Roa 85). Tal como el narrador describe los grupos indígenas que bajaban del cerro en procesión para venerar a su Virgen; ellos son comparados con bastiones de hormigas, ya que éstas caminan unas detrás de las otras cuando están transportando comida hacia la gruta.

Es importante señalar que el único animal con joroba es el camello, que vive en el desierto y carga sus energías o calorías en la misma. Por lo tanto, la voz narrativa se burla de la fe de este grupo de creyentes y por encima pregona que a los indígenas no se les están negando sus derechos, pero si ni siquiera se les concede el derecho de tener una voz o dirigente que abogue por ellos. Por consiguiente, la voz narrativa opaca a los indígenas por su fe y devoción como también en esta cita mezcla la justicia y la religión al inferir que los feligreses que están en

la gracia de Dios deberían de otorgarles sus derechos; aquí la voz narrativa está siendo un poco irónica.

Con respecto a los indígenas estos siguen siendo sometidos a sumisión por parte del narrador que continúa empeñado en proyectarlos de manera humillante. “Esperan seguro que los actos de desagravio, en que todavía continúan empeñados por su cuenta, acaben por apaciguarlas y ablandarla hasta que de la punta del manto les caiga el milagrito kaacupeño sobre las jorobas de sus deseos de pobres, desinflándolas por los menos hasta el año que viene” (Roa Bastos 86).

No hay nada de malo que los indígenas sean pobres y busquen alivios a sus necesidades o males en la religión. ¿Se beneficia la iglesia con estás celebraciones también? Mientras más milagros la Virgen les concedan más devotos y ofrendas llegarán al templo de Dios. La voz narrativa infiere en que los pobres indígenas llegan desde lejos con sus problemas a cuesta para rezarle a la Virgen por sus necesidades. En efecto, estos grupos tienen la fe puesta en la religión, ya que no encuentran ninguna esperanza en las autoridades del lugar. En todo caso, si se les proporcionara una voz a las minorías; ellos podrían expresar sus necesidades para que se les otorgue la ayuda pertinente. Por consiguiente, si el próximo año regresan con sus jorobas llenas de deseos y esperanzas de que alguien los escuche y resuelva sus escaseces más apremiantes; por lo tanto, será el resultado de que nadie más los escucha salvo la iglesia, aunque ésta los extorsione pidiéndoles ofrendas monetarias; al menos los escuchan.

El siguiente aspecto es el hecho de que dentro del grupo de indígenas peregrinos sin voz también existe el grupo de los pregoneros que tampoco tienen voz en el cuento, pero a decir por las descripciones de la voz narrativa es la masa más desprotegida y oprimida en el cuento. Tal es el caso de la siguiente cita:

> Diseminados entre el gentío o acantonados en sus toldos de lona, continúan tirando el anzuelo a los promeseros a grito pelado, pelándolos de lo que ya no tienen. Uno se pregunta cómo le permiten la entrada al pueblo de la Milagrosa. Y debe ser porque en la vida todo anda mezclado: lo bueno y lo que es un poco sucio; lo santo y lo que es poco del diablo (Roa Bastos 87).

Desde el punto de vista de la voz narrativa (Señor Interventor), este grupo ya oprimido por la sociedad al parecer no tiene ningún derecho que se le otorgue el poder de vender en la zona de la peregrinación. Al igual que los grupos indígenas, estos pregoneros se desplazan hasta el lugar de la procesión en busca de sus milagros a través de sus ventas, aunque para la voz narrativa ellos explotan a otras masas también ya explotadas. La voz narrativa tacha a los vendedores de vividores, explotadores e impuros, y hasta los compara con el diablo.

En cuanto a la sumisión de la mujer en el cuento ésta aparece en forma de Cristo crucificado; una prisionera que representa la redención de los pecadores. La misma es usada como símbolo del pecado y redención del mismo. Lo más curioso es la manera como es introducida en el cuento por la voz narrativa (la Justicia). A esta mujer se le trata despectivamente por la manera en la que se describe sus atributos. Aunque la mujer no tiene quien la defienda en la trama, ella cuenta con un arma de seducción que el grupo de indígenas no posee; su cuerpo. De acuerdo con la voz narrativa: "Por la cuesta del cerro bajaba la mujer cargando una cruz tan grande como la del Calvario. Avanzaba despacio como una sonámbula en pleno día, despegando con esfuerzo los pies del bloque que derretía sobre el balasto de la ruta de construcción. La negra cabellera, encanecida de polvo, se le derramaba por la espalda hasta las caderas" (Roa Bastos 88).

Es obvio que, por esta descripción se puede inferir la pobreza de la mujer al igual que los indígenas porque también bajaba del cerro. No se percibe ningún sentimiento de culpa o pena por parte de la voz narrativa hacia la mujer por estar cangando una cruz tan pesada. Tampoco manifiesta ninguna simpatía por su agotamiento, pero se observa que la voz narrativa describe muy bien los atributes de la mujer como: la cabellera y el cuerpo. Ella iba toda sumisa cargando la cruz como si alguien se la hubiera impuesto por sus pecados. La voz narrativa no se apiada de esta mujer y la presenta como una vergüenza para la sociedad. La próxima cita describe los atributos de esta mujer, pero en una forma vulgar por parte de la voz narrativa:

> Vista de atrás y encorvada bajo el peso de la cruz en el opaco resplandor, una silueta golpeada a primera impresión con una inquietante semejanza al Crucificado. La desgarrada túnica se le pegaba al cuerpo en un barro rojizo, especialmente del lado que cargaba la cruz, dejando ver las magulladuras y escoriaciones del hombro y del cuello, los senos grandes y desnudos zangoloteando bajo los andrajos (Roa Bastos 89).

En esta cita se nota la subordinación de la mujer ante los ojos atónitos posiblemente de cientos de feligreses a través de la peregrinación del viacrucis. Su sufrimiento y cansancio están plasmados en la descripción de su cuerpo por parte de la voz narrativa: silueta golpeada, desgarrada túnica, cuerpo en un barro rojizo, magulladuras y escoriaciones. Se comprende el punto de vista de la voz narrativa al querer enseñar el sufrimiento y las condiciones de la mujer en el peregrinaje, pero vuelvo a enfatizar que no se encuentra la empatía de la voz narrativa por la mujer dentro del cuento. No existe una sola palabra en la cual pueda confirmar que alguien está hablando a favor de esta mujer o por lo menos sintiendo empatía por ella. Lo que sí se puede

observar es con la precisión y específicos detalles con que la voz narrativa describe el cuerpo del Cristo hembra.

A pesar del sufrimiento, la voz narrativa no para de ponerle defectos a esta mujer que no hace nada incorrecto sólo carga la cruz de Jesús; ya cargada por un hombre. Este informe está plagado de pensamientos machistas y misóginos en contra de la mujer. Al parecer, la voz narrativa está frustrada por la valentía y el coraje que proyecta la pecadora y no teme enseñarlo delante de los demás. "Era algo cercano, a un sacrilegio, sin duda, pero la gente igual se paraba a mirarla; sobre todo, los hombres que pasaban en los coches de lujo y aminoraban la marcha para observar en detalle a la promesera que descendía el camino como dormida, abrazada a la cruz dejando tras ella esa estría brillante y sinuosa en el alquitrán recalentado" (Roa Bastos 89). ¿Cuál era el sacrilegio aquí: poner a una mujer (prostituta) a cargar la cruz o usar a la mujer para representar al Cristo? Todos la miraban, pero nadie la ayudaba o intervenía por ella. Era obvio que los hombres que paraban a verla estaban extasiados al mirar los atributos de la mujer no precisamente el hecho que llevaba la cruz a cuesta y estaba emulando a Cristo. El único sacrilegio es el cometido en contra de la mujer al presentarla semi-desnuda con los pechos al descubierto; enseñando sus nalgas. Sacrilegio es burlase de la mujer por su condición de vidente, por ser mujer, prisionera y encima prostituta. ¿Por qué la voz narrativa en vez de someterla a tan indignante ofensa visual no le ofreció el derecho de expresar la razón de su emotiva procesión?

De acuerdo con Adriana Bergero, el Interventor evalúa al sexo opuesto desde una gama que se inicia en las alturas con la agraciada Patroncita, la Milagrosa, la Inmaculada, para descender abruptamente en el desprecio y el asco que le merecen las mujeres terrenales. Para el inventor, la intromisión del Cristo-hembra, una prostituta que por añadidura también se llama María, es insoportable: se trata de un signo dual (Bergero 22). La misma voz narrativa la somete

o encasilla en el papel de subalterna indeliberadamente. La única mujer con derecho a ser defendida y admirada es la Virgen por ser pura y sin pecado, pero en el caso de la mujer terrenal ésta no tan sólo es aborrecida, sino que tampoco tiene voz.

Parece ser que la voz narrativa sigue empeñada en desprestigiar a la mujer con sus comentarios fuera de lugar, aunque ella continuaba sumisa con su peregrinaje:

> El barullo de las bocinas arreció. Doscientos hombres, con su bagaje de guerra completo, se sancochaban en las ollas metálicas de los Willys, pero no podían pasar porque esa mujer les cerraba el paso como una absurda aparición. Subiéndose a los montículos, la gente se apiñó para ver. El pleito entre la penitente y el escuadrón motorizado debía de ser un espectáculo atractivo para ellos (Roa Bastos 90).

Asimismo, se puede inferir en esta cita el sentimiento machista de la voz narrativa cuando expresa 'una absurda aparición' es la aparición de la Virgen, pero en versión pecadora. La mujer ha pasado a ser un símbolo de burla y entretenimiento. Ni siquiera los espectadores intervienen para defender a esta pobre mujer que es ciega y no se puede salvaguardarse por sí sola. De hecho, la mujer les quitó el protagonismo a los motoristas con su aparición bastante explícita en el vía crucis.

¿Se habrá revelado en algún momento la mujer sumisa después de tanta humillación y atropello por parte de los hombres? Analizando más a fondo el cuento se puede observar que los hombres eran los que abusaban verbalmente de la mujer. Ella era el centro de ataque una por ser (prostituta) mujer y otra por su desnudez. "En los barquinazos, era la mujer la que aparecía ahora encabritarse y avanzar a los brincos con la cruz; unos brincos que aumentaban aún más el obsceno zangoloteo de sus senos, de sus nalgas, y le derramaban la cabellera larguísima hasta

taparle toda la cara con su manchón oscuro" (Roa Bastos 91). Después de todo el trance ocurrido en la cita anterior al subir la tensión cuando la mujer provocaba al mostrarse casi al destape y es atacada por los hombres; dicha acción tiene como resultado la venganza de la mujer hacia sus abusadores y utiliza su cuerpo como objeto de ataque. En este caso en particular se puede notar que los subalternos son los hombres y la mujer pasa a ser la que los somete con su cuerpo. Lo único que ella podía utilizar para encausar a los hombres era su cuerpo ya que su posición de presa ciega y prostituta no les daban muchas ventajas frente a otras mujeres. En el caso de la cita ya mencionada se observa también como la mujer provoca a los hombres con sus movimientos sensuales y provocadores.

Añadiendo otro argumento a lo que ya se ha dicho Adriana Bergero agrega que, "La mujer es transgresora por múltiples razones: es 'la única que permaneció impávida' obstruyendo y desafiando el paso de las fuerzas de seguridad; con su cuerpo 'interrumpe' el discurso del poder, el desplazamiento de las fuerzas de seguridad a las que se enfrenta con "una mueca de burla" (22). Aunque María era vidente su incapacidad no le impedía el saber lo que estaba pasando a su alrededor y es un poco irónico que siendo mujer y vidente fue la única que supo enfrentarse a la autoridad y también supo defender sus derechos no con su voz, sino con su cuerpo.

Otro ejemplo encontrado en el cuento es cuando la prostituta vestida de mujer recatada visita al Interventor para abogar por los derechos de los más necesitados; ella misma (María Dominga) y los demás vendedores que se encontraban en diferentes carpas, aunque María estaba ejerciendo la prostitución a plena luz del día. Las súplicas de la mujer no sirvieron para que el hombre de poder cambiara de opinión:

> Por la noche, sin haber sido citada, compareció una mujer que dijo querer hablar conmigo. Mi ayudante abogó por ella, diciéndome que venía muy arrepentida, que había que dar una oportunidad a los descarriados para recuperarse; en fin, usted sabe cómo son estas cosas de los subordinados. La observé por una rendija; efectivamente, parecía otra: una mujer compungida, humilde, resignada a la pesadumbre de una recién viudez. Envuelta en un manto negro, hubiera podido pasar por una de las recatadas Hijas de María (Roa Bastos 99).

¿Hasta dónde una mujer tiene que humillarse para pelear por sus derechos, aunque estos no sean del todo legales como la prostitución? En la cita anterior sí se puede observar el caso de la voz defensora en María porque no tan sólo ella se presenta ante el hombre de autoridad a defenderse, sino que también aboga por los otros que estaban vendiendo a su alrededor. A pesar de que la mujer es ignorada por el Interventor; observo que el ayudante sí la ayudó. María sabía que, si se mostraba tal y como es, el hombre de poder la iba a rechazar de inmediato y su voz no iba a ser escuchada. La voz narrativa la compara con una de la Hijas de María y qué coincidencia que su nombre sea María Dominga. Por este rechazo la mujer se siente triste y acongojada como si se le hubiera muerto alguien; más bien era parte de su estrategia para poder ser escuchada. ¿Por qué la voz narrativa en vez de negarle la palabra no se la otorgó en ese momento para que ella expresara su sentir?

Pasando al tema de la iglesia y la sumisión de los peregrinos encontré un fragmento del cuento donde la voz narrativa nos enfatiza el poder de la religión y dónde se exalta la grandeza de las figuras de autoridad de la misma como los son la Virgen y el Señor arzobispo ante un pueblo devoto y sumergido en la fe:

> Desde la mañana a la noche, casi ininterrumpidamente, la iglesia ha resonado los cánticos litúrgicos de los doscientos prelados, canónigos y seminaristas que llegaron presididos por el propio Señor arzobispo, y todo el pueblo ha retumbado con el clamor de cincuenta mil almas empinadas en su justa indignación y vociferando, más que cantando, las estrofas del Himno a la Virgen. Evidentemente la fe es el sentimiento nacional por excelencia (Roa Bastos 93).

Habrá que preguntarse si todas estas almas son indígenas o habrá también otra raza como la blanca, ya que la voz narrativa menciona a todo el pueblo cantando a un sólo ritmo. En todo caso, la fe pasa a ser el instrumento de sumisión por parte de los peregrinos no importando su raza ya que cuando se tiene fe se tolera todo tipo de calamidades como las que han pasado estos peregrinos. La voz narrativa cita que la fe es el sentimiento nacional por excelencia; al contrario, la fe resulta ser el vehículo perfecto para que la iglesia abuse y se aproveche de los feligreses pidiendo donaciones y ofrendas especialmente monetarias.

Continuando con el tema de la iglesia y la sumisión de los feligreses, o sea, los indígenas que es el grupo mencionado en el cuento indirectamente; la voz narrativa no crítica a la iglesia por abusar de la bondad de los peregrinos pidiendo dinero. Sin embargo, la voz narrativa reprende tajantemente a los buhoneros que se encuentran a las afueras de la iglesia vendiendo sus cacharros y bisuterías para vivir. “De todos modos, el día de la Virgen ha sido espléndido, pero bravísimo, magnifico, pero agotador; desde la madrugada, misas, comuniones generales, millares de confesiones y la inundación de exvotos y donativos que hacían crujir en pocos instantes las ciento y pico de urnas emplazadas estratégicamente y reemplazadas sin cesar” (Roa Bastos 94). En la cita no se menciona que la iglesia les pide a sus feligreses directamente, pero se sabe de antemano que siempre la iglesia pide sus donativos monetarios. A esto me refiero ante la

subordinación de los feligreses y la fe. Mientras más fe se tenga más poder y dinero para la iglesia. A través de la Virgen la iglesia llena las urnas de dinero y los pobres subordinados continúan más pobres sin que nadie abogue por sus derechos regresando cada año a pedir con fervor por otro milagro bajo la misma sumisión.

En resumen, el análisis del cuento "Borrador de un informe" enseña la vulnerabilidad de los grupos minoritarios como: los indígenas y la mujer. En el caso de los indígenas por ser pobres y fervientes se les trata con desprecio y repudio. Ellos no tienen los mismos derechos que los blancos y viven a las afuera de la ciudad. La justicia (el Interventor) no los ve con buenos ojos y los clasifica igual que los rateros, buhoneros y aprovechadores que esperan cada año la llegada de la peregrinación hasta la Virgen de Kaacupéee para venerar, celebrar su día y vender sus chucherías. La iglesia por supuesto se aprovecha de la ocasión para arremeter a su favor y pedirles a todos los feligreses donaciones monetarias. A la hora de abogar por estos grupos minoritarios ningún clérigo sale a su defensa; más bien estos grupos no tienen voz ni un representante que luche por sus derechos. La mujer al igual que los indígenas tampoco tiene una voz que la defienda; sin embargo, ella utiliza otro medio para expresar su sentir. Al ser la mujer, una prostituta, tiene a su favor su cuerpo y si volvemos a la cita donde ella enfrenta a los motoristas se observa que en ningún momento tuvo miedo a enfrentarlos. Su posición de mujer no le impidió hacerse escuchar para defenderse. Desafortunadamente en los países latinoamericanos, los subalternos no tendrán una voz en la literatura hasta que el escritor se decida a dársela.

Obras citadas

Bergero, Adriana J. “Escritura, otredad y contradicción recuperada en “Borrador de un informe” de Augusto Roa Bastos.” *Hispamérica*, 22.66 (1993): 17-30.

Fischer, Sibylle M. “El sujeto y su discurso: La construcción de la voz indígena en “Yo el Supremo.” *Revista Hispánica Moderna*, 44.1 (1991): 93-107.

Kushigian, Julia A. “Culturas híbridas y análisis de las razas en *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos.” *Bulletin of Spanish Studies*, 83.4 (2006): 541-51.

Roa Bastos, Augusto. “Borrador de un informe.” *Moriencia.* Paraguay: Editores Monte Ávila, 1969.

Tenti, María Mercedes. “Los estudios culturales, la historiografía y los sectores subalternos.” *Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas*, 18.15 (2012): 317-329.

Los niños perdidos de la Guerra Civil española en el cine actual

Madeline Eliassen
The University of Alaska, Anchorage

La Guerra Civil española (1936-1939) fue un evento traumático para aquellos involucrados y, en cierto sentido, para las generaciones venideras. Durante la guerra la inocencia de los niños fue robada, no sólo por las acciones de los dos bandos contendientes —republicanos y nacionalistas— sino por el descubrimiento de verdades dolorosas. La guerra destruyó las vidas de familias enteras y, por eso, el país ha sufrido tanto. En todas las guerras son los niños los que se ven más afectados. No sólo pierden su inocencia sino que en algunos casos, como es el de la dictadura posterior a la Guerra Civil española, también estos sufrieron abducciones de sus familias por parte de la Iglesia y el régimen franquista y/o el exilio a otros países aliados de la causa republicana.

Este ensayo va a estudiar cómo refleja el cine español actual el tema de la inocencia perdida, de los niños robados y los niños del exilio. La película Pa negre (Agustí Villaronga, 2010) es un perfecto ejemplo para hablar de la inocencia perdida; a través de los cambios producidos en dos de sus personajes principales, Andreu y Nuria, debido a la guerra. Por su parte, La voz dormida (Benito Zambrano, 2011) muestra la falta de normalidad en las vidas de los hijos de los republicanos y el peligro real del robo de infantes durante la dictadura (algo también brevemente aludido en De tu ventana a la mía de Paula Ortiz (2012). Además, para hablar de los niños del exilio, uso las películas El espinazo del diablo (Guillermo del Toro, 2001) e Ispansi (Carlos Iglesias, 2010).

Antes de empezar la Guerra Civil española, en España el sistema político era conocido como la Segunda República, que duró desde 1931-1936. Se considera la República como una época de crecimiento democrático cuando minorías como las mujeres ganaron derechos. Pero,

mucha gente, incluyendo el futuro dictador Francisco Franco, quería conservar a la monarquía, la aristocracia y la tradición. Por ello, Franco dio un golpe de estado militar. A las personas que apoyaban al gobierno de la Segunda República se les conoce como republicanos y a las que secundaban a Franco como nacionalistas. La Guerra Civil duró tres años en los que la gente de ambos bandos murió; soldados y civiles (incluidos mujeres y niños inocentes). Los nacionalistas ganaron la guerra y así empezó una dictadura que duraría 36 años. Con la dictadura de Franco, la Iglesia Católica se volvió poderosa y las mujeres y minorías, quienes habían ganado derechos durante la Segunda República, perdieron estos mismos derechos. La dictadura trajo años de represión principalmente contra aquellos que tenían diferentes creencias u opiniones de las de la Iglesia (el aliado principal de Franco) y los aliados del franquismo. Entre los años de la guerra y de la posguerra, los niños perdieron la habilidad de tener una infancia normal y su inocencia en medio del caos. Ser niño durante la guerra y la transición fue una circunstancia desafortunada.

La película Pa negre toma lugar en un mundo de posguerra en Cataluña. La película trata de un niño llamado Andreu, quien investiga la matanza de su amigo y el papá de este, Dioní Seguí, después de encontrar sus cuerpos en el bosque. Mientras el amigo está muriendo dice el nombre "Pitorliua" repetidamente, lo que los niños del pueblo conocen como una fantasma quien vive en una cueva. Durante su "investigación" sobre quién ha asesinado a su amigo, si realmente es un hombre de carne y hueso o el hombre del saco "Pitorliua", Andreu encuentra una lápida en el cementerio. Según su prima y la viuda de Dioní, el hombre ahí enterrado es el mismísimo Pitorliua. La mujer también profiere palabras canallas sobre los padres de Andreu. En este momento aumenta la curiosidad de Andreu, que quiere saber a toda costa lo que le pasó a este. Así que, decidido, va a la cueva para encontrar respuestas. Durante su incursión Andreu es testigo, en una especie de realidad paralela que actúa como flashback, del ataque a Pitorliua.

Aprendemos que él es castigado por su homosexualidad, y que el padre de Andreu y Dioní Segui son los encargados de castrarlo. Ahora Andreu sabe la verdad, que su padre estuvo involucrado en algo violento e inmoral. Andréu, en un giro de ciento ochenta grados al final de la película, deja de creer en su familia y no quiere tener nada que ver con ella. Debido a la curiosidad su vida cambia para siempre, y no de manera positiva, porque como dice Samuel Amago, "the boy's role as observer, as investigator and looker, is rewarded not with a liberating awareness, but with traumatic knowledge" (2003: 106-107). Este conjunto de descubrimientos cambian su realidad y, ante todo, desmontan su inocencia y sus valores. Su caso demuestra que, no solo la Guerra Civil, sino también las acciones de los padres en dicho contexto impactan las vidas de los niños.

Además, en Pa negre Nuria, la prima, revela a Andréu que ella fue testigo de cómo su padre cometió suicidio después de poner una bomba en el puente para que no entraran en el pueblo los nacionalistas. Como consecuencia de la muerte de su padre y la ausencia de una madre (de la cual no se habla en la película), Nuria pierde la oportunidad de tener una niñez "normal". Ella tiene que crecer rápidamente y aprender cómo cuidar de si misma. Igualmente, con la evidencia de que Nuria, que es menor de edad, mantiene relaciones sexuales con su maestro, sabemos que su inocencia está irremediablemente perdida. Cuando un menor tiene que madurar rápidamente, toma los roles de los adultos y empieza a completar estas tareas que acompañan dicho papel. De esta manera, la pérdida de inocencia no es algo necesariamente malo, en tanto que permite la supervivencia de Nuria. En contextos de guerra, es la única manera de revelar resiliencia.

En la película La voz dormida la protagonista, Hortensia, embarazada de una hija, está encarcelada después de la guerra por ser una simpatizante del partido Republicano. Cuando da a luz solo tiene un poquito de tiempo con su hija antes de ser fusilada. Durante su tiempo de paz en

los primeros días después de dar a luz, la llevan a ella y a su hija al ala de las madres, donde los niños sufren malas condiciones de vida y hambre. Además, hay una escena donde Hortensia lee la carta que han escrito ella y otras madres para denunciar las situaciones de hambre y enfermedad en las que ellas y sus hijos se encuentran para mandarla al partido comunista en el exilio. Según Armengou y Belis (2004), "centenares de niños murieron en las cárceles de Franco de hambre o de enfermedad. Víctimas inocentes cuyo único delito es ser hijos de rojos". Puede considerarse la ausencia de cuidados y la comida como una forma de pérdida de inocencia. La guerra robó la opción de una niñez normal, especialmente para los niños de los Republicanos.

Si una madre era encarcelada con su hijo, ella no tenía el derecho de cuidar a su propio hijo. Armengou y Belis citan a una mujer llamada Petra Cuevas: "Tenía a los niños todo el día en el patio, tanto si hacía frío como si hacía calor, y a las madres no nos dejaban coger a los niños aunque tuvieran hambre, estuvieran sucios o lloraran. Era horrible, tú veías a tu hijo llorando y no podías hacer nada" (2004). Además, en una escena en la película La voz dormida, a Hortensia, le prohíben alimentar a su bebé unas horas antes de fusilarla. El bebé llora y sus gemidos son tan ruidosos que una de las alcaidesas decide romper las reglas para que su mamá pueda alimentarla. Estos dos ejemplos muestran que en muchas situaciones los niños fueron tratados igual que sus madres: sin el derecho de ser alimentados y cuidados por su propia familia y sufrieron, por tanto, el castigo por las acciones de éstas.

Durante y después de la guerra, hubo bebés que realmente fueron separados de sus madres y familias. Según un testimonio reproducido en Armengou y Belis (2004) señala lo siguiente:

> El parto lo tuve feliz. Era un niño. Yo quería que se llamase Jesús. Me lo quitaron para llevarlo a bautizar y ya no lo volví a ver más. Yo preguntaba y me decían que estaba

> malo. Supongo que un matrimonio que no tuviera hijos se lo quedó. Y con esa angustia estoy toda mi vida, porque sé que lo parí y que lo traje nueve meses encima de mí y no lo conocí siquiera. La angustia me durará hasta que esté en el otro mundo.

Este incidente descrito arriba por la testigo no fue único. Un artículo de la BBC (Alder 2011), dice que hubo cerca de 300.000 bebés separados de sus familias durante la guerra y hasta que terminó la dictadura de Franco. Es un gran número de vidas arruinadas y un horrible encubrimiento de la verdad.

Según Alder (2011), el robo de niños y bebés fue posible gracias a las leyes permisivas y al papel desempeñado por la Iglesia Católica, y cita este ejemplo:

> In 1981, Civil Registry sources indicate that 70% of births at Dr Vela's San Ramon clinic in Madrid were registered as 'mother unknown'. This was legal under Spanish law, and was meant to protect the anonymity of unmarried mothers. It is alleged that this was also widely used to cover up baby theft and trafficking.

Usando este método, los paraderos de los bebés fueron ocultados. Muchas familias nunca supieron la verdad, que sus hijos estaban vivos. Los bebés robados fueron, en su mayor parte, entregados a familias ricas que tenían creencias aprobadas por el régimen. "The practice of removing children from parents deemed 'undesirable' and placing them with 'approved' families, began in the 1930s under the dictator General Francisco Franco" (Alder 2011). Así que el sistema de robar a los bebés sirvió como una acción política de los nacionalistas porque el gobierno quería una raza limpia donde todos creyeran en los ideales franquistas. De ahí que se apropiaran de los hijos de las madres republicanas, "para evitar su contaminación y degeneración" (Navarro, 2008). Como indica Navarro (2008), "la Acción Social de la Falange y la Iglesia jugaron un papel muy importante en esta depuración de la raza 'salvando' a los infantes

de tal patología que podía transmitirse de madres a hijos." Con esa evidencia, podemos inferir que muchísimos de los robos de niños fueron para "salvar" a los niños rojos y cambiar las creencias de acuerdo con los principios fundamentales de la dictadura.

No hay ninguna película de las muchas basadas en la Guerra Civil que se centre en los niños robados. Solo hay instancias de información brevemente incluida en el cine. Por ejemplo, en la película De tu ventana a la mía, antes de que un grupo de soldados nacionalistas corten el pelo a una fila de mujeres asociadas de alguna manera con los republicanos, una mujer susurra a otra: "Que no le noten. Mete la tripa y aguanta la respiración. Si se enteran, cuando nazca se lo llevaran". La mujer está advirtiendo a la otra que esconda el embarazo para que no le quiten el bebé cuando este nazca. Es una conversación breve pero significativa. Igualmente, en la película La voz dormida, Hortensia depende de que su hija se quede con su hermana Pepita después de ser fusilada. Ella sabe que si no, quedará en manos de las monjas y la iglesia y que perderá la habilidad de transmitir sus ideas. Hortensia, quien no cree en la Iglesia, es firme en su decisión de no bautizar a su hija. Pero antes de que entreguen la hija de Hortensia a Pepita la Iglesia va en contra de las creencias de Hortensia y la bautizan de todas maneras. Podemos conjeturar que el tema de los niños robados no es mencionado mucho en el cine posiblemente porque es algo tabú, ya que la iglesia todavía tiene mucho poder en España.

Parte del movimiento general de recuperación de la memoria histórica de los últimos años –ejemplificado por la declaración del Congreso español del 2006 como el Año de la memoria histórica y la aprobación en 2007 de la Ley de la memoria histórica por el Parlamento— implica encontrar a los niños robados. A causa de la Guerra Civil y el franquismo el robo de bebés no solo cambió la vida de estos, sino que traumatizó a familias enteras. Según Armengou (2011) "uno de esos instrumentos que perduró hasta el año 1999 fue el llamado parto

anónimo, que permitía a las madres ocultar su identidad al dar a luz… La madre nunca podría reclamar a su hijo, el hijo nunca tendría una pista de quién era su madre biológica". Pero en los años recientes, la búsqueda de niños perdidos ha comenzado no sin mucha polémica. Por ejemplo, Junquera (2004) cita a una hija que se reúne con su madre natural después de muchos años tras su robo: "I would have preferred it if I had been abandoned," says Pilar. "Knowing that you have been stolen, that a mother's life has been destroyed, is very upsetting and thinking about it made me very angry." Hay dos posturas acerca de remover el pasado (lo que implica el conocimiento de algo traumático): ¿es mejor saber la verdad o permanecer ciego ante lo que ha pasado?

Con el movimiento de la memoria histórica, encontrar información sobre los niños perdidos de la guerra todavía es difícil. En años recientes, un juez español, Baltasar Garzón, trató de sacar el tema de la justicia hacia los niños robados en la esfera política. Él quería investigar las desapariciones y ofrecer a las familias una forma de reparación. Según un artículo de José Yoldi (2009) sobre Garzón:

> En el auto dictado el pasado 18 de noviembre, el juez recordaba que la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa en su declaración de condena de la dictadura franquista de fecha 17 de marzo de 2006 señalaba que los niños perdidos son también parte de las víctimas del franquismo: se trata de hijos de presos cuyos apellidos fueron modificados para permitir su adopción por familias adictas al régimen. Varios miles de hijos de obreros fueron también enviados a instituciones del Estado, porque el régimen consideraba su familia republicana como 'inadecuada' para su formación.

Con esa declaración, Garzón empezó a luchar por conseguir respuestas y justicia por las acciones de la guerra y la dictadura. Pero, por cuestiones políticas que se salen del marco de este ensayo,

esta iniciativa fue frenada y, hoy en día, los afectados no han sido ni reconocidos ni compensados. La equiparación y la justicia nunca se han encontrado, pero con el auge del movimiento de recuperación de la memoria histórica, puede ser que en los años venideros el pasado se conozca mejor.

Otra manera en que los niños de la guerra se perdieron fue a través del exilio. Según Goicoechea (2016), quienes buscaron el exilio estaban entre las edades de dos y catorce años, pero algunas personas falsificaron su día de nacimiento para poder huir de la guerra. Muchos niños fueron evacuados a Rusia, México, Francia, Bélgica e Inglaterra por su seguridad. Por ejemplo, un grupo de 456 niños republicanos exiliados, conocidos como los 'Niños de Morelia', llegaron a México en junio de 1937. Recibieron ese apelativo porque Morelia fue la primera ciudad donde vivieron (Goicoechea, 2016). El plan para ellos era asegurarles hasta que la Guerra Civil española terminara, pero con la complicación de la Segunda Guerra Mundial la mayoría de los niños se quedaron en México. "En México el presidente Lázaro Cárdenas y, después, su sucesor Manuel Ávila Camacho les abrieron generosamente las puertas en un gesto prácticamente único cuando estos españoles eran rechazados por todo el mundo" (Goicoechea, 2016). Estos niños exiliados en México tuvieron una oportunidad para vivir mejor que bajo la guerra (por cuestiones de amparo). Sin embargo, perdieron la oportunidad de tener una vida normal como la que hubieran tenido en su país de origen, rodeados de sus propias familias. Según Goicoechea (2016) "las fotografías de la época muestra mayormente a niños mal vestidos, rapados —con un pañuelo en la cabeza las niñas—, en un intento por acabar con la sarna y la tiña, que prácticamente fueron endémicas en la escuela de Morelia." Además, los niños fueron a la escuela creada para ellos, pero los directores no querían preservar sus culturas y creencias.

Debido a la guerra, España perdió una gran cantidad de niños que huyeron a México y otros lugares. Nunca se recuperaron estas vidas perdidas.

Una buena representación de los niños en el exilio es la película El espinazo del diablo. Al principio de la película, los niños tienen protectores no biológicos. Los niños viven en una escuela aislada para huérfanos en el desierto que es protegida por el doctor Casares y una mujer fuerte, Carmen, quien es la directora de la escuela. Cuando los dos protectores son asesinados, los niños pierden la seguridad y la inocencia. Los niños tienen que juntarse para sobrevivir y un buen ejemplo de esto se encuentra en el encuadre final en donde los niños vivos van caminando juntos hasta el desierto sin adultos. Con la pérdida de sus protectores, los niños son exiliados de la sociedad española debido a la guerra y perdieron la posibilidad de tener una vida normal.

Por su parte, Ispansi trata sobre los niños que debieron huir de España. Beatriz queda embarazada fuera del matrimonio y debido al estigma que ésto podría traerle esconde a su niño ilegítimo en un orfanato en Madrid. Cuando Beatriz descubre que los niños del orfanato comenzarán pronto a ser evacuados a Rusia, ella toma la identidad de una mujer republicana para ir con su hijo y ser una protectora durante el largo viaje. La travesía del exilio dura mucho tiempo, en malas condiciones, en medio de enemigos. Cuando finalmente llegan a su destino tienen que adaptarse a una nueva vida en un lugar extraño. En realidad, los niños que sobrevivieron el viaje estuvieron más seguros que los niños en España durante la guerra. Sin embargo, todos estos niños permanecen 'perdidos' de España ya que muchos nunca regresaron y los que lo hicieron se encontraron con un país muy diferente al que dejaron atrás, el país de su infancia (Camino 2001).

Los niños perdieron su inocencia. Fueron alejados de sus familias o tuvieron que desplazarse muy lejos por causa de la Guerra Civil y la posterior dictadura de Franco. La

posibilidad de tener vidas normales se disipó por el peso de los eventos traumáticos, y no tuvieron la posibilidad de ser niños, simplemente, porque fueron forzados a madurar muy rápido para sobrevivir. Además, los niños fueron sustraídos de sus familias de diferentes maneras: de sus madres después de dar luz o después de algunos años en la cárcel donde ellas servían sus condenas. Además, otra manera por la cual los niños se perdieron fue a través del exilio y los orfanatos. Muchos de los niños exiliados durante la guerra nunca regresaron debido a la Segunda Guerra Mundial y porque algunos lugares no consideraron la dictadura franquista como un lugar seguro para niños. Los niños perdidos en la guerra no merecían ser tratados como piezas de ajedrez en un mundo político. Ellos eran inocentes y no hicieron nada excepto ser hijos de republicanos. Por razones políticas y el odio engendrado entre bandos opuestos su destino cambió, entonces, completamente. La guerra destruyó muchas vidas y convirtió para siempre al niño de ser inocente y sagrado a individuos inseguros e infelices. Por eso, es necesario recordar lo que ha pasado con estas víctimas de este conflicto bélico e intentar recuperar la memoria histórica para compensarlas por las acciones de un pasado injusto.

En este sentido el cine actual da una respuesta al presentarse como vehículo de recuperación de eventos olvidados. Las películas que he mencionado ofrecen tanto la oportunidad de discutir estos sucesos como la de impedir que permanezcan para siempre en el olvido.

Obras citadas

Alder, Katya. “Spain's Stolen Babies and the Families Who Lived a Lie.” BBC News. BBC, 18 de noviembre de 2011. 1 de diciembre de 2016 <http://www.bbc.com/news/magazine-15335899>.

Amago, Samuel. “The Ends of Historical Memory in Pa Negre.” Spanish Cinema in the Global Context, Routledge, 2013, pp. 98-113.

Armengou, Montse, and Ricard Belis. “Los niños perdidos del Franquismo.” Pueblos. Revista de Información y Debate. 8 de augusto de 2004. 29 de diciembre de 2016. <http://www.revistapueblos.org/old/spip.php?article1311>.

Armengou, Montse. “Niños robados del Franquismo.” Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, 26 de febrero de 2011. <http://memoriahistorica.org.es/s1-news/c1-ultimasnoticias/ninos-robados-del-franquismo/>.

De tu ventana a la mía. Dir. Paula Ortiz. Perf. Maribel Verdú, Leticia Dolera y Luisa Gavasa, Cameo Media S.L., 2012. DVD.

El Espinazo Del Diablo. Dir. Guillermo Del Toro. Perf. Marisa Paredes, Eduardo Noriega, Federico Luppi y Fernando Tielve, Sony Pictures Classics, 2001. DVD.

Goicoechea, Elena. “Los ‘Niños de Morelia’ – a 79 años de su llegada a México.” Mira. N.p., 5 de junio de 2016. 3 de diciembre de 2016 <https://www.revistamira.com.mx/2016/06/05/los-ninos-de-morelia-aniversario-79-de-su-llegada-a-mexico/>.

Ispansi. Dir. Carlos Iglesias. Perf. Francisco Conde y Esther Regina, Maestranza Film, 2010. DVD.

Junquera, Natalia. “What Happens after Spain’s Stolen Children Meet Their Birth Mothers?” El País. N.p., 2 de diciembre de 2014. 3 de diciembre de 2016 <http://elpais.com/elpais/2014/12/02/inenglish/1417531163_087875.html>.

Navarro, Vicenç. “Los Niños Perdidos Del Franquismo.” El País. N.p., 24 de diciembre de 2008. 4 de diciembre de 2016. <http://elpais.com/diario/2008/12/24/opinion/1230073210_850215.html>.

La Voz Dormida. Dir. Benito Zambrano. Perf. Inma Cuesta y María León, Audiovisual Aval SGR, 2011. DVD.

“Los ‘niños de la guerra’ celebran en Rusia sus 75 años de exilio.” RTVE. Radio y Televisión Española, 29 de septiembre de 2012. 2 de diciembre 2016 <http://www.rtve.es/noticias/20120929/ninos-guerra-celebran-rusia-75-anos-exilio/565626.shtml>.

Los niños de Rusia. Dir. Jaime Camino, Televisió de Catalunya, 2001.

Pa Negre. Dir. Agustí Villaronga. Perf. Francesc Colomer, Massa D'Or Produccions, 2010. DVD.

Yoldi, José. “Garzón Insta a Siete Juzgados a Investigar Los 'niños Robados' Del Franquismo.” El País. N.p., 8 de enero de 2009. 3 de diciembre de 2016 <http://elpais.com/diario/2009/01/08/espana/1231369204_850215.html>.

Determinismo y nación en la Generación del 98: *Idearium español* de Ángel Ganivet y *Defensa de la hispanidad* de Ramiro de Maeztu

Primavera Cuder
Florida International University

En las últimas décadas del siglo XIX, España se encuentra en un periodo de importantes cambios ideológicos y sociales. El declive económico de la Península y el cierre del capítulo colonial tras la independencia de Cuba en 1898, desencadenan una crisis identitaria y nuevos sentimientos hacia la nación. El desasosiego social se traslada a la literatura y las artes, propiciando un creciente compromiso con la situación sociopolítica del país. Tales actitudes afloran en el trabajo de ensayistas como Ángel Ganivet (1865-98) en su Idearium español (1897), y Ramiro de Maeztu (1874-1936) con Defensa de la hispanidad (1934), ambos pertenecientes al grupo literario de la Generación del 98.[17] En los ensayos, los autores hacen un análisis de la etnografía hispana y de los discursos nacionalistas que reivindican las virtudes de una esencia hispánica muy definida. En ambas obras, no sólo se habla de una índole común que se halla en la base de la conducta de los españoles, sino también de un determinismo que guía y justifica sus actos.

La contradictoria ideología atea pero conservadora de Ganivet y el pensamiento nacionalista y católico de Maeztu, hacen que las dos obras tengan puntos de vista en común, pero también importantes discrepancias. Mientras Maeztu enfatiza la existencia de un determinismo teológico y social como fuerza dominante en su país, Ganivet y otros autores de la Generación del 98, como Miguel de Unamuno, destacan la existencia de un determinismo geográfico o climático; es decir, la creencia de que factores como la geografía o el clima determinan la conducta y el desarrollo de los seres humanos.

[17] Ángel Ganivet se ha considerado bien como un precursor de la Generación del 98, bien como un miembro de la misma.

Los discursos nacionalistas y deterministas de los ensayos responden a una serie de intereses económicos y políticos, cuyo fin es el de ensalzar la deteriorada imagen de España como nación y de justificar o propiciar empresas regeneracionistas y expansionistas. En Idearium español (1897), Ganivet recoge el pensamiento anterior a la pérdida de las últimas Colonias, mientras que en Defensa de la hispanidad (1934) Maeztu escribe décadas después de las emancipaciones, cuando el fracaso colonial es ya una realidad insalvable. Asimismo, dentro de la Generación del 98, Ganivet se halla entre los primeros integrantes de esta corriente, mientras que Maeztu la clausura. Aunque estos autores exploran géneros literarios variados, escribiendo novelas, obras de teatro y, en el caso de Maeztu, cuentos y poemas, a ambos les une su predilección por el ensayo. Su retórica está impregnada de reflexiones filosóficas y de crítica social con la que instan al pueblo español a ensalzar y divulgar su esencia o espíritu nacional e iniciar un movimiento regeneracionista en un país en declive.

Asimismo, los ensayos no son indiferentes a las ideologías y filosofías decimonónicas como las de Friedrich Nietzsche con su valoración de las élites instruidas europeas, o las de Francis Galton, Herbert Spencer, Claude Bernard, Arthur de Gobineau, y Ernest Renan quienes, entre otros, popularizan las ideas del darwinismo social, la eugenesia, el racismo científico, o el determinismo geográfico y teológico. A partir del siglo XX, estas ideologías han sido refutadas ante la carencia de pruebas para apoyar las hipótesis de que la conducta y el desarrollo humanos son afectados por aspectos como las circunstancias geográficas o climáticas. Toda conclusión en este sentido carece de base científica, puesto que un estudio empírico tendría que tener en cuenta demasiadas variables, incluida la posibilidad de un estudio evolutivo que tendría que abarcar un ingente lapso temporal.[18] Las ideas sobre el determinismo biológico y geográfico se han utilizado

[18] En *Temperament. A Psychological Perspective* (2000), el psicólogo Jan Strelau lleva a cabo una serie de experimentos exhaustivos considerando factores genéticos, sociales y familiares de

en los siglos XIX y XX como argumentos teóricos para justificar actitudes "racistas" y xenófobas como las ideologías nazistas y fascistas (Strelau 44). Por otro lado, el propósito de este trabajo no es el de buscar una respuesta a este tipo de cuestiones, sino el de analizar en qué medida afectan los puntos de vista de autores de la Generación del 98 como Ganivet y Maeztu, quienes indudablemente creían en la existencia de una íntima conexión entre factores como la herencia genética, la geografía o el entorno social, y una muy defendida esencia nacional o regional de los españoles.[19]

En Idearium español de Ganivet es donde más se perciben las inclinaciones deterministas del periodo, especialmente en lo que se refiere al entorno geográfico. El autor argumenta que el carácter esencial de una persona es inmutable y que tan sólo existe un núcleo identitario, un "eje diamantino", que representa el carácter de los individuos de una nación o región determinada (6). Asimismo, postula que la tierra es la influencia más constante y auténtica en el ser humano, afirmando que el carácter de todo individuo se nutre y constituye dependiendo de su localización geográfica. En las premisas de su ensayo, Ganivet habla sobre el espíritu o esencia que define toda etnia o grupo social:

> … cuando se estudia la estructura psicológica de un país, no basta representar el mecanismo externo, ni es prudente explicarlo mediante una ideología fantástica: hay que ir más hondo y buscar en la realidad misma el núcleo irreductible al que están adheridas todas las envueltas que van transformando en el tiempo la

---

distintos grupos sociales y demostrando su impacto en la formación del temperamento humano. Sin embargo, nos recuerda que la agrupación de todos los rasgos de conducta que conforman la personalidad individual dentro del concepto de temperamento es reduccionista y puede tener consecuencias sociales devastadoras (44). Según psicólogos como Strelau, el temperamento no puede considerarse el producto de un solo factor, sino del cúmulo de una serie de circunstancias primariamente marcadas por la genética y el entorno social.

[19] Entre los detractores del determinismo geo-climático destacan Jared Diamond, Ellen Churchill Semple, Ellsworth Huntington, Thomas Griffith Taylor y Philip M. Parker.

> fisonomía de este país. Y como siempre que se profundiza se va á dar en lo único que hay para nosotros perenne, la tierra, ese núcleo se encuentra en el "espíritu territorial". (33)

De este modo, el autor propone la existencia de un espíritu o esencia que define a toda sociedad y que está ligado a la tierra en la que se encuentra. Según Juan A. Garrido Ardila, Ganivet cree que el medio es crucial en la evolución de los organismos y ve a España como una especie de "ente" afectado por el medio geográfico y cultural (171). Esta simbiosis del ser humano con el entorno y la naturaleza es un rasgo que el autor comparte con muchos autores de la Generación del 98, y está relacionado con el concepto de Volksgeist (el espíritu del pueblo), es decir, la creencia de que una serie de atributos, arraigados a lo largo de la historia, son específicos de todos los individuos de una nación.

Años más tarde, José Ortega y Gasset, en su obra seminal La España invertebrada (1922), también identifica al pueblo español como un colectivo fuertemente ligado a la tierra, definiéndolo incluso como un pueblo de "raza agrícola" y con un "temperamento rural", y cuyo nacionalismo unitario está basado en los rasgos que aúnan a los distintos pueblos de la Península (79). A diferencia de Maeztu, firme defensor del determinismo teológico, Ganivet especula que factores externos como la religión y los desastres naturales en la superficie terrestre no influyen en la conducta humana como la tierra, el suelo nativo: "La religión, con ser algo muy hondo, no es lo más hondo que hay en una nación: la religión cambia, mientras que el espíritu territorial subsiste, porque los cambios geológicos vienen tan de tarde en tarde, que á veces nacen y mueren varias civilizaciones sin que el suelo ofrezca un cambio perceptible" (33). Según Ganivet, si nos limitásemos a observar este tipo de fenómenos a la par que "el espíritu religioso, ó el artístico, ó el jurídico", tan sólo alcanzaríamos la superficie, "las exterioridades" de aquello que define al ser

español (33). De este modo, Ganivet parece considerar que, mientras que lo que caracteriza la identidad española es su relación con la tierra, los elementos externos como las ideologías sociales, políticas o religiosas son cambiantes y, por lo tanto, no definen a la esencia del ser humano.

La separación entre los fenómenos externos y la esencia humana puede asociarse con los conceptos de "historia" e "intrahistoria" compartidos por la Generación del 98. Esta distinción es descrita y popularizada años más tarde por Miguel de Unamuno en En torno al casticismo (1902), quien define la "historia" como los distintos acontecimientos que han afectado al ser humano de manera superficial a lo largo del tiempo, y la "intrahistoria" como el espíritu de un grupo social que se ha formado con el paso de los siglos en relación con la tierra y el folklore. Según Unamuno, la intrahistoria es más importante que la historia ya que "Por las raíces han de enlazarse los pueblos, no por las copas; por las raíces intrahistóricas, no por las históricas copas" (39).

Según Yaw Agawu-Kakraba, entre los rasgos principales de los escritores de la Generación del 98 destaca el propósito de crear el imaginario de una España de carácter único, aglutinando o excluyendo a comunidades como la vasca, catalana y gallega, y a otros grupos, como los africanos e hispanoamericanos (148). Ganivet argumenta que cada región tiene un carácter diferente influenciado por su proximidad a accidentes geográficos como mares y montañas y por las costumbres y prácticas locales (43). Sin embargo, el autor pronto se centra en Castilla como metonimia del resto del país, utilizando el determinismo geográfico para argumentar que el carácter de los españoles y su identidad son inmutables y que no deben ser reprimidos, sino potenciados, especialmente en cuanto a sus dos rasgos principales: el estoicismo y la independencia territorial. Tal como apunta Agawu-Kakraba, el estoicismo pronto se torna en

un pretexto para justificar el abnegado fervor imperialista de España, y la independencia territorial se convierte en una defensa del hermetismo y rechazo de las influencias externas (150). Ganivet proporciona una serie de datos etnográficos para describir la conducta de los seres humanos según la topografía de los países que habitan:

> La evolución ideal es más rápida en las islas que en las penínsulas, más en éstas que en los continentes, más en los litorales que en el interior; la evolución de un territorio ó de los individuos que lo ocupan está en razón directa de su distancia del centro de las unidades territoriales, … Comparando los caracteres específicos que en los diversos grupos sociales toman las relaciones inmanentes de sus territorios, se notará que en los pueblos continentales lo característico es la resistencia, en los peninsulares la independencia y en los insulares la agresión. (34-35)

De este modo, Ganivet diferencia la personalidad de sociedades penínsulas (como España), frente a las isleñas y continentales. El autor propone que el hermetismo de España se debe a la situación geográfica y la naturaleza del país, y que este carácter independiente innato promueve el espíritu guerrero de los españoles. Según él, los Pirineos son una barrera que propicia el "carácter independiente" de la Península, pero no impide su invasión, justificando así su belicosidad innata (40). El autor subraya que España es "el pueblo más agresivo del mundo", aunque afirma que es "un pueblo guerrero, no un pueblo militar", rechazando toda organización y jerarquía política o de mando: los españoles luchan como un sólo organismo con un objetivo común (37, 47, 61).

En este sentido, Ganivet se acerca a la ideología del organicismo social de Herbert Spencer, que sostiene que la sociedad es un organismo vivo en el que cada parte tiene una

función, al igual que un cuerpo humano (Fernández Riquelme 82). Como Maeztu, Ganivet cree que la nación debe tratarse como un ente biológico, y cada individuo debe contentarse con el rol social que le ha asignado la naturaleza, desempeñándolo lo mejor posible para que el estado funcione en su conjunto. Spencer se basa en una teoría de la evolución que da forma a la estructura y el carácter tanto de los organismos vivos como de las sociedades humanas (Mingardi 32). Los conjuntos sociales sobreviven más allá de la vida de sus componentes humanos, por lo que el progreso depende de la diferenciación y especialización de los individuos, es decir, la distribución social del trabajo (32).

Ganivet considera que el rechazo a la organización social de estilo europeo es un rasgo propio de los españoles, destinados a tener una estructura social que se acomode a su "constitución natural" (59, 128). Por consiguiente, las iniciativas políticas nacionales deben ser dictadas por otro elemento natural: el Mediterráneo, "el mar civilizador de la humanidad" (59, 128). Es decir, lo "natural" para España es continuar utilizando las políticas mercantiles y expansionistas utilizadas tradicionalmente por los países del Mediterráneo, puesto que forman parte de su esencia y su carácter nacional. En Idearium español la existencia natural de un espíritu aguerrido español (primordial en el enfrentamiento contra las sociedades musulmanas en la Reconquista), justifica el interés nacional por el imperialismo y la colonización. El autor se refiere a un talante expansionista respaldado por el papel evangelizador y civilizador de la antigua potencia mediterránea. A pesar de su agnosticismo, Ganivet cree firmemente en la necesidad de la moral católica, argumentando que, entre los distintos pueblos cristianos del Mediterráneo, "España fué la nación que creó un cristianismo más suyo, más original", y más apto a la diseminación global (Garrido Ardila 178; Ganivet 13). España, a diferencia de otros

pueblos colonizadores, es descrita como un país cuyos actos son justificables debido a su propósito altruista:

> El verdadero cristianismo, no como aspiración filantrópica en favor de razas inferiores, sino como creencia conscientemente profesada, es impropio de pueblos primitivos, y sólo arraiga en éstos cuando le acompaña la acción permanente de una raza superior, es decir, cuando ese pueblo primitivo se confunde por la vida común ó por el cruce con un pueblo civilizado que le domina y le educa, como ocurrió en los pueblos descubiertos y subyugados por España. La universalidad ó catolicidad del cristianismo no se opone á esta idea. … todos los hombres son catequizables; (26-27)

Ganivet asocia a los habitantes de ciertas regiones con la idea de "barbarie" y glorifica el papel civilizador europeo o cristiano. El determinismo geográfico ha sido un instrumento clásico en la legitimación de los proyectos coloniales puesto que propone una base científica para justificar la inferioridad de ciertas sociedades y la consiguiente necesitad de la influencia "civilizadora" europea, es decir, la colonización. El autor admite la debilitación de España debido a su afán expansionista en las Américas, pero subraya que el declive ha sido mayor en las antiguas colonias, puesto que "Las virtudes de la raza española … han degenerado en América" (114). En ellas, según Ganivet, sus habitantes se han alejado del diligente y benévolo liderazgo del gobierno peninsular y, por lo tanto, están asolados por la pobreza, las guerras y los malos gobiernos (15).

La fascinación por el estudio de las tierras de ultramar es otro rasgo común en los autores de la Generación del 98. La exploración, el excursionismo, la catalogación, el escrutinio del paisaje y la tierra, y el estudio científico de la flora y la fauna, suscitan un particular interés en el

ámbito internacional tras la publicación de El origen de las especies (1859) de Charles Darwin. Según Jeannette Jones y Patrick Sharp, la epistemología darwiniana proporcionó una oportunidad para analizar y reconstruir los discursos sobre "raza", género e identidad nacional (3). Maeztu y Ganivet hacen uso de estas tendencias científicas para rehabilitar y ensalzar el pasado imperialista de España. En sus obras aportan una serie de justificaciones que se apoyan en el determinismo y las clasificaciones de las especies darwinianas para crear un prototipo de identidad pan-hispánica y dar sentido a la historia y la situación del país. Nociones como la de "supervivencia del más apto", la evolución humana y el "eslabón perdido" establecieron las bases para que se desarrollaran discursos acerca de la degeneración de las razas, la eugenesia y la hibridez (Jones y Sharp 5).

Al afirmar que existe "la promesa de una futura superioridad de las creaciones de [la] raza" en Latinoamérica, Ganivet afirma que no todo está perdido tras el fracaso colonial ya que los españoles han implantado la semilla del progreso (115). A pesar del declive de España y lejos de proponer una reforma interna, el autor sugiere que el ímpetu expansionista y civilizador del país debería desplazarse hacia el continente africano. En sus palabras notamos, por lo tanto, una controvertida fluctuación entre la defensa de dos actitudes: el espíritu independentista español y su afán imperialista (Agawu-Kakraba 151). Una vez más, Ganivet propone una serie de argumentos para el cumplimiento de la nueva empresa colonial afirmando que "Las razas africanas no son comparables á las americanas ó asiáticas: están en un grado bastante inferior de evolución y no pueden resistir la cultura europea" (Ganivet 148). Estos rasgos los hace naturalmente aptos para la colonización y, por consiguiente, "lo más sensato hubiera sido desparramar por todo el litoral y ríos navegables de África factorías y misiones, que fuesen como la levadura que hiciese fermentar las cualidades nativas de los africanos" (Ganivet 148).

Tal como indica Edward Said en Orientalismo (1978), este tipo de descripciones responden al hecho de que para España, África representa al Otro por excelencia (59). Esto se debe a los orígenes de la nación española y sus cerca de ocho siglos de conflicto y convivencia con las comunidades del norte de África y Oriente Medio en la Península (59). En sus reflexiones, Ganivet admite la inviabilidad a corto plazo de una intervención militar en África:

> Hoy tenemos un ejemplo palpable de lo que digo en la colonización africana. ¿Puede dares nada más bello que civilizar salvajes, que conquistar nuevos pueblos á nuestra religión, á nuestras leyes y á nuestro idioma? Y, sin embargo, ¿puede darse absurdo mayor que una empresa colonial de España en África? Si estamos aún en la convalecencia de la colonización americana; (132)

En sus conclusiones, Ganivet afirma que toda gran empresa requiere el sacrificio del independentismo de España a favor del bienestar cívico y espiritual de la humanidad: "La verdadera colonia debe costar algo á la metrópoli, puesto que colonizar no es ir al negocio, sino civilizar pueblos y dar expansión á las ideas" (140). Paradójicamente, afirma que a pesar de la barbarie que caracteriza a otras culturas, algunos elementos foráneos se han incorporado con éxito en la identidad y la esencia española.

Según Ganivet, en el proceso expansionista hacia África los pueblos musulmanes deben ser divididos y sometidos a la "superioridad" cristiana, pero sin llegar a ser destruidos ya que tal humillación espolearía su carácter violento y la rebelión contra los pueblos occidentales (138-39). Ganivet no percibe la mezcla religiosa y cultural peninsular de la Edad Media como una derrota de los ideales europeos, sino como un elemento crucial en su evolución. La habilidad de los españoles católicos fue la de amoldar esas influencias y sacar provecho de ellas:

> … [cuando] la raza indo-europea se pone en contacto con la semítica, surge un nuevo y vigoroso renacimiento ideal … Los árabes no nos dieron ideas; su influjo no fué intelectual, fué psicológico … Así, pues, los que con desprecio y encono sistemáticos descartan de nuestra evolución espiritual la influencia arábiga, … se incapacitan para comprender el carácter español." (181).

Esta aparente actitud conciliadora con otras comunidades contrasta con los planes regeneracionistas y colonizadores de Ganivet. En su ensayo, postula que los españoles deben alejarse de las influencias extranjeras y no sentirse inferiores a otros pueblos. La misión de España debe ser la de sopesar sus intereses, centrándose en una política acorde a sus costumbres "naturales". Al hacerlo, el autor invoca la teoría de la evolución darwiniana y el determinismo geográfico para justificar la empresa colonial (Agawu-Kakraba 153):

> Ni las ideas francesas, ni las inglesas, ni las alemanas … nos sirven, porque nosotros, aunque inferiores en cuanto á la influencia política, somos superiores, más adelantados en cuanto al punto en que se halla nuestra natural evolución; por el hecho de perder sus fuerzas dominadoras (y todas las naciones han de llegar á perderlas), nuestra nación ha entrado en una nueva fase de su vida histórica y ha de ver cuál dirección le está marcada por sus intereses actuales y por sus tradiciones. (Ganivet 155)

Finalmente, Ganivet reconoce en España un mal común difícil de curar, la enfermedad del "'no querer', ó en términos más científicos por la palabra griega 'aboulía', que significa eso mismo, 'extinción ó debilitación grave de la voluntad'" (162). Deshacerse de esta "enfermedad" debe de ser la prioridad de España, para que recobre el valor y la grandeza de antaño junto a su carácter

nacional estoico y territorial. Por ello, Ganivet, tras sugerir la expansión territorial hacia África, exhorta a sus compatriotas con sus últimas palabras a propagar su ideología y cultura:

> para la creación ideal no hay ninguno con aptitudes naturales tan depuradas como las nuestras. Nuestro espíritu parece tosco, porque está embastecido por luchas brutales; parece flaco, porque está sólo nutrido de ideas ridículas, copiadas sin discernimiento, y parece poco original, porque ha perdido la audacia, la fe en sus propias ideas, porque busca fuera de sí lo que dentro de sí tiene. Hemos de hacer acto de contrición colectiva; hemos de desdoblarnos, … y nuestras conquistas materiales podrán ser aún fecundas, porque al renacer hallaremos una inmensidad de pueblos hermanos á quienes marcaron el sello de nuestro espíritu. (184)

A pesar de los propósitos expansionistas de Ganivet, décadas después de su muerte en 1898, la situación económica de España no parece mejorar. El mismo año de su fallecimiento se pierden definitivamente las últimas colonias americanas y en el país sigue reinando la apatía y el descontento en cuanto a sus gobernantes. Aunque desde 1912 hasta 1956 España ejerce cierto poder en África con el protectorado de algunos territorios del Sultanato de Marruecos, este no llega a tener el alcance que esperaba Ganivet. Además, España pasa por un largo periodo tumultuoso tras las Guerras Carlistas (1833-76), y el rumbo de decadencia nacional continúa con la Primera Guerra Mundial (1914-18), la dictadura de Primo de Rivera (1923-30), la Guerra Civil (1936-39) y la dictadura de Francisco Franco (1936-75).

Más de tres décadas después de la muerte de Ganivet y antes del estallido de otro gran conflicto, la Segunda Guerra Mundial (1939-45), Ramiro de Maeztu publica su Defensa de la hispanidad (1934). En ella, no sólo parece preocuparse por el estado de su nación, sino también por la situación de España tras la pérdida definitiva de sus posesiones americanas. En su ensayo,

aboga por un regeneracionismo de la hispanidad y sus rasgos intrínsecos, basándose en un pensamiento tradicionalista conservador y un "capitalismo católico" (Alsina Calvés 11).

La rebelión hispanoamericana contra los colonizadores europeos no sólo precipita el declive económico de las antiguas potencias sino también un fuerte choque ideológico. Repentinamente, España no sólo se cerciora de que el imperio ha dejado de existir, sino que lo que antes era una nación grandiosa ha quedado desplazada en los márgenes de occidente. El impacto del declive nacional queda patente en la obra de Maeztu, quien luchó como soldado en el conflicto bélico de Cuba. La derrota de España, la pérdida su última colonia americana y de su estatus de potencia imperialista, son hechos cercanos en la vida del autor, quien defiende la necesidad de la unión de todos los países de habla hispana: la hispanidad. Maeztu justifica las pérdidas nacionales, pero lejos de reconocer la derrota, se centra en el hecho de que aunque los países hispanoamericanos se diferencian de la Península en cuanto a su política y localización, a todos les aúna una misma esencia implantada en el tejido social por los colonos españoles. Las palabras de Maeztu responden a una serie de intereses ideológicos y políticos con los que parece encubrir el fracaso colonial con una supuesta implantación exitosa de los elevados ideales de la Península:

> La Hispanidad, desde luego, no es una raza…. los españoles no damos importancia a la sangre, ni al color de la piel, porque lo que llamamos raza no está constituido por aquellas características que puedan transmitirse al través de las obscuridades protoplásmicas, sino por aquellas otras que son luz del espíritu, como el habla y el credo. La Hispanidad está compuesta de hombres de las razas blanca, negra, india y malaya, y sus combinaciones, y sería absurdo buscar sus características por los métodos de la etnografía. (7)

A diferencia de Ganivet, Maeztu afirma que no existe un determinismo geográfico, climático o biológico en la formación de las identidades (nacionales), puesto que "La Hispanidad no habita una tierra, sino [en] muchas y muy diversas" (7). Tampoco podemos hablar de un determinismo climático, geográfico o genético ya que el ensayo enfatiza que, aunque "Los climas de Hispanidad son los de todo el mundo", todos sus habitantes comparten una misma esencia y que "la Hispanidad no es ningún producto natural, … su espíritu no es el de una tierra, ni el de una raza determinadas" (7).

Aunque Maeztu no coincide con la idea de Ganivet de que existe una relación entre la tierra y la esencia de la hispanidad, el autor cree que la influencia primaria en el ser humano está determinada por la religión y por su entorno cultural; es decir, un determinismo social o teológico. En Defensa de la hispanidad, el autor menciona en varias ocasiones a Ganivet, afirmando que su predecesor estaba en lo cierto al defender la idea de que hay una serie de rasgos que definen la identidad española, un "eje diamantino" (Maeztu 17). Maeztu comparte su de que el pueblo español es estoico por naturaleza, porque acepta la derrota con dignidad y es noble en la victoria al no creer en su superioridad frente a otros pueblos (17). Sin embargo, Maeztu reprocha a Ganivet su actitud escéptica, afirmando que las ideas estoicas de igualdad entre seres humanos como hijos de Dios son en realidad la base de las creencias católicas (29). Por consiguiente, subraya que la exclusión social, el racismo o la xenofobia, son mucho más comunes entre ateos o protestantes (29). Maeztu menciona las persecuciones religiosas o sociales perpetuadas por las instituciones católicas en España: la Inquisición, las ideas de "limpieza de sangre", y el acoso de judíos o musulmanes en la Edad Media. Sin embargo, justifica estos actos al considerar que se llevaron a cabo para corroborar la fidelidad de los habitantes de España (29).

En su férrea defensa del catolicismo, Maeztu considera que, lejos de oprimir a sus habitantes, el fin de toda empresa española es la de evangelizar a los pueblos colonizados. El autor afirma que la independencia de los países hispanoamericanos y su ulterior decadencia tiene su origen en su pérdida de fe: "Todos los conocedores de la historia americana saben que el hecho central y decisivo del siglo XVIII fue la expulsión de los jesuitas. Sin ella no habría surgido, por lo menos entonces, el movimiento de la independencia" (9-10). Para enmendar la situación en la que se hallan las antiguas colonias, Maeztu exhorta a todos los pueblos que se unan bajo el manto de la religión católica, el verdadero rasgo conciliador y unificador de la hispanidad:

> … la libertad no ha sido, ni puede ser, lazo de unión. … Nuestra comunidad no es geográfica, sino espiritual. Es en el espíritu donde hallamos al mismo tiempo la comunidad y el ideal. Y es la Historia quien nos lo descubre. En cierto sentido está sobre la Historia, porque es el catolicismo" (11).

Por otro lado, a pesar de esta aparente construcción utópica de una hispanidad unida por semejanzas espirituales y morales, Maeztu habla de la necesidad de una jerarquía en la que España debe dirigir los pueblos colonizados, ya que "el español … No iguala a los buenos y a los malos, a los superiores y a los inferiores, porque le parecen indiscutibles las diferencias de valor de sus actos" (24). De este modo, se sigue estableciendo una separación muy definida entre los españoles y las sociedades "inferiores" de ultramar, que es necesario "civilizar" por su propio bien. Asimismo, a pesar de afirmar que la hispanidad se compone de una multitud de etnias y que todas ellas son aceptadas de manera armoniosa por los peninsulares, el autor pronto se contradice, hablando de "razas atrasadas" que deben ser reformadas:

> … cuando volvemos los ojos a la actualidad nos encontramos, en primer término, con que todos los pueblos que fueron españoles están continuando la obra de España, porque todos están tratando a las razas atrasadas que hay entre ellos con la persuasión y en la esperanza de que podrán salvarlas; y también con que la necesidad urgente del mundo entero, si ha de evitarse la colisión de Oriente y Occidente, es que resucite y se extienda por todo el haz de la Tierra aquel espíritu español, que consideraba a todos los hombres como hermanos, aunque distinguía los hermanos mayores de los menores, porque el español no negó nunca la evidencia de las desigualdades. Así la obra de España, lejos de ser ruinas y polvo, es una fábrica a medio hacer … (4)

Maeztu defiende el hecho de que, a pesar de tener distintos credos y etnias, las sociedades que conforman la hispanidad son iguales en cuanto a su potencial de reforma, redención y acercamiento a la fe católica. Sin embargo, también hace hincapié en el hecho de que los distintos colectivos humanos (etnias, nacionalidades, sexos y religiones) se caracterizan por un conjunto de rasgos muy concretos que los definen y diferencian, haciendo que unos sean superiores a otros.

Según Sergio Fernández Riquelme, debemos considerar que tanto la obra de Ganivet como la de Maeztu se nutren de las ideas de Friedrich Nietzsche y su concepto de Übermensch (el superhombre) (82). Es decir, la idea de que unos hombres son inferiores a otros, y que el hombre superior y "entero" debe guiar a los que están "fragmentados" e "incompletos" (Sánchez Meca 123). Al igual que los dos autores de la Generación del 98, Nietzsche se centró en la crítica social y las reflexiones filosóficas sobre la naturaleza humana. Según el filósofo, las sociedades occidentales son víctima de una crisis de valores, un nihilismo que ha acompañado el colapso de

la visión cristiana que definía el lugar del ser humano en el mundo (Magnus y Higgins 40). Sus ideas sobre el nihilismo pueden asociarse con la crisis de los valores morales y cristianos que denuncia Maeztu, y con el concepto de aboulía de Ganivet. Asimismo, ambos autores se apoyan en el organicismo social de Herbert Spencer, haciendo hincapié en el hecho de que para que el país recobrara su antiguo esplendor todo individuo debía apoyarse en su esencia nacional y funcionar como un único organismo. Además, según Maeztu, los españoles debían volver a abrazar los valores nacionales y la fe católica propios de su naturaleza.[20]

Por último, al igual que Ganivet, Maeztu exhorta a los españoles a preservar su identidad (nacional, moral o religiosa), ya que el acercamiento a las ideologías extranjeras se halla en el origen del declive de España:

> En el cambio de ideales había ya un abandono del espíritu a la sensualidad y a la naturaleza, pero lo más grave era la extranjerización, la voluntad de ser lo que no éramos, porque querer ser otros es ya querer no ser, lo que explica, en medio de los anhelos económicos, el íntimo abandono moral, que se expresa en ese nihilismo de tangos rijosos y resignación animal, que es ahora la música popular española. (5)

Finalmente, al igual que Ganivet, Maeztu exhorta a sus compatriotas a recobrar los ánimos y el ímpetu que tenía la antigua España imperial, manteniendo su esencia viva y difundiéndola por el mundo. Para ello, los españoles deben abandonar las ideas extranjerizantes y recobrar la fe católica, gracias a la cual volverían a valorar la Hispanidad y su grandeza (10).

En conclusión, tanto el *Idearium español* como *Defensa de la hispanidad* muestran la preocupación nacional por el declive económico y político del país. Ganivet y Maeztu escriben

[20] Esta serie de ideas ocasionarían su detención y fusilamiento al comienzo de la Guerra Civil por mano de los milicianos republicanos (Fernández Riquelme 99-100).

respectivamente antes y después de la pérdida definitiva de las colonias americanas y mientras el primero apoya una acción colonial ideológica con matices políticas, el segundo aboga por una expansión fundamentalmente ideológica y religiosa. Ambos autores, argumentan que existe una desigualdad entre seres humanos y que los individuos "inferiores" deben beneficiarse de la acción reformista y evangelizadora de los que se hallan en una posición superior. La glorificación de la hispanidad y del pasado colonizador de España que pasa por el sometimiento de otras etnias o sociedades, han sido asociadas con las ideas fascistas que se extienden en Europa tras del fallecimiento de Ganivet y en los últimos años de vida Maeztu (Garrido Ardila 189-90). Aunque, especialmente en el caso de Ganivet, no se puede afirmar que se trate de las mismas ideas, es importante destacar que estos tratados se han utilizado para apoyarlas, como durante el franquismo en España (194).

Ganivet utiliza el determinismo geográfico para argumentar que el carácter español se caracteriza por su independencia territorial y por un estoicismo que le lleva a la abnegación y a salir de su retraimiento para iniciar empresas coloniales reformistas. Por otro lado, tras la obvia imposibilidad de conservar las colonias americanas, Maeztu parece optar por negar su pérdida: al implantar la semilla de la religión, la civilización y las ideologías peninsulares en las Américas, la empresa colonial no resulta ser un fracaso, sino un éxito. En ambos autores se percibe una fuerte diferenciación entre el yo y el Otro americano o africano, una separación delimitada por la situación geográfica y teológica. Desde la perspectiva peninsular, el imaginario de una España civilizadora e imperial pretende oponerse a ideas como las de Charles Talleyrand, quien considera que Europa termina en los Pirineos.

Obras citadas

Agawu-Kakraba, Yaw. “Symptoms of Spanish Fantasies Africa as the Sign of the Other in Angel Ganivet's *Idearium español* and *La conquista del reino de Maya*”. *Studies in 20th & 21st Century Literature* 30.1 (2006): pp. 148-69. Web. 15 abril 2016.

Alsina Calvés, José. “Ramiro de Maeztu y la formulación del Capitalismo católico”. *La Razón Histórica* 16 (2011): pp. 10-26.

Arnold, David. “‘Illusory Riches’: Representations of the Tropical World 1840-1950”. *Singapore Journal of Tropical Geography* 21.1 (marzo 2000): pp. 6-18.

Cardwell, Richard A. “Los componentes del fin de siglo”. En *En el 98: los nuevos escritores*. Eds. José Carlos Meiner y Jordi García. España: Visor, 1997, pp. 173-76.

Comellas, José Luis. *Del 98 a la Semana Trágica, 1898-1909. Crisis de conciencia y renovación política*. Madrid, España: Biblioteca Nueva, 2001.

Darwin, Charles. *On the Origin of Species*. 1859. Ed. Gillian Beer. Oxford, RU: Oxford UP, 2008.

Fernández Riquelme, Sergio. “Tradición católica y modernidad funcional. El combate intelectual, y trágico, de Ramiro de Maeztu”. *Mercurio Peruano* 524 (2011): pp. 80-100.

Ganivet, Ángel. *Idearium español*. 3ª ed. Madrid, España: Librería general de Victoriano Suárez, 1915.

Garrido Ardila, Juan Antonio. *Etnografía y politología del 98. Unamuno, Ganivet y Maeztu*. Madrid, España: Biblioteca Nueva, 2007.

Hobbs, John E. *Applied Climatology: A Study of Atmospheric Resources*. Boulder, CO, EEUU: Westview Press, 1980.

Howe, Stephen. *Empire: A Very Short Introduction*. Nueva York, EEUU y Oxford, RU: Oxford UP, 2002.

Jones, Janette Eileen y Patrick B. Sharp. *Darwin in Atlantic Cultures: evolutionary visions of race, gender, and sexuality*. Nueva York, EEUU: Routledge, 2010.

Kagan, J. *Galen's prophecy: Temperament in human nature*. Nueva York, EEUU: Basic Books, 1994.

Maeztu, Ramiro de. *Defensa de la hispanidad*. 1934. N.l.: n.e., n.a. Documento Digital.

Magnus, Bernd y Kathleen Higgins, eds. *The Cambridge Companion to Nietzsche*. Cambridge, RU y Nueva York, EEUU: Cambridge UP, 1999.

Márquez-Blanc, María Teresa. "Causalidad, Identidad y Determinismo". *Eikasia: revista de filosofía* 43 (2012): pp. 111-26.

Martínez de Pisón, Eduardo. *Imagen del paisaje: la Generación del 98 y Ortega y Gasset*. Madrid, España: Fórcola Ediciones, 2012.

Mingardi, Alberto. *Herbert Spencer*. Nueva York, EEUU: Continuum, 2011.

Ortega y Gasset, José. *España invertebrada*. 1922. N.l.: n.e., n.a. Documento Digital.

Said, Edward. *Orientalism*. 1978. Londres, RU: Penguin Books, 2003.

Sánchez Meca, Diego. *En torno al superhombre: Nietzsche y la crisis de la modernidad*. Barcelona, España: Anthropos, 1989.

Sluyter, Andrew. "Neo-Environmental Determinism, Intellectual Damage Control, and Nature/Society Science". *Antipode* 35.4 (2003): pp. 813-17.

Strelau, Jan. *Temperament. A Psychological Perspective*. Nueva York, EEUU: Kluwer Academic, 2000.

Torrecilla, Jesús. “Historia y ansiedad de influencia colectiva en Ganivet”. *Hispanic Review* 62.3 (verano 1994): pp. 363-79.

Unamuno, Miguel de. *Obras completes*. Vol. 8. Ed. Ricardo Senabre. Madrid, España: Fundación José Antonio de Castro, 2007.

Las transmutaciones socio-económicas del *Quijote*: Un análisis dialéctico del siglo XVII

Robert Pritchard
University of Delaware

Mucho se ha escrito sobre el significado del *Quijote*, generándose una discusión académica que parece ser interminable. ¿Es el *Quijote* simplemente un libro cómico como arguyen Anthony Close y otros estudiosos? ¿O es un comentario más profundo sobre la sociedad como bien sostiene José Antonio Maravall? Aunque este trabajo no intenta finalizar este debate si pretende sintetizar una variedad de opiniones académicas para matizar el concepto de "libro cómico" y entregar, así, la importancia de las transmutaciones socio-económicas del siglo XVII que se destacaron por la emergencia del sistema mercantilista y el papel creciente asumido por la burguesía. Este cambio explica el contraste entre la vieja mentalidad medioeval de don Quijote con el nacimiento de la nueva cosmovisión mercantilista. En definitiva, este trabajo arguye que el *Quijote* es más que un libro cómico y una visión dialéctica del mismo serviría para dar a conocer el carácter político que el libro asume.

El *Quijote* como un libro cómico

En primer lugar, es imprescindible reconocer los aportes académicos de Anthony Close. En 1978, Close revolucionó la concepción moderna del *Quijote* con la publicación de su libro, *The Romantic Approach to Don Quixote*. En su texto, el estudioso se enfoca en la manipulación del análisis original que dominaba el siglo XVII, es decir, en una investigación que ponía énfasis en el tono cómico y burlesco del texto. El foco principal de su argumento tiene que ver con la distorsión de esta lectura, arguyendo que los románticos alemanes "completely transformed the interpretation handed down to them…They read *Don Quixote* as a work of art which directly anticipated the preoccupations and values of Romanticism" (Close 29). Es decir que los románticos del siglo XIX aplicaron su propia ideología para interpretar la obra de Cervantes; en

vez de aceptar la visión burlesca que había dominado la época de su publicación[21] para idealizar la lucha de don Quijote desde una posición anacrónica.

Esta argumentación sirvió como inspiración para que otros críticos en los años setenta y ochenta desarrollaran los postulados de Close. Por ejemplo, Peter Russell renegó explícitamente la interpretación romántica. Dice que esta tendencia intentó esconder el efecto cómico del libro, , "push[ing] into the background" la característica burlesca de la obra con el deseo de discutir "the bourgeois materialism that was central to much of the romantic thinking" (99). Es decir que priorizaron su propia ideología en vez de la supuesta intención de Cervantes.

Para desarrollar esta teoría, Russell analiza la parte más politizada del libro, los episodios de los duques. Russell dice que, "social satire directed at various levels of society is more prominent in these chapters than anywhere else in the book" (66). Por lo tanto, una interpretación socio-política resulta tentadora. Los momentos cómicos se mezclan con los momentos políticos, sirviendo—a primera vista—como una sátira de la clase alta. No obstante, Russell arguye que existe una falla crítica que dificulta la interpretación política de la novela. Explica que Sancho, la víctima principal de la crueldad de los duques, nunca llega a reconocer su estatus inferior; no se da cuenta de que funciona como un payaso para el placer de sus huéspedes. En fin, por no ser capaz de captar su estatus de víctima no se puede argüir que este episodio represente una crítica de la clase cortesana (Russell 66). La falta de concienciación de Sancho, arguye Russell, no permite una lectura socio-política del libro.

Sin embargo, Russell está leyendo estos episodios como si estuvieran aislados de los demás. Cuando insinúa que Sancho no había desarrollado una conciencia política, obvia una parte íntegra del mensaje del texto. Javier Salazar Rincón, por ejemplo, en su libro *El mundo*

[21] Según Close, los lectores originales del *Quijote* "saw it as a hilarious burlesque of *Amadís de Gaula* and its literary progeny" (15).

social del "Quijote", recalca un cambio decisivo en la mentalidad de Sancho. A lo largo de las dos partes, Sancho se había obsesionado con la riqueza, anhelando estas "ínsulas" que don Quijote le había prometido desde el principio de sus aventuras (Cervantes 65). No obstante, después de servir como gobernador de Barataria, Sancho reniega de su puesto. Rincón explica que Sancho "sufre una profunda desilusión durante su breve gobierno, y, al concluir éste, sólo sueña ya con recobrar la libertad y el sosiego…" (309). Por tanto, el escudero adquiere conciencia, dándose cuenta de la superioridad de su clase labradora, rechazando la clase alta como un espacio opresivo. "Abrid camino, señores míos," dice Sancho, "y dejadme volver a mi antigua libertad. Dejadme que vaya a buscar la vida pasada, para que me resucite de esta muerte presente" (Cervantes 825). Eventualmente, las dificultades que sufre Sancho a manos de los duques sirven para politizarlo. Luego, cuando reflexiona sobre su gobierno con don Antonio, Sancho declara que, "en ellos perdí el sosiego y aprendí a despreciar todos los gobiernos del mundo (Cervantes 876). De este modo, se subraya la crítica de la clase aristocrática que existe detrás de la fachada cómica del libro.

Es importante notar que esta es una opinión que comparte un gran número de críticos actuales. De hecho, la renuncia final de Sancho a su gobierno contribuye a la conclusión de Joseph Ricapito, quien arguye que, "*Don Quijote* is not a 'funny book'…" (176). Es un libro político que sirve para parodiar la realidad de su época, un libro que no sólo inspira la risa, sino que también conjura la crítica. "Were it to be a funny book," concluye Ricapito, "then one would have to reconcile the 'funny book' syndrome with the sad historical, economic terms of the times" (177). Es decir que las referencias políticas que aparecen a lo largo del texto no pueden separarse de su contexto concreto. Una lectura realmente profunda no sólo exige el conocimiento literario, sino también histórico. De este modo, es posible llegar a una visión del *Quijote* que

tenga más en cuenta el contexto sociopolítico y económico del Siglo de Oro, aspectos que se analizarán en la siguiente sección.

El contexto socio-económico del siglo XVII

En su publicación, *Don Quixote: An Anatomy of Subversive Discourse*, James Parr presenta una tesis útil para indagar en la historiografía del siglo XVII. Al igual que Russell, Parr analiza los episodios de los duques para mejor entender la obra; sin embargo, su análisis lo lleva a una conclusión distinta, reforzando lo político sin negar lo cómico. Mientras analiza la crítica social que representan los duques, el investigador también sostiene que, "the political issue is equally important, although of necessity treated more subtly, and is thus less perceptible" (69). En otras palabras, el texto alude a los comentarios políticos sin expresarlos de una manera directa. Por lo tanto, la lectura del *Quijote* requiere una investigación del contexto histórico para captar un aspecto fundamental del libro. Aunque parece ser, a primera vista, una obra cómica y burlesca, la sutileza a la que se refiere Parr exige una indagación más profunda.

Es este tipo de investigación que desarrollan José Antonio Maravall y Javier Salazar Rincón. Leídos juntos, es posible sintetizar lo más importante del siglo XVII para mejor entender el *Quijote*. En primer lugar, es necesario destacar la importancia de la emergencia del sistema mercantilista.[22] Este sistema funciona para revolucionar la importancia del dinero y el desarrollo de las nuevas clases económicas. Rincón, por ejemplo, enfatiza el "crecimiento de la masa monetaria" como un factor fundamental, una nueva característica que causa un choque entre la nobleza y la burguesía (288). Según Maravall, "in the new social situation money had become the necessary basis…occupying a role formerly reserved to…individual virtue (*Utopia* 38). Es decir que la emergencia de la clase burguesa, instigada por el flujo monetario creciente, ofusca la

[22] Sergio Florescano explica que el sistema mercantilista se corresponde con "el llamado período de las flotas" que empieza en 1561 (455).

línea entre su posición social y la de la nobleza. "Muchos de estos burgueses acaudalados", confirma Rincón, "acostumbran a imitar las formas de vida de los nobles, especialmente el lujo y el ocio…" (290). De este modo, la información de Maravall y Rincón subraya la inestabilidad social de la época. La posición noble empieza a flexibilizarse, cada vez más influida por el dinero en vez del nacimiento.

Asimismo, esta inestabilidad social empeora por la crisis económica que también arrancó el sistema mercantilista. "Thirty years before the appearance of the first part of the *Quixote*", explica Maravall, "some manifestations of crisis were clearly visible…" (*Utopia* 31). En particular, la deuda estatal se marca como una de las manifestaciones más significativas de la crisis.[23] Relacionada con la inestabilidad social, la deuda que había acumulado la España mercantilista imponía nuevas políticas sobre la selección de puestos gubernamentales. Rincón explica que la venta de puestos políticos, normalmente reservados para la nobleza, reemplazó una selección más adecuada (296). De este modo, los ingresos de los puestos políticos pudieron lidiar con la creciente deuda. Entonces, la nobleza no sólo se encontraba amenazada por el estatus social de la nueva burguesía, sino también por su poder político. En definitiva, la sociedad española fue transformándose, afectada por las nuevas tendencias económicas.

A pesar de esta nueva política, la corona española fue incapaz de lidiar con el endeudamiento estatal, estallando una crisis más profunda. Desafortunadamente, esta crisis se enfrentó con la nueva mentalidad que había nacido de la burguesía. Mientras el flujo monetario había aumentado las aspiraciones del pueblo, la crisis económica y la congelación del flujo que causa servía, por otro lado, para aplastar las esperanzas económicas. De hecho, Maravall también habla de este fenómeno en su libro, *La cultura del Barroco: análisis de una estructura*.

[23] Según Javier Márquez, "la deuda pública era enorme" y era la causa de otros problemas económicos, especialmente, la inflación (257).

En este caso, analiza la melancolía que surge durante la época de Cervantes. Según Maravall, "Si…decimos que la felicidad es el cociente que resulta de dividir el logro por la aspiración, es fácil concluir que, dado que el siglo barroco se caracteriza por un desmedido incremento de las aspiraciones sociales, el resultado ha de ser una generalmente disminución sentida de la felicidad ("La imagen" 312). Es decir que el crecimiento mercantilista había aumentado las aspiraciones, mientras su crisis servía para aplastarlas, provocando la melancolía del siglo XVII. En fin, estas dos características, la inestabilidad social, marcada por el choque entre la nobleza y la burguesía, y la inestabilidad económica, el ímpetu por la melancolía del siglo, se destacan como aspectos imprescindibles del contexto socio-económico del *Quijote*, y sirven para defender el análisis político del texto.

La ideología y la direccionalidad literaria

No obstante, este argumento no es suficiente por si mismo para defender una lectura politizada del *Quijote*. Las críticas de Close y Russell no se limitan a los alemanes románticos, refutando, también, la aplicación ideológica de Miguel de Unamuno, arguyendo que esta táctica, es, en su conjunto, un ejercicio anacrónico. De hecho, ambos teóricos subrayan la opinión que presenta Unamuno para enfatizar sus defectos: "What lives", explica Unamuno, "is what I find there, whether Cervantes put it there or not" (cit. en Russell 101). Close dice que esta mentalidad permite que Unamuno vea sus propias preocupaciones en el *Quijote*, enfatizando la ideología de la Generación del '98 en vez de la cosmovisión de Cervantes (134). Close demuestra que el análisis de Unamuno sirve como una representación de la fama española, una interpretación idealizada del protagonista (149). Por lo tanto, se concluye que, "these questions have everything to do with Unamuno's agony of the spirit and nothing to do with Cervantes's intentions" (Close

154). De este modo, estos críticos intentan deslegitimizar no sólo la interpretación de Unamuno y la del Romanticismo alemán, sino también la aplicación ideológica en su conjunto.

Por lo tanto, esta parte del trabajo se dirige a enfatizar la ideología como una legítima posición crítico-literaria. Esta defensa se basa en el concepto de la direccionalidad literaria, vale decir, la interacción de textos y contextos, la fusión historiográfica que representa tanto las preocupaciones del lector como las opiniones del autor. El término "direccionalidad", acuñado por Mikhail Bakhtin, se refiere a la relación recíproca que existe entre, "speaker and listener, addresser and addressee" (Bakhtin y Volosinov 86).[24] De este modo, la noción de Bakhtin defiende la posición de Unamuno, avanzando la validez de las interpretaciones políticas del *Quijote*. Según Bakhtin, la relación del significado y del significante depende, principalmente, del receptor. Influido por su propia ideología—de una manera consciente, o no—el lector interpreta un texto de acuerdo a sus pautas ideológicas.

En su libro, *The Formal Method in Literary Scholarship,* Bakhtin profundiza este fenómeno: "Not only the meaning of the utterance but also the very fact of its performance is of historical and social significance, as, in general, the fact of its realization…under the conditions of the given social situation. The very presence of the utterance is historically and socially significant" (Medvedev y Bakhtin 120). Es decir que el significado histórico y social de un texto se combinan con la situación actual, las condiciones que han moldeado la conciencia del lector. La "direccionalidad" del texto, la relación entre el lector y el autor, le otorga la credibilidad al análisis ideológico.

[24] En su libro, *Shakespearean Negotiations*, Stephen Greenblatt describe su propia experiencia con la direccionalidad. "It was true that I could hear only my own voice, but my own voice was the voice of the dead, for the dead had contrived to leave textual traces of themselves, and those traces make themselves heard in the voices of the living ("Circulation" 1). Es decir que la direccionalidad, la conversación que existe entre el lector y el autor, se vincula con la aplicación moderna a un texto antiguo. Greenblatt no podía meterse en el texto sin reconocer su propia voz—su propia ideología.

Esencialmente, "language…is the supreme instance of collective creation" ("Circulation" 4). Cervantes ya no es el único "autor" del *Quijote*; el texto ha sido enriquecido por los varios aportes de varios lectores, todos influidos por sus propias situaciones históricas—sus propias ideologías. Cuando Ricapito declara que, "life, society, politics and economics promote creativity", se está refiriendo a este concepto. Más que ser cómico, Cervantes, "tried to say something much more profound and serious than many have supposed" (*Utopia* 35). La situación histórica que había vivido servía como la inspiración del texto, y las nuevas interpretaciones sirven para añadir al texto—y al significado—original.

Don Quijote como manifestación feudal

Entonces, después de haber repasado los principales estudios sobre la legitimidad de los análisis políticos del *Quijote*, es necesario volver al contexto histórico del libro para vincularlo con la tesis principal de este trabajo. Al nivel más básico, este artículo utiliza la dialéctica marxista para entender la crítica de la obra, analizando las transmutaciones económicas para arrojar luz sobre los cambios sociales resultantes. De este modo, es posible observar el comentario que entrega Cervantes, representando una combinación de la situación histórica con la ideología dialéctica. Como ya se mencionó, el siglo XVII estuvo caracterizado por cambios drásticos, tanto económicos como sociales. Por lo tanto, esta sección lleva a cabo un análisis textual para demostrar el choque existente entre la mentalidad feudal de don Quijote y la nueva cosmovisión burguesa, enfatizando el comentario cervantino a través de esta dialéctica.

En primer lugar, es imprescindible vincular a don Quijote con la personificación de la mentalidad feudal que predomina en los libros de caballería. De este modo, su deseo de hacerse caballero andante se clarifica. Más que su locura, tiene que ver con su cosmovisión socio-política. Maravall explica que, "man for don Quixote, is what each person makes of himself…"

(*Utopia* 71). Entonces, su mérito viene de su honra, de su capacidad de hacer bien, de "deshacer los agravios" y "enderezar los tuertos" (Cervantes 28). Es una postura colectiva, sirviendo a los demás. Aunque es una posición individual, el acto de hacerse en caballero andante recalca su dedicación a la comunidad en su conjunto; lejos de ser un actor enajenado, las acciones de don Quijote lo vinculan al pueblo. De esta manera, Rincón concluye que para Cervantes, "ningún hombre es más que otro si no hace más que otro…" (82). Por ende, don Quijote se hace en caballero andante para demostrar su propia honra y restaurar esta cosmovisión, la que iba cayendo a lo largo del siglo XVII.

Para defender este concepto, es necesario recalcar algunas manifestaciones de esta mentalidad. El famoso discurso de la Edad Dorada ejemplifica su personaje basado en el vasallaje.[25] El discurso sirve dos propósitos. En primer lugar, recalca la cosmovisión que personifica don Quijote. Exclama, por ejemplo, "¡Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro…sino porque entonces los que en ella vivían, ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes…" (Cervantes 89). De este modo, se manifiesta la importancia de la colectividad, una moralidad comunal que prioriza la sociedad en su conjunto. La vida no significa un juego de suma nula, del tuyo versus el mío, de competencia constante; más bien, es una convivencia armónica. "Desta orden soy yo…", concluye don Quijote, enfatizando su propia personificación del mundo feudal (Cervantes 90). De este modo, el discurso presenta la cosmovisión anterior, conectándola a don Quijote.

[25] Es importante notar que el discurso de don Quijote tiene sus raíces en el poema épico de Ovidio, *Metamorfosis*. Aunque este trabajo no intenta analizar el texto de Ovidio bajo una lente dialéctica, la direccionalidad permite esta interpretación según el estado socio-económico del Siglo de Oro. Las nuevas condiciones en que se encuentra el discurso permite una nueva interpretación de ello.

El discurso también representa la yuxtaposición de esta mentalidad con la nueva cosmovisión mercantilista. Por lo tanto, el discurso sirve para defender la antigua moralidad y criticar las transmutaciones de la época. Es una manera de dejar claro el comentario que hace Cervantes, una reacción a la inestabilidad de su época. Según don Quijote, durante la Edad Dorada, "todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia" (Cervantes 89). No obstante, su actualidad se marca por "el fraude, el engaño [y] la malicia". Son estos "detestables siglos" de que nacen "la ajena desenvoltura y lascivo intento…[de] la propia voluntad" (Cervantes 90). Es decir que el individualismo ha permitido la destrucción de la Edad Dorada, la avaricia individual ha reemplazado la unidad del pasado. Por lo tanto, el discurso ofrece un tono maniqueo, una yuxtaposición de las dos cosmovisiones. Es una táctica que deja claro la posición de don Quijote.

La otra manifestación de esta cosmovisión tiene que ver con el flujo monetario. Aunque Rincón estudia el "crecimiento de la masa monetaria" durante la vida de Cervantes, don Quijote todavía no ha aceptado su importancia. Maravall explica que don Quijote, "rejects monetary agreements and the new economic forms of money…[Cervantes] needed to eliminate the new world of money in order to maintain the bipolar meaning of his work" (*Utopia* 46-47). Aunque Maravall se refiere a su propia tesis sobre la utopía y la contra-utopía, también se aplica al análisis socio-político que propone este artículo. Mientras el resto del mundo había aceptado el dinero como el modo de intercambio, don Quijote se aferra a su cosmovisión caballeresca.

Por ejemplo, cada vez que don Quijote va a la venta, niega su responsabilidad de pagar. La primera vez que el ventero le cobra, don Quijote dice que "nunca había leído en las historias de los caballeros andantes que ninguno había traído [dineros]" (Cervantes 36). Es decir, según su ideología basada en sus lecturas caballerescas, en las que hay representada un tipo de cosmovisión colectiva, hace que sea inapropiado el intercambio económico. De hecho, durante la

segunda estancia en la venta, don Quijote se defiende aún más directamente: "Engañado…lo que se podrá hacer por agora es que perdonéis por la paga, que yo no puedo contravenir a la orden de los caballeros andantes, de los cuales sé cierto, sin que hasta ahora haya leído cosa contraria, que jamás pagaron posada…" (Cervantes 136). En vez de depender del intercambio de dinero, don Quijote pone énfasis en el intercambio de servicios caballerescos. Había vigilado la venta, y por lo tanto, no es necesario pagarle con dinero.

La manifestación burguesa

No obstante, el libro hace que sea obvio que la nueva España, la España mercantilista, ya no acepta esta antigua cosmovisión. Sancho, en particular, personifica la nueva economía mercantilista, la mentalidad de la incipiente burguesía. Se obsesiona por el dinero, refiriéndose una y otra vez a su deseo de recibir un sueldo específico. Maravall también reconoce esta realidad y dice que, "the obsession with money…attacks all virtue" (*Utopia* 37). Rincón también enfatiza la importancia del dinero, arguyendo que, "también Sancho Panza quiere ser conde o duque, y piensa, exactamente igual que los burgueses de su época, que la riqueza, aunque haya sido forjada en tratos pocos dignos, puede transformarse fácilmente en nobleza" (297). De este modo, se puede ver la gran importancia del dinero que surge a lo largo del texto, manifestada, principalmente, por Sancho.

En primer lugar, Sancho solicita de don Quijote un sueldo fijo por el trabajo que hace como su escudero. En vez de enfocarse en el valor moral que representa su trabajo, se obsesiona con las cosas materiales. "Querría yo saber," inquiere Sancho, "por si acaso no llegase el tiempo de las mercedes y fuese necesario acudir al de los salarios, cuánto ganaba un escudero de caballero andante en aquellos tiempos…" (Cervantes 168). Vicente Shrüumann explica que, "…la relación entre caballero y escudero debe ser entendida como una constante y ascendente

lucha de poderes…", o mejor dicho, de cosmovisiones—la manifestación concreta del choque dialéctico entre don Quijote y la nueva mentalidad (209).

La importancia del dinero también se ve en el comportamiento de la nobleza, recalcando una brecha entre la cosmovisión de don Quijote y la nueva realidad de la clase alta. Mientras don Quijote mantiene que la posición noble requiere la honra y la justicia, que es una clase elegida por Dios, el comportamiento de los duques demuestra un cambio radical, una nueva realidad antitética que choca con la percepción del caballero. La opinión de don Quijote se ve en sus primeras interacciones con la duquesa, "…siempre estaré al servicio vuestro", reclama don Quijote, "y al de mi señora la duquesa, digna consorte vuestra y digna señora de la hermosura y universal princesa de la cortesía" (Cervantes 682). Es la opinión que describe Rincón cuando dice que, "la nobleza no suele ser considerada únicamente como un sector privilegiado [más allá de su poder económico]…sino, ante todo, como el conjunto de cualidades excelsas…de sangre ilustrada" (72). Esta misma opinión, ejemplificada por el alto nivel de respeto con que don Quijote trata a los nobles, sigue a lo largo de sus interacciones. A pesar de la crueldad que sufre a las manos de ellos, su opinión de la clase cortesana no le permite ver la maldad de sus acciones.

No obstante, la injusticia que representan los duques es obvio para el lector. Aunque su clase había representado la moralidad feudal, los cambios económicos instigaron una transmutación definitiva de su clase, destacada por una nueva mentalidad amoral.[26] Por ejemplo, mientras don Quijote alaba la generosidad de los duques, ellos se comportan con una crueldad profunda, aprovechando sus grandes fortunas para derrocharlo en sus bromas ornamentadas:

[26] Como explica Stephen Greenblatt, "The [political and social] order is on occasion dressed in moral robes…but the robes, by design, never quite fit" ("Freedom" 80). Esta cita demuestra las grietas que habían formado entre la vieja ideología y la realidad que representaba la nueva clase cortesana.

> Luego se oyeron infinitos lelilíes al uso de moros cuando entran en las batallas. Sonaron trompetas y clarines, retumbaron tambores, resonaron pífaros, casi todos a un tiempo, tan continuo y tan apriesa, que no tuviera sentido el que no quedara sin él al son confuso de tantos instrumentos… (Cervantes 711). Detrás de los tristes músicos comenzaron a entrar por el jardín adelante hasta cantidad de doce dueñas, repartidas en dos hileras, todas vestidas de unos monjiles anchos… (Cervantes 727).

Estas citas, referidas a las descripciones de la llegada de Merlín y de Trifaldín, recalcan la inmensa cantidad de dinero que fue necesario para llegar a cabo las burlas crueles que habían planeado. Hasta en la construcción de Clavileño, "el famoso caballo", los duques gastan una gran cantidad para su entretenimiento individual que es un rechazo a la moralidad feudal (Cervantes 741). De esta manera, Rincón arguye que, "nos encontramos con numerosos juicios…con una imagen claramente desfavorable…hay un divorcio entre la ideología y la realidad" (77). Es decir que el comportamiento de los duques choca con la cosmovisión de don Quijote; es una crítica de la nueva mentalidad de la burguesía.

También es interesante que Sancho empiece a cambiar su propio comportamiento. De hecho, su experiencia como gobernador recalca este cambio, subrayando una posible crítica de Cervantes. Es verdad que empieza su plazo gubernamental con la mentalidad materialista, escribiéndole a su esposa que "de aquí a pocos días me partiré al gobierno, adonde voy con grandísimo deseo de hacer dineros…" (Cervantes 722). No obstante, esta mentalidad cambia. En vez de preocuparse por si mismo, se dedica al bienestar de sus sujetos. Aunque es pobre, analfabeto, labrador del pueblo, goza de una "aptitud natural" y se convierte en "el nuevo Salomón" (Cervantes 770). Esta inversión de la realidad sirve para criticar la sociedad mercantilista. Como dice Maravall, "Sancho can govern using a kind of natural wisdom within

everybody's grasp because, in a point of fact, everyone has had a hand in creating it" (*Utopia* 171). Es decir, que la eficacia del sentido común de Sancho rechaza la superioridad de los duques como representantes de la clase alta.

La muerte feudal

A pesar de esta crítica, la obra termina con la superación de la nueva mentalidad sobre la vieja. Cervantes reconoce que el individualismo económico había triunfado sobre la mentalidad caballeresco, una admisión que recalca la melancolía de la época. En primer lugar, es imposible negar el papel creciente del intercambio económico. Aunque don Quijote nunca participa en el intercambio económico a lo largo de la primera parte, se rinde a las nuevas presiones socio-económicas. Después de las varias súplicas de su escudero, don Quijote decide pagarle: "Está muy bien, y conforme al salario que vos os habéis señalado…Contado, Sancho, rata por cantidad y mirad lo que os debo, y pagaos, como os tengo dicho, de vuestra mano" (Cervantes 670). Y no sólo a Sancho le da recompensa. De hecho, después de destrozar las marionetas de Maese Pedro, don Quijote reconoce lo malo que había hecho. En vez de defenderse en el nombre de la caballería andante, decide reembolsarle. "De esta manera fue poniendo precio a otras muchas destrozadas figuras, que después los moderaron los dos jueces árbitros, con satisfacción de las partes, que llegaron a cuarenta reales y tres cuartillos…" (Cervantes 661). En ambos casos, don Quijote es un agente activo en el proceso monetario, dispuesto a participar en las nuevas normas socio-económicas. Por lo tanto, se puede ver el proceso que adquiere la nueva mentalidad burguesa.

Esta victoria se verifica con la muerte de don Quijote al final de la obra. Su muerte también representa la muerte de la vieja mentalidad, ese colectivismo medioeval destrozado por el individualismo económico. Vladimir Nabokov arguye que las dos partes del libro son crueles,

"a veritable encyclopedia of cruelty…one of the most bitter and barbarous books ever penned (52). No obstante, la crueldad psicológica de la segunda parte, manifestada, principalmente, en las acciones de los duques, marca el *crescendo* de la crueldad, el clímax de las dos cosmovisiones. La muerte de don Quijote al final, después de haber sufrido tanto en la defensa de su ideología, recalca esta crueldad, una crueldad constante que simplemente empeora a lo largo del libro.

La melancolía de esta segunda parte sirve como una lamentación de la situación histórica. Schrüuman explica que la muerte de don Quijote es un momento decisivo, arguyendo que "…Alonso Quijano reniega tanto de su nombre ficticio como de las acciones e ideales vinculados a él" (Schrürumann 205). Es decir que antes de morir don Quijote acepta la fatalidad de su empeño, que la Edad Dorada ya no existe y que, la victoria de la nueva economía, y de los cambios sociales que se asocian, había superado sus esfuerzos. Aún Sancho, quien había dedicado la mayoría de su vida al individualismo económico "llora la pérdida…de todas sus esperanzas" que había personificado don Quijote (Schrümumann 221). Esto demuestra que las acciones de don Quijote lo habían inspirado, que existe en este sentido una verdadera quijotización de Sancho.[27] No obstante, es inútil; la influencia de don Quijote no había frenado las transmutaciones o cambios de la sociedad en su conjunto.

Este trabajo prueba tres puntos específicos. En primer lugar, defiende el uso de la ideología moderna para analizar un texto antiguo. Un análisis de las obras de Anthony Close y Peter Russell, desmitifica la concepción del *Quijote* únicamente como un libro cómico y lo hace a través de la aplicación del contexto histórico y la direccionalidad literaria. Esto demuestra la importancia de los grandes cambios socio-económicos de la época de Cervantes y la validez de

[27] Martín de Riquer es el que acuña esta palabra para recalcar la transformación de Sancho debido a sus interacciones con don Quijote.

la lectura ideológica. Finalmente, aprovechando esta base teórica, el artículo analiza la organización dialéctica del *Quijote* para enfatizar el comentario social que existe detrás de la fachada cómica. Este proceso sirve, entonces, para recalcar la existencia de las dos cosmovisiones opuestas que existen en el libro las cuales subrayan la victoria del individualismo económico de la burguesía sobre la mentalidad feudal que personifica al hidalgo don Quijote de la Mancha.

Obras citadas

Bakhtin, Mikhail. *Marxism and the Philosphy of Language*. Harvard University Press, 1986. Impreso.

Cervantes, Miguel. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Editado por Thomas A. Lathrop, Cervantes & Co., 2013.

Close, Anthony. *The Romantic Approach to 'Don Quixote'.* Cambridge University Press, 1978. Impreso.

Florescano, Sergio. "La política mercantilista española y sus implicaciones económicas en la Nueva España." *Historia mexicana*, vol. 17, no. 3, 1968, pp. 455-468.

Greenblatt, Stephen. "Shakespeare and the Ethics of Authority." *Shakespeare's Freedom.* The University of Chicago Press, 2010, pp. 74-94. Impreso.

Greenblatt, Stephen. "The Circulation of Social Energy." *Shakespearean Negotiations.* The University of California Press, 1988, pp. 1-20. Impreso.

Maravall, José Antonio. "La imagen del mundo y del hombre." *La cultura del barroco: Análisis de una estructura histórica*, Editorial Ariel, 1975, pp. 307-351.

Maravall, José Antonio. *Utopia and Counterutopia in the "Quixote".* Traducido por Robert W. Felkel. Wayne State University Press, 1991. Impreso.

Márquez, Javier. "El mercantilismo de Saavedra Fajardo." *El trimestre económico,* vol. 10, no. 38, 1943, pp. 247-286.

Medvedev, Pavel, Mikhail Bakhtin. *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Johns Hopkins University Press, 1978. Impreso.

Nabokov, Vladimir. Traducido por Fredson Bowers. *Lectures on Don Quixote.* Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

Parr, James. “Affinity and Alienation.” *Don Quixote: An Anatomy of Subversive Discourse*. Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 1988, pp. 69-82. Impreso.

Ricapito, Joseph. *Consciousness and Truth in Don Quijote.* Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2007. Impreso.

Rincón, Javier Salazar. *El mundo social del “Quijote”.* Biblioteca Románica Hispánica Editorial Gredos, 1986. Impreso.

Russell, Peter. *Cervantes.* Oxford University Press, 1985. Impreso.

Schrümann, Vicente Bernaschina. “El último llanto de Sancho: Lucha de poderes y la interiorización de la moral de don Quijote.” *Revista Chilena de Literatura,* no. 78, 2011, pp. 205-222.

El niño en conflicto: la memoria traumática a través de la representación infantil en el cine

Taylor Sias
The Catholic University of America

El arco de la historia es largo con muchos descubrimientos, vidas llenas de tragedias y éxitos pero hay un problema: la mayoría de la historia ha sido narrada por adultos. Muchas sociedades tienen una estructura patriarcal, resultando que no se conozcan las experiencias de mujeres y niños. Sin embargo, en las últimas décadas, "del mismo modo que ocurre con las mujeres, los niños, 'invisibles' hasta hace poco, se han convertido en protagonistas activos de la historia" (Spengler 34). Con leyes protegiendo derechos humanos, muchas voces narran la historia, más que nunca antes. Hace poco hay una tendencia a mostrar, especialmente en películas, qué les pasó a los niños durante eventos traumáticos, dando otra perspectiva a un evento no sólo doloroso sino controversial. La cuestión que queda sin respuesta es por qué se usa a un niño y sus experiencias para hablar de eventos violentos del pasado, como las guerras civiles en España o El Salvador.

Hay varias teorías sobre el uso del niño en las obras. Una teoría discutida por Susan Honeyman en su libro *Elusive Childhood* explica que los adultos han usado a los niños como una manera de obtener una narrativa libre de preconcepciones para que se pudieran expresar opiniones diferentes de las establecidas (2). Por su ignorancia, el niño es una manera neutral para comentar sobre lo controversial. Esta idea es clave: se usa la juventud para tener esta oportunidad de hablar sobre temas controversias. Pero introduce otra cuestión de por qué es tan común usar a un niño para hablar de eventos controversiales. Otto Roberto Yela Fernández propone que "el cine ha contribuido a la recuperación de la memoria" (212). Uno puede reflexionar sobre el pasado en el cine lejos del dolor del pasado. Se usa la narrativa como modo de reflexionar sobre

el pasado y, cuando un niño es el protagonista, se trae otra perspectiva sobre los eventos históricos sin el riesgo de ofender. Esta tesis analiza el uso de los niños como medio de representar conflictos armados en las películas de *Voces inocentes* (El Salvador, dir. Luis Mandoki, 2004) y *El laberinto del fauno* (España, dir. Guillermo del Toro, 2006) para tener una conversación sobre un pasado traumático y repensar la memoria de estos eventos.

A medida que una cultura recuerda eventos traumáticos, es importante que la sociedad continúa hacia el futuro con las lecciones del pasado. No es solo una persona la que recuerda el pasado sino la sociedad entera porque se juntan los recuerdos de todos para formar una narrativa oficial sobre el pasado. Eso es la memoria colectiva que describe Pierre Nora: "what remains of the past in the lived experience of groups, or what these groups make of their past" (cit. Cubitt 10). La memoria colectiva de la sociedad es lo que la sociedad construye como el pasado a través del consenso de la gente. La ficción crea, como las películas que esta tesis analiza, una narrativa sobre estas experiencias y cómo se las debe recordar en la sociedad. Como consecuencia, hay obras como *Voces inocentes* en la cual existe otra perspectiva sobre la guerra civil salvadoreña que sugiere que hay problemas de cómo se recuerda la guerra.

Las dos películas que analizaré son sobre conflictos armados, los cuales todavía siguen siendo controversiales. En concreto, *El laberinto del fauno* se enfoca en la historia de Ofelia, una niña que vive en el norte de España en los años cuarenta. La película narra la lucha contra la resistencia en el norte y las fantasías de Ofelia que le permite soportar la violencia. Por otro lado, *Voces inocentes* describe la historia de un niño, Chava, que vive en El Salvador durante la guerra civil dónde el uso de los niños soldado era común. La película discute los problemas que enfrentan Chava y sus amigos para evitar ser reclutados en el ejército y defender su pueblo. Estos directores usan las películas para hablar de estas controversias a través de niños quienes pueden

cuestionar los eventos y las reacciones de la sociedad. A través de la ficción, es posible que los directores puedan criticar el pasado y cómo se lo recuerda. A continuación, analizaré cómo las representaciones de los niños en las películas permiten este fenómeno, qué dicen estos niños sobre los conflictos y lo que implican sobre el rol de estos momentos traumáticos en la memoria colectiva de la sociedad.

La representación de la niñez

La niñez es algo que todos hemos experimentado; ser niño es la parte de la vida dónde se aprende sobre el mundo. Nos formamos durante esta época, en este pequeña pero importante parte de nuestras vidas, y por eso "aproximadamente 47% de la industria cinematográfica ha sido inspirada en niños y niñas y en la actualidad se cuenta con cerca de 4.150 largometrajes" (Daza Orozco 60). Esta estadística sugiere que mientras forma una parte pequeña de nuestras vidas, se explora mucho en el cine por su importancia. Aunque sabemos sobre la niñez después de experimentarla, tenemos que entender lo qué es la niñez y cómo se sabe que uno es un niño. Tamar Schapiro explica que en nuestra sociedad "[o]ur basic concept of a child is that of a person who in some fundamental way is not yet developed but who is in the process of developing. It is in the virtue of children's undeveloped condition that we feel we have special obligations to them, obligations which are of a more paternalistic view" (716). Un niño es un humano que no se ha desarrollado por completo, que le falta madurez y conocimiento. En una narrativa, el director puede usar esa falta de desarrollo para revelar nuevos conceptos por medio de la madurez del niño. Porque somos adultos queremos criar y ayudar a los niños a causa del instinto paternal y afecta la decisión de usar a un niño como protagonista. Por eso, la audiencia

siente más simpatía por un joven que un adulto. Como resultado, un director puede presentar ideas por medio de un niño y los adultos se fijan más en ellos y las ideas que representan.

Tenemos dos razones para escoger a un niño como protagonista; permite una audiencia atenta por el instinto paterno y la habilidad de desarrollar un niño en la manera que el directo quiera. Como dice Honeyman, "in the West adults have generally insisted that childhood is innocent...irrational, and unschooled" (3). Como consecuencia, un adulto, un director en el caso de esta tesis, puede construir una identidad para un niño para que represente cualquier cosa. Los adultos tienen una preconcepción de lo que es un niño: una persona ignorante sobre la vida y falta desarrollo. Por estas preconcepciones, se presenta la infancia en las películas como sencillo e irracional. Su voz da otra perspectiva por medio de una "question [that] enables passive resistance and redress at the same time, soothing adult egos with a child's assumed unknowing while drawing attention what is debatable or flawed adult logic" (Honeyman 26). Un niño puede sugerir otra manera de pensar, especialmente en temas controversiales porque la niñez permite esta exploración por medio de la falta de conocimiento. Un niño puede presentar una objeción a las normas de los adultos, que, en su ignorancia, no conoce y, entonces, un adulto no se ofenda por sus preguntas inconscientes.

Aunque la figura infantil puede ser una herramienta importante para expresar ideas sobre temas controversiales, esto no siempre ha sido así. Los niños son un grupo vulnerable de la sociedad, "considerados en ocasiones como no-personas" (Spengler 34). Las voces de los niños no habían sido importantes a lo largo de la historia y fueron explotadas en gran parte por causa de su juventud y falta de autoridad. Simplemente no tenían derechos; solo con la primera declaración sobre los Derechos del Niño en 1924 los niños comenzaron a recibir derechos (Spengler 34). Esta declaración permite que los niños puedan crecer con los derechos humanos

básicos. Por eso, los jóvenes, aunque son gran parte de la población, sólo fueron "ciudadanos con derechos, deberes y libertades" (Spengler 34) hace poco y se han salido de las sombras de la historia. Al enfocarse en la infancia, se permiten más conversaciones sobre sus experiencias en la sociedad. Por eso, "la promulgación de la Convención Internacional de los Derechos de los Niños, convergerá en la etapa de mayor gestión, producción y circulación de narrativas—especialmente cinematográficas—que construyeron la mirada de la infancia" (Daza Orozco 62). La habilidad nueva de hablar de los niños dejó que los directores pudieran construir historias por medio de la vista de la infancia en que surgen ideas y cuestiones distintas.

Sin embargo, hay una cosa que debemos reconocer: la representación idealizada de un niño. Los niños se usan en la narrativa para expresar un punto para que un director desarrolle su argumento pero los adultos no tienen acceso a los pensamientos de un niño; por eso crean una "illusion of vicarious accessibility to the current childhoods of others" (Honeyman 51-52). Como los adultos solo pueden experimentar la infancia en sus recuerdos, es necesario crear la ilusión de que es posible experimentar la vida de un niño. Resulta que las representaciones de la niñez en las películas son ilusiones basadas en lo que un adulto puede observar sobre la vida infantil. Cuando se analizan las representaciones de los jóvenes, es necesario tener en cuenta que puedan ser idealizadas.

La memoria colectiva

Ahora que entendemos lo que representan las figuras infantiles, es importante clarificar qué es la memoria colectiva y por qué juega un gran rol en esas películas. Varios directores usan la infancia para hablar de temas controversiales y en las películas que escogí, el tema controversial es el pasado mismo y cómo se recuerda este pasado. Se usa los niños a discutir

cómo se recuerdan estos traumas históricos en el futuro porque cuestionan la narrativa oficial a través de su ignorancia. Entonces, es necesario distinguir entre la memoria individual y la memoria colectiva. La memoria individual es "memory that is located in the minds of individuals, and through which those individuals have knowledge of things that fall within their personal experience" (Cubitt 14). En otras palabras, la memoria individual consiste en los recuerdos personales que han ganado. Por otro lado, la memoria colectiva es lo que "binds their present members [of a country] in a homogenous connection to a primordial and continuous past" (Cubitt 18). La memoria colectiva es la memoria de una sociedad; es la historia que nos junta, que nuestros padres, abuelos y sus abuelos han experimentado y narrado, dándolo a nosotros para contar a nuestros hijos. La memoria colectiva define los valores y eventos que nos unen, formada de los recuerdos individuales que se juntan en una narrativa comprehensiva. Esta relación es clave. La memoria colectiva, como dice Le Goff en su libro *History and Memory*, es una extensión de la memoria individual, creando una historia más amplia y compleja por medio de la educación (3). Simplemente, la memoria individual y la colectiva son parte de un continuo de lo que se recuerda, donde se mezcla lo que una persona recuerda de sus propias experiencias y lo que sabe las historias de otros. En la mente de un niño, estas distinciones entre la memoria colectiva y la memoria individual no son claras porque "the child...personally constitutes in large measure his/her own memory, whereas the social, historical memory is shaped by tradition and education" (Le Goff 3). Esto muestra que un niño no conoce esta memoria colectiva porque solo tiene sus propias experiencias por la falta del conocimiento histórico. Eso explica otra razón porque un director usa a un protagonista infantil para hablar de eventos traumáticos en el pasado—tiene una perspectiva ajena en lo histórico y lo social. Esta distancia permite una reflexión más profunda sobre cómo recordamos el pasado.

El uso del cine para discutir temas de memoria es una decisión importante porque el cine mismo es útil porque hay todos tipos de espectadores. Una película permite que los directores puedan expresar conceptos a una audiencia amplia con "las posibilidades que brinda el cine de ficción para reflexionar sobre los temas socio-históricos que...aborda en su cotidianeidad" (Yela Fernández 214). Él habla sobre cómo se puede usar el cine como una herramienta educativa porque se cautiva la audiencia. Por eso, el cine es útil porque tiene una audiencia extensa y se puede utilizar la narrativa ficticia como medio de tocar temas controversiales en una manera menos dolorosa. Uno de los guionistas de *Voces inocentes*, Oscar Torres, usa la película para reflexionar sobre su trauma y cómo la sociedad recuerda el pasado porque vivió durante la guerra civil de El Salvador. La trama de la película se basa en sus experiencias, como unas escenas donde hay balas volando por todas partes o cuando los niños se juntan con los guerrilleros (Mann). Esto añade detalles que crean una representación del pasado cerca a lo que ocurrió en realidad. La influencia de las experiencias de Torres en *Voces* refiere al fenómeno de cómo se crea la memoria colectiva—este hombre contribuye sus recuerdos personales a la memoria colectiva en la película.

Sin embargo, hay otro objetivo de hablar del pasado y la memoria colectiva en el cine: la búsqueda de la reconciliación del pasado en la identidad personal y colectiva: "representations of the collective past, in other words, hinge on backwards projections of current perceptions of identity; the past takes mental shape by being viewed as the breeding- and testing-ground of today's societal collectivities" (Cubitt 200). Se representa el pasado para describir cómo se debe recordar el pasado en nuestra memoria colectiva y construimos nuestro presente en el contexto del pasado. Estos directores usan las películas para reflexionar sobre el pasado y repensar nuestras concepciones de estos traumas.

El cine: una reflexión sobre el pasado

Como discutí, el cine es un lugar para hablar del pasado y la memoria colectiva, usando a los niños como medio de repensar el pasado traumático. La primera película que analizaré, *El laberinto del fauno*, dirigida, escrita y estrenada en 2006 por Guillermo del Toro, es diferente de *Voces* porque la acción toma lugar en España en los años posteriores a la guerra civil española y no durante la guerra misma. La guerra civil de España se inició el 17 de julio de 1936, por un golpe de estado fracasado hecho por el ejército basado en el norte de África contra la Segunda República (Graham 21). El pueblo español se separó en los nacionalistas, liderados por el General Francisco Franco, y los republicanos, un grupo de varias ideologías no monárquicas que luchaban por la Segunda República. La guerra duró tres años hasta marzo de 1939, cuando los republicanos rindieron en Madrid (Graham 113). La película ocurre en los años cuarenta en el norte de España, cuando todavía había milicias antifranquistas luchando en los maquis, los cuales eran veteranos republicanos de la guerra y expertos en las prácticas de guerrilla (Graham 113). En *El laberinto*, cuando Ofelia y su madre embarazada viajaron para reunirse con su padrastro, Capitán Vidal, está luchando contra estos maquis. Como consecuencia de ser testigo de la guerra civil y esta resistencia, Ofelia se mete en un mundo fantástica, donde ella era la princesa perdida de un reino subterráneo y tenía que probarse tres veces para probar su identidad. Mientras eso pasaba en su mundo fantástica, había muerte y tortura alrededor de ella, resultando en el escape hacia lo fantástico. Con el nacimiento de su hermano viene la muerte de su madre, lo que dejó a Ofelia aún más metida en sus fantasías. Al final, se ve a Ofelia tratando de pasar la última prueba cuando Vidal la mata con un disparo. Mientras ella estaba perdiendo sangre, se metió otra vez en su mundo fantástico, escapando de la realidad cruel en su muerte. Esta película

no solo habla de la memoria y la representación de la infancia sino de los efectos de experimentar tanta violencia.

La idea de usar la representación de la niñez como un método de examinar el pasado existe claramente en *El laberinto*. Después de la guerra civil, España fue dividida por culpa de varios años de una guerra intensa. *El laberinto* "nos permite recordar y reconstruir una época de miseria, inmovilismo y aislamiento, cuya única salida es el vuelo imaginario, que en el caso de *El laberinto* surge de entre las tinieblas hacia una tétrica fantasía laberíntica" (Gavela Ramos 182). Ofelia y sus fantasías nos traen a este momento oscuro para veamos lo que Ofelia puede entender del conflicto violento. A través de ella, somos testigos de la manera en que usa sus fantasías como mecanismo de comprender la brutalidad que le envuelve. Los actos violentos como el monstruo sin ojos comiendo el hada refleja la violencia en su vida diaria, como la muerte de su madre o la crueldad del Vidal. Ella muestra el deseo de escaparse de la miseria que experimenta después de la guerra y las dificultades que maneja en su vida.

El deseo infantil de Ofelia de escapar a otro mundo se ve en su interacción con el fauno. Mira el fauno como una esperanza, diciendo su nombre sin miedo, aunque el fauno aparece como un monstruo. Ella no conoce esta criatura y se comporta como si fuera normal conocer a un fauno en un laberinto porque no quiere rechazar esta posibilidad de un futuro mejor de lo que su madre escogió. Ofelia quiere escapar de sus experiencias diarias tanto que se cree en esta historia del fauno. Por estar acostumbrada de vivir con los monstruos, cuando se enfrenta con el fauno, este monstruo no se sorprende y le dan las herramientas para creer en su historia vaga. Ofelia representa a una chica inocente pero educada en el ámbito de entender la gente en saber que el fauno no era malo. Eso nos sorprende porque, como Honeyman explicaba, los adultos no piensan que los niños entienden las cosas. Ofelia, cuando conoce al fauno, entra en una búsqueda

para reunirse con un pasado que no recuerda; tiene que usar las memorias del fauno para aprender sobre su propio pasado. Ella enfrenta con un pasado que no recuerda, el que quiere recordar y otro pasado que recuerda y que quiere olvida; es un contraste complicado para Ofelia en su camino a descubrir quién es.

En un sentido, Ofelia representa a su propio país porque ambos sufren. Como Ofelia, en este momento España era joven, herida, recuperando de la guerra civil traumática. Usando a Ofelia como una metáfora, "Del Toro afirma que toma de Bettelheim el uso de cuentos infantiles con la presencia de monstruos y brujas, que presentan temas oscuros como la muerte, la orfandad o el abandono en niños para ayudarlos en el proceso de maduración y crecimiento emocional, pudiendo hacer frente así a sus miedos en términos simbólicos" (Gavela Ramos 185). Su sufrimiento por medio de estos monstruos muestra no solo lo que Ofelia experimenta sino son también los monstruos de un país que no ha resuelto su pasado. En su lucha con sus propios monstruos para llegar a ser princesa, es testigo a otras crueldades duras, como cuando Vidal mata a la raíz de mandrágora dando a vida su esposa. Ella madura después de experimentar esta trauma y meta aún más en lo fantástico por esa violencia típica de la época. Las escenas violentas, donde ella pierda su inocencia, nos fuerzan a pensar sobre nuevas preguntas que propone sobre cómo fue en realidad vivir en estos años. Entonces, con su lucha contra los monstruos, el director usa a Ofelia para sugerir la necesidad de luchar contra los monstruos del pasado para llegar a un nuevo futuro.

Como Honeyman nos explica, la nostalgia adulta permite que miremos a la situación de Ofelia sin una inclinación. Cuando Ofelia casi salió del cuarto del Vidal para llevar a su hermano como sacrificio de la última prueba de ser la princesa, se enfrentan antes que ella corrió al laberinto. Se pueden ver Ofelia medio metida en la violencia, simbolizando la pérdida de su

inocencia por llevar a su hermano al fauno. Ofelia lleva su futuro, huyendo del pasado traumático en la forma del Vidal y mostrando el instinto de correr de los monstruos. Poco después, cuando Vidal y Ofelia se enfrentaron en el laberinto, el pasado la alcanzó, resultando en que Vidal le disparó. Ofelia nos guía a otra cuestión; cómo reconciliamos con nuestros pasados y las historias de nuestros culturas. *El laberinto* cuestiona cómo podemos recordar el pasado en nuestra memoria colectiva, especialmente la violencia dirigida a los niños y como la afectan.

La otra película, *Voces Inocentes*, dirigida por Luis Mandoki y estrenada en 2004, se basa en las experiencias de un niño durante la guerra civil de El Salvador que duró desde 1980 hasta 1992. Se enfrentaron los guerrilleros, un grupo de cinco partidos izquierdistas unidos bajo el nombre de Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN), con el ejército del gobierno, las Fuerzas Armadas de El Salvador (FAES) en una geurra brutal, con violaciones de los derechos humanos por parte de ambos bandos. Las violaciones peores fue contra los niños, quienes lucharon tanto en el FMLN como en el ejército para reunirse con familia, ganar dinero, defender su ideología o simplemente por fuerza (Courtney 523-24). En *Voces*, Chava, un niño de once años, vive en un pueblo empobrecido durante la guerra con su madre y su hermana. El pueblo está en las fronteras entre las FAES y el FMLN; las balas volaban en el pueblo por noche. A los doce años, los niños podían ser alistados en el ejército, pero antes de eso, Chava, por la influencia de su tío Beto, se juntó para luchar con los guerrilleros. Muy pronto, son secuestrados por el ejército y algunos de los niños fueron asesinados por los soldados. Después de un ataque en el pueblo, Chava escapó a los Estados Unidos, huyendo de la guerra. La película reflexiona sobre el uso de los niños soldado durante la guerra y la violencia extrema que el pueblo salvadoreño sufrió a causa de esta guerra civil brutal por medio de la vista de un niño.

Voces es una película que se enfoca en la memoria y la representación infantil durante la guerra civil de El Salvador visto por las representaciones de los niños soldado. Myriam Denov habla sobre los estereotipos de los niños soldados y las diferencias entre las representaciones y la realidad. Denov explica que "media representations appeared to turn on the categorial themes of child soldiers as 'dangerous and disorderly', 'the hapless victim' and the 'hero'" (281). Como consecuencia, las representaciones de los niños soldado se basan en tres tipos: los que son peligrosos, los víctimas forzadas a luchar y el héroe que lucha para sus creencias. Todas estas categorías son falsas porque la vida no separa en categorías claras; un niño soldado no solo es una víctima o un héroe porque todavía es culpable de hacer actos inhumanos. Se ven todos estos tipos en *Voces*: los niños ejecutados por los soldados son estas "hapless victims;" el niño soldado matando a los guerrilleros al final al lado de Chava muestra el tipo "dangerous and disorderly" por matar sin emoción; el tercer tipo de "héroe" se ve en Chava, quien trata de luchar por sus creencias y proteger a su familia. *Voces* se usan esos estereotipos para manipular las emociones y memorias de la audiencia. Denov dice que "[i]n each portrayal, child soldiers are exoticised, decontextualised and essentialised. The complexity of their wartime and postwar lives is lost" (283). Esto es muy importante porque cuando se representa a los niños soldados, se pierde la complejidad de sus experiencias y eso permite que el director realiza sus opiniones por medio de estas representaciones estandarizadas y falsas.

Entonces, es necesario tener cuidado con las representaciones infantiles porque solo presentan una parte de sus vidas en un contexto que muestra el propósito del director. Se deja una imagen de una niñez idealizada por la gloria, el miedo o en su actitud moral. Un ejemplo de sta idealización existe cuando los soldados de FAES empiezan a matar a los amigos de Chava después de capturarlos en el campamento de los guerrilleros. En esta escena, el soldado levanta

lentamente el arma para matar cada niño. Cuando llega al segundo niño, Chele, la cámara enfoca en la cara y parece tranquilo, sin miedo por la muerte. En su último momento de vida, nos presenta una imagen heroica y idealizada con su cara llena de luz. Es claro que el director simpatiza con la ideología del FMLN en la representación martirizada del sacrificio su vida por sus creencias. Chele es el símbolo que el director usa para que pensemos en los sacrificios de los niños en la guerra.

Cuando se muestra a un niño ejecutado por las FAES como víctima, es claro lo que el director quiere mostrarnos; los guerrilleros deberían ganar porque ellos estaban luchando por la causa correcta y los FAES mataron a niños. Es una conclusión fácil cuando la película muestra esta situación sin explicar la complejidad de la guerra. Para muchos, su vida era mejor en el ejército. En *Voces,* uno de los amigos de Chava es forzado a alistarse en las fuerzas armadas para llenar los requisitos de reclutamiento. Este chico regresa al pueblo con la nueva ropa y arma, hablando a sus amigos sobre la fortuna que tiene en el ejército. Estaba contento por su ropa nueva y la comida suficiente aunque no quería luchar en el ejército. Cuando miramos por los ojos de Chava, pensamos sobre los niños soldado durante la guerra y sobre sus vidas reales. Vemos esta misma situación en la realidad, donde un niño secuestrado supuestamente le dijo a su familia cuando venía a recogerle que "he wanted to stay with the Treasury Police because they gave him food and money, which he did not have at home" (Courtney 535). Por la situación familiar de pobreza, quería quedarse con el ejército para tener comida. Esta escena, donde este amigo de Chava demuestra que estaba contento con su puesto forzado en el ejército, explica la realidad terrible de estos jóvenes, que luchan por la comida y dinero. La representación de un niño soldado de una manera real nos fuerza a preguntarnos cómo podemos dejar a nuestros hijos en esta situación y repensar nuestras preconcepciones sobre el pasado.

Cuando pensamos en la guerra de El Salvador, vemos que *Voces* nos propone preguntas sobre la memoria similares a las de *El laberinto*. Cerca al final, después de que Chava se escapó de su ejecución y los guerrilleros llegan a luchar contra las FAES, Chava escondió en el bosque. Cuando Chava miró a su lado, vio un soldado disparando y empezó a recoger el arma para matarle pero cuando el soldado quitó el gorro, Chava vio que era de la misma edad. En este momento, Chava corre, de una manera similar a Ofelia en *El laberinto*, desde su pasado violento. No podía enfrentar a este niño soldado sin emociones y recompensa. Este niño soldado no solo representa el pasado de Chava sino representa un futuro que si Chava continúa luchando él también se convertirá en un soldado así. Por eso, Chave corre hasta otro futuro posible, dejando su pasado traumático en este bosque. Al final, como Ofelia llegó a ser la princesa, Chava empezó un futuro nuevo en los Estados Unidos.

Al final, el director de *Voces* nos pinta una manera específica de mirar el pasado traumático de El Salvador a través de esta idealización y generalización. Es claro que hay preferencia por el FMLN y su ideología, implicando que la película quiere que recordemos a los guerrilleros y sus sacrificios, no solo a los de FAES. La película muestra que una guerra es terrible y aún peor cuando hay niños soldados. Nos propone que mientras recordemos este pasado traumático, debemos recordar a todos los que luchaban y evitar que nuestros hijos tengan que sufrir lo mismo.

Ahora, entendemos cómo se representa el niño en películas sobre un pasado traumático. Vemos el sufrimiento de Ofelia como una presentación del dolor de un país harto de sufrir y Chava nos presenta sus actos desesperados de proteger a su familia en la guerra que le robó su niñez. Estos protagonistas nos presentan diferentes perspectivas sobre cómo debemos pensar sobre nuestro pasado violento. Al mismO tiempo, entendemos que la representación de los niños

en el cine no siempre demuestra la realidad porque el director propone sus propias conclusiones a través de los niños protagonistas. La verdad es que estos niños de *El laberinto* y *Voces* proponen nuevas cuestiones sobre la violencia y la memoria. Nos hace pensar sobre los hechos del pasado para tratar de cambiar nuestras acciones en el futuro hacia los niños y otra gente vulnerable. Cuando miramos una película como *Voces inocentes* o *El laberinto del fauno*, nos obliga a confrontar los eventos del pasado que no queremos recordar.

Al final del día, tenemos que pensar en las representaciones de la niñez. En el caso de *Voces Inocentes* y *El laberinto de fauno,* los directores usan a los niños para hablar de la violencia y la memoria colectiva para proponer cambios en cómo pensamos sobre el pasado. Por supuesto, es fundamental que consideremos estas ideas y las consecuencias de los eventos del pasado. Es clave que pensemos sobre los niños mismos porque la inocencia y la ignorancia de los niños es fácil de manipular y utilizar para nuestros propios motivos. Tenemos que cuidarnos para que no dañen a nuestros hijos, dándoles expectativas irreales o presentando sus vidas idealizadas y falsas. Los niños pueden enseñarnos muchas cosas por medio de sus perspectivas distintas si dejamos que ellos nos las presenten en su propia forma.

Obras citadas

Cubitt, Geoffrey. *History and Memory*. Manchester: Manchester UP, 2007. *JSTOR*. Web. 30 ene. 2016.

Daza Orozco, Carlos Eduardo. "La metáfora cromática en el cine de infancia: un revisión a una década de largometrajes sobre la niñez." *Infancia Imágenes* 14.1 (2015): 59-76. Universidad Distrital Francisco José De Caldas. Web. 7 Feb. 2016.

El laberinto del fauno. Dir. Guillermo del Toro. Perf. Ivana Baquero y Sergi López. Estudios Picasso, 2006.

Gavela Ramos, Yvonne. "El acto colectivo de recordar: historia y fantasía en *El espíritu de la colmena* y *El laberinto del fauno*." *Bulletin of Hispanic Studies* 88.2 (2011): 179-96. *Proquest*. Web. 17 Jan. 2016.

Goff, Jacques Le. *History and Memory*. Trad. Steven Rendall and Elizabeth Claman. New York: Columbia UP, 1992. Impreso.

Graham, Helen. *The Spanish Civil War: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP, 2005. Impreso.

Honeyman, Susan. *Elusive Childhood: Impossible Representations in Modern Fiction*. Columbus: Ohio State UP, 2005. Impreso.

"*Innocent Voices*: Reliving El Salvador's Civil War." Entrevista por Iris Mann. *NPR*. NPR, 2005.

Schapiro, Tamar. "What Is a Child?". *Ethics* 109.4 (1999): 715–38. *JSTOR.* Web. 14 feb. 2016

Spengler, Oswald. "Historia de la infancia, el pasado del futuro". *El futuro del pasado* 4 (2013): 33-36. Web. 17 ene. 2016.

Voces Inocentes. Dir. Luis Mandoki. Perf. Carlos Padilla, Leonor Varela, Xuna Primus. Lawrence Bender Productions, 2004.

Yela Fernández, Otto Roberto. "Infancias vulneradas en las guerras civiles de España y Guatemala: una revisión desde el cine". *El futuro del pasado* 4 (2013): 207-26. Web. 15 ene. 2016.