

The Citadel | Edición XXXI | 2021



# El Cid



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

Fundada en la primavera de 1993, The Citadel.

Available only online at:  
[www.citadel.edu/mlng/elcid.htm](http://www.citadel.edu/mlng/elcid.htm)

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



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

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

*El Cid se publica de manera anual en verano. Les presentamos este año, 2021, la trigésimo primera 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 ([mbelling@citadel.edu](mailto:mbelling@citadel.edu))*

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

# El Cid



## *Director*

*María José Hellín-García, The Citadel*

## *Consejo Editorial*

*Germán D. Carrillo, Marquette University*

*Marta Boris Tarre, University of Idaho*

*Juan Senis, University of Zaragoza*

*Eloy Urroz, The Citadel*

*David Faught, Angelo State University*

## *Redactores*

*María José Hellín-García, The Citadel*

## *Diseñador*

*John Whitten, The Citadel*

## *Ganador del Premio Ignacio R. M. Galbis, 2021*

*Sarah Valentín Sánchez, University of Alabama*

# Índice

## Ensayos

- El matrimonio utópico en La perfecta casada y su aplicación en el ámbito de dominación masculina** .....1  
*Sarah Valentín-Sánchez*
- Hibridismo literario y naturalismo criollo: el caso de Antonio Argerich**.....7  
*Nicole Bonino*
- Entre errantes y mujeres disfrazadas: El sujeto femenino en Lo íntimo y “Gubi Amaya: Historia de un salteador”** .15  
*Ángela Acosta*
- La masculinidad cortesana de los personajes cervantinos: Una aproximación en La fuerza de la sangre y Las dos doncellas** .....21  
*Ana Belén Álvarez*
- Dialéctica de inclusión y exclusión: conflictos sociales, raciales e identitarios en Martín Rivas de Alberto Blest Gana y Sirena de Francisco Arriví**.....27  
*Gabriela C. Escobar Rodríguez*
- El uso político de la religión durante la Inquisición: El control psicológico y el trauma** .....33  
*Elizabeth Henderson*
- Las flores no han crecido solas: Un análisis de la solidaridad en los poemas de Carolina Coronado**.....39  
*Erika Tapia*
- Juan Pablo Castel: espécimen de Homo occidentalis en El túnel de Ernesto Sábato** .....47  
*José Sarzi Amade*
- La huella de la picaresca en Cecilia Valdés**.....57  
*Sandra Villalonga*
- Intertextualidad cervantina en Nadie me verá llorar: Hacia una quirotización de Matilda Burgos** .....65  
*Zaida F. Aguilar Ramos*
- El mito del héroe ilustrado. La hazañosa búsqueda de Montengón y Quintana**.....75  
*Sergio Martínez Rey*

## Cuentos

- Una amistad mortífera** .....85  
*Lauren Ralls*
- En contra de cualquier posibilidad**.....89  
*Iván Medina Castro*

## Poesía

- Embustero**.....93  
*Bilal Choudhry*
- El dolor en mi pecho** .....94  
*Amelia Kolany*



**Sigma Delta Pi**

National Collegiate Hispanic Honor Society  
Sociedad Nacional Honoraria Hispánica

# Ensayos



## El matrimonio utópico en *La perfecta casada* y su aplicación en el ámbito de dominación masculina

Sarah Valentín-Sánchez  
University of Alabama

Los manuales para el buen comportamiento son textos populares en la literatura de la primera Edad Moderna. Los trabajos de los españoles Juan Luis Vives, *Instrucción de la mujer cristiana* (1523), y Fray Luis de León, *La perfecta casada* (1583) constituyen dos obras hispánicas paradigmáticas para el adoctrinamiento de mujeres desde una perspectiva masculina de la feminidad. Los manuales resultan un compendio de referencias a textos cristianos y clásicos, por lo que no crean un nuevo modelo de feminidad sino, más bien, codifican la tradición clásica desde una perspectiva cristiana. Ambos autores muestran una postura contradictoria respecto a las mujeres pues, por un lado, son capaces de observar rasgos positivos en la naturaleza femenina y ven potencial de virtud en la mujer —algo que constituye un avance con relación al pensamiento misógino hegemónico— y, por otro lado, en concordancia con la mentalidad cristiana de su tiempo, la consideran como un ser inferior al hombre por su debilidad e inclinación natural al pecado.

Ambos manuales coinciden en lo esencial, una obsesiva preocupación por la deshonra de las doncellas, que sólo puede ser prevenida mediante sumisión, discreción y domesticidad. Sin embargo, existen diferencias que, no sólo denotan matices en su concepción de la feminidad, sino también en la aplicación del paradigma en el ámbito social. Vives, con una actitud paternalista, trata de proteger a las mujeres de las desgraciadas consecuencias de la deshonra en un contexto social reconocible, que no omite los delitos y faltas de las experiencias humanas de sus contemporáneos. León, como apunta Connie L. Scarborough, “has a broader agenda for his work. His advice for women in marriage is actually a framework within which he presents a humanistic-oriented tract on his vision for the workings of a harmonious society” (143). *La perfecta casada* es más que un manual de comportamiento, también es un tratado utópico que propone la armonía en el hogar como base para la estabilidad en una sociedad jerarquizada, siendo la esposa la principal responsable de mantener la paz en la tensión entre géneros: “cuando no hubiera otra cosa que inclinara la casada á hacer el deber, sino es la paz y sosiego” (León 16). Si tenemos en cuenta que el ámbito doméstico en la época de León no se refiere únicamente al espacio cerrado de la casa, puesto que la diferenciación entre los espacios privado y público no estaba tan marcada como en la época actual, se entiende que su propuesta para el buen gobierno del hogar es extensible al ámbito público, más allá de los límites arquitectónicos de la casa.

Fray Luis aspira a apaciguar la esfera pública a partir de la paz doméstica, sin embargo, su visión se problematiza cuando vemos su desarrollo en otros ejemplos literarios de la época. La doctrina de León recoge un compendio de recomendaciones para los casados, sin verdaderamente abordar la complejidad de las relaciones entre hombres y mujeres, hecho que se evidencia especialmente en su incapacidad de resolver situaciones de conflicto. Exponiendo un ideal que está desconectado de la naturaleza de las relaciones sociales de su tiempo, la doctrina se muestra en la práctica ineficaz como herramienta para mantener la armonía doméstica. Dada la popularidad que *La perfecta casada* alcanzó tanto en su época como en siglos posteriores, León consigue normalizar un modelo de matrimonio que, aunque resulta incapaz de asegurar una relación armoniosa entre sus miembros, sin embargo, sí legitima una situación de desigualdad entre los casados que beneficia principalmente a los hombres.

Como explica Aurelia Martín, la construcción de la mujer pacífica en la literatura renacentista es una estrategia ligada al desarrollo de las sociedades patriarcales europeas con el objetivo de regular el conflicto entre géneros,

“sin que existiera una negociación activa entre hombres y mujeres, sino por medio de la imposición ideológica y la interiorización de los valores dominantes por parte del grupo dominado, las mujeres” (218). El objetivo de mi ensayo es demostrar cómo *La perfecta casada* propone una visión utópica del matrimonio que no se representa unánimemente en la literatura de la época, analizando de qué maneras la doctrina de León se desestabiliza en una obra de ficción literaria del siglo XVII, *El celoso extremeño* (1613), de Miguel de Cervantes. Además, mi intención es prestar especial atención al nuevo rol que León da a la esposa, como guardiana de la paz, y analizar sus consecuencias en el ámbito social de dominación masculina representado en la novela cervantina.

Fray Luis de León escribe *La perfecta casada* como regalo de bodas de su prima María Varela Osorio. Los consejos de Fray Luis no se basan en la experiencia, “porque es ajeno de mi profesión” (León 3) sino en lo estudiado en las Escrituras, por lo que su autoridad se supone otorgada por quien dicta el orden natural. En la Edad Moderna se refuerza la idea hegemónica del matrimonio para la organización de la sociedad (Wiesner-Hanks 294), siendo la literatura un vehículo para afianzarlo en el discurso cultural. Como explica María José Rodilla, “en el siglo XIII se crearon una serie de disposiciones legales por las que el marido ejercía el control social sobre la mujer, él era el señor del matrimonio” (129), cuestión que queda reflejada en los manuales cristianos de adoctrinamiento. Para Juan Luis Vives la mujer pasa de estar sujeta a sus padres a estarlo al marido; ni antes, ni después de casarse tiene poder, y su suerte depende tan sólo de si los padres supieron elegir bien al esposo. La única función de la doncella es llegar virgen al matrimonio: “que no sepa hacer cosa, solo que tenga castidad, todo lo tiene” (Vives 44). Una vez casada, la mujer debe dedicarse a asegurar la descendencia y evitar la deshonra, mediante dos herramientas que constituyen el auténtico avance de su pensamiento: la cualidad hacendosa y, especialmente, la lectura de algunos libros autorizados. El pensamiento de León parte de la misma premisa misógina que obliga la sujeción de la mujer al marido, pero llega a conceptualizar una versión más dinámica del matrimonio. Para Fray Luis, además de una obligación cristiana, el matrimonio es un oficio que requiere esfuerzo y afición, en el que la mujer casada puede desempeñar un papel activo como “ayudadora” del marido. El matrimonio se materializa en la hacienda, de la que ambas partes son responsables: el marido con el rol de proveedor desde la esfera pública, y la esposa con el papel secundario de guarda del hogar, en la esfera doméstica: “Y que como el hombre está obligado al trabajo del adquirir, así la mujer tiene obligación al conservar y guardar (León 56).

León tiene una percepción positiva del matrimonio, “el estado de los casados es estado noble y santo, y muy preciado de Dios” (León 7), y cree realmente que los casados pueden alcanzar un ideal de armonía en el hogar. La relación marido-mujer es sorprendentemente simbiótica pues, para alcanzar su ideal doméstico, ambos deben esforzarse en el buen obrar:

El hombre vicioso y distraído y de aviesa y revesada condición, que juega su hacienda, y es un león en su casa, y sigue a rienda suelta la deshonestidad, no espere ni quiera tener buena mujer, porque ni la merece, ni Dios la quiere a ella tan mal que la quiera juntar a compañía tan mala, y porque él mismo con su mal ejemplo y vida desvariada la estraga y corrompe (León 180).

Sin embargo, aunque en el manual indique que ambos deben colaborar, también subraya que la esposa siempre debe permanecer en una posición de inferioridad. Mientras el hombre tiene cierta libertad de elegir su comportamiento, la mujer está obligada a cumplir con su papel: “así ella le debe sufrir y solazar cuando viene á su casa, sin que ninguna excusa la desobligue” (León 56). Aunque subordinada al marido, León da a la mujer un poder que hasta ahora no le había sido otorgado, el de la productividad. Esto es un progreso pues implica que como figura de autoridad está reconociendo que la mujer tiene cierta capacidad: “el oficio natural de la mujer y el fin para que Dios la crió, es para que sea ayudadora del marido y no su calamidad y desventura, ayudadora y no destructora” (54). Fuera de la casa, la esposa es “destructora”, pues no atiende a sus funciones y está propiciando oportunidades para la deshonra; pero en el espacio doméstico se convierte en “ayudadora” y “guarda de la casa”, función que consiste en dos cosas: “En que no sea costosa y en que sea hacendosa” (León 46).

Una gran parte del manual está dedicada a la obligación de las mujeres de cuidar y acrecentar el patrimonio familiar, y en ese sentido resulta indispensable que haya paz en el hogar porque “cuando la mujer asiste á su oficio, el marido la ama, y la familia anda en concierto, y aprenden virtud los hijos, y la paz reina, y la hacienda cresce” (León 16). Fray Luis, como indica Aurelia Martín, “insiste en la condición apacible de la mujer como requisito para el buen gobierno de la casa y los sirvientes” (225). Propone un nuevo paradigma de feminidad como guardiana de la paz, cuyas

herramientas son el silencio, la dulzura, la ternura y el buen juicio en el trato con el marido, hijos y sirvientes. Si la mujer crea un ambiente pacífico todo le irá en favor, sin embargo, ¿qué ocurre si su actitud sosegada no es suficiente para instaurar la paz? León no ha contemplado en ese caso solución al conflicto doméstico, tan sólo insiste en la misma premisa: “Que por más áspero y de más fieras condiciones que el marido sea, es necesario que la mujer le soporte, y que no consienta por ninguna ocasión que se divida la paz” (León 57).

En esta cuestión es en la que la visión utópica de León se problematiza, pues el buen comportamiento de la mujer por sí solo no impide que se filtre el conflicto en el matrimonio. La propuesta del fraile agustino da la espalda a la realidad social de su tiempo, pues “la violencia contra las mujeres formaba parte de la violencia estructural en la sociedad castellana de la época moderna dentro y fuera del ámbito del matrimonio” (Martín 232). En su ensayo sobre la metáfora de la casa en la obra de María de Zayas, Yolanda Gamboa arguye que, en oposición a lo que proponen tratadistas como Vives o León, la casa por su cualidad porosa no puede ser paradigma de seguridad para la mujer, “because boundaries do not prevent women’s exposure by their gender, or simply as properties of the domestic monarch” (195). Además, Gamboa apunta cómo el rol de guardiana del hogar no era aplicable a mujeres de todas las clases sociales: “the virtuous woman described by Vives and De León, pied with embroidery or sewing within the house, was an idealized vision, or rather prescription, for the higher class woman” (194). Las circunstancias económicas de la mayoría las obligaba a trabajar fuera del hogar, de modo que este aspecto de la doctrina de León tampoco resulta plausible.

Hasta ahora hemos visto cómo ni el ser pacíficas las libraba de los abusos dentro y fuera de la casa, ni tampoco todas las mujeres podían dedicarse abnegadamente a ser la guarda del hogar. El tercer aspecto insostenible en la doctrina de León es su negativa a una negociación activa entre el hombre y la mujer en caso de conflicto. Fray Luis expone como única solución posible la imposición de la autoridad del hombre. En su artículo sobre casos legales relacionados con la sexualidad en la España del siglo XVII, Abigail Dyer demuestra mediante fuentes históricas que el comportamiento sexual de los españoles no se regía ni según lo ordenado por la doctrina católica, ni por el código de honor, considerados los dos principales ejes vertebradores del comportamiento social. Dyer arroja luz sobre cómo era la resolución de conflictos en la época, pues afirma que las demandas por casos de seducción por falso matrimonio eran muy comunes. La demanda de justicia por parte de las mujeres implicaba la admisión de haber tenido relaciones prematrimoniales, “yet they were not social outcasts... In nearly all cases the plaintiffs had friends and family testify to their good names and reputations” (441). Lo que su estudio revela es que la mediación en conflictos matrimoniales no sólo era un hecho común y relativamente normalizado socialmente, sino que además la justicia solía dictaminar en favor de la mujer, obligando a los hombres a rectificar su comportamiento.

En lugar de admitir la posibilidad de que los conflictos puedan ser negociados mediante un agente neutral externo, como de hecho está ocurriendo en su contexto histórico, León prefiere insistir en la obligación de que la mujer cumpla con la voluntad del marido de manera pacífica: “es necesario que la mujer le soporte, y que no consienta por ninguna ocasión que se divida la paz. ¡Oh, que es un verdugo! Pero es tu marido... ¡Es un beodo! Pero el ñudo matrimonial le hizo contigo uno. ¡Un áspero, un desapacible! Pero miembro tuyo ya, y miembro el más principal” (León 57). Como señala Martín “es fundamental distinguir entre las relaciones de paz que se producen entre iguales y aquellas que se originan entre desiguales” (236). Las primeras, por dinámicas y simbióticas, son sostenibles en el tiempo; las segundas, por su parcialidad, encierran en sí mismas mecanismos de resistencia. En su estudio sobre la resistencia de las mujeres a la dominación masculina en los siglos XVI y XVII, Mariló Virgil puntualiza que “una concepción ideologizada del mundo nunca es una realidad institucional; sería un error de bulto el creer que las mujeres españolas del siglo XVI eran como la perfecta casada de Fray Luis de León” (4). En un momento histórico determinado, la tensión entre estabilidad y cambio social, conformismo e inconformismo, respecto al discurso hegemónico, plantea un conflicto que normalmente se trata de suprimir desde la fuerza conservadora —en este caso, la autoridad religiosa. Una vía eficiente de apaciguar el conflicto es invisibilizar los elementos de cambio que se filtran en el discurso cultural. Pero esta estrategia no puede mantenerse durante mucho tiempo, pues los aspectos oprimidos continuamente encuentran nuevas vías para hacerse visibles.

Esta tensión entre la imposición de valores autoritarios y las fuerzas de resistencia que surgen dentro del propio discurso está presente en *El celoso extremeño* (1613). En la novela Cervantes emplea el mismo tono ambiguo que despliega a lo largo de las Novelas ejemplares: por un lado, idealista y ejemplarizante y, por otro lado, irónico y escurridizo. En su lectura sobre las Novelas, Eric J. Kartchner propone “that these marriage tales present a deceptive idealism, deconstructing the conventions of romance by pointing to historical realities” (15). Para Anne J. Cruz,

Cervantes también ofrece en las novelas una postura un tanto cínica sobre el matrimonio, “since in many of his works, when not offered as a solution to social problems, the heterosexual union is proposed as one to be resisted or undermined” (93), especulando que el desencanto del autor pueda ser debido a su propio matrimonio fallido con una mujer mucho más joven que él. La obra de Cervantes nos sugiere una enseñanza moral comunicada de una manera más compleja e indirecta que lo que vemos en la literatura de León. En cierta manera, su versión representa un contrapunto a la visión utópica de fray Luis, mediante la exageración casi paródica de los elementos fundamentales que forman la relación triangular de su doctrina matrimonial: el marido, la mujer y la casa. Aunque realmente resulta difícil dilucidar si Cervantes cuestiona los manuales de adoctrinamiento por motivos éticos, o si lo que pretende es simplemente explorar estrategias para narrar historias que resulten entretenidas para el lector.

Los personajes en las novelas de Cervantes reflejan los comportamientos sociales que el autor observa a su alrededor. Sin embargo, a pesar de tener cierto carácter simbólico, es capaz de representar estas tipologías con gran verosimilitud. El primer personaje que conocemos es Felipe de Carrizales, un hidalgo que tras haber dilapidado toda su hacienda tiene que marcharse a las Indias para rehacer su fortuna. Cervantes no lo describe de manera precisa, pero sabemos que es un hombre conflictivo, preso de un exceso de temores que le mantienen alienado y solo. Hay un tono caricaturesco en la descripción que Cervantes hace de sus ansiedades; el viejo hidalgo está atormentado por dos pensamientos: desperdiciar su fortuna, motivo por el que se detalla el sumo cuidado que tiene en guardarla, y los celos, “era el hombre más celoso del mundo” (Cervantes 202). En realidad, ambos temores son síntoma del mismo problema, su materialismo exacerbado. El viejo teme perder las propiedades que supuestamente le pertenecen, y eso incluiría a una mujer. Hasta tal punto le preocupa ser engañado, pues esto supondría una pérdida en su capital, que prefiere permanecer soltero antes que correr ese riesgo. El descubrimiento de Leonora, dada su exagerada juventud, supone una oportunidad para casarse de la única manera que él considera segura, desplegando todas las estrategias de control posibles: “encerrárela, haréla a mis mañas, y con esto no tendrá otra condición que aquella que yo le enseñaré” (Cervantes 203).

La crítica encubierta de Cervantes se muestra en la presentación de un matrimonio totalmente desligado de sentimentalismo, más bien descrito como una transacción económica. En primer lugar, Leonora está expuesta en la ventana, actuando como la doncella “finistrera” tan vilipendiada por Vives (Rodilla 128); la realidad económica de sus padres —“a lo que muestra la presencia de esta casa, no debe ser rica” (Cervantes 202)— les obliga a exhibir a su hija para poder casarla. A continuación, nos relata cómo el exceso de diferencia de edad entre ellos se convierte en algo aceptable gracias a la enorme dote que paga Carrizales a los padres, veinte mil ducados. Quizás la ejemplaridad que trata de mostrarnos Cervantes es que no todo lo debe comprar el dinero, o quizás que porque un comportamiento sea aceptado socialmente no deja de ser corrupto. La cuestión es que el autor deja claro lo inadecuado que resulta el arreglo matrimonial cuando describe la marcha de Leonora del hogar familiar: “se le entregaron no con pocas lágrimas, porque les pareció que la llevaban a la sepultura” (Cervantes 204). Aunque esta unión cumple con lo que dictan los manuales cristianos de adoctrinamiento femenino —Leonora está aceptando con sumisión la elección de sus padres, aunque se trate de un esposo evidentemente inadecuado para ella— tal y como lo presenta Cervantes, nos da a entender que hay algo corrupto desde el principio y nos anticipa que no saldrá bien. A partir de una historia cercana a su experiencia vital, Cervantes invita al lector a hacer un ejercicio crítico que ponga en cuestión las convenciones de la doctrina cristiana puesto que, por su rigidez e incapacidad de adaptarse a los tiempos, falla en ofrecer soluciones que contemplen la complejidad de las relaciones humanas.

En *El celoso extremeño*, también hay cabida para una lectura irónica de la doctrina cristiana a través de la representación de la casa. En la visión de Vives y León, se enfatiza la necesaria reclusión de la mujer en el hogar para evitar la deshonra. Cervantes pone en cuestión esta premisa en la novela por su ineficacia para preservar la armonía matrimonial, basándose en el mismo argumento de porosidad que propone Gamboa. El autor parodia el mandato de reclusión con las medidas que toma Carrizales para ejercer un control extremo en el espacio doméstico. Empezando por la modificación de la casa: “cerró todas las ventanas que miraban a la calle y dióles vista al cielo, y lo mismo hizo con todas las otras ellas” (Cervantes 203). Mantiene el tono de burla, relatando más adelante su imposición de prohibir la presencia en la casa de cualquier agente masculino, aunque se trate de un inocente animal. Carrizales ha construido una fortaleza donde encerrar su gineceo formado por Leonora, las dos doncellas de su edad, la guarda Marialonso, las esclavas y el negro eunuco que, por estar castrado, no tiene la consideración de varón. Según Ryan Prendergast, “the comparison of the house to a religious space occupied by nuns suggest yet another link with a Spain dedicated to ensuring strict, orthodox observance of Catholic doctrine” (13). Una vez en la casa nos dice Cervantes que Carrizales

emplea el tono de sermón para dirigirse a las mujeres, dándoles órdenes y mandamientos. Aunque el discurso vaya por otro lado, los hechos siguen evidenciando la corrupción; es decir, aunque Carrizales afirme “que las trataría y regalaría a todas de manera que no sintiesen su encerramiento” (Cervantes 204, mi énfasis), el hecho de que el hidalgo cumpla con el “trato amoroso y honroso” que pide León no minimiza lo deplorable de sus acciones.

Los esfuerzos de Carrizales para construir una fortaleza impenetrable sólo son eficaces durante un tiempo. Dada la cualidad porosa de la casa mencionada anteriormente, es inevitable que el peligro penetre en ella a través de Loaysa y que, una vez dentro, despierte las fuerzas de resistencia que hasta el momento han estado latentes. El personaje de Loaysa representa la antítesis de Carrizales. Es un virote, que la RAE define como “mozo soltero, ocioso, paseante ypreciado de guapo” (Rodilla 135) y pertenece a la llamada “gente de barrio” sevillana, que como apunta Edwin Williamson, se desenvuelve con frivolidad seduciendo a mujeres, aunque sean casadas, simplemente por la diversión de cuestionar la autoridad (800). Se propone seducir a la mujer recluida en la casa por el mero placer de desafiar a la autoridad: “le encendió el deseo de ver si sería posible expugnar, por fuerza o por industria, fortaleza tan guardada” (Cervantes 206). Los personajes de Loaysa y la dueña Marialonso confirman la teoría de Anne J. Cruz sobre el deseo como desencadenante de las Novelas ejemplares: “their narratives depend formally on the consequences countenanced by the lack of moral judgement and the desire for inordinate pleasure exhibited by their protagonists” (62). Ellos confabulan para satisfacer sus deseos, “la conclusión de la plática de los dos fue que él condescendiera con la voluntad de ella cuando ella primero le entregase toda su voluntad a su señora” (Cervantes 219), sin importarles demasiado el enorme daño que pueden causar al matrimonio, especialmente a la inocente Leonora.

Como hemos visto, la concepción utópica del matrimonio se desestabiliza en la novela de Cervantes y no precisamente por culpa de la joven esposa, pues ¿acaso no es Leonora la guardiana de la paz que propone León? En todo momento a lo largo de la novela se desprende el carácter dócil y sumiso de la joven adolescente. Leonora siempre está sujeta a una figura de autoridad, primero a sus padres, con quienes vive encerrada “en su estado de doncella pobre” (Rodilla 128); después, a Carrizales, un marido a quien acepta declarando, con actitud sumisa y cabizbaja, que siempre le será obediente. Es posible que por su inocencia y falta de experiencia en la vida —“creía que lo que ella pasaba, pasaban todas las recién casadas” (Cervantes 205)— Leonora se adapta a su extraña nueva forma de vida, asumiendo el rol de ayudadora de Carrizales, con suma facilidad. La joven no es exactamente productiva en la hacienda, pero es hacendosa y se pasa el día entretenida “en hacer muñecas” (Cervantes 204). Tiene excelente trato con el servicio de la casa, “andaba a lo igual con sus criadas y se entretenía en lo mismo que ellas” (Cervantes 204). Y, sin duda, cumple con la que León considera principal función de la mujer, que “se dió al hombre para alivio de sus trabajos y para reposo y dulzura y regalo” (León 60), pues en ningún momento muestra ni la más mínima hostilidad hacia Carrizales.

La intromisión de Loaysa en la casa es el hecho que cambia la percepción de la adolescente, puesto que despierta en ella sentimientos eróticos que hasta ahora nunca había experimentado, “callaba, y le miraba, y le iba pareciendo de mejor talle que su velado” (Cervantes 217). Aunque opone toda la resistencia posible, Leonora termina implicada en el enredo urdido con maldad entre el virote y Marialonso. Cervantes introduce en el final una ambigüedad que pone en cuestión su inocencia: “Sólo no sé qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en disculparse” (225). Pero es comprensible que Leonora opte por no contar su versión de los hechos, pues sabe que sería imposible convencer al marido de que no se llegó a consumir el adulterio. La joven no tiene ninguna autoridad, por lo que no es de extrañar que no dedique ningún esfuerzo en tratar de justificarse.

Como explica Edwin Williamson, la joven se ha visto atrapada entre dos formas masculinas de ejercer el poder, la del discurso autoritario de Carrizales, y la de la seducción por Loaysa (800). En una sorprendente muestra de agencia femenina decide ingresar voluntariamente en un convento, quizás porque ha entendido que es el único espacio donde puede escapar de la corrupción masculina. El final de la novela es una vuelta al orden confuso y ambiguo pero, como arguye Williamson, permite una lectura feminista gracias al gesto de madurez y autonomía que supone la decisión de Leonora, “su experiencia con Loaysa y la dueña le ha dado la posibilidad de rechazar tanto el discurso autoritario como el discurso del engaño... Leonora ya no es una ingenua ni tampoco un dechado de virtudes, se ha inmiscuido en el embrollo de la condición humana” (806). Leonora se ha visto transformada por la experiencia y ha sido capaz de aprender de ella; por el contrario, la cuestión de la redención en los personajes masculinos no es tan evidente. Carrizales parece por fin haber entendido las terribles consecuencias de su egoísmo y exceso de materialismo, “yo fui el que como el gusano de seda, me fabriqué la casa donde muriese” (Cervantes 223). Sin embargo, Cervantes nos dice que Loaysa “despechado, casi corrido, se pasó a las Indias” (224). El virote no muestra ningún signo de arrepentimiento por sus acciones y además ha elegido tomar el mismo camino que tomó en su día Carrizales, por lo que podemos intuir que

esta historia podría repetirse en el futuro.

Cervantes, como proponen los trabajos de Cruz y Williamson, nos invita a reflexionar sobre la imposibilidad de neutralizar el libre albedrío de las personas por medio de la autoridad. El matrimonio desigual entra en crisis al enfrentarse a la fluidez de deseos que despliegan los múltiples personajes en *El celoso extremeño*. Esto ejemplifica cómo la unión entre los cónyuges debe ser un compromiso basado en la confianza mutua y la constante negociación de conflictos; si el matrimonio sólo está basado en la imposición de la autoridad se manifestará insostenible con el tiempo. Esta conclusión extraída de la obra de Cervantes desmonta el ideal que propone Fray Luis de León y demuestra cómo el matrimonio autoritario y asimétrico a la larga no beneficia a ninguno de los esposos.

Es justo considerar que Fray Luis asigna roles al género femenino que cuestionan la estrecha noción misógina de su tiempo, y que incluso amplían los límites de visiones benévolas como la de Vives. Sin embargo, y aunque León no sea responsable de las apropiaciones posteriores de su texto para justificar sistemas opresivos, su modelo de mujer pacífica ha contribuido en distintos momentos históricos a perpetuar una jerarquía social basada en la subordinación al hombre en cuanto a que la obligación de adoptar una actitud sumisa ha sido interiorizada por la mujer, y ello ha dificultado la articulación de resistencias al discurso patriarcal.

### Referencias citadas

- Cruz, Anne J. "María de Zayas and Miguel de Cervantes: A deceitful Marriage." *Tradition and Innovation in Early Modern Spanish Studies: Essays in Memory of Carroll B. Johnson*, editado por Carroll B. Johnson y Sherry M. Velasco, Juan de la Cuesta, 2008, pp. 89-106.
- "Cervantes, Zayas, and the Seven Deadly Sins." *Representing Women's Authority in the Early Modern World: Struggles, Strategies, and Morality*, editado por Eavan O'Brien, Aracne Editrici, 2013, pp. 59-91.
- Dyer, Abigail. "Seduction by Promise of Marriage: Law, Sex, and Culture in Seventeenth-Century Spain." *The Sixteenth Century Journal*, vol. 34, núm. 2, 2003, pp. 439-455.
- Kartchner, Eric J. *Unhappily Ever After: Deceptive Idealism in Cervantes's Marriage Tales*. Juan de la Cuesta, 2005.
- León, Fray Luis de. *La perfecta casada*. (Desconocido), 1897.
- Martí, Sacramento. "El oficio de mujer en las obras de Juan Luis Vives y Fray Luis de León." *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Nueva York, 16-21 de Julio de 2001, coordinado por Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso, Juan de la Cuesta, 2004.
- Martín Casares, Aurelia. "Las mujeres y la 'paz en la casa' en el discurso renacentista." *Chronica Nova. Revista de Historia Moderna de la Universidad de Granada*, vol. 29, 2002, pp. 217-244.
- Prendergast, Ryan. "Fear and Control in *El celoso extremeño*." *Hispanic Journal*, vol. 31, núm. 2, otoño 2010, pp. 9-22.
- Rodilla León, María José. "Entre Mantones, Criadas y Viotes. La Mujer en *El Celoso Extremeño*." *Cervantes Novelador: Las Novelas Ejemplares Cuatrocientos Años Después*, editado por Jorge R. G. Sagastume, Fundación Málaga, 2014, pp. 125-139.
- Scarborough, Connie L. "Educating Women for the Benefit of Man and Society: 'Castigos y Doctrinas Que Un Sabio Daba a Sus Hijas' and 'La Perfecta Casada.'" *Mediaevistik*, vol. 27, 2014, pp. 141-151.
- Virgil, Mariló. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Siglo XXI, 1986.
- Vives, Juan Luis. *Instrucción de la mujer cristiana*. Espasa Calpe, 1948.
- Wiesner-Hanks, Merry E. "Gender and Power." *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge UP, 2008, pp. 276-303.
- Williamson, Edwin. "El Misterio Escondido en *El Celoso Extremeño*: Una Aproximación al Arte de Cervantes." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 38, núm. 2, 1990, pp. 793-815.

## Híbridismo literario y naturalismo criollo: el caso de Antonio Argerich

Nicole Bonino  
University of Virginia

Durante el siglo XIX, la confluencia de distintas culturas—determinada por la migración masiva y el comercio internacional—hizo de Argentina un país cosmopolita donde convivían, al mismo tiempo, diferentes religiones, direcciones políticas y procedencias sociales y étnicas. Uno de los ámbitos que más de todos experimentó estas transformaciones híbridas fue la gastronomía. Con el paso del tiempo, los hábitos alimenticios de los inmigrantes fueron asimilados por otras nacionalidades. Suertes similares padecieron los platos típicos argentinos, como las empanadas y el asado. Las recetas italianas entraron a formar parte de la herencia gastronómica de las familias argentinas creando productos híbridos como la célebre milanesa napolitana. La modificación interna y la influencia extranjera fueron las fuerzas que colaboraron en hacer de Argentina un país nuevo, modificando los hábitos, las costumbres, y el idioma tradicional, y dando lugar a la formación de una sociedad híbrida paradigmática caracterizada por la presencia de productos artísticos mestizos—como el tango y el grotesco criollo—y lingüísticos—como el lunfardo y el cocoliche.

A pesar de la enorme riqueza cultural e intelectual aportada por la diáspora italiana, algunos representantes de la clase dirigente argentina eran partidarios de una política migratoria conservadora, basada en la selección de los inmigrantes de acuerdo con principios de ingeniería social pseudocientíficos. Durante los años 80 del siglo XIX, a través de la literatura de ficción, algunos intelectuales empezaron a difundir principios racistas y xenófobos influenciados por el movimiento de la eugenesia, intrínsecamente relacionado con la "higiene natural".<sup>1</sup> Algunos de los padres fundadores de la nación argentina querían que su comunidad se considerara de identidad racial blanca, no negra, mulata o mestiza. El "híbrido", hijo de italianos y criollos, empezó a llevar connotaciones monstruosas alimentando la paranoia social. A través del empleo de un lenguaje científico y la aplicación de las teorías de la eugenesia, la frenología y la higiene natural, algunos intelectuales contribuyeron a la creación de una literatura nacional mirada a eliminar cualquier traza de hibridismo y mestizaje abogando a la pureza de la etnia criolla en detrimento de los inmigrantes y otros grupos sociales marginados. Esa retórica xenófoba dio lugar a un largo debate sobre la pureza de la raza que animó, por décadas, las páginas de las novelas naturalistas, presentando el mestizaje como una "enfermedad" nociva y contagiosa. Sin embargo, incluso los sostenedores de estas políticas anti-migratorias no fueron exentos de la influencia del hibridismo cultural, como demuestra el desarrollo del naturalismo criollo, un género literario mestizo ejemplificado por la novela de Antonio Argerich *¿Inocentes o culpables?*, publicada en Buenos Aires en 1884.

### La hibridación cultural y literaria

Según Néstor García Canclini, "hibridación" es un término que irrumpió en el campo del conocimiento de forma detonante llegando a abarcar conjuntamente contactos intelectuales como el mestizaje, el sincretismo y la criollización. Originalmente, el término "híbrido" era empleado en la biología con carácter unívoco al referirse a organismos procedentes

<sup>1</sup> El movimiento de la higiene natural fue teorizado en los Estados Unidos en 1822 por los médicos Isaac Jennings y Russell Thacher Trall y el predicador Sylvester Graham y organizado y ampliado en el siglo XX por Herbert Shelton. Las teorías higienistas se difundieron rápidamente a través de una extensa publicación científica que influyó finalmente la literatura de la época, sobre todo aquella de estampo naturalista. Inspirados por las teorías de Charles Darwin sobre la selección natural, los sostenedores de la higiene natural se declaraban favorable a la esterilización de ciertos grupos raciales y denunciaban la importancia de reglamentar la prostitución y el abuso de drogas, por sus consecuencias físicas y morales.

del cruce de animales o vegetales obrado con el fin de reproducir sexualmente razas, especies o subespecies distintas. Con el tiempo, a palabras como “híbrido” e “hibridación” fueron añadidas otras connotaciones culturales. Como recuerda Canclini, esta terminología fue empleada para referirse al mestizaje del Mediterráneo al tiempo de la Grecia clásica y el Imperio Romano; fue usado para describir procesos de descolonización, fusiones artísticas, literarias y comunicacionales, y en ámbito gastronómico. Intentando limitar la equivocidad de este concepto, Canclini define la hibridación como el conjunto de los “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (3).

En la sociedad moderna, muchas son las pruebas del poder innovador de las mezclas culturales divisibles en los ámbitos de la lingüística, la arquitectura, la industria cultural y las instituciones globales. En este sentido, Argentina es un país fuertemente híbrido, puesto que es el resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de las tradiciones indígenas, el hispanismo colonial, y los movimientos migratorios. La reacción socio-cultural hacia el extranjero y el miedo a la hibridación es un tema que sigue vivo hoy día y que, desafortunadamente, lleva a la formación de fronteras culturales impenetrables, barreras físicas, y también paredes metafóricas constituidas por la indiferencia y el egocentrismo. Como sostiene Néstor García Canclini, de forma similar a lo que ocurre en la naturaleza, las sociedades también se adaptan y cambian, y el caso italo-argentino lo confirma.<sup>2</sup>

A este respecto, *¿Inocentes o culpables?* ilustra las consecuencias sociales derivadas por el contacto entre criollos e inmigrantes describiendo la formación de una Buenos Aires híbrida, caracterizada por la mezcla de elementos étnico-culturales heterogéneos. Considerando la fecha de publicación (1884) y por tratar temas como la inmigración y el mestizaje cultural dentro del marco teórico y literario naturalista, la novela de Argerich destaca por representar el primer ejemplo de lo que podría definirse como el “naturalismo criollo” o “naturalismo argentino”. Es decir, a través del empleo de un lenguaje clínico propio del discurso pseudocientífico decimonónico, el autor se propone escribir una novela naturalista basada en el modelo de la escuela francesa, pero adaptada al contexto socio-histórico de la época, con un particular enfoque en la situación migratoria contemporánea.<sup>3</sup>

Hasta la fecha, Argerich no goza de gran popularidad crítica, obscurecido por autores a él contemporáneos más apreciados, como Eugenio Cambaceres o Julián Martel. Sin embargo, un análisis de *¿Inocentes o culpables?* que clarifique la relación entre el autor y el naturalismo francés y explique la posición de Argerich con respecto a la inmigración italiana ofrece una contribución útil al campo de los estudios migratorios latinoamericanos, proponiendo una lectura nueva de la obra dentro del marco teórico del hibridismo literario. Basándose en la consideración que, a pesar de su procedencia francesa, el naturalismo argentino se configura como un producto original e independiente, en el presente ensayo se mostrará la relación entre el modelo zoliano y la narrativa de Argerich delineando cómo este último adapta los matices característicos de la escuela francesa a las problemáticas criollas.

### **¿Inocentes o culpables?: paranoia social y pseudociencia**

A través de una abierta oposición a la inmigración europea, particularmente aquella proveniente de Italia, en su primera y única novela, Antonio Argerich se propone analizar “científicamente” el caso específico de una familia de inmigrantes italianos formada por un padre, el fondero Giuseppe (llamado a veces con el correspondiente español “José”), su mujer, Dorotea, sus tres hijos, José, Victoria y María, y la criada Clara. La trama de la novela se desarrolla alrededor de los acontecimientos que ven como protagonistas las primeras dos generaciones de la familia Dagiore. “He estudiado una familia de inmigrantes italianos, y los resultados a que llego no son excepciones, sino casos generales; los cuales pueden ser

<sup>2</sup> Néstor García Canclini teoriza el concepto de “hibridismo cultural” en la obra *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990). Aquí, Canclini analiza el proceso de hibridación que afecta las culturas durante su transición de lo tradicional a la modernidad enfocándose en el estudio de las consecuencias provocadas por el encuentro de diferentes culturas y los medios de comunicación por medio de los cuales éstas se difunden. Juntos con Néstor García Canclini, otros teóricos de fama mundial, como Homi Bhabha y Edward Said, fundador del campo de los estudios poscoloniales, analizan el fenómeno de la hibridación cultural. A partir del trabajo de Edward Said, Homi Bhabha describe el concepto de “hibridación” como el surgimiento de un nuevo multiculturalismo en que conviven diferentes formas culturales. Para clarificar este concepto, Bhabha ofrece el ejemplo del colonialismo mostrando que, en lugar de ser algo encerrado en el pasado, las historias y la cultura coloniales interfieren constantemente en el presente, exigiendo la transformación de la comprensión de las relaciones interculturales (*El lugar de la cultura*, 2013).

<sup>3</sup> “Ideas muy altas han presidido la composición de *¿Inocentes o culpables?* Ignoro de la manera como será recibida por el público esta novela; pero confío en que todos los hombres rectos y de buena voluntad me harán justicia, y verán que mi obra no es más que una nota, una vibración de verdadero patriotismo, inspirada por nobles aspiraciones del presente que tienden a prever dolores del futuro” (Antonio Argerich, Prólogo de *¿Inocentes o culpables?*).

constatados por cualquier observador desapasionado” (Argerich 4), así empieza la novela de Argerich, con la descripción de José padre, quien, llegado a la Argentina intenta ganarse la vida trabajando inicialmente como limpiabotas, luego como albañil, vendedor ambulante y, finalmente, después de haberse asociado con un compaisano, deviene dueño de una fonda.

Muerto su socio, Dagiore se casa con la hija de un almacenero, Dorotea, la cual, obsesionada por tener un estilo de vida aristocrático, va separándose física y psicológicamente del marido comprando otro departamento y entreteniendo relaciones adúlteras con el Mayor Paz. Con el nacimiento de José hijo, el enfoque narrativo empieza a detenerse en la vida profesional, social y sentimental de este último, el cual, después de trabajar en un empleo público, se liga con amigos de procedencia alto-burguesa que influyen negativamente sobre él. Su vida gira ahora alrededor de lecturas inmorales, los burdeles y las malas costumbres. Ni siquiera el amor de Carlota, joven criolla, logra rescatar a José, el cual, avergonzado y sin alternativas, no encuentra otro remedio a su situación que la muerte suicida, mientras que su padre, desgraciado y enloquecido, se separa por completo de su familia y termina en un manicomio.

*¿Inocentes o culpables?*, tal como sugiere su título, es una obra que plantea el dilema del determinismo y el libre albedrío preguntándose, más específicamente, si los hijos de las familias manchadas en la sangre con las taras hereditarias de padres y madres inmorales pueden cambiar su futuro o están más bien destinados a seguir las huellas de sus antepasados, sin posibilidad de rescate.<sup>4</sup> La solución final a la pregunta que titula la obra no se plantea claramente y, de hecho, su desarrollo ocupa solamente las últimas dos páginas de la novela. Aquí, se desarrolla brevemente un diálogo entre el abogado Juan Diego y el sacerdote Andrés, los cuales intentan imponer el uno al otro su juicio sobre la culpabilidad o menos del acto suicida del joven José, tema que Argerich define como “una de las cuestiones más grandes del Derecho y la Filosofía” (Argerich 235). Por un lado, el representante de la iglesia afirma que Dios ha dado al hombre el libre albedrío con el cual cada uno puede decidir y medir sus acciones determinando las consecuencias de éstas. Por otro lado, el representante del derecho y, consecuentemente, de la ley humana, defiende la inocencia de José acusando la corrupción de la sociedad y su ignorancia hereditaria.

Este diálogo, aparentemente de matiz ilustrado—similar, por ejemplo, a las discusiones que animan las obras peninsulares decimonónicas de Moratín y Cadalso—termina, sin embargo, con una imagen romántica, tanto por la estética, como por el significado metafórico, “Los sauces y los cipreses del Cementerio, agitados por la brisa, detuvieron un momento estas palabras, y al rato volvieron a repercutir, devueltas por el eco de las tumbas” (Argerich 236). Al evocar los sauces y cipreses del cementerio de Recoleta, y el eco de sus tumbas, Argerich sugiere el carácter unidireccional de los destinos humanos presentando, de forma metafórica, la tesis según la cual todos los hombres, sean libres o no de elegir su destino, terminan muriendo después de haber luchado animosamente para la sobrevivencia. ¿Cómo entró Argerich en contacto con las sensibilidades estéticas europeas divisibles a lo largo de su obra?

### **La difusión del naturalismo en Argentina**

Como recuerda Aída Apter Cragnolino, en Argentina el naturalismo “se produce...desde su aparición en la década del ochenta del siglo pasado hasta su ocaso alrededor de 1920” (Apter Cragnolino 1). Según Christopher Hill, la difusión global de la literatura, y en este caso específico del naturalismo, determina la creación de un escenario heterogéneo por efecto de la hibridación del producto literario que, al encontrarse con diferentes situaciones económicas, políticas y sociales, en vez de homogeneizar el panorama intelectual, encuentra nuevas formas de expresión:

The example of the naturalist novel suggests that when examining the circulation of literary forms, we should assume that the results will be heterogeneous, indeed that the circulation of forms in itself produces heterogeneity, rather than assuming, as still is common, that it homogenizes... (Hill 1207)

Con esta premisa, Hill reflexiona sobre el papel desempeñado por la Francia en la difusión del naturalismo, afirmando que la mejor aproximación al fenómeno sería considerar esta escuela no como un original con el cual comparar otras formas literarias, sino como un canal que permite la circulación de un nuevo pensamiento social. El viaje hecho por el naturalismo, más que el origen o la recepción de esto, es, según Hill, un elemento fundamental para tomar en consideración “... the varieties of the naturalist novel that appeared around the world would not be derivatives of the French school, nor efforts to attract the recognition of Paris, nor ‘compromises’ because of their divergence from the original template” (Hill 1207). Es decir, sin negar el prestigio y la influencia de la escuela francesa, Hill invita a considerar el viaje mismo del naturalismo—

<sup>4</sup> El determinismo caracteriza la vida de los protagonistas de Argerich desde su nacimiento, como ocurre con José hijo, “Todo estaba pre-establecido. Todo lo habían ordenado voluntades y cerebros anteriores...su camino estaba fatalmente trazado. Vagaban en el ambiente las preocupaciones que habían de nutrir su espíritu: los libros estaban escritos y designados” (Argerich 44).

entendido como el movimiento que pone a la novela naturalista en contacto caótico y productivo con otras formas—como un factor determinante, ya que “the most important encounters happen on the road” (Hill 1207). El viaje, o sea la difusión global del naturalismo y su hibridación, añade nuevos matices críticos a este movimiento literario modificando parcialmente su estética y su recepción. El análisis de la hibridación del naturalismo desarrollado en este ensayo comparte estas consideraciones y se desarrolla a partir del mensaje final de Hill el cual invita a los críticos a centrarse no tanto en el origen y recepción de las formas literarias, como en las condiciones del viaje a través del cual tales transformaciones ocurren.

### La hibridación del naturalismo francés

Como afirma Wolfgang Matzat en “Transculturación del naturalismo en la novela argentina. *En la sangre* de Eugenio Cambaceres”, la recepción y la consiguiente hibridación del naturalismo europeo y particularmente francés en la novela argentina pueden ser consideradas como un ejemplo típico de lo que Ángel Rama llama “transculturación narrativa” (Matzat 32). En *La ciudad letrada* (1984), Rama emplea este neologismo para referirse a un proceso intercultural que consiste en la adaptación de modelos literarios que han sido desarrollados en las culturas dominantes en el contexto de las culturas dependientes. Según el argumento central de Rama, al ser trasladado, el modelo literario original padece una transformación provocada por las condiciones del nuevo contexto cultural. La recepción argentina del naturalismo se presta muy bien a ser analizada bajo esta perspectiva teórica, ya que se trata de un modelo literario caracterizado por una vinculación muy estrecha a su respectivo contexto social y cultural. Según argumenta Matzat:

Como la novela realista, también la novela naturalista tiene el objetivo no sólo de describir la sociedad contemporánea, sino también de facilitar una perspectiva crítica para el enjuiciamiento de los procesos sociales en cuestión. Estos procedimientos tienen que modificarse necesariamente cuando se aplican a la situación social argentina ya que ésta, aunque no difiera totalmente de la situación francesa, tiene rasgos propios bien marcados, debidos tanto a su ubicación geográfica como a su estado postcolonial (Matzat 301).

Para resumir, la ambivalencia del texto de Argerich resulta de un proceso de hibridación que contiene elementos contradictorios con respecto a la estética francesa, pero originales si se consideran como parte de una nueva sensibilidad naturalista argentina. ¿Cuáles son entonces los ejemplos textuales que evidencian la originalidad de Argerich? Para contestar esta pregunta se analizarán ahora las principales diferencias entre el naturalismo argentino de Argerich y aquello de la escuela francesa empleando como término de comparación la obra de Zola *L'Assommoir*. En particular, se destacarán tres macro-elementos: los modelos de interacción social, el discurso de género y la representación de los espacios.

### Los modelos de interacción social

Como recuerda Matzat, parte de la discordancia del naturalismo argentino con respecto a aquello francés se atribuye a los diversos modelos de interacción entre el individuo y su alrededor social. Por ejemplo, en *L'Assommoir*, la protagonista femenina, Gervaise Coupeau, tal como José Dagiore, es irreversiblemente marcada por la herencia biológica. Gervaise intenta controlar su destino buscando construir una vida decente. Sin embargo, el medio social arruina sus planes condenándola a un fracaso total en ámbito profesional y sentimental. De forma parecida, en *¿Inocentes o culpables?* todas las tentativas de rescate social, profesional y afectivo intentadas por José fracasan míseramente, empujadas por las influencias negativas del medio social y por sus deméritos personales. Mientras que Dagiore padre intenta mejorar su destino por medio de una estricta ética laboral, Dagiore hijo se interroga, a lo largo de la novela, sobre la mejor manera de portarse tanto en ámbito afectivo como moral en un vano intento de afectar positivamente su condición.

En su áspera crítica hacia la diáspora italiana, Argerich subraya que el verdadero peligro ínsito en los inmigrados es que estos individuos están condenados a crecer y desarrollarse en un medio social corrupto que domina de forma determinística su futuro sin dejar espacio a oportunidades de escape. Según la visión trágico-romántica planteada en el final de la novela, la única posibilidad que el inmigrado tiene para modificar su destino es el suicidio. Metafóricamente, al morir sin hijos, José interrumpe la maldición de la cual, según Argerich, la población italiana es víctima, evitando una catástrofe social. Aunque, cristianamente, el suicidio sea condenable, Argerich no considera a su protagonista culpable de sus acciones. Nada puede hacer el inmigrante italiano para mejorar su condición de “intocable”; para él no hay salvación moral, ni rescate social. Los modelos de interacción social delineados en *¿Inocentes o culpables?* revelan que una de las influencias más distinguidas en el panorama de la hibridación literaria del naturalismo argentino es la inmigración italiana.

### El discurso de género

Otro efecto de la hibridación cultural provocada por la contaminación del naturalismo francés es la diferente consideración de la mujer. Mientras que, en las obras de Zola, la mujer representa la influencia nefasta de la naturaleza o el agente activo que arruina a los hombres y, por ende, a la sociedad, en el naturalismo argentino y, en particular, en el caso de *¿Inocentes o culpables?*, se pierde esta dimensión metafísica ya que solamente Dorotea podría definirse como una grotesca *femme fatale* que seduce y se deja seducir. En la primera parte de la novela, Dorotea es descrita como una mujer frágil y pasiva, víctima del destino y, sobre todo, de las decisiones familiares que la quieren casada con un hombre mayor y poco atractivo,

Dorotea, que así se llamaba esta novia improvisada y sin amor, sufrió al principio una sorpresa indefinible, primera sensación de un alma en reposo que arrojan violentamente a una realidad que nunca había soñado en sus ardientes visiones de mujer sana y bien mantenida... Ella dejaba hacer... dejaba que corriera el tiempo, careciendo de perfecta conciencia de lo que iba a sucederle (Argerich 13).

Es justamente su falta de agencia que facilita la aceptación pasiva de la realidad y la rutina, determinando la ruina moral de Dorotea. Tal como ocurre al personaje de Madame Bovary, ideado por Gustave Flaubert en 1856, el aburrimiento y “la adaptación al medio” (Argerich 18) acercan a Dorotea a lecturas que Argerich considera como perjudiciales al punto que la inducen a considerar el adulterio. En concordancia con el título maniqueo de la obra, según Argerich, Dorotea es inocente por ser inexorablemente víctima del medio social, pero es, a la vez, culpable por su conducta inmoral. La consideración de Argerich hacia la mujer es ambivalente. Si, por un lado, Dorotea, en cuanto inmigrada italiana, es representada como un personaje más similar, por comportamiento y moral, a los modelos femeninos zolianos, Carlota, la mujer de la cual José hijo se enamora, es refigurada como un ser bello e inocente:

Carlota era realmente bella. Estatura mediana, un tallo primoroso, ojos de azabache y pelo castaño. Las demás facciones delicadas y bien proporcionadas hacían un conjunto admirable; pero lo que le daba verdadero encanto y una seducción irresistible era su modo de ser, la vivacidad de sus expresiones y su voz de un timbre fresco y sonoro. Podía decirse de sus palabras que eran armonías que exhalaban dos filas de perlas reflejando sus cambiantes nacarados a través de una granada abierta (Argerich 54).

Como indica Doris Sommer, los protagonistas de la literatura decimonónica latinoamericana representan de forma metonímica la nación. Carlota es refigurada como una mujer fuerte, bella e inteligente, acosada por José, del cual está inicialmente enamorada pero que termina por dejarla desilusionada. Metafóricamente, Argentina, símilmente majestosa y fascinante, es acosada por inmigrantes dañinos para su bienestar. El final de la novela, culminante con la muerte de José, podría entonces sugerir una solución drástica: la limitación o la eliminación de la inmigración italiana a la Argentina se divisa como la única posibilidad para contener los problemas económico-sociales del país.

### La representación de los espacios

Finalmente, merece atención la forma en la cual Argerich representa los espacios urbanos en los cuales se desarrolla su obra. Entre 1870 y 1885, la “gran aldea”—que dio el título a la novela costumbrista de Lucio Vicente López—devino la capital de la República Argentina. Su transformación urbana determinó un proceso muy rápido de expansión y modernización en el ámbito de la urbanística, la higiene y la electricidad. La renovación de la capital se dividió también en ámbito étnico y cultural. La xenofobia bonaerense empezó a articularse al final del siglo XIX provocada por el hecho de que la inmigración proveniente de Italia amenazaba la clase media urbana por la competición económica y social que ésta representaba. La llegada de los inmigrantes europeos contribuyó más aún a la modificación del tejido urbano bonaerense causando nostalgia y difidencia entre los intelectuales porteños.

En *¿Inocentes o culpables?*, el escenario donde se entrelazan las relaciones entre criollos e inmigrados ofrece al autor la posibilidad de insertar en su narrativa elementos estéticos naturalistas. Por ejemplo, Argerich describe la ciudad de Buenos Aires como impregnada de microbios y olores nauseabundos causados por los inmigrantes, responsables también de los males que afectan la ciudad moderna, como la criminalidad, la prostitución y la mendicidad. Todos los espacios urbanos degenerados, como la casa de citas y el café Tortoni, son receptáculos de inmigrantes, los cuales entran en contacto diario con la corrupción política, la promiscuidad sexual y los juegos de azar. Entre estos espacios sociales, el más recurrente en la

novela de Argerich es el burdel, lugar de encuentro y mezcla social de los inmigrados y los criollos. Además, varias son, a lo largo del texto, las referencias a los cementerios y las iglesias, en cuyas puertas se hallan los inmigrantes abyectos que han perdido su trabajo, los mendigos italianos y las prostitutas europeas, enfermas de sífilis. Entonces, la Buenos Aires representada en *¿Inocentes o culpables?* se configura como un microcosmos de la ciudad moderna argentina: a causa de la llegada de olas migratorias inesperadamente numerosas, el bienestar de la sociedad criolla se ve amenazado por el contacto con una multitud cuya enfermedad, tal como sostenido por Argerich, es tan peligrosa, como contagiosa. En la Argentina moderna, los hombres cultos de buena familia se confunden con los italianos, en su mayor parte, analfabetos.

A través de una estética naturalista, Argerich se detiene en la minuciosa descripción de espacios corrompidos y contagiados por las masas migratorias. Sin embargo, a diferencia de las obras zolianas, Argerich no retrata las condiciones de vida miserables de los pobres y desamparados para compadecerlos y denunciar su maltrato, sino que mira con desprecio a esta esfera social juzgándola perniciosa por su fisiológica inclinación al mal. Particularmente evocativo a este respecto es el momento en el que José hijo decide dirigirse a la iglesia de San Nicolás para enterarse personalmente de la suerte de otra italiana, la prostituta Josefina, víctima de sífilis y responsable del contagio del hombre:

En la puerta del atrio estaban varios pobres: dos viejos italianos, mugrientos y de barba crecida, dos mulatas que, en su pereza, invocaban la caridad de los fieles, sentadas; y de pie, con la mano extendida, la desdichada ramera. Josefina estaba tan cambiada, que José tuvo que adivinarla, y ¡cosa extraña! el joven no se conmovió y la miró fríamente. No era esa la Josefina que tenía en la cabeza, y al acercársele, comprendió que estaba muy lejos de ella (Argerich 286-87).

El autor define las puertas de la iglesia como un espacio liminar y mestizo, animado por varias minorías sociales, inmigrantes italianos y mulatos, invocando la caridad. Históricamente, tras la victoria de Julio Argentino Roca durante la Conquista del Desierto (1878-1885), la mayor parte de los territorios pertenecientes a los pueblos originarios pampeanos y patagónicos fueron conquistados y englobados bajo el control de la República Argentina. La consecuencia geográfica de este genocidio fue la creación de una “grande Buenos Aires”, un extenso territorio alrededor del centro urbano poblado por compadritos, inmigrados, indios y otras minorías. Metafóricamente, las puertas de la iglesia podrían representar un microcosmo de esta situación urbana híbrida, refigurando Buenos Aires como un espacio sagrado para defender de la amenaza de grupos sociales sobreviviendo gracias al soporte económico de los generosos porteños. Además, la clara división entre un espacio de salvación y otro amenazante, entre la iglesia y la calle, se conecta con la dicotomía recurrente a lo largo de la obra que ve contrapuesto lo sagrado a lo profano. Dentro de la constitución maniquea de la sociedad argentina, las minorías sociales, especialmente los inmigrados, no tienen posibilidad de elección: su destino es establecido de antemano, marcado en la sangre.

## Conclusión

La novela de Argerich se propone un objetivo ambicioso al querer representar “científicamente” un aspecto muy controvertido del panorama social argentino dentro del marco estético naturalista. Tanto su capacidad narrativa, como su ideología extrema con respecto a las políticas migratorias del país, hacen de Argerich un autor desafiante. Al servirse de un discurso seudocientífico como instrumento para la legitimación de la ideología de la clase dominante, la literatura naturalista presenta a los inmigrados italianos como una amenaza al orden social. Como sostiene Edgardo Berg,

El itinerario del modelo naturalista en la Argentina significará, finalmente, el traspaso y la mudanza de un movimiento literario de fuerte reivindicación de las clases condenadas y humilladas... a ser una fuente de legitimación discursiva del disciplinamiento social y, en sus manifestaciones más extremas (como es el caso de Antonio Argerich), una forma de estigmatización paranoica del peligro inmigratorio y una cristalización de la persecución xenófoba (23).

Para concluir, el viaje del naturalismo de Francia a Argentina lleva consigo efectos híbridos que modifican los caracteres estético-temáticos de la escuela zoliana para adaptarse a la situación social del país receptor. Inevitables son entonces los puntos de contacto y desacuerdo con respecto al naturalismo francés. Sin embargo, tal como sostiene Christopher Hill, al considerar el viaje de un movimiento literario, poco importa dónde se haya originariamente formado ya que, como afirma Ángel Rama, por derivar de un modelo literario nacido en un país dominante, la literatura que trae inspiración por

eso no es necesariamente menos original o prestigiosa. Es decir, al diferenciarse de la narrativa zoliana, la obra de Argerich no ha de considerarse como una caricatura o un espejo deformado, sino como la consecuencia necesaria del contacto entre diferentes influencias estéticas dentro de un momento histórico particular. La operación intelectual de Argerich consiste entonces hibridar el naturalismo francés sirviéndose de la literatura como arma para la difusión de su mensaje socio-político: limitar los flujos migratorios, especialmente provenientes de Europa para no malgastar el dinero nacional y parar la decadencia moral del país.

## Referencias citadas

- Apter Cragolino, Aída. “Ortodoxía naturalista, inmigración y racismo en *En la sangre* de Eugenio Camabceres.” *Cuader nos Americanos*, vol. 3, núm. 14, 1989, pp. 46-55.
- Argerich, Antonio. *¿Inocentes o culpables?* Hispamérica, 1985.
- Baguley, David. *Émile Zola, L'assommoir*. Cambridge UP, 2007.
- Berg, Edgardo. “Literatura infecta (sobre *¿Inocentes o culpables?* de Antonio Argerich)”, 2007, webs.ucm.es/info/especulo/numero37/argerich.html
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Ediciones Manantial, 2013.
- Canclini García, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Sudamericana, 1992.
- Cutolo Vicente, Osvaldo. *Nuevo diccionario biográfico argentino (1750-1930)*. Editorial Elche, 1968.
- Esposito, Fabio y Ana García Orsi, Germán Scinca y Laura Sesnich. *El naturalismo en la prensa porteña. Reseñas y polémicas sobre la formación de la novela nacional (1880-1892)*. Universidad Nacional de La Plata, 2011.
- Hill, Christopher. “The Travels of Naturalism and the Challenges of a World Literary History.” *Literature Compass*, vol. 6, núm. 6, 2009, pp. 1198–1210.
- López, Lucio Vicente. *La gran aldea*. El Ateneo, 1928.
- Morales, Carlos Javier. *Julián Martel y la novela naturalista argentina*. Universidad de La Rioja, 1997.
- Rama Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Ediciones El Adariego, 2008.
- Simari, Leandro Ezequiel. “Lecturas inocentes y culpables: Antonio Argerich y las polémicas en torno al naturalismo.” *Universidad de Buenos Aires*, vol. 8, núm. 15, 2009, pp. 14-36.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. California UP, 1991.
- Zola, Émile. *El naturalismo*, Ediciones Península, 1989
- . *L'assommoir*. La Bibliothèque électronique du Québec, Collection *À tous les vents*, vol 64: versión 3.0, beq.ebooksgratuits.com/vents-xpdf/Zola-07.pdf
- . *La novela experimental*. Editorial Nascimento, 1975.

## Entre errantes y mujeres disfrazadas: El sujeto femenino en *Lo íntimo* y "Gubi Amaya: Historia de un salteador"

Ángela Acosta  
The Ohio State University



Se ha estudiado mucho la subjetivación del nuevo ciudadano latinoamericano en los relatos de vida de los escritores que vivieron durante la época de la independencia. Sin embargo, hay una marcada tendencia en la historia literaria hispánica a enfocar estos estudios en la subjetivación del hombre en la literatura, aunque existía producción simultánea de relatos de vida de escritoras como Clorinda Matto de Turner, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Juana Manuela Gorriti. Según Donald Hall, la subjetividad se diferencia de la identidad a secas por ser multidimensional y relacional dentro del ámbito sociocultural (134). Por eso, la subjetividad femenina no es la consecuencia del esencialismo de género, sino más bien la confluencia de distintas identidades que incluyen la raza, el género, la clase social y la nacionalidad. En el caso del siglo XIX se destaca el autorreconocimiento de la opresión de la mujer por parte de escritoras occidentales como Charlotte Brontë y George Eliot (47).

La subjetividad decimonónica en Latinoamérica se caracteriza por la búsqueda de una identidad nacional y espacio para la mujer en la nueva nación. Por un lado, escritores como Nataniel Aguirre y Domingo de Sarmiento querían que sus obras fuesen reconocidas como la historia nacional de los nuevos ciudadanos de Bolivia y Argentina, respectivamente. Por otro, las escritoras de la época de la independencia desafiaron el papel de la mujer durante aquellos años de transformaciones sociales. Juana Manuela Gorriti (1816-1892) se enfrentó mucho con la cuestión de la patria y el exilio tanto en su vida como en sus obras. Nació en la provincia de Salta en Argentina, pero fue desterrada a Bolivia con su familia a la edad de quince años por su apoyo a los unitarios cuatro años antes de la victoria del caudillo Facundo Quiroga en 1835 (Analía Efrón 52). Se casó con el capitán Manuel Isidoro Belzú en 1833, el futuro presidente de Bolivia, con quien tuvo dos hijas, pero se divorciaron en 1841 (77, 89). Debido al divorcio, Gorriti realizó un arriesgado viaje de vuelta a Salta disfrazada de hombre en 1841 para regresar a su querido hogar de Miraflores que estaba en ruinas por consecuencia de la guerra civil (90). De ahí volvió a Bolivia desilusionada y comenzó a publicar sus novelas y cuentos por necesidad de dinero. Gorriti fue una escritora prolífica que organizó salones literarios en Lima, donde llegó a conocer a otros escritores de su tiempo. Las veladas literarias del Club Literario de Lima consistían en recitaciones, lecturas, música y conversaciones que solo tenían lugar al final de la noche (Batticuore 29).

En este ensayo analizo *Lo íntimo* (1893), la autobiografía de Gorriti, y uno de sus cuentos, "Gubi Amaya: Historia de un salteador" (1850), que se basa en su viaje de vuelta a Salta. Una de las grandes preocupaciones en estas dos obras es la imposibilidad de la autora misma y el personaje de Emmanuel de volver a la patria chica, lo cual circunscribe las posibilidades y las limitaciones de la subjetivación femenina. Varios críticos como Graciela Batticuore y Marzena Grzegorcyk han considerado la cuestión de la patria perdida y el retorno a ella a la luz de la subjetivación de la protagonista como ciudadana argentina, pero no se han enfocado mucho en cómo Gorriti desafía los papeles de género para abrir espacio para contar su historia. Dentro de esta ambigüedad narrativa, tanto en la trama de "Gubi Amaya" como en la fragmentación de los apartados de *Lo íntimo*, se desprende el acto de escribir y narrar la historia como la creación del nuevo sujeto de la mujer desterrada. Partiendo de la teoría de performatividad de Judith Butler y las tecnologías del yo de Michel Foucault como una forma de autodesarrollo sostengo que en sus obras Gorriti posibilita una forma alternativa y profundamente feminista de enfrentarse con los grandes cambios del siglo XIX en Latinoamérica.

Gorriti escribió su autobiografía *Lo íntimo* entre 1875 y 1892 y está compuesta por fragmentos de su vida de manera anacrónica. Dentro de los varios apartados se destacan los temas de la familia, la patria, opiniones políticas y sus amistades con otros escritores de su época. Además de narrar su vida cotidiana, Gorriti opina sobre la opresión de la mujer en su mo-

mento a través de su experiencia como escritora y adopta un tono introspectivo para utilizar la escritura como una forma de autoconocimiento. En este sentido, Gorriti plantea su autobiografía como una recopilación de sus proyectos literarios que demuestra la evolución de su subjetividad como mujer desterrada. Gorriti rompe su narrativa en fragmentos para mejor trabajar en el espacio liminal entre las historias personales y nacionales. Aunque Michel Foucault no hace referencia explícita al género de la autobiografía en su serie de conferencias llamada “Technologies of the Self” que impartió en la Universidad de Vermont a final de su vida en 1982, el acto de recordar para conocerse mejor a sí mismo es un tema recurrente.

Después de completar su larga trayectoria de estudios sobre las relaciones de poder en la historia occidental, Foucault examinó cómo el sujeto se conoce a sí mismo. Explica que comenzó su último proyecto a partir de la pregunta: “How had the subject been compelled to decipher himself in regard to what was forbidden?” (17). Se entiende lo prohibido como los tabúes de la sociedad impuestos en los sujetos, los cuales están relacionados con el poder pastoril que produce los sujetos. Según Foucault, hay cuatro tecnologías interconectadas: la producción, los signos, el poder y las tecnologías del yo que dejan que los individuos realicen “a certain number of operations on their own bodies and souls, thoughts, conduct, and way of being, so as to transform themselves in order to attain a certain state of happiness, purity, wisdom, perfection, or immortality” (18). Lo que más le interesa a Foucault es la yuxtaposición del dominio de otros y del yo, la cual denomina “governmentality” (19), y construye una historia de cómo los individuos se comportan. Más adelante, describe distintas tecnologías del yo que corresponden a la episteme de la época en la que fueron utilizadas tales como las tres técnicas estoicas del yo del mundo grecorromano. Estas técnicas consisten en divulgación voluntaria en cartas a amigos, examinación de la consciencia y el acto de recordar (34). Aunque la filosofía estoica está alejada del presente estudio de la subjetivación latinoamericana, Gorriti sí emplea estas tres técnicas en *Lo íntimo* a su manera para realizar su proceso del autoconocimiento como una forma de volver a Salta, la patria chica.

Gorriti utiliza la vulnerabilidad como característica clave de su divulgación voluntaria para expresar su anhelo y nostalgia por Salta. Según la autora en su prólogo a *Lo íntimo* escrito en julio de 1892, su autobiografía es una recopilación de “observaciones y apreciaciones de la autora á través del tiempo, con el criterio de una larga y variada existencia, hoy próximo á concluirse” (129). Hace hincapié en el hecho de que intenta eliminar el “intolerable Yo” (129) como pronombre en sus libros para poder dialogar con el lector. Se siente sola a final de su larga vida y, por lo que escribe, intenta mostrar un diverso conjunto de “observaciones y apreciaciones” (129). Desea “confiar á un oído amigo, gratas ó dolorosas memorias...” (129) en vez de pasar sus últimos días en silencio. Resulta que el yo enunciado de la autobiografía no solo recuenta su pasado, sino que transmite sus memorias a un interlocutor para que se compadezca con ella. El destierro es un tema doloroso que nunca queda resuelto ni en su primera exclamación de “Orcones!” (131), la provincia de Salta donde nació, ni en su triste despedida al final de la autobiografía: “Algunos días más y la luz se apagará para siempre” (227). Gorriti insiste desde el inicio que ser vulnerable es una manera de contar su historia e identificarse como una desterrada de tal forma que no contempla sus acciones desde el punto de vista del arrepentimiento estoico tal como Foucault describe.

Gorriti juega con la información que decide divulgar al lector a través de la narrativa fragmentada de *Lo íntimo*. Se rebela contra los límites del género autobiográfico canonizado por los autores masculinos de su momento precisamente porque su obra es anacrónica e incorpora docenas de elipses, conversaciones con amigos y frases sueltas. Según el análisis de María Cristina Arambel Guiñazú y Claire Emilie Martin sobre el carácter fantasmagórico de *Lo íntimo*, “las fallas no son tan accidentales como parecen” (119). En cambio, las interrupciones en la narrativa producen el “yo textual” dentro del discurso liminal “entre lo poético y lo historiográfico” (122). Como consecuencia de las grietas, se ve momentos en que se desvela el posicionamiento de Gorriti como escritora. Gorriti compuso las siguientes observaciones el primer día de julio de 1876 después de mencionar su disgusto por el hecho de que los periodistas anunciaron los salones literarios que ella organizó en Lima:

Una vez que se ha entrado en el camino de las letras, es necesario marchar, marchar siempre.

Nada de reposo.

Todo descanso parece una deserción.

Además, nada consuela tanto en las penas de la vida, como este paréntesis que la pluma nos impone en medio del trabajo. (149)

Expresa su frustración sobre las presuposiciones de los periodistas y, a partir de ahí, revela su actitud sobre el acto de escribir. Para Gorriti, la escritura es una obligación de cada uno que entra “en el camino de las letras” (149), lo cual requiere movimiento constante que se ve en las líneas separadas del fragmento y las elipses justo antes de esta cita. La mención del acto de escribir es el comentario más íntimo y metatextual que una escritora puede hacer, el cual ilumina su actitud sobre el proceso de escribir. Según Arambel Guiñazú y Martin, “las repetidas menciones del trabajo intelectual crean una imagen

nueva de la mujer” (126) independiente y anfitriona de los salones literarios de Lima. Dentro de la subjetivación de la mujer se encuentra también la figura de la desterrada, quien es condenada a movimiento constante, el de “marchar, marchar siempre” (Gorriti 149). A través de la metáfora de la pluma que impone que Gorriti ponga un paréntesis “en medio del trabajo” (149), ella revela su inquietud sobre la figura de la autora y lo que quiere revelar al público, pero la voz del “yo textual” está presente en el impulso de seguir adelante y completar su autobiografía.

Gracias a la estructura de la narrativa de *Lo íntimo* Gorriti postula una nueva forma de contar los sucesos de la vida, lidiándose con los límites de lo que se puede decir o no de forma escrita. Foucault explica que el autocastigo y la divulgación voluntaria están vinculados porque prueban la humildad y el sufrimiento del sujeto dentro del contexto de la penitencia cristiana (42). Gorriti también asume un tono humilde, lo que se espera de una escritora, como una forma de autocensura de sus opiniones políticas y feministas. Después de comentar en enero de 1890 sobre la carta que recibió de la Señora Vassilicos desde París, Gorriti añade un apartado con una sola frase: “Nada hay más despiadado para una mujer, como su sexo” (198). Después, hay un lapso de un mes en la narrativa, la cual continúa con noticias de la publicación de *Aves sin nido* y *Bocetos* de Clorinda Matto de Turner. En esta frase suelta, una de muchas frases similares en la autobiografía, habla del sexo como el eje central de la opresión de la mujer. Es curioso cómo Gorriti juega con interlocutores distintos en estos fragmentos porque en el apartado sobre Señora Vassilicos se dirige a “nosotros, americanos” (198) mientras que después se dirige a las mujeres en particular. Batticuore y Liliana Zuccotti estudian la voz epistolar de Gorriti en su artículo, citando *Lo íntimo* como el comienzo de una futura novela epistolar nunca escrita (6). Sobre todo, los críticos de Gorriti han subrayado que su autobiografía es muy enigmática y Batticuore y Zuccotti proponen que “ella calibra una y otra vez las oscilaciones de lo que puede ser dicho en sus trabajos literarios” (7). Por ejemplo, en la frase citada arriba se ve el impulso de divulgar más que lo que habría sido considerado aceptable en una obra literaria. Por ende, Gorriti se conforma a las políticas de género de su momento a través de su decisión de abreviar sus ideas y no hablar en primera persona.

La segunda técnica del autoconocimiento que Gorriti emplea es la examinación de la consciencia que toma la forma de la subjetivación del yo como ciudadana argentina. Por haber pasado la mayoría de su adultez fuera de Argentina, siempre fue consciente de la distancia entre su patria amada y la presente realidad en Lima. Vanesa Miseres estudia los frecuentes viajes sudamericanos de Gorriti y define la patria como “su historia personal, su obra, sus personajes, todos ellos están atravesados por varias naciones, se constituyen en el cruce y la expansión de las divisiones geográficas y construyen lazos identitarios de uno y otro lado de las fronteras” (77). A causa de eso, la examinación de la consciencia que Gorriti realiza en *Lo íntimo* se basa en su orientación geográfica y la división entre su identidad ideal, la de ser ciudadana argentina, y su identidad como mujer desterrada. Esta introspección corresponde a la examinación cartesiana en la cual uno se examina “with respect to thoughts in correspondence to reality” (Foucault 46). Gorriti atraviesa divisiones geográficas a través de las cuales se conoce mejor a sí misma en varios contextos, uno de ellos siendo su donativo al Obispo Bandini después de la pérdida de Huáscar, una nave peruana, durante la Guerra del Pacífico en 1879. Gorriti es muy consciente del duelo de las derrotas en la guerra, citando el valor de los peruanos que levantaron “para la defensa nacional” (164). En marzo de 1879 escribió que no dudó en dar al obispo la misma medalla que sus compatriotas le dieron a ella para ayudar a la armada peruana y concluye: “Creo [cree] que este sacrificio será aprobado por mí [su] patria amada” (165). Se autodenomina como ciudadana argentina en un momento de gran necesidad para la nación de Perú, pidiendo la aprobación de su nación por su abnegación. Igualmente, su comentario crea una sinécdoque de la ciudadana actuando al beneficio de la nación entera. En ese momento Gorriti aplica la perspectiva del exilio para fortalecer sus conexiones con la patria y reconocer los fuertes lazos entre los sujetos y la nación.

El aspecto más fundamental de la tecnología del yo es el acto de recordar las acciones a lo largo de la vida para poder conocerse mejor en el presente. En cuanto a las técnicas estoicas del yo, es importante recordar “what you’ve done and what you’ve had to do” (Foucault 35), y Gorriti vuelve a pisar las huellas de su vida con el recuento de la patria perdida. Los recuerdos más dolorosos de Gorriti son los de la infancia en el castillo de Miraflores que fue truncado por la guerra civil. El castillo, que también está presente en “Gubi Amaya”, está en ruinas, así que no hay ninguna posibilidad de volver a la infancia perdida. Según Gorriti, “amaba el castillo, no solo por sus tradiciones, sino por la pintoresca situación que ocupaba en la cima de una roca” (197). La ubicación del castillo, su patria chica, durante los años 20 es la piedra angular de la identidad de Gorriti como argentina. La nación es un lugar al que no puede volver precisamente porque está inscrita en un momento histórico que desapareció después de la guerra civil. Gorriti describe cómo era el castillo “antes de que el soplo devastador de la guerra civil lo convirtiera en ruinas” (196) y menciona que “era una construcción jesuítica” (196). Aunque ella sí reconoce que otra familia habita el castillo, recuerda el pasado cuando narra la historia fantasmagórica que le contó un anciano al volver a Miraflores en 1841. Según el anciano, los “legítimos dueños” vuelven a medianoche y “atravesan el cementerio silenciosamente... dan en la gran puerta de la iglesia tres golpes simbólicos... [y] el muerto y los vivos, descienden uno tras uno al sepulcro, donde permanece hasta el amanecer” (197). Estos acontecimientos que recuenta el anciano

representan la convivencia de los vivos y los muertos mientras que Gorriti intenta establecer un equilibrio entre el pasado y el presente. Sin embargo, los muertos que seguramente representan los antepasados de Gorriti que vivían en Miraflores aparecen en el espacio liminal de la medianoche. De modo parecido, los muertos, tal como la imagen de la escritora en movimiento constante, están inquietos por no poder permanecer en su antiguo hogar. Arambel Guiñazú y Martín sugieren que “Gorriti se autorrepresenta en espacios cercanos a los monumentos funerarios” (121) dado que hace muchas referencias a las sombras y las ruinas en su autobiografía. Las descripciones perturbadoras de Miraflores refuerzan la tensión que Gorriti siente entre los recuerdos de la vida ideal y la presente realidad, mostrando las secuelas de la guerra civil y el exilio que provocan el malestar por parte de la autora.

De vez en cuando las reflexiones de Gorriti mezclan la ficción y la memoria, como es el caso de la historia de Miraflores. Por ejemplo, la trama de “Gubi Amaya: Historia de un salteador” se basa en el viaje de vuelta al castillo de Miraflores en Salta que Gorriti realizó en 1841 y describió cuarenta años después en *Lo íntimo*. Basta decir que la palabra “salteador” refiere no solo al papel de Gubi Amaya, sino también a la provincia de Salta, Argentina. “Gubi Amaya” consiste en una serie de cuentos interpolados dentro de los cuales la protagonista Emmanuel circunscribe su propia búsqueda de una identidad en las ruinas del castillo de Miraflores donde vivió de niña. A diferencia de la estructura típica de un cuento, la narradora de “Gubi Amaya” cuenta la historia in medias res con un final ambiguo. Por consecuencia, Emmanuel habita un espacio liminal después de la guerra civil, intentando abrir espacio para la mujer en la nueva nación. Un detalle que complica la trama es el hecho de que Emmanuel es disfrazada de hombre para no ser reconocida por sus antiguos vecinos, aunque algunos amigos sí la reconocen como mujer.

Estos conflictos de la identidad de género en “Gubi Amaya” corresponden a la teoría de los actos performativos de Judith Butler. Butler rechaza el esencialismo de la categoría “mujer” a favor de un estudio fenomenológico de las condiciones de la mujer en la sociedad occidental durante la segunda mitad del siglo XX. Arguye que el género no es una identidad estable, sino que se elabora a través de “a stylized repetition of acts” (402) que incluyen gestos y movimientos. Para Butler, lo más importante es que estos actos sean convincentes y basados en el ámbito social y los tabúes del momento. Partiendo de la teoría feminista, sugiere que los actos performativos “are renewed, revised, and consolidated through time” (406) sin exigir que las mujeres demuestren inmutables características o signos de la femineidad. Estos actos están relacionados con la metáfora de los actores en escena y las limitaciones de la agencia personal considerando que tanto los actores como las mujeres están mediados socialmente o por el guion o las expectativas sociales (410). Asimismo, el travestismo de Emmanuel se elabora a través de una serie de actos performativos, vinculando la construcción del género con la subjetivación de la nueva ciudadana argentina.

“Gubi Amaya” abre espacio para una búsqueda del sujeto femenino después de la misma guerra civil entre unitarios y federales que impulsó el exilio de la autora. Dentro del cuento la narradora comenta sobre los cambios sociales de la posguerra y el papel de la mujer en ella, y estos cambios provocan la disimulación de Emmanuel, dividiendo su subjetividad entre Emma y su alter ego Emmanuel. En el primer capítulo “Una ojeada a la patria” Emmanuel llega a las ruinas del castillo de Miraflores buscando reconciliar la persona que era antes de la guerra civil y la mujer disfrazada que es en el momento presente. La narradora describe cómo se siente mientras presencia el paisaje de Miraflores: “En ese mi [su] pequeño universo de otro tiempo, yo [ella] sola había cambiado: todo estaba como en el día, como en el instante en que lo dejé [dejó]” (Gorriti 110). Las descripciones de su hogar de infancia producen nostalgia por parte de Emmanuel quien declara que la apariencia de Miraflores desde lejos es igual que antes, señalando el “instante” de una partida no deseada. Sin embargo, reconoce que ella misma “había cambiado” (110) fuera de su patria chica. Esta primera escena es un momento formativo para la protagonista ya que sobrevive en la nueva nación como exiliada. El movimiento de Emmanuel hacia el futuro no es lineal, sino que consiste “en un ir y venir temporal que confronta las diversas eras de la vida nacional, sus logros y sus ideas trucas” (Miseres 115). Emmanuel ya no vive en Miraflores y no puede quedarse allí, así que está condenada a una vida en constante movimiento impregnada con la nostalgia del pasado.

El disfraz de Emmanuel, prendas de vestir masculinas, representa las distintas subjetividades de la protagonista quien expresa la identidad masculina o femenina dependiendo de con quien habla. En su artículo sobre los disfraces y la delincuencia en la obra de Gorriti, Francine Masiello propone que el disfraz y el crimen “facilitan otras representaciones del ciudadano nacional y abren varios interrogantes sobre la obligatoriedad de la ley” (63). En los cuentos de Gorriti se ve múltiples subjetividades que rompen el binario de género y “se confunden las leyes del sujeto” (63). Así es el caso de Emmanuel quien oculta su identidad cuando habla con el nuevo dueño de Miraflores, solo revelándola a Azucena y su padre más adelante. Cuando el dueño del castillo la llama “Caballero”, “engañado por mi [su] vestido” (113), Emmanuel responde asustada, “sintiendo palpar mi [su] corazón de mujer bajo las pistolas con que heroicamente había adornado mi cinto” (114). En este momento sorprendente Emmanuel se enfrenta con el desdoblamiento de la subjetividad femenina, la identidad verdadera de su “corazón de mujer” (114), y la identidad masculina que tiene que proyectar al hombre a través de

su ropa y las pistolas en el cinto. Tampoco cumple el papel de mujer puesto que viaja sola y no sigue las normas de género, asegurándose a Emmanuel que su “performance” de la masculinidad es “a compelling illusion” (Butler 402). Gracias a la ironía dramática, el lector ya sabe que es mujer, pero el dueño del castillo nunca averigua su identidad ni tiene mucha curiosidad en ella.

A diferencia de esta escena, una mujer enferma llamada Azucena averigua que Emmanuel es mujer y juega de manera jocosa con su identidad masculina. Por consecuencia de su enfermedad, Azucena está en una posición precaria e intenta imaginar su futuro cuando se recupere<sup>1</sup>. Emmanuel acompaña a Azucena y su padre a los baños de agua caliente para aliviar la enfermedad de su nueva amiga. Ambas mujeres se enfrentan con destinos inciertos y su amistad es una forma de solidaridad femenina que posibilita un nuevo futuro y, a pesar de la gravedad de su enfermedad, Azucena está “risueña y contenta” (164). Azucena sabe inmediatamente que Emmanuel es mujer, aunque los huéspedes de Emmanuel dicen lo contrario: “Desde que me [la] vió se vino a mí [ella] sonriendo con malicia; y cuando mis [sus] huéspedes me [la] presentaron con mi [su] nombre masculino, echó sus brazos en torno de mi [su] cuello y besó diciéndome [le] – Dios te guarde, Emma...nuel – Desde ese momento fuimos [fueron] inseparables” (164). Emmanuel no puede contener su felicidad al ver a Azucena y la elipsis entre las dos partes de su nombre implica que Azucena la reconoce como mujer, pero entiende que tiene que disfrazarse enfrente de los demás. La intimidad inmediata entre las dos mujeres que se abrazan revela un nivel de entendimiento entre ellas porque Emmanuel, sin quitarse el disfraz, no tiene que saludar a Azucena como hombre. Butler comenta sobre cómo el travestismo confunde las categorías binarias del género y insiste que “the transvestite’s gender is as fully real as anyone whose performance complies with social expectations” (411). Sea como fuere, Emmanuel repite que es mujer y entiende su travestismo como un acto en vez de una representación auténtica del yo. De este modo, una forma alternativa de la subjetividad femenina nace en el momento tierno entre las mujeres.

Desafortunadamente, el encuentro entre Azucena y Emmanuel es fugaz porque Emmanuel no puede reconciliar la pasada alegría con la presente nostalgia. Marzena Grzegorcyk explica en su artículo sobre “Gubi Amaya” y “La tierra natal” que las protagonistas en los cuentos de Gorriti son errantes que ofrecen un nuevo arquetipo femenino distinto de la madre republicana en la sociedad argentina decimonónica. Usando un marco teórico poscolonial, Grzegorcyk estudia la geografía del desterramiento y el dilema que las protagonistas sí pueden volver al antiguo hogar sin poder permanecer allí (57). Al final de los cuentos interpolados Emmanuel nunca acaba su historia y Grzegorcyk concluye que Gorriti “copes with her postcolonial condition not by beginning history but by continuing it” (66). Tal como lo explica Grzegorcyk, Emmanuel queda atascada entre la nostalgia del pasado y la nueva nación en el momento presente. En una ocasión se pierde en sus pensamientos mientras está viajando con Azucena y su padre y Azucena le pregunta: “¿qué tienes Emmanuel? Pareces preocupado, sueñas...qué sé yo!...pero de seguro, tu alma está lejos” (170). Azucena percibe que Emmanuel está observando las ruinas de un rancho distraídamente y es interesante notar que mantiene el acto de llamarla Emmanuel y usar el adjetivo masculino “seguro”. Aunque mantiene el “performance” de la masculinidad, confiesa que conoce el alma de Emmanuel y ella replica: “Sí, lejos estaba mi alma, lejos. Vagaba en los espacios del pasado; reconocía esa cañada, esos árboles, ese rancho. Allí había estado yo otra vez, en una noche de luna como aquella” (170). Emmanuel explica su condición como errante como el anhelo para la naturaleza que rodea el rancho. En vez de seguir una trayectoria lineal hacia el presente, “vagaba en los espacios del pasado” (170), transportándose a los recuerdos lejanos de la infancia sin resolver su condición de errante. Emmanuel no rechaza el pasado, sino que construye su subjetividad sobre las ruinas del pasado que siguen influyendo el presente.

Debido a la tensión de estar disfrazada, Emmanuel revela su disgusto del travestismo como un ocultamiento de su identidad auténtica. Aunque el travestismo es necesario para realizar su viaje a Salta, Emmanuel repite varias veces que prefiere que sus anfitriones la reconozcan como mujer con los brazos abiertos. Después de pasar un rato con Azucena y su padre, se encuentra con María Montenegro, una amiga desde hace mucho tiempo. Es ahí donde aparece la presión de estar disfrazada aun en la presencia de una amiga porque Emmanuel no será acogida como habitante permanente de Miraflores. Emmanuel lamenta: “Cuanto deseaba yo [ella] abrazarla [María] y decirle mi [su] nombre, pero me [le] era forzoso permanecer incógnita, y solo Azucena y su padre debían conocer su secreto!” (176). Es importante notar que Emmanuel es participante activa en la creación del nuevo sujeto argentino y sus emociones al llegar a Miraflores forman una parte integral de la subjetivación. Emmanuel admite que quiere “abrazarla y decirle mi [su] nombre” (176) a María, pero nadie puede saber que está incógnita de manera que tiene que disfrazarse y enfrentarse con los recuerdos dolorosos del pasado sin poder resolver sus frustraciones. Aun si Emmanuel se quitara el disfraz, tendría que realizar actos performativos del género como mujer. Las emociones figuran en los actos performativos de género y Butler concluye su artículo repitiendo: “gender is what is put on, invariably, under constraint, daily and incessantly, with anxiety and pleasure” (415). Butler identifica los dos polos de la expresión de género: la ansiedad cuando hay desequilibrio entre las normas de género y la construcción de la identidad

<sup>1</sup> Aunque la narradora no menciona precisamente lo que aflige a Azucena, es probable que tenga tuberculosis por la mención de la “preferencia en la juventud” (Gorriti 163) y la necesidad de ir en busca de “perfumadas brisas” (163).

y el gozo cuando los dos están en equilibrio. Por ser errante y salteador, Emmanuel nunca experimenta este tipo de gozo y termina sin quitarse las prendas de vestir masculinas.

Al terminar de leer “Gubi Amaya” el lector se da cuenta de que el final ambiguo es solo el comienzo de otra historia contada in medias res, prohibiendo que Emmanuel cambie su papel como errante. No cabe duda de que el acto de vagar es subversivo porque Gorriti rechaza el arquetipo de la mujer decimonónica como madre fiel y sumisa a su esposo. La ambigüedad y la fragmentación de las narrativas caracterizan *Lo íntimo* y “Gubi Amaya”, facilitando múltiples interpretaciones de los acontecimientos en estas obras. Por eso, las obras de Gorriti van en contra de las autobiografías bien organizadas y detalladas de los autores masculinos de su época no solo por motivos artísticos, sino por cómo la situación social de la mujer desterrada afecta el autoconocimiento. Gorriti expresa sus inquietudes y nostalgia por la patria chica al lector de *Lo íntimo*, recordando los eventos de su vida desde la madurez. Su autobiografía y las menciones de sus proyectos inacabados posibilitan futuros proyectos que analizan la subjetividad femenina en Latinoamérica. Igualmente, el travestismo de Emmanuel en “Gubi Amaya” no resuelve las dificultades de encontrar un espacio para la mujer en la nueva nación, sino que crea un marco que existe dentro del espacio liminal. Una lectura feminista de estas obras reconoce cómo las protagonistas reivindican que la experiencia de la mujer no cabe dentro de rígidas normas sociales. Es precisamente dentro de las esperanzas que Gorriti tiene para el futuro en sus textos que se puede dar a entender las limitaciones y las lagunas en las narrativas como posibilidades para la subjetivación femenina en el mundo real.

### Referencias citadas

- Arambel-Guñazú, María Cristina, y Claire Emilie Martin. *Las mujeres toman la palabra: Escritura femenina del siglo XIX*, tomo 1. Iberoamericana, 2001.
- Batticuore, Graciela. *El taller de la escritura: Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876/7-1892)*, editado por Beatriz Viterbo, Rosario, Argentina, 1999.
- Batticuore, Graciela, y Liliana Zuccotti. “Papeles de entrecasa. Juana Manuela Gorriti.” *Latin American Studies Association*, abril 17-19, 1997 en Guadalajara, México, Universidad de Buenos Aires, 1997.
- Butler, Judith. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.” *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, editado por Sue-Ellen Case, Johns Hopkins University Press, 1990, pp. 401-17.
- Efrón, Analía. *Juana Gorriti: Una biografía íntima*. Editorial Sudamericana, 1998.
- Foucault, Michel. “Technologies of the Self.” *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*. University of Massachusetts Press, 1988, pp. 16-49.
- Gorriti, Juana Manuela. “Gubi Amaya: Historia de un salteador.” *Sueños y realidades: Obras completas de la Señora Doña Juana Manuela Gorriti*, vol. 1, editado por Vicente G. Quesada, Librería de Mayo de C. Casavalle, 1865, pp. 109-207.
- . *La tierra natal; Lo íntimo*. Fondo Nacional de las Artes, 1999.
- Grzegorecyk, Marzena. “Lost Space: Juana Manuela Gorriti’s Postcolonial Geography.” *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 8, núm. 1, junio 2002, pp. 55-69.
- Guñazú, Cristina. “Biografía y obras de Juana Manuela Gorriti.” *Escritoras latinoamericanas del diecinueve*, eladd.org/auto-ras-ilustres/juana-manuela-gorriti/.
- Hall, Donald. *Subjectivity*. Routledge, 2004.
- Masiello, Francine. “Disfraz y delincuencia en la obra de Juana Manuela Gorriti.” *El ajuar de la patria: Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, compilado por Cristina Iglesia, Feminaria Editora, 1993, pp. 62-71.
- Miseres, Vanesa. “Un Grand Tour local: Los viajes de Juana Manuela Gorriti.” *Mujeres en tránsito: Viaje, identidad y escritura en Sudamérica*. University of North Carolina Press, 2017, pp. 75-115.

## La masculinidad cortesana de los personajes cervantinos: Una aproximación en *La fuerza de la sangre* y *Las dos doncellas*

Ana Belén Álvarez  
The University of Alabama

*El Cortesano* (1528), escrito por Baldassare Castiglione, es el primero de una serie de libros que se publican en el siglo XVI dirigidos a la instrucción de los hombres nobles. Este tratado moralista se contextualiza en una Europa homosocial en la que el objetivo de los hombres es reforzar su masculinidad y buscar la aprobación de sus semejantes para conseguir un lugar en la corte. Según la teoría de Michael S. Kimmel, esta virilidad masculina es definida hegemoníicamente como “a man in power, a man with power, and a man of power” (61). Aunque, en ocasiones, se relacione la masculinidad y el poder con la violencia, pese a ser rechazada por Castiglione, explica Kimmel que la manera más fácil de aumentar la virilidad frente a otros hombres es ejerciendo su poder contra las mujeres (67). Como resultado, el género femenino es utilizado como una moneda de cambio para mejorar su posición dentro de la jerarquía social masculina (63).

De esta disputa masculina se desprende un fuerte rechazo hacia el género femenino. Las mujeres no forman parte de esta, no son adversarias porque no tienen la misma categoría social que los hombres, ellas son inferiores. Sin embargo, esta negativa saca a la luz la gran paradoja de los textos del Siglo de Oro español: si la mujer no tiene la misma consideración social que el hombre, ¿por qué son atacadas, rechazadas y calladas con tanto empeño? Según el análisis de Merry Wiesner-Hanks, la principal razón para justificar estos actos es evitar que la mujer tuviera poder, ya que son percibidas como una amenaza para el orden y la jerarquía social establecida (295), que efectivamente favorecería a los hombres.

Estos mismos valores sociales se ven reflejados en las obras de ficción de todo el siglo XVI y XVII; concretamente, en este ensayo analizaré dos novelas de Miguel de Cervantes: *La fuerza de la sangre* y *Las dos doncellas*, publicadas en 1613. En la primera, Cervantes presenta a Leocadia y Rodolfo: ella es un personaje totalmente sumiso y fiel a las normas sociales establecidas y él, en cambio, pese a no seguir dichas normas, no sufre ninguna consecuencia por agraviar a Leocadia. En el segundo texto, en cambio, aunque Teodosia y Leocadia aparentan ser personajes empoderados, el autor igualmente las devuelve al orden a través del matrimonio. Por lo tanto, siguiendo las teorías de Kimmel y Wiesner-Hanks, argumentaré cómo Cervantes escribe sus novelas influido por el tratado moralista de Castiglione, pues así lo reflejan sus personajes. De este modo, señalaré los momentos en los que el género femenino es rechazado dentro de los valores sociales en *El Cortesano* y cómo los personajes masculinos de los tres textos ejercen su autoridad contra la mujer, haciéndolas callar a causa de la ansiedad homosocial. Sin embargo, estos actos, lejos de conseguir una desautorización femenina, veremos cómo reforzarán al género mediante una subversión de los conceptos autoridad y poder.

Una característica que hace único el texto de Castiglione, frente a otros manuales de la época, es que está escrito en forma de diálogo y el autor hace partícipes tanto a hombres como a mujeres. Este recurso dialogístico es muy popular en la época y, tal como indica Peter Burke, el diálogo puede ser estudiado como una revelación de los ideales de vida pasados. Esta creencia puede llevar al lector a pensar que, aunque el tratado está dirigido a la instrucción del hombre, al participar mujeres y hablar de ellas, también refleja la situación de estas. Precisamente, en estas justificaciones se basa la teoría del materialismo feminista, según Rosemary Hennessy y Chrys Ingraham, la incorporación de teorías sociales, culturales y lingüísticas al estudio de los textos literarios permite situar a la mujer en un momento histórico determinado y, como consecuencia, conocer sus condiciones sociales. Sin embargo, como explicaré al analizar los textos de Cervantes, esta teoría no es posible aplicarla a la ficción ya que, según explica Mariló Vigil, “las obras de escritores y dramaturgos contienen estilizaciones, elementos compensatorios, exageraciones y omisiones” (3). Es, por otro lado, Anne Cruz quien propone estudiar los personajes femeninos de estos textos desde una perspectiva de los géneros literarios.

En *El Cortesano*, el género femenino se representa de dos maneras diferentes. Por un lado, figuran dos mujeres en

los diálogos, Emilia Pía y Constanza Fregosa, las cuales hacen sus aportaciones dialógicas de un modo totalmente activo. Por otro lado, en las intervenciones entre varones se hacen alusiones negativas y comparaciones con la mujer como eje central. Considero que la visión de los hombres sobre las mujeres se refleja en su actitud hacia ellas; por ello, analizaré las menciones sobre el género femenino en el Libro I por parte de los hombres.

La primera alusión explícita a la mujer ocurre en el Capítulo IV, en el cual se trata la relación del caballero con las armas. Castiglione compara la reputación de este en su dominio de las armas con la honestidad de una mujer alegando que “como en las mujeres la honestidad una vez alterada mal puede volver a su primer estado, así la reputación de un caballero que ande en cosas de caballería” (57). De este modo, a lo que el autor se refiere es que, igual que una mujer no recupera su virginidad una vez la ha perdido, el hombre no puede volver a ser considerado buen caballero si comete algún error que le haga perder su reputación. En lo que Castiglione no repara es que el hombre tiene absoluta responsabilidad sobre su destreza armamentística y, sin embargo, en la honestidad de una mujer cabe también el género masculino, puesto que se necesita un hombre y una mujer para mantener una relación sexual heteronormativa. Además, se puede hacer alusión a la violación, sobre la cual el hombre tiene más responsabilidad, que la mujer forzada. En esta misma línea de argumentación, Ruth El Saffar aclara que este tipo de textos muestran las expectativas culturales en la Edad de Oro peninsular sobre la política sexual (207), esto es, cuando la mujer no tenía la misma consideración que un hombre. Si ambos géneros no parten del mismo respeto, cabe entender que este autor no se plantea quién es el verdadero responsable de la pérdida de honor de una mujer.

A medida que va idealizando al perfecto cortesano, Castiglione, en varias ocasiones, pone a la mujer de referencia para que el hombre sepa cómo no debe proceder. Este modo que tiene el autor de construir el prototipo de buen cortesano es totalmente incoherente por no centrarse en el varón y porque, socialmente, los hombres y las mujeres no están en la misma categoría jerárquica. Por ejemplo, en el Capítulo VII del Libro I, en el cual se debate sobre el buen hablar y escribir, el Conde apunta: “la buena voz, no muy delgada ni muy blanda como de mujer” (89). En este caso, no solo asume que todas las mujeres tienen el mismo tono de voz, sino que no define cómo debe ser el idóneo para el cortesano. Sin embargo, esto último es uno de los argumentos al que más han hecho referencia algunos críticos literarios, como Xabier Granja, quien indica que Castiglione no siempre llega a un consenso de lo que constituye el éxito de una actuación cortés (13). Estas incongruencias del texto son, explica Kimmel, otra de las causas de la ansiedad por mostrar mayor virilidad que el resto de hombres. Pero, la cita del Conde también demuestra el rechazo a la naturaleza femenina que describe Emilie Bergmann en su artículo y que ocurre en las altas sociedades durante el siglo XVI.

La mujer no solo es considerada como todo aquello que el hombre no debe ser, sino que también es presentada como el sexo débil. En efecto, el Capítulo X trata de la relación entre el buen cortesano y la música. Castiglione explica que el hombre debe ser músico, cantante, tocar instrumentos y entender de arte. La discusión radica en que justifica estos saberes con que las mujeres se sienten más atraídas a este tipo de hombres: “para que con ella [la música] sirváis y deis placer a las damas, las cuales de tiernas y de blandas fácilmente se deleitan y se enternecen con ella” (117). Resulta contradictorio que durante los capítulos anteriores esté reiterando el papel secundario de las mujeres y que lo importante en un cortesano es que mantenga su honor por encima del de otros, pero ahora mencione la atracción de las mujeres. Este tratado sirve para mantener el honor y no perder su posición dentro de la jerarquía social y, sin embargo, al hacer referencia a estas cualidades, tradicionalmente femeninas, está poniendo a hombres y mujeres al mismo nivel, contradiciéndose con otros momentos del texto.

En cuanto a los diálogos entre hombres y mujeres de la corte en la que se desarrolla el argumento, es interesante mencionar que muchas de las intervenciones femeninas sirven para concluir o reconducir conversaciones que están teniendo los hombres “pese a que todos rían” (33), como apunta Lucía Dassaut. Emilia, por ejemplo, dice “a mi parecer que esa vuestra disputa ya dura mucho y comienza a ser pesada, por eso sería bien dejara para otro tiempo” (101), pero los demás conversadores no la tienen en cuenta. En otro momento en que el Conde habla de los cuidados para la belleza que llevan a cabo las mujeres, Constanza Fregosa le interrumpe y, valiéndose de los propios argumentos utilizados para describir al buen cortesano, le responde: “Podría ser que fuese mejor cortesía ahora la vuestra en proseguir vuestro razonamiento y hablar del Cortesano que en querer descubrir las miserias o tachas de las mujeres sin ningún propósito” (103). Considero, además, que en este caso el tono en el cual Constanza le habla al Conde contiene agencia femenina implícita, incluso le aporta cierta masculinidad. Esta idea se puede justificar gracias al concepto de “androgyny succinctly” acuñado por John Aylmer y recogido en el libro de Wiesner-Hanks, el cual muestra que las mujeres aristócratas, como Constanza, poseen las características físicas de mujer, pero las cualidades masculinas necesarias para gobernar y tener autoridad.

Dassaut explica que Castiglione se inspira en el estilo dialogístico de otros autores como Pietro Bembo o Platón, de los que además adapta algunos personajes. Destaca que en los dos textos que Castiglione tiene como referencia, los personajes femeninos son secundarios o están excluidos en el debate y, sin embargo, en *El Cortesano*, aunque no aporten argumentos sobre la definición del buen cortesano, tienen incluso protagonismo en los diálogos. Por lo tanto, se observa a una mujer que, sin ser protagonista, está presente y cuenta con cierta agencia individual, todo un ejemplo de *aurea medi-*

*ocritas*. Siguiendo el argumento de Dassaut, la participación de las mujeres en el diálogo puede hacer caer al lector en la falsa percepción de que, en *El Cortesano*, la agencia de sus personajes femeninos ocurre por ser una corte pequeña o regida por mujeres (33). No obstante, este argumento es falso ya que, en Urbino, Italia, donde tienen lugar estas conversaciones, gobierna un rey, no una reina; aunque es ella quien, paradójicamente, participa en la conversación.

En cuanto a las dos novelas de Cervantes, ambas se encuentran recogidas en su libro *Novelas ejemplares* que se publicaron con el objetivo de educar y mostrar a los lectores metáforas provechosas. Los críticos más contemporáneos califican la postura de Cervantes tanto de misógino, como de feminista, sin llegar a una conclusión conjunta. Si bien es cierto que algunos personajes de Cervantes tienen tintes reivindicativos, como el discurso de Marcela sobre la libertad de la mujer en *El Quijote*, pongo en duda que lo escribiera en base a ideas que ahora se catalogan de feministas. En esta misma dirección señala Cruz que muchos otros personajes femeninos de Cervantes presentan inconsistencias que solo pueden explicarse a través de un análisis del género literario, “genres such as the Spanish comedia, the pastoral, and Italianate short stories relied on maintaining conventionally social as well as narrative closure to lessen women’s threat to the social order” (Cruz 279). De este modo, las reacciones que tienen los personajes femeninos, precisamente por ser dramatizaciones, no se pueden tomar como ejemplo de lo que sucede en la época. Sin embargo, la propia Historia sí encuadra a Cervantes en la España del siglo XVI y XVII y algunos de los valores tradicionales que se recogen en *El Cortesano* y la ansiedad homosocial que él mismo quizás experimenta, tal y como demostraré a continuación, se observan en su escritura.

En el caso de *La fuerza de la sangre*, la historia comienza con el rapto de Leocadia por parte de Rodolfo, para llevársela a su casa y violarla. Explica Cervantes que “el sobresalto le quitó la voz para quejarse” (217) y, aunque se encuentra acompañada de su familia y ellos sí pueden gritar, el autor les arrebató su derecho a ser auxiliados “porque todo lo cubría la soledad del lugar y el callado silencio de la noche” (217). Este epíteto que utiliza Cervantes para describir la noche es una premonición de la importancia que tendrá el silencio en la novela pues, como describe Fernando Rodríguez, “el silencio es el elemento narrativo que desata el conflicto” (543), aunque no para converger en un final feliz como concluye en su artículo.

Una vez que Leocadia recupera la conciencia, justo antes de ser abandonada en la calle por Rodolfo, le ruega que la mate alegando que, al haberle quitado la honra, es como si estuviera muerta en vida. Al escucharla, él “no sabía qué decir ni qué hacer” (Cervantes 218), lo que delata su ignorancia y queda patente, de este modo, que este personaje se ha dejado llevar por sus impulsos sexuales, sin tener en consideración las posibles consecuencias de sus actos. Su silencio hace continuar a Leocadia, quien le explica que, aunque a veces el dolor hace hablar a las víctimas, “entre mí y el cielo pasarán mis quejas, sin querer que las oiga el mundo” (Cervantes 219), haciéndole ver a Rodolfo, ya casi desde el comienzo, que su acto no va a tener consecuencia alguna. De nuevo, Leocadia utiliza de una manera muy inteligente (Rodríguez 543) las palabras para reforzar, paradójicamente, su futuro silencio, pues en ello reside también su interés por su posición dentro de la sociedad.

Tras un segundo y fallido intento de violación, Rodolfo “sin hablar palabra alguna” (Cervantes 220) deja a Leocadia sola en la casa y se va a buscar a sus amigos para pedirles consejo. Sin embargo, decide callar, “arrepentido del mal hecho y movido de sus lágrimas” (Cervantes 221), y vuelve a buscar a Leocadia para llevarla junto a la Iglesia, justo como ella le había pedido, y así esta conseguir llegar hasta su casa. En esta escena se observa claramente la distinción que hace Wiesner-Hanks entre los conceptos de poder y autoridad: el primero es entendido como la capacidad de dar forma a los acontecimientos, y el segundo supone que estos sean reconocidos formalmente y tengan legitimidad (277). Cervantes muestra una subversión del género al quitarle a Rodolfo toda la autoridad que, como hombre, posee dentro de la trama. Tiene el poder de violar a Leocadia y lo hace; no obstante, no es capaz de revalidar este acto a través de su publicación o, en otras palabras, como sugiere Kimmel, no muestra su alta virilidad.

La primera solución que da Cervantes al agravio de Leocadia es el silencio propuesto por su padre porque “más lastima una onza de deshonor pública que una arroba de infamia secreta” (222). En la época en la que se desarrolla la historia, la deshonor de la mujer es extensible a su esposo y, en caso de no tenerlo todavía, a su padre, como ocurre en este caso. Por este motivo, él le dice que es mejor no decir nada a nadie y la consuela diciéndole que “puedes vivir honrada con Dios en público, no te pene de estar deshonorada contigo en secreto: la verdadera deshonor está en el pecado, y la verdadera honra en la virtud” (Cervantes 222). El agravio es silenciado con tal diligencia que, cuando Leocadia, fruto de la violación, da a luz a un niño, lo hacen criar durante sus primeros cuatro años de vida en una aldea y, después, vuelve como un sobrino de la familia. Tras el fortuito descubrimiento por parte de los padres de Rodolfo de que Luis es su nieto, estos hacen volver a su hijo a España, donde formalizan el matrimonio con Leocadia, segunda y última solución que ofrece Cervantes para deshacer el agravio y que ella, de este modo, recupere su honra.

A lo largo de la historia, Leocadia se desmaya en tres ocasiones: al comienzo cuando Rodolfo la asalta y se la lleva a su casa; el día que le confiesa a Estefanía, la madre de Rodolfo, que Luis es su nieto; y en el momento en que Rodolfo está a punto de reconocer a Leocadia como la mujer que violó y debe decidir si seguir la voluntad de sus padres de casarse con ella o no. Las tres suponen situaciones con un nivel de ansiedad extremadamente alto para Leocadia, pero son momentos en

los que puede y debe, alzar su voz y hacerse valer. Lo que puede parecer una reacción natural del cuerpo propongo que es, en realidad, un acto de autoridad masculina por parte de Cervantes para enmudecer a este personaje y no dejarla destacar sobre Rodolfo. Debido a la preocupación viril a la que hace referencia Kimmel, el autor no puede permitir que este personaje femenino se revele y le quite la autoridad a su compañero masculino y decide seguir con el orden social establecido.

La pérdida de conciencia temporal, aparejada en los textos cervantinos únicamente al género femenino, también ocurre en la segunda novela que analizo en este ensayo, *Las dos doncellas*. Desde el comienzo de la historia aparece un hombre “dando manifiesto indicio de desmayarse” (Cervantes 323), donde el lector pronto descubre que el apuesto muchacho es, en realidad, una mujer, Teodosia. Esta le cuenta al hombre con quien comparte habitación, Rafael, que es “una desdichada doncella” (Cervantes 327) y se dirige a Salamanca para pedirle explicaciones a Marco Antonio, por haberla agraviado. En el momento en que Teodosia y Rafael descubren que son hermanos, este asume que, por su condición de mujer, “podía ser que el agravio que le había hecho [Marco Antonio] le enmudeciese” (Cervantes 332), por lo que le propone seguir haciéndose pasar por varón y llamarse Teodoro. En esta escena se observa, de nuevo, una diferencia entre poder y autoridad aparejada al género: Teodosia tiene el poder de convertirse en Teodoro, pero solo esta versión masculina tiene la autoridad para ir a buscar a Marco Antonio y pedirle explicaciones. Además, aunque Teodora ha podido tomar la decisión de convertirse en hombre por sí sola, ahora, con un hombre al lado, necesita de su autoridad para reafirmarse.

De camino a Barcelona, los hermanos acogen en su viaje a Francisco, un joven al que han robado y atado a un árbol. En este momento, Cervantes crea un gran juego de intercambio de géneros que lleva aparejados estereotipos y valores sociales y morales analizados previamente en *El Cortesano*. En primer lugar, Teodoro y Francisco se encuentran solos en un balcón en el cual el primero, enfatiza el autor, tiene “puestos los dos de pechos” (336), recordando que este personaje es, en realidad, una mujer (Kartchner 71). Teodoro, que ya sospecha que Francisco tampoco es un hombre, le dice que su experiencia le hace llegar a la conclusión de que la persona que tiene delante es una mujer y que el cambio de género solo puede ser causado por una desdicha, tal y como le ocurrió a ella. Como consecuencia de sus palabras, Francisco, ahora convertido en Leocadia, rompe en lágrimas y besa las manos del todavía joven Teodoro el cual, seguidamente, vuelve a ser Teodosia. Cuando estos dos cambios de género ocurren y los dos personajes se encuentran bajo su versión femenina, llorando, Cervantes apunta que es “propia y natural condición de mujeres principales, enternecerse de los sentimientos y trabajos ajenos” (337) reflejando las convenciones de género de la época.

Cuando Rafael, Teodoro y Francisco llegan al puerto de Barcelona, donde desembarcará Marco Antonio de una de las galeras, se encuentran con una gran riña. Rafael pretende ir a ver qué ocurre, mas le basta el simple consejo del joven que lleva sus pertenencias para desistir debido al peligro que pueda correr. Sin embargo, a lo lejos ve a Marco Antonio y entonces son Teodoro y Francisco las que acuden a socorrer a quien no había dudado en abandonarlas despojadas de su honra. Marco Antonio es herido en la sien y es Francisco quien, movido por el agravio producido en Leocadia, acude a socorrerle, pues ve en él la solución a su deshonra. En esta escena Cervantes propone cuatro transgresiones de género porque, como bien apunta Kartchner, los hombres son presentados como débiles; Rafael tiene miedo de luchar y Marco Antonio sale malparado de la riña, y las mujeres, en cambio, son fuertes ya que ambas luchan y, Leocadia, además, salva a Marco Antonio (74). De este modo, el autor contradice los roles de género establecidos en otros momentos de la trama, algo que refuerza la opinión de Cruz de que estos personajes deben estudiarse desde la perspectiva de su clasificación literaria. Este análisis, no obstante, no significa que no se pueda desprender de esta historia el contexto real en el cual está inscrita y que implica de manera directa a Miguel de Cervantes. Según Castiglione, el hombre debe ser hábil en el uso y ejercicio de las armas (57), tal como sucede en los personajes masculinizados, y debe mostrar una gracia natural al escribir (78), mostrada en estos dos textos cervantinos.

A pesar de los cambios de género, explícitos o no, que ocurren durante la historia, al final se observa cómo los personajes femeninos resultan dependientes de los masculinos porque están atrapados en la red patriarcal española (Cruz 264). En la realidad de la época, pese a que la Iglesia considera también a la mujer una persona humana, esta debe estar subordinada al hombre (Vigil 12), y así resuelve Cervantes esta novela. Leocadia, deshonrada y enamorada de Marco Antonio, acepta casarse con Rafael y Teodosia, deshonrada y humillada también por Marco Antonio, acepta casarse con él puesto que estas dos mujeres necesitan de un hombre para reafirmarse como individuo dentro de la sociedad. Esta vuelta al orden en la que los personajes femeninos se inclinan por la única solución posible y los masculinos, pese a los agravios cometidos, no sufren ninguna consecuencia, sacan a la luz los valores masculinos, vistos en *El Cortesano*, que tiene Miguel de Cervantes. Él, como hombre, transmite la inseguridad masculina a los personajes de su mismo sexo y, aunque durante la narración acontezcan situaciones revolucionarias para la época, los finales delatan la ansiedad homosocial del autor.

Como se ha podido observar, en los siglos XVI y XVII las mujeres no son consideradas personas de todo derecho, sino más bien propiedades u objetos de los padres que, una vez casadas, pasan a ser del marido. Igualmente, el género masculino trata de mostrar su virilidad y transmitirla a generaciones posteriores a través de tratados y manuales como el de

Castiglione. Sin embargo, al analizar ciertos componentes de estos textos, como los mostrados en este ensayo, se desprende que el género femenino, utilizando la gracia tan presumida por los hombres, es capaz de dirigir una conversación e inferir, de este modo, poder. Con esto no quiero decir que las mujeres tuvieran autoridad ni que no fueran devaluadas por el hombre, sino que la necesidad continua de demostrar cuán buen cortesano es un hombre revela el miedo a ser catalogado de lo contrario, lo que a su vez demuestra que están en constante lucha social.

En cuanto a los textos de ficción, queda comprobado también que la masculinidad está llena de peligros, los hombres están inmersos en un miedo incesante de perderla que les hace entrar en una competición sin precedentes (Kimmel 64). Aunque estoy de acuerdo con el modo que tiene Cruz de estudiar a los personajes femeninos cervantinos, teniendo en cuenta el género literario en el cual se encuadran y no como un reflejo realista de la época, también creo que cierto miedo homosocial del autor es transmitido a sus personajes masculinos. Tal como argumenta Cruz, las comedias ofrecen un espacio limitado para que los personajes femeninos desarrollen su subjetividad (270), razón por la que los personajes de las dos novelas analizadas llegan a ser incluso transgresores. Sin embargo, continúa la autora explicando que, al final de estas historias, las reglas sociales coartan la independencia de estos personajes, razón por la cual los tres analizados acaban casándose, incluso dos de ellas con quien previamente las ha agraviado. En definitiva, incluso teniendo en cuenta el componente dramático de las dos novelas, se infiere que Miguel de Cervantes las escribe influido por tratados de conducta nobiliarios de la época tanto en el modo de narrarlas como en el desarrollo de sus tramas.

### Referencias citadas

- Bergmann, Emilie. “Mujer y lenguaje en los siglos XVI y XVII: Entre humanistas y bárbaros.” Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 21-26 de agosto de 1995, Birmingham. Department of Hispanic Studies, The University of Birmingham, 1998, pp. 33-41.
- Burke, Peter. *The Fortunes of the Courtier: The European Reception of Castiglione's Cortegiano*. The Pennsylvania State University Press, 1996.
- Castiglione, Baldassare. *El Cortesano*. Traducido por Juan Boscán, Madrid, Espasa, 1984.
- Cervantes, Miguel De. *Novelas ejemplares*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.
- Cruz, Anne J. “Cervantes: The Accidental Feminist”. *Sex and gender in Cervantes: essays in honor of Adrienne Laskier Martin*, editado por Esther Fernández y Mercedes Alcalá Galán, Kassel: Edition Reichenberger, 2019, pp. 261-284.
- Dassaut, Lucía. “¿De qué se ríen las mujeres? Un análisis de *El Cortesano* de Baltasar de Castiglione.” *II Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos*: 27, 28 y 30 de septiembre de 2011.
- El Saffar, Ruth. “In Praise of what is Left Unsaid: Thoughts on Women and Lack in Don Quijote.” *Modern Language Notes*, vol. 103, núm. 2, 1988, pp. 205-222.
- Granja, Xabier. “Refashioning Early Modern Masculine Performance through *manuales de conducta*”. *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 95, núm. 4, 2018, pp. 219-241.
- Hennessy, Rosemary, Ingraham, Chrys. “Materialist Feminism: A Reader in Class, Difference, and Women's Lives”. Editado por Rebecca Sullivan, *Canadian Journal of Communication*, vol. 24, núm. 3, 1999, pp. 193-195.
- Kartchner, Eric J. *Unhappily Ever After: Deceptive Idealism in Cervantes's Marriage Tales*. Newark: Juan de la Cuesta, 2005.
- Kimmel, Michael S. *Masculinity as homophobia: Fear, shame, and silence in the construction of gender identity*. 1994.
- Rodríguez, Fernando. “Reconsideraciones sobre el silencio en La fuerza de la sangre.” La pluma es la lengua del alma. Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. F. Cuevas Cervera, M. Beauchamps, V. Moraes, M. Augusta Vieira, K. T. Zitelli, eds. Alcalá: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2018, pp. 541-551.
- Vigil, Mariló. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Siglo XXI, 1987.
- Wiesner-Hanks, Merry E. *Women and Gender in Early Modern Europe*. Cambridge UP, 2008.



## Dialéctica de inclusión y exclusión: conflictos sociales, raciales e identitarios en *Martín Rivas* de Alberto Blest Gana y *Sirena* de Francisco Arriví

Gabriela C. Escobar Rodríguez  
Florida International University

Las sociedades hispanoamericanas se han caracterizado, incluso antes de la llegada de los españoles, por la diversidad racial y la superposición de distintas culturas. A pesar de esto, no fueron pocos los esfuerzos oficiales durante la Colonia y el inicio de vida republicana de los países latinoamericanos por homogeneizar estas diferencias. No deja de resultar irónico que así haya sido ya que los procesos de conquista, colonización, e independencia se basaron en un discurso supuestamente inclusivo. Los dos primeros, teñidos de tonos mesiánicos, unían a todos los miembros de la sociedad bajo una religión común que ofrecía el cielo y la vida eterna a todos los individuos, sin importar el escalafón que ocupasen en la estructura social. El último propugnaba los derechos humanos para todos los ciudadanos por igual y proponía la creación de las nuevas repúblicas como espacios donde tendrían cabida todos los grupos sociales y sus costumbres. De más está decir que ese ideal independentista de inclusión se vio reemplazado con rapidez por las ideas de progreso y civilización en las que no había cabida para las razas tradicionalmente tachadas de inferiores o bárbaras.

Durante el proceso de construcción nacional posterior a la Independencia, la literatura jugó un papel fundamental como vehículo de difusión de ese “nosotros colectivo” (Quijada 289) necesario para la fundamentación de las nuevas repúblicas. No obstante, la nueva imagen nacional se basó en “una dialéctica de inclusión/ exclusión” (Quijada 290) que favoreció a los grupos raciales dominantes (blancos) y apartó a los marginados (indios, negros, mestizos, mulatos, etc.). Tal fenómeno puede apreciarse en *Martín Rivas* (1862) de Alberto Blest Gana, autor considerado como el padre de la novela chilena. Resulta evidente que la mayor parte de la población hispanoamericana no podía identificarse ni encajar en los parámetros decimonónicos que pretendían definir de forma irrevocable lo que significaba ser un ciudadano latinoamericano. Esta imposición de modelos imposibles de alcanzar fomentó la formación de individuos incapaces de aceptar rasgos heredados de antepasados indígenas o negros que buscan emular elementos de la raza dominante blanca a la cual odian y admiran de manera simultánea.<sup>1</sup> A lo largo del siglo XX, la literatura se convirtió, poco a poco, en el espacio predilecto para denunciar dicha dicotomía, cuestión que puede observarse en la obra teatral *Sirena* (1958) del puertorriqueño Francisco Arriví.

El siglo XIX hispanoamericano estuvo marcado por la obsesión por el orden, el progreso, la modernidad y la civilización. Las nuevas naciones debían erigirse siguiendo los pasos de Europa, pero alejándose de los parámetros españoles y, por ende, del pasado colonial. No obstante, la estructura piramidal social de la Colonia fue heredada casi en su totalidad por las repúblicas latinoamericanas. La llegada de los españoles a América supuso la imposición de una sociedad estratificada donde la clase social que se ocupaba estaba determinada por el color de la piel y el trabajo que se realizaba. La punta de la pirámide estaba ocupada por los blancos españoles, quienes ejercían cargos políticos, administrativos, militares o religiosos dentro del sistema colonial. A estos les seguían los blancos criollos, quienes administraban las riquezas de la zona y ejercían como hacendados, estancieros, empresarios o administradores de minas. Por debajo de estos se encontraban los criollos po-

<sup>1</sup> El mexicano Octavio Paz escribió uno de sus libros más conocidos *El laberinto de la soledad*, en un período en el que se estaba comenzando a cuestionar el discurso oficial de dominación del otro. En el texto el autor plantea que los problemas identitarios de los mexicanos derivan de la incapacidad que tienen de aceptar su pasado. Rechazan el pasado español por haber violentado al antepasado indígena; sin embargo, rechazan también el pasado indígena por haber asumido una actitud pasiva y sumisa ante el antepasado español. El autor concluye que esto condena a los mexicanos a un laberinto de soledad del que parece no haber salida.

bres y los mestizos o mulatos libres que trabajaban como comerciantes, artesanos o empleados de negocios. A continuación, estaban los indígenas (muchos de ellos ligados a un sistema de servidumbre vitalicia en las encomiendas) y finalmente los negros esclavos quienes realizaban los trabajos más duros. En el imaginario de la época, la mezcla de blanco con indio, negro, mestizo o mulato equivalía a sentenciar a la prole a descender en la escala social.

El discurso independentista pretendió desbaratar la estructura social colonial al incluir de manera igualitaria a todos los miembros de la sociedad. Sin embargo, al leer los textos y proclamas de los próceres se entiende la improbabilidad de la concreción de tal plan. Por ejemplo, en sus escritos, Simón Bolívar hizo uso estratégico de un “nosotros” que en ocasiones hacía referencia a “nosotros los americanos” y en otras a “nosotros los blancos criollos”. El *Decreto de guerra muerte* es uno de los primeros documentos en los que se reseña el concepto de americanos, entendido como todos aquellos nacidos en América. El texto dice: “el solo título de americanos será vuestra garantía y salvaguardia. Nuestras armas han venido a protegeros, y no se emplearán jamás contra uno solo de nuestros hermanos” (71). Bolívar habla en este texto de los americanos, sin hacer diferencia de razas ni estatus social, igualándolos a todos como hermanos; cosa que no sucede en otros escritos.

Por el contrario, el Libertador afirma en la *Carta de Jamaica*: “Estábamos como acabo de exponer, abstraídos ... ausentes del universo en cuanto es relativo a la ciencia del gobierno y administración del estado. Jamás éramos virreyes, ni gobernadores ... arzobispos y obispos pocas veces; diplomáticos nunca; militares, sólo en calidad de subalternos; nobles, sin privilegios ...” (93). Ese “estábamos” y “éramos” se refiere evidentemente a los blancos criollos, únicos que podían aspirar a tales cargos. En esta carta, Bolívar hace una defensa apasionada de los privilegios usurpados a los criollos (clase social y racial a la que pertenecía) sin tomar en cuenta los derechos básicos negados a otros grupos sociales y raciales. Como señala Mónica Quijada, era muy difícil borrar a golpe de decretos prácticas sociales fundadas en intereses irreconciliables (308). Así fue como las nuevas repúblicas latinoamericanas perpetuaron la pirámide social colonial modificando tan solo la punta: los españoles fueron suplantados por los criollos en los cargos políticos y administrativos.

Herminio Nuñez afirma que “quien establece las reglas del juego también determina la verdad de los conceptos, la dirección y el valor de las conductas, mezclando principios lógicos con contenidos de orden moral que se validan mutuamente” (193). No es de extrañar entonces que un autor como Alberto Blest Gana haya sido reconocido en su tiempo con galardones como el primer premio literario organizado por la Universidad de Chile, en el que los jueces alabaron su capacidad para recrear la “chilenidad”. Una de las novelas más famosas de este autor es *Martín Rivas* y en ella aparecen retratadas tan solo dos clases sociales: la burguesía o clase alta, representada en la casa de don Dámaso Encina y la clase de “medio pelo”, representada en la casa de doña Bernarda.

La casa de don Dámaso se erige como el símbolo de la urbanidad burguesa expresada a través de descripciones minuciosas de la comida, la decoración, la vestimenta de los personajes femeninos (sobre todo de Leonor, hija de los Encina) y las tertulias. En contraposición, la casa de doña Bernarda se construye como la antítesis social de la casa de don Dámaso y la fiesta del picholeo se contraponen a las tertulias burguesas que se llevan a cabo en donde los Encina. La representación de la casa de doña Bernarda permite exhibir las costumbres de los ciudadanos de “medio pelo”; no obstante, estas no son representadas para ser incluidas en el proyecto de nación, sino como ejemplificación de la distorsión que sufren las buenas costumbres cuando clases inferiores intentan imitar a las superiores.

El protagonista, Martín Rivas, presentado al inicio de la narración como un joven humilde y venido del interior, llega, al final del texto, a encarnar todas las virtudes de la burguesía. Jaime Concha explica que esta transformación se da porque el personaje no es realmente un héroe de la clase media que logra ascender en la escala social (como podría parecer a primera vista); sino un héroe de la nueva burguesía emergente de las zonas mineras que se estaba afianzando como clase dominante con el nacimiento de Chile como república (24). El matrimonio con Leonor redime, desde el punto de vista social, a Martín y le otorga el único elemento que le faltaba para poder ser considerado como burgués: el dinero. Licet García señala que Rivas no trasgrede los espacios sociales establecidos, razón por la cual es premiado con el amor de Leonor. Por el contrario, su amigo, Rafael San Luis, es castigado por la trama por haber quebrantado el orden social al tener un hijo con una mujer de una clase social inferior a la suya (94). Desde este punto de vista, los elementos de la obra que transgreden la organización social impuesta sirven tan solo para legitimar la superioridad de la élite burguesa blanca ya que el orden de la estructura social es restituido al final del relato.

Además, resulta conveniente señalar que las descripciones que se presentan en el texto no son tan objetivas como el subtítulo de la obra podría sugerir: novela de costumbres político-sociales. García acierta al observar que Blest Gana “omite el espacio de la miseria y la periferia santiaguina” (97). Estos recortes y exclusiones de la realidad responden al deseo del autor de proyectar una imagen ideal de Santiago de Chile que concuerde no solo con su visión de la ciudad sino con el horizonte de expectativas de sus lectores que, al fin y al cabo, eran en su mayoría burgueses. Este afán de proyectar una sociedad ideal se observa tanto en la omisión que el autor hace de los grupos sociales y raciales marginados como en las descripciones de Leonor. La voz narrativa dice de la joven:

Magnífico cuadro formaba aquel lujo y la belleza de Leonor, la hija predilecta de don Dámaso y de doña Engracia. Cualquiera que hubiese visto aquella niña de diez y nueve años en una pobre habitación, habría acusado de caprichosa a la suerte de no haber dado a tanta hermosura un marco correspondiente (...) El color un poco moreno de su cutis y la fuerza de expresión de sus grandes ojos verdes, guarnecidos de largas pestañas; los labios húmedos y rosados, la frente pequeña, limitada por abundantes y bien plantados cabellos negros; las arqueadas cejas, y los dientes, para los cuales parecía hecha a propósito la comparación tan usada con las perlas, todas sus facciones, en fin, con el óvalo delicado del rostro, formaban en su conjunto una belleza ideal. (s/p)

La protagonista, representante de la mujer criolla de clase alta, no es rubia, cosa que contrasta con el ideal decimonónico clásico de belleza. Sin embargo, el autor señala con rapidez que Leonor pertenece “a la misma raza” (s/p) que su pálida prima Matilde Elías. Tal como señala Torres Pou: “era conveniente empezar a presentar tipos criollos de mujer, pero, si el personaje tenía cierta relevancia, era preciso puntualizar que no se trataba de ninguna mestiza” (67). Tomando en cuenta todo lo anterior, los textos de Blest Gana deben ser vistos, más que como representación de la “chilenidad” y reflejo del Chile de mediados del siglo XIX, como imagen de la clase burguesa hegemónica chilena y de su afán por crear un imaginario nacional homogéneo y exento de elementos bárbaros.

Los esfuerzos por suprimir la heterogeneidad racial y cultural de las sociedades latinoamericanas se aprecian no sólo en los constructos nacionales presentados en las novelas decimonónicas del siglo XIX, sino también en el discurso oficial de la historia hispanoamericana. Tomemos como ejemplo al escritor, historiador y político venezolano de la primera mitad del siglo XX, Rufino Blanco Fombona, quien establece lo siguiente:

Valen poco unas gotas más o unas gotas menos de sangre aborigen y aún africana ante los grandes movimientos de absorción étnica por los cuales la gente hispanoamericana asimila elementos heterogéneos, hasta crear poco a poco un tipo de raza nueva, variedad del hombre blanco. El elemento que predominará es el caucásico. Eso es lo esencial. (55)

El racismo “científico” del siglo XIX, apoyado en pautas planteadas por el darwinismo social y la Eugenesia de Sir Francis Galton, establecía la existencia de razas superiores (la caucásica) e inferiores (las de color). Aseverar que Hispanoamérica era predominantemente blanca equivalía a afirmar que los países que la componían no eran inferiores con respecto a Estados Unidos y Europa. El planteamiento de semejante falacia buscó volverse realidad a través de nuevas políticas de inmigración que comenzaron en el siglo XIX (en Argentina por citar un caso) y que se extendieron hasta bien entrado el siglo XX (en República Dominicana durante el Trujillato, por ejemplo). Dichas medidas pretendían atraer europeos a América con el propósito de blanquear la raza y así mejorarla.<sup>2</sup> Se tenía la idea de que la mezcla con indio o mestizo se podía diluir hasta volver a ser considerado blanco. Las mezclas con negros o mulatos, por el contrario, eran insalvables. En la práctica, estas políticas migratorias lo que hicieron fue aumentar aún más el mestizaje no solo racial sino también cultural de Latinoamérica.

Si *Martín Rivas* es un texto prototipo decimonónico que presenta la imposición de ciertos parámetros de conducta por parte de la clase dominante, *Sirena*, del puertorriqueño Francisco Arriví, es una muestra clara de los problemas identitarios que tales exigencias crearon en las sociedades latinoamericanas. La obra teatral de Arriví expone el conflicto de Cambucha, una mulata que se somete a una cirugía plástica para alterar los rasgos heredados de una madre negra. La voz narrativa dice de la protagonista:

Cambucha contará veintidós años. Anfórica de formas sin caer en la gordura. Su carne irradia una fresca sensualidad en contra del deseo de la muchacha quien se esfuerza inútilmente por disimular su atractivo sexual. Su mulataje es obvio: pelo ensortijado, facciones abultadas, piel acanelada, ojos apestañados gruesamente, muy líquidos y abiertos, biología prepotente (...) En esta tarde viste blusa crema para aliviarse el oscuro color de la tez y falda negra para reducirse la amplitud de las caderas. (10)

Esta fisionomía convierte a Cambucha en una amante apropiada para Roberto, su jefe blanco, quien en repetidas ocasiones le recuerda “tu cuerpo es una maravilla” (24); pero le impiden ser una esposa adecuada para el mismo hombre. De hecho, Roberto, le asegura de forma categórica a su madre que se indigna ante las relaciones de su hijo con Cambucha:

<sup>2</sup> Rufino Blanco Fombona señala al respecto: “A veces el conflicto de razas se manifiesta latente en el mismo individuo: Esto es más grave. A veces el elemento caucásico prevalece en el mestizo, lo que es mejor” (185-186).

“Eso te prometo que no. Nunca tendrás un nieto de color” (36).

Cambucha, quien efectivamente queda embarazada de Roberto a pesar de las promesas que este hace a su madre, altera sus rasgos, pinta su piel y cambia su ropa en un intento de encajar en la clase social de su amado para finalmente ser rechazada por éste de todas maneras. La joven afirma: “No quiero ver nada de mí. Nada. Soy una mulata asquerosa. Una basura” (46). Los esfuerzos de Cambucha por rechazar su identidad de mulata están condenados al fracaso pues lo hace con la esperanza de adoptar la identidad de un grupo racial/social que jamás la va a acoger. La obra apunta entonces a la incapacidad e ineficiencia de tratar de ocultar lo que se es. El hijo de Cambucha y Roberto sería una degradación de la prole desde el punto de vista de la familia del padre, pero un mejoramiento de la raza para la familia por parte de la madre. De ahí que la protagonista esconda a su madre y solo deje a la vista el retrato del padre ausente pero blanco durante la visita que Roberto le hace en su casa luego de la operación.

A esta complicada situación hay que sumarle la presencia del médico estadounidense, Doctor Well, quien realiza la cirugía facial de Cambucha. Recordemos que Puerto Rico fue una de las últimas colonias en independizarse de España. La isla pasó del colonialismo español al colonialismo estadounidense, transición que vivió el propio Arriví. Este cambio hizo que la sociedad puertorriqueña sufriera la imposición de nuevas estrategias de blanqueamiento por parte de los Estados Unidos. Si bien es cierto que este país no planteó de manera abierta políticas que tuvieran como finalidad blanquear racialmente a la sociedad, sí estableció tácticas de imposición cultural, una especie de blanqueamiento cultural si se quiere.<sup>3</sup> Es evidente que los puertorriqueños no podían identificarse con esta nueva cultura que les era ajena, cuestión que agudizó los conflictos identitarios ya existentes en la población. No es casual entonces que Arriví coloque a un estadounidense como el encargado de realizar la transformación de Cambucha.

Francisco Arriví es considerado por muchos como el padre del teatro moderno puertorriqueño. Tal reconocimiento se le otorga no solo por haber logrado consolidar una dramaturgia nacional sino por haber sido capaz de traer a la palestra literaria la realidad de los conflictos identitarios de una sociedad tradicionalmente dibujada como inclusiva y homogénea.

Resulta evidente que las nacientes repúblicas latinoamericanas del siglo XIX perpetuaron los privilegios de la clase dominante y apuntalaron las bases de una sociedad fundamentalmente racista y clasista. El discurso inclusivo de los próceres independentista fue dejado de lado para favorecer la idea de civilización y progreso en donde no había espacio para elementos considerados bárbaros. La imposición de un imaginario nacional, fundamentado por la literatura decimonónica del siglo XIX, que concordara con los intereses de la clase blanca dominante creó una serie de problemas de identidad en la población que han sido arrastrados hasta hoy día. Las clases raciales y sociales marginadas odian y a la vez emulan a la clase dominante. La incapacidad y el deseo de encajar en el molde impuesto ha formado sociedades que, en lugar de hacer espacio a las diferencias, se han dedicado a vender los rasgos y los privilegios de la raza blanca al mejor postor.

La mercantilización de la raza blanca no es nueva; comenzó durante la Colonia con la venta de *Cédulas de gracias al sacar* que declaraban “según tarifa, proporcionada a la mayor o menor cantidad de sangre africana ... blancos a los que no lo son” (Blanco Fambona 158). Esto no igualaba desde el punto de vista étnico a los mestizos y mulatos con los blancos, pero les otorgaba, al menos en papel, los mismos privilegios que a estos. Más adelante, entre el siglo XIX y el XX, se introdujeron procedimientos quirúrgicos y cosméticos que alteraran o disfrazaran los rasgos no caucásicos. Estos decretos y procesos no son más que máscaras que han buscado ocultar la alteridad y que revelan, a su vez, la incapacidad de los latinoamericanos por reconocer y aceptar al otro y su diferencia como parte de esa identidad que, sin ser impuesta, es compartida por todos. Obras como *Martín Rivas* de Alberto Blest Gana y *Sirena* de Francisco Arriví no solo ponen de manifiesto estas dinámicas de exclusión e inclusión de las sociedades latinoamericanas, sino que también revelan la naturaleza bifronte de la literatura del continente que ha servido como espacio predilecto para apuntalar estas dinámicas y estructuras y, a la vez, como medio capaz de derribarlas y ponerlas en evidencia.

<sup>3</sup> Este tema puede apreciarse en textos como *Cuando era puertorriqueña* de Esmeralda Santiago. A continuación, una cita ilustrativa: —La bueyna nutrichon is muhi importantei para los ninios— en castellano con acento americano, describió la necesidad de ingerir porciones de cada una de las comidas del cartel. Había zanahorias y brécol, lechuga, manzanas, peras y melocotones. El pan estaba tajado en cuadros perfectos, no como los bollos de pan que papi traía de la panadería, ni con chichones como el pan de manteca que mami compraba en la cooperativa. No había arroz en el cartel, ni habichuelas, ni bacalao. (71)

## Referencias citadas

- Arriví, Francisco. *Sirena*. Editorial Paraninfo, 1970.
- Blanco Fambona, Rufino. “La evolución político social de Hispanoamérica.” *Ensayos históricos*, editado por Rafael Ramón Castellanos, Biblioteca Ayacucho, 1981, pp.153-194.
- Blest Gana, Alberto. *Martín Rivas*. Biblioteca Virtual Universal, 2003.
- Bolívar, Simón. “Carta de Jamaica.” *Simón Bolívar, escritos fundamentales*, editado por Germán Carrera Damas, Monte Ávila Editores, 1982, pp. 82-107.
- “Decreto de guerra a muerte”. *Simón Bolívar, escritos fundamentales*, editado por Germán Carrera Damas, Monte Ávila Editores, 1982, pp. 69-71.
- Concha, Jaime. “*Martín Rivas* o la formación del burgués.” *Revista Chilena de Literatura*, núm. 5.6, 1972, pp. 9-35.
- García Simón, Licet. “Territorialidad, transgresión y exclusión en *Martín Rivas* de Alberto Blest Gana.” *Circunloquios*, núm. 2, 2015, pp. 88-101.
- Núñez, Herminio. “Sobre el concepto de identidad latinoamericana.” *Cuadernos Americanos*, vol.124, 2008, pp.181-199.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Penguin Books, 1997.
- Quijada, Mónica. “¿Qué nación? Dinámicas y dicotomías de la nación en el imaginario hispanoamericano.” *Inventando la nación: Iberoamérica siglo XIX*, editado por Antonio Annino von Dusek y François-Xavier Guerra, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 287-315.
- Santiago, Esmeralda. *Cuando era puertorriqueña*. Vintage Books, 1994.
- Torres-Pou, Joan. “Intertextualidad en el discurso patriarcal burgués: referencias literarias en *Martín Rivas* de Alberto Blest Gana.” *Explicación de textos literarios*, vol.20, núm.1, 1991-1992, pp. 61-71.

---

## El uso político de la religión durante la Inquisición: El control psicológico y el trauma

Elizabeth Henderson  
The University of Georgia



La observación y el estilo de las obras literarias de la antigüedad donde el arte imita a la vida puede indicarnos por qué las obras populares tienen éxito: el público se reconoce o conecta psicológicamente con aspectos de estas piezas literarias. En el caso de la literatura escrita durante la Edad Moderna en España, la religión jugaba un papel central la manera en que la gente se relacionaba con el mundo y también con el gobierno y los sistemas de poder. En el arte de esta época, se puede observar el trauma que las terribles condiciones de la época causaron en la gente común y cómo la monarquía utilizó la gran narrativa del cristianismo para manipular e inducir trauma entre la población y así conseguir la autoridad absoluta. A través de la investigación del arte antes de la época de Los Reyes Católicos, se puede vislumbrar que las acciones de los personajes literarios más queridos por la gente común tenían como meta construir en España una utopía católica en la que nadie experimentaba ni la crueldad, ni el hambre, ni la pobreza extrema. Esta utopía fue probablemente inspirada por el concepto del Paraíso que espera cada verdadero cristiano después de la muerte y se desarrolló con el deseo de ver a España como el país que construiría este mundo de igualdad, hermandad y valores. Examinando obras de la época como el *Cantar de Mio Cid*, *el Lazarillo de Tormes*, *Fuente Ovejuna*, y *Don Quijote de la Mancha* se puede discernir el efecto que la iglesia poseía sobre la sociedad de la época y la utopía que aquella presentaba a la gente así como sus excusas por los fracasos de sus promesas. La investigación de la psicología de la religión y su relación con la privación y el trauma están claramente visibles en la narrativa de la época y nos revela que había un crecimiento, cuidadosamente calculado, de la manipulación del sufrimiento y de la desesperación de la gente común para solidificar el poder de la monarquía con un control psicológico de la gente.

La obra *el Cantar de Mio Cid* fue una obra bien amada por la gente común de España que cuenta la historia del conquistador que vivía antes de la época de Los Reyes Católicos. Esta obra presenta una gran narrativa del verdadero cristiano que toma la posición de líder para reestablecer la estabilidad de su patria, promover los valores castellanos y cristianos, y crear oportunidades económicas para sus seguidores, aquellos que se sacrifican para apoyar sus campañas. El líder, Rodrigo Díaz de Vivar, conocido como El Cid, se convierte en un símbolo de esperanza para los hombres pobres, ya que busca oportunidades para mejorar las vidas de estos. Los soldados del Cid estaban “recogiendo escudos, armas, y abundantes riquezas” después de cada batalla exitosa y ganaban el respeto por ser miembros del campamento que reconquistó partes de España (Pidal 155). Desde el principio de la obra, se puede observar como la mejora de las condiciones económicas estaba relacionada con la construcción de la utopía cristiana, ya que El Cid recibe la bendición de Dios y del ángel Gabriel, el mismo ángel que supuestamente le dio al profeta Mahoma el Corán (Pidal 123). El ángel le dice que “nunca varón alguno cabalgó con más suerte” y que su misión para reconquistar la tierra para los castellanos católicos era un cumplimiento de los deseos de Dios (Pidal 123). El Cid revela su nivel de religiosidad en otros momentos del poema, incluyendo cuando lucha al lado de un fraile católico, cuando da parte de sus ganancias a la Iglesia para fundar mil misas, o cuando agradece a Santa María por sus éxitos después de sus batallas (Pidal 147-9, 157). Se puede ver que la dedicación del Cid a su fe produce los valores que le hacen exitoso y fuerte. De esta forma, la obra introduce el concepto del

líder elegido por Dios y este líder moral como la llave para la mejora de las condiciones de la gente marginada.

La obra toma un paso más fuerte a favor del Cid al incluir una comparación entre este y el Rey Alfonso. Esta comparación justificaría que una intensificación de la religiosidad en la monarquía produciría mejores líderes de los que ya existían durante la época. El contraste entre los dos hombres existe en dos niveles: la debilidad del rey como líder y la frágil relación entre el Rey Alfonso y Dios comparada con la relación entre El Cid y Dios. En la época medieval habría sido peligroso criticar a la monarquía directamente, por eso la manera en la que la gente enjuiciaba a la monarquía era rehusando a darles alabanzas y poniendo sus equivocaciones en el centro de la obra como forma de crítica. En la obra del Cid se pueden ver ejemplos de estas críticas a la monarquía cuando el Rey fue engañado fácilmente y desterró a su mejor vasallo sin evidencias suficientes, o cuando después de reconocer la inocencia del Cid, da sus hijas a los malvados Infantes en contra de los deseos del Cid (Pidal 81-5, 257-9). Con respecto al vínculo del Rey con Dios, el lector no puede encontrar ninguna relación fuerte entre el Rey Alfonso y el cristianismo ya que este nunca muestra una dependencia en su fe para tomar decisiones y nunca aparece o conversa con el Papa durante el poema. Los fracasos del Rey Alfonso se deben al carecer este de la fe suficiente para cultivar los valores necesarios que conllevan al éxito. Aquí se puede ver una clara conexión desde la perspectiva de la gente común en la que el alivio del sufrimiento está estrechamente unido con la intensificación de la religiosidad, o lo que Sigmund Freud nombró como el cumplimiento de deseos en sus estudios de la psicología de la religión.

El cumplimiento de deseos fue la teoría de Freud que observa la finalidad de la oración en la religión y los efectos de la relación entre el ser humano y Dios tratando de aumentar la dedicación emocional de los seguidores sin importar si reciben lo que desean o no. La psicología alrededor de esta teoría es que en las religiones la gente confiesa regularmente sus problemas y deseos a un Dios en forma de oraciones. Si reciben una solución, los creyentes dan crédito a Dios, pero si no lo reciben, aceptan que Dios les está enseñando una lección (*Sigmund Freud: Religión*). La teoría de Freud propone que la gente religiosa asocia el éxito y la felicidad personal con el nivel de su dedicación religiosa y como resultado, forman la creencia de que Dios puede ayudarles a cumplir deseos que de otra manera serían imposibles (*Sigmund Freud: Religion*). Por otro lado, según los creyentes, Dios escucha sus oraciones y solo provee su ayuda cuando ve que están tomando las decisiones correctas. Sin embargo, según las dos teorías, está claro que los creyentes forman una dependencia emocional con la esperanza que las oraciones les dan. Lógicamente, este aspecto de la religión afectaría más fuertemente a la clase pobre, ya que esta era la clase que más ayuda necesitaba para sobrevivir. Con respecto a España, el problema apareció cuando aquellos con poder empezaron a notar y explotar esta característica de la religión, declarándose a sí mismo los elegidos de Dios y promoviendo la idea de que el Paraíso llegaría a la tierra y el alivio de todo sufrimiento si el pueblo les mostraba dedicación y lealtad.

Históricamente, existen evidencias de que las clases más poderosas sabían de esta característica de la religión e intentaban manipularla para su beneficio personal. En la obra, *Prince*, Machiavelli aconsejó a la monarquía que “ecclesiastical principalities are the only ones that truly sustain themselves” porque tienen más control psicológico sobre la gente, y por eso el Rey debe, “appear all religion... but observe no faith... and know that the people will judge him with their eyes and never get close enough to him to see that it is a lie” (Machiavelli 45, 70-1). Machiavelli explicó que el poder del estado religioso viene de que, “[la gente] keep their princes... however they proceed and live. These alone have states and do not defend them; they have subjects, and do not govern them... they neither think of becoming estranged from such princes nor can they (45)” El ministro político se refiere aquí al príncipe que ha convencido a su gente de que fue elegido por Dios para ser gobernante del estado. Además, explica cómo las terribles condiciones de vida de la gente crean una dependencia emocional en la esperanza por la ayuda de Dios y previene el abandono de un líder declarado divino por la Iglesia. En los estudios sociológicos y psicológicos de la religión, han sido identificados dos aspectos de la religión que causan los fenómenos psicológicos que nota Machiavelli: que 1) la gente “neither think of becoming estranged from such princes nor can they”; y 2) que “[ecclesiastical principalities] have subjects and do not govern them” (45). El primer aspecto se refiere a que un aspecto central de la religión es que los creyentes, especialmente los que experimentan mucho trauma, encuentran sentimientos de autoestima, valor y amor en la creencia de que Dios les ama

totalmente. Otro factor es que en el cristianismo existe una gran narrativa de inclusión de todos en la gran profecía de Dios. El cristianismo enseña a la gente que su sufrimiento tiene un propósito y que cada persona tiene valor y un papel importante en los eventos del mundo, a pesar de que los otros seres humanos pueden considerarles como solo un trabajador sin nada que ofrecer a la sociedad. El segundo aspecto se refiere al código de conducta que gobierna el comportamiento de los seguidores de cada religión, y cómo los creyentes, convencidos de que el príncipe es un representante de Dios, nunca participarán en un golpe de estado contra él, metafóricamente, su propia fe y código moral. Según Machiavelli, mientras que la gente sea religiosa y el rey se muestre como un ser fanático religioso, la gente le será leal. Aunque sus consejos eran ofensivos para muchas, las obras de la época de la Inquisición muestran que estaba en lo correcto y no es una coincidencia que Machiavelli describa al Rey Fernando de Aragón en su libro.

Para profundizar más en la ciencia contemporánea que explora estas observaciones sobre la psicología religiosa, sería importante explorar la relación entre la religiosidad y el trauma personal. En un estudio realizado por un psicólogo que trabaja con clientes con fuertes creencias religiosas que han sufrido diversos traumas en sus vidas, el científico explica que el trauma sufrido afecta la habilidad de procesar eventos correctamente, ya que las hormonas que controlan el pánico y el miedo lastiman al hipocampo, cambian cómo se recuerdan ciertos acontecimientos y permiten a la mente bloquear ciertos aspectos traumáticos (Maltby y Hall 304). Los psicólogos proponen que, como estrategia terapéutica, se incluyan discusiones religiosas con la gente de fe. La relación con Dios puede, especialmente cuando el cliente no experimentaba sentimientos de estabilidad y seguridad durante su niñez, ayudar con los sentimientos que promueven una falta de control sobre la vida y las relaciones estables con otras personas. Este vínculo con Dios puede ser utilizado para sanar la mente, desbloquear los recuerdos traumáticos y así ayudar al cliente a explorar sus experiencias y entenderlas mejor (Maltby y Hall 304). En este estudio, un psicólogo describe el caso de una mujer que fue abusada sexualmente durante toda su niñez y que además fue violada por un amigo. Esta utilizó su relación con Dios no solo para aumentar su valor personal, pero también para encontrar un sentimiento de estabilidad en su vida y la habilidad de superar emocionalmente lo que experimentó (Maltby y Hall 308-9). La gente religiosa, según el psicólogo, encuentra sentimientos de autoestima, amor propio, y la confirmación de su valor como ser humano en el conocimiento de que Dios, el ser más importante y poderoso de todos, los ama con todo su corazón y sin condiciones (Maltby y Hall 309). En una oración que su cliente escribió a Dios ella dice, “I ask you to help me... especially when it comes to the vile sins and transgressions that they committed against you and against me. As a human, made in your wonderful image I have worth and value. I should be treated with respect and kindness. Lord I ask for your justice... You are my defender and protector...” (Maltby y Hall 309). Generalmente, según el psicólogo, estas emociones de valor pueden causar un crecimiento de la fe después de eventos traumáticos (Maltby y Hall 307).

Obras como el *Lazarillo de Tormes* y *Fuente Ovejuna* presentan la vida diaria en Castilla como una que frecuentemente hace a la gente sentirse sucia y aislada, por lo que necesitan incorporar a Dios a sus vidas ya que tenían la firme convicción de que Dios les consideraba como seres puros y que eran totalmente amados por Él. Esto creaba una dependencia emocional ya que el pueblo buscaba la validez de su religión para sentirse que tenían valor y poder superar sus dificultades diarias. Es posible ver cómo la gente común crearía un deseo de sentirse amada por sus líderes de la misma manera que era amada por Dios, motivo por el que creían que tanto las promesas de la Iglesia como la de sus líderes eran honestas y sagradas.

Sobre la gran narrativa de la religión, el sociólogo, Christian Smith, explica las razones sociológicas y psicológicas de la sobrevivencia del cristianismo a lo largo de la historia. Discute la importancia del sentimiento de cada persona que tiene “a significant life” (169). Indica que, “Christianity tells a grand narrative to which every person’s life can be meaningfully joined through belief and commitment... To have an identity, a place, a life project, and agency as human persons requires living in and appropriating significant meanings... [Según el cristianismo] In the end, nothing is meaningless. Nothing- including defeat, pain, and death- is ultimately purposeless” (169-170). Smith explica también que en el cristianismo la dedicación se manifiesta en la forma de descentralización del creador y dedicación absoluta a la glorificación de Dios (170). Sus observaciones, junto con las de Maltby y Hall, combinan para mostrar que la religión no solo enseña a la gente que puede cumplir sus

deseos de autoestima y pertenencia, pero que, para ser verdaderos cristianos, dignos del alivio de sufrimiento de Dios, tienen la responsabilidad de sacrificarse a los esfuerzos de los líderes de la religión como parte de la gran profecía de Dios. Todos los acontecimientos históricos y diarios tienen un papel en la gran narrativa del mundo que manifiestan que, si los cristianos se mantienen leales a Dios, culminará en la llegada del Paraíso en la tierra. En las siguientes obras, se puede ver como la religión fue una herramienta en la consolidación del poder de la monarquía española.

En la obra de teatro *Fuente Ovejuna* se encuentra el mensaje propagandístico de que Los Reyes Católicos fueron líderes cortados por el mismo patrón que el elegido Cid, y que el abuso y sufrimiento de la gente era resultado, no de la corrupción de la monarquía, pero de los nobles que no mostraban dedicación suficiente ni a su fe ni a la corona. Es importante notar que *Fuente Ovejuna* es una obra que no solo fue escrita por un miembro de la Iglesia Católica, una institución que durante esta época estaba unificada a la monarquía, pero que también reconocía que después de la llegada de una monarquía religiosa todavía existía mucho abuso hacia la gente común y corrupción en la sociedad. Para convencer a la gente de que la Inquisición es últimamente positiva y que Los Reyes eran líderes con moralidad cristiana, la obra se centra en un evento histórico que simboliza el descontento entre la gente común con su condición por debajo del gobierno. *Fuente Ovejuna* cuenta la historia de un pueblo pobre que se rebela en contra de su Comendador por los abusos sexuales que comente contra las mujeres del pueblo. El Comendador era un noble cuyo cargo y posición le era encomendado por la corona y el cual representaba a los miembros más tiranos de la nobleza. Es importante notar que la conducta del Comendador es no solo abusiva, pero de muy fácil condena, lo que supone una contradicción directa a la moralidad de la Biblia. El Comendador habla con sus sirvientes sobre las mujeres casadas que persigue, como la mujer de Redondo y la mujer de Martín de Polzo (De Vega 106, 128). Clarifica que su interés es el resultado del pecado de lujuria cuando apunta, “A las fáciles mujeres quiero bien y pago mal... un hombre de amores loco huélgase que a su accidente se le rindan fácilmente, mas después las tiene en poco” (De Vega 126-8). El Comendador muestra su falta de respeto hacia Dios en otras escenas, como cuando interrumpe una boda, una ceremonia sagrada ante los ojos de Dios, para cometer actos de violencia sexual en contra de una mujer virgen católica (De Vega 154-160). Esta interrupción junto con los actos de violencia sirve como evidencia final de que el Comendador no respeta ni a Dios ni a la Iglesia, la cual está a cargo de estas ceremonias sagradas. Debido a que la monarquía y la Iglesia estaban absolutamente unificadas, una falta de respeto hacia la Iglesia también era considerada una falta de respeto hacia la corona.

Al principio, el Comendador no es condenado ya que este recibe el beneplácito de los Reyes además estos están recibiendo información falsa sobre las malas acciones llevadas a cabo por el Comendador. (De Vega 181-183). Finalmente, cuando Los Reyes reciben la información correcta, aunque deciden perdonar el crimen sin castigo, el rey Fernando toma control del pueblo personalmente para asegurar que abusos similares no vuelvan a ocurrir de nuevo (De Vega 210-212). En el arte, aprovechado por la Iglesia, se puede encontrar una alianza entre Los Reyes y el pueblo en contra de la corrupción de la nobleza. Esta alianza se puede observar en el *Cantar del Mio Cid* cuando este y sus soldados, miembros de la Iglesia y la clase pobre, se alían para reconquistar España de la corrupción y de la fe falsa- la tiranía del Comendador y el Islam con sus invasores árabes. Este mismo mensaje aparece en la propaganda política de la Iglesia.

En *Fuente Ovejuna* y el *Sermón de Granada* se pueden encontrar evidencias de la observación de Machiavelli en la que asegura que el estado eclesiástico es especial porque la religión hace que la gente no abandone a su monarquía a pesar de los abusos cometidos por el rey (45). Aunque la gente de *Fuente Ovejuna* fue torturada, estos aceptan a Los Reyes como líderes empáticos e incluso disculpan sus abusos hacia personas inocentes como niños y ancianos. La monarquía contaba con el apoyo y aprobación de la gente en la vida diaria hacia los abusos y torturas cometidos por La Inquisición debido a la manipulación que esta ejercía sobre el pueblo asegurando que estos abusos eran justificados y necesarios para la construcción de un mundo mejor. Un ejemplo típico de esta propaganda es el *Sermón de Granada* dado posiblemente en la presencia de Los Reyes Católicos y creado para incluir “los [elementos] extremos mesiánicos tan habituales de la época en la propaganda política favorable a Fernando y Isabel” (Scholl y Rodríguez, 8). En este sermón, el sacerdote explica que la Reconquista es una “guerra sagrada” y describe las acciones de Isabel y Fernando como “cumplimiento de profecía” (11). El sacerdote califica a los

enemigos, no solo como herejes, pero también como partes del “Anticristo... una bestia que... tiene cuerpo de leopardo, boca de león y pies de oso [y que] representa precisamente tres peligros que acechaban a la cristiandad hispana, como eran los judíos, la tiranía y los musulmanes” (Scholl y Rodríguez 11-2). La referencia a la tiranía probablemente alude a la tiranía de la nobleza en vez de a la tiranía de la Iglesia. En el sermón también se dice que Los Reyes recibieron el poder directamente “por Dios para erradicar y extirpar los errores y las herejías de la Iglesia” (19). Propaganda así es usada para convencer al pueblo de que Los Reyes, durante la guerra, van a ganar gloria y riquezas para el país y que también estos fueron elegidos para arreglar todos los problemas innegables de la Iglesia. En el sermón, hay un reconocimiento de que la gente sufre con la conducta de la Iglesia y del gobierno, pero también una promesa de que la guerra, Los Reyes, y la lealtad de la gente a pesar de su sufrimiento, son partes de la profecía de Dios que terminará con la unificación de la tierra y el Paraíso acabando con el sufrimiento de los verdaderos cristianos para el resto de la eternidad. De esta manera, la Iglesia presentaba a la gente común con la idea de que su sufrimiento era una inversión necesaria para la mejora del futuro e implicaba que una protesta en contra de la monarquía sobre el trauma que experimentaban sería una ofensa contra su fe y una obstrucción al cumplimiento del objetivo final de un mundo mejor.

En las publicaciones de la época se muestra que la vida diaria del castellano común está mejorando y que no sufre tanto como antes. Sin embargo, en una obra que fue prohibida por su descripción de los numerosos problemas sociales, el *Lazarillo de Tormes*, la vida diaria de la gente se muestra como un sufrimiento total, especialmente durante su trato con miembros del clérigo. El autor anónimo caracteriza a la Iglesia como una organización de hipocresía que más lastima a la gente más vulnerable. La obra no parece intentar argumentar la pregunta de la existencia de Dios o si los milagros de Jesús eran invenciones o evidencias de la llegada del Mesías, pero con sus descripciones del clérigo, el lector puede concluir que la Iglesia no representa una organización dedicada a la gente marginada. Según Lázaro, el cura, su segundo amo, fue uno de los peores de todos (*Lazarillo* 86). El cura le rehusó comida, lo golpeó, e intentó engañarlo para que comiera pan corrompido por ratones (91, 95-7). Ya que la comida rehusada de Lázaro era pan, se puede encontrar una metáfora que implica que la corrupción del clérigo funciona como un obstáculo entre la gente común y el amor de Cristo en vez de una herramienta para cultivarlo (91, 95-7). Además, en vez de salvar al niño sin familia, el egoísmo del cura “cruel” causa que Lázaro se convierta en un depredador espiritual que espera la muerte de otros para obtener comida, y que tiene que robar comida del cura (y metafóricamente de la Iglesia) para sobrevivir (87-88). En vez de sentirse culpable por la desesperación de Lázaro cuando descubre que roba comida, el cura hace algo que un hombre de Dios nunca debería hacerlo abandona (96-7). Incluso Judas recibió un abrazo de Jesús después de su crimen, sin embargo, un niño no puede recibir ni un poquito de pan de un hombre de la Iglesia. Entre sus siete amos, Lázaro tiene otro que también es hombre de la Iglesia- el Fraile de la Merced. De este amo, Lázaro no dice mucho, pero explica que el fraile era un degenerado sexual que probablemente abusaba del niño (122-3). En medio de los dos hombres de la Iglesia hay un amo que es un noble pobre, que según Lázaro fue uno de sus mejores amos porque de todos fue el que lo trató con más respeto (111-2). El orden en que se presenta a este personaje, entre los dos hombres de Dios, implica una comparación de estos personajes. Las experiencias de Lázaro niegan la idea que la nobleza era la fuente central de corrupción. También, las muestras de caridad de los mercantes y la gente pobre cuando Lázaro pide comida durante el tiempo que pasó con su tercer amo implican que la gente común todavía tiene más caridad y moralidad que los egoístas representantes de la Iglesia. Según Lázaro, la Iglesia, en lugar de ser una solución, es una fuente de problemas para el pueblo y quizás sus vidas serían mejores sin algunos miembros de la Iglesia.

*El Lazarillo de Tormes* independientemente confirma que la monarquía escuchó los consejos de Machiavelli, porque toda la sociedad alta era controlada por el catolicismo y por la apariencia del fanatismo religioso- pero solo por la apariencia. Aquellos con poder en la Iglesia dan la impresión inicial de que son cristianos verdaderos, pero sus interacciones con la gente marginada revelan que su fe es débil, o incluso inexistente. Machiavelli ofrece en su comentario una respuesta a la pregunta popular de por qué una monarquía religiosa permitía a la Iglesia abusar de la gente: según Machiavelli los miembros de la Iglesia ganaron más estatus y poder político por su lealtad a la corona que por su fe y moralidad, y les era permitido abusar de la gente debido a que el trauma muchas veces no lastimaba el control psicológico sobre la gente. Mientras que la gente creyera en el cristianismo y la

religiosidad de Los Reyes, la monarquía conservaría su poder absoluto porque, como los científicos han notado, los sentimientos de aislamiento podrían servir para hacer crecer la dependencia de la gente en el apoyo emocional de la religión.

Finalmente, en *Don Quijote* se puede encontrar el significado de la observación de Machiavelli que, “[estados religiosos] alone have states and do not govern, they have subjects and do not govern them” en el comportamiento de don Quijote (45). La obra *Don Quijote* por Miguel de Cervantes toma lugar en las décadas después del reinado de Los Reyes Católicos cuando la gente todavía vivía bajo la Inquisición. Durante esta época, la gente había escuchado las excusas de la corrupción de la Iglesia y los problemas de la sociedad por décadas. La lucha personal de don Quijote alude al sufrimiento de la gente durante su pérdida de fe en las promesas de la Iglesia. Esta comparación se percibe en la relación entre este loco hidalgo y sus creencias en la fantasía de una utopía de caballería que funciona como una metáfora a las creencias de la gente común en las promesas de una utopía cristiana. La dedicación como sirviente de la moralidad y de un ser más puro como el centro de un código de conducta para mejorar el mundo funciona también como el concepto central de la caballería. El hidalgo es una representación de esta característica del cristianismo. Obviamente don Quijote cree en una narrativa grandiosa de su propia vida cuando decide convertirse en caballero andante que más o menos sirve como ángel de la guarda hacia la gente más vulnerable de su sociedad. Don Quijote muestra una dedicación a Dulcinea del Toboso, una mujer de pureza absoluta y, como Dios, completamente inaccesible para él. Vive su vida según un código que dice que es un sirviente de un gran destino, y que debe descentralizarse y nunca quejarse de su dolor o pedir nada por sus actos benevolentes (Cervantes 58, 69, 257). Cuando don Quijote declara, “Yo sé quién soy, y yo sé quién puedo ser,” está comunicando que ve su destino como el hombre que inspira a la sociedad cristiana a redirigir sus destinos para crear la utopía cristiana, que sigue por supuesto la misma moralidad que la caballería (Cervantes 31, 50). Elige la forma de actuar con la moralidad de caballero andante que inspira a otros a seguir su ejemplo, por supuesto, porque está imitando el modelo de Cristo, que también inspiró a otros con sus milagros y demostraciones de moralidad.

La tristeza de la historia del hidalgo es que al final de su vida pierde la esperanza en la creación de este mundo perfecto. Dice en su lecho de muerte, ¡“Bendito sea el poderoso Dios que tanto bien me ha hecho! En fin, sus misericordias no tienen límite, ni las abrevian ni impiden los pecados de los hombres” (Cervantes 939). Don Quijote declara sus intentos de ser caballero como locura, y renuncia a todo lo que ha hecho (Cervantes 940). Su fracaso como caballero y renuncia a la caballería simbolizan la pérdida de la fe en la utopía cristiana. Sin embargo, hay una confirmación de la idea de Machiavelli, porque, aunque don Quijote perdió su fe en la gran narrativa, nunca perdió su fe en Dios. Aunque la gente perdió su fe en la utopía, nunca en la historia de España ocurrió un gran exitoso golpe de estado en contra de la Inquisición.

Al final de *Don Quijote*, parece que Cervantes deja abierto a interpretación de que, si don Quijote fracasó al mundo por no ser lo bastante puro para inspirarlo a crear la utopía, o si el mundo fracasó a don Quijote. Aquí está la parte final de la religión como herramienta política: dar a las víctimas del fracaso la pena y responsabilidad por su trauma. Aunque la perspectiva de Cervantes, parece ser, que el propósito de la caballería- el cristianismo- es benevolente y añadiría mucho al mundo, es evidente que quiere comunicar que la creencia ciega y la idealización hasta el punto de perder contacto con la realidad es peligrosa. Las consecuencias de hacer esto eran precisamente lo que la gente experimentaba durante toda la Inquisición. Con el desarrollo de la religión como herramienta política, se encuentra una gran traición de la gente, de Dios, y de la moralidad absoluta. En el *Cantar de Mio Cid* se percibe la esperanza lógica de la gente a que los verdaderos líderes cristianos les ayudarían. En *Fuente Ovejuna*, *El Lazarillo de Tormes*, y *Don Quijote* se observa como la monarquía y los miembros corruptos de la Iglesia se aprovechan del pueblo y crean una inversión de algunas de las cosas más puras de la existencia: el deseo de crear amor y hermandad entre toda la sociedad para mejorar las condiciones de todos.



## Las flores no han crecido solas: Un análisis de la solidaridad en los poemas de Carolina Coronado

Erika Tapia  
California State Long Beach University

La expansión de la imprenta y el incremento de la alfabetización femenina en España en la primera mitad del siglo XIX, favoreció el surgimiento de un público lector constituido por mujeres. Inicialmente las mujeres lectoras se conformaron con textos escritos por hombres, pero no tuvo que pasar mucho tiempo para que el público femenino comenzara a cosechar anhelos de tener literatura escrita por mujeres con la que pudiera identificarse. A menudo, el material que llegaba a manos de las lectoras estaba compuesto por textos escritos por hombres que se apegaban a las leyes patriarcales que regían la sociedad del momento. Tan pronto como los textos escritos por mujeres comenzaron a publicarse, las autoras de éstos se vieron atrapadas en una dicotomía de género la cual se reflejaba en sus producciones literarias. Puesto que el ejercicio del arte y las letras era destinado sólo para los hombres, las mujeres que decidían adentrarse en este camino se encontraban pisando en terreno ajeno. La escritura permitió a la poeta del siglo XIX embarcarse en una búsqueda de la subjetividad, labor en la que debía enfrentarse a prototipos fuertemente establecidos para romper con las normas patriarcales que identificaban a la mujer como un ser no apto para la escritura. A pesar de las dificultades, hubo quienes lograron abrirse camino en el mundo de las letras siguiendo los modelos de escritura tradicionales y apoyándose en los consejos de mentores masculinos. Carolina Coronado (1820-1911) es un ejemplo clave para explicar cómo la mujer que deseaba escribir debía buscar la manera de plantarse en tierra fértil y ya trabajada por hombres escritores para poder mostrar su brillo y enseñar a otras a brillar. En este ensayo me propongo analizar los poemas “Cantad, hermosas” y “La flor del agua” con el propósito de exponer cómo Carolina Coronado se valió del uso de modelos y de la solidaridad de mentores hombres para ser bienvenida en el mundo de las letras. Además examinaré cómo, después de ser guiada, la poeta utilizó sus poemas como un llamado para que las mujeres escritoras de su época se sintieran apoyadas y se unieran a la lucha por la reivindicación de la escritura femenina. En otras palabras, propondré que la demostración de solidaridad entre las poetas tuvo un efecto positivo en el desarrollo de la hermandad entre mujeres escritoras a partir de la década de 1840.<sup>1</sup>

Es sumamente importante contextualizar la posición social de Coronado en el siglo XIX. La poeta nació en Almendralejo en la comunidad de Extremadura España y aunque se tiene poca información de su niñez, se sabe que perteneció a una familia progresista y económicamente acomodada. Desde pequeña fue apasionada a la lectura y aprendió a leer y a escribir de forma autodidacta. A la edad de diez años, Coronado comenzó a escribir y con tan sólo dieciocho años, se publicó su primer poema, “A la palma.” Este poema llegó a cautivar a escritores de la talla de José de Espronceda (1808-1842). El estilo espontáneo y cargado de sentimiento de Coronado cautivó a su público lector y le aseguró un despegue exitoso a su carrera de poeta. Al inicio de su trayecto literario, Coronado siguió modelos de poesía tradicionales con el propósito de perfeccionar su talento y, consiguientemente, su identidad como escritora. La joven Coronado era consciente de su ingenio y a su vez reconocía que para poder pulir su escritura, debía guiarse de los modelos tradicionales. Es factible considerar que la razón por la cual sus

<sup>1</sup> La idea y versión inicial de este artículo se originaron en el curso de Romanticismo y Realismo impartido por la Dra. Jeannette Acevedo Rivera en la Universidad Estatal de California en Long Beach.

primeras obras no tienen un tono desafiante sea que ella tenía como propósito simplemente escribir para poder abrirse camino, y posiblemente cautivar la atención de los escritores que conformaban el canon literario del momento. La crítica literaria Susan Kirkpatrick menciona que Coronado “looked back to a tradition that went from Horace through Renaissance and neoclassical poetry in order to find lyrical models that combine modest retirement (easily translated into the *recato*, or discreet modesty, Spanish culture demanded of women) with introspective contemplation of the harmony between nature and self” (“Waterflower” 210). Entonces, tenemos a una joven talentosa y perspicaz que sabe que no puede escribir sin suscribirse a las normas preestablecidas para el sujeto femenino en su sociedad, y que además reconoce que debe buscar la manera de cumplir con los prototipos de género. Los modelos clásicos que la poetisa siguió le permitieron yuxtaponer su talento como poeta y a su vez suscribirse a las normas predispuestas para la mujer escritora. Es decir, dichos modelos no promovían una transgresión de los límites y las reglas sociales de una sociedad que exigía que la mujer, escritora o no, fuese discreta y modesta. De lo contrario, la reputación de éstas estaba en juego y, en el caso de Coronado, la posibilidad de triunfar en el mundo de las letras se podía ver amenazada.

Coronado no sólo siguió los modelos tradicionales, sino que también buscó ayuda para la corrección y edición de sus poemas. Fue el prestigioso dramaturgo español Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880) quien desempeñó esta tarea de consejero. Es posible imaginar que la joven Coronado acudió a Hartzenbusch con el plan de que éste le sirviera de escalón para llegar al éxito. Además, Coronado seguramente también quería pulir su escritura, y sabía que ese entrenamiento sólo lo encontraría en una figura masculina. De suma importancia es reconocer que Coronado tomó la iniciativa en esta comunicación al ser ella la primera en contactar a Hartzenbusch (Kirkpatrick, “Waterflower” 208). En “Cantad, hermosas” Coronado reconoce la solidaridad y el apoyo que le ha provisto el sujeto masculino:

¡Gloria a los hombres de alma generosa,  
que la prisión odiosa  
rompen del pensamiento femenino!  
gloria a la estirpe clara  
que nos guía y ampara  
por nuevo anchurosísimo camino! (43-48)

En esta estrofa, Coronado agradece a los hombres, y reconoce que el camino al cual las mujeres se están adentrando es desconocido para ellas. De hecho, el adjetivo “anchurosísimo” se puede interpretar como un reconocimiento de la poeta de que las expectativas impuestas a aquellas que deseaban asumir una carrera literaria eran incontables. En sí, Coronado y todas aquellas que optasen por la pluma en lugar del dedal, debían escribir para agradar. Entonces, la poeta extremeña da crédito en su poema a los hombres que proveen ayuda para las escritoras, pero cabe destacar que el apoyo que estas recibían en ocasiones afectaba la originalidad de sus textos. Los consejos que Coronado recibió por parte de Hartzenbusch contribuyeron a que la fluctuación entre tradicionalismo y la reivindicación del sujeto femenino fuera más evidente en sus primeros escritos ya que se sabe que el escritor en varias ocasiones aconsejó a la joven extremeña de no ser tan explícita y de evitar salirse de los temas predispuestos para la escritura femenina.<sup>2</sup>

Entonces, es claro que Coronado tenía en mente que la escritora no sólo debía de ser talentosa, sino también digna y virtuosa. Reconociendo pues el peso que estas características tenían en la carrera de las escritoras, en “Cantad, hermosas” Coronado enfatiza los rasgos indispensables que la sociedad demandaba de aquellas que deseaban escribir: “Cante la que mostrar la erguida frente / pueda serenamente / sin mancilla a la luz clara del cielo” (139-141). En estos versos la poeta alude a la virtud que la mujer escritora debía tener para ser aceptada. Sin embargo, el reconocimiento que hace Coronado de cómo la virtud y el recato eran esenciales para que la poeta fuese aceptada, puede ser una señal de que ella misma, hasta cierto punto, se suscribió a la ideología patriarcal de la moral femenina. De acuerdo con Liliana Trevizán, en sus poemas Coronado intenta demostrar que las escritoras

<sup>2</sup> En su artículo “Women Writers in the Romantic Period”, Susan Kirkpatrick analiza la ayuda que Coronado recibió por parte de su mentor y menciona que el apoyo por parte del dramaturgo también funcionó como una especie de censura (91).

“son mujeres decentes y no merecen ser repudiadas por la sociedad” (32). La crítica literaria en general ha visto la suscripción a la ideología canónica como un filtro que impedía que las escritoras se expresaran en su totalidad sin el temor de no obtener la aprobación masculina. Sin embargo, en el contexto del siglo XIX era de por sí desafiante que la mujer tuviera anhelos de escribir por lo que hacerlo sobre temas fuera de su esfera social era aún más peligroso. Como lo expresa Kirkpatrick, “a pesar de las nuevas oportunidades para el ejercicio de la pluma, la aguja no dejó de ser el símbolo más importante de la actividad femenina en la cultura decimonónica” (“La tradición” 42). En otras palabras, las mujeres tanto dentro como fuera del hogar debían conducirse con recato para poder ser dignas de ser llamadas “ángeles del hogar,” y compaginar con los ideales de este prototipo creado para regularizar el comportamiento del sujeto femenino en el siglo diecinueve. Entonces, como se ha venido diciendo, la mujer escritora no tenía otra opción más que crear desde ese espacio que la sociedad le había asignado. Su escritura no podía ser una amenaza para los prototipos de femineidad establecidos y esto lo dejó muy claro el escritor francés Gustave Deville cuando, yendo un paso adelante respecto al posible éxito de libertad por parte de la mujer escritora, estableció que la mujer podía ser poeta, pero nunca debía de sobrepasar los límites ni destruir el orden social preestablecido para ella (Kirkpatrick, “Women Writers” 93). Al declarar que la mujer era libre de escribir siempre y cuando ésta lo hiciera respetando su lugar ante la sociedad, Deville estaba condenando a la escritora a compaginar sus producciones literarias con su rol de madre y esposa lo cual impedía que sus textos alteraran los intercambios de género en la sociedad. En otras palabras, con su declaración, Deville anotó una doble victoria para el canon literario ya que por una parte aceptaba a la mujer como libre de ejercer el arte de la pluma y por otra la condenaba a permanecer dentro de los roles de género.

Las mujeres escritoras se encontraba en esta dicotomía de género principalmente por la atmósfera opresiva que regía su sociedad y que castigaba a la mujer que cuestionaba su lugar limitado en la sociedad de la época. De acuerdo con Kirkpatrick, las poetisas se encontraban en un proyecto complejo y contradictorio ya que “debían construir en el texto una identidad femenina regida por normas estrictas como si fuese una expansión natural del alma” (“La tradición” 43). A pesar de que los poemas analizados aquí pueden ser considerados de carácter reivindicativo, aun así, cumplen con las restricciones impuestas, ya que estos siguen expresando rasgos subjetivos de la femineidad que la mujer escritora debía mantener. Estos poemas evocan características como la sensibilidad, presentan la naturaleza y hacen uso de metáforas como las flores y las aves, los cuales eran elementos asociados con la producción literaria femenina ya que no presentaban una amenaza para la moral de la mujer. La tercera estrofa del poema “La flor del agua” ejemplifica la manera tan inteligente de compaginar las características asignadas a la escritura femenina con un deseo reivindicativo de la libertad de expresión del sujeto femenino:

Movimiento que no cesa,  
ansiedad que se dilata,  
ni el agua que sus pies ata  
sostiene a la débil flor,  
ni deja, en sus olas presa,  
que vaya libre flotando,  
quiere que viva luchando  
siempre en continuo temblor. (17-24)

A primera vista, la estrofa nos presenta a una flor frágil siendo arrastrada por la corriente, pero al darle a la flor la utilidad de una metáfora podemos entender el verdadero mensaje reivindicativo del poema. La manera en la que Coronado logra juntar el ideal romántico impuesto a la escritura femenina con una subjetividad propia de la mujer reivindicadora es muy ventajosa para su proyecto literario. Según Trevizán, “el tópico de la flor débil se acepta, para luego explicar las razones de tal debilidad y denunciar el acoso por medio del cual se intenta imponer limitaciones y destruirla” (28). Entonces, la escritora romántica hace uso de la metáfora de la flor y la característica de la debilidad para revertir la idea paradigmática y superficial del poema y convertirlo en un modo de expresión para denunciar los abusos a los cuales las escritoras se veían sujetas. En otras palabras, Coronado

supo acoplar los paradigmas asignados al sujeto femenino y usarlos como un arma de doble filo, la cual por un lado cumplía con los requisitos establecidos para la mujer escritora y, a su vez, funcionaba como material para el comienzo de la reivindicación de la escritura femenina. Evidentemente Coronado debía ser muy meticulosa en este intento. Por ejemplo, en “Cantad, hermosas” es indiscutible que la poeta critica los tiempos pasados en los que a la mujer no se le permitía expresarse libremente:

Si en el pasado siglo intimidadas  
las hembras desdichadas,  
ahogaron entre lágrimas su acento,  
no es en el nuestro mengua,  
que en alta voz la lengua  
revele el inocente pensamiento. (7-12)

Así, Coronado expone la diferencia entre el presente siglo y el precedente, acentuando que las mujeres del siglo pasado no tenían la oportunidad de escribir mientras que en su siglo la escritora tiene cierta libertad para llevar a cabo esta tarea. Aun así, el adjetivo “inocente,” que describe al pensamiento, tiene un papel muy importante ya que define la escritura de las mujeres como inofensiva. Es casi como si la poeta estuviese tranquilizando a su lector, asegurándole que sus poemas no tenían el propósito de ser reivindicativos. No obstante, la poeta le deja saber a sus lectoras de manera indirecta que es momento de escribir, aunque lo tengan que hacer discretamente. Para la poeta no debió ser nada fácil compaginar su rol como mujer en una sociedad opresora con su rol de mujer escritora y reivindicadora de los derechos del sujeto femenino. Posiblemente es esta dificultad de llevar a cabo dos roles lo que la llevó a exigir que las mujeres que decidieran dedicarse a escribir debían de ser virtuosas para que no fueran desdeñadas por no cumplir con su rol primordial como “ángeles del hogar.”

Desafortunadamente, Coronado ha sido muy criticada por la constante fluctuación entre lucha y sumisión que sus poemas reflejan. Sin embargo, yo insisto en que es importante tomar en cuenta que la poeta debía de ser cuidadosa con sus movimientos, de lo contrario su escritura y su labor reivindicativa hubiesen sido frenadas de inmediato por el canon literario. Es razonable pensar que Coronado era consciente de su papel como una de las primeras mujeres en tener la oportunidad de participar en un espacio que previamente sólo le pertenecía al sujeto masculino. Por tal motivo y tomando en cuenta el poder reivindicativo que tuvo su poesía, a pesar de las contradicciones que en ella se pueden identificar, es factible asumir que la joven extremeña tenía planeada una treta para obtener la atención de su público y de esta manera asegurarse un lugar seguro desde el cual pudiese desarrollar su rol como escritora y, consecuentemente, como pionera en la formación de redes de escritoras. Coincido con Trevizán en considerar una pena el no contar con documentos o ensayos críticos de Coronado que nos den una idea de su nivel de conciencia feminista, como los tenemos en el caso de Emilia Pardo Bazán (1851-1921). Sin embargo, sus poemas nos ofrecen material con el que podemos deducir que era una persona consiente de las diferencias de género existentes y cómo éstas suponían un nivel de desventaja para la mujer en cualquier espacio. Es decir, a pesar de que no contamos con la evidencia concreta en donde la poeta exprese directamente su profeminismo, sus escritos de alguna manera avalan esta posibilidad. Por ejemplo, ambos poemas aquí analizados expresan el conflicto de la mujer escritora con el canon, y reflejan claramente que ella estaba a favor de que a la mujer se le permitiese escribir. En “Cantad, hermosas” Coronado invita a su lectora a escribir y a no dejarse engañar por aquellos que sugieren desde siglos anteriores que la poesía corrompe a la mujer:

Decid a los que el odio en ella ensañan,  
que viles os engañan,  
esa deidad al calumniar osados;  
decidles, que no es ella  
la que infunde ala bella  
afectos en el alma depravados. (91-96)

Está claro que la poeta pone en tela de juicio las creencias patriarcales sobre cómo las mujeres eran corrompidas por la poesía, e invita a su público lector a cuestionar estas suposiciones. El segundo poema en el que me he enfocado expone de una manera más explícita el rechazo del talento femenino por parte del canon que impedía que la mujer escritora se estableciera en la profesión. En la onceava estrofa del poema, Coronado alude a cómo el canon rechazaba la poesía femenina:

¿Cuál es tu barca? –Una lira.  
–¿Qué traes en ella? –Sonidos.  
–Vuélvete que no hay oídos  
para tus sonos aquí;  
vuélvete joven, y mira  
si en tu barca, más sonoro,  
puedes trasportarnos oro  
u otro cargamento así. (81-88)

Al plantear que el oro es más valioso que lo que la mujer pueda ofrecer con sus composiciones, la poeta alude a la oposición y el menosprecio hacia la producción literaria femenina. Entonces, a pesar de no contar con el testimonio de nadie que avale que la escritora planeaba posicionarse en un lugar reconocido en el mundo de las letras desde el cual pudiese llevar a cabo su labor reivindicativa de los derechos de la mujer, sus poemas sirven como prueba de que Coronado sabía que colocándose alto podía hacer mucho más que sólo escribir bien.

Ahora, a pesar de la constante alternación entre reivindicación y suscripción a la subjetividad femenina, Coronado logró crear una idea de hermandad a través de la denuncia de la opresión de la cual la mujer era víctima. Otras jóvenes escritoras se sentían identificadas con las diferencias de género que Coronado implícitamente planteaba en sus poemas, y esto fue creando una red de mujeres que se apoyaban unas a otras. Esta idea de solidaridad se convirtió en un elemento esencial de las mujeres que empezaron a escribir en la década de los cuarenta. En su artículo “La ‘hermandad lírica’ de la década de 1840” Kirkpatrick menciona que “la solidaridad femenina reside en la que parece haber sido una extendida convicción entre estas mujeres que debían estar unidas para defenderse de los prejuicios y prohibiciones que acosaban a su sexo” (29). También, la crítica sostiene que “It was the sense of oppression evoked by Coronado’s poetry, her expression of the anguish caused by feminine destiny, to which other women responded” (Kirkpatrick, “Women Writers” 84). El poema “La flor del agua” ejemplifica la opresión a la cual la mujer escritora era sometida al tener que enfrentar y cumplir con todas las expectativas para ser digna de poseer la pluma con mérito. En la sexta estrofa, Coronado alude a la tiranía que las escritoras enfrentan por dedicarse al oficio de las letras:

Tú, poetisa, flor del lago,  
por amante, por cantora,  
has venido en mala hora  
con tu lira y tu pasión;  
que en el siglo extraño y vago  
a quien vida y arpa debes  
dondequiera que le lleves  
fluctuará tu corazón. (41-48)

En esta estrofa la poeta no sólo evidencia la opresión a la cual la mujer “cantora” de España era sometida, sino que también enfatiza cómo la producción femenina ha llegado en un mal momento a su país ya que la sociedad patriarcal no apoya ni acepta el intelecto femenino. Coronado hace referencia a la confusión de identidad que las escritoras españolas experimentan por vivir en un “extraño y vago” siglo que no acepta que las mujeres puedan participar en el arte de la escritura. Ahora, de mayor relevancia para el argumento de este ensayo son las dos últimas estrofas del poema; en la penúltima, la poeta hace referencia a las muchas mujeres que luchan por

reivindicarse en la escritura:

Más, escucha no estás sola,  
flor del agua, en el riachuelo;  
contigo en igual desvelo  
hay florecillas también  
que reluchan contra el ola,  
que vacilan, que se anegan,  
que nunca libres navegan  
ni en salvo su barca ven. (129-136)

En esta estrofa, Coronado enciende una luz para sus compañeras escritoras y les aclara que no están solas luchando contra “el ola.” Una vez más, la poeta utiliza la metáfora de la ola para representar a una sociedad que desestabiliza la postura de la mujer manejándola a su antojo y olvidando que ésta también es un sujeto con anhelos y deseos personales. En la última estrofa, Coronado extiende una invitación camuflada a sus “cantoras” para que permanezcan unidas:

Pero, enlazan sus raíces  
a la planta compañera  
y viven en la ribera  
sosteniéndose entre sí:  
y cual ella más felices  
desde hoy serán nuestras vidas  
si con las almas unidas,  
vivimos, las dos así. (137-144)

De manera implícita Coronado intentaba plantar la semilla de la posibilidad en otras mujeres que se encontraban debatiendo sobre su capacidad para desarrollar un talento que hasta el momento sólo había sido manifestado por el sexo opuesto. Además de dejar claro que la mujer poeta debía escribir a pesar de las limitaciones, Coronado pide a las mujeres que se extiendan apoyo unas a las otras para tener éxito y plantarse como escritoras.

Poemas como los dos analizados en este trabajo tuvieron reacciones positivas para la labor reivindicativa de la escritura femenina. Las mujeres escritoras de la época al sentirse apoyadas y, sobre todo, al tener la posibilidad de seguir una estela por camino comenzaron a “cantar.” Kirkpatrick explica que “la información de que disponemos sobre el proceso a través del cual las mujeres se incorporaron a la cultura escrita durante el periodo romántico muestra la importancia de las dos o tres pioneras que cruzaron el umbral de la publicación” (“La hermandad lírica” 29). Dentro de esas dos o tres pioneras que Kirkpatrick menciona, sin duda se encuentra nuestra cantora extremeña. Se dice que la poeta tenía muy clara su vocación como escritora, al punto que animaba activamente a otras mujeres a escribir y a publicar. Esta motivación se aprecia en los poemas aquí comentados ya que Coronado invita a sus compatriotas a seguir el camino del arte de la poesía. Para ilustrar las reacciones positivas que los llamados de Coronado tuvieron, contamos con los ejemplos de Vicenta García Miranda (1816-1877) y Robustiana Armiño (1821-1890). Ambas escritoras se inspiraron de los versos de Coronado. Por ejemplo, la escritora García Miranda, según el testimonio de Antonia Manzano quien poseyó unas cartas de la poetisa, se asombró de unos versos que leyó firmados por Coronado, y al darse cuenta de que una mujer podía hacer versos, ella también comenzó a escribir (Kirkpatrick, “La hermandad lírica” 29). García Miranda le envió sus poemas a la misma Coronado, quien sin demora la ayudó a publicar en una de las revistas más conocidas de Madrid. Otro ejemplo que materializa la idea de solidaridad o hermandad lírica creada en España en el siglo XIX es el caso de Robustiana Armiño y la amistad epistolar que sostuvo con Coronado. De hecho, en su libro de poesías Armiño dedica el poema “Cantos del otoño” a Carolina Coronado en el que es posible apreciar la idea de hermandad que

se estaba desarrollando entre las escritoras del momento:

Ven, Carolina, á mi seno  
Y apaga en él tus gemidos,  
Al compas de los latidos  
Que lanza mi corazón:  
Que tal vez, hermana mía,  
El mundo á cruzar venimos  
Y la luz primera vimos  
En hora de maldición. (41- 48)

Este poema de Armiño se entiende como una respuesta a las denuncias que Coronado hace en su poema “La flor del agua,” Específicamente a la identificación del siglo XIX como “extraño y vago” que analice previamente. De igual manera, Armiño al referirse al momento en el que escribe como “hora de maldición” está aludiendo al hecho de que España no estaba lista para las mujeres y su talento en el arte de las letras.

Otro aspecto interesante que es digno de resaltar es el uso de la palabra “hermana” para referirse a Coronado. Las poetas de la hermandad lírica se reconocían públicamente como hermanas, y usualmente en los poemas o cartas que se dedicaban se llamaban de esta manera para reforzar la unión y el apoyo establecido entre ellas. A su vez, Armiño en la séptima estrofa del mismo poema presenta la desesperación que las poetas sentían al ser oprimidas por una sociedad que truncaba el camino de las escritoras:

Tal vez el mismo veneno  
Nuestra juventud marchita,  
Tal vez el alma se agita,  
Cansada del mundo ya;  
Que esa sociedad impía,  
Cruel, irónica, amarga,  
Nuestros cantos de alegría  
Trocando en psalmodia vá. (49-56)<sup>3</sup>

En su poema, Armiño responsabiliza a la sociedad al mencionar que ésta convierte sus cantos de alegría en salmos, y por ende no pueden expresarse en su totalidad ya que el contenido de los poemas es contrarrestado por el antídoto de delicadeza y recato esperado de un “ángel del hogar”. Por lo tanto, es posible hallar múltiples similitudes entre los poemas de Coronado y este de Armiño que ayudan a confirmar que la poeta de Asturias se inspiró en la extremeña para ella también dejar su huella en el mundo de las letras. Entonces, podemos concluir que el apoyo que Carolina extendió a escritoras contemporáneas no fue en vano. Como se ha mencionado anteriormente, la poeta romántica tenía muy claro su papel no sólo como escritora, sino también como pionera en la formación de redes de escritoras apoyándose mutuamente. De acuerdo con Kirkpatrick, las cartas y los poemas escritos y dedicados entre sí validan la existencia de una hermandad lírica (“La hermandad lírica” 30). La ayuda que ella brindó a mujeres como García Miranda y Armiño fue sólo la pieza del dominó que desencadenó el efecto. A partir de esto, las poetas apoyadas por la pionera también comenzaron a tomar el rol de guías, de la misma manera en que la extremeña lo hizo en su momento.

El gesto que Coronado tuvo para con sus contemporáneas tiene auge, aunque de manera indirecta, en los feminismos contemporáneos. Mientras que por mucho tiempo se intentó y, en ocasiones se sigue intentando, vencer a las mujeres de aceptar ser categorizadas como seres envidiosos y celosos entre ellas, la realidad es que cada vez más las mujeres adoptan la tendencia de apoyarse mutuamente, celebrarse y reivindicarse. Un ejemplo de los gestos de solidaridad entre mujeres en el presente son los movimientos de protestas en contra de los femicidios. En el cierre de la década pasada, acontecieron movimientos feministas en todo el mundo y se hicieron

<sup>3</sup> Sigo aquí el deletreo del poema original.

virales las marchas y el performance “Un violador en tu camino.”<sup>4</sup> Miles de mujeres se dieron cita en diferentes lugares del mundo para protestar en contra de la violencia de género y así enviar el mensaje de unión y apoyo. A pesar de que en el siglo XIX la mujer se encontraba sometida en muchos otros aspectos por la sociedad patriarcal, hoy día siguen existiendo formas de sometimiento contra la mujer, como lo es la violencia de género. En el presente las mujeres seguimos dándonos la mano unas a otras para antepoarnos a las injusticias y hacer notar la unión de nuestro género de la misma manera que Coronado lo hizo con sus contemporáneas.

En conclusión, Carolina Coronado, por su gesta en pos de la apertura del mundo literario a las escritoras mujeres, debe ser considerada una de las figuras más importantes de la literatura española del siglo XIX. Indiscutiblemente, Coronado adaptó modelos tradicionales a su poesía, y al inicio de su carrera no dudó en pedir ayuda para lograr moldear y perfeccionar su talento. La escritora supo compaginar los paradigmas de género asignados a la mujer de su siglo con su protesta ante la opresión de la poeta. Es por eso que Coronado es considerada una pionera en la formación de redes de mujeres basadas en la idea de hermandad pues no se limitó sólo a escribir, sino que además expuso las limitaciones impuestas a la producción literaria femenina, e invitó a otras mujeres a seguir su camino. La ayuda que la poeta brindó a mujeres para posibilitar su integración en el arte de la literatura es un acto de hermandad que tuvo la función de desencadenar una serie de acciones solidarias entre las escritoras del momento. Su función como pionera merece todo el mérito y reconocimiento incluso por parte de escritoras del presente. Es verdad que las flores no crecen solas; sin embargo, es la capacidad de saber tomar lo que las nutre, aquello que indiscutiblemente las hace brillar, y nuestra “cantora” extremeña es un claro ejemplo de esta capacidad.

#### Referencias citadas

- Armiño de Cuesta, Robustiana. “Cantos del otoño.” *Poesía de la señorita Doña Robustiana Armiño*, Alicante, 2008, pp. 13-20. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, [www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj96n2](http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj96n2)
- Coronado, Carolina. “Cantad, hermosas.” *Poesías*, Alicante, 2008, pp. 97-98. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, [www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck3683](http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck3683).
- . “La flor del agua.” *Poesías*, Alicante, 2008, pp. 99-100. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, [www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck3683](http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck3683).
- González-Allende, Iker. “Entre la modestia y el orgullo: las coordenadas metapoéticas de Carolina Coronado.” *Decimonónica: Revista de producción cultural hispánica decimonónica*, vol. 1, núm. 1, 2004, pp. 33-51.
- Kirkpatrick, Susan. “La ‘hermandad lírica’ de la década de 1840.” *Escritoras románticas españolas*. 1990, pp. 25-41.
- . “La tradición femenina de poesía romántica.” *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Editado por Iris M., Zavala, Anthropos editorial, 1998, pp. 39-73.
- . “Waterflower Carolina Coronado’s Lyrical Self-Representation.” *Las románticas: Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*. University of California Press, 1989, pp.224-242.
- . “Women Writers in the Romantic Period.” *Las románticas: Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*. University of California Press, 1989, pp.62-96.
- Trevizán, Liliana. “Carolina Coronado y el canon.” *Monographic Review, Revista monográfica*, vol. 6, 1990, pp. 25-35.

<sup>4</sup> Performance en contra de los feminicidios y violaciones originado en Chile y llevado a cabo por primera vez el día veinticinco de noviembre del año 2019 en medio de las protestas en contra del estado chileno. La canción y la coreografía estuvieron a cargo del movimiento colectivo feminista chileno *Las Tesis*.



## Juan Pablo Castel: espécimen de *Homo occidentalis* en *El túnel* de Ernesto Sábato

José Sarzi Amade  
St. John’s University

El hombre de hoy vive a alta presión, ante el peligro de la aniquilación y de la muerte, de la tortura y de la soledad. Es un hombre de situación extremas, ha llegado o está frente a los límites últimos de su existencia. La literatura que lo describe e indaga no puede ser, pues, sino una literatura de situaciones excepcionales.  
(Sábato 127b)

En este artículo se realiza un análisis del personaje de Juan Pablo Castel, pintor y narrador homodiegético de 38 años, protagonista de *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato. El planteamiento de este estudio se apoya en la hipótesis de que Juan Pablo Castel representa una suerte de arquetipo existencialista del *Homo occidentalis* en la literatura en lengua española. Es por ello que, a lo largo de este estudio, se recorrerá el trayecto de vida del protagonista, prestando especial atención al periodo en que conoce María Iribarne hasta el instante en que la asesina. Asimismo, se pondrá en evidencia la importancia de la confesión como elemento retórico-discursivo que permite sacar a la luz motivos relacionados con la precaria condición existencial del personaje principal y se aludirá a los diferentes motivos que en la novela representan a las “patologías” de la incomunicabilidad casteliana. Finalmente, se pondrá en relieve la manera cómo Sábato aborda los temas de la finitud, la contingencia y el desamparo, los cuales, desde mi perspectiva, no solo presentan ecos sartreanos, sino que confirman la condición de *El túnel* como novela cuyo personaje principal es un antiheroico *Homo occidentalis*.

El contenido de la novela refleja que Ernesto Sábato estaba consciente de la afectación del individuo en la modernidad. Por consiguiente, es importante tomar en cuenta que el punto culminante de la crisis existencial del mundo occidental constituye el tema central de la novela. Esta viene representada por medio de las vivencias de su personaje principal, el ya mencionado Juan Pablo Castel. Este individuo, probablemente, presenta algunos ecos autobiográficos del autor que parecen percibirse en diversos motivos que alimentan la narración en lo que respecta al absurdo, la angustia, la desadaptación, la neurosis y algunos motivos edípicos.<sup>1</sup>

Es desde la prisión que Juan Pablo Castel cuenta el episodio que marcó su destino: la historia de su pasión con María Iribarne. El protagonista-narrador explica los motivos por los cuales tuvo que asesinarla:

“trata de hacernos entender por qué la asesinó, aunque cree que es una causa perdida: “[...] me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA.”  
(Sábato 7a).

<sup>1</sup> “Según sus biógrafos, el joven Sábato llevaba una vida personal secreta. Él mismo se ha referido a esta época en los siguientes términos: “...me encontré solo y desamparado, lejos de mi madre, rodeado por chicos que se conocían entre sí, que parecían brillantes, que no podían considerar sino con irónica superioridad a un muchacho del campo. Yo había sido patológicamente introvertido, mis noches estaban pobladas de pavorosas pesadillas y alucinaciones y todo ese tumulto interior y nocturno permanecía dentro de mí disimulado por mi timidez.” (Sábato *apud* Quiroga de Cebollero 16-17)

En muchos aspectos, la novela es fiel a las convenciones de la novela policiaca. Sin embargo, el texto se distancia irónicamente de sus convenciones, ya que más allá de seguir el desarrollo típico del método de encuesta según el patrón tradicional: descubrimiento de un crimen, inspección para descubrir el culpable y, finalmente, hallazgo de una serie de indicios que revelan el modus operandi, el meollo de la trama lo constituye el origen del crimen propiamente dicho.

Es por ello que, a medida que se desarrolla la novela, la historia se centra en la alienación, el aislamiento, la incomunicabilidad y la incompreensión que Castel siente por los demás. Este personaje, que podría ser considerado como un verdadero carácter arquetípico del existencialismo, no se asume a sí mismo. Él, a pesar de que afirma que “El infierno son los otros” existe a través de la mirada de los demás y debido a los demás. Su temperamento está gobernado por la constante sospecha temeraria, por la paranoia y la duda que lo hacen interrogarse acerca de todo y de todos. En esto, habría podido también suplir a los personajes de Antoine Roquentin o Joseph Garcin en Sartre<sup>2</sup>, individuos que buscan respuestas a unos problemas que nunca llegarán a tener solución.

Su psicopatía lo llevará a suprimir a María. Se autoconviene, por todo tipo de delirios y manifestaciones, que ésta lo engaña y debe pagar por ello. Su narcisismo y sus celos enfermizos lo conducen a asesinar fríamente a la mujer que, según él, traicionó sus sentimientos. Detrás de una existencia lisa y llana se esconde un personaje complejo. Castel es un individuo en ebullición, que encontrará en el crimen un carácter estético, una lógica suprema a su condición, a su relación hacia la otredad.

Conjuntamente, toda su existencia se ajusta a las reglas de la monotonía crónica, Castel tiene una relación tirante con todo el mundo y sobre todo con quienes juzgan su trabajo de pintor. La crítica le es insoportable particularmente en esta área, le parecen destructivas, inútiles y malintencionadas.

En el entorno mundano bonaerense, Castel expone en el salón de *La Primavera* de 1946 su cuadro llamado *Maternidad*. Fue a partir de ahí que María se cruzó en su camino. El protagonista la percibe como la única persona que podría haber entendido su pintura, debido a que fue capaz de centrar su atención en un detalle que había sido ignorado por los demás:

...arriba a la izquierda, a través de una ventanita, se veía una escena pequeña y remota: una playa solitaria y una mujer que miraba el mar. Era una mujer que miraba como esperando algo, quizá algún llamado apagado y distante. ... Nadie se fijó en esta escena; pasaban la mirada por encima, como por algo secundario, probablemente decorativo. Con excepción de una sola persona, nadie pareció comprender que esa escena constituía algo esencial. Fue el día de la inauguración. Una muchacha desconocida estuvo mucho tiempo delante de mi cuadro sin dar importancia, en apariencia, ala gran mujer en primer plano, la mujer que miraba jugar al niño. (Sábado 7a)

Este es el motivo que permite que Castel desarrolle una fijación<sup>3</sup> hacia María, rendida excepcional ante sus ojos, la cual desembocará en un verdadero y largo seguimiento (por correo, por teléfono, por vigilancia, por cita, etcétera) paradójicamente conducido a la manera de un detective que intenta dilucidar el crimen que él mismo va a cometer. Debido a su obsesión mórbida, Castel desea poseer el cuerpo y el alma de esta mujer, sin que nadie pueda interponerse entre ellos. Mientras María está casada con un viejo ciego del nombre de Allende y mantiene una relación pasional compleja con Hunter, primo de Allende, sus sospechas hacia ella crecen y Castel tiene que lidiar con la realidad: María no es la mujer a quien habría podido idealizar sobre una tela, pero una persona, como la mayoría de la gente, común, con su pasado, sus compañías, su vida afectiva, sus traumatismos, y sobre todo costumbres que dejan que desear. Todo esto concebido por Castel como una traición hacia él. En consecuencia, no dejará de seguirla, de perseguirla. Después de crear una coartada (a través de un razonamiento paranoico), es con toda conciencia que comete lo irreparable: apuñala a María mientras ella estaba en una casa de campo con Hunter, en las afueras de Buenos Aires. Son todas estas circunstancias atenuantes que Juan Pablo Castel desea confesar al lector.

<sup>2</sup> Probablemente sea necesario entender que la elección del nombre de Castel, es decir, Juan Pablo no sea fortuita, puede referirse al nombre de Sartre, es decir Jean-Paul.

<sup>3</sup> Persistencia de una búsqueda de satisfacciones libidinales relacionadas con una falta de algo.

Por supuesto, el conjunto de peripecias permite, en esta breve reflexión, identificar una variedad de temas centrados en la idiosincrasia de Castel y comprender mejor las múltiples facetas de su persona, la complicada relación que mantiene con la realidad y las neurosis que lo persiguen (probablemente debido a las consecuencias de los traumas de la infancia). A nivel general, el retrato psicológico esboza las características sobresalientes de un personaje arquetípico de una novela existencialista.

### El otro, ese otro yo

Desde las primeras confesiones, el lector se introduce en la crisis existencial de Castel. Dado que se trata de un recuerdo del crimen que ha cometido, el narrador está solo y lo que testifica es un largo soliloquio en el que mezcla sentimientos contrastantes: ego poderoso, deprecio hacia los demás, pero también límites y precariedad del *cogito ergo sum* cartesiano, en que el sujeto solo se hace frágil frente a su destino y su decaimiento. Así como la concepción de que el mero pensamiento no es probablemente suficiente para ser y para comprender. En esto, nuestro protagonista es un nihilista, pero misántropo. De hecho, su aborrecimiento al género humano también implica una detestación de sí mismo, aunque está cubierto por un egotismo en todos los aspectos.

Incluso si, en sí mismo, mantenerse alejado de grupos y compromisos puede ser honorable, sabiendo que, en grupos, la gente puede ser cobarde y gregaria, Castel hace juicios perentorios que lo colocan desde el principio en una posición de marginalidad, para bien o para mal:

[...] detesto los grupos, las sectas, las cofradías, los gremios y en general esos conjuntos de bichos que se reúnen por razones de profesión, de gusto o de manía semejante. Esos conglomerados tienen una cantidad de atributos grotescos, la repetición del tipo, la jerga, la vanidad de creerse superiores al resto. (Sábado 16a)

De la misma manera, la pareja (movimiento colectivo mínimo) asusta a Castel, que es un tímido patológico, un torpe (14-15). Para seducir, necesita elaborar estrategias de aproximación. Además, no se atreve a ir hacia María y dar el primer paso hacia lo desconocido “¿Cómo lo hacen los demás?” (23). Se imagina algunas expresiones fáticas, de las variantes para acercarse a ella, quien es una presa para él: “¿Dónde queda el Correo Central?” [...] “¿Por qué miró solamente la ventanita?” [...] “¿Tiene mucho interés en el arte?” (25-26). En la primera cita con María, aparece la insatisfacción y la decepción de no poder poseerla físicamente de inmediato. La espera despierta sus sospechas y delirios. Cuando él recibe un billete en el que ella escribe “Yo también pienso en usted, MARÍA”, vaticina sobre la caligrafía nerviosa, que le da a entender que María está preocupada por él y que ya le pertenece (54-55). Sin embargo, ni siquiera la llegada del amor carnal logrará satisfacerlo, ya que posteriormente Castel tendrá la idea fija de que María simula su placer con él (76). Toda esta desconfianza hace de Castel un personaje dúplice y oscuro que, al no amarse a sí mismo, en cada insatisfacción, ahoga su dolor en el alcohol, o cobardemente, en los brazos de las prostitutas (Sábado 88, 122-123a).

### Retratos al vitriolo

Castel es un pintor de carrera reconocido por sus pinturas. Sin embargo, si por una parte el esteta hace referencia a los grandes de su arte como Van Gogh, el Greco (103) y Tintoretto (116), por otra, la idealización de los sujetos es de hecho su problema, pues no puede reencontrar en la vida lo que plasma sobre la tela ya que la pintura es una interpretación estática de la realidad. Ella tiende a la perfección, por lo menos la percibida o buscada por el artista:

*Ocultando y escogiendo siempre, añadiendo o quitando*, dieron poco a poco con formas que no eran naturales, pero si más perfectas que la naturaleza; los artistas llamaron a estas formas el bello ideal. El *bello ideal* se puede definir, pues, el arte de *escoger y fingir*. (Chateaubriand 288-289)

La realidad social es diversa, mutable e imperfecta por naturaleza. Es probablemente esta contradicción la que afecta a Castel, quien, al vivo del detalle, idealiza a la gente y a María en particular. No acepta a la gente por lo que es y quiere ver solo lo que, desde su perspectiva, deberían ser. El protagonista-narrador aborrece todas las pertenencias e “ismos” que son básicamente expresiones subordinadas al arte:

Después, está el asunto de la jerga, otra de las características que menos soporto. Basta examinar cualquiera de los ejemplos: el psicoanálisis, el comunismo, el fascismo, el periodismo. No tengo preferencias; todos me son repugnantes. Tomo el ejemplo que se me ocurre en este momento: el psicoanálisis. (Sábado 16a)

Debe decirse que cada reunión es insostenible para él. La humanidad le resulta simplemente detestable, el menor contacto social lo deprime (Sábado 49a). De hecho, nadie encuentra gracia en sus ojos, ni siquiera María, con quien no espera desarrollar una relación basada en el amor, sino en la sexualidad (como resultado de su actitud hacia el cuadro *Maternidad*). En otras palabras, siguiendo la lógica de Castel, es porque María parece haber entendido algo de la imagen que debe ser físicamente poseída. Además, paradójicamente, no ve nada realmente fascinante en el físico de esta mujer:

De perfil no me recordaba nada. Su rostro era hermoso pero tenía algo duro. El pelo era largo y castaño. Físicamente, no aparentaba mucho más de veintiséis años, pero existía en ella algo que sugería edad, algo típico de una persona que ha vivido mucho [...]. (39-40)

Por consiguiente, el círculo social cercano a María es visto también a través del prisma deformador de Castel. Allende, su marido, es un viejo ciego que es engañado por ella. La ceguera del personaje y la desventura de su matrimonio no provocan en nuestro protagonista ninguna forma de compasión. La vista del viejo le da simplemente la impresión de “ciertos animales, fríos, húmedos allí silenciosos, como las víboras” (56). Hunter, el primo de Allende, es descrito como un individuo “de mirada escurridiza”, “un abúlico y un hipócrita” y Mimí Allende no es nada más que una “malvada y miope” afrancesada (99).

Así que usted es pintor —dijo la mujer miope, mirándome con los ojos semicerrados, como se hace cuando hay viento con tierra. Ese gesto, provocado seguramente por su deseo de mejorar la miopía sin anteojos (como si con anteojos pudiera ser más fea) aumentaba su aire de insolencia e hipocresía (100).

En resumen, cualquier compañía le suscita asco y desprecio. Siempre al borde de un ataque de nervios, multiplica las altercaciones verbales en su vida diaria.

### La crisis del solipsismo

Castel, en su delirio egocéntrico, se ve afectado por una logorrea mental, que comparte con nosotros, sus oyente-lectores. Todo lo que hace gira alrededor de una demostración de las sospechas que tiene. Convencido de que está solo contra todos, está poseído por una voz interior:

—¡No es que no sepa razonar! Al contrario, razono siempre. Pero imagine usted un capitán que en cada instante fija matemáticamente su posición y sigue su ruta hacia el objetivo con un rigor implacable (Sábado 41a)

Da lugar a largas inferencias mentales de carácter silogístico que lo euforizan, que en realidad reflejan locura o paranoia. En definitiva, el resultado de un estado de crisis del sujeto. Lleno de psicosis, delirios de omnipo-

tencia e introspección repentina. Castel imagina el peor escenario sobre María con una lógica matemática, fruto de secuencias probabilísticas y de performances cerebrales:

Pero sucedía que cuando había examinado tantas variantes enrevesadas, me olvidaba del orden de las preguntas y respuestas o las mezclaba, como sucede en el ajedrez cuando uno imagina partidas de memoria. [...] Por momentos parecía una adolescente púdica y de pronto se me ocurría que era una mujer cualquiera, y entonces un largo cortejo de dudas desfilaba por mi mente: ¿dónde? ¿cómo? ¿quiénes? ¿cuándo? [...] Mi cerebro funcionaba ya con la lúcida ferocidad de los mejores días: vi nítidamente que era preciso terminar y que no debía dejarme embaucar una vez más por su voz dolorida y su espíritu de comediante. (Sábado 25-26, 74, 139a)

Las dudas y sospechas que surgen en él son tan penetrantes que se manifiestan en verdaderas cadenas lógicas, siguiendo un patrón cartesiano y silogístico. Su capacidad cognitiva lo embriaga en su convicción de que María tiene amantes y que es capaz de deducirlo en toda lógica<sup>4</sup> :

*En primer lugar*, si Hunter la molestaba con celos y ella no lo quería, ¿por qué venía a cada rato a la estancia? [...] *En segundo lugar*, un motivo para sospechar de esas relaciones era que María nunca me había hablado de Hunter sino con indiferencia, es decir con la indiferencia con que se habla de un miembro cualquiera de la familia; [...] *En tercer lugar*, María me había hablado, esa tarde, de sus debilidades. [...] ¿Qué podía querer decir sino que en su vida había cosas tan oscuras y despreciables como en la mía? ¿No podía ser lo de Hunter una pasión baja de ese género? Rumié esas conclusiones y las examiné a lo largo de la noche desde diferentes puntos de vista. *Mi conclusión final*, que consideré rigurosa, fue: *María es amante de Hunter*. (122-123a)

Ninguna confianza existe en Castel en cuanto a la fidelidad de María mientras él en ningún caso se autorreprocha el hecho de que frecuenta a las prostitutas. Sin embargo, fija su mirada en María, quien él querría que fuera su Pigmalión, totalmente moldeada a su imagen, ciertamente virginal, maternal e inmutable como una escultura o un modelo de un cuadro. En esto, le es imposible obtener este ideal, producto único del principio de deseo. Yendo de sinsabores a desenfrenos sexuales, él acaba por considerar a María, en estos raciocinios *ad-absurdum* y debido a su crisis del solipsismo, igual a todas las demás: una prostituta.

Traté de pensar con absoluto rigor, porque tenía la intuición de haber llegado a un punto decisivo. ¿Cuál era la idea inicial? Varias palabras acudieron a esta pregunta que yo mismo me hacía. Esas palabras fueron: rumana, María, prostituta, placer, simulación. Pensé: estas palabras deben de representar el hecho esencial, la verdad profunda de la que debo partir. Hice repetidos esfuerzos para colocarlas en el orden debido, hasta que logré formular la idea en esta forma terrible, pero indudable: *Marta y la prostituta han tenido una expresión semejante; la prostituta simulaba placer; María, pues, simulaba placer; Marta es una prostituta* (Sábado 120a)

Aun cuando él la posee sexualmente, no logra alcanzar la satisfacción, ya que el deseo es por esencia aporético y los celos o deseo mimético — según René Girard — acercan a los seres entre ellos, pero también provocan violencia inmediata, por el principio de *mimesis* que, haciendo del otro un modelo, lo convierte en absoluto en un rival (Girard *apud* Vinolo 29-30). Por consiguiente, el odio que consagra Castel a María — hasta suprimirla — es la consecuencia extrema de la imitación, es decir del deseo mimético.

### Juan Pablo Castel y el inquisitio

Hay en Castel, como ya se señaló anteriormente, una tendencia a la logorrea, causada por las sospechas y las paranoias habituales. Obnubilado por la idea de la traición de María, la somete a interrogatorios como si fuese una

<sup>4</sup> He indicado deliberadamente los conectores lógicos en cursiva.

suerte de gran inquisidor. Como ejemplo, el dominicano Bernard Gui (1261-1331) es conocido por haber ejercido la función de inquisidor de Tolosa y por haber escrito, entre otras cosas, un *Manuel de l'inquisiteur*, en el que da sus estrategias (preguntas / respuestas) para contrarrestar a los herejes de su tiempo que son cátaros, valdenses, begardos, dolcinianos, etc.<sup>5</sup>

En su novela *El nombre de la rosa*, Umberto Eco imagina una audiencia entre el mismo Bernard Gui y un tal Remigio, a quien se reprocha el haber encontrado refugio entre los benedictinos y haber preservado la doctrina y la herejía de los begardos. En el pasaje siguiente, se puede notar que Castel se sirve de una retórica implacable, como si fuese un inquisidor frente al acusado:

— ¡No te pregunto lo que has hecho en los momentos debidos, sino lo que has hecho en los momentos indebidos! ¡De modo que no niegas haber adoptado una u otra posición, típicas de los begardos! Pero has dicho que no eres begardo... Entonces dime: ¿en qué crees? — Señor, creo en todo lo que cree un buen cristiano... — ¡Qué respuesta tan santa! ¿Y en qué cree un buen cristiano? — En lo que enseña la santa iglesia. — ¿Qué santa iglesia? ¿La que consideran santa aquellos creyentes que se dicen perfectos, los pseudoapóstoles, los fraticelli, los herejes? ¿O la iglesia que éstos comparan con la meretriz de Babilonia, y en la que, en cambio, todos nosotros creemos firmemente? — Dijo el cillerero desconcertado, — decidme cuál creéis que es la verdadera iglesia... — Creo que es la iglesia romana, una, santa y apostólica, gobernada por el papa y sus obispos. — Eso creo yo — dijo el cillerero. (Eco 507-508)

En muchos aspectos, los mecanismos mentales y la sospecha generalizada en su discurso hacen de Castel un inquisidor competitivo. Frente a su inseguridad y a su voluntad de querer inculpar a María por infidelidad, le dispara toda clase de preguntas y usa para su propia ventaja cada respuesta de su interrogada. Hay en este *modus operandi* retórico una cierta demonomanía para escuchar al otro. En el interrogatorio de Castel no hay lugar a dudas: María es una perversa, una ninfómana, poliandra, etcétera. Debido a todos estos cargos de acusación (herejías), ella debe ser ajusticiada y perecer.

Primero, le pide cuentas sobre el hecho de que le escondió que estaba casada: ¿Por qué no me decís nada? ¿Por qué no respondes? No decía nada. [...] (Sábato 67a), luego sobre uno de sus amantes, Richard, quien se suicidó: ¿Estuviste enamorada de él? (81). Luego, Castel desea saber siempre más:

[...] si no quería a Allende, ¿a quién quería? ¿A mí? ¿A Hunter? [...] Un día decidí aclarar el problema Allende. Comencé preguntándole por qué se había casado con él. —Lo quería —me respondió. —Entonces ahora no lo querés. —Yo no he dicho que haya dejado de quererlo —respondió. —Dijiste “lo

<sup>5</sup> El encuentro entre inquisidores y herejes era un ejercicio mnemotécnico y artificial. Según una tipología de preguntas, el inquisidor esperaba escuchar una tipología de respuestas. El argumentar o la defensa hacía exponer al acusado a sanciones. Era entonces un simulacro al cual no había lugar para defenderse para el acusado porque sus argumentos habían estado previamente teorizados como errores. Podemos dar un fragmento textual escrito por Bernard Gui, y utilizado mecánicamente por los inquisidores durante las audiencias: « On les interrogera tout d'abord sur leur patrie d'origine et sur leur famille ; on leur demandera quand et pourquoi ils ont quitté leurs pays et sont arrivés dans ces régions, et en compagnie de qui ; combien de temps ils sont restés loin de chez eux ; dans quels villages ; quelles personnes ils y ont particulièrement fréquentées. On leur posera ensuite les questions suivantes : Avez-vous entendu parler de Gérard Segarelli de Parme et de Dolcino de Novare en Lombardie ? Les avez-vous vu en personne, ou en tout cas l'un d'entre eux ; avez-vous conservé avec eux ? Que pensez-vous de ces individus, de leur conduite, de leur secte et de leur doctrine ? Les regardez-vous comme de bonnes gens, ayant fondé une secte et enseigné une saine doctrine ? » (Gui, 2006: 99). “Los interrogaremos en primer lugar sobre su patria de origen y sobre su familia; les pediremos cuándo y por qué dejaron sus países y llegaron en estas regiones, y en compañía de quien; cuánto tiempo ellos se quedaron lejos de sus casas; en cuales pueblos; a cuáles personas ellos frecuentaron particularmente allí. Les pondremos luego las preguntas siguientes: ¿Oyó hablar de Gerardo Segarelli de Parma y de Dolcino de Novara en Lombardía? Los vio en persona, o en todo caso uno de ellos; ¿Conversó con ellos? ¿Qué piensa en estos individuos, de su conducta, de su secta y de su doctrina? ¿Los miran como buena gente al haber fundado una secta y enseñado una doctrina sana?” (N. del T.)

quería”. No dijiste “lo quiero”. ¿te acostás con él? María me miró con mayor tristeza. Estuvo un rato callada y al cabo me preguntó con voz muy dolorida: —¿Es necesario que responda también a eso? —Sí, es absolutamente necesario —le dije con dureza. —Me parece horrible que me interrogues de este modo. —Es muy sencillo: tenés que decir sí o no. —La respuesta no es tan simple: se puede hacer y no hacer. —Muy bien —concluí fríamente—. Eso quiere decir que sí. —Muy bien: sí. —Entonces lo deseas. [...] —¡Ah! —exclamé triunfalmente—. ¡Eso quiere decir que lo haces sin desearlo, pero haciéndole creer que lo deseás! María quedó demudada. Por su rostro comenzaron a caer lágrimas silenciosas. Su mirada era como de vidrio triturado. (Sábato 83-86a)

Todas estas confesiones arrancadas a la fuerza de la boca de María aparecen como una coartada sólida en la conciencia de Castel. Las pruebas que él obtuvo son abrumadoras. María lo traiciona y también engaña a su marido, un viejo ciego (Allende), con Hunter (primo de Allende). Además, ella es en parte responsable de la muerte de uno de sus amantes (Richard). En cierto modo, él percibe a esta mujer todavía más culpable que él. Ella se convierte en un medio para justificar sus propias desgracias y darle un cierto consuelo en su condición. En cierto sentido —y teniendo en cuenta la depresión que le afecta— el crimen que comete al apuñalar a María se llama mala conciencia y hace al otro, de manera cobarde, responsable de todas sus dolencias.

### Una existencia vacía

La procrastinación y las evasivas que Castel usa lo dominan totalmente. Prisionero de sus propios demonios (angustia, neurosis, abulia, antipatía, etc.) y tentado por el suicidio (91-92), ve en María la posible solución a esta hiancia, la única que le permite cerrar las brechas de su frágil existencia. Su aparición fue al principio entendida como la piedra angular para redescubrir el significado perdido de la vida de Castel, simbolizada por la atención totalmente particular que esta concede al detalle de la ventana de su pintura del artista, *Maternidad*:

Hasta que se clausuró el salón, fui todos los días y me colocaba suficientemente cerca para reconocer a las personas que se detenían frente a mi cuadro. Pero no volvió a aparecer. Durante los meses que siguieron, sólo pensé en ella, en la posibilidad de volver a verla. Y, en cierto modo, sólo pinté para ella. Fue como si la pequeña escena de la ventana empezara a crecer y a invadir toda la tela y toda mi obra. (Sábato 13a)

Pero todo esto sería producto de la ilusión, de la interpretación subjetiva en la pintura, de una persona maravillada por la puesta en perspectiva de un *trompe-l'œil*. De igual manera, en la vida, nadie puede dar respuestas definitivas a nadie sobre las grandes cuestiones existenciales. El otro puede ayudar, aconsejar, acompañar, consolar, pero no puede encargarse del alma de alguien. Esto es lo que Castel no quiere entender, él que quiso ver en María su redención, su salvación.

[...] en todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida. Y en uno de esos trozos transparentes del muro de piedra yo había visto a esta muchacha y había creído ingenuamente que venía por otro túnel paralelo al mío, cuando en realidad pertenecía al ancho mundo, al mundo sin límites de los que no viven en túneles; y quizá se había acercado por curiosidad a una de mis extrañas ventanas y había entrevisto el espectáculo de mi insalvable soledad, o le había intrigado el lenguaje mudo, la clave de mi cuadro. (Sábato 151a)

Castel, como una fortaleza inexpugnable, no supo abrir las puertas de su corazón al encuentro con María aceptándola tal como es. Al haber fracasado en su búsqueda de un ideal indefinido e inalcanzable, mata a María, y probablemente permanecerá hasta el final de su vida en su túnel. Es, además, al final de su confesión, condenado desde el fondo de su prisión o manicomio, a donde siguió pintando, que se dio cuenta de su derrota y del error que

había tratado de cubrir a lo largo de la narración: “Sólo existió un ser que entendía mi pintura. Mientras tanto, estos cuadros deben de confirmarlos cada vez más en su estúpido punto de vista. Y los muros de este infierno serán, así, cada día más herméticos” (159).

### Sólo una conclusión...

A veces creo que nada tiene sentido. En un planeta minúsculo, que corre hacia la nada desde millones de años, nacemos en medio de dolores, crecemos, luchamos, nos enfermamos, sufrimos, hacemos sufrir, gritamos, morimos, mueren y otros están naciendo para volver a empezar la comedia inútil. ¿Sería eso, verdaderamente? (44)

A lo largo de este trayecto, tratándose del personaje de Juan Pablo Castel que realiza una indagación sobre su amante, María Iribarne, antes de asesinarla, nos hemos ocupado de realizar la suya, con el fin de entender la verdadera naturaleza de este personaje. Al descubrir el fruto de su relato, es decir la confesión que da desde la prisión después de haber cometido su delito, se puede dilucidar un cierto número de rasgos de carácter y actitudes que lo hicieron pasar al acto (crimen propiamente dicho).

Es sobre la existencia de este pintor, alguien que hoy se llamaría psicópata, que Ernesto Sábato ha optado por interesarse. A través de la confesión de lo que no es en sí mismo un tema extraordinario — un crimen pasional— hemos sacado a la luz los lados oscuros de la banalidad, de la precariedad de la condición existencial del sujeto Castel y, sin duda, de las sombras que permanecen latentes en cada uno de nosotros, el *Homo occidentalis*.

Con este polar no convencional (¿por qué el crimen?; el investigador es también el criminal), hemos descubierto cuáles son los males que afectan al pintor bonaerense: la existencia superficial y angustiada, la desconfianza y la mirada de los demás, la sospecha hacia los demás, la fragilidad del ego, el vacío espiritual, la imposibilidad de amar y ser amado, etc. Todas estas “patologías” llevan a la incomunicabilidad, a las frustraciones y a los deseos mortíferos hacia uno mismo y hacia los demás; traducido aquí por el crimen de Castel.

Ernesto Sábato toca con *El túnel* el tema de la finitud y la cuestión de la búsqueda de sentido. Inspirado por lecturas sartrianas, como *La náusea* (1938) o *El existencialismo es un humanismo* (1946), el autor argentino adquirió, para su personaje, los temas filosóficos presentes en el francés Jean-Paul Sartre. En efecto, es con el concepto existencial de la contingencia (azar) que Castel va enfrentándose. Esta hace que hombre que la acepta se encuentre radicalmente solo, pero simultáneamente sea responsable de su destino (Sartre 169a). Pero Sartre también nos enseña que “si el hombre ha reconocido que establece valores, en el desamparo no puede querer sino una cosa, la libertad, como fundamento de todos los valores. Esto no significa que la quiera en abstracto. Quiere decir simplemente que los actos de los hombres de buena fe tienen como última significación la búsqueda de la libertad como tal.” (Sartre 76-77b). Es en esto que falló Castel: no actuaba de buena fe, y pues, se convirtió en prisionero de sí mismo.

### Referencias citadas

- Chateaubriand, François-René (vicomte de). *Genio del cristianismo*. eds. Francisco de Paula Mellado. Universidad Complutense. Madrid. 1850.
- Eco, Umberto. *El nombre de la rosa* [1980]. Título original: *Il nome della rosa* Primera edición: Ed. Bompiani. Milán. Traducción de Ricardo Pochtar. Esta edición: Septiembre, 2005, [www.mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2015/08/ECO-El-Nombre-De-La-Rosa.pdf](http://www.mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2015/08/ECO-El-Nombre-De-La-Rosa.pdf)
- Gui, Bernard (évêque de Lodève). *Manuel de l'inquisiteur*. Volume 44 de Classiques de l'histoire de France au Moyen Âge. Éd. Guillaume Mollat. Belles lettres. 2006.
- Quiroga de Cebollero, Carmen. *Entrando a “El túnel” de Ernesto Sábato*. colección Uprex. editorial universitaria. universidad de Puerto Rico. 1971.
- Sábato, Ernesto. *El túnel* [1948]. Editorial Seix Barral. Barcelona. 2004.
- . *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires. Editorial Aguilar. Ensayistas Hispánicos. 3.a edición. 1967.
- Sartre, Jean-Paul. *La náusea*, [1938]. ed. Alianza/losada. Madrid. 1986
- . *El existencialismo es un humanismo* [1946]. ed. Arlette Elkaïm Sartre. Edhasa, Barcelona. 2009.
- Vinolo, Stéphane. *René Girard : du mimétisme à l'hominisation : « La violence différante »*. Ouverture Philosophique Éditions L'Harmattan. Paris. 2005.



## La huella de la picaresca en Cecilia Valdés

Sandra Villalonga  
Florida International University

“Y eso es lo que pretenden  
los pícaros blanquitos”  
Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés* (I: 203)

La novela *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*, producto del autor cubano Cirilo Villaverde, refleja la sociedad cubana de su tiempo. Una versión en forma de cuento apareció, por primera vez en 1839, para el público habanero. Posteriormente, en 1882, vio la luz en New York una versión ampliada de la obra, donde se mantienen algunos personajes principales, aunque con cambios sustanciales con respecto a la primera versión (García-Donoso 61). En sus páginas, el autor presenta una sociedad poblada de pícaros, evocando algunas figuras literarias de autores del Siglo de Oro español. Aunque algunos de los personajes de *Cecilia Valdés* son pícaros por excelencia, la novela no centra su interés en la descripción de estos, sino más bien indaga en aspectos relacionados con el surgimiento de la picaresca y de la sociedad que pretende reflejar. De este modo, muestra cómo la corrupción de determinadas clases e instituciones conducen a un paulatino deterioro de la sociedad en sus clases más bajas.

La picaresca surge como un género peculiar de España, con características específicas que no se produjeron en ningún otro país europeo. El pueblo español vivía, en el siglo XVI, el mayor esplendor de su tierra. España no solo era un imperio dentro de los contornos europeos, sino que su poder se extendía allende los mares, haciéndola envidiable y gloriosa frente a otras potencias europeas. También, la Conquista de América fue otra razón para que España se volcara en incansables guerras, lo que la condujo a un empobrecimiento gradual, pues todo el oro que llegaba de ultramar era destinado a fines bélicos o a la manutención de un número creciente de soldados a quienes, además, se le otorgaban tierras que luego no las ponían a producir.<sup>1</sup> El pícaro, sin embargo, no es producto de ciertas condiciones económicas y sociales del periodo, pues estas no fueron exclusivas de España, según la opinión de Alexander A. Parker. Para el crítico, la picaresca forma parte de la historia cultural y literaria en que emerge (24). Durante el Renacimiento, se atacó a las novelas de caballería por su idealismo exacerbado, por lo tanto, hay en la literatura española una tendencia a dejar atrás los valores humanos para, en cambio, exponer el reconocimiento “of the essential weakness of human nature, which must be discipline and conquered before any ideal can be attained” (Parker 22). De ahí la importancia de tener en cuenta que la picaresca es también una respuesta literaria ante un género ya desgastado, como lo fue el de las novelas de caballería. De cualquier modo, las obras picarescas reflejan el descontento social de una masa de hombres hambrientos que se aprovechaban de la argucia para cambiar su fortuna.

De acuerdo con Bartolomé Bennassar, en la España del Siglo de Oro, periodo en que emerge la picaresca, los intelectuales discuten sobre la masa creciente de mendigos, el aumento de la prostitución y, por ende, el número de niños expósitos (212-213). Sin embargo, España contaba con una creciente necesidad de trabajadores,

<sup>1</sup> España había estado librando numerosas guerras, por ejemplos, algunas contra Francia por la disputa sobre territorios. También a fines del siglo XV España ya había consolidado su poder sobre todo el territorio de lo que es hoy España, al producirse la Reconquista de Granada. En el siglo XVI los judíos y moros practicantes de su fe son expulsados definitivamente del suelo español.

por lo que un sinnúmero de inmigrantes arribaba en busca de empleo a sus tierras (209). Además, señala Benassar cómo en “las grandes ciudades ... existía una fauna parasitaria que vivía a expensas de los demás a base de estafas, robos y asesinatos”, de ahí la necesidad de incorporarlos laboralmente (221). También se acentúa la concepción negativa acerca del pobre, en contraste con el ideal positivo de la pobreza que apoya la Iglesia durante la época medieval.<sup>2</sup> De acuerdo con José Antonio Maravall, comienzan a definirse distintas maneras de entender la pobreza: la verdadera y la fingida, convirtiéndose en un interés más social que moral o religioso (196). A tal punto que el rey Carlos V la prohíbe en 1540, imponiendo que todo aquel que estuviese apto para trabajar debía hacerlo (213). Maravall sostiene que “la picaresca se levanta para combatir, desde el lado más bien de los pobres, las fuerzas que se empeñan en mantener sujetas a las gentes al viejo orden” (215). Se puede inferir que los pícaros eran el resultado de una parte de la sociedad que no aceptaban el lugar que se le había asignado.

No muy diferente es la situación de Cuba cuando Villaverde escribe su novela. Esta se estaba convirtiendo en la isla del Caribe más rica y deseada, lo cual no significaba que hubiera riquezas para el pueblo. El número de pobres y hombres viviendo de la astucia iba en aumento. Allí también la masa creciente de esclavos libertos se convertía en un grupo de personas que, en lugar de trabajar, buscaban medios deshonorables para ganarse la vida; urgía reinsertarlos en la sociedad. De acuerdo con García-Donoso, el autor “articula una crítica de la corrupción del poder político y su excesiva permisividad ante la degeneración de un pueblo cuya educación importa[ba] poco o nada a la Colonia” (65). Puestos en libertad y sin una adecuada educación, estos libertos podrían imitar los vicios y malos hábitos de aquellos hombres que representaban al país.

En torno al género de la picaresca han existido distintas definiciones. Algunos críticos, como el mencionado Parker, piensan que es indispensable que aparezca en los textos “el ambiente de delincuencia” (Bencomo 10). Otros, como Fernando Lázaro Carreter definen la picaresca como un género en constante evolución, donde las distintas obras reflejarán esos cambios no solo en su estructura, sino también en la sociedad que los concibe (29). Él afirma que en la obra anónima *La vida del Lazarillo de Tormes* (Burgos 1554) pueden hallarse los rasgos fundacionales de dicho género, que alcanzarán su forma total en la novela *La vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, escrita en 1599 por Mateo Alemán (31). Entre estos rasgos resaltan el relato autobiográfico, la prestación de servicios del personaje a distintos amos, y un personaje cuyas “actividades básicas unas veces, y complementarias otras, practicaba el hurto, el juego y la mendicidad” (Carreter 33-40). De cualquier modo, su definición parece limitada, pues no tiene en cuenta otras formas estructurales que no sean las aludidas anteriormente. En ese sentido, parece más acertada, para el propósito de este estudio, la explicación brindada por Claudio Guillén. Apunta Gisela Bencomo que, la subdivisión ofrecida por Guillén permite la inclusión de distintas obras dentro del género, aunque estas no sean necesariamente picarescas al estilo tradicional (12). Bencomo señala que en esta definición es esencial “una filosofía de vida picaresca que se refleja en el modo de vida del protagonista y en la relación existente entre el personaje y el ambiente que lo rodea (14).

Tal como el pícaro del siglo XVI, algunos de los personajes en la novela decimonónica *Cecilia Valdés* no aceptan su realidad social y quieren ascender socialmente. La historia relata los amores entre un joven de la clase aristocrática cubana, Leonardo Gamboa, y la mulata Cecilia, quienes no solo enfrentan obstáculos de tipo social sino otro de mayor envergadura moral: el ser hermanos. El amor entre ambos será imposible, pues ambos comparten el mismo padre Cándido Gamboa, como descubrirán hacia el final del texto. Los frutos de las relaciones entre blancos y las mujeres de color abundaban en la isla, y, en un territorio tan limitado, generaba un problema más grave: el incesto. Por otro lado, los hechos narrados en la novela transcurren durante la primera mitad del siglo XIX, cuando según Villaverde: “[e]l paso repentino de las más amplias franquicias a la más opresiva de las tiranías, fue harto rudo para no engendrar... un profundo descontento y malestar general” (I: 290-91). Todo ello, sumado a las contradicciones existentes en la economía, relacionadas con la exportación de azúcar que, por un

<sup>2</sup> De acuerdo con Maravall, en la época medieval, se difunde el concepto de pobreza cristiana asociado a la imagen de Jesús como el hombre pobre por excelencia. ¿Dentro de esa concepción cómo era posible justificar la cristiandad de los ricos? La solución según el mismo autor, estaba en el rol del pobre. Por medio de ellos, los ricos podían ejercer la caridad con sus riquezas. Estas riquezas eran usadas para la manutención y creación de monasterios, los que se encontraban asediados por una multitud de mendigos que esperaban por comidas, ropas y otras donaciones. Ser pobre, carecer de bienes, era parte de la naturaleza humana y también de la ley divina según Santo Tomás, por tanto, querer eliminar la pobreza era rebelarse contra la ley de Dios (192).

lado, insertaba la isla dentro de lo más moderno de la economía internacional y, por otro, al producirse por medio de la esclavitud, la vinculaba a métodos arcaicos, contribuyendo a exacerbar la corrupción existente del grupo social (González Echevarría 269-70).

En Cuba se está ante una sociedad picaresca, porque tanto los seres marginales, los pobres, como los ricos infringen la ley para sacar provecho de ella. En *Cecilia Valdés*, al igual que en el *Lazarillo*, se muestra cómo justamente “aquellos que controlan los medios con que las instituciones deben servir a la sociedad, son precisamente quienes más se aprovechan [de ellas]” (Sánchez 144). A diferencia del *Lazarillo*, en *Cecilia Valdés* no se está ante una voz narradora en primera persona, que denuncia las hipocresías sociales: el narrador es omnisciente y es quien expone la corrupción de los mencionados personajes. Asimismo, permite entrever que dichos personajes son los que insisten en el uso de la esclavitud por medios ilegales, atrasan el progreso del país y corrompen a la sociedad entera con sus vicios y debilidades morales.

La diversidad de personajes en *Cecilia Valdés* constituye un espejo de esa sociedad. Dentro de la novela, el sastre Uribe es uno de los primeros personajes en llamar “pícaros a los blanquitos”, porque provocan a los de su raza cuando vienen a aprovecharse de sus mujeres (I: 203). Leonardo Gamboa, por ejemplo, es uno de ellos. No es el pícaro tradicional, pobre y mugriento al servicio de un amo, sino un joven nacido en el seno de una familia acaudalada. Cuenta la obra que de su educación se ha ocupado su madre Rosa, benevolente y complaciente al extremo. Cándido, su esposo, le critica a esta la suavidad en la crianza del hijo: “no apruebas ni aplaudes sus locuras, pero le facilitas el modo y los medios” (I: 124).

Francisco Rico, en su caracterización del pícaro, comenta que este es, quizás, “hijo de vagabundos o huído de la severa tutela de un padre o un amo, se ha criado en la calle y ha aprendido a salir adelante con el sudor de la frente ajena, a costa de ardidés y pillerías ... muchas veces bordean la delincuencia, cuando no se meten en ella de cabeza” (102-03). Leonardito comparte algunas de esas características: la falta de una educación severa y la sugerida delincuencia, que el propio padre, Cándido, teme pueda arrastrar a su hijo por caminos indeseados. Villaverde, como otros intelectuales cubanos, no era ajeno al debate en torno a la reforma educacional como “un proyecto coordinado entre la educación familiar y la instrucción pública” (García-Donoso 64). Sagazmente, el autor representa la ineficacia de este proyecto a través de la familia Gamboa. El joven cubano de familia adinerada, como símbolo de muchos otros en el país, se vale de otros medios para satisfacer sus caprichos.

No le falta talento al mismo Leonardo para mostrar su astucia, su capacidad de manipular y engañar como el mejor de los pícaros. Conversando con su madre, insiste en que ella le compre un reloj nuevo, aunque no lo pide directamente. Le insinúa lo malo que le ha salido el reloj inglés que ella le regalara hace un año, y celebra el nuevo modelo que le han intentado vender. En su farsa por simular que no desea el nuevo, casi llega al punto del chantaje emocional “[p]ero no hay que pensar más en eso, mamá; olvidémoslo, lo pasaré sin un reloj de confianza, ¿cómo ha de ser!” (I: 180). Otra argucia de Leonardo para conseguir dinero aparece casi al final de la novela, cuando, decidido a alquilarle una casita a Cecilia, dice el narrador que “[con el] pretexto de tener que sacar a cierto amigo de un compromiso de honor, logró Leonardo que su bonísima madre le hiciera un préstamo irredimible de cincuenta onzas de oro, de su caja particular” (II: 233). Villaverde muestra a un pícaro que si no ha caído en delitos más graves es porque justamente no lo necesita. Sin embargo, su riqueza no lo exime de practicar un estilo de vida picaresca; incluso parece más bien que lo conduce a ello. La escena anteriormente citada está antecedida por un discurso del narrador, donde afirma que “ni el trabajo de pedir tenía, porque desde la cuna se había acostumbrado a ver satisfechos sus deseos” (I: 178).

En la literatura del Siglo de Oro español hay también antecedentes de este tipo particular de truhan que, sin necesidades económicas, vive del engaño y la argucia. Uno de ellos es el personaje cervantino llamado Carriazo, en *La ilustre fregona*. Quizás la culpa no esté solo en su relajada crianza y el exceso de oro, pues, además, a todo pícaro le persigue su sangre (Carreter 37). En *Cecilia Valdés*, varias veces, Rosa culpa al padre de los errores del hijo, no precisamente porque las haya heredado, sino porque, sabiéndolos, puede imitarlos. Así, por ejemplo, le recuerda a Cándido los sucesos del pasado con la negra María de Regla, a quien Gamboa contratara para amantar a Cecilia. Rosa, sin aún conocer los pormenores de la traición, pero imaginándolos, le comenta a Cándido: “fue demasiado público, escandaloso... No sería mucho que llegara a sus oídos [los de Leonardo] y le provoque

a imitarte” (I: 125).

Por tanto, Cándido es otro de los personajes con esos tintes picarescos presentados por Villaverde. De su juventud se comenta que no fue muy honesta, no solo por su apetito sexual, sino también por el modo en que hizo su fortuna. El narrador aclara que “en su mocedad había sido muy enamorado o mujeriego ... pero a pesar de la rudeza de sus maneras y de su poca cultura, había bondad e hidalguía en su corazón” (I: 361). Tal vez por ese viso de bondad es que no termina condenado como otros personajes en la novela. En una de las primeras referencias que se dan en el libro sobre el pasado de Cándido, por boca de Uribe, conoce el lector que este “andaba pata por el suelo... traía zapatos de empleita (quiso decir pleita mejor alpargatas), chaqueta y calzones de bayeta y gorro de paño” (I: 199-200, paréntesis en el original). En fin, era un pobretón que se enriqueció a través de la trata negrera y que asciende socialmente al contraer matrimonio con Rosa. Dos rasgos del típico pícaro se subrayan en su caracterización: una miserable condición económica y su aspiración de cambiar la posición social a la que pertenece. Tampoco hay certeza de su origen así que este es cuestionable.

Inicialmente en este estudio se comentaba cómo la picaresca refleja la infracción de la ley. Comenta González Echevarría sobre el marcado interés de la literatura picaresca por mostrar los criminales, y además cómo “lo ilegal destaca la presencia de la ley en el acto ambivalente de su violación” (273). Cándido, en su afán de no perder el buque de negros que ha sido apresado por los ingleses, busca todo tipo de subterfugio para lograr entrar a los esclavos ilegalmente al país. Con ello contraviene al acuerdo pactado entre España e Inglaterra que prohibía el comercio de hombres, poniendo en situación peligrosa al mismo capitán general de la isla, Francisco Dionisio Vives. Vives le señala a Cándido la falta de tacto para burlar la ley y termina aconsejándole a él y a otros esclavistas que “no se metan en las garras de los ingleses y salvarán sus expediciones, ni comprometan la honra del capitán general” (I: 299). La violación de la ley se torna aún más irónica, porque ni siquiera a los representantes de esa ley en la Isla les molesta que se infrinja, en tanto no se les involucre.

Villaverde ha recurrido primero a mostrar la corrupción imperante en todos los círculos de esa alta sociedad cubana, para luego, por contraste, adentrarse en el hampa habanera. El autor presenta varios tipos de pícaros en la sociedad corrupta habanera de la clase alta, pero para que se entienda el alcance del daño que estos causan dentro de la sociedad, ha de conocer el lector aquellos individuos que viven al margen de ellos, que dependen económicamente de estos señores corruptos. Señala Giancarlo Maiorino que la picaresca se produce a través de oposiciones binarias “rich/poor, intagrated/marginal, country/city, money/power of rank, master/ servant”, lo que permite que se muestre la naturaleza paródica que caracteriza al género (xvii). En *Cecilia Valdés*, por ejemplo, esos contrastes se ofrecen a partir de la forma y vida de los ricos, sus conductas sociales, así como también de los pobres —entre ellos otro grupo doblemente marginal: las mujeres.

Dentro del temas picarescos existen también las pícaras. Según Bencomo, la aparición de estas en la literatura española es menos frecuente que la de su contraparte masculina (22). Como todas fueron creadas por hombres, la voz narrativa masculina limita la voz de la pícaro.<sup>3</sup> En lugar de buscar amos, la pícaro busca un marido rico; no duda en quebrantar las convenciones morales en torno a la sexualidad femenina de la época para conseguir sus fines (Bencomo 24). J.A. Garrido refiere que “[a] pícaro is more than just a prostitute or a go-between, more than just a trader of sex or its facilitator – she is the conflation of a number of male perspectives on an ideal of the female, albeit a corrupted one” (62). Además, señala que los escritores del siglo XVI ofrecieron con sus pícaras “the construction of lives whose perils and limitations were somewhat different from those of their male counterparts” (64). En este sentido, es que se puede aproximar el lector al personaje mismo de Cecilia.

Desde la primera descripción de la Virgencita de Bronce, como también se le llama en el texto, se conoce que Cecilia tiene una singular belleza: que su sangre está mezclada de blanco rico con mulata pobre. Se añade que desde los once o doce años tenía “hábito andariego” y que, para ser perfecta, solo le faltaría una expresión “menos maliciosa” (I: 66). También se agrega que llevaba “humildes ropas” y que no se podía asegurar “dónde moraba, ni de qué subsistía” (I: 66). El narrador llega a realizar la siguiente pregunta: “¿Qué hacía, pues, una niña tan linda, azotando las calles día y noche, como perro hambriento y sin dueño? ¿No había quien por ella hiciera ni rigiera si índole vagabunda?” (I: 67). Pero aún más se acentúa su vida picaresca, cuando se confiesa que “con la sutileza de

<sup>3</sup> Algunos ejemplos son: *La niña de los embustes* (1632) de Alonso Castillo o *La hija de la Celestina* (1642) de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo.

la zorra hurtaba un bollo o un chicharrón a las negras ... o cuando al descuido metía la pequeña mano en cajones de pasa de los almacenes” (I: 67-68).

Desde que la literatura comenzó a rescatar estos personajes marginales, los acompañó de sobrenombres o marcas distintivas. A Cecilia, para diferenciarla del resto de los niños en la Real Casa Cuna, se la ha hecho una “media luna azul en el hombro izquierdo” (I: 59). Lo distinto en este caso es que si bien estas marcas “son residuos y reliquias de accidentes y actos violentos que le confieren una fisonomía particular” a estos individuos criminales (González Echeverría 273), en el caso de Cecilia no es una expresión de su mala vida, sino de la de sus padres. Es el acto pecaminoso de estos el que marcará el destino funesto de la joven, empezando por señalar su propio cuerpo.

Cecilia resalta porque dentro de ese grupo de mulatos y negros su piel es más clara: tanto que se le puede confundir con su hermana blanca Adela, una de las hijas de Rosa y Cándido. Su blancura es una cualidad que no solo la hace ser admirada por los de su clase, sino también por el joven Leonardo. Ella comparte ese anhelo de los pícaros tradicionales por ascender socialmente, pero tiene un interés que aquellos no tuvieron: el blanqueamiento de su raza. Pareciera que esta preocupación es incluso más fuerte que aquella de pertenecer a otra clase, pues se señala en el texto en múltiples ocasiones. Al respecto comenta el narrador que “creía y esperaba Cecilia ascender siempre, salir de la humilde esfera en que había nacido, si no ella sus hijos. Casada con un mulato descendería en su propia estimación” (I:158). Otras tantas veces, se reafirma esta intención de los personajes femeninos, particularmente de Cecilia, de no dar el salto atrás, es decir, casarse con un blanco para mejorar la raza. El cruel destino, propio también de los pícaros, encamina a Cecilia a los brazos de su hermano y amante Leonardo, volviéndolos a los dos criminales de incesto. Hay que tener en cuenta que esta novela es el “único caso decimonónico en que el incesto mestizo llega a fruición” (Monteleone 88).

El incesto es una amenaza que atenta contra el orden moral y social. De acuerdo con Enriqueta Zafra la picaresca muestra cómo la libertad de la mujer pone en peligro el mismo orden de la sociedad (18). Villaverde representa con Cecilia y su hermano Leonardo el peligro latente que suponen los hermanos nacidos fuera de matrimonio y que, al no conocerse, se amanceban. De acuerdo con Karen Monteleone, el incesto y la posibilidad de una clase media mulata arriesgaban los intereses de los criollos y del patriarcado (99). Desde esta perspectiva pudiera inferirse que la presentación del incesto en la obra refleja meramente la preocupación del autor por la superioridad social que pudieran llegar a ocupar los negros libertos. No obstante, como señala González Echevarría, el incesto “amenaza la irrupción de un caos primitivo en que reina la violencia irrestricta” (278). Este caos va arrastrando a otras personas a conductas criminales. Cecilia no puede tolerar que, una vez entregado su amor a Leonardo, este deba casarse con Isabel Ilincheta, joven de la misma clase social que él. Pimienta, quien siempre ha estado enamorado de Cecilia, se presenta ante Leonardo y lo asesina, para vengar a la Virgencita de Bronce. También Villaverde presenta otros personajes criminales que han llevado una vida picaresca.

Una figura típicamente picaresca que aparece en la novela es Malanga, uno de los integrantes del hampa habanera. El crítico Ronald J. Quirk ha apuntado las similitudes de este personaje con los pícaros españoles, a la vez que ha señalado las diferencias que lo convierten en una “variante [cubana] de tal figura”, por ejemplo, su lenguaje “marcadamente caribeño” que acentúa su cubanismo (263). Se introduce a Malanga en la narración tras el encuentro violento entre Dionisio, cocinero esclavo de los Gamboa, y Pimienta. Dionisio ofende a Cecilia, sin conocer esta las razones que lo motiva. Pimienta la defiende enfrentándose en una pelea con el cocinero. Malanga, caminando por las oscuras calles habaneras, encuentra a Dionisio medio moribundo y, queriendo sacar algún provecho, le cura la herida del navajazo. Quirk, apoyándose en las acciones del personaje, apunta que el alma caritativa de Malanga se trasluce por encima de toda tentativa de minimizarla, por lo que dicha caracterización solo revela el racismo y los prejuicios de Villaverde hacia la clase que describe (267-68).

Malanga lo tiene todo para ser el pícaro por excelencia. Está definido tanto por sus trajes y su aspecto como por su lengua. De él asegura la voz narrativa que vive en las afueras de la Habana y que es “matón perulario, sin oficio, ni beneficio, camorrista por índole y por hábito, ladronzuelo de profesión, que se cría en la calle, que vive de la rapiña, y que desde su nacimiento parece destinado a la penca, al grillete o a una muerte violenta” (II: 158-59). Nótese la cercanía entre la presentación de Malanga y la definición del propio término “pícaro”

ofrecida por Francisco Rico, quien a su vez cita las brindadas por algunos autores del siglo XVI: “pícaro ... vil y de baja suerte, que anda mal vestido ... hijo de vagabundos o huido de la severa tutela de un padre o de un amo, se ha criado en la calle y ha aprendido a salir adelante ... a costa de ardidés y pillerías” (101-02, itálica en el original). Villaverde expresa que en La Habana “no era el único curro, pues abundaba la especie en la época” (II: 160). Refiriéndose a la crónica “Los curros del Manglar” (1848), de José Victoriano Betancourt, abogado de La Habana, José Camacho apunta que “los negros criminales no actuaban solos, sino que tenían una conexión con los blancos, quienes los ayudaban a salir de la cárcel y contribuían con esto a la corrupción de la sociedad criolla” (90). Aunque en *Cecilia Valdés* no se presenta ninguna situación en que los señores defiendan las atrocidades de sus esclavos o de los negros libertos, la posibilidad de que esto suceda está sugerida cuando Dionisio, ya en la cárcel, le pregunta a Leonardo si hará algo por él para sacarlo de allí. Leonardo se niega, no precisamente porque reconoce el crimen del esclavo, sino por el insulto que le hizo a su familia y a Cecilia la noche del baile.

La alternancia entre la buena y la mala fortuna es un punto de contacto que tendrán todos los pícaros de Villaverde con los pícaros tradicionales. Su marginalidad, de cierta forma, resulta en una condición inherente de su naturaleza: “whenever the pícaro ‘settled’ into a better condition of life, the presence and contiguity of beggars and vagrants would keep on reminding him of the instability of his buena fortuna” (Maiorino xxii). Cándido tiene su pasado materializado en Cecilia, para recordarle que, aunque ha crecido su fortuna y con ella puede hasta comprarse un título, sus errores lo condenan a vivir en la deshonra, arrastrando consigo a su hijo Leonardo. Nunca dejará de ser ese pobretón que llegó de España, porque su lugar en la sociedad colonial cubana lo ha alcanzado a través de la explotación y el maltrato. Él no supo tampoco comportarse como un caballero, por mucho que luego se arrepintiese. Leonardo, que trata de eliminar las barreras sociales, al mezclarse con una que no es de su clase, ni de su raza, saldrá peor que todos al ser asesinado por Pimienta. La pobre Cecilia está condenada desde que la concibió el propio autor. Por eso tantas veces en la lectura, se advierte sobre su futuro funesto. También Dionisio o Malanga habrán de pagar por sus actos criminales. Ninguno de los personajes de Villaverde es virtuoso, por lo tanto, su suerte fatal es inmutable.

La condena de los personajes en *Cecilia Valdés* subraya el futuro oscuro de la sociedad cubana decimonónica, donde sus individuos corruptos son incapaces de reformar su conducta, abrirse al mejoramiento social y conducir a la Isla a un crecimiento económico y humano. En ese sentido, la figura de Isabel Ilincheta simboliza cuánto aún le falta a la sociedad cubana para ser digna de admiración. Ella encarna los valores que, al parecer, son los que desea promover el autor para acabar con esta sociedad picaresca: compasión hacia los desfavorecidos, buen trato al esclavo y sencillez en los modos de vida. Isabel reflexiona, mientras está en el ingenio La Tinaja, sobre “la extraña apatía ... con que amos o no, miraban los sufrimientos, las enfermedades y aún la muerte de los esclavos”. Añade más adelante: “[c]omo si el negro fuese malvado por negro y no por esclavo” (II: 269). La esclavitud, como se sugiere otras veces en la novela, es la perdición de esos amos. Envenenados por ella, los amos terminan confundiendo lo justo de lo injusto y cometiendo la peor de las atrocidades. En definitiva, parece insinuar el narrador que, si no se corrigen los amos, menos se corregirán los individuos de otras capas sociales. De ahí que la sociedad cubana, en todos sus estratos sociales e instituciones representativas, sea un vivo ejemplo de sociedad picaresca.

Por lo demás, la picaresca fue efectiva para traslucir los problemas de una sociedad que a ojos del autor está a punto de sucumbir en el abismo, como les sucedió a Cecilia o Leonardo, símbolos de la joven Cuba. Cuestiona, por tanto, la hipocresía de aquellos que no se comportan a la altura de la clase a la que pertenecen, y arrastran a otros a imitarlos como única vía posible de supervivencia. Por otro lado, muestra los males de una educación débil y que solo sirve para cubrir las apariencias en estos jóvenes aristócratas. Los pícaros pueden mudar las ropas, las intenciones y las ambiciones según la época; pero en última instancia —y es lo que parece llamar la atención Villaverde con su novela *Cecilia Valdés*—, su aparición en la sociedad es un síntoma de graves problemas económicos, políticos y sociales.

## Referencias citadas

- Ardila, J. A. Garrido. *The Picaresque Novel in Western Literature*. Cambridge UP, 2015. Edición Kindle.
- Bencomo, Gisela. “Relectura del discurso narrativo de las tres primeras décadas de la República cubana en el contexto de los rasgos de la picaresca.” Diss. Florida International University, 2003.
- Bennassar, Bartolomé. *La España del Siglo de Oro*. Editorial Crítica, 1990.
- Camacho, Jorge. “Patrullando la ciudad: los negros curros de José Victoriano Betancourt.” *América Sin Nombre*, núm.19, 2014, pp. 82-90.
- Carreter, Fernando L. “Para una revisión del concepto de novela ‘picaresca’.” *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, 1970, pp. 27-45. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, www.cervantesvirtual.com/obra/para-una-revision-del-concepto-novela-picaresca/.
- García-Donoso, Daniel. “La fiesta de la corrupción: Educación, moral y juego en Cecilia Valdés.” *Afro-hispanic Review*, vol. 26, núm. 2, 2007, pp. 61-75.
- González Echevarría, Roberto. “Cervantes en Cecilia Valdés: Realismo y Ciencias Sociales.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 31, núm. 2, invierno 2007, pp. 267-83.
- Maiorino, Giancarlo, editor. *Renaissance Marginalities*. “The Picaresque: Tradition and Displacement.” *Hispanic Issues*, vol. 12. U of Minnesota P, 1996, xi-xxvii.
- Maravall, José A. “Pobres y pobreza del medioevo a la primera modernidad: Para un estudio histórico-social de la picaresca.” *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista mensual de cultura hispánica*, vol. 367-68, ene. 1981, pp. 189-242. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, www.cervantesvirtual.com/obra/n-367-368-enero-febrero-1981/. Acceso 20 feb. 2019.
- Monteleone, Karen. “El Incesto y El Mestizaje En Cecilia Valdés.” *Revista Iberoamericana*, vol. 70, no. 206, ene. 2004, pp. 87-101.
- Parker, Alexander A. *Literature and the Delinquent: the picaresque novel in Spain and Europe 1599-1753*. Edinburgh UP, 1967.
- Quirk, R. J. “Un episodio picaresco de parodia bíblica en Cecilia Valdés.” *Romance Notes*, vol. 45, núm. 3, 2005, pp. 261-68.
- Rico, Francisco. *La novela picaresca y el punto de vista*. Editorial Seix Barral, S. A., 1970.
- Sánchez, Ángel. “Lázaro y su alternativa a la pobreza.” *Crítica Hispánica*, vol. 19, núm. 1-2, 1997, pp. 141-50.
- Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés*. Letras Cubanas, 1987. 2 vols.
- Zafra, Enriqueta. *Prostituidas por el texto: discurso prostibulario en la picaresca femenina*. Purdue UP, 2009.

---

## Intertextualidad cervantina en *Nadie me verá llorar*: Hacia una quijotización de Matilda Burgos

Zaida F. Aguilar Ramos  
Texas A&M University

“Mejor dime, como se convierte uno en loca.  
Matilda alzó los hombros y le hizo un guiño con el ojo izquierdo.  
- ¿De verdad quiere que le cuente?”  
(Cristina Rivera 15)



La osadía de un ser humano al narrar su viaje personal hacia la locura puede percibirse como una característica agregada a su falta de juicio. Este es el caso de Matilda Burgos, la protagonista de la novela *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza; quien con una actitud desenfadada, pareciera resumir con impavidez la esencia misma de la obra. La locura, el deseo, los ideales, la crítica, la transformación, el rechazo y la incapacidad de integrarse a la vida moderna, constituyen una serie de elementos que logran asociar a la protagonista con el modelo ecuménico más significativo de la narrativa del Siglo de Oro: la figura quijotesca. La omnipresencia de *Don Quijote de La Mancha* resulta evidente en la novela de Rivera Garza a través de una serie de concurrencias que reflejan una marcada intertextualidad entre la obra de Rivera y el *Quijote*. A partir de lo anterior, esta propuesta busca identificar y analizar algunas sincronías entre ambos textos, con el objeto de determinar su grado de intertextualidad. Para lograr este análisis, se propone utilizar como marco teórico algunos apartados de la taxonomía propuesta por Robert S. Miola en su artículo “Seven Types of Intertextuality”. Así mismo, se utilizará también como cimiento la argumentación que Jungwon Park hace sobre la obra de Rivera en su artículo “Manicomio y locura: revolución dentro de la Revolución Mexicana en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza”.

Para Robert Miola, “Intertextuality encompasses the widest possible range of textual interactions including those of sources and influences” (Miola13). En su propuesta, el crítico expone siete tipos de intertextualidad, de los cuales manifiesta que “This number is open to reduction or addition”, dependiendo del criterio del analista y con base en la estructura del texto (13). A partir de esta aseveración, este estudio abordará únicamente tres de las siete categorías propuestas por el teórico dadas las características y contenido de las obras a analizar. Los tres tipos de intertextualidades a exponer en este análisis, cobran vida dentro del contexto de la novela de Rivera identificándola como el hipertexto, en concordancia con la estructura que Gerard Genette plantea en su propuesta *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Configurando el hipotexto, se propone como contraparte la novela *Don Quijote de La Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra (Genette 14).

El punto de convergencia inicial se posicionará en la novela de Rivera Garza. Emplazada en la ciudad de México a principios de siglo XX, la autora presenta a “La Vainilla”, como una mujer diagnosticada con “locura moral”, quien se encuentra recluida en el manicomio La Castañeda para rehabilitarse. Presa en una sociedad que no se ajusta a sus necesidades, Matilda emprende una cruzada desde muy pequeña para defender sus convicciones; lo que la encamina a una serie de episodios y andanzas imprevistas que le ganan la desaprobación social. Atrapada entre la pre-modernidad del régimen porfirista y los atisbos de una revolución social, la protagonista se auto-examina y replantea las condiciones de vida de una población en transición. La descripción anterior no

pareciera presentar conexión alguna con la obra de Cervantes, sin embargo, una vez que el lector se adentra en la trama las influencias resultan evidentes.

Miola agrupa las características de intertextualidad en tres grupos: “First, the degree to which the trace of an earlier text is tagged by verbal echo; second, the degree to which its effect relies on audience recognition; third, the degree to which the appropriation is eristic” (13). Con base en lo anterior, se propone como primera evidencia de intertextualidad entre los textos de Cervantes y Rivera el concepto que Miola destaca como “sources”. El teórico propone que “The source text in various ways shapes the later texts, its context, or its rhetorical style and form” (19). Miola divide estas fuentes en tres subcategorías “the source coincident, the source proximate and the source remote” (20), de los cuales solamente los dos últimos resultan atribuibles a esta propuesta. The source proximate es definido por el teórico como una fuente que “Functions as the book-on-the-desk: (where) the author honors, reshapes, steals, ransacks, and plunders” (19). En general, este tipo de intertextualidad es el que predomina en la novela *Nadie me verá llorar*, en donde la locura constituye uno de las manifestaciones más evidentes de este fenómeno. Matilda Burgos y Don Quijote han sido diagnosticados con locura y como sugiere Park, sus acciones son percibidas por los demás como un contra modelo del buen ciudadano, el cual solo puede subsistir “dentro del marco de las instituciones disciplinarias y dentro de un campo de identidades homogéneas y estandarizadas” (Park 56). Ambos protagonistas forman parte de una otredad impuesta por una sociedad hegemónica que los estigmatiza por no ajustarse a una conducta homogeneizada. Laura Kanost en su artículo “Re-Placing the Madwoman” comenta al respecto que “Twentieth-century Western thought has defined madness as a state of absolute otherness that is far removed from the space of subjectivity” (Kanost 104). Ambos personajes coinciden en rechazar ese modelo de otredad y justifican sus conductas bajo sus propios argumentos. Julia Negrete en su propuesta “Archivo, memoria y ficción en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza” justifica la locura de la protagonista sugiriendo que Matilda está desvinculada al futuro y está concentrada en la reconstrucción de su pasado (Negrete 100). La académica amplía su concepto señalando que:

Para Matilda, la locura es una suerte de vejez prematura, por eso se hace más evidente el carácter imaginativo y, por lo tanto, dudoso de la memoria y no obstante, por lo mismo, enriquece la recuperación del recuerdo puro. La enfermedad de Matilda está vinculada con los recuerdos, su logorrea no es otra cosa que el ansia de narrativizar, de dar orden y sentido a su pasado (101).

Por su parte, Don Quijote tampoco percibe su conducta como anormal, sino que como sugiere Jeanette E. Goddard en su artículo “Plotting one’s Position in *Don Quijote*: Literature and the Process of Cognitive Mapping”, “Quijote tries to make everything and everyone that he encounters fit into what is, for him the coherent and totalizing system of the chivalric romance” (31). Esta intertextualidad no sólo consiste en asociar el concepto de locura con los personajes, sino que se reafirma con el hecho de que ambos poseen una lógica y un orden predeterminado asociados con su mundo ideal.

Otra fuente de intertextualidad próxima es la necesidad de los protagonistas de reexaminar el pasado ante una crisis histórica. El marco temporal de los protagonistas los sitúa en un periodo importante de transición histórica en sus respectivas locaciones. Don Quijote forma parte de una España que atraviesa por un periodo de expansión y nuevo orden, el cual ha traído como consecuencia una reestructuración política, social, religiosa, económica y tecnológica. Por su parte, la historia de Matilda se sitúa en un México a finales del porfiriato, el cual a manos de los científicos, apostaba por el progreso y la modernidad del país, mientras una incipiente guerra civil se gestaba a pasos agigantados. Respecto a lo anterior, Seymour Menton en su artículo. “Latin America’s New Historical Novels” señala que “existe la necesidad de reexaminar el pasado ante la crisis histórica para encontrar maneras de mejorar el futuro” (qtd. in Park). Tomando en consideración el hecho de que en las dos novelas los protagonistas están conscientes de los cambios que están viviendo, ambos optan por un modelo alternativo de vida cíclica, que consiste en entrar y salir en forma intermitente del presente al pasado en un esfuerzo por evitar el futuro ante una incapacidad de adaptarse a la vida moderna.

Otro ejemplo de intertextualidad próxima entre las dos novelas se asocia con la idea de transformación.

Este concepto es manipulado en ambas narraciones desde dos frentes: primero, la percepción que la sociedad tiene sobre el concepto de normalidad y segundo la estandarización de comportamiento. Aquellos individuos que no se ajustan a estos patrones conductuales como Don Quijote y Matilda, son percibidos como inadaptados y desde el punto de vista comunitario requieren de una transformación radical que les permita integrarse nuevamente a la sociedad. En el caso de Matilda existen varios proyectos de transformación por parte de la comunidad, quien intenta estandarizarla bajo la definición de lo que se considera “una buena ciudadana, una muchacha decente, una mujer de buenas costumbres” (Rivera 107), como lo plantea su tío Marcos, quien opta por recibir a Matilda en su casa con esa visión. Otro intento de reforma se suscita cuando la protagonista conoce a Paul Kamack, a quien Matilda expresamente define como una persona aficionada a las causas perdidas, refiriéndose a las intenciones del ingeniero de proporcionar estabilidad a su vida a través de una relación sedentaria (187). Una tercera tentativa de transformación para Matilda es su confinamiento en el manicomio La Castañeda, identificado por Park como la entidad en donde la protagonista es diagnosticada como “un ser peligroso y amenazante, y por lo tanto, se le encierra y desconecta totalmente de la sociedad” (60), en un intento por reformarla. El académico agrega que:

paradójicamente, la protagonista adquiere nuevos síntomas de confusión, desmemoria, depresión e histeria. El manicomio, entonces, crea las mismas “enfermedades” que pretende “curar”, es decir, Matilda experimenta una reacción extrema a las medidas adoptadas por la sociedad para transformarla (60).

Por su parte, Don Quijote también es objeto de múltiples intentos de transformación por quienes le rodean y no es poco frecuente que sus allegados intenten devolverle la cordura utilizando diversos métodos. Un primer intento de transformación resulta evidente cuando su sobrina, el cura y el barbero intentan suprimir el acceso de Alonso de Quijano a sus libros, los cuales son percibidos como causa directa de las anomalías del Quijote. Como medida de control, la sobrina conserva los libros bajo llave y posteriormente destruye la mayoría de ellos con ayuda de los amigos del protagonista; esto con el fin de detener el influjo que ejercen sobre su tío y que ella considera origen de su locura. Es importante resaltar que posteriormente, la sobrina hace uso de la confusión de su tío para justificar la desaparición de la biblioteca, utilizando la misma locura como medio de control e intento de readaptación. Otro intento de transformación en el Quijote resulta evidente en el número de veces que sus allegados intentan regresarlo a la razón, mientras el protagonista insiste en su cordura. Lo anterior queda ilustrado en el capítulo V durante su conversación con el labrador que lo ha rescatado, el cual trata de ayudarlo a recuperar el juicio diciéndole:

-Mire vuestra merced, señor, pecador de mí, que yo no soy Rodrigo de Narváez, ni el Márquez de Mantua, sino Pedro Alonso, su vecino; ni vuestra merced es Valdovinos, ni Abindarráez, sino el honrado Hidalgo del señor Quijana. -Yo soy quien soy- respondió el Quijote- (Cervantes 46).

Por su parte, el fiel escudero Sancho Panza emerge como una figura que aunque comparte las aventuras de su amo, también busca ejercer un rol transformador en Don Quijote. En forma previa a las hazañas de su amo, el sirviente le provee un razonamiento que pretende ofrecerle una perspectiva realista del entorno; sin embargo, el Quijote rebate cualquier razonamiento justificando su propia percepción con su derecho de autonomía y libre albedrío. Un último aspecto a enfatizar respecto a los intentos de transformación que experimenta el Quijote en contra de su voluntad, son los mecanismos que sus allegados utilizan para recluir al protagonista. Su familia hace múltiples intentos por regresarlo a casa buscando confinarlo por su seguridad; incluso sus amigos parten en su búsqueda una vez que Sancho los pone en conocimiento de que su amo se encuentra solo en Sierra Morena. Quijote es remitido a casa en varias ocasiones luego de que se le lleva con engaños, pero reflexionando dentro de su confinamiento, siempre vuelve a sus andanzas porque su lógica le permite darse cuenta de las intenciones de sus allegados por transformarlo. Los intentos fallidos por instaurar la cordura de ambos protagonistas son un reflejo de lo que Rodríguez y Macías definen como “un nuevo sistema emergente de domesticación y disciplina social” como un mecanismo de transformación (qtd. in Park).

Un último rasgo analizado en esta propuesta pertinente a la intertextualidad próxima es el desencanto de los ideales originales como un rasgo común en ambos protagonistas. En su análisis, Park plantea que Rivera:

Pretende visibilizar las incómodas realidades impuestas por instituciones modernas y los dispositivos progresistas al presentar a “los malos mexicanos (ciudadanos)” cuyos síntomas patológicos corroboran que el caos y el desorden pueden ser leídos como manifestaciones fragmentarias de insatisfacción, desacuerdo y resistencia al movimiento cambiante (61).

Partiendo de esta aseveración, puede decirse que ambos personajes presentan una actitud desafiante ante el intento de estandarización que se discutió con anterioridad, como un reflejo de su inadaptación. Como medidas de resistencia, Matilda y Quijote retan a la sociedad a través de manifestaciones de conducta extremas que entre otras incluyen: un distanciamiento del orden racional, manifestaciones de inconformidad, negación al cambio, lenguaje disparatado, logorrea, desorden, estado fluctuante de la realidad con base en sus intereses, el silencio y por último, su regreso a la realidad como consecuencia del desencanto. Las manifestaciones citadas pueden reflejar un proceso que aunque no necesariamente presenta una estructuración fija y secuencial, es común en ambos protagonistas y culmina con el desencanto de sus ideales originales. La lucha constante de los protagonistas contra los mecanismos sociales que en forma masiva buscan su transformación, termina por detonar una postura extrema en Matilda y Don Alonso: una fatiga existencial que culmina con un desencanto de los ideales originales. Park propone que “Matilda no puede incorporarse a la nueva nación fundada sobre los (nuevos) valores y las demandas (del país)” (64). Ni el porfiriato ni la Revolución le conceden a la protagonista un espacio que le proporcione un sentido de pertenencia. Park asevera que “Matilda sigue siendo forastera en su propio país” (65) junto a otros individuos que tampoco se ajustaron al modelo progresista. Por tal razón y luego de una lucha desgastante, la protagonista hace patente su desencanto por sus ideales originales considerando que la suya es una lucha perdida. La protagonista decide permanecer por voluntad propia en el manicomio por el resto de su vida jugándose su última carta, el silencio. Para Park, esta estrategia constituye “la última resistencia corporal de la protagonista” (70), para quien, como cita la misma “Vainilla” en la novela, “el silencio es la burla perfecta de la razón” (206).

Por su parte, Don Quijote comparte con la protagonista de Rivera un desencanto por los ideales originales. Luego de muchas aventuras, Don Alonso se detiene a reevaluar si sus ideales coinciden con sus resultados y es entonces cuando empieza a acelerarse el proceso del desencanto. Luego de su visita a una imprenta, en donde se percata de que se ha convertido en un personaje de ficción, el Quijote empieza a experimentar los primeros síntomas de la desilusión. Ivan Jaksic remite al lector a ese momento resumiendo las consecuencias de la visita: “Indeed, the visit to the printing shop, combined with yet another chivalric defeat in II, 64, are devastating enough to make him suspend his quest and return home. There, he falls in a deep sleep and wakes up to face the truth about his adopted identity” (Jaksic 94). Alonso Quijano expresa por primera vez su desencanto luego de su caída en Barcelona:

-¡Aquí fue Troya! ¡Aquí mi desdicha, y no mi cobardía, se llevó mis alcanzadas glorias; aquí usó la fortuna conmigo de sus vueltas y revueltas; aquí se oscurecieron mis hazañas; ¡aquí finalmente, cayó mi ventura para jamás levantarse! (798).

Su desencanto ha empezado a gestarse y el descenso es evidente. En el capítulo LXVII, Cervantes muestra nuevamente una progresión en el declive del personaje diciendo:

Si muchos pensamientos fatigaban a Don Quijote antes de ser derribado, muchos más le fatigaron después de caído. A la sombra del árbol estaba, como se ha dicho, y allí, como moscas a la miel, le acudían y picaban pensamientos: unos iban al desencanto de Dulcinea y otros a la vida que había de hacer en su forzosa retirada” (803).

Cervantes cierra el ciclo de la desilusión justo en la antelación de la muerte del protagonista. Como señal de rendición total a consecuencia del desencanto, Alonso Quijano decide volver a su lucidez confesando públicamente ante sus allegados que su conducta caballeresca había sido un desacierto. Don Quijote confiesa:

Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embelecos, y no me pesa, sino que este desengaño ha llegado tan tarde, que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa, leyendo otros que sean luz del alma” (837).

El protagonista también siente una responsabilidad moral por sus acciones y busca revertir las enseñanzas que había prodigado a su escudero durante sus aventuras, con la intención de evitarle una decepción a Sancho. Por lo que le aconseja disculpándose: “-Perdóname, amigo, de la ocasión que te he dado de parecer loco como yo, haciéndote caer en el error en que yo he caído, de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo” (836). Su rendición total es evidente cuando finalmente se somete al modelo social estandarizado del “buen ciudadano”. Quijano resalta su lucidez con la intención de reivindicar su imagen, para ser recordado como un individuo honorable en un intento por borrar su pasado y dejar atrás la otredad. Alonso indica:

-Señores -dijo Don Quijote-, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño: yo fui loco, y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha, y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno. Pueda con vuestras mercedes mi arrepentimiento y mi verdad volverme a la estimación que de mí se tenía... (838).

Don Quijote tiene que reconocerse como “el malo,” “el equivocado,” “el loco,” no como resultado de su propia convicción, sino por el desencanto que experimentó a raíz de la burla y la estigmatización. Por su parte, Carlos Fuentes en su propuesta “*Don Quixote or the Critique of Reading*” sugiere que “As the word comes to resemble him more and more, Don Quixote, more and more, loses the illusion of his own being”. El autor agrega que:

Don Quixote is deprived of all opportunity for imaginative action... (He) has become a simple witness to real events and real characters. Cervantes gives this chapter a strange aura of sadness and disillusionment. The old hidalgo forever deprived of his epic reading of the world, must face his final option: To be in the sadness of reality or to be in the reality of literature (Fuentes 198).

Para el teórico, la decisión de Don Quijote de volver a la realidad constituye su suicidio, “When he accepts conventional reality, Don Quixote, like Hamlet, is condemned to death” (199). Bajo la clasificación de Miola, existe un segundo grupo de concurrencias asociadas con las tradiciones y propone que “An originary text radiates its presence through numberless intermediaries and indirect routes... it exists in combination with other originary texts, largely as a set of inherited expectations, reflexes and strategies” (20). Partiendo de su análisis, Miola define este tipo de intertextualidad como: “Conventions and configurations”, en donde el arte literario “constantly appropriated and adapted numerous conventions from classical, medieval, and continental literatures, formal and rhetorical” (20). A partir de lo anterior, resulta factible señalar que este tipo de intertextualidad propuesto por Miola, abre al lector la posibilidad de explorar la narrativa en relación a múltiples textos clásicos. En el caso de las obras pertinentes a este estudio, las convenciones y configuraciones quedan de relieve en cuanto a las influencias que los periodos del Renacimiento, el Siglo de Oro y el Barroco ejercen en las obras de Cervantes y Rivera. El *Quijote* como hipotexto, se constituye como una referencia inherente al Siglo de Oro. Por su contenido, esta novela también logra vincularse con el Renacimiento y el Barroco. En el primer caso gracias a las múltiples alusiones textuales a las novelas de caballería y en el segundo caso, porque la narración aborda en forma persistente múltiples tendencias de naturaleza barroca como lo son: la noción de que la vida es corta y la muerte lenta, el tiempo

como ente aniquilador y la inutilidad de vivir en un mundo caótico e irreal. Estas nociones, así como la perturbación mental de Alonso Quijano como característica barroca, lo vinculan a Matilda fortaleciendo la relación de intertextualidad entre ambas obras. A través de su demencia, el Quijote y Matilda se fabrican un mundo ficticio para escapar de una realidad con la que no comulgan. Se crean un mundo en donde el dolor físico y del alma son necesarios para pagar el derecho a una vida que realmente vale la pena. Su mera existencia se convierte en una mentira en la que intentan integrar al resto de la población, hasta que cansados de luchar deciden rendirse. Rivera concibe a Matilda como un personaje de naturaleza barroca; no hace planes para el futuro porque le teme; vive cada día como si no fuera haber otro rigiéndose por una filosofía *Carpe Diem*. Cuando se le presentan situaciones o cambios que parecieran favorecerla, el pesimismo se antepone negándole su derecho a ser feliz. Por ejemplo, cuando decide iniciar una nueva vida al lado de Paul, Matilde se repite que:

El amor es inicuo. Está hecho de gestos anodinos y costumbres difíciles de cambiar. El amor es los años que pasan uno tras otro sin variar. En el desierto, el amor es una planicie donde no crece nada... es un sauce a orillas del cementerio de venado y las ruinas abiertas del edificio del Diezmo... (201).

El tono de su reflexión es melancólico y desesperanzador y esta actitud se refleja cuando Burgos le propone matrimonio prometiéndole cuidar de ella todos los días, a lo que ella responde “- Yo no soy la esposa de nadie” (237); cerrando de golpe la posibilidad de vivir una vida estable y desahogada. La protagonista agrega en tono derrotista: “Déjame en paz. Tú no eres el esposo de la Vainilla -le dice-. Nadie me puede proteger; nadie puede velar mi sueño. Yo sola hallaré la forma de escapar... nadie me salvará...” (238). La predisposición de la protagonista al sufrimiento, su negativa a adquirir compromisos que impliquen reciprocidad y su tendencia a crearse mundos alternos en donde pueda ejercer su autonomía y experimentar la felicidad, acercan también a esta novela hacia las tendencias barrocas.

En adición a lo anterior, cabe hacer énfasis en que existen múltiples argumentos que ubican a la obra *Don Quijote de la Mancha* entre el límite del Renacimiento y el Barroco; para propósito de este estudio, se tomará este último para continuar con la interrelación entre las obras primarias descrita por Miola. Carlos Fuentes asevera que “Cervantes... wrote his masterpiece, and after a peculiarly sad and intense existence, of the realities of his times” (188). Fuentes considera factible que Cervantes, en forma inconsciente haya transferido a su novela parte de esa tristeza, pesimismo y percepción temporal a través de dos vehículos: primero, el escepticismo, reflejado en la incredulidad de los que llegan a interactuar con Don Quijote y se niegan a compartir su visión idealista del mundo y el segundo vehículo es el pesimismo, que termina con la ilusión del protagonista de detener el tiempo o retrocederlo, en un afán por retener épocas que de acuerdo con su percepción, siempre fueron mejores.

Otro prototipo de intertextualidad a explorar en este estudio es el denominado por Miola como *genres*. El teórico propone que “intertextuality also includes the wide range of linking implicit and explicit genre choices” (21). Esta modalidad fortalece en esta propuesta el vínculo de intertextualidad entre el hipertexto e hipotexto. Existen por lo menos tres recursos literarios en los que Cervantes y Rivera coinciden: la sátira, la parodia y el género epistolar. Para ilustrar lo anterior, resulta necesario destacar que ambos autores expresan su desacuerdo con las condiciones sociales de la época a través de sus obras. Rivera por su parte, expone y se mofa en su obra de las medidas adoptadas por el gobierno mexicano como forma de control social. A través de Matilda, la autora busca evidenciar las injusticias cometidas en contra de la población marginal bajo el argumento de readaptación. Martha Munguía en su propuesta “Cristina Rivera Garza. Memoria y subversión en *Nadie me verá llorar*” apoya esta noción aludiendo a la parodia que Rivera Garza hace respecto a la estética naturalista, Munguía expresa que:

el naturalismo se forja en los intentos de empatar arte y ciencia, de tal suerte que la novela reivindicaba para sí la objetividad, el análisis riguroso, de carácter científico, y orientaba su interés al examen de sujetos desplazados y socialmente problemáticos: alcohólicos, criminales, prostitutas. (Munguía 428-429)

El Quijote, por su parte también constituye una sátira a las novelas de caballería a las que Cervantes considera

capaces de trastornar. José Antonio López Calle en su propuesta “*El Quijote*, sátira de la caballería” afirma que el *Quijote* es presentado como una sátira alegórica de la institución nobiliaria de la caballería con un trasfondo de desaprobación a la aristocracia y a la monarquía. López distingue entre dos tipos de sátira en la obra: la constructiva y la destructiva, refiriéndose la primera como una ridiculización de la caballería en sus prácticas, ideales y valores que culminan con un efecto negativo a la misma; mientras que la visión constructiva plantea que la novela sólo es una caricatura de la falsa caballería sin que necesariamente represente una consecuencia nociva (López).

Un segundo género literario que funge como vínculo intertextual es la parodia. En *Nadie me verá llorar*, Rivera Garza hace referencia a la novela *Santa* de Federico Gamboa dotando a la protagonista con un espejo que le refleja una imagen grotesca y rota de sí misma. En algún momento de la trama, La Diablesa hace una parodia de ese “reflejo” representando al personaje de Santa en una exhibición teatral lésbica, con el propósito de hacer una crítica social mientras se burla de sí misma. Laura Alcino en su análisis “*Santa en Nadie me verá llorar*: Intertextualidad y subversión paródica” comenta al respecto que:

La tematización del proceso de lectura e interpretación de Santa, conlleva una función en cierta medida deconstructiva, que ocasiona la crítica polémica de una imagen de la mujer (la propia Matilda) y de la prostituta, no compartida por las mujeres contemporáneas a la novela de Gamboa... el texto de Gamboa se traduce en una forma de demitización... que subvierte la ideología que subyace... subrayando el espíritu crítico de las mujeres del tiempo (104).

Respecto al *Quijote*, José Antonio López refiere que una teoría entre algunos críticos, apunta a que “Cervantes habría escrito la novela con el fin de caricaturizar al Duque de Lerma y, con él, al conjunto de la nobleza española por consagrarse por entero a la caballería” (López). Si bien es cierto que el Quijote es una sátira como se mencionó antes, es necesario sub clasificarla como una interpretación humorística de los personajes pertenecientes al género de caballería: príncipes, nobles, princesas, caballeros, escuderos todos presentes en la obra de Cervantes como caricaturas. La coincidencia del *Quijote* con la obra de Rivera se reafirma con el hecho de que ambos protagonistas se convierten en parodiadores de sí mismos como una crítica de reflexión a la hegemonía prevaleciente de la época.

El género epistolar conforma una última intertextualidad entre las novelas analizadas en esta propuesta. Por su parte, Cristina Rivera se dio a la tarea de compilar múltiples recursos académicos e históricos que le ayudaron a construir su novela. Unas de las fuentes más valiosas fueron las cartas y documentos personales de algunos pacientes del manicomio La Castañeda clausurado en 1968, los cuales además de inspirar la novela, permitieron a Rivera conformar una parte significativa en la estructura de *Nadie me verá llorar* al incluirse como parte de la narrativa. Con gran maestría, Rivera Garza se valió del género epistolar para darle voz a Matilda, luego de que la protagonista ha recurrido al silencio como forma de protesta por no haber sido escuchada. Park señala sobre el mutismo de Matilda que “su última resistencia corporal es irónicamente el silencio” (70). Esta resistencia la ejerce escribiendo cartas a la autoridad en un último intento por mejorar las condiciones de vida de los marginados; así como para hacer valer su derecho a la libertad de expresión a través de la crítica a las élites políticas. Por su parte Miguel de Cervantes también recurre al género epistolar para dar voz a sus personajes cuando éstos no pueden ser escuchados. Tal es el caso del Quijote, quien decide enviar una carta a Dulcinea para hacerle saber de su amor y de las terribles condiciones en las que se encuentra. La correlación de las obras no solo se limita al uso del género epistolar como recurso para manipular la dinámica de la narración, sino que en ambos casos, los autores proveen a los protagonistas con un “último” recurso para ser rescatados. En el caso de Matilda, sus cartas a las autoridades representan no solo la continuidad de su lucha, sino un llamado de auxilio ante lo crítico de su situación, como se manifiesta en su carta al presidente Pascual Ortiz Rubio:

Suplico, Sr. Presidente... puede Ud. Sr. Presidente- conferenciar con las diplomacias- extranjeras que ya tienen conocimiento de todos estos papeles presentes-de estos médicos-los malos y estafadores- perniciosos- que maltratan gente- y que andan de perversos- con todas las cosas en general (247).

En el caso de Don Quijote, el llamado de auxilio también es enviado a Dulcinea por medio de una carta que le envía a través de Sancho en donde le suplica “¡oh bella ingrata, amada enemiga mía!, del modo que por tu causa quedo: si gustares de acorrerme, tuyo soy; y si no, haz lo que te viniere en gusto; que con acabar mi vida habré satisfecho a tu crueldad y a mi deseo” (189). Como queda en evidencia con base en las referencias anteriores, puede concretarse que los fines epistolares en las obras de Rivera y de Cervantes les permiten converger en este tipo de intertextualidad genérica propuesta por Miola.

En un mundo poco favorable para “La Vainilla”, Park concluye que “El caos, la confusión y el desorden juegan un rol positivo e incluso necesario en el proyecto de transformación radical... (en donde se) representa la resistencia a la imposición de las costumbres estandarizadas, a la domesticación...y al aislamiento de los sujetos heterogéneos” (71). Lo anterior viene a resumir el panorama general de la intertextualidad que logra engarzar ambas obras bajo clasificaciones que no pueden percibirse superficialmente; sin embargo, dada la universalidad de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, la obra de Rivera no está eximida de sucumbir a una de las más importantes intertextualidades del mundo literario: el concepto que Salvador de Madariaga define como “la quiijotización” en su obra *Guía del lector del “Quijote”*. El autor plantea que el Quijote y su escudero están “Interpenetrados por un mismo espíritu (y), se van aproximando gradualmente, mutuamente atrayendo, por virtud de una interinfluencia lenta y segura” (Madariaga 137). El crítico agrega que:

Así vemos como Sancho se modela externamente sobre Don Quijote. Pero su imitación interna no es menos profunda. Nada más instructivo que el naufragio gradual del buen sentido... en el mar de la fantasía en que su amo le obliga a bogar. Ya sabemos que al igual que su señor, Sancho se halla dominado por una ilusión concreta, simbólica de una ilusión abstracta (139).

El planteamiento de Madariaga pareciera coincidir con el proceso de transformación que experimenta Matilda Burgos, quien pareciera perderse gradualmente en un mundo de irrealidad el cual en forma centrípeta, le allega particularidades atribuibles al caballero de la triste figura: la locura, el deseo, los ideales, la crítica, la mofa, la transformación, el rechazo, la desilusión y la incapacidad de integrarse a la vida moderna. La “quijotización” de Matilda Burgos, por tanto, es el vértice entre *Nadie me verá llorar* y *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*. Es el resultado de una serie de intertextualidades que más que correlaciones, constituye una respuesta a lo que Bajtin, en su propuesta los *Problemas de la poética de Dostoievski* fórmula aseverando que el diálogo entre obras se inicia donde empieza la conciencia (Bajtin 66); mientras reflexiona sobre cómo la idea empieza a vivir, cuando (se) establecen relaciones dialógicas esenciales con ideas ajenas. (125) Como sucede a través del diálogo que nace entre Cristina Rivera Garza y *El manco de Lepanto*.

## Referencias citadas

- Alcino, Laura. “Santa en *Nadie me verá llorar*: Intertextualidad y subversión Paródica.” *Graffylia*, núm.18, 2004, pp. 96-110.
- Bajtin, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievsky*, traducido por Bubnova Tatiana. Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Cervantes, Miguel. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, editado por J. Pérez del Hoyo, 1971.
- Fuentes, Carlos. “*Don Quixote* or the Critique of Reading.” *The Wilson Quarterly*, Otoño, 1977, pp.186-202.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos: La Literatura En Segundo Grado*, traducido por Celia Fernández Prieto. Taurus, 1989.
- Goddard, Jeanette E. “Plotting one’s Position in *Don Quijote*: Literature and the Process of Cognitive Mapping.” *Literary Cartographies*, editado por Robert T. Tally Jr., pp.31-46.
- Jaksic, Ivan. “Don Quijote’s Encounter with Technology.” *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 14.1., 1994, pp. 75-95.
- Lopez Calle, Jose Antonio. “*El Quijote*, Sátira de la caballería.” *Revista crítica del presente*. núm. 8, noviembre 2008, p. 9.
- Macías Rodríguez, Claudia. “*Nadie me verá llorar*: huellas de la historia en la ficción.” *Revista Iberoamericana*, núm. 17, 2006, pp. 299-316.
- Miola, Robert S. “Seven Types of Intertextuality.” *Shakespeare, Italy, and intertextuality*, editado por Michele Marrapodi. Manchester University Press, 2004, pp.13-25.
- Munguía Zatarain, Martha Elena. “Cristina Rivera Garza. Memoria y subversión en *Nadie me verá llorar*.” *Do scientos años de narrativa mexicana: Siglo XX*, editado por Rafael Olea Franco, primera edición, vol.12, Col. El colegio de México, 210, pp. 425-443.
- Negrete Sandoval, Julia Erika. “Archivo, memoria y ficción en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza”. *Literatura Mexicana* vol. 24, núm.1, junio 2013.
- Park, Jungwon. “Manicomio y locura: revolución dentro de la Revolución Mexicana en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza.” *Anclajes*, vol. XVII, núm.1, junio 2013, pp.52-55.
- Rivera Garza, Cristina. *Nadie me verá llorar*. Tusquets, 2008.

---

## El mito del héroe ilustrado. La hazañosa búsqueda de Montengón y Quintana

*Sergio Martínez Rey  
University of Utah*

### El mito del héroe ilustrado. La hazañosa búsqueda de Montengón y Quintana

Toda civilización a lo largo de la historia de la humanidad ha introducido en su ancestral acervo cultural la figura inconfundible del héroe: personaje hacedor de infinitas hazañas, valedor de la honradez y el poderío, estandarte de la integridad intachable de una sociedad que, lejos de la mediocridad, defiende a capa y espada, a puños o lanza, la virtuosa pervivencia de una filosofía de vida o de un pueblo y sus gentes. El héroe y sus proezas, de este modo, se fijan en el imaginario colectivo como figuras definitorias de una nación o pueblo. Se abren así dos vertientes esenciales en la formación heroica: la faceta sociohistórica y humana y aquella cimentada en la admiración de lo mítico, lo sobrehumano y lo sublime.

Es posible asumir, pues, que el mito, sustento inherente de la imagen heroica (Ortiz Osés 382), no es sino un instrumento de autoafirmación comunitaria. Instrumento que, con un elemento ficticio, colectivo y alejado de todo dogma científico, fluye orgánicamente, evoluciona y se adapta a las circunstancias sociohistóricas imperantes. De cierto modo, la validez del héroe en la situación puntual de una sociedad depende casi exclusivamente de una búsqueda intelectual y/o creativa de personajes capaces de representar los ideales y fortalezas de quienes los idolatran, convirtiéndose en un elemento fundamentalmente identitario. Siguiendo el anterior razonamiento, no resulta extraño que la creación heroica se intensifique en extensión y arraigo social en épocas de conflicto bélico o tensión intercomunitaria. Esta última idea se hace especialmente evidente en casos como el de la España del siglo XVIII.

Una España arruinada de glorias pasadas, atrincherada por las críticas de los intelectuales europeos y en eterna disputa por una legitimidad quebradiza sobre los territorios coloniales, se ve obligada a poner en marcha mecanismos de defensa en todos los aspectos (políticos, culturales, económicos...) frente a las ofensivas externas. En una época de valoración de medidas presentes para mejoras futuras, los intelectuales españoles tratarán de afrontar y justificar problemas pasados desde un espíritu ilustrado, analítico y racional. Esta suerte de ambigüedad teórica sustancial entre objetividad y patriotismo dará lugar a divisiones internas fundadas en el enfrentamiento de dos grandes grupos, que Antonio Mestre Sanchís (5) denominará apologistas y críticos, siendo los primeros de tendencia reaccionaria, nacionalista y especialmente crítica con la hipocresía europea, y los segundos, más abiertos a ataques externos y centrados en asuntos presentes.

Ambas facciones, de proyección opuesta, comparten, no obstante, un mismo eje afianzado principalmente en dos ideas: por un lado, la propuesta de una nueva legitimidad ideológica del Imperio, o al menos de un nuevo planteamiento más estable; por otro, la búsqueda de “objetos dignos de elogio” en la edad presente, en palabras de Forner (1). Esta incansable indagación resultará en la construcción de entidades heroicas con un nuevo alcance, más acorde con la concepción ilustrada, en especial en el bando crítico que, menos tradicionalista, evitará la adopción de imágenes arcaicas y ya mitificadas para experimentar con nuevas realidades a su juicio más representativas de los valores modernos. Dos notables ejemplos de esta visión son Manuel José Quintana (1772-1857)



y Pedro Montengón (1745-1824), sujetos centrales para el presente estudio.

Ambos escritores tratan de construir personajes representativos del carácter nacional e imperial hispano siguiendo patrones formales neoclásicos, rasgo estético marcadamente ilustrado. Sin embargo, cada uno de ellos provee a su objeto de admiración de ciertos rasgos distintivos ejemplarizantes a partir de los cuales se entrevén determinadas ideas nucleares en sus respectivas concepciones de España y su sistema imperial. Mediante la comparación de las similitudes y diferencias entre los escritos de Quintana y Montengón se tratará de perfilar una imagen significativa del héroe ilustrado español y dilucidar si, en efecto, ésta cumple los requisitos necesarios para su definición como “héroe” e “ilustrado” en simultaneidad.

Previamente a la descripción detallada y por separado de ambos autores a este respecto, resulta en extremo conveniente encuadrar los planteamientos generales distintivos de Montengón y Quintana. Al primero es posible caracterizarlo como un absoluto partidario del liberalismo económico y del poder civilizador y humanitario del comercio y la agricultura. Montengón mantiene una visión optimista sobre el futuro de los territorios de ultramar amparados por un nuevo imperio de estructura más próxima a los valores de la modernidad. Para ello, el alicantino se remite a la necesidad de iniciar medidas inmediatas que sustituyan un sistema político, económico y cultural obsoleto, empezando por una revalorización y la reforma de la educación hispánica. Como se percibe, el denominado “problema americano” adquiere en Montengón un matiz práctico, aunque sin obviar, por supuesto, su componente ideológico (Carnero Arbat 131).

Quintana, por el contrario, es más conocido por sus composiciones poéticas dedicadas a personajes históricos y literarios, con cierta carga mitificadora, que Montengón también cultiva, pero no con la misma preeminencia. El mentado “problema americano” renace en la obra del madrileño con un matiz más ideológico que en el caso de Montengón. Ambos escritores comparten una base ciertamente reformista e ilustrada que, sin embargo, explotan por diferentes sendas contribuyendo, así, a la creación de un plano intelectual español en continua indeterminación y ambigüedad en lo que se refiere a afrontar el pasado y el sino del continente americano.

Atendiendo a su relevancia, el punto de partida para este estudio será el tratamiento diferencial de la controvertida y mitificada figura del conquistador. En este punto, la indeterminación entre hecho histórico y edición legendaria se hace verdaderamente manifiesta y da muestras de un arraigo tal que es necesario remontarse al mismo siglo XVI para hallar su origen. Antes incluso de que el coro de voces críticas se alzase en Europa, en España algunos autores nacionales, liderados por Bartolomé de las Casas, ya habían denunciado la brutalidad desatada a manos de los célebres conquistadores de las Américas. Así, la visión de Colón, Cortés o Pizarro siempre ha estado sujeta a una polémica principalmente debida a una carencia de documentación histórica fiable sobre sus acciones, y por una versión oficial hispánica ciertamente fabulosa y novelesca.

No obstante, en el siglo XVIII, en la España de la decadencia, cuando su integridad moral se ve gravemente injuriada por los ataques europeos, el espíritu anti-ilustrado de estos personajes se hace patente en numerosos textos de inclemente ofensa y las posiciones se radicalizan y se movilizan hacia un enfoque más mistificador. Estas figuras se convierten para el imaginario colectivo hispánico en héroes comparables a los existentes en las leyendas helenas o latinas. De este modo, los valores militares, expansionistas, patrióticos y religiosos, contrarios a los ideales de la modernidad, vuelven a situarse en el centro mismo de la esencia heroica. En este contexto, tanto Montengón como Quintana se ven obligados a analizar cuidadosamente estas personalidades y hallar otras nuevas empleando la mirada de un ilustrado y español, calificativos aparentemente incompatibles desde la óptica europea. Esta tensión es explorada por numerosos críticos contemporáneos bajo la noción de “leyenda negra” (Juderías; Alvar; Roca Barea).

El mismo iniciador del proceso de expansión transatlántica intercontinental, Cristóbal Colón, y su tratamiento histórico-literario es una muestra más de la ambigüedad identitaria hispánica. Montengón aplica un enfoque deliberadamente positivo en “Sobre el descubrimiento de América” y, como es habitual, adopta una imagería heroica helena para la descripción del marino:

Ni tan gran maravilla  
Suspensas tuvo en el profundo infierno  
Las almas, cuando vieron en la orilla  
Del río del Averno  
Al fuerte hijo de Alcmena allá bajado  
De la nemea piel y clava armado;  
Cuanta al libre salvaje  
Viendo llegar sobre el alado pino  
Tan diversa en las voces, y en el traje.  
Por ondoso camino  
Guiada de Colon desde el oriente  
Aquella nueva bigotuda gente. (Montengón, *Odas* 151)

Lo que no resulta *a priori* tan natural en el discurso de un ilustrado crítico es el ensalzamiento de la figura del italiano, en especial si se compara con su visión desfavorable de otros personajes de la época, como Pizarro o Cortés. De hecho, escasas páginas después de esta primera oda, Montengón escribe en su “Invectiva de Nereo a Colón”:

De rayo arma su mano  
El osado Cortés. En la matanza  
Del libre americano,  
Calentará su lanza  
Y embotará su acero  
El codicioso celo del ibero. (Montengón, *Odas* 152)

Al margen del componente de violencia militarista del que carece Colón, no se debe obviar el peso simbólico que ostenta el navegante en el problema americano. Podría pensarse que, en su primera oda, Montengón se posiciona clara y radicalmente en el bando de aquellos contrarios la premisa rousseauiana de que hubiera sido mejor que América nunca hubiese sido descubierta, mientras que en su segunda hace exactamente lo opuesto.

Sin embargo, esta sería una conclusión precipitada, ya que obvia lo que atendiendo a la generalidad de su obra es posible describir como el elemento nuclear en los escritos de Montengón: las virtudes de la educación y la investigación científica. De acuerdo con este razonamiento, Colón no se percibe como un elemento de la conquista imperial, sino como emblema de la indagación en lo desconocido, de la curiosidad científica nacida en el seno hispánico. De este modo, Colón quedaría retratado como héroe que marca un inicio esperanzador, que posteriormente se vería truncado por la ambición y la codicia. No obstante, Montengón es de la opinión de que este truncamiento habría sido evitado y, de hecho, sería aún evitable mediante el empleo de políticas racionales basadas en el intercambio comercial, sustitutas del avance militar territorial (Blanco 94).

Quintana, por su parte, describe en sus *Poesías Patrióticas* (1795-1808) una España ajena a la idea de oca-so y degeneración, destacando hazañas pasadas y presentes de alcance nacional. En “Oda al mar”, la fascinación por el océano parece esconder cierto simbolismo en torno a la imagen de Colón, a su bravura al hacer frente a tan formidable amenaza, poder superior a todo lo humano, y su actuación trascendente en la historia de España:

Adiós, amada playa; adiós, hogares:  
El hombre audaz en la orgullosa popa  
Os mira, os huye, y por los anchos mares  
Al volver de las ondas se confía.  
[...] Colón, arrebatado.  
De un numen celestial, busca atrevido

El nuevo mundo revelado a él sólo; (Quintana, *Poesías*)

La noción de unificación universal y el peso legendario de la entrada hispánica en el Nuevo Continente se entrelazan en la visión del autor. Quintana se convierte en este caso en paradigma de la dualidad entre una perspectiva emocional, patriótica e imperialista, principalmente cimentada en héroes del pasado, y aquella que halla su catalizador en el pensamiento racional y crítico con la situación y recorrido histórico del Imperio. Algo similar sucede en *La conquista del megico por Hernán Cortés* de Montengón, poema épico que entremezcla una mirada racional y defensora de las relaciones comerciales con un emotivo tratamiento del pasado nacional. Al contrario que en sus *Odas*, esta obra sí responde a un modelo épico clásico tanto en su contenido como en su forma, ofreciendo una imagen de Hernán Cortes mucho más benigna.

No obstante, los conquistadores, en su mayoría y al contrario que Colón, se tiñen en los escritos de ambos ilustrados del cariz irracional de la violencia. Montengón en sus *Odas* (152) dedica casi exclusivamente palabras de crítica a las figuras de Cortés y Pizarro, remarcando la brutalidad de sus actos pasados y destacando, sobre todo, su principal motivación, que queda reducida a la búsqueda de oro, juicio generalizado en el bando crítico (Castilla Urbano 86). Se omiten, por tanto, la inspiración evangélica y religiosa y la intencionalidad militar patriótica, tan explotadas por los apologistas. Se ha de tener en cuenta, además, el valor simbólico del oro: metal de perdición para los ilustrados, es utilizado como representación de una realidad económica arcaica, cimentada en bienes tangibles e instantáneos, sin visión de futuro. Los conquistadores, por ende, permanecen en todo momento en la óptica del alicantino en el plano “anti-heroico.”

Como contrapunto a su reflejo negativo de la conquista, proceso embrutecedor y carente de todo sentido, Montengón se centra principalmente en dos ideas. En primer lugar, como se evidencia en *La conquista del Megico por Hernán Cortés*, el escritor recupera la idea lockeana del estado primitivo de civilización como arquetipo de sociedad inocente, feliz y en armonía con la naturaleza, tanto externa como humana.

La gloriosa conquista de un imperio,  
Que tenían oculto a la Codicia  
De los antiguos pueblos de Oriente,  
Mil trasandados siglos, en un nuevo  
No conocido, ni creído mundo,  
Ensalzaré con Heliconio canto,  
Si el Dios del Pindo infunde igual aliento  
A mi incitado pecho, al que Destino  
Inspiró al héroe ilustre, que seguido  
De esforzados compañeros,  
Lo sometió al poder del trono íbero. (Montengón, *Conquista de Mégico* A2)

Esta idea surge del arraigado ideal del “noble salvaje”, en conjunción con la propia concepción del autor acerca de las posibilidades que ofrece la educación (Barreiro García 113). Se lleva a cabo, de este modo, una inversión de la dicotomía tradicional de civilización y barbarie. El último eje sustentador de las ideas críticas de Montengón es el benéfico mercantilismo como oposición a la avaricia desencadenada por el oro americano. El ideal heroico se sitúa, así en la agricultura y el comercio, considerados impulsores de la evolución moral y económica, en oposición a la mera conversión religiosa imperialista. A ojos de Montengón estos nuevos valores heroicos, vástagos del liberalismo económico, posibilitan un hermanamiento universal, que no nacional o patriota.

En opinión de Quintana, tal y como manifiesta en su oda “A la expedición española para propagar la vacuna en América” en *Poesías Patrióticas*, la actuación de los conquistadores resulta indudablemente reprobable. En esta composición, el autor lanza preguntas incómodas y da voz a una América doliente que, mediante una descripción muy gráfica y repleta de imagería atroz, expresa el sufrimiento causado por las acciones europeas.

Los mismos ya no sois; pero ¿mi llanto  
Por eso ha de cesar? Yo olvidaría  
El rigor de mis duros vencedores;  
Su atroz codicia, su inclemente saña  
Crimen fueron del tiempo, y no de España.  
Mas ¿cuándo ¡ay Dios! los dolorosos males  
¿Podré olvidar que aun mísera me ahogan?  
Y entre ellos... ¡Ah! venid a contemplarme,  
Si el horror no os lo veda, emponzoñada  
Con la peste fatal que a desolarme  
De sus funestas naves fue lanzada. (Quintana, *Poesías*)

No obstante, en cuanto al asunto de la legitimidad española sobre América, no se mitifica a los indígenas ni se antagoniza a los españoles en este caso. La culpa se difumina en la idea de una Europa falta de raciocinio en un tiempo concreto, alejando las acusaciones de la España imperial. Partiendo de las ideas anteriores, lo verdaderamente interesante de esta composición es la creación de una esperanza de futuro para el continente americano por medio de la intervención hispana. Así, la acción salvífica o misión redentora es atribuida al espíritu humanitario y benéfico de la sociedad española, personificado por el médico Francisco Javier Balmis. Quintana actualiza el heroísmo tradicional describiendo la hazaña humanitaria realizada por el afamado médico. No se trata ésta de una victoria militar, sino que constituye una batalla contra un enemigo colectivo, inherentemente maléfico, a través del descubrimiento científico sin más motivación que el bien común.

Empero, para la descripción de esta expedición, Quintana adopta una estética típicamente asociada a la opinión apologista, empleando nociones como la virtud moral, el destino divino y la concepción del siervo español como instrumento salvador. Además, es posible considerar que el protagonismo deliberado de Balmis forma parte de una estratagema textual (Pereiro Otero 2008), cuyo objetivo no es otro que henchar el orgullo hispánico y menoscabar las acciones europeas. Esto se vislumbra en la veracidad discutible de hechos históricos descritos en el poema, pues Balmis no inventó la vacuna, solo la propagó por territorios americanos; fue el inglés Edward Jenner el investigador que finalmente halló una cura para la enfermedad. Este hecho, aunque mencionado en el texto de Quintana, queda trivializado por medio de la mención a la “fortuna” como colaboradora fundamental del proceso del descubrimiento médico, en contraste con la altísima estima de las acciones de Balmis. De este modo, se menoscaba la intervención inglesa y se mitifica la española. Asimismo, se ha de tener muy en cuenta que la empresa española no era la primera que hacía llegar la cura a territorios americanos, sino que algunas colonias ya habían tomado la iniciativa y habían conseguido la vacuna por cuenta propia, lo que por otra parte no se corresponde con el papel pasivo asociado a América en el poema.

Es en este punto, tras un análisis general del tratamiento de los conquistadores, héroes apologistas, y la acción española en general, cuando huelga discutir la posibilidad de creación de figuras heroicas teóricamente estables, bien construidas y estrictamente ilustradas y, en caso afirmativo, si estos autores lo logran realmente. Se presupone pues que los héroes adaptados a los nuevos tiempos deben, efectivamente, ceñirse a ciertos moldes distintivos del pensamiento ilustrado. Por tanto, sus ideales deben distanciarse de valores individualistas, militares y expansivos o religiosos, y concentrar en su esencia un espíritu práctico, benéfico, intelectual y universalmente humanitario.

El problema base al que se enfrentan tanto Quintana como Montengón es que casi la totalidad del patrimonio heroico disponible desde siglos atrás responde precisamente a patrones más propios del pensamiento anti-ilustrado o puramente apologista (Ortiz Osés 382). Esta circunstancia no sólo se cumple en la construcción de personajes ficticios, sino que también influye sobremanera en el tratamiento de figuras históricas. En el primer caso, la dificultad radica en la tendencia general al uso de recursos tanto conceptuales como formales provenientes del mundo heleno y latino, y, por tanto, ideológicamente arcaicos. En la utilización de personalidades del pasado, no obstante, los autores deben afrontar la contundencia de los hechos históricos: todo aquello que ha sucedido

o lo que la comunidad acepta como certeza no puede ser modificado drásticamente, sino tan solo reformulado o reinterpretado.

Este es el caso de la tragedia *Pelayo*, escrita por Quintana en 1818, en la que se relata y se encumbra la batalla entre las tropas del señor musulmán Munuza y la resistencia cristiana liderada por Pelayo en tierras asturianas. Una simple lectura a sus sinopsis es indicio suficiente para observar una pervivencia del ideal heroico tradicional. En palabras de José Antonio Valero:

Veremos en su producción textual de este período una negociación y a veces confrontación entre dos orientaciones morales, una centrada en el ideal cívico republicano del patriota-guerrero, y otra centrada en conceptos como benevolencia, sensibilidad, y humanidad cuando entran en tensión, ésta se resuelve en favor del ‘curso’ masculino, de la virtud cívica estoica. (587)

A pesar del intento del alicantino por retratar a Pelayo y su empresa como ejemplos de moral ilustrada, resulta imposible separarlo de su faceta militar y tradicionalista. La inevitable oposición entre virtudes femeninas tradicionales, como la compasión, el altruismo y el amor, y las masculinas, entre las que se encuentran la sabiduría, la justicia, pero especialmente el valor y el orgullo, tan explotadas en la literatura heroica (Shaw 184) no resulta convincente para los autores del siglo XVIII. Es por eso que Quintana “con el paso de los años [...] se aleja del ideal de virilidad espartano-romano” (Valero 588), precisamente porque no responde a la mentalidad crítica ilustrada.

Esta problemática desemboca en una búsqueda alternativa de objetos heroicos más fácilmente adaptables a la imagen que Quintana y Montengón pretenden proyectar: un héroe del presente y del futuro. Un héroe como el reflejado por la oda “A Carlos III” de Montengón (*Odas* 57), en la que se destacan la misericordia, la riqueza, la sabiduría o el afán industrializador del monarca. Asimismo, se lleva a cabo en el poema una solicitud de mejora de las condiciones económicas del país, colocando el foco de la alabanza en un potencial futuro esperanzador. Por otro lado, en la oda “Al infante don Gabriel, sobre su traducción de Salustio Crispo” (Montengón, *Odas* 60) el mismo autor elogia la actividad intelectual de la traducción hasta el punto de describirla por medio de imaginaria legendaria, casi bélica, a modo de hazaña heroica.

En la obra de Quintana es destacable el ya mentado caso de Francisco Balmis y su proeza humanitaria por las Américas o su oda “A España, después de la Revolución de marzo” (Quintana *Poesías*) en la que la gloria de tiempos pasados sirve de contrapunto a la decadencia presente, impulsándose de este modo un sentimiento de rebeldía para lograr la libertad. No obstante, el protagonismo general que ocupan los personajes históricos en la obra de ambos autores, muy especialmente en el caso de Quintana, son muestra de que estas pesquisas no fueron rotundamente exitosas.

Y es que las búsquedas heroicas de Montengón y Quintana se enfrentan en su mismo planteamiento a un conflicto teórico fundamental. El propio proceso de personificación ejercido sobre ciertos valores intangibles, pero, recordemos, de enfoque muy práctico, no resulta sencillo de justificar desde la óptica estrictamente crítica. La razón de esta disociación es que todo el proceso creativo del héroe tal y como se ha ido desarrollando hasta entonces está cimentado en la idealización. Idealización que, si bien puede defenderse como método de enseñanza válido en ausencia de otro mejor, no se sostiene sobre las bases de la razón, la utilidad práctica o la gestión de una nación. Por ende, si bien es posible entender las menciones a héroes pasados como método defensivo ante los ataques europeos o ejemplarizante en su reelaboración, no resulta sencillo conciliar el modelo heroico con una realidad presente intachablemente ilustrada. Podría decirse que este enfoque idealizado sobre la fría razón es la principal falla teórica de los ilustrados, no solo a nivel español, sino europeo. Esta inconsistencia resulta perfectamente aplicable a la formación de la figura heroica en la obra de Quintana y Montengón.

Dicho esto, parece necesario volver la vista atrás y recordar la sentencia inicial de Forner: “Pudiéramos entonces hallar objetos dignos de elogio en la edad presente, como las hallamos en gran número en las pasadas” (Forner 1). Comparando esta visión con el concepto de personificación heroica idealizada, se ha de notar que lo que *a priori* se antoja una incompatibilidad insalvable no lo es a tales extremos pues Forner no habla de hom-

bres o personajes, sino de “objetos”. Esta distinción resulta significativa ya que dentro de la categoría de objetos se puede incluir cualquier realidad, sin necesidad de realizar el ejercicio de personificación sobre las ideas que se pretenden defender o acudir a héroes de épocas pasadas, sino que se facilita la búsqueda de sujetos heroicos válidos en la presente.

Así, es posible hallar modelos de comportamiento más humildes que el héroe clásico, los cuales que pueden ser ficticios, como es en caso de *Eusebio* la novela de Montengón, o inspirados por los intelectuales coetáneos, por ejemplo, en “Al conde de Lumières” (*Odas* 145), del mismo autor, o “A Meléndez” de Quintana (*Poesías*). Al mismo tiempo, incluso los propios ideales o virtudes pueden ser considerados objetos de admiración presentes, tanto en su vertiente práctica, como “A las paces de Argel” (Montengón, *La conquista de Méjico* 124), del escritor alicantino, o “A la paz entre España y Francia en 1795” (Quintana, *Poesías*), del madrileño, como moral, en el caso de “Al trabajo” (Montengón, *La conquista de Méjico* 127) o “A la hermosura” (Quintana *Poesías*). Este ejercicio de adaptación de la figura heroica se ve apoyado por un afán universalista, no exclusivamente patriótico, que, a su vez, lo aleja de la concepción tradicional, ligada al ensalzamiento de un pueblo y de sus costumbres frente al enemigo externo.

Empero, prevalecen en todos los textos la utilización de una imaginaria tradicional que no resulta tan innovadora y adaptable a los propósitos ilustrados. Los rasgos formales son conservadores y no buscan una ruptura, sino que, paradójicamente, proponen una mirada al pasado en términos estilísticos. En ciertas ocasiones estos usos pueden ser justificados por la intención de construir un sujeto heroico a partir de realidades más cotidianas y facilitar su interpretación como modelo conductual según los márgenes acostumbrados por la literatura occidental. El proceso de mitificación en este caso viene dado por rasgos formales que, de alguna manera, actúan separadamente del contenido como mero encuadre e indicación de heroicidad sobre el objeto textual. Este es un razonamiento válido para la explicación de la intensa carga emotivo-estética de carácter neoclásico observable, por ejemplo, en “Al infante don Gabriel, sobre su traducción de Salustio Crispo” de Montengón (*Odas* 60), una oda a un simple trabajo de traducción.

Sin embargo, no se debe obviar la existencia de un elemento tradicionalista en el nivel conceptual, existente en las obras de ambos autores. Este hecho se hace evidente, no sólo en la mencionada búsqueda de héroes en el pasado, sino en la propia necesidad de defender la legitimidad española de los envites europeos. Además, en oposición a la visión puramente racional, cimentada en las relaciones comerciales, la educación del individuo y el valor práctico, es posible hallar en las producciones de Quintana y Montengón una ineludible mentalidad típicamente católica. Este hecho tiene su efecto en la interpretación de la heroicidad por parte de ambos autores, perjudicando su estabilidad, al no tratarse ya su visión de una lente totalmente objetiva en lo que respecta a asuntos morales, educativos, estéticos, o sociales, siendo estos especialmente determinantes en la visión de los indígenas americanos y, subsiguientemente, su trato por los europeos.

El conjunto de reflexiones e interpretaciones formuladas en este estudio conduce a pensar que, en efecto, existe una búsqueda heroica de Quintana y Montengón, pero sus resultados son de discutible éxito. La inconveniencia de unificar la imagen clásica del héroe con los razonamientos modernos ilustrados, especialmente en el caso de los críticos en su defensa del Imperio, la reiterada mirada al pasado y sus proezas nacionales, o la inconsistencia de la descripción mítica de objetos cotidianos ligados a la excelencia moral o intelectual contribuyen a la construcción de un sujeto heroico falto de potencia en su indefinición. Las indeterminaciones teóricas e incluso ideológicas de los autores no resultan sencillas de justificar en sus textos, aunque son muestra fehaciente de la realidad intelectual de la España de su época.

Los intentos de Montengón y Quintana por aunar las cualidades “héroe”, “ilustrado” y “español” si bien son encomiables, no son completamente aptos para cumplir las expectativas de Forner. Sí es posible encontrar objetos de elogio presentes, pero estos no son necesariamente los más ideales para la configuración de un retrato heroico y mítico, lo que, por otra parte, no parece una meta plenamente identificable con la visión ilustrada. La forma neoclásica traiciona las intenciones de ambos autores, mas es la ambigüedad conceptual la culpable de la debilidad de sus “héroes.” Los valores morales defendidos no consienten la descripción tradicional heroica y su modernización se ve frustrada por un arraigo profundo de ciertas ideas ciertamente contrarias al espíritu crítico

en la construcción mítica. Con semejante complejidad teórica, sociohistórica y cultural no resulta extraño la irresolución imperante en los escritos de Quintana y Montegón. Siguiendo este razonamiento, quizá no sea posible calificar, pues, su incansable búsqueda sino como una verdadera hazaña, algo difícilmente alcanzable, una empresa heroica en sí misma en semejantes circunstancias.

### Referencias citadas

- Alvar, Alfredo. *La leyenda negra*. Akal, 1997.
- Barreiro García, Fernando. "The Motif of Education in Sentimental Narrative." *ATLANTIS: Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, vol. 36, núm. 1, pp. 107-121.
- Blanco, Rogelio. "Pedro Montegón: reformador, heterodoxo y utópico." *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 122, 2011, pp. 91-112.
- Castilla Urbano, Francisco. "La conquista de América en la Ilustración francesa y española: Montesquieu y Caldaso." *Araucaria*, vol. 40, 2018, pp. 75-108.
- Carnero Arbat, Guillermo. "Pedro Montegón (1745-1824): un poeta entre dos siglos." *Hispanic Review*, vol. 59, núm. 2, 1991, pp. 125-141.
- Forner, Juan Pablo. *Oración apologética por la España y su mérito literario*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011.
- Juderías, Julián. *La leyenda negra y la verdad histórica. España en Europa*. Junta de Castilla y León, 1914.
- Mestre Sanchís, Antonio. *Apología y crítica de España en el siglo XVIII*. Marcial Pons, 2003.
- Montegón, Pedro. *La conquista del megico por Hernán Cortés*. Imprenta de Battista Settembre, 1820.
- . *Odas de D. Pedro Montegon*. Fondo Antiguo de la Universidad de Murcia, 1794.
- . *Eusebio*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.
- Ortiz Osés, Andrés. "Mitología del héroe moderno." *Revista internacional de los estudios vascos*, vol. 40, núm. 2, 1995, pp. 381-394.
- Pereiro Otero, José Manuel. "Conquistas vi(r)olentas y vacunas independentistas: Andrés Bello y Manuel José Quintana ante la enfermedad de la colonia." *Hispanic review*, vol. 76, núm. 2, 2008, pp. 109-134.
- Quintana, Manuel José. *Pelayo: tragedia en cinco actos*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.
- . *Poesías*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.
- Roca Barea, María Elvira. *Imperiofobia y leyenda negra. Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio español*. Siruela, 2016.
- Shaw, Donald. "Quintana's Pelayo Revisited." *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 86, núm. 7-8, 2009, pp. 181-191.
- Valero, José Antonio. "Manuel José Quintana y el sublime moral." *Hispanic review*, vol. 71, núm. 4, 2003, pp. 585-611.



# Cuentos



## Una amistad mortífera

*Lauren Ralls  
The University of Iowa*

El ruido metálico de la moneda en mi cubo me sacó de mi sueño. – “Parece que has pasado algunos malos tiempos, mi amigo.” Yo miré y entrecerré los ojos al sol y traté de encontrar la voz misteriosa. Todo lo que vi fue el contorno del traje elegante. Sin un pensamiento más el hombre habló conmigo, dejé caer la cabeza en el pecho y comencé a dibujar los círculos en la tierra una vez más.

-- ¿Eres sordo?

De nuevo yo miré con sorpresa al hombre sombreado y misterioso.

-- No, señor. No pensaba que usted estaba hablando conmigo.

El hombre sonrió. -- Parece que has pasado algunos malos tiempos, mi amigo -- dijo otra vez.

-- Sí, señor, pero mi madre me dice que Dios provee siempre.

-- Pues, debes decirle que ella tiene razón porque, hermano, hoy me han enviado los ángeles.

A este punto, yo comencé a preguntarme si simplemente me había deshidratado y estaba soñando, o si esto era una alucinación del sol muy vívida. Supongo que lo último es más lógico, porque me sentía más caliente que lo normal, y mi camisa entera pegada a la espalda. Empecé a valorar la extensión de mis opciones cuando me interrumpió de nuevo.

-- Pienso que tienes un problema con el oído, mi amigo.

-- Lo siento mucho, señor. Estoy teniendo dificultades con el calor de hoy. Es más cálido que lo normal.

-- En este caso, ¿qué tal si encontramos algo de comer, y nos sentamos adentro por un tiempo?

Mis ojos crecieron casi la mitad del tamaño. -- ¿Está seguro, señor?

-- ¡Claro! -- exclamó. -- Lo que sea necesario para ayudar un hermano necesitado.

Hizo un gesto rápidamente. -- Vamos. Yo sé el lugar perfecto.

Gateé con los pies apresuradamente y comencé a seguirlo alrededor de la esquina hacia un café. Ahora al nivel de la vista, puedo absorber más de su apariencia. Alto, flaco, cabello oscuro, traje gris que sienta bien, y gafas de sol - decididamente él era del Capitol. No obstante una distancia corta al café, nuestra pareja llamaba la atención. Con mis jeans deshilachados y sucios, las sandalias erosionadas, cara sin afeitar, y camisa blanca enorme y manchada, parecía ser yo su mascota. Cuando nos sentamos a la mesa, nunca se me ocurrió que un hombre tan elegante y exqui-sito como él frecuentara los barrios pobres de Bogotá bastante como para saber el lugar de un buen restaurante, hasta ahora, claro. La mesera nos llevó dos vasos de agua, y yo terminé de beber el mío antes de que el hombre de gris pudiera dar las

gracias. El agua fría quemó mis labios agrieta-dos y despellejados, pero ninguna cantidad de dolor podía reducir la velocidad de consumir mi nueva fuente de vida. Exhalé una bocanada grande de aire cuando terminé el último chorrito en mi taza, y el hombre de gris sonrió y empujó su taza hacia a mí. Apresuradamente, yo terminé aquella también. Después de saciar, la mesera volvió con las cartas y otras tazas de agua. Mirando a la carta, me agobié por la cantidad del texto en las páginas y mi educación de escuela primaria no me permitía leerlo. El hombre de gris debió sentir mi ansiedad porque nos pidió el especial del día. La mesera frunció el ceño cuando tomó mi carta y entonces, mirando de acá para allá entre mi y el hombre de gris, dejó la jarra de agua y volvió a la cocina. El hombre llenó nuestras tazas generosamente.

-- Así, mi amigo, cuéntame sobre tí mismo. ¿Cómo te llamas? ¿Cuál es tu situación?

No sé por cierto por qué le di toda la información me preguntó, o por qué me sentí nervioso al hacer eso. -- Pues, señor, -- yo empecé -- me llamo Juan Roa Sierra y tengo veintiún años. Fui un reservista de segunda clase en las fuerzas armadas, pero he estado luchando por un trabajo para apoyar a mi familia y yo desde que volví.

El hombre parecía sorprendido, pero continuaba no obstante. -- Y tu familia? ¿Cómo están? ¿Hay alguien que podría conocer?

-- No sé exactamente. Mi madre es Encarnación Sierra, pero muchas personas se refieren a ella como La Viuda Roa, y tengo nueve otros hermanos. ¿Por casualidad, es de esta zona? Vivo en la Calle Octava.

Solamente me di cuenta de la estupidez de mi pregunta tan pronto salió de mi boca, pero el hombre fingió no oírme. -- Y tu madre, ¿mencionaste que ella es religiosa?

-- Si señor -- declaré, entusiasta a reconciliar mi error de la conversación anterior. --

Ella rezaba todos los días por mis hermanos y yo, incluso los muertos.

El hombre dio una risita poca. -- Ella parece ser una católica muy devota. Y qué piensa sobre toda la agitación y violencia política que está ocurriendo?

Aunque sentí que fue una pregunta rara, aún yo estuve entusiasta para complacer a este extraño. -- Pues, ella es una Liberal feroz, y ella cree que el Señor Gaitán fue enviado por Dios para salvar a todos de la tormenta política.

-- ¿Y tú? ¿Crees esto también?

-- Pues, -- yo reflexioné. El hombre se inclinó hacia adelante con anticipación. -- A solicitud de mi madre, yo me dirigí a él después de unos de sus discursos públicos y le dije todo de los problemas de mi y mi familia, pero se fue preocupado con lo demás y solamente me dió una respuesta des-animada. Fue muy difícil para mí a dar el mensaje sin esperanza a mi madre, quien, hasta el día de hoy, no cree que la interacción ocurrió.

El hombre sonrió y se sentó en su silla. -- Pues, Roa, tengo buenas noticias para tú. Conozco un compañero en la ciudad quien está buscando contratar muchachos inteligentes como tú, quienes han encontrado etapas difíciles. Determinado por tu trasfondo militar, pienso que serás el participante perfecto. ¿Qué piensas? ¿Tienes interés?

Yo casi atragantado con mi arroz. -- ¡Si señor, claro! ¡Muchas gracias!

-- ¡Fantástico! Estaré en contacto.

-- ¡Espere, por favor! No pillé su nombre.

El hombre simplemente sonrió, se puso sus gafas de sol, y salió por la puerta.

Esa noche, me senté a nuestra mesa lleno de mucho orgullo. Mi hermana estaba en la cocina preparando la cena mientras mi madre se movía de acá para allá en su silla, esperando por la comida.

-- Nunca va a creer lo que me ocurrió hoy -- empecé con confianza, -- ¡un hombre de la Capital me ofreció un trabajo!

Esperé por la celebración congratulatoria, pero ni siquiera un sonido escapó de mi madre. Tenía la apariencia familiar y la mirada perdida como mirando fijamente a nada en particular. -- ¿Mamá? -- pregunté vacilantemente.

-- ¡No la agite! Sabe como ella es. -- mi hermana me gritó mientras puso un bol de caldo diluido enfrente de nos. A pesar de su edad joven, había crecido como la cabeza de familia cuando el diagnóstico de mi madre avanzó.

-- Si, yo sé. -- murmuré tristemente. -- ¿qué es nuevo hoy?

-- Nada inusual; hablando con ella y risa en nada. Solamente hoy me di cuenta de los malos efectos desde nos agotamos de la medicina. -- Tenemos un nuevo padre.

-- ¿De verdad? ¿Y quién es esta vez?

-- Simplemente el general Francisco de Paula Santander, el héroe de nuestra independencia, por supuesto.

-- Estupendo, -- no conservé el sarcasmo de mi voz. -- Siempre he querido conocerlo.

Al siguiente día, me encontré con el hombre enfrente del café donde habíamos cenado sólo veinticuatro horas antes. -- Absolutamente no hay tiempo a desperdiciar, -- dijo. -- ¡Debemos prepararte inmediatamente! Mañana, te llevaremos a Bogotá para empezar.

Yo sólo había ido a la Capitol como un niño, un tiempo anterior cuando era demasiado joven para recordar todo aparte de los edificios tan altos como el cielo y el sentido aplastante de seguridad cuando agarraba la mano fuerte de mi papá. Así yo estaba un poco nervioso a volver por mí mismo y llevando mi traje harapiento. El hombre de gris me recogió en un vehículo liso, y él hablaba todo el viaje sobre mí trabajo nuevo y como cambiaría mi vida además de las vidas de todo en Bogotá. -- Grandes planes, hermano. -- él dijo. -- Tengo grandes planes para ti.

Apenas yo oí una sola palabra que dijo, yo estaba fascinado por la ciudad animada alrededor de mí. Paramos y me dijo a que me fuera del coche.

-- Estamos en el corazón de la ciudad, hermano. ¿Habías visto algo tan vivo? Todo que puedes ver aquí esta dentro de un paseo a la Universidad Nacional de Colombia. Vamos, tengo hambre.

Entramos en un café pintoresco y tranquilo. Los otros clientes eran una pareja joven cerca de la ventana y un grupo de caballeros en el centro. Hay cuatro, y todos estuvieron hablando sobre algo. Cuando me acerqué, pareció que el tema fue los libros. Todos parecieron ser alrededor de mi edad, así fue fácil imaginar mi vida como uno de ellos. Uno de los muchachos elevó su vista y me atrapó mirón. Él fue unos de los jóvenes en el grupo - flaco con pelo desordenado, y llevando las chanclas. Me ofreció una sonrisa amable. Devolví el favor. "Aquel - él y yo seríamos amigos", pensé.

Durante la semana siguiente esto se volvió una rutina para nosotros - me recogería, comeríamos, y entonces iríamos hacia los edificios donde estaban las oficinas de Gaitán. El hombre de gris enfatizó a menudo la importancia de reconocimiento a través de las oficinas de Gaitán. Día a día, yo frecuentaría las oficinas y me familiaricé con la gente habitual. Aunque no entendí el objetivo de caminar un edificio por varias horas, no dudé el juicio de mi amigo nuevo. Subí con el sol en la mañana de 9 de abril - dormí apenas la noche anterior. "Hoy. Hoy es el primer día del resto de mi vida. "Me puse mi traje mejor - el marrón con rayas verticales. Agarré todo lo que mi amigo nuevo me instruyó a traer y lo puse en mis bolsillos. Puse lo más importante en mi chaqueta - la verificación de currículum vitae, mi registro de servicio militar, mi domicilio, una certificación de mi honestidad, y por supuesto, una carta de referencia para obtener trabajo. Por buena fortuna, también agarré la cartera negra de cuero que una vez fue de mi padre. Caminando afuera, veo una multitud de personas que nunca he visto. "Estos deben ser los trabajadores de la Capitol. Pronto, seré como ellos."

Caminé al café donde el hombre de gris y yo hubimos cenado por la primera vez, y pedí un desayuno pequeño. No tengo los fondos para comer afuera de casa, pero lo afirmé como una celebración ante mi trabajo inevitable en al Capital. Después de comer, solamente tengo un peso. Fue lo único en mi cartera.

Caminando a la calle, me senté y empecé a esperar. Hoy, el hombre de gris no me recogería como usual. En lugar, él

me hubo dado dinero para un taxi. Agarré el dinero firmemente y deseé el día cuando yo sería tan generoso como el hombre de gris.

Cuando llegué a Bogotá, esperé dentro de El Gato Negro, un café pequeño casi en la esquina de Carrera Séptima, por el hombre de gris a llegar. Al instante lo reconocí - estaba llevando el traje gris tradicional y las gafas del sol. Sin embargo, en el día muy caliente y atípicamente, también estaba llevando un sombrero. Me recibió con una sonrisa acogedora.

-- Hola, hermano. ¿Estás listo para hoy?  
Su sonrisa fue contagiosa. -- ¡Sí, señor! ¡Claro! De nuevo, muchas gracias por esta oportunidad maravillosa.  
-- ¡Tonterías! Es mi regalo para ti. -- Sonrió de nuevo. -- ¡Vamos a comer! Tenemos un gran día delante.

Un poco antes de la una, el hombre sugirió hacer nuestro camino hacia el edificio de Gaitán.  
-- Nunca es una cosa mala llegar temprano, Roa. -- me aconsejó.

Casi habíamos alcanzado la esquina cuando, como si mis ojos no creerlo, ¡vimos Jorge Eliécer Gaitán y su amigo caminando a nosotros! Estaban demasiado inmersos en su conversación para verme inmovilizado en mis huellas en el andén. El hombre de gris estaba presto a saltar detrás de mí y estimularme a avanzar. Casi dos pasos a Señor Gaitán cuando mi oreja izquierda explotó con el sonido ruidoso que había en mi vida. Me azoté mi cabeza alrededor y fue cara a cara con el hombre de gris con un arma plateada y lustrosa. En pánico, giré alrededor a Señor Gaitán y, a mi horror, miré con lentitud como su cuerpo ensangrentado se desplomó al suelo. Todo que ocurrió siguiente ocurrió en una sensación súbita - todos alrededor de mi empezaron a moverse. Algunos corrieron hacia a mi mientras algunos corrieron muy lejos. El hombre de gris empezó a gritar algo a la multitud y de pronto cambiaron sus expresiones enojados y vengativos hacia mí. Entré en pánico, agarré al policía más cercano y le rogué seguridad. Él pareció tan asustado como yo, y desafortunadamente no pudo defenderse de la multitud. Las manos y los pies volaron hacia mí de todas las direcciones, tirándome al suelo. Algunos patearon y golpearon, mientras otros agarraron y arrancaron mi ropa. Mi cuerpo se sentía caliente del dolor y la sangre que corría por mi cara. En medio del caos, atrapé la mirada de un muchacho - el mismo muchacho del café durante una de mis primeras visitas a la Capital, que yo pensaba que habría sido mi amigo. Agarramos la mirada entre nosotros solamente un segundo, pero se sintió como una vida. Demasiado rápido, yo estaba siendo arrastrado por la multitud insaciable. Yo había perdido todo el sentido de oído, y ambos de mis ojos estuvieron hinchando. El dolor estaba empezando a insensibilizarme, y todo en mi mente eran los pensamientos de mi mamá y mi hermana en la casa, ignorante de mis circunstancias. El mundo fue oscuro, y sentí la mano fuerte de mi padre que me aferró, y me sentí seguro una vez más.



## En contra de cualquier posibilidad

Iván Medina Castro  
Universidad Autónoma del Estado de México

Libérate del apego a las cosas que no existen  
en realidad, sino solo en la percepción.  
Khyentse Rinpoche

Pero qué otra cosa puedo decir a mi favor. ¡Eso... eso que suponen, jamás ocurrió! Los hechos han sido narrados infinidad de veces y en ningún momento he caído en contradicciones. Reitero, al señor Qasem Soleimani no lo conozco, es más, nunca lo había visto antes. Nuestro encuentro fue parte de la fatalidad que ahora me agobia.

Sí, lo admito, del rostro apiñonado del señor Soleimani se enmarcan dos admirables ojos color canela muy expresivos y febriles, agresivos los pómulos, brillantes los labios gruesos; las canas daban al cabello ondulado y oscuro un aire intelectual, pero nada... En el largo tiempo que estuvimos atrapados en el teleférico existió un respeto mutuo. Así que espero usted comprenda.

*El oficial de la moralidad no contestó nada, es más, fue antipático en su interrogatorio y su única respuesta fue la mirada turbia, furiosa. De seguro no le había creído, pero en lo respectivo a su padre, ella no podía dar crédito que fuese él el principal instigador en su contra.*

Desde que volví del extranjero, hace ya años, prometí llevar a cabo lo que dictaran las costumbres, y ahora, realizo lo que mi pareja determina, aunque pocas veces hemos convenido. Lo hago por respeto a las tradiciones. A decir verdad, vengo de una familia idéntica a las demás, la mujer habla poco, no lee ni escribe, con una madre desdichada y un esposo con el que follo una vez a la semana y siempre en la posición del misionero. A pesar de ello, enfrente la vida con alegría, en honesta rebeldía contra el orden moral que me ha acompañado durante cuarenta años. Pero en el absurdo vértigo de este momento, hasta una amazona podría desmoronarse.

Horrorizada estoy de caminar por los parques y observar los gestos de la gente que me mira de manera desdeñosa, además de soportar los trámites vejatorios con las autoridades. No tengo en quién asirme, quizá por eso, para permanecer a flote rezo, ya que mi corazón angustiado, navega sobre corrientes oscuras.

*Tras terminar con la plegaría, alzó los ojos y bajo el pálido cielo pasaban con rapidez un par de aeroplanos iridiscentes delineando el firmamento. Aunque no se sorprendió pues era común los vuelos militares en la zona, el sonido de los pistones era tan regular que se confundía con el ruido retumbante e ininterrumpido del tráfico de la tarde.*

Ahora, denigrada por la sociedad, la vida no tiene sentido. No hay escape, pero ¿habrá que dejarse vencer? El propio acto de haberme quedado sola con un desconocido durante horas ha hecho inconcebible la idea de que no había ocurrido nada indecente. Sí, es ridículo.

*Alejada de todo, a su alrededor, en el vasto campo, reinaba el silencio y caía una luz leve que por momentos se apagaba. Ella miró con asombro la imponente de un ciprés, se despojó de sus mantos y dispuesta trepó con soltura como lo solía hacer de niña, y, encontrándose en la copa del árbol, llegó un rumor sordo de las sirenas antiaéreas. Con la mirada fija en la lenta navegación de las nubes, observó desconcertada la trayectoria de unos artefactos, tras alcanzar la central nuclear, una brusca y fuerte detonación cimbró la tierra. Fue en ese momento cuando soltó la nota de despedida redactada a su esposo, quien debió informarse, preguntar y defender su honra, pero alguien como él, sin entender los vientos del cambio y sin cuestionar el entorno, jamás lo entendería.*

Entonces, con el alma aún más adolorida. Perdida, me arrojé desde lo alto al abismo. ¡El esfuerzo de atreverse vale aquel de morirse!



# Poesía



## Embustero

*Bilal Choudhry  
Columbia University*

Tus palabras melosas me invitan  
a la casa de mi país que yo odio.  
Y te pregunto, "...pero ¿por qué deseas amoldarte a sus fronteras geopolíticas  
cuando no sabe qué experimentó?"  
Solía decirme, "...te debilitan  
porque no disfrutas de nada más que autocríticas."

Pero mi amor, mi Dios, mi flor  
mi espejo mundano me dice que Ud. descontó  
todos los derechos de mis antepasados con un temblor.  
¿Por qué es Ud. que se ve tan dulce  
con el rostro de un líder carismático?  
Cuando en realidad, sus palabras dulces,  
para mí, son venenos traumáticos.

Pero vamos, mi amor, atraerlos con esos labios aterciopelados  
porque tú eres a quien elijo cada día;  
sin embargo, sé que soy diferente de los demás  
ya que nunca llegarás al alma que es mía

¡Sigue! Miente por ti mismo, miente por los ideales que crees que yo quiero,  
porque en el fondo de tu corazón, todo esto es un teatro justiciero.

## El dolor en mi pecho

*Amelia Kolany  
University of Illinois*

Hay un dolor en mi pecho.  
Una cuerda que está atada alrededor de mi corazón,  
Una piedra que está apretando mis pulmones,  
Forzando el aire fuera de mi boca,  
Haciendo mis respiraciones finas, débiles, oprimidas.

Ayer había un dolor en mi pecho.  
Pequeñito por la mañana,  
Como la abeja fuera de mi ventana,  
En crecimiento por la tarde,  
Como el sol cuando llega el mediodía.

La semana pasada había un dolor en mi pecho.  
Un nudo grueso de ansiedad,  
Un nudo que yo formé,  
Pensando y pensando y pensando,  
Sobre las mismas cosas.

La próxima semana, habrá un dolor en mi pecho.  
Nace de la necesidad de ser la estudiante dedicada,  
Ser una estrella en el cielo,  
Trabajando, estudiando, aprendiendo,  
Haciendo todo lo que sea necesario.

Mañana habrá un dolor en mi pecho.  
Una angustia que muerde mis sentimientos.  
He sido la chica que anteponía la escuela a respirar,  
A su paz interior,  
A su corazón  
Llena de fuerza, esperanza y sol.  
Delante de sus seres queridos,  
Amigas y familia,  
Cantando en el carro, riendo en la cocina.  
Y delante de su sonrisa,  
La naturaleza, la libertad, el aire en su cara.

Hoy, hay un dolor en mi pecho.  
Diciéndome que no puedo hacerlo,  
Que necesito estudiar, revisar, practicar,  
Dejar mi sonrisa, mis pasatiempos, mis amigas,  
Y darle todo en el trabajo para ser.  
Una estrella, una estrella en todo lo académico.

Pero ¡basta!  
Esta vida no es para mí.  
Estoy lista para cambiar,  
Y poner la escuela donde le pertenece,  
Que es mejor para mí.

Mis respiraciones,  
Mi paz interior,  
Mi corazón y mis seres queridos,  
Mis amigas y mi sonrisa,  
Vienen primero,  
Antes que los estudios.

Pensé que ser una estrella,  
Una estrella en todo lo académico,  
Fue la vida para mí.

Pero yo estuve enferma,  
Con los dolores en mi pecho,  
Sin sonrisa,  
Sin sentimiento,  
Y sin esperanza,  
Con lágrimas en mis mejillas.

No necesito ser una estrella en el cielo.  
Quiero que un día, desaparezca  
El dolor en mi pecho.  
Porque ser una estrella,  
En todo lo académico,  
Para mí fue una vida,  
Sin mucho bienestar.

