

El Cid

Publicación anual
Edición XX, Primavera 2008

Director

Mark P. Del Mastro, The Citadel

Consejo Editorial

Roberto Ampuero, University of Iowa
Linda B. Bartlett, Furman University
José J. Cardona-López, Texas A&M International University
Germán D. Carrillo, Marquette University
Susan de Carvalho, University of Kentucky
José Delgado-Costa, Ohio University
Marie-Lise Gazarian, St. John's University
Michael Iarocci, University of California-Berkeley
David Laraway, Brigham Young University
Fernando Operé, University of Virginia
Eloy Urroz, The Citadel

Redactores

Jared S. Newman, The Citadel
María Luisa Spicer-Escalante, Utah State University
Graciela Tissera, Clemson University
Mark P. Del Mastro, The Citadel

Comité Seleccionador del Premio Ignacio R. M. Gallis

Cathleen Cuppett, Coker College
Charles Moore, Gardner-Webb University
Gerardo Piña Rosales, Lehman College-CUNY

Ganadora del Premio Ignacio R. M. Gallis, 2008

Molly S. O'Brien, Middlebury College

**

*Funding for El Cid is made possible by the generous support of The Citadel
and yearly subscriptions.*

*Copyright © 2008 by the Tau Iota Chapter,
Sigma Delta Pi, The Citadel
ISSN: 1082-5894
www.citadel.edu/elcid*

Para publicar en nuestra próxima edición

A todos los estudiantes universitarios —graduados y subgraduados— que estén interesados en publicar poemas, cuentos, relatos, ensayos o noticias relacionadas con el mundo hispánico en *El Cid*, favor de preparar sus obras originales según nuestras normas editoriales:

www.citadel.edu/elcid/submissions.html

Las obras seleccionadas por el Consejo Editorial se publicarán en la primavera.

El *Premio Ignacio R. M. Gallis* será otorgado al estudiante que haya escrito el mejor artículo, ensayo, poema o relato. Este premio literario será elegido por un comité de profesores universitarios de español. Los requisitos para ser considerado para este premio serán los siguientes: 1) el autor tiene que ser un estudiante universitario, 2) la obra original del estudiante tiene que haber sido publicada en *El Cid*. El ganador del *Premio Ignacio R. M. Gallis* recibirá la confirmación por correo.

Cualquier pregunta debe ser dirigida al Director de la revista:

Prof. Mark P. Del Mastro (mark.delmastro@citadel.edu), Modern Languages,
The Citadel, Charleston, S.C., 29409.

**

Índice

<i>Poesía</i>	v
<i>Relatos</i>	ix
<i>Ensayos</i>	xviii
<i>Contrato de publicación, El Cid</i>	lxxxi
<i>Formulario de suscripción, El Cid</i>	lxxxii

**

Poesia

Anxiety Disorder

Kianny Antigua

The City College of New York

Vas y vienes
Recorres mil veces
el camino
caminado
Tiembles
Lloras a medio reír
La música
se hace visible,
penetra,
duele
Agonizas
Te vuelves silla,
catre,
un reflejo en el techo
que a cien años luz
se derrumba sobre tu pelo
Tus labios sangran
Tus manos sangran
Tus ojos sangran
El mundo palpita
Y simplemente,
no le da cabida a tus latidos.

ζ

Encubo en tu mente un aborto sangriento.
La mía arropa una idea decapitada.
Somos la peor de las profecías
Apocalípticos atisbos
Augurios de mala muerte
Sopa de pétalos secos
De pechos huraños, insociables
Una circunferencia cuadrada
Un monólogo entre dos.
Decrépita semilla. Maldita sea la semilla.

Tres vidas y un reloj en doce

Gustavo Alfredo Portillo
SUNY College at Old Westbury

Espero verte otra vez sin saber que hemos cambiado, que seguimos nuestros rumbos por muy ilusorios que sean. Y al partir, en aquel momento, nos dijimos adioses que no quisimos, con nuestras alas completas nos abrazamos sin creer que nos estábamos separando. Ciertamente, éramos jóvenes, insensatos e irracionales, aunque provenientes de una naturaleza reflexiva pero jóvenes tal para cual. Sin embargo aquella hora parece tan lejana, y ajena también. Es como ver una película en otro idioma. Pero no, somos nosotros, abrazados en el aeropuerto de Olympia. Con Minerva dándonos sus bendiciones.

Y vestimos las ropas que crecimos odiando, pero el odio no existía en ese momento, porque en ese momento solo fingimos estar. Y dichosos fuimos en conocernos tantas veces, en tantos lugares, sobreviviendo tantas catástrofes, diluvios y fuegos, temblores inmorales, simples despertares a conclusiones imposibles. Aun así, que te hayas ido en esa película, de esa manera y con esos adioses todavía me confunde y que no haya séuela me perturba.

¿Y qué fue lo que me dijiste? Pues ya no me recuerdo.

Ciervo feliz en un momento anímico, amor perdido que no puedo tener, y la ciudad se perdió más rápido en las nubes que en la vejez. Dos o tres años, (o serán cinco ya), las toxinas son fatales con mi memoria y tu cara que no he vuelto a ver. Esperé tanto tiempo que los ojos se me perdieron, la voz me cambió y el pelo corto de moda empezó. Mis rasgos fueron cambiando a la vez: mi nariz se convirtió en bandera, mis oídos en selvas y mis dientes en perlas falsas. Mi cuerpo se achicó, dejé la desnudez, perdí la barbarie, todo aquello que tanto adorabas. Todo eso dejó de ser. Por obstinado me alejé de tu pensamiento, de esa conexión que tantas veces juramos tener, hasta besé los labios de un ser extraño. Toqué un cabello que era muy diferente al tuyo, tan imposible de seducir, pero sencillo a la vez. Y no me costó trabajo hacerlo, mi mirada no ha perdido su poder. Pero no me gustó ver cómo no te podía ver, sin poder tenerte y por eso mi cuerpo se malgastó una y otra vez, hiriendo a tantas personas, dejando tantas cicatrices en la piel.

Ahora en este momento de debilidad te vuelves a manifestar de una manera abstracta, eres como un sueño que no puedo terminar. Deambulas tanto en mi mente y ni siquiera sé si descansas tranquila, si has renacido o eres un bello árbol en el Edén. Y la llamada espero, porque sé que algún día alguien se acordara de mí, si tan solo fuese hoy o mañana, así podría descansar un poquito

más tranquilo. Pero tú y él son ignorantes a mis pensamientos, a mis sentimientos que no pueden volar, ya que solo con un ala me he quedado. Faetón hizo estragos de mis vuelos, dejando por incierto mis fantasías.

Y entre sueño, fantasía y realidad, todo se convierte en materia intocable, los años descansan sobre los meses, los meses sobre las semanas, las semanas sobre los días, los días sobre las horas y las horas sobre los minutos. Peor aún para mí, sin ti no sirvo para nada, mi boca no habla, solo escupe, mis brazos no abrazan solo golpean, mi mirada no calienta solo quema. Y todo, todo, todo me fastidia, hasta las fotos que los policías trajeron, en las que por cierto te mirabas más linda que Afrodita (aunque procura no mencionarlo).

Ahora me queda más tiempo del que deseo, las noticias circulan como arpías, son el opio de mi realidad, y me ahogo en las palabras que imprimen. Esas palabras que se repiten incesantemente en mis visiones, *“a las doce de la mañana del veinticuatro de diciembre, el carruaje con destino a Ática fue brutalmente arremetido por una aurora boreal. No hubo sobrevivientes. No hubo sobrevivientes. No hubo sobrevivientes.”* ¡Qué feo fue despertar a esa pesadilla! Viendo cómo el mundo giraba con sus relojes comunes y corrientes, mientras el mío se había congelado en doce.

Desde ese momento hasta el de hoy, aun cuando he estado en los brazos de otras, aun cuando no siento dolor, consigo al final de cada día decir estas palabras esperando que las puedas escuchar:

“Te esperaré aquí, en la sombra del momento, mi dulce amante de mil noches. Te adoraré aquí, donde tantas veces nos consumamos, donde la tierra toca el infierno y abre vuelo al sueño. Te odiaré aquí por haberte ido, porque me dijiste que regresarías, que solo sería por un año. Te extrañaré tanto, aunque sé que ahora estás en un mejor lugar. Y espero llegar pronto, para así comenzar de nuevo nuestro ciclo de amor, con una, dos o tres vidas tal vez.”

*

Relatos

¿Y yo qué hice?

Marcio Moreno

University of North Carolina Wilmington

Dedicado a la memoria del venerable cuentista mexicano, Juan Rulfo.

–¿Qué vas a hacer con esos fósforos Andrés?

–Nada malo, no seas así.

–Chiquillo desgraciado, ven a hacer la tarea y deja de buscar la tentación.

–Sólo un rato más, mamá, te juro que no hago nada malo.

No puedo dormir. Hace frío y trato de concentrarme y convencerme de que no me hace falta una manta. Pero el frío es más intenso que mi poder mental. Cómo quisiera tener una manta nueva. Uso la que heredé de mi hermano Ignacio, o mejor dicho, lo que aún queda de ella. Mi hermana Amira se burla de mí y dice que ya no es sábana sino tres huecos de tela transparente.

No puedo dormir. El frío de la noche espantó mi sueño y el viento que entra a través de los huecos de las paredes crea un ruido extraño y cortante que me impide cerrar los ojos. Aprovecho este tiempo para imaginar una vida mejor. Creo tener una cama grande y suave, una sábana calentita, zapatos sin huecos. Ay, qué bonito sería tener unos zapatos con los cuales pueda esconder mis uñas llenas de tierra.

Con la luz de luna que entra en la casa descubro una grieta nueva en la pared. Esta casa se va a caer en cualquier momento. Papá dice que es culpa nuestra, que nosotros somos malas hijas. Para mí, esa grieta es un reflejo de nuestra familia. Esto se cae en cualquier momento. La grieta de la pared se irá haciendo más grande cada día, como día a día crece nuestra desesperación.

¿Por qué somos tan pobres? No me parece justo. Papá dice que la pobreza y la mala suerte son hermanas y en nuestro caso las hermanas viven juntas y se llevan muy bien. Mi hermano Ignacio, el mayor, debía haber aprendido a trabajar la tierra como papá. Pero no, a él nunca le gustó trabajar y apenas pudo se perdió en el trago y las peleas de cantina. En él ya no se podía confiar. Hasta a nosotros mismos nos robaba para sus vicios. A mí me robó a la Guadalupe, la más gordita de mis gallinas. Ya sólo me quedan dos gallinas flacas. Estaba lloviendo y había tormenta y mis gallinas no sabían dónde guarecerse. La Guadalupe entró a la casa y luego ya no la vi salir. Luego me dijeron que Ignacio se la había vendido al chino de la esquina por cinco pesos. La Guadalupe valía más que eso. No es justo. Ese día maldije a Ignacio y maldije al chino. La Guadalupe valía más de cinco pesos.

–Mamá, allí está esa perra pulgosa otra vez buscando comida entre la basura.

–¿La Tencha de nuevo? Esa es la perra de los vecinos. Muertos de hambre ellos mismos y muertos de hambre sus animales. Espántala, que en esta casa no queremos pulgas. Asústala bien para que ya no vuelva.

—¿Qué le hago? ¿Le tiro piedras?

—No sé pero que ya no vuelva.

Qué ganas de dormir y no lo consigo. Por suerte esta noche hay luna. No me gusta la oscuridad. Afuera de la casa se escucha a Tencha. La pobre no ha comido en tres días. Yo la quiero mucho. Me da miedo que se vaya a otra casa donde tal vez no la quieran tanto pero le den más comida. De amor no se vive. No te llena la barriga. Qué tontos somos los pobres. No tenemos comida para nosotros mismos, mucho menos para las mascotas pero aún así nunca falta un par de perros flacos ni un gato anémico en cada casa de este barrio polvoriento.

—Mami, me dijeron que la vecina está preñada.

—¿Quién?

—Sí, sí, la vecina de al lado y la gente dice que ni ella sabe quién es el papá.

—¿Qué va a saber? Si ella andaba con varios a la vez.

¿Por qué tanta mala suerte? Nosotros somos buenos, no es justo que por los pecados de Ignacio y Amira me toque a mí cargar con el peso de las miradas de la gente. Cuando voy al pueblo, siento un peso en la espalda: “Ahí va Juana, la hermana del ladrón y de la perdida de la Amira,” Los puedo escuchar, y si no los escucho, creo leerles los labios, y si no hablan les leo sus movimientos. Nunca me imaginé que las miradas pesaran tanto. No es justo.

Escucho a Tencha arrastrarse de una esquina a otra. La pobre ya no camina bien desde que la atropelló el vecino hace un par de meses. La pobre seguro que andaba buscando comida. Ella no es mala; es bastante obediente pero el hambre es grande —ésa también era la excusa de Ignacio—. Rasgó las bolsas de la basura porque seguro que olió algo comestible. El hijo del vecino, Andrés, la pateó como si fuera una pelota de fútbol. Seguro que le rompió algo adentro. Hasta muy lejos se oía a la Tencha aullando de dolor. Salió corriendo hacia la casa y no vio el carro del vecino que entraba en ese momento. Yo la fui a buscar. Estaba toda llena de sangre con las tripas afuera y vomitando cuajos de sangre. ¡Qué mala suerte! Pateada primero y atropellada un segundo después. La pobre me miró con los ojos más profundos y tristes que yo he visto y sentí que me preguntaba, “¿Y yo qué hice?” Parecía que quería hablar. Lloré por ella esa noche. También recé por ella. En casa de pobre donde no hay pesos para comer mucho menos hay pesos para comprar medicinas. Esa noche recé por Tencha. Ojalá se muera pedí varias veces. Es mejor que se muera. Ni la cola puede mover ya.

La noche es larga. Cuánto sonido extraño en esta casa. Cruje, se expande, se retuerce, se cae un poco a cada momento, igual que nuestra familia. Esa misma noche, papi descubrió que Amira estaba preñada. La pecadora, como él la llama ahora, ni siquiera sabía quién era padre de la criatura. Qué bueno que mamá ya se murió. La pobre no hubiera aguantado con lo de Ignacio y ahora esto. Sólo sabemos que será otro bebé bastardo en el barrio porque todos los sospechosos están casados. Amira es bonita pero tonta la pobre. Una combinación que no pasa fácilmente inadvertida. Todos le dijeron lo mismo: que la querían, que era

la más linda del pueblo, que se iban a divorciar para casarse con ella, que le hacían una casa, que el agua no moja y que la luna es de queso. Y la muy babosa se lo comió todo; todito se lo creyó. Yo creo que el papá es Ramiro, el más feo de los pretendientes. Ese tiene ya cuatro chiquillos esqueléticos y dizque le prometió irse con ella para Tonaya y hacerle una casa grande para ella sola. Esa noche lloré y recé por Tencha y no por Amira.

—*Mami, esa casa de los vecinos se va a caer en cualquier momento.*

—*Ja, ja, ja, sí es cierto eso, no aguanta otro vendaval.*

—*Me imagino que cuando llueve, más se mojan adentro que afuera.*

—*Si mijo, no te acerques a esa casa que se derrumba en cualquier momento.*

Papá ya casi no nos habla. Dice que es una maldición tener hijas bonitas pues sólo te dan tristezas. Él dice que las mujeres pobres son las más fértiles del mundo. Si las miras mucho quedan preñadas, si les hablas mucho paren gemelos, y si son hijas tuyas lo más probable es que tengan trillizos cuando alguien les sopla un beso. ¡Qué mala suerte! Andrés me sopla besos y yo no quiero tener trillizos. ¡Qué maldición la mía!

Qué injusto ser tan pobre. A mí nadie me preguntó si quería nacer en este pueblo o con este padre y vivir en esta pocilga polvorienta. Yo no hubiera pedido mucho. Me hubiera conformado con una casa pequeña con un poco de hierba verde al frente —como odio este suelo de piedra y polvo— me la pasaría caminando descalza. Me hubiera gustado ir a la escuela y haber aprendido a leer y escribir. Qué bonito sería saber qué dicen los anuncios en el pueblo y los periódicos. Me gustaría tener un libro. Le leería a la Tencha que ya no camina muy bien y ya no mueve la cola. Me sentiría más preparada para mis tres hijos.

La noche es larga y camina lentamente. Ya no soporto el frío. Me levanto y voy a buscar a la Tencha para traerla a la cama para que me caliente. Al pasar al lado de la Amira la escucho gemir como si le doliera algo —no se vaya a parir hoy que ya tiene casi los nueve meses—.

Papá tiene miedo de que yo salga como la Amira que apenas tuvo quince cuando ya andaba de novios. A mí no me interesa nada de eso pero el Andrés me sigue tirando besos.

Desde que mataron a Ignacio todo va de mal en peor. Papi se quiere morir como se murió mamá. Todavía recuerdo cuando nos avisaron que a Ignacio lo habían herido por ladrón y que se moría. Papá lo fue a buscar y lo encontró vivo todavía. Lo cargó a costas por largo rato tratando de llevarlo a Tonaya porque dicen que allá había un doctor. Pero no llegó. Se murió antes de llegar. El pobre viejo casi se muere con él. Cargar a tu propio hijo por horas viendo cómo se muere lentamente por ese camino pedregoso. Ese camino largo y polvoroso quedó manchado por siempre de la sangre de mi hermano y del sudor y la esperanza de mi padre. Allí se le acabó la ilusión de vivir.

—*Andrés, me dijeron que te vieron tirándole besos a la Juana.*

—*Mamá sólo es juego, no te preocupes que tú sabes que ni me gusta ni me interesa.*

—Ten cuidado que no quiero relaciones con esa gente. Ellos son parientes de la mala suerte.

Después de eso, todo empeoró. Mi papá pidió un préstamo en el banco para sembrar maíz en el solar y no se lo dieron, que los bancos no les prestan a los pobres. Tuvo que pedirle prestado los pesos al chino de la esquina. El pobre sembró ese maíz como quien siembra su última esperanza. Y el maíz crecía verde y alto abonado de tanta ilusión. Hasta que Andrés, fumando escondido en el maizal, le prendió fuego por accidente. Ese fuego quemó no sólo el maíz. También calcinó todo vestigio de esperanza.

No puedo dormir, este aire pesado de la noche casi anuncia algo grande en construcción. Escucho a Amira y sus quejidos cada vez más altos y seguidos. ¿Será? ¿Podrá ser que se esté pariendo en medio de la madrugada? Me levanto y voy a su lado y le pregunto que qué le pasa. Me dice que ya es hora y que no haga ruido que no quiere despertar a papá. Ya la cabeza del bebé está afuera. La mañana empieza a aclarar. ¿Y yo qué hago? Lo único que se me ocurre es buscar mi sábana transparente para agarrar al niño cuando salga completamente. Esta escena me recuerda a Tencha cuando la atropelló el carro. Hay sangre por todos lados pero un silencio de sepulcro. El sol se asoma por los huecos de las paredes. Ya estoy lista con los tres huecos de manta en mis manos dispuesta a agarrar el pequeño proyectil humano. Ya hay mucha luz. Y el último tirón de la Amira expulsa del todo al pequeño. Es un varón. Papá está despierto y entra al cuarto para descubrirme con el pequeño en brazos y la Amira toda sudorosa y la cama manchada de sangre. Es una mañana hermosa. La luz brillante y los trinos de los pájaros despiertan a las flores. El aire sabe bueno, ligero y dulzón. El niño llora fuerte, seguro tiene hambre. Papá se acerca y le pregunta a Amira, —“¿Y cómo se va a llamar?” Amira se levanta, camina lentamente y pensativa abre las ventanas. La luz entra a todo el cuarto y responde, —“¡Se llamará Jesús!” Es un día hermoso. Tencha está en la puerta meneando la cola.

*

La gringa se convirtió en chilena

*Molly S. O'Brien
Middlebury College*

Ayer por la tarde, doña Blanca me dio la carta que había llegado para mí. Me emocionó mucho al ver la dirección del remitente; fue solamente la segunda carta de él que había recibido en casi cinco meses de estar aquí en Santiago. No la abrí inmediatamente. Tenía que leer algunos artículos para mi clase de sociología, y tenía planes de salir con amigas para tomar un vino en la Plaza Nuñoa. Mejor leer la carta más tarde, antes de dormir, bien calentita en mi cama, para disfrutar la experiencia. Si no podía compartir una conversación con él en

carne y hueso, por lo menos podía crear un ambiente íntimo para escuchar su voz a través del papel y tinta. Eso pensaba yo en aquel momento. Por eso dejé la carta en la mesa al lado de la cama y continué con mis planes anteriores de la noche.

En el bar nos reunimos cuatro chicas norteamericanas. También tenemos amigos chilenos con quienes salimos con frecuencia, pero por mucho que queramos disfrutar al máximo la experiencia de vivir en otro país, hay noches en que uno necesita estar con sus compatriotas. Es especialmente así ahora. Nos falta un mes para el fin del semestre y, para la mayoría de nosotras, el regreso a los Estados Unidos. Digo la mayoría porque Janna se ha enamorado de un músico chileno y ella se queda aquí. Están buscando piso en estos días. Hemos vivido con chilenos, tomado clases y mejorado nuestro castellano muchísimo (hasta que aún entre nosotras no hablamos inglés). Hemos visto la belleza del mar Pacífico y la majestad de los Andes. También hemos experimentado lluvias e inundaciones, terremotos y una huelga universitaria en que los estudiantes tomaron las oficinas administrativas y cerraron la universidad. Nos encanta este país loco, pero anoche, necesitábamos un *girls' night out*.

La conversación se enfocó en el amor, en sus varias formas. Janna nos contó de su discusión más reciente con Javier sobre aparatos eléctricos para su apartamento, Dana se quejó de la imposibilidad de encontrar un buen hombre y Kelly nos dijo que, basada en conversaciones recientes con Justin en Ohio, ella estaba convencida de que un anillo le esperaba a su regreso. Yo, por supuesto, pensaba en la carta que había dejado en mi habitación. ¿Y qué me esperaba a mí? No tengo la certeza de Kelly de que sea un anillo, pero tampoco sería completamente ilógico. Lo quiero mucho, y llevamos casi un año juntos, pero mucho puede cambiar con un semestre en otro país.

Cuando regresé a casa, doña Blanca estaba en su cuarto, con la puerta abierta y la televisión prendida. Como siempre, estaba fumando.

-Ven, hija. Siéntate nomás.

Lo acepto, pero con sentimientos conflictivos. Miramos la televisión juntas, pero normalmente en la sala, no en su cuarto. Desde el momento en que llegué, me ha tratado con cariño, pero hay algunas líneas difíciles de navegar. Es una combinación de “usted” y “tú” entre nosotras, y no solamente a causa de mis errores de gringa, sino porque las reglas de registros sociales no toman en cuenta extranjeras viviendo con madres chilenas. Me alegro mucho que ella me trate más como hija que como cliente en un hotel, pero a la vez, no es mi familia, y todavía temo mostrar una falta de respeto. El problema es que no sé cuál le ofendería más, ser demasiado formal o demasiado informal.

En fin, acepté su invitación. Miramos “El circo de los Montini,” una telenovela que al principio me pareció horrible, pero ahora su valor kitsch me ha enganchado e intento no perder episodios. Después de esto, tenía demasiado sueño y me dormí sin leer la carta.

Ahora por fin he roto el sobre y he sacado el papel. Doña Blanca se fue de compras con su hermana, así que estoy aquí con mi cafecito y el perro Tatú. Es de su hijo Álvaro, pero él lleva algunos meses con una chica que tiene alergias. Cuando llegó el momento de decidir entre vivir con la polola o el perro, el pobre Tatú fue mandado a la casa de la mamá. ¡Ay, amor!

Desdoble la carta, y paso las dos manos para ponerla más plana. Estas son las palabras que me saludan:

Querida Mari,

¿Cómo estás? No me gusta cuando las cartas comienzan con esta frase; me parece falta de originalidad. *Todo bien aquí, salvo que te echo de menos. Yo sé que te puedo llamar por teléfono y comunicarme contigo más rápido pero a veces no se puede decir la misma cosa en la lengua hablada como en la escrita.* Con razón cariño, las cartas son bonitas. ¿Por qué no me has escrito más? *¿Cómo van tus estudios?* *Yo sé que las cartas tardan bastante tiempo en llegar, pero estoy escribiendo esta carta un día después de hablar contigo por teléfono. Mencionaste una protesta en la universidad. ¿Cómo resultó?* *¿Ya las clases han empezado de nuevo?* ¡Ay no! La universidad todavía está tomada. *¿Cómo te lo puedo explicar?* Cosas así no pasan en los Estados Unidos.

Como las clases aquí han terminado, he conseguido un apartamento y estoy buscando empleo, pero eso probablemente ya sabes porque supongo que hablaremos por teléfono antes de que llegue esta carta. Qué raro el juego de tiempo de leer una carta. Estoy leyéndola en el presente, pero ¿en cuál presente, el mío, ahora, o el tuyo, hace tres semanas? *No tener un horario fijo me da tiempo para pensar en ti y en nuestra relación. Por eso quería escribirte esta carta, y grabar en papel las palabras que temo que me faltarían a través de una llamada internacional.* Guau. ¡Qué oraciones más suspensivas! Me da la impresión que lo que sigue me va a derramar, ojalá por alegría. Tomo otro trago de mi café para poder seguir leyendo.

Quiero decirte que eres increíble. Inhalo. Te admiro tanto por lo que estás haciendo, por tener el coraje de estudiar en otro país, totalmente en otro idioma. Exhalo. Creo que no te he dicho esto porque no cabe fácilmente en nuestras llamadas, cuando cada palabra, cada segundo, tiene precio, pero es verdad. ¡Pucha, el café ya no me sirve! *Al mismo tiempo, la distancia me mata. Hace tanto tiempo que no te beso, no te acaricio. Intento imaginarte, recordar nuestro tiempo juntos, pero es un esfuerzo agridulce. Estoy demasiado consciente de que tú no estás. Ya casi no puedo recordar la forma del tatuaje en tu espalda, o dónde tienes pecas. Son estos detalles pequeños que hacen la gran diferencia.* No tengo palabras. Estoy temblando.

Ya sé que tu semestre en Chile está casi terminado, y que regresarás en un poco más de un mes. Por eso estoy pensando en qué pasará cuando tú regreses. Ay, sí, yo también pienso en esto. No puedo esperar verte, hablar contigo, recordarte cómo es el tatuaje que ya vas olvidando. Pienso mucho en cómo

nuestro amor ha cambiado en estos meses de separación. ¿Cómo será estar en el mismo lugar, cara a cara, otra vez? *Tú seguramente tendrás muchos recuerdos, muchas memorias de experiencias chilenas de las cuales yo no formo ninguna parte. Y esto me duele. A lo mejor lo que estoy a punto de decirte sonará muy raro en este momento, ya que hemos logrado mantener nuestra relación durante cuatro meses de separación, pero ahora que me he graduado no sé si me mudaré a otro sitio para el trabajo, parece que nuestras vidas van en caminos diferentes. No puedo aguantar más una relación de tanta distancia física y emocional.* ¿¡Qué!?. Vuelvo a leer esa oración para ver si me he equivocado. Parece que no. *Sé que parece horrible decir esto en una carta, pero tampoco me parecía ideal decirlo por teléfono, y no quería que regresaras acá en julio con esperanzas falsas.* ¡Hijo de puta! ¡Cómo que no puedes! ¿No piensas que ha sido difícil para mí también? Y de “esperanzas falsas” ¡no tienes ninguna idea, huevón!

La carta sigue algunos párrafos más, pero la dejo caer en la mesa. Me siento completamente mareada. En menos de cinco minutos y unas seis pulgadas de papel y tinta, David ha logrado tirar en el caos casi un año de mi vida. No puedo creer que esto esté pasando. Hace menos de 20 horas estaba escuchando a Kelly hablar de su comprometido probable y pensando que, anillo o no, David representaba una de las razones principales por las que yo quería regresar a los Estados Unidos. ¿Y ahora, qué? Ahorita no puedo pensar más en el futuro que en los próximos cinco minutos. Necesito caminar. El ejercicio siempre me ayuda cuando estoy preocupada. Preocupada. Esa palabra no sirve. Estoy... desorientada. Cuando mi mente racional regrese para procesar lo que acabo de leer, probablemente llegarán olas de tristeza y rabia, no sé en qué orden. Pero mi mente racional todavía está en el suelo, recuperándose de una patada fuerte. Recojo la correa del perro, mi móvil y el paquete de cigarrillos que doña Blanca ha dejado en la mesa (ahora sí quiero uno). Dejo un mensaje para Blanca, y Tatú y yo salimos a las calles de Santiago.

Hay un pequeño parque a dos cuadras del apartamento y por allí vamos. El pobre perrito está acostumbrado a caminatas muy cortas, justo suficientes para hacer pipí y estirar las piernas un poco, pero yo, agitada como estoy, insisto en que paseemos por cada rincón del parqucito. Al llegar por la segunda vez a la fuente de una sirenita que está en el centro, Tatú me mira con sus grandes ojos oscuros y emite un pequeño gemido. ¿Ya te cansas de la gringa loca? Pobrecito. Yo también. Ya basta. Paro en un banco para encender un cigarrillo y veo el siguiente anuncio: *Se alquila piso. Baño, cocina, máquina de lavar. Electricidad no incluida. Llama al 56 2 2815796.* ¿Vamos, Tatú?

*

Noche de cuerpos

*Sandra Roland
University at Buffalo*

La noche resbalaba despacio. Los ojos devoraban. Él, sentado en el sillón, acariciaba un cojín con las manos. Ella jugaba a distraerse con la televisión, el corazón palpitante, el deseo a flor de piel. Le temblaba la punta de los dedos, como si estuvieran impregnados de fuego. Las palabras perdían el sentido, el corazón se encharcaba de agua, el aire relataba la verdad. Ella sabía que no, que no podía, que no debía. Era demasiado el dolor de su ausencia como para seguir barajando cartas con su piel. Y sin embargo, su olor le atravesaba los sentidos, la hacía pasto de la locura, sentía un corazón palpitante entre sus piernas y ya no había dolor, miedo o soledad. . . Se esfumaron las razones.

Él sabía que no la quería. Pero, tal vez, sí. Cuando estaba a solas reflexionaba, con la mente limpia y el corazón frío y se daba cuenta de que ella no era lo que él buscaba. Demasiado dependiente, demasiado niña en sus sonrisas, una mujer de caramelo, con todo un mundo por aprender. Y sin embargo, el recuerdo de su cuerpo le taladraba las noches. Había algo mágico cuando se tocaban, algo que trascendía la razón o el abismo. Se paraba el tiempo, el reloj, la vida, y sólo estaban ellos, y el placer, y el cuerpo, y al mismo tiempo, el espíritu, esa parte infinita dentro de cada uno de nosotros, esa esencia que nada en nuestra sangre.

Y la estaba mirando. La penetraba, aunque fuera sólo con miradas. El pelo rubio, resbalando sobre el cuello, la sonrisa viva, los ojos arañando el deseo. . . Su cintura le llamaba a gritos desde el otro lado del sofá. Y él pensó, “no debería” y sin embargo, el egoísmo abatió sus buenos propósitos, o tal vez, fue la forma en que a ella le temblaron los labios al mirarle.

No había nada más. La pasión se encarnó en el cuerpo de ella, que intentaba llenarse de él, de su aire, para cubrir los vacíos que la hundían por dentro. Sentía que estaba hueca, que necesitaba sus miedos para sentirse viva otra vez. Y él le arrancó el vestido y nunca se había sentido más desnuda, como una mariposa libre del capullo, agitando las alas por instantes, jugándose la vida en un momento de belleza. Porque ella era de porcelana, diseñada por las manos de un experto, su cuerpo y su rostro. . . . Era tan perfecta que dolía. Y a él le dolió entre las manos cuando acarició cada esquina de su piel, repitiendo los mismos pasos que había dado en sueños, cuando se despertaba sudando, en mitad de lo oscuro, anhelando sus silencios, esos susurros que se colgaban de sus oídos.

La noche sabía a melocotón en almíbar. Explataron cuanto tenían hasta que ya no había nada que desear.

A ella le quedó el amor y a él le quedaron los miedos.

*

Ensayos

El cuerpo como metáfora del barrio en Por la Patria de Diamela Eltit

Erika M. Almenara
University of Wisconsin-Milwaukee

En una entrevista realizada por Walescka Pino-Ojeda a Diamela Eltit, ésta confesó que decidió trabajar el tema del lumpen del cual afirma que “. . . se trata de fragmentos, pedazos, no hay una cuestión entera, no hay un sujeto entero, es algo muy ametrallado, nunca hay nada” (182).

Así como se caracteriza al lumpen como algo fragmentado, podemos decir que el personaje principal de la novela *Por la Patria*, de Eltit, está caracterizado por este mismo rasgo. Esto se debe pues a que a partir de esta fragmentación, un individuo perderá su identidad para que su cuerpo deje de ser cuerpo y se transforme en el barrio. Así, las heridas que sufra el barrio, serán sufridas igualmente por el cuerpo de la protagonista. Como señala Rocío Silva Santisteban, “todo está puesto en escena desde el cuerpo” (46). Seremos testigos de un proceso de despersonalización y fragmentación hasta alcanzar la pérdida de identidad que conlleva a la transformación de un ser humano en un espacio desde el cual se narra.

Todo nacimiento conduce a la creación de una nueva identidad. Esta nueva identidad parte de la comunión entre otras dos identidades que posteriormente se convertirán en el centro social al que este nuevo ser acceda. Así se inicia *Por la Patria*. Un nuevo ser nace, un nuevo ser se inscribe en la historia. Este nuevo ser recibe el nombre de Coya.

Este nacimiento, sin embargo, es distinto a los comunes pues no ha nacido un individuo, ha nacido una chanca. Esta chanca tiene un lenguaje y un comportamiento particulares. Se convertirá en una niña que entiende quiénes son sus padres, comenzará su formación como ser social y será justamente en este proceso de formación durante el cual comiencen a perpetuarse las primeras acciones incestuosas entre ella y su padre: “Si mi cuerpo descansa en una silla, ahí, las piernas de mi padre me remecen, pero mi madre, desde el otro lugar nos mira reprobando la confianza y entiendo que es muy mal pensada” (18). Esta identidad en formación comienza a perderse, así Coya nos confiesa: “he empezado a tratar de grabarme cada uno de mis rasgos en profundidad y a descomponerme en toda las caras posibles” (20). Coya comienza a descomponerse, deja de ser ella para iniciar esta metamorfosis que posteriormente dará lugar a la irrupción de una serie de voces que harán de ella, de su cuerpo, el barrio.

El incesto tiene sus primeros atisbos desde las primeras edades de Coya como se ha explicado anteriormente. Desde entonces, ella comienza a sentirse confundida: “. . . hay otros en mi piel que no sé, no comprendo de dónde surgen . . . ” (20). Coya inicia su transformación hacia ese ser invisible, comienza a hacerse invisible como un Yo y siente una suerte de nostalgia al no poderse definir, al sentirse un ser abandonado como se puede apreciar en la siguiente cita: “. . . por única vez en toda la vida me nombren, me vean, me toquen en el golpe” (21). Vemos acá una suerte de añoranza que siente el personaje por ser tratada en forma distinta: como ser humano que tiene un nombre. Adivinamos un deseo, un reclamo por una atención distinta.

En el segundo capítulo de la novela, comprobamos que la irrupción en el cuerpo de Coya ya no sólo la perpetúan sus padres sino también otros, desde afuera. Así, ella se refiere a sí misma como “el centro de la fiesta y del manoseo” (23). Va perdiendo su nombre, “alguien acabó en mi nombre y desde entonces respondo dual y bilingüe” (28). Podemos decir que una vez que su padre inició las relaciones incestuosas, ya en el cuerpo de Coya se abre una puerta que va dejando ingresar a esos otros, poco a poco, hasta destruirla como individuo.

En el desarrollo del libro, se va intensificando el sentimiento incestuoso. Así Coya usa ciertos términos para dirigirse hacia la figura de su padre: “mi amado, lindo, perfumado, tú, don que tanto el pecho me penetraste” (35). Así, llegamos a la parte en la que se realiza el incesto de forma total: “. . . beso y beso y mi boca se puso roja, tocó, mordió la colorada . . . al hombre mío, al padre mío . . . ” (36). Consideramos que es éste el momento clave en el que la identidad de la Coya se pierde por completo. Así, ella nos expresa, después de este encuentro con su padre, “L’amor se me iba mucho, l’cuerpo la niña, la mujer, la vieja de todas las eras que mismo tú me dabas” (37). En este momento, ella pierde toda posibilidad de desarrollo como mujer en distintas etapas. Luego se nos presenta con una serie de nombres “. . . yo, Coya, Coa, Boa . . . ” (37). De igual manera, la protagonista alude a una serie de frases que nos confirman esta pérdida, “. . . dejarme sacar todo, todito lo que tenía puesto y dejarme . . . al ver yo su cara supe la Coya que se me iba” (38). Igualmente, en la siguiente cita del libro se puede apreciar que Coya es incapaz de definirse como individuo ni como mujer ni como varón: “Defínete, me dijo. No, no puedo. Yo soy mujer cuando me conviene y hombre cuando lo necesito . . . Yo soy todas las cosas” (169).

Mary Beth explica que “. . . to become a subject implies adopting either a masculine or a feminine model. . . ” (91) (“convertirse en un sujeto implica adoptar un modelo masculino o femenino”). Coya pierde su género o tiene más de uno que es igual a no tener ninguno, entonces Coya ya no es un sujeto, es

simplemente un cuerpo perdido, un espacio que se ha vaciado para que otros lo ocupen. La identidad de Coya queda reducida, anulada.

Beth nos dice igualmente, “Given the centrality of the incest taboo for both the formation of gender identity and the organization of the social realm . . . ” (102) (“Dada la posición central del tabú del incesto tanto para la formación de la identidad de género como para la organización de las leyes sociales”). Violar este tabú es dar pie a que la identidad y la organización social se vean destruidas. Vemos pues también la relación existente entre el incesto y la inscripción social.

El personaje de Coya no sólo mantiene relaciones incestuosas con su padre si no también con su madre como se puede apreciar en la siguiente cita:

Mamá de mí que se me sale la leche del pezón y te cedo la punta para la sed. Chupa mi leche posparida y luego, cuando te llenes, te empiezas a bajar y a hundir en lo que tanto te gusta: te regalo el abajo, te ahorro el atajo y con la lengua me vas lamiendo y yo desde arriba te miro mamá, te estoy viendo de qué manera la lengua tuya se esgrime, me eleva, me calienta todo el cuerpecito el hueco . . . en fin mamita tu lengua me lleva al suelo. (100)

Al final de esta frase, después de una suerte de gozo debido a este contacto con la madre, vemos que Coya se sienta en el piso que puede aludir a un estado negativo, de pérdida, de ser nada debido al incesto producido por la madre.

Son los padres quienes deben poner los límites a los hijos. A pesar de que se entienda una suerte de gozo en las primeras manifestaciones de Coya, sabemos que el incesto lo que hace es destruir la identidad de las personas, su autoestima, su relación con el sexo queda relegada a una concepción completamente negativa. Alguien que es víctima de incesto, es una persona que se rompe. Así, Coya sufre la disociación que posteriormente la llevará a la irrupción de todas esas voces para convertir su cuerpo en metáfora del barrio.

Es después de este suceso que comienza la invasión de los militares al barrio. Podemos decir que en lo narrado anteriormente, la autora se ha ocupado de mostrarnos el proceso de despersonalización ocurrido en Coya para que a partir de estos momentos se tenga clara la metáfora cuerpo-barrio. El cuerpo de Coya ha muerto, estamos frente a un cuerpo colectivo. Se abandona la narración de los sucesos que despojaron a Coya de su identidad para pasar a plasmar la violencia que se inicia en este barrio.

La violencia siempre estará reflejada en el “cuerpo” de Coya. “En ese tiempo forzaron la puerta a culatazos... después me arrastraron al afuera . . . eso me valió que me dieran duro en el suelo, pero no pudieron callarme la boca . . . pasé de izquierda a derecha, de mujeres a hombres y a mujeres otra vez” (49). Como podemos apreciar en esta cita, ya no hay una identidad sexual establecida,

ya todo ha dejado de ser rasgo de este ser que fue Coya, ya todo tiene que ver con el barrio, ya ella es todos. Además, somos testigos del inicio de estas actividades violentas que siempre recaen en el personaje de Coya. Pues si bien, el libro presenta un ambiente violento generalizado, es en el personaje de Coya en el que se llevan a cabo las mayores muestras de bestialidad y violencia.

En la novela, aparecen una serie de personajes que acompañarán a Coya en todo el camino que le queda por actuar como cuerpo del barrio. Las páginas del libro comienzan a nombrar temas políticos, cuestiones de patria y fronteras. Se ha alcanzado otro terreno, este nuevo terreno es el cuerpo de Coya, ahora la tierra donde se perpetúan estas acciones violentas y dolorosas.

Se hace mención de la terrible situación por la que está atravesando el país, el barrio. Se vislumbra una situación sin salida. Todo ha sido tomado por los militares, por la dictadura. Estos han colocado cercos, alambradas. Se presentan así elementos de encierro, dañinos, “la sangre viene en vertedero al barrio,” anuncia Coya (86). Esto para que podamos ver a este cuerpo sangrar, a este barrio morir y sintamos la violencia, degradación y muerte que vive este barrio-cuerpo. Los cuerpos de aquellos que acompañan a Coya comienzan a ser heridos, aunque nunca tanto como el suyo. Todos esos cuerpos son también Coya pues son parte de ese colectivo que la habita. Ella ya no se representa a sí misma, representa a todos. El barrio se rinde con sus numerosas banderas blancas asomando por las ventanas. La Coya se rinde.

Se describe también a estos soldados tan “oscuros, morenos, chilenos, escurridizos y traidores” con sus metralletas, sus trajes e insignias, portadores de grandes cantidades de armas (94). Son estos soldados los que abusarán sexualmente de Coya. Primero será uno y luego muchos. Consideramos que es en este punto, a través del abuso sexual, en que se cumple cabalmente la metáfora cuerpo-barrio pues, así como el cuerpo de Coya es violado, lo es también el barrio y son estos mismos soldados los que llevan a cabo ambas acciones. Estas violaciones se desarrollan en las limpiezas a las barriadas chilenas. El barrio está en ruinas, así como ha quedado el cuerpo de Coya, ese cuerpo violentado. Así tenemos la descripción de la serie de violaciones por las que pasa en manos de los soldados:

Ocurrió capote por la tropa: pasaron de todos los portes y se refocilaron a mi costa. Pude haber empapado praderas y engrudarlas. Ya después no resistí nada: Yazgo con las piernas abiertas porque ya viene el otro y el siguiente: Ahora tú, dicen.

Yo mido cuántos movimientos les bastan, cuántos apretones y la descarga, mientras el suelo gotea rosáceo el líquido imbuido del rasgón por excesividad y brusqueza. (209)

A propósito de esta cita, Mary Beth realiza el siguiente análisis: “The double meaning of *costa* (both cost and coastline) and the reference to “praderas” / “meadows” work to superimpose the female body and the national territory, both of which are being raped by the military” (115) (“El doble significado de “costa” (costa y litoral) y la referencia a “praderas” sirve para superponer el cuerpo femenino y el territorio nacional, ambos están siendo violados por los militares”).

Esta mención de Beth demuestra que hay una relación metafórica entre el cuerpo femenino y la nación-barrio. Los elementos a los que se refiere la autora de la novela nos revelan su interés por querer establecer esta superposición. Rocío Silva Santisteban explica que “. . . la construcción del YO en una mujer pasa *especialmente* sobre la simbolización del cuerpo . . . se trata . . . de la creación de una identidad” (4). Cuando estos soldados violentan el cuerpo de la Coya, violentan esta identidad creada a partir de él. Violentan así dos espacios condensados en uno: el cuerpo de Coya y el barrio.

De igual manera, Santisteban explica que “Dentro de la literatura del cuerpo, lejos de reducirse a un elemento fortuito de verosimilitud narrativa, habla ampliamente de las problemáticas del individuo frente a lo colectivo: es un modo de aprehensión del mundo” (4). De esta forma, podemos comprender por qué se ha optado por elegir al cuerpo de esta mujer como lugar de narración.

Santisteban señala además que “. . . cuerpo y conciencia . . . están también interconectados íntimamente con su entorno, con su cultura, con su capacidad de observación del mundo y de interrelación con los otros cuerpos-seres . . .” (7). Consideramos que debido a esta capacidad que presenta el cuerpo es que también se ha decidido hacer esta metáfora, esta superposición. El cuerpo, como señala Santisteban “se presenta como un primer grito” (3). Narrar desde el cuerpo de Coya es elevar el grito de este barrio que está siendo destruido, violentado y masacrado al igual que ese cuerpo. Diamela Eltit logra que los gritos se mezclen y que ya no se sepa de dónde vienen. El barrio y el cuerpo de Coya se hacen un sólo grito.

En un análisis de Rocío Silva Santisteban sobre la obra de Eltit, se nos formula ya la idea de que ella “propone en sus textos un cuerpo femenino desde donde se experimenta el dolor . . . dan cuenta de los traumas que someten a un país, a partir también de una propuesta en paralelo entre el cuerpo doliente de la mujer y el cuerpo enfermo y torturado de la patria” (32).

Pero ¿por qué narrar desde el cuerpo femenino? Porque tal vez es el locus desde donde se narra mejor el dolor. Al respecto, Santisteban afirma que “también se ha encontrado un *discurso del cuerpo* como lugar de dolor, no sólo personal, sino incluso como metáfora/metonimia del dolor del cuerpo social (de la comunidad, de la patria, del grupo social)” (28).

En la entrevista realizada a Diamela Eltit, cuando se le preguntó si consideraba que el cuerpo femenino es “el locus” desde donde se narra mejor el dolor, ella indicó que “es posible por la posición cultural de la mujer relegada en la repartición de poderes, teóricamente su transcurso sería más límite y por ello el dolor podría encontrar allí su potencia” (2). Consideramos que Eltit ha alcanzado con esta metáfora, que el lector sienta de forma más aguda todo ese dolor y sufrimiento por el que atraviesa este barrio pues estos se presentan, se narran, desde el cuerpo de una mujer que es víctima de una serie de abusos, desde la infancia, otorgándonos así una mejor conexión con el texto.

La narración de la novela nos deja en claro que no se está tocando el tema de la nación sino del barrio. Estamos pues dentro de un espacio reducido y personal. Digamos que toda la nación está representada por este espacio que es el barrio. A través de la concepción que maneja el personaje de Flora podemos entenderlo “Flora cree que sólo el barrio es el país y que el resto del territorio son los árboles” (69). Parece existir cierta predilección por trabajar más el tema del barrio que el de la nación. Así, en la entrevista realizada a Diamela Eltit, ella afirma que “la nación... como tema es demasiado grande, me interesan los espacios más reducidos, la cuadra y en esa novela el brillo y la angustia del barrio. No la nación, no” (29).

Asimismo, en la entrevista que le realizara Walescka Pino-Ojeda a Diamela Eltit, ésta explica, “*Por la Patria* es una novela que a mí, en lo personal, me importa mucho haberla hecho. Yo quise allí trabajar el barrio, más que la nación, tal vez el barrio como modelo de nación, pero es el barrio . . . por eso pensé en el barrio pero dentro de un campo de guerra, el campo político está en la guerra: es la novela de dictadura, por decirlo de alguna manera . . . éste pasa por una crisis: por los incestos, las violaciones” (169).

Así confirmamos su predilección por este espacio más personal que va también más de acuerdo con la idea del cuerpo. El barrio en ciertas culturas, es este espacio tan íntimo —en comparación a toda una nación— como lo puede ser el cuerpo. De igual manera, apreciamos la importancia del campo bélico relacionado a la política. Retrata pues esta novela una etapa de desorden (caos) en la que suceden y se llevan a cabo actos terribles. Eltit expresa al respecto: “yo propuse el desorden, como si hubiera un barrio desordenado, pero un barrio que tiene que resistir combatiendo la invasión, pero también está la invasión psíquica, cotidiana” (170). Esta invasión se podría traducir en las múltiples violaciones que sufre Coya a lo largo de la novela. Como se ha podido apreciar, desde pequeña la salud mental de Coya sufría trastornos debido a las relaciones incestuosas mantenidas con sus padres.

Desde esta obra, Eltit eleva un grito de protesta y escoge el cuerpo de una mujer que se rompe como se rompe todo espacio, todo cuerpo cuando hay

violencia y terror, para narrar la irrupción y destrucción de un barrio, de una nación. El cuerpo de Coya siempre guardará estas huellas así como este barrio que ya no puede salvarse, sucumbe ante la memoria que ya nunca olvida y mantiene ese grito a ver si logra que otros lo escuchen.

Obras citadas

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México DF: FCE, 1993.
- Beth Turney-Tello, Mary. "Treason and Transformation: Re-Writing the Margins in Diamela Eltit's *Por la Patria*." *Allegories of Transgression and Transformation Experimental Fiction by Women Writing under Dictatorship*. NY: State University of New York P, 1996. 79-127.
- Cáceres, Andrés. "La Figura del Cuerpo en el poder del Género: una aproximación a la escritura de Diamela Eltit." *Proyecto Patrimonio*. 1999 <http://www.lettras.s5.com/eltit180802.htm>.
- Eltit, Diamela. *Por la Patria*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- Eltit, Diamela. Entrevista personal. 1 de diciembre de 2005.
- Foucault, Michael. *Microfísica del poder*. Editorial La Piqueta, 1992.
- Green, Mary. "Diamela Eltit: A Gendered Politics of Writing." *New Readings*. Cardiff University. 2000 <http://www.cf.ac.uk/euros/newreadings/volume6/index.html>.
- Morales, Leonidas. "Diamela Eltit: El ensayo como estrategia narrativa." *Atenea*. N° 490. 2004: 131-144. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622004049000008&lng=es&nrm=iso.
- Olea, Raquel. "Oralidad y relocalización de sujeto en la producción de dos escritoras chilenas." *Revista de crítica literaria latinoamericana*. N° 58. Año XXIX. 2° Semestre. (2003): 216-237.
- Pino-Ojeda Walescka. "Diamela Eltit: El letrado y el lumpen." *Sobre castas y puentes: Conversaciones con Elena Poniatowska, Rosario Ferré y Diamela Eltit*. Editorial Cuarto Propio. (2000): 137-199.
- Posadas, Claudia. "Un territorio de zozobra. Entrevista con Diamela Eltit." *Especulo: Revista de estudios literarios*. N° 25. Año IX. Universidad Complutense de Madrid. (2003). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/eltit.html>.
- Rosi, Alejandra y Luis Valenzuela. "Conversación con Diamela Eltit: sobre contextos, voces y discursos marginales." *Mercadeo Negro* (2004). http://www.mercadonegro.cl/sentrevistas/entrev_eltit_11.htm.
- Silva Santisteban, Rocío. "La poética del cuerpo de Diamela Eltit." *Ajos y*

Zafiros, revista de literatura. 2000: 21-29.

Silva Santisteban, Rocío. “Una performance de Raúl Zurita: un estudio de significantes.” *Leteo, revista de artes y letras*. (1997): 42-52.

Silva Santisteban, Rocío. *Este es mi cuerpo, cuerpo y autorepresentación en la literatura de mujeres*. Monografía para optar por el Diploma de Género. Lima: Pontificia Universidad Católica, 1997.

Swansey, Bruce. “Diamela Eltit o el arte de la alusión.” (1993-94)

http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras35/notas4/sec_1.html.

Entre la espada y el tintero: La escritura de Catalina de Erauso y Sor Juana

Rose Philips

California State University, Long Beach

“Fallaces sunt rerum species.” Estas palabras de Seneca (De *Beneficiis* 4.34) que aluden a *las decepciones* oculares, son apropiadas para este trabajo que trata sobre dos mujeres que crean su propia realidad dentro del mundo hispano barroco, por excelencia masculino. En el barroco el hombre ve la realidad como un conjunto de falsas apariencias que engañan, lo cual lo conduce al desengaño, al darse cuenta que la “realidad de este mundo está impregnada de otra realidad” (Orozco 41). Este dualismo lo encontramos en las autoras Sor Juana Inés de la Cruz y Catalina de Erauso, quienes se valen de máscaras literales y literarias engañosas para poder conseguir autonomía en una sociedad coercitiva: a través de la sutileza, el silencio y varios tropos y técnicas literarias Sor Juana en la “Respuesta a Sor Filotea” vence intelectualmente al obispo de Puebla lo que la conlleva a tener acceso al discurso y autonomía. Igualmente, Catalina de Erauso se representa falsamente a la sociedad al aparentar ser hombre. No obstante este engaño le permite acceso a ámbitos masculinos y por ende le otorga movilidad como ella misma señala “era mi inclinación de andar y ver mundo” (33). En el presente trabajo arguyo que Sor Juana Inés de la Cruz y la monja Catalina de Erauso son emblemáticas de la literatura barroca, pues se valen del engaño, y muestran al mundo una apariencia ilusoria tanto en sus vidas como en sus obras para tener acceso al discurso, a ámbitos esotéricos masculinos, crearse su identidad y obtener autonomía.

Creo que es necesario repasar algunos datos importantes de las biografías de estas autoras para poder contextualizar el presente estudio. Siendo una niña muy precoz, Sor Juana quiso asistir a la universidad de México vestida como hombre pero termina ingresando al convento como monja para poder dedicarse al estudio, actividad típicamente masculina y por lo tanto ajena a la mujer de la época. Desencadenó las iras de eclesiásticos por escribir, especialmente cuando su crítica privada del sermón del predicador Antonio Vieira fue publicada por el obispo de Puebla quien la prologó bajo el seudónimo de Sor Filotea. Esto provoca a la escritora a redactar “Respuesta a Sor Filotea” donde defiende sobre todo la labor intelectual de la mujer. Igual que Sor Juana, Catalina de Erauso fue internada en un convento a muy tierna edad. Pero a diferencia de ella, no fue una mujer de letras sino de acción (Munárriz 5). Viajó de pueblo en pueblo, luchó en la Guerra de Arauco, y alcanzó el grado de alférez, sin ser desenmascarada

como mujer. Se vio envuelta en muchas disputas y para evitar su encarcelamiento pide clemencia al obispo, Agustín de Carvajal, alegando que en realidad es mujer. Después de un examen físico, un grupo de matronas determinaron que era mujer y además que era virgen. El obispo la protegió y la mandó a España donde fue recibida por el rey Felipe IV que le mantuvo su graduación militar. Se le otorgó una pensión, la denominó “monja alferez” (título barroco por excelencia, ya que la combinación implica una “mujer [monja] hombre [alferez]”) y le permitió emplear su nombre masculino. Como se puede notar tanto Sor Juana como Catalina de Erauso son dos de las figuras literarias y públicas más notables del siglo XVII. A través de la retórica, el disfraz y a veces una combinación de las dos herramientas, estas dos mujeres reflejan su agencia al usar las máscaras barrocas no para esconderse de una sociedad patriarcal sofocante sino para lograr la movilidad y autonomía dentro de ella.

En su obra *Catalina de Erauso* cuenta cómo escapa del convento, descarta su vestimenta de novicia y se viste como varón; “Hiceme de una basquiña de paño azul con que me hallaba, unos calzones, y de un faldellín verde de perpetuán que traía debajo, una ropilla y polainas: el hábito me lo dejé por allí” (18). Al descartar su atavío femenino y cubrirse con un atuendo masculino, Catalina cambia su apariencia y se presenta como hombre ante la sociedad. Su sociedad define la identidad en base a marcadores externos, es decir el género y clase se definen en base a la vestimenta, por lo tanto ella engaña al resto al cambiar de apariencia. Catalina de Erauso se vale de este engaño para crear su propia identidad, una identidad liberada de las normas impuestas por su sociedad. Al usurpar una identidad masculina ella puede hacer cosas que sólo eran reservadas para el sexo masculino como transitar libremente, viajar a América sola y enlistarse en el ejército. Con su identidad artificial, Catalina se forja una vida independiente y autónoma.

El subterfugio de Catalina es extremo, a tal punto que falsifica su identidad hasta a su propia familia. Catalina cuenta cómo su padre llega a la casa donde ella estaba trabajando ya aparentando ser varón y al enterarse que su padre la está buscando decide irse: “Yo, que oía la conversación y sentimiento de mi padre, salime atrás y fuime a mi aposento. Cogí mi ropa y salí, llevándome cosa de ocho doblones con que me hallaba, y fuime a un mesón” (20). Tal es su deseo de autonomía que sacrifica el tener una familia a cambio de libertad e independencia. Y no sólo está dispuesta a sufrir la pérdida de su familia sino que corre el riesgo de ser encarcelada porque “Female cross-dressing seems to have been viewed with particular concern, since it was banned a number of times—for example in 1600, 1608, 1615, and 1641 [. . .] The ban, obviously, proved ineffective, since it needed so frequently to be renewed” (Stepto & Stepto, xi)

Su temor a ser encarcelada conjuntamente con su deseo de mantener su apariencia engañosa hace que se comporte de la siguiente manera con su madre: “Y un día oí misa en mi convento, la cual misa oyó también mi madre, y vide que me miraba y no me conoció, y acabada la misa, unas monjas me llamaron al coro, y yo, no dándome por entendido les hice muchas cortesías y me fui” (21). Cabe notar como el que su madre no la reconozca, enfatiza y reafirma la perspectiva del barroco de que el mundo es engañoso y las apariencias falsas. Catalina de Erauso nos da un ejemplo real de cómo su apariencia miente hasta a sus seres más cercanos, es decir que de acuerdo con la ideología barroca aunque uno mire directamente a un objeto, no va a poder ver su verdadera esencia, pues nuestros sentidos no son enteramente fiables y engañan. Ella se aprovecha de esta ideología y la pone en práctica, y a través de su identidad ilusoria consigue más libertad de movimiento dentro de una sociedad restringida.

Ya en su nueva apariencia la monja alférez es capaz de viajar hasta el Perú y deambular en lugares públicos. No obstante, para mantener esa posición, tiene que usar constantemente su astucia para engañar. Esta tendencia se nota en el pasaje, en el cual ella engaña a los supuestos dueños de su caballo que quieren quitárselo, y al alcalde que se presta a ser de juez. Cuando ellos reclaman que éste es su caballo, ella le tapa la cabeza con una capa, y les dice a los dos hombres que afirmen a la vez cuál ojo le falta al caballo para comprobar su reclamo. Los dueños fingidos, después de contradecirse, aseguran al alcalde que le falta el ojo izquierdo. En este instante, en un acto de validación y astucia, la monja soldado le destapa la cabeza al caballo, quien realmente tiene ambos ojos completamente sanos y bien puestos (75-76). Catalina usa una máscara literal, pero esta vez la usa en el caballo al cubrirle la cabeza, para confundir a estos hombres, quienes al no poder ver sus ojos no pueden adivinar correctamente. Pero este engaño no sólo consiste en cubrirlo, sino también en que ella los induce a pensar que al caballo le falta un ojo. Sus sentidos, específicamente el sentido de la vista es engañado, pues al verle la cabeza tapada al caballo, y con la ayuda de Catalina que les hace pensar que es tuerto, ellos creen que en realidad el caballo que están viendo es tuerto. Es decir que no se pueden confiar de sus sentidos pues la apariencia del caballo es engañosa, y en general de acuerdo con el *zeitgeist* de la época, las apariencias no eran de confiar pues eran ilusorias. La monja alférez usa el engaño para no tener que lidiar con la ley ya que corre el riesgo de ser desenmascarada de su supuesta apariencia. Para poder mantener su vida como alférez, que obviamente le permite mucha más movilidad y autonomía que su vida de monja le permitiría, es importante que Catalina a través del engaño pruebe que el caballo le pertenece.

El discurso escrito de Erauso es doblemente engañoso, ya que se vale frecuentemente de técnicas de simulación y distorsión. En su autobiografía, ella

usa mayormente adjetivos masculinos para describirse a través de toda la obra, con unas pocas excepciones. Unos ejemplos de estas descripciones incluyen “desacomodado, remoto,” (cap. 5) “desahogado,” (cap. 6) “cansado, descalzo” (64) y “ajeno” (72). Aunque estas palabras gramaticalmente tienen la forma alterna femenina, podemos ver que Catalina no las usa. Catalina no sólo engaña a su sociedad en derredor a través de su apariencia masculina, sino que también se presenta de diferente forma ante su lector. Catalina engaña o embabuca a su lector a que la vea como un hombre, al describirse con adjetivos masculinos. Podría ser que ella piense que al describirse como varón, el lector no va a juzgar sus viajes sin chaperones, su ingreso al ejército, ni su violencia tan tajantemente, debido a que cada adjetivo masculino obliga inconscientemente al lector a formarse mentalmente un protagonista masculino. Esta imagen masculina que el lector se forma, facilita a que su audiencia le permita más libertad y concesiones de las que tal vez otorgaría a una protagonista mujer, que se describa usando adjetivos femeninos.

Las tendencias barrocas literarias que describe la vida como engaño también la vemos en varios escritos de Sor Juana. Uno de sus sonetos ilumina este tópico barroco claramente, puesto que ella misma se describe como un engaño:

Este, que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;
es un vano artificio del cuidado,

En este soneto Sor Juana se está refiriendo a una pintura de ella y la condena como artefacto engañoso porque es una ilusión ocular. Este tema barroco de las máscaras visuales que embabucan a los sentidos es comentado y adoptado a menudo por Sor Juana se representa como ella quiere que la imaginemos en sus textos especialmente en *La Respuesta*. El título en sí implica que Sor Juana tendrá que “disfrazar” su discurso, ya que está respondiendo a un hombre poderoso y representante de la religión durante una época con roles genéricos y jerárquicos muy establecidos. El objetivo de Sor Juana es formarse una identidad que le permita tener acceso al discurso secular sin incurrir en la furia de su sociedad y religión.

En *La Respuesta*, Sor Juana emplea el *topos humilitatis*, estrategia retórica que le permite aparentar ser una muy insignificante monja cuando en realidad era muy conocida y tenía a los virreyes como sus patrones y protectores. Sor Juana, en vez de servirse del orgullo, aprovecha la técnica narrativa de la “falsa modestia.” Sor Juana tiene que responder a Sor Filotea con humildad si quiere crear un espacio creativo para expresar su voz: “Así yo diré: ¿de dónde, venerable Señora, de dónde a mi tanto favor? ¿Por ventura soy más que una

pobre monja, la más mínima criatura del mundo y la más indigna de ocupar vuestra atención?” (40). Aleeta Arenal y Amanda Powell comentan sobre la consciencia lingüística sorjuanina aquí: “The rhetoric of humility, standardly used by male and female religious, was intensified by a rhetoric of femininity. Writing nuns used a strategy of affected modesty and (at times ironic) self-deprecation” (108). Como vemos, esta técnica la ayuda a defenderse puesto que se humilla ante su acusador y se auto define como inferior e insignificante. Pero en realidad, Sor Juana no está humillándose, puesto que esta modestia es irónica, y no debe leerse literalmente. Aun más, al usar este tipo de retórica, Sor Juana enseña que tiene un nivel intelectual elevado, ya que sólo los eruditos usaban la retórica tan hábilmente. La máscara literaria que usa aquí es una que la defiende, protege y libera discursivamente a la vez.

Otra técnica habilidosa que se encuentra en *La Respuesta* y que se asocia con el tema de las máscaras retóricas es la del silencio. De acuerdo con la religión, a las mujeres se les mandaba guardar silencio y para respaldar esta práctica se utilizaba la cita de la Biblia, en la cual San Pablo dice, “Que las mujeres guarden silencio pues no se les está permitido hablar” (I Timoteo Ch. 10 V.11-12). En la introducción a *Las Novelas Ejemplares y Amorosas* de María de Zayas, Julián Olivares habla sobre la percepción de la mujer en la época y menciona que

[E]l discurso público, oral y escrito de la mujer es duramente condenado por varios predicadores, tratadistas y escritores, quienes piensan que la liberalidad de su uso se relaciona con la inmoralidad. El silencio femenino se relaciona con la castidad, la elocuencia femenina con la promiscuidad . . . La razón principal de esta represalia masculina- aparte de la misoginia —es que la mujer al hacer públicos su escritos [sic], implícitamente busca la fama, y la fama es privilegio y condición del hombre. (22-23)

En *La Respuesta* Sor Juana sostiene que el silencio debe tener un rótulo para que se “entienda lo que se pretende que el silencio diga de manera que aquellas cosas que no se pueden decir, es menester decir siquiera que no se pueden decir, para que se entienda que el callar no es no haber que decir sino no haber en las voces lo mucho que hay que decir” (42). Sor Juana define el silencio en su defensa, para que no signifique que no tiene nada que refutar a sus adversarios sino que tiene demasiadas razones y por ello no pueden decirlas por faltarle las palabras. Sor Juana deja establecida en su respuesta su defensa para el futuro, pues más tarde en su vida cuando ya no se defiende y guarda silencio, su defensa está implícita pues lo articuló previamente. Sor Juana proyecta que va a guardar silencio pero al rotularlo y definirlo, su silencio no es verdadero sino fingido y

de esa forma se ilustra cómo se vale del engaño, tanto en la *Respuesta* como en su vida, para obtener autonomía.

De acuerdo con la *Real Academia de la Lengua Española* la sutileza se define como, “Dicho o concepto excesivamente agudo y falto de verdad, profundidad o exactitud.” El uso de la sutileza es bien notable, también, en la defensa de Sor Juana y se relaciona con el tema del desengaño barroco. Cuando se compara con Santa Teresa de Ávila, Sor Juana trata de demostrar cómo la Iglesia le ha permitido a Santa Teresa de Ávila escribir:

Y si lo entienden de lo segundo y quieren que la prohibición del Apóstol sea trascendentalmente, que ni en lo secreto se permita escribir ni estudiar a las mujeres, ¿Cómo vemos que la Iglesia ha permitido que escriba una Gertrudis, una Teresa, una Brígida, la monja de Agreda y otras muchas? (90)

En este argumento Sor Juana hace uso de la sutileza en dos maneras; en la primera, ella trata de insinuar que Sor Filotea acusa a la Iglesia de desobedecer a San Pablo. Si de acuerdo con Sor Filotea las palabras de San Pablo significan que ellas no deben escribir ni estudiar en privado entonces la Iglesia está desobedeciendo esta orden, pues a Santa Teresa se le permitió escribir. Es decir, que Sor Juana acusa a su adversario de contravenir a la Iglesia, y como resultado Sor Juana no ha desobedecido ningún mandamiento de la Iglesia. En breve, Sor Juana no afirma explícitamente que Sor Filotea acuse a la Iglesia, más bien lo demuestra sutilmente. Se puede aseverar que el uso de la sutileza es una forma de simulación, una forma de representación engañosa y no directa; de manera que al usarla Sor Juana ella escribe de forma fingida y no abierta ni francamente. Pero este tipo de simulación le ayuda a lo largo de su vida a Sor Juana a lograr su sueño de estudiar y escribir. La segunda forma en que Sor Juana emplea la sutileza en la cita mencionada es que al compararse con Santa Teresa en que ambas escriben también alude a su semejanza en que ambas tienen amigos poderosos.

La sociedad barroca española ve al mundo como traicionero. Pero con Catalina de Erauso y Sor Juana, vemos cómo estas dos mujeres intentan superar las barreras que les son impuestas al ser las que engañan y no las que son engañadas. El proceso de darse cuenta que la vida es un engaño, cuya contraparte es el “desengaño,” ocurre cuando nos damos cuenta de que lo que hemos visto u observado es ilusorio. Ambas autoras de este trabajo usan el engaño para lograr su propósito pero al final su sociedad se desengaña, pues ellas terminan siendo vistas como lo que realmente son. Catalina de Erauso, por ejemplo, se ve presionada a confesar que es mujer para obtener clemencia:

Y viéndolo tan santo varón, pareciéndome estar ya en la presencia de Dios, descúbrome y dígole: «Señor, todo esto que

he referido a Vuestra Señoría Ilustrísima no es así. La verdad es ésta: que soy mujer, que nací en tal parte, hija de Fulano y Zutana; que me entraron de tal edad en tal convento, con Fulana mi tía; que allí me crié; que tomé el hábito y tuve noviciado; que estando para profesar, por tal ocasión me salí; que me fui a tal parte, me desnudé, me vestí, me corté el cabello, partí allí y acullá; me embarqué, aporté, trajiné, maté, herí, maleé, correteé, hasta venir a parar en lo presente, y a los pies de Su Señoría Ilustrísima. (cap. 20)

Catalina apunta que la verdad no es como ella se ha estado representando, sino que en realidad ella es una mujer. Esta revelación de su engaño es emblemática de las tendencias barrocas españolas. En el caso de Catalina se puede ver claramente cómo el desengaño la ayuda, pues el arzobispo, a quien se confiesa, y hasta el rey de España la reciben con los brazos abiertos y le permiten continuar viviendo como si fuera hombre, viajando y hasta le dan una pensión. En resumidas cuentas, la monja Catalina usa el engaño y luego el desengaño, impuesto por ella misma, para poder tener acceso a ámbitos masculinos.

La monja Erauso se desenmascara a su sociedad durante su vida pero Sor Juana lo hace póstumamente. En 1694 Sor Juana firma unos documentos de abjuración, oficialmente renunciando las letras humanas, y pide perdón al Espíritu Santo por sus pecados. ¿Deberíamos considerar entonces que Sor Juana se da por vencida o es esta renuncia otra máscara retórica? El inventario del Convento de Santa Paula, “evidences a puzzling fact; at the time of her death, Sor Juana, despite her public protestations, still owned about 100 books and some 185 bundles of manuscripts and letters, signaling her ongoing defiance of the Catholic hierarchy. Obviously her spirit had not fully taken *el camino de la perfeccion*” (Stavans xliii). Claramente, Sor Juana se vale de esta declaración de arrepentimiento como una máscara barroca, para poder ejercer sus deseos de estudio sin incurrir en la condenación de su sociedad. Desde la tumba, Sor Juana nos desengaña al enseñarnos que ella siempre tuvo autonomía y acceso al discurso secular. La Monja Erauso y Sor Juana se valen de la ideología barroca del “engaño” para engañar a su sociedad, para lograr definir su propia identidad, para tener acceso al discurso y como resultado tener más movilidad y autonomía. Ambas también usan el “desengaño” para liberarse de las opresiones de su cultura, aunque Sor Juana lo hace póstumamente, ambas influyen en su sociedad y en futuras generaciones, al tratar de cambiar dichas reglas opresivas contra la mujer.

Obras citadas

- Arambel Guiñazú, María Cristina y Claire Emilie Martin. *Las mujeres toman la palabra: Escritura femenina del siglo XIX en Hispanoamérica*. Tomo 1. Madrid: Iberoamericana, 2001. 2 tomos.
- De Erauso, Catalina. *Historia De La Monja Alférez*. Ediciones Hisperión: Madrid, 2000.
- De la Cruz, Sor Juana Inés. *La Respuesta/ The Answer: Critical Edition and Translation* by Electra Arenal and Amanda Powell. NY: Feminist Press at the City U of New York, 1994.
- Erauso, Catalina de. *Historia de la monja alférez: Escrita por ella misma*. Ed. Jesús Munárriz. Madrid: Hisperión, 2000.
- Juárez, Encarnación. "Señora Catalina, ¿dónde es el camino? La autobiografía como búsqueda y afirmación de identidad en *Vida i sucesos de la Monja Alférez*." *La Chispa '95: Selected Proceedings: Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*. Ed. Claire J. Paolini. New Orleans: Tulane U, 1995. 185-95.
- Lake, Brenda. "Masculinidad afianzada por medio del quebrantamiento de leyes en la *Historia de la monja alférez escrita por ella misma*." *Tinta* 6 (2002): 63-75.
- Martín, Adrienne L. "Desnudo de una travestí, o la 'autobiografía' de Catalina de Erauso." *Actas Irvine-92, Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Juan Villegas. Tomo 2. Irvine: U of California, Irvine, 1994. 34-41.
- Merrim, Stephanie. "Catalina de Erauso: Prodigy of the Baroque Age." *Review: Latin American Literature and Arts* 43 (1990): 38-41.
- Merrim, Stephanie. *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*. Nashville: Vanderbilt UP, 1999.
- Munárriz, Jesús. "Epílogo." *Historia de la monja alférez: Escrita por ella misma*. De Catalina de Erauso. Edición de Jesús Munárriz. Madrid: Hisperión, 2000. 105-12.
- Olivares, Julián. "Introduction." *Novelas Ejemplares y Amorosas*. De María de Zayas. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- Pancrazio, James J. "Transvested Autobiography: Apocrypha and the *Monja Alférez*." *Bulletin of Hispanic Studies*. 78.4 (2001): 455-73.
- Pérez Villanueva, Sonia. "Historia de la Monja Alférez: ¿Escrita por ella misma?" *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, II*. Ed. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito. Tomo 2. Madrid: Iberoamericana, 2004. 1443-52.
- Stavans, Ilan. "Introduction." *Poems, protest, and a dream: selected writings / Sor Juana Inés de la Cruz*. De Margaret Sayers Peden. New York: Penguin

Books, 1997.

Stepo, Michele. "Introduction." *Lieutenant Nun: Memoir of a Basque Transvestite in the New World*. De Catalina de Erauso. Boston: Beacon Press, 1996. xxv-xliv.

Torras, Meri. *Soy como consiga que me imaginéis*. Cádiz: U de Cádiz, 2003.

El Camino de Santiago: Una peregrinación de historia, leyendas y mitos

*Brenda Regan
University of Richmond*

El Camino de Santiago, o El Camino de las Estrellas, es la más famosa peregrinación antigua y moderna. Personas de todo el mundo venían, vienen y vendrán para hacer la peregrinación del Camino de Santiago, para ver la fachada de la catedral de Santiago y para entrar por una multitud de razones, religiosas y no religiosas: “Fueron los peregrinos medievales, buscando en las alturas la dirección perdida, los primeros en advertir que, siguiendo siempre al Oeste, llegaban a Compostela” (Ballestar 93). El Camino de Santiago es una mezcla de mitos, leyendas e historia. El Camino era de gran importancia para Galicia, para la Península Ibérica, y para toda la Europa cristiana porque antes de esta peregrinación, no había habido comunicación entre los reinos cristianos débiles en el norte de la Península Ibérica, especialmente con Galicia. Galicia estaba completamente aislada del resto de la Península Ibérica y de Europa. El Camino abría comunicación entre los reinos cristianos y Europa: “Entre o século XI e XII, toda Europa está en contacto con Compostela” a causa del Camino “e só con Santiago mantén relacións, ignorando ou descuidando case totalmente non só o resto de España, tamén as mesmas etapas do ‘camino francés’” (Moledo 5). Con esta comunicación, ellos ponían más fuertes y unidos. Durante esta época, la Edad Media, los musulmanes controlaban la mayoría de la Península Ibérica, o al-Andalus como ellos la llamaban, pero con la comunicación del Camino de Santiago, los reinos cristianos podían unirse y pelear contra los musulmanes. Entonces, El Camino de Santiago es de gran importancia para Galicia, para la Península Ibérica, para Europa, y para el mundo debido a al respecto de la historia, la cultura y las numerosas leyendas.

La peregrinación del Camino de Santiago es más diferente que todas las peregrinaciones del mundo, porque no es sólo para un grupo específico como La Meca para los musulmanes: “Todos los hombres de buena fe y de todas las tierras conocidas en el medioevo vinieron peregrinos, atraídos por la devoción o esperanza de perdón y de milagros. Las calles de Compostela vieron gentes extrañas y oyeron extrañas lenguas” (Ballester 94). Había muchas personas famosas que hicieron la peregrinación, incluyendo Santo Domingo, San Francisco, Doña Isabel de Portugal, Eduardo I de Inglaterra (Longshanks), Los

Reyes Católicos, Don Manuel I de Portugal, y otros (Ballestar 117). En el año 1123, el clérigo francés Aymeric Picaud hizo la peregrinación y luego escribió *Códice Calixtino* sobre su peregrinación (Aracil 39). No sólo venían y vienen personas católicas. La peregrinación no es sólo “la Meca para cristianos” (Aracil 69). La catedral de Santiago “se abre a todos, enfermos y sanos, no sólo a católicos, sino aun paganos, a judíos, herejes, ociosos, y vanos; y más brevemente a buenos y profanos” (Dragó 47). También, vienen personas malvadas a Compostela: “Ladrones, borrachos, fornicarios, incestuosos, traidores, blasfemos, homicidas” vienen a la catedral de Santiago y “tan sólo el soberbio queda excluido” porque sólo el soberbio no “se cree necesitado de tan gran penitencia. Pero estos que han llegado y arrodillan su cansancio bajo las bóvedas solemnes, son humildes” (Ballestar 107). Peregrinos de todo el mundo vienen para ganar perdón, dar alabanzas al Señor y su Apóstol, recibir un milagro, o pedir ayudar de Santiago.

Hay varias rutas jacobeanas para llegar a Santiago, pero la más famosa es el camino francés. Personas de toda Europa, especialmente fuera de España, vienen por el camino francés porque empieza después de que los peregrinos cruzan las montañas pirineas y entran España. Hay varias maneras para llegar al camino francés en Europa, pero todas las rutas se juntan en España en el Puente de Reina (Ballestar 96). Luego de este punto, los peregrinos viajan de pueblo a pueblo hasta llegar a Santiago. Hay otra ruta que se llama el Camino del Norte donde los peregrinos entran en España a través del país vasco de Francia y siguen la costa hasta Ribadeo y luego hacia el sur a Santiago (Turespaña 1). Hay otra ruta que se llama la Vía de la Plata. Esta ruta es de origen romano y es de Sevilla hasta Astorga (Aracil 70). En Astorga, los peregrinos siguen el camino francés a Santiago. Hay otro camino reconocido que se llama el Camino Inglés de A Coruña hasta Santiago. Los peregrinos de Irlanda e Inglaterra viajaban por barco del Reino Unido y luego por pie (Aracil 70). Estas rutas son las más conocidas, pero existen otras rutas desconocidas. El camino francés es el más conocido, el más viajado, y el más lleno de leyendas, mitos e historia. Antes de comenzar el Camino, un peregrino jacobeano debe conocer la historia de Santiago.

Santiago era un apóstol de Jesucristo. Él era el hermano del apóstol Juan el Evangelista y algunos hagiógrafos dicen que él era “uno de los hombres en que Jesús había depositado mayor confianza” (Aracil 17). Tras la muerte y resurrección de Jesucristo, él se embarcó para la tierra ahora conocida como España; en esta época estaba abajo dominación romana. Él empezaba su cristianización de la Península Ibérica, pero después de un fracaso, él volvió a Judea. Herodes Agripa mandó su ejecución por decapitación. Los discípulos de Santiago robaron su tumba y tomaron el cuerpo de Santiago para que los judíos

no pudieran tomarlo. La tradición dice que ellos lo llevaron a un lugar remoto de Galicia y lo pusieron sobre una piedra que “se transformó maravillosamente en un sepulcro” (Aracil 19). Muchas personas niegan que los discípulos lo llevaran a Galicia, pero como uno puede ver, los mitos siempre se mezclan con la historia. La historia real empieza en el año 813. En este año, un ermitaño que se llamaba Pelagio vio unas extrañas luces en el lugar de los restos de Santiago. Él le informó a Teodomiro, obispo de Iria Flavio, quien luego fue al sitio también. Teodomiro le notificó al rey de Asturias, Alfonso II, y él decidió edificar una basílica sobre “el lugar del hallazgo” (Aracil 20): “O descubrimiento da tumba no s. IX tivo profundas consecuencias na historia medieval peninsular e en todo o Occidente cristián” (Moledo 6). El descubrimiento de la tumba de Santiago cambió la historia de Galicia, la Península Ibérica y Europa. Es posible que sin este descubrimiento toda la Península Ibérica cambiara a un estado musulmán y sería un país musulmán hoy. Durante esta época, el ejército musulmán venía algunas veces a los reinos cristianos para mostrar su poder y fuerza. Una vez, Mamad ibn Abu Amir y su ejército destruyeron la ciudad de Compostela, pero respetaron la tumba del Apóstol (Aracil 20). La fachada de la basílica ha cambiado muchas veces, pero en el mismo lugar, existe hoy, la catedral de Santiago.

Santiago es conocido no sólo en Europa, sino en todo el mundo. Las personas de todo el mundo han oído de Santiago:

La fama del santuario excedió los límites de la catolicidad —los geográficos y jurídicos . . . y la fama del Apóstol traspasó las montañas etiópicas y arrancó de sus hogares a muchos de sus hombres, llegados a Compostela con sus jetas oscuras y sus extrañas vestes, hablando su oscura lengua vinieron persas . . . vinieron indios . . . y árabes y los esclavos de Rusia . . . (Ballestar 95)

Hoy uno puede ver la influencia de Santiago en Hispanoamérica. Muchos de los caballeros de la Orden de Santiago fueron en “misiones trasatlánticas” (Aracil 55). Hay ruinas en México representando a Santiago Matamoros. En Chile, existen estatuas de un Santiago Mataindios. En la capital de Guatemala hay un monte nombrado Santiago. Hay otra evidencia de la influencia de Santiago en Perú, Puerto Rico y Nicaragua también. En Hispanoamérica, la tradición de Santiago sobrevive y convive con otras tradiciones locales (Aracil 57).

Hay muchos símbolos del Camino de Santiago. El más conocido es la concha o la vieira. Hay muchas conchas y vieiras en la costa de Galicia. La concha tiene muchos significados. Hay una conexión entre el sexo femenino y la concha. En las tradiciones griegas, Afrodita nació de una concha: “La concha es pues, representación de muchas cosas, todas ellas asociadas entre sí: iniciación, fecundidad, muerte —nacimiento iniciativo, purificación, al estar

íntimamente ligada con el agua . . . ” (Aracil 49). La concha está relacionada a “la pata de oca” también (García-Orea 80). Cuando los peregrinos jacobeos llegan a Santiago, ellos obtienen una concha para llevar antes de volver a su propia tierra. Hay otros símbolos en el Camino de Santiago que incluyen símbolos católicos, paganos, religiosos, no religiosos, visigodos, etc.

Como ya se mencionó, el camino francés empieza en el lado español de las montañas pirineas. El camino fue muy duro por la naturaleza y también por los maleantes. Los peregrinos empiezan su viaje con báculo en mano al pueblo de Roncesvalles en la provincia de Navarra. Era muy conocido que “los caminos navarros estaban infectados de bandidos y salteadores. Por eso, para defender a los peregrinos, precisamente, se creó la orden militar de los Caballeros de Santiago” (Brujas 49). Muchas personas viajaban en grupos grandes para defenderse (Aracil 34). Alfonso X modificó un decreto para la protección de los peregrinos. Los Caballeros de Santiago “acompañaban a los peregrinos, protegiéndoles de riesgos y emboscadas” (Ballestar 110).

No lejos de Roncesvalles, en el puerto de Ibañeta, hay una leyenda famosa que se llama *El Peregrino y el Lobo* donde uno puede ver los peligros del Camino. Un peregrino estuvo acostado en un albergue y otro peregrino entró en su cuarto con el mismo propósito de dormir sin peligro de banditos. El primer peregrino sugirió al otro que debían caminar juntos para protegerse de los ladrones. El segundo estuvo de acuerdo. El primer peregrino no lo sabía, pero el segundo peregrino no era un hombre bueno, sino de “siniestro oficio” (Brujas 49). Al día siguiente ellos siguieron el Camino y cuando estuvieron en un lugar solitario, el malvado peregrino “le dio puñaladas a su compañero, dejándolo malherido y desangrándose” (Brujas 50). El peregrino malo no encontró nada de importancia en su equipaje, pues él lo despojó de toda su ropa y lo lanzó por un barranco. El pobrecito quedó allí por muchas horas, perdiendo mucha sangre. Él solamente tuvo bastante energía para gritar “¡Santiago, ayúdame! ¡Santiago ayúdame!” Luego, vinieron algunos lobos. Un lobo grande le asustó mucho. Hubo muchos aullidos cuando el lobo siguió acercándose. El peregrino siguió gritando a Santiago mientras el lobo siguió acercándose. El peregrino le pidió a Santiago “interceder ante Dios por la salvación de [su] alma” (Brujas 50). Luego, el peregrino se murió. Antes de morir, él estaba convencido de que aquel gran lobo era Santiago en forma diferente, pero eso no era la verdad. Algo poseía al animal y ahuyentó a todos los demás lobos para que ellos no comieran el cuerpo. En este momento, el peregrino siniestro pensaba que él se había escapado. En la madrugada el gran lobo guiaba a muchos lobos al lugar del peregrino malvado. Él trató de defenderse con puñaladas, pero todo en vano. Muchas personas dicen que “aquel lobo era el alma del peregrino que milagrosamente ayudada por el apóstol Santiago se vengó así de su agresor”

(Brujas 51). Cada cien años, los lobos “aúllan ininterrumpidamente desde anochecido hasta el amanecer” (Brujas 51). Ahora los ladrones no hacen mal a ningún peregrino para evitar el gran lobo. Este lobo aparece para proteger a los peregrinos que lo necesitan cerca de Roncesvalles. Nadie sabe el día, pero es el mismo día de la muerte del pobre peregrino. A través de esta leyenda, uno puede ver a los maleantes y ladrones del Camino.

Entonces a los peregrinos modernos no se preocupan por ladrones a causa del lobo y ellos prosiguen su viaje para Zubiri, Larrasoña, Pamplona, Cizur y luego a Sangüesa. Hay una iglesia de importancia en Sangüesa que se llama la iglesia de Santa María. Tras ver las tres naves con las imágenes de las tres Marías y Pedro y Pablo, los peregrinos continúan a Puente la Reina. Como indicado antes, hay varias rutas y algunos peregrinos entran en España en Jaca y caminan a Puente la Reina. Este pueblo es donde “confluían los dos caminos principales” del resto de Europa fuera de España (Aracil 113). Los peregrinos continúan a Cirauqui donde todavía existe una antigua calzada romana. Luego los peregrinos prosiguen al pueblo de Irache y luego a Torres del Rió donde los Caballeros Templarios levantaron una iglesia con influencias mudéjares y bizantinas en el siglo XII (Aracil 117). Entonces los peregrinos se marchan de Navarra y entran la capital de la provincia de La Rioja, Logroño. En Logroño, hay algunas referencias al Camino. Al lado de la iglesia hay la Fuente de los Peregrinos (García-Orea 141). La iglesia de Santiago el Real tiene una imagen del apóstol en la Batalla de Clavijo. Clavijo es un pueblo en la provincia de La Rioja. Hay una leyenda sobre Santiago Matamoros en esta batalla.

Cuando los musulmanes controlaban la mayoría de la Península Ibérica, o al-Andalus, Abderramán II y su ejército invadían los estados cristianos para ganar tributos. El rey cristiano Ramiro y su ejército lucharon contra el ejército musulmán por un día extenso. Durante la noche los dos ejércitos descansaron. El Rey Ramiro lo sabía que al día siguiente ellos no podrían tolerar otro ataque musulmán. Él pensó toda la noche sobre su reino, la independencia, y la posibilidad de la esclavitud de su gente. Él soñó y dentro de sus sueños se apareció Santiago y él “le dio ánimos para el combate” (Ballestar 140). Ramiro se levantó con mucha energía y convenció a su ejército de que ellos ganarían. Este día, ellos lucharon contra los musulmanes pidiendo a Santiago, pero no recibieron ninguna ayuda de él. Ellos tuvieron que retroceder y perdieron su entusiasmo. Luego en el momento más oportuno, “una luz les deslumbró y vieron que la parte del sol venía hacia ellos, un jinete en un caballo blanco y con un blanco estandarte en la mano, el propio Santiago, que se metió en las filas y peleó si bien rápidamente” (Ballestar 141). Los cristianos ganaron la batalla. La leyenda dice que el jinete fue Santiago Matamoros.

Entonces, después de oír la leyenda en la iglesia de Santiago el Real, los peregrinos siguen el camino francés hasta Navarrete. Hay un mito en este pueblo sobre Roldán matando al gigante Farragut, quien descendía del mítico Goliat (Aracil 118). Antes de salir de La Rioja, es muy importante conocer la *Leyenda Secreta* en el Camino de Santiago de un pueblo de La Rioja. Nadie sabe el año exacto, pero hace mucho tiempo desde los hechos. Hubo tres peregrinos alemanes, una pareja y su hijo adolescente. Durante su peregrinación, ellos se quedaron en un albergue por una noche. La hija del posadero “puso sus ojos en el más joven de los tres peregrinos” (Brujas 85). Ella no era una mujer tímida y tuvo ganas de seducir el joven. Ella entró al cuarto del peregrino alemán y llegó desnuda a su cama y el chico se despertó con sus besos. Ella propuso pasar la noche juntos. Él vio la situación como una tentación y prueba de fe y rechazó hacer el amor con la chica. Él rogó a Dios por ayuda para defender su pureza. Ella salió muy enojada del cuarto: “Y como la ira de una mujer no puede conocer límites . . .” ella tomó una copa de plata de su padre y la puso en el equipaje del chico (Brujas 86). Al día siguiente, cuando la familia alemana se marchó del albergue, la chica gritó que alguien había robado la copa. Ellos la encontraron en el equipaje del chico. El juez decidió que el hijo tuvo que morir en la horca. Los padres siguieron hacia Santiago con corazones rotos.

Algunas semanas más tarde un joven peregrino francés llegó al mismo albergue. Durante la noche, la chica entró desnuda en su cama. El joven francés se rindió. El padre se dio cuenta de lo que pasó y para salvar la honra de su hija y sus negocios, él puso la copa en el equipaje del peregrino, pero la hija lo vio. Entonces, ella tomó un medallón del chico francés y la copa y los puso en el cuarto de su padre. Cuando el francés se marchó, el padre gritó *ladrón*. No hubo nada en el equipaje del francés, pero ellos encontraron la copa y el medallón en el cuarto del padre. Entonces el juez le permitió al chico continuar su viaje, pero el posadero fue condenado a morir en la horca. El posadero fue colgado al lado del peregrino alemán en la plaza del pueblo. El posadero murió muy rápido, pero el alemán no murió. A la misma hora, los padres alemanes volvieron de Santiago. Los padres le dijeron al juez que “es una prueba milagrosa que nos ofrece el apóstol Santiago para demostrar a todos la inocencia de mi hijo” (Brujas 88). El juez era un poco loco y condenó a los tres peregrinos alemanes a la hoguera. Ellos murieron en el fuego. La hija se fue la posadera y “siguió poniendo las suyas en la cama de otros peregrinos ya sin injerencias paternas ni impedimento alguno” (Brujas 89). Esta leyenda muestra que los posaderos y hosteleros no eran siempre simpáticos o justos con los peregrinos. Los peregrinos tenían que tener cuidado en el Camino y en los albergues también, especialmente en la Edad Media.

Los peregrinos se marchan de La Rioja y entran en la ciudad de Redecilla del Camino en la provincia de Burgos. Hay una iglesia aquí con influencias mozárabes. Los peregrinos pasan a través de Castildelgado, Belorado, Villafranca de Montes de Oca hasta la capital, Burgos. El obispo Mauricio de Burgos visitó Notre-Dame en París en 1218, y de 1221 hasta 1230 él fue responsable de la construcción de la catedral de Burgos en la imagen de Notre-Dame (Aracil 124). En todo el Camino hay leyendas y mitos de varias brujas, pero hay una leyenda famosa en Burgos que se llama *Las Mozas Brujas*. Había unas mozas de Espinosa del Camino. Ellas se divertían al asustar peregrinos durante la noche. Ellas se “envolvían con unos sacos viejos, se cubrían el rostro con grandes mantillas negras,” y tenían escobas grandes (Brujas 91). Cuando un peregrino caminaba sin esperar nada, ellas rodeaban al peregrino chillando. Casi siempre las víctimas corrían tan rápido como fuera posible. Una noche hubo una peregrina alta andando el Camino. Ellas hacían sus actividades normales de chillar y acercarse, pero la peregrina no se asustó y siguió el Camino como si fuera “sorda y ciega” (Brujas 92). Pues, las mozas chillaron sin cesar y rodearon a la peregrina más y más. Ellas se enojaron y le dijeron a la peregrina que ellas eran brujas. La peregrina “se detuvo en seco, se volvió sin alterarse lo más mínimo, y se plantó ante las mozas mirándolas penetrantemente una a una” (Brujas 92). Esta vez, las mozas se sintieron asustadas. Ella les dijo, “¡También soy bruja yo, ¿pasa algo?!” (Brujas 92). La leyenda dice que ellas dejaron las escobas y corrieron más rápido que un toro y hasta este día, ellas siguen corriendo de miedo. Entonces, en el Camino no había solamente ladrones y hosteleros malvados, sino brujas también. El camino francés tenía muchos peligros.

Entonces los peregrinos tienen cuidado en esta parte del Camino y se marchan de la provincia de Burgos y entran en la provincia de Palencia. Los peregrinos prosiguen a Frómista, y luego al pueblo que se llama Carrión de los Condes. El origen de este pueblo es incierto. Algunas personas dicen que hay influencia de Asia Menor aquí del siglo VIII antes de Cristo. Después de esta época hay una mezcla de influencias de los celtas, los vacceos, los romanos, los visigodos, y luego los árabes (Aracil 131). Y en un tiempo, fue el conde de algunos reyes. Dentro de pueblos como Carrión de los Condes, uno puede ver cómo la Península Ibérica es una mezcla de culturas de las épocas diferentes. Los peregrinos no pasan mucho tiempo en el camino francés en Palencia. Ellos continúan a la provincia de León.

La primera ciudad de importancia en León es Sahagún. Hay muchos mitos allí sobre la presencia de gigantes. Aquí había un gigante de origen musulmán que se llamaba Aigolando (Aracil 132). Los peregrinos modernos no tienen que luchar con este mítico gigante. Después de un rato en Sahagún, los peregrinos

prosигuen su viaje a San Miguel de Escalada, luego Mansilla de las Mulas, el cual estaba muy fortificado en la Edad Media, y luego Arcahueja. Entonces, los peregrinos llegan a la ciudad de gran importancia a los Reyes Católicos y la capital de la provincia, León. Los romanos fundaban esta ciudad como una sede para la Legión. Cuando los musulmanes invadieron la Península Ibérica controlada por los visigodos algunos siglos más tarde en el año 711, la ciudad estuvo al punto de desaparecer. En el siglo X, el rey Ordoño II, hijo de Alfonso III, convirtió la ciudad en la capital de su reino (Aracil 134). Esta decisión completamente salvó la ciudad de la destrucción y la cambió a una ciudad próspera. Hay influencia de peregrinos aquí en León, especialmente en la catedral gótica del siglo XIII, donde existe la Puerta del Perdón. Otra influencia de la peregrinación en la ciudad fue la sede de los Caballeros de Santiago de la Espada (Ballestar 99). Ellos ayudaban y protegían a los peregrinos en el Camino de cualquier peligro.

Después de descansar en León, los peregrinos continúan su viaje a Astorga. Astorga también era una ciudad de gran importancia para los peregrinos por varias razones. El origen, como el de muchos otros lugares, es incierto. Algunos historiadores piensan que una tribu celta que se llamaba los amacos fundaba la ciudad mientras otra leyenda dice que un semi-dios que se llamaba Astyr fundó la ciudad (Aracil 141). Astorga ha sido conocida como una ciudad de hospitales para peregrinos. Otra razón por la que Astorga es muy importante es porque es la parte donde la Vía de la Plata se junta con el camino francés. De esta ciudad, los peregrinos de la Vía de la Plata, quienes empezaron en Sevilla, siguen el camino francés hasta Santiago de Compostela. Entonces, los peregrinos de los dos caminos siguen para Ponferrada, que es la capital de Bierzo. Había una gran presencia aquí de los Caballeros Templarios y la Orden Militar para la vigilancia y protección de los peregrinos (Aracil 142). Los peregrinos continúan su viaje pasando Las Médulas para llegar a Villafranca. En el siglo XII hubo comunidades francas allí. Aquí existe una iglesia del siglo XII dedicada a Santiago. Esta iglesia es para los peregrinos que son incapaces de proseguir su viaje a Santiago. Algunos peregrinos no pueden continuar a causa de enfermedades, vejez y problemas físicos. En esta iglesia ellos se pueden ganar el perdón y ésta es la razón para la Puerta del Perdón en la iglesia (Aracil 144). Los que son enfermos o incapaces no pueden proseguir también porque después de Villafranca, los peregrinos empiezan el ascenso duro al Cebreiro.

Entonces, la mayoría de los peregrinos continúa su viaje y entra en la provincia de Lugo. El paisaje a este punto se pone más y más verde porque los peregrinos han entrado en la comunidad de Galicia. Dependiendo de la estación, esta parte de la ruta, puede ser muy dura porque nieva mucho allí y si no nieva

luego es muy nebuloso en Cebreiro, y porque los peregrinos entran en la Sierra de Ancares, tierra muy montañosa. Cebreiro es conocido como el Pórtico de Galicia con paisajes bellos de “ancestrales pallozas, viviendas de reminiscencias celtas” (Aracil 145). Hay una leyenda muy famosa sobre *el Milagro Griálico del Cebreiro*, o el grial gallego. Hay un antiguo monasterio que se llama Santa María la Real. Este mito pasó durante el invierno, entonces nevó mucho. Las personas del pueblo le molestaban al monje, porque cada día él celebraba la misa, pero con la excepción de fiestas y domingos, nadie venía a la misa. La noche pasada había nevado muy intensamente. Hubo una mañana fría, y ninguna persona de la aldea caminó afuera de su casa. Esa mañana el monje entró en el templo y encontró a un peregrino empapado. El monje inició los ritos preliminares de la consagración, pero ésta estaba en “lo más hondo de su conciencia” y los ritos se habían transformado en “una rutina cotidiana y perdían toda la esencia de su sentido” (Atienza 220). Durante la consagración el monje prestó más atención al peregrino que al milagro de la consagración. Él pensó y pronunció las palabras sin mirar a los objetos y de repente sintió algo caliente entre sus manos: “El pan se estaba convirtiendo en carne y el vino se transformaba en sangre” (Atienza 222). Los monjes luego guardaron los materiales de este milagro. Los Reyes Católicos visitaron esta iglesia para verla: “Y allí en Cebreiro sigue presente . . . aquel prodigio sagrado, junto a la patena y el cáliz donde se produjo la milagrosa transmutación” (Atienza 222). En esta leyenda, un peregrino puede ver los milagros del Camino. El Camino estaba y está lleno de una mezcla de historia, milagros, mitos y leyendas.

Entonces los peregrinos, después de visitar esta iglesia, andan más adentro de Galicia hasta los pueblos de Tríscatela, Samos, y Sarria. Luego los peregrinos dejan la provincia de Lugo para entrar en la provincia de A Coruña, la misma provincia donde está Santiago de Compostela. Los peregrinos entran en la ciudad de Melide. Aquí, hay dos importantes templos de estilos románicos que se llaman San Pedro y Santa María. En Santa María hay “extraños signos de antiguos pueblos germánicos y nórdicos hasta bien entrada la Edad Media” (Aracil 149). Los peregrinos pasan los pueblos de Rúa y Lavacolla para llegar al Monte del Gozo a 368 metros de altitud. Aquí hay una tradición de peregrinos. Cuando los peregrinos hacen la peregrinación en un grupo, el primer peregrino en ver las torres de la catedral de Santiago de Compostela desde el sitio más alto del monte es “reconocido como el ‘rey del grupo’ y [tiene] el derecho a ostentar este título en su apellido” (Aracil 149). Pues, después de ver las torres y añadir ‘rey del grupo’ a su apellido, los peregrinos bajan del monte. De este lugar, está muy cerca Santiago.

Desde el monte los peregrinos caminan con alegría teniendo a la vista la basílica. Luego, ellos entran en la ciudad y pasan por el Hospital Real. El

Hospital Real fue construido por mandato de los Reyes Católicos para recibir a los peregrinos jacobeos que habían llegar al fin del Camino de Santiago (Aracil 150). Los peregrinos entran al Pórtico de la Gloria. “Entonces [claman] su alegría, y aunque varias las lenguas, una misma palabra, *Aleluya*, [nace] de todas las gargantas” (Ballestar 107). Dentro de la catedral los peregrinos cantaban alabanzas al Señor y su Apóstol. En la catedral había personas para escuchar las confesiones en cada lengua. En todas las partes de la catedral, en las naves, las capillas, las galerías, los “peregrinos se agrupan, esperan, descansan, duermen, y alguno muere” (Ballestar 107). Porque los peregrinos estaban sucios y algunos enfermos, la catedral olía horrible. Entonces hay un botafumeiro que es tan grande que requiere la fuerza de ocho hombres para moverlo (Aracil 152). Cada día hay una misa y una procesión para los peregrinos. En la misa ellos cantan y luego rezan “el oficio especial de San *Iacobo*” (Ballestar 109). Luego vienen las bendiciones, y después de las bendiciones, todos los peregrinos gritan en alegría: “Los peregrinos, arrodillados, abandonan la carga de sus pecados y se saben con alma limpia. Es el momento feliz de la peregrinación” (Ballestar 109). Algunos peregrinos, después de descansar en Santiago, siguen la calzada romana hacia “el fin de la tierra” o mundo conocido, Finisterre, en la costa atlántica de Galicia. La mayoría de los peregrinos se queda en Santiago de Compostela por algunos días sin viajar a Finisterre. Luego ellos vuelven a sus propios pueblos, provincias, comunidades, países y continentes. Los peregrinos continúan haciendo la peregrinación hoy como ellos la han hecho muchos siglos y ellos harán la peregrinación por muchos siglos más. El Camino de Santiago es la más fascinante peregrinación del mundo porque los peregrinos de cada religión, cada edad, y cada lengua vienen a Santiago de Compostela de la misma manera que los peregrinos durante la Edad Media con sus propias razones.

Obras citadas

- Aracil, Miguel G. *Historia y Guía Mágica del Camino de Santiago*. Barcelona: ArborLiber, 2004.
- Atienza, Juan G. *Leyendas del Camino de Santiago*. Madrid: España Mágica y Heterodoxa, 1998.
- Ballestar, Gonzalo T. *Compostela y su Ángel*. Barcelona: Áncora y Delfin, 1984.
- Brujas y Diablos en el Camino de Santiago: Los Libros del Cuentamiedos*. Pamplona: De la luna, 2003.
- Dragó, Fernando S. *Historia Mágica del Camino de Santiago*. Barcelona: Editorial Planeta, 1999.
- García-Orea, Almudena. *Animalario peregrino: Un bestiario del Camino de Santiago*. Madrid: Ediciones Eneida, 2004.

Moledo, Carlos C. *Camino de Santiago*. U de Barcelona.

Turespaña. *Grandes Rutas: El Camino de Santiago*. 2007.

<http://www.spain.info/TourSpain/Grandes%20Rutas/Rutas/Rutas/0/Camino%20Frances.htm?Language=es>.

*Voces y cuerpos abusados:
Representaciones de la identidad en
Nada y Te doy mis ojos*

*Mia Romano
New York University*

A mi madre,
porque aunque no entiende
el idioma de la tesis,
me entiende.
Agradecimientos

“I write woman: woman must write woman.
And man, man. So only an oblique
consideration will be found here of man; it’s
up to him to say where his masculinity and
femininity are at: this will concern us once
men have opened their eyes and seen
themselves clearly.”
~Hélène Cixous

I. Literatura femenina como cuerpo

Escribir no es simplemente poner palabras en el papel. El autor o autora pone la fluidez de la sangre y la carne en cada línea para que el texto se transforme en su propio cuerpo. La tinta es como la sangre que da vida al texto, el cuerpo físico en el que viven las palabras. Al mismo tiempo, el cine provee una mirada literalmente diferente porque la lente manipula la mirada del espectador en una manera diferente de la que un narrador describe los acontecimientos desde la página. La autora española Carmen Laforet (1921-2004) y la directora de cine Icíar Bollain (1967) cambian el canon literario sobre la mujer porque ofrecen una perspectiva diferente del modelo femenino, rompiendo con la tradición social y literaria. Crean un desplazamiento de la mirada y de la narración por medio de personajes y conflictos en sus obras. Proveen perspectivas nuevas de los personajes masculinos y un análisis crítico del uso de la violencia brutal hacia las mujeres. Poner a los hombres en este marco negativo, les ayuda en la lucha contra el machismo español de los siglos

XX y XXI. Laforet y Bollaín no solamente crean protagonistas en sus obras, sino que relacionan el cuerpo femenino consigo mismas y con la experiencia universal de la mujer. Representan el cuerpo de las mujeres como objeto abusado violentamente por los hombres, e igualmente les dan la palabra a sus protagonistas para hablar de sus propios cuerpos, golpeados pero transformados. La gente escribe para comprender la sociedad en la que vive y la civilización a la que pertenece (Huffer y Dean 115), y por lo tanto Laforet y Bollaín definen el pensamiento de España de la posguerra hasta la actualidad, desde una mirada nueva, especialmente desde el tema del abuso femenino. En la novela *Nada* (1945) de Laforet y en la película *Te doy mis ojos* (2003) de Bollaín las señales del abuso aparecen vívidas como en el cuerpo de una mujer.

Este ensayo explora el papel de la mujer española en la literatura y en el cine, enfocándose en la novela *Nada* de Laforet y en la película *Te doy mis ojos* de Bollaín. Observo cómo las mujeres funcionan en los espacios masculinos y me concentro en la lucha por crear una subjetividad dentro de un marco estático en el que han sido percibidas como objetos. Analizo cómo la ciudad sofoca y atrapa a la mujer, las formas en que la identidad femenina se rompe, el abuso a la mujer y el uso de la mirada. Me interesa mucho el uso de la mirada en *Nada* y *Te doy mis ojos* y la forma en que el espacio, la subjetividad, las representaciones del hombre y el abuso aparecen como temas unidos, como piezas de un cuerpo físico. Las descripciones del abuso en la literatura y en el cine son más importantes cuando se relacionan con otros aspectos de la experiencia femenina. En los casos de Laforet y Bollaín, la exploración de la mirada para descubrir y redescubrir la identidad a través de los ojos abusados de las protagonistas genera el enfoque de sus obras.

En este trabajo examino las maneras en que las autoras españolas han presentado el tema del abuso a través de diferentes épocas y el impacto literario o cinematográfico de las obras de Laforet y Bollaín. Precursoras como María de Zayas (1590-¿1661?) y Emilia Pardo Bazán (1851-1921) empezaron los cambios literarios, escribiendo sobre la violencia hacia las mujeres con ejemplos de mujeres como objetos. En mi trabajo voy a referirme a los cuentos “La fuerza del amor” de Zayas y “Las medias rojas” de Pardo Bazán para comparar los temas e imágenes que usan Laforet y Bollaín en sus obras. Las obras llegan a un nivel más complejo cuando son comparadas con los textos de Zayas y Pardo Bazán porque no sólo sirven como una referencia histórica, sino que cuentan una realidad femenina que todavía no ha cambiado radicalmente en la cultura española. Hablo de cómo la mujer funciona en un espacio masculino y cómo estos espacios, los lugares en que las historias se desarrollan, las sofocan, las limitan y crean la necesidad de escapar y liberarse. La mujer aparece fragmentada, como un objeto sexual y hay una línea fina entre el deseo y el

miedo, experimentado también por los personajes masculinos. La mujer construye su identidad a través de la mirada y del deseo del hombre. Al comparar las situaciones de abuso en Laforet y Bollain entendemos que los hombres actúan violentamente por los celos, el miedo y por el deseo de control sobre la mujer. Hay dimensiones interesantes en las descripciones del abuso y los cuerpos femeninos, como el uso de los colores y del agua. Las identidades femeninas se construyen a través de las miradas de los hombres, pero al liberarse de estas miradas, las mujeres amenazan a los hombres. En las obras de Laforet y Bollain hay muchos ejemplos de instancias en las que la mujer es agarrada y tocada, golpeada y observada. La mirada está representada a través del símbolo del ojo, está en el centro de todos estos conflictos con la identidad y el abuso. Laforet y Bollain exploran modelos de la resistencia desde la fuerza que tienen las mujeres para que se libere la mirada femenina de la masculina a través de un escape físico y mental del hombre para ganar independencia.

El tema del abuso femenino aparece mucho en obras españolas. La primera obra española de la Edad Media, *El cantar de Mio Cid* del siglo XIII habla del abuso. En la epopeya hay una escena muy violenta del abuso hacia las hijas del Cid por parte de sus esposos. Aunque es una escena muy sangrienta porque “mucho las golpearon, pues despiadados son; / sangrientas las camisas y todos los ciclatones,” (CXXVIII. 2743-4) en la descripción de una batalla en el mismo cantar no hay ni una gota de sangre. El autor puso más acentuación en la violencia doméstica que en la lucha, dirigiendo la importancia a los cuerpos sangrientos de las mujeres. En el siglo XVII María de Zayas presenta el tema de la violencia doméstica en su cuento “La fuerza del amor.” Describe una escena muy violenta en la que don Diego golpea a su esposa Laura: “le empezó a maltratar de manos, tanto que las perlas de sus dientes presto tomaron forma de corales bañados en la sangre que empezó a sacar en las crueles manos” (238). Una escena similar con la violencia aparece en “Las medias rojas” de Emilia Pardo Bazán del siglo XIX cuando Ildara es abusada por su tío. Al fin del cuento ella “salió fuera, silenciosa, y en el regato próximo se lavó la sangre. Un diente bonito, juvenil, le quedó en la mano” (248). En los dos cuentos vemos la imagen de los dientes, normalmente en el canon de la belleza femenina como perlas blancas, convertidos en corales sangrientos. En la cultura española del siglo XXI todavía la violencia doméstica no se ha resuelto y continúa siendo expresada en diferentes obras de arte. La novela *Nada* de Carmen Laforet describe la vida de Andrea, una muchacha huérfana que es forzada a vivir en la casa de sus tíos. Desde la mirada de Andrea el lector ve que su cuñada Gloria es abusada fuertemente por su esposo Juan, y las dos mujeres son convertidas en objetos y sus identidades son fragmentadas por el tío Román. Iciar Bollain explora el abuso doméstico a través de la mirada femenina en la película *Te doy mis ojos*

con los actores Laia Marull y Luis Tosar, pero a diferencia de las obras previamente mencionadas, la película no se enfoca en escenas violentas. Hay tensión y señales palpables de que el hombre abusa de su mujer, pero no se ven luchas, ni golpes, ni sangre.

En la historia de las mujeres españolas, su papel ha estado enmarcado en el mundo doméstico. Sus identidades han sido controladas por los hombres y la sociedad, y la conformidad ha sido lo normal. En la época medieval los escritores también controlaban las vidas de mujeres, y a menudo, si la literatura no era religiosa, se producían libros sobre la etiqueta y cómo aplicarla (Ariès y Duby 350). Las autoras no recibieron mucho apoyo, estaban forzadas a usar pseudónimos, una forma literal de esconder la identidad femenina. María de Zayas fue una de las primeras feministas del mundo literario español.¹ Lisa Vollendorf explica en su artículo “Reading the Body Imperiled” que sus textos “register the voice of resistance to the tolerated oppression and abuse of women under patriarchal rule” (280). Zayas no solamente logró sobrepasar estos obstáculos, sino que le abrió el camino a la escritura de mujeres. Su presentación de hombres que desengañan y que son violentos llega desde un rencor personal que experimentó, y a través de su rencor personal, escribe desde esta perspectiva sónica y fuerte. El mundo literario en que escribe Emilia Pardo Bazán no fue muy diferente al de Zayas. Emilia Pardo Bazán fue una mujer muy educada, privilegiada y aristócrata. Fue una de las primeras profesoras mujeres en España y luchó mucho por los derechos de las mujeres, aunque le tocó vivir en una época en la cual los hombres recibieron el voto en España y las mujeres no. Las escritoras y directoras que pueden ser llamadas feministas como Laforet y Bollaín describen modelos femeninos nuevos de la mujer, más fuertes y liberadas. Al mismo tiempo, en cambio, hablan de mujeres atrapadas en un espacio sofocante donde están limitadas por la dominación mental y física de los hombres.

La literatura y el cine de los siglos veinte y veintiuno son más similares en el sentido que hay más autoras y directoras, pero la lucha por una voz artística se mantiene fuerte. Carmen Laforet escribió muchos textos importantes, incluyendo *Nada*, y dejó de escribir muchas décadas antes de su muerte. Se enfoca mucho en su vida personal, y en *Nada* provee además una perspectiva detallada de la Barcelona de la posguerra donde vivía. Icíar Bollaín usa sus películas para examinar la sociedad española, y “the theme of domestic violence is more and more pronounced in each successive film” (Levine 2). Presenta las ideas del hogar, el desplazamiento y el abuso en sus películas desde *Hola ¿estás sola?* de 1995 hasta *Te doy mis ojos* de 2003 (2). El cine y la escritura actual, como la de los siglos de Zayas y Pardo Bazán, ofrecen una perspectiva y un

análisis de la vida española, y una exploración del espacio femenino abusado, tanto el del cuerpo como el geográfico.

II. Mujeres atrapadas en espacios masculinos

La idea de que un espacio puede ser designado como masculino o femenino aparece en la historia y en la literatura. No solamente hay papeles designados para los géneros, sino espacios físicos e imaginados en que residen hombres y mujeres. La antropóloga Shirley Ardener observa que en la América colonial del norte había espacios que le dieron el poder a los géneros:

. . . the ‘social map’ of patriarchy created ‘ground rules’ for the behavior of men and women, and that the gender roles and relations of patriarchy constructed some spaces as ‘feminine’ and others as ‘masculine’ and thus allocated certain kinds of (gendered) activities to certain (gendered) places. Gender difference was thus seen as inscribing spatial difference. (Blunt y Rose 1)

El mundo público de la cultura, la política y la economía correspondía a un espacio masculino. El papel de la mujer era estar en la casa, cosiendo, cocinando y cuidando a los niños. Ellas no sabían mucho del mundo masculino, separadas de este espacio por la opresión. El espacio femenino era más personal, y puesto que no tenían acceso al espacio público, observaban. En tiempos actuales muchas autoras y directoras españolas ofrecen un acercamiento distinto a la utilización del espacio, pero como explica Linda Gould Levine en su artículo “Saved by Art,” en el cine contemporáneo no aparece “a feminist agenda for social change or a space for women outside of patriarchal control” (19), aunque los argumentos estén centrados en la mujer. Con el poder de la literatura y del cine ellas cuentan experiencias desde su espacio y la manera en que se perciben sus cuerpos y el abuso a través de su mirada.

La exploración del espacio femenino representa una lucha por cambiar la perspectiva de la mujer de objeto a sujeto. En relación con el espacio femenino, Susan Kirkpatrick escribe sobre la subjetividad de la mujer en el siglo XIX: “identifying female subjectivity with family love amounted to the same thing as conceiving of woman as the object rather than the subject of consciousness” (60). La mujer es vista como un objeto en el pasado, casi al igual que en el presente. En la época medieval en su casamiento la mujer es sólo un premio o una dote para la familia del marido. No valía nada la sabiduría ni la consciencia de la mujer, y no podía cambiar su papel y transformarse en el sujeto de su vida. Simone de Beauvoir describe en su obra *The Second Sex* (1949) que la mujer es “otra” como el objeto del hombre (xxxv). Al igual que en sus vidas, las autoras eran disuadidas a incorporar la subjetividad y la identidad femenina en sus

narrativas, porque poner a la mujer fuera de su espacio femenino era peligroso (Kirkpatrick 289).² Los textos de la época medieval y del siglo de oro representaron a las mujeres en papeles tradicionales, pero sin sus propias voces y pensamientos. Romper los modelos estereotípicos y presentar temas anormales acerca de las mujeres es parte de la lucha femenina contra la literatura escrita por los hombres. Muchas autoras cambiaron la representación de las mujeres en la literatura a través del poder del sujeto.

En relación con el espacio, Laforet y Bollaín usan las ciudades para visualizar un espacio que sofoca a las mujeres. *Nada*, la novela pseudo-biográfica de Carmen Laforet, captura la realidad del siglo XX en España. Laforet pinta una escena vívida de Barcelona, con toda la presión de su crueldad y sufrimiento, y también las tensiones que afectaban a la gente psicológicamente durante la posguerra. La gente se sentía atrapada. Los espectadores ven la misma opresión en la película *Te doy mis ojos* de Icíar Bollaín. Realizada en Toledo, la película captura una España clásica; en la arquitectura y el arte encontramos la cultura antigua que influye en los pensamientos machistas alrededor del abuso femenino. Andrea en *Nada* y Pilar en *Te doy mis ojos* parecen anónimas en las ciudades porque en una ciudad, con calles estrechas como un laberinto, la gente puede perderse mentalmente al igual que físicamente. Con todo el arte antiguo de Toledo y los efectos lúgubres de la posguerra en Barcelona, las ciudades añaden atmósfera a las obras. Barcelona y Toledo, como los mismos personajes, representan las tradiciones españolas que sofocan a las protagonistas femeninas.

Nada y *Te doy mis ojos* se enfocan mucho en la idea del escape. En su libro *Novela femenina, crítica feminista*, Katica Urbanc arguye que los críticos proponen el tema del escape femenino relacionado con la emancipación femenina en España y la causa feminista del siglo XX (9). En la escritura feminista hay una necesidad de escaparse de la influencia del poder machista, y vemos la desesperación que siente Andrea cuando vive rodeada por sus tíos. Las situaciones sofocan a Andrea al igual que a Pilar en la película, y en las narraciones la liberación personal y física son su objetivo. En este sentido las dos obras reflejan muchos rasgos de la escritura feminista con sus temas del escape, la soledad, hombres “abusivos” y el maltrato femenino (22). La tradición machista del país aislado no crea muchas oportunidades para la emancipación de la mujer. Al igual que la gente en España, las mujeres en las obras están atrapadas. La madre de Pilar en *Te doy mis ojos* se puede comparar con la abuela en *Nada* porque las dos están encarceladas en la cultura y no hacen caso a su condición de inferioridad ni al abuso de las mujeres: lo aceptan. En *Nada* Gloria se queda en la relación de abuso con Juan y su cuñado. Andrea no tiene una opción diferente a vivir en la casa de su extraña familia. En la novela Laforet se

enfoca en la necesidad de un escape para las mujeres. La novela empieza con la narración de Andrea, sofocada en su habitación nueva:

Al fin se fueron, dejándome con la sombra de los muebles que la luz de la vela hinchaba llenando de palpitations y profunda vida . . . Sentí que me ahogaba y trepé en peligro alpinismo sobre el respaldo de un sillón . . . tenía miedo de meterme en aquella cama parecida a un ataúd. Creo que estuve temblando de indefinibles terrores cuando apagué la vela. (Laforet 19)

Andrea piensa mucho en cómo se siente sofocada y está ahogándose en la Barcelona de la posguerra. Su tía Angustias dice que Andrea está “en medio de la gente, callada, encogida, con aire de querer escapar a cada instante” (Laforet 33). El fin del manuscrito original de *Te doy mis ojos* y el fin de *Nada* capturan la idea del escape para las protagonistas. Para Andrea y Pilar, la única forma de escapar es mudarse a Madrid. Andrea encuentra su salida cuando al fin ella se va a vivir con la familia de su amiga allí, y a pesar de que el espectador sólo ve que Pilar y sus amigas dejan a Antonio en el piso, es claro que ella va a Madrid con su hijo.³ Madrid representa la modernidad a pesar de que al igual que Barcelona y Toledo, también está llena de riquezas antiguas e históricas. Su escape final es crucial para descubrir sus identidades fuera del espacio familiar, liberadas de la tristeza enorme que sofoca sus vidas.

El uso del espacio y la dislocación de la mujer en un espacio masculino y sofocado presentan una exploración interesante de la construcción de la identidad de la mujer. Al estar en espacios masculinos, los hombres influyen en las mujeres. Ellos transforman la mirada que tienen las mujeres de sí mismas, y por lo tanto la identidad femenina cambia. Ellas son casi destruidas no sólo por los espacios masculinos sofocantes sino también por los hombres. En las obras aparecen los efectos del deseo y del miedo en la mujer y cómo éstos transforman sus identidades. Al igual que el espacio sofoca, el miedo fragmenta.

III. El deseo y el miedo convierten a las mujeres en objetos fragmentados

Zayas, Pardo Bazán, Laforet y Bollaín no escogen sólo visualizar a la mujer como un sujeto, sino que juegan con la idea de cómo existe la mujer entre dos mundos donde existen como objetos y sujetos. Continúan representándola como el objeto con una perspectiva crítica a través del desplazamiento de mujeres en espacios masculinos. Paul Julian Smith examina en su libro *Vision Machines* la idea de Paul Virilio, un historiador francés, del “vision machine.” Describe con el concepto del “vision machine” cómo la gente se percibe en el contexto de los sujetos y los objetos y provee un análisis de lo que ocurre cuando el sujeto pierde el control de la mirada. Explica cómo el “vision machine” es “a paradoxical condition in which it is the object which perceives the subject” (2).

Al mirar el objeto al sujeto, experimentamos un desplazamiento de la mirada normal donde el objeto no puede expresarse, casi ciego por su obsesión con la mirada del sujeto. Es una explicación pertinente para describir la manera en que las protagonistas, objetos sexuales, son representadas en contraste con los hombres, los sujetos. Laforet y Bollaín proveen ejemplos de la perspectiva de la mujer como objeto en su camino hacia su condición de sujeto.

Las mujeres, aunque estén en casa, no tienen el control y son convertidas en objetos. El personaje de Laura en “La fuerza del amor” de María de Zayas se casa con un hombre infiel, don Diego, y cuando se queja, es golpeada. Al fin ella deja a don Diego, pero para casarse con otro. Ella hace una transición que va del control de su padre y sus hermanos al control de su esposo, don Diego. En la casa de su familia, una familia sin madre, el lector presume que ella es la figura femenina que limpia y cocina y cuida a los hombres. Con su casamiento Laura entra en un mundo similar donde, otra vez, el hombre tiene el poder y ella no vale nada. En el mundo público de su marido ella pierde el control cuando don Diego tiene una relación pública con su ex-amante, y no es el sujeto de su vida. En “Las medias rojas” de Pardo Bazán, una muchacha llamada Ildara compra medias rojas, y por esto es golpeada por su tío Clodio. El cuento empieza con una descripción de cómo Ildara prepara el fuego y la comida cuando vuelve a casa (246). Cuando ella está cocinando, “tenía el tío Clodio liado su cigarrillo, y lo chupaba” (50). No es el espacio de Ildara porque ella es una huérfana, y es la casa del tío, aunque ella lo hace todo. El espacio, que normalmente se identifica con la mujer, es dominado por el hombre. La narración provee una perspectiva de cómo Ildara está atrapada en casa, en un espacio masculino. En *Nada*, Laforet describe a Gloria como un objeto que no puede transformarse en sujeto, aunque es ella la que trae dinero a la casa para mantener a la familia. Andrea, aunque está objetivada por los hombres, tiene la posibilidad de liberarse. Andrea experimenta la misma dislocación en un espacio que no es suyo. Es huérfana al igual que Ildara, y cuando se traslada a la casa de sus tíos vemos por primera vez a una mujer con su poder fuera del hogar. Su espacio está en la universidad, en la calle y en los cafés con su amiga, aunque normalmente los mundos académicos y culturales no pertenecen a la mujer. La autora crea un espacio nuevo para que Andrea crezca. Cuando Andrea está en casa se siente reprimida, pero encuentra su propio espacio afuera. Su tía Angustias logra el desplazamiento cuando se muda a un convento, literalmente un espacio femenino. Las narraciones proveen una perspectiva de cómo viven mujeres objetivadas en un espacio extraño.

Laforet y Bollaín presentan un cruce entre el miedo y el deseo de sus protagonistas. Aunque la madre de Ena dice en un momento que “no es sólo pasión y egoísmo ciego entre un cuerpo y alma de hombre y un cuerpo y alma

de mujer” (248), todos los otros ejemplos de uniones sexuales en las obras incluyen un elemento erótico. En su libro *El erotismo*, Georges Bataille propone que “el paso del estado normal al de deseo erótico supone en nosotros la disolución relativa del ser constituido en el orden discontinuo” (31). Las acciones eróticas pueden destruir al ser desde el interior (31) y pueden causar una transición automática del deseo al miedo y viceversa. El deseo y el miedo son emociones que son difíciles de controlar. Es evidente en la escena en *Te doy mis ojos*, cuando vemos a Antonio y Pilar haciendo el amor, que ella se enfoca en el momento erótico y no hace caso de las memorias del abuso que la cara y las manos de Antonio pueden inducir en un momento diferente.⁴ La relación de Antonio y Pilar y la de Gloria y Juan está basada en el sexo, “the glue that keeps their marriage together” (Levine 9). Una razón por la que las mujeres no dejan a sus esposos a pesar de los golpes violentos es que a través de sus miradas, como a través del sexo, ellas se sienten deseadas y bellas. En *Nada* Andrea describe su visión sobre Gloria: “el día en que la vi desnuda sirviendo de modelo a Juan” (Laforet 36) para su pintura. La comparación de Gloria como un objeto visto por Juan es indiscutible, pero al mismo tiempo para ella hay “algo que en sus ojos no lucía nunca” (38). Es como si una representación pasiva le diera un significado personal que faltara en su vida normal. El objeto inanimado de la pintura le da vida al sujeto que se siente incompleto sin la mirada del hombre. Cuando la madre de Ena habla con Andrea sobre su pasado con Román, le revela que Román le pidió una de sus trenzas, que ella no sería capaz de cortarlas. La madre le admite a Andrea que valora mucho su cabello como su belleza. Por fin ella corta su cabello y después él le pregunta “¿por qué has hecho esa estupidez, mujer? ¿Por qué eres como un perro para mí?” (243). La mujer pierde una parte de sí misma y se transforma en una muñeca que él ha manipulado.

Hay muchos momentos en *Nada* con tensión sexual entre Andrea y su tío Román. Al llegar a la casa ella nota su apariencia y que aunque la abraza con mucho cariño, tiene una pistola en la mano, y la primera cosa que hace Román frente a ella es provocar una lucha entre Gloria y Juan (28, 29). Representa una amenaza siniestra en su vida, y en un momento pregunta si Andrea lo quiere y dice que quiere contarle cosas (90, 92). Los intercambios entre Andrea y Román parecen extraños y al borde de algo peligroso hasta que ella termina la relación. A través de la tensión sexual entre ella y su tío, Andrea experimenta este cruce del miedo y el deseo.

Relacionado con una relación peligrosa entre el deseo y el miedo está la cuestión de la muerte. Una persona abusada que se queda en una situación abusiva juega no solamente con la pérdida de su identidad, sino con la de su vida. Emilia Pardo Bazán presenta una lucha entre el deseo y la muerte en su

cuento “El amor asesinado.” La mujer se siente sofocada y con la necesidad de un escape porque está harta de la presión del Amor, personificado en el cuento como un hombre. Ella, llamada Eva, planea la muerte de Amor: “Eva comenzó a pensar en la manera de librarse . . . Entre el Amor y Eva, la lucha era a muerte, y no importaba el cómo se vencía, sino sólo obtener la victoria” (246). Eva lucha por su vida, al igual que las protagonistas abusadas están luchando por sus propias vidas. Las posibilidades son escaparse, liberarse e identificarse o morir. Ellas se escapan porque son motivadas por el miedo que sienten, un instinto humano para huir fuera del abuso.

El personaje de Antonio no es un bruto raso, sino un individuo complejo y confundido acerca del deseo, el miedo y el control. El espectador ve a Pilar como un objeto sexual para Antonio. El no le da respeto como un individuo, sino como un ser sexual. El artículo “Amores que matan” de Jacqueline Cruz arguye que Antonio “está obsesionado con la posibilidad de que ella se enamore de otro y se muestra claramente inestable y emocionalmente aislado, expresándose efectivamente sólo a través de la ira” (72). Actúa violentamente no sólo por celos sino también por miedo. La quiere bajo su control, como una muñeca en sus manos. Parece un niño con su necesidad de tener toda la atención de Pilar cada minuto. Aunque Antonio va a la terapia en grupo, no puede cambiar, y ya que no cambia, es difícil alterar el estado mental de Pilar para independizarse.

Las mujeres solamente se sienten bellas a través de la mirada y del deseo sexual de los hombres, obsesionadas con sus cuerpos. Gloria le pregunta a Andrea “Y bonita . . . ¿Verdad que soy bonita?” (Laforet 303), para sentirse afirmada.⁵ Ella ha perdido el respeto y la imagen de sí misma. En *Te doy mis ojos* vemos a Pilar desnuda dos veces, una durante una escena sexual y otra durante una escena de abuso. En la cama el espectador ve la ternura y el placer que siente Pilar con Antonio. Pilar siente valor porque es un objeto deseado sexualmente por él. En un instante la perspectiva y la mirada de Antonio pueden cambiar cómo ella se percibe, como en la escena chocante al final cuando Antonio le quita la ropa a Pilar y la pone desnuda en el balcón frente a toda la ciudad. Antonio la agarra y ella se orina por el miedo. A causa de esta humillación ella siente una combinación de vergüenza, horror y miedo, y su imagen de belleza está destruida. En el resto de la película vemos una distancia remota entre la pareja y poco después ella se va porque, en un instante de vergüenza, entiende que ella puede construir su propia identidad y belleza fuera de la influencia destructiva de Antonio. Los cuerpos y la belleza de las mujeres son cambiados a causa de los hombres.

Las mujeres en estas obras aparecen fragmentadas por los hombres. Laforet y Bollain muestran a las mujeres y sus “bodies as gendered, violated,

fragmented, marginal and central, and the objects that surround the body” (Gómez-Quintero y Bustillo 6). Hay un momento en *Nada* en que Román le dice a Andrea “Tú no dominarás tu cuerpo y tu alma. Tú no, tú no . . . Tú no podrás dominarlos” (Laforet 107). Sus palabras se refieren a la inhabilidad de las mujeres para construir algo sin la ayuda o la participación de un hombre. Linda Gould Levine propone que en *Te doy mis ojos* Antonio, “affirming himself as the aggrieved subject, he converts his wife into an object who is no longer the active spectator” (15). Ya sea por el poder de las palabras o los golpes, las mujeres son objetos sin fuerza. Las mujeres no son espectadoras activas y sus cuerpos y sus almas están incompletos. Bollaín propone la opción que tienen las mujeres del escape cuando Pilar se va a Madrid, al igual que Andrea. Sin embargo, con Gloria no vemos la misma fuerza o mentalidad de la liberación personal del hombre. Aunque ella se queja mucho, no hace nada para salir de la situación. El cuerpo de Gloria es casi descuartizado por la mirada de Juan y se convierte en lienzo para Juan con el color de los cardenales y la sangre de los golpes. Ella, como modelo para su pintura, no es vista como una persona en total. Llega a ser fragmentada en trozos cuando él pinta una pierna, un brazo, un pecho. La situación es paralela entre Antonio y Pilar. El título de la película, *Te doy mis ojos*, se explica en una escena cuando Pilar le da como “regalo” a Antonio partes de su cuerpo. Al decirle “te doy mis brazos, te doy mis piernas,” la mujer está descuartizada y vista solamente en trozos. Una parte de la lucha por la subjetividad de las mujeres, que proveen Laforet y Bollaín, incluye cambiar la idea de la mujer fragmentada y reconstruirla como un alma unida.

Los cuerpos femeninos aparecen en un momento como los de una musa bella y en otro luchando por el respeto y la vida. Es difícil comprender por qué ellas están en situaciones de abuso donde se fragmentan y se convierten en objetos, más cuando vemos las imágenes del abuso en las obras. Mirar o leer el abuso no es fácil, pero Laforet y Bollaín lo hacen en formas artísticas y psicológicas. Las obras son diferentes a las escenas sangrientas sobre una guerra o batalla o una lucha física entre dos hombres armados. *Nada* y *Te doy mis ojos* cuentan historias de mujeres abusadas por la violencia doméstica, con elementos profundos alrededor de las imágenes y escenas violentas.

IV. *El abuso hacia la mujer*

Nada y *Te doy mis ojos* presentan al tema del abuso femenino de manera vívida. En *Nada* hay escenas repetitivas de luchas físicas entre Juan y Gloria, casi banales. Juan actúa desde una rabia celosa y Gloria, la ingenua, reacciona con sus erupciones emocionales. Bollaín cuenta una historia de violencia doméstica de una manera artística. Los espectadores no ven la sangre de Pilar en la película, pero experimentan su camino psicológicamente destructivo. Román,

Juan y Antonio representan hombres españoles reales, y actúan dentro de los marcos estereotípicos. Estas figuras del machismo español en la literatura de mujeres “are lampooned mercilessly, reflecting social criticism of the ethic of male superiority” (Brown 68). Estos hombres son instrumentos para la crítica e imágenes del abuso que dirigen a las mujeres. En estas obras el tema del abuso contiene algunas imágenes fuertes y al mismo tiempo un análisis de la cultura y de los hombres españoles.

Las descripciones de Román y Antonio están centradas en la representación de hombres celosos y cómo afecta la necesidad de atención por parte de sus mujeres. Un tema predominante en la literatura de María de Zayas es el de los celos. Los hombres están motivados por los celos, usando el abuso físico o verbal hacia las mujeres. En *Te doy mis ojos* es evidente que Antonio sufre de un complejo de inferioridad. Siempre piensa que ella está con otro cuando ella está trabajando o con sus amigas, y duda de sus habilidades en su vida. Desea la dominación completa del cuerpo de Pilar y, si no lo consigue, tiene un pánico violento que dirige hacia ella. Linda Gould Levine explica que con su trabajo nuevo, Pilar evoca “anger and fear in her husband, who feels threatened by the delight his wife finds in an image other than his own” (4). Para lograr el control, Antonio la posee. El miedo de que ella lo vaya a abandonar “inevitable leads him to lash out against her and annihilate her re-vision of self” (12). Como Antonio, en la novela *Nada*, el miedo que tiene Juan en cuanto a su relación con Gloria lo lleva a perder el control y a golpear violentamente a su esposa. También Román provoca los celos y el abuso hacia Gloria cuando le habla a Juan sobre la relación que tuvo con ella en el pasado. Gloria amenaza el control de Juan cuando grita que no tiene miedo, y eso le genera furia. Las mujeres que trabajan, como es el caso de Pilar, amenazan al hombre y su poder. Por lo tanto ellos “affirm their manliness” (Brown 60) con la dominación física. Cuando Román pierde el control sobre Andrea y sobre su amiga Ena, se suicida; es un acto claro del efecto negativo que tienen las mujeres en los hombres cuando presentan una amenaza a su masculinidad. El hecho de que los hombres sean mostrados como seres violentos, es una crítica fuerte a la sociedad española porque revela una realidad triste. Al representar el estereotipo no lo alaba, sino que lo critica.

El abuso es palpable en la novela y en la película. En una lucha que aparece en la novela, la narradora dice que Juan “soltó una blasfemia y le empezó a dar puñetazos en la cabeza” (Laforet 134) a Gloria. Según Ana María Fernández, en su libro *Las mujeres en la imaginación colectiva*, hay una conexión fuerte entre el cuerpo femenino, la sexualidad y el poder. Explica que “en el terreno de la sexualidad, se desarrollan a menudo diversas formas de maltrato hacia la mujer. La coerción sexual y la cosificación del cuerpo de la mujer son aspectos de una

sexualidad entendida como instrumento de poder” (98). Juan y Antonio dominan a Gloria y a Pilar y en sus relaciones los hombres les roban a las mujeres su dignidad, su identidad y su cuerpo. Al final Andrea cuenta cómo Gloria “rápidamente se quitó la blusa y me enseñó un gran cardenal sanguinolento en la espalda” (Laforet 304) a causa de un golpe de Juan. Juan usa continuamente términos como “zorra” y “sinvergüenza” y dice que Gloria tiene “sesos de conejo” y que le matará. En conjunto, es una atmósfera destructiva psicológicamente para ella, pero no se va.

El uso de los colores en las obras da una dimensión nueva al mundo del abuso. En un momento en *Te doy mis ojos* en el museo, Pilar explica los colores de un Kandinsky a un grupo de turistas. Ella habla del color blanco y dice que representa el silencio y que el violeta es el miedo. La cámara se enfoca en el círculo enorme de violeta y púrpuro en el cuadro, que parece un cardenal. Aparte de los documentos del hospital, es la imagen en la película que más se asemeja a una señal del abuso en su cuerpo. El espectador sabe que las manos de Antonio producen la sangre de Pilar a través de sus golpes, pero sólo ven sus manos contra las páginas rojas de la libreta que usa para su terapia. En *Nada*, después de una lucha y después de que Juan baña a Gloria en una ducha fría, la pone en la cama. Andrea observa que “sus cabellos mojados resultaban oscuros y viscosos como sangre sobre la almohada” (Laforet 135). El cabello hermoso y rojo se relaciona con la sangre fea del abuso. El abuso, ya sea visual o simbólico, aparece más fuerte con el uso de los colores.

Es muy interesante la forma en la cual Laforet utiliza el agua para reflejar el estado del cuerpo en la obra. Al llegar a la casa, Andrea narra que “por las mañanas raspaba mi cuerpo bajo la ducha fría” (72). La acción describe su disgusto con su situación, en la que trata de borrar sus experiencias, como marcas visibles, desde su cuerpo. Durante una pelea entre Gloria y Juan, Andrea entra en el baño, pero ella dice que el agua es “incapaz de refrescar mi carne ni de limpiarla” (207), expresando otra vez la necesidad de borrar lo que experimenta. En la tercera parte, después de que todo está revelado sobre el propósito que tiene Ena con Román, Ena y Andrea se abrazan en la calle. La narradora dice que “caían grandes gotas calientes y no nos movíamos. Ena pasó su brazo por mi hombro y oprimió su suave mejilla contra la mía. Parecían desbordadas todas nuestras reservas. Calmados los malos momentos” (272). Es la primera vez que alguien toca a Andrea con ternura auténtica y positiva. Es un buen ejemplo también de cómo se notan los detalles de los movimientos y la forma en que todos se tocan. Después del suicidio de Román, Andrea va a bañarse:

. . . el agua caía sobre mí azotándome y refrescándome. Las gotas resbalaban sobre mis hombros y el pecho, formaban canales en el

vientre, barrían mis piernas. Arriba estaba Román tendido, sangriento, con la cara partida por el rictus de los que mueren condenados. La ducha seguía cayendo sobre mí, en frescas cataratas inagotables. (290)

En la escena, después de toda la agonía que había causado su tío, Andrea puede descansar; termina su lucha personal con él. La ducha actúa como un ritual que purifica la mente y el cuerpo de la muchacha. Su cuerpo, convertido en algo sucio por los esfuerzos de Román de destruirlo, necesita ser limpiado. También después del suicidio, el cuerpo y el alma de Gloria están purificados por el agua, cuando ella le pide a Andrea una taza de agua (291). Los efectos del hombre necesitan ser borrados. Por fin, ella puede continuar su camino personal y descubrir su propia vida.

Laforet y Bollaín usan la mirada para describir el abuso a través de la narración escrita y la lente de la cámara. El enfoque de las obras en el abuso no ocurriría sin el apoyo que provee la mirada. La identidad de las mujeres al igual que las de los hombres está construida por la fuerza de la mirada, la importancia de que el sujeto mira al objeto y cómo la mujer puede ser visible o invisible según el uso de la mirada.

V. La mirada

La mirada está fuertemente conectada con la imagen del ojo. En su artículo “Freud and the Visual” Peter Benson escribe sobre las ideas de Freud, explicando que “Freud minimized the important role of eyes . . . declaring them simply to be substitutes for the genital organs” (111). Vemos esta “substitución” en la historia de Edipo; porque él se ciega, se castra. El abuso que dirigen los hombres en las obras a las mujeres es una defensa por el miedo subconsciente de la castración (Cixous 343), y por lo tanto les pegan en vez de castrarlas. Como un órgano sexual, el ojo es delicado y privado porque podemos interpretar el ojo como “a living mirror” para mirar el alma (Braun 214). Con los ojos podemos observar y comunicarnos con la gente, podemos transmitir las emociones y examinar los ojos de otra persona, con una mirada muy íntima. Entonces, como el ojo, la mirada es muy personal, y depende de la perspectiva de la persona.

Laforet y Bollaín exploran la identidad femenina no solamente con imágenes de mujeres como objetos físicos, sino a través de las miradas de los hombres. Para estas mujeres la identidad se construye a partir de las opiniones de los demás. El poder de las miradas, más las de los hombres que las de otras mujeres, influye en las acciones de Andrea, Gloria y Pilar en formas fuertes. Hay muchos ejemplos de cómo la mujer es mirada y cómo mira a los hombres. La imagen del ojo simboliza la mirada en las obras. El espectador lee o ve que los ojos son descritos con lágrimas y rabia, ojos que están abiertos, cerrados,

brillantes y como gatos. En casi todas las páginas de *Nada* hay más de una referencia a los ojos y hay muchos momentos en que Andrea cierra sus ojos.

Los hombres representan una amenaza a la mirada femenina al igual que las mujeres amenazan la mirada masculina. Es evidente en *Nada*, como en ésta y otras épocas en España, que el hombre es “el jefe de familia” (Laforet 125).⁶ La figura siniestra de Román es un antagonista perfecto, con su cabello oscuro, ojos penetrantes y manos vivas. Juan, claramente a través de su abuso a Gloria, como dice Vollendorf, “exposes the culturally configured attitudes toward the female body as the receptacle for masculine aggression and fear” (280). Al pintar un cuadro de Gloria cuando ella está desnuda, él dicta su imagen como si fuera un escultor que esculpe un objeto físico. Román se enfoca en Andrea y, en un momento cuando ella está asustada por él, observa que “los ojos de Román estaban sobre los míos” (Laforet 95). En su artículo “Looks that Kill” Barry Jordan escribe que “For Andrea, the fact of being positioned as object of the look, especially by male eyes, quickly becomes associated with control, repression and lack of being” (83). Román posee y reprime las vidas de todas las mujeres en la casa como la de su perro. Cuando Andrea empezó a despegar los dedos de Román de su brazo y cuando Gloria grita a Juan “no te tengo miedo, ¡cobarde!” (Laforet 254), durante una lucha, son actos de liberación física y mental del poder masculino. Cuando ella y su amiga Ena empiezan a aislarse de Román, poco después él se suicida.⁷ Según Barry Jordan, “through Roman’s grisly fate, *Nada* suggests that a woman’s gaze, as an object of male perception, is simultaneously feared and desired” (94). Se transforman sus miedos en poder. Cuando Ena está liberándose de la fuerza de Román y Andrea entra en la habitación, ésta última explica que Román parece muy pálido, pero que Ena parece tranquila, fumando (Laforet 266). Ena aparece en una posición sexual frente a Román, pero ella gana el control, casi jugando con el erotismo. Antes de que las chicas se vayan de la habitación él no mira a Andrea, sólo a Ena cuando habla porque se siente amenazado (267). Después Andrea se siente cambiada, cuando la amenaza de su tío está rota. Cuando Andrea y las mujeres confrontan a los hombres y miran los ojos del otro, ellas amenazan la amenaza.

Andrea tiene una mirada atípica con su poder como narradora porque su deseo de huir es como una lucha contra la mirada. Aunque ella observa todo como debe hacerlo un narrador, dice “tenía ganas de apoyarme contra una pared con la cabeza entre los brazos, volver la espalda a todo y cerrar los ojos” (Laforet 44). Ella se niega a ser testigo de las locuras de su familia, del abuso, de la rabia y de la desconexión completa que tienen ellos con la realidad. Barry Jordan escribe sobre la relación en *Nada* entre los ojos y la mirada, y explica que “the gaze becomes a metaphor for the body, an extension whereby the woman’s gaze must be barricaded by the eyelids” (85-6). Para Andrea, cerrar los ojos es

una forma de escape. Explica el miedo que Andrea tiene con los ojos, y dice que “Andrea develops a veritable phobia about eyes, wildly overreads different situations and experiences degrees of anxiety out of all proportion to the imagined threat posed” (89). Su miedo de los ojos indica cómo se siente cuando es vista y juzgada por la mirada. Andrea quiere cerrar los ojos para borrar o desaparecer, demostrando el poder que tienen los demás sobre ella con la fuerza de sus miradas hacia ella.

Como Andrea quiere ser invisible, Pilar desea cambiar su posición y ser visible. Al fin de *Te doy mis ojos* Pilar le dice a su hermana, “Necesito verme,” y se va en una búsqueda de la identidad fuera de su marido. Desde el principio de su relación con Antonio, ella ha perdido la visión de sí misma, como ha perdido la visión en su ojo. Con el trabajo nuevo, ella gana una posición más fuerte, literalmente más visible en el mundo porque habla frente a grupos de personas. La primera escena en que Pilar y su hijo huyen a la casa de Ana vemos que ella no sólo está asustada, sino que se mueve como una persona que tiene miedo de todo. No puede hablar con Ana porque el miedo está sofocándola y lleva las zapatillas en los pies porque no las ve. En cambio, cuando ella está en el museo frente del grupo vemos la confianza que ha ganado. Habla fácilmente sobre los cuadros, sonriendo, con todo el terror de su cara convertido en una tranquilidad apacible. En vez de esconderse en casa con el miedo, ella trata de convertirse en un ser visible y poderoso.

Como una obsesión, en *Nada* Andrea describe cuando la “encogió de hombros” y cuando le “cogió las manos,” con ejemplos de momentos en que es agarrada o empujada y muchas descripciones de las manos, sobre todo las manos de su tío Román. Como las manos representan contacto entre las personas, la mirada representa la relación entre ellas. Ver nuestro reflejo en los ojos de otro es vernos a nosotros mismos a través de sus ojos (Braun 217). Andrea ve que la gente la mira y que siempre es mirada por su familia, que ellos la juzgan. Aunque los ojos de su tía Angustias la afectan mucho al principio de la novela, son los ojos de su tío Román los que influyen mucho en ella. Una mirada, explica Barry Jordan, cambia el modo en que nos percibimos, y por lo tanto “the underlying sense of power and control over the female body accorded to male lines of sight” (80). Andrea dice que será feliz si los ojos de Pons la encuentran bonita (Laforet 223). A ella le importa mucho cómo la percibe la gente. En la narrativa, Andrea siempre dice “levanté los ojos” o “bajé los ojos,” poniéndose en una posición inferior de los demás a través de su perspectiva. Construye una imagen de sí misma a través de las miradas de los demás.

El ojo, como un símbolo de la mirada en los mundos literarios y cinematográficos, aparece mucho en las obras. Bollain usa una descripción física del ojo como Pardo Bazán para visualizar la mirada femenina en *Te doy mis*

ojos. Ana, la hermana de Pilar, descubre en el cajón unos documentos del hospital que explican que “Pilar has loss of vision in one eye...she has indeed handed over her identity and sense of self to her husband” (Levine 5). Al dar su cuerpo en trozos a Antonio, Pilar ha perdido la habilidad de verse a sí misma y de comprender la seriedad de su posición a causa de la violencia. La pérdida de la visión de Pilar presenta un paralelo enorme con Ildara en “Las medias rojas.” Después del abuso que narra en la historia un doctor le dice a Ildara, la víctima, que tiene un desprendimiento de la retina (248). Esta consecuencia del abuso crea una comparación literal entre el ojo y la mirada, como la de *Te doy mis ojos*. Pilar e Ildara pierden sus identidades a través del abuso de su visión y la visión de sí mismas. Al final, es claro que sólo Pilar puede recuperar su subjetividad puesto que Ildara está condenada al encierro con su tío Clodio.

VI. Conclusión

Laforet y Bollaín, como Zayas y Pardo Bazán, cuentan las historias de mujeres abusadas desde la mirada de sus protagonistas. Sin embargo, no visualizan el tema del abuso femenino como fuente de entretenimiento. Las escenas gráficas y sangrientas sirven para pintar la realidad de las mujeres en España y cómo viven bajo la cultura. Jacqueline Cruz reporta en 2005 que en Madrid fueron “setenta mujeres asesinadas en el año 2003 a manos de sus parejas o ex parejas” (67), y Linda Gould Levine escribe que “the Spanish Parliament approved in 2005 new legislation guaranteeing increased penalization for acts of violence against women, a political victory that confirms that the stories of invisible women have indeed become more visible” (22). Las autoras y directoras españolas, con sus representaciones de mujeres luchando por su propia voz e identidad contra el abuso, han contribuido a cambiar la sociedad. Claro que el problema del abuso femenino no desaparecerá de un día para otro, pero se ha creado una representación feminista.

Los siglos en que escribieron Zayas y Pardo Bazán presentaron obstáculos y estigmas grandes para las autoras en general. Ahora en la escritura y en el cine de los siglos XX y XXI las autoras y directoras describen cualquier tema perverso o universal. La escritura ha cambiado a partir de esfuerzos anteriores de autoras del siglo de oro y del romanticismo y naturalismo quienes alteraron el camino de la escritura española. Sin la influencia de María de Zayas no inexistiría la fuerza receptiva de Carmen Laforet; ni la de de Iciar Bollaín, sin Emilia Pardo Bazán. Las exploraciones de Zayas y Pardo Bazán acerca de la vida española conectadas con el abuso y la mirada les abrieron el camino a la escritura descarnada, desgarradora y sangrienta que producen las autoras en las décadas actuales.

Zayas, Pardo Bazán y Laforet escriben y Bollaín dirige películas para sí mismas, pero también para que la gente sea más consciente del mundo en que vive, aun cuando no viva en España necesariamente. Escriben para describir la sociedad de la época y es evidente que la cultura española siempre ha incluido el problema del abuso femenino. En una entrevista con Marie-Lise Cazarian Gautier, Laforet evade la sugerencia de que en *Nada* aparece una perspectiva nueva sobre las mujeres y se refiere al papel de los escritores en general: “perhaps this was because after the Civil War everybody was writing symbolically, while I wrote an ordinary book about life in Barcelona in the 1940s...I just wanted to show what Barcelona was like soon after the end of the war” (153). La novela provee una descripción palpable de Barcelona que aparece después de la Guerra Civil bajo la dictadura de Francisco Franco, pero incluye a su vez las escenas vívidas del abuso y los momentos en que las mujeres son fragmentadas y objetivadas. *Te doy mis ojos* tiene elementos feministas, enfocados en la forma en que Bollaín expresa la situación y representa los cuerpos callados de las víctimas del abuso doméstico. Hélène Cixous escribe “write your self. Your body must be heard” (338). Indica la necesidad humana de expresarse, y *Nada* y *Te doy mis ojos*, en este sentido, son gritos fuertes que anuncian el poder del cuerpo femenino y la necesidad de liberarse.

Efectivamente incorporan la exploración de la mujer en el espacio masculino, del sofoco en la ciudad y los efectos del cruce del miedo y deseo en la identidad de la mujer. Su identidad, aunque fragmentada, es construida a través de las opiniones de los hombres hasta que pueden liberarse e identificarse. Las imágenes del abuso de las mujeres que proveen Laforet y Bollaín, al igual que las de Zayas y Pardo Bazán, avanzan en su importancia por medio del uso de los colores y el agua. El uso del ojo provee una comprensión de las miradas complejas de los personajes, que la identidad total de las mujeres es una combinación de todos estos elementos. Me interesan mucho *Nada* y *Te doy mis ojos*, dos obras de la España contemporánea, no sólo por el uso de la mirada, sino por el desarrollo personal de las protagonistas a través de los acontecimientos en las obras. Laforet y Bollaín, a través de los ojos abusados de sus personajes femeninos, han creado oportunidades nuevas para dar voz a la mujer y liberarse del abuso.

Notas

¹ No hay mucha información sobre la vida de María de Zayas, ni se sabe si era soltera o casada. Terminó su vida en un convento, algo típico para muchas mujeres de su época, al igual que en “La fuerza del amor” Laura tiene la opción

de irse a un convento en vez de casarse otra vez, y que en *Nada* la tía Angustias se va a un convento.

² Después de la época medieval, hubo una distinción más radical entre hombres y mujeres en España que en el resto de Europa (Kirkpatrick 59). En la mitad del siglo XIX en España, “the new tack was even more intimidating to respectable middle-class ladies, for it implied that women who wrote were immoral” (88). Ser escritora, escribir y publicar su opinión era entonces una decisión poderosa y peligrosa para su posición. Si una mujer decidía ser escritora, había limitaciones en su material literario. Como describe Kirkpatrick, el poder de las tradiciones religiosas y misóginas produjeron una reacción negativa en las autoras y las obligaron a conformarse a modelos de mujeres estereotípicas (89).

³ El guión original de la película es diferente al producto final. En el guión Bollaín incluye en el final una escena donde Pilar está en un museo en Madrid, hablando tranquilamente sobre un cuadro de Adán y Eva con un grupo de turistas.

⁴ Es irónico que normalmente hacer el amor con otro significa fortalecer la identidad sexual, pero al acostarse con un hombre abusivo, la mujer destruye su identidad.

⁵ Lo que dice Gloria se relaciona con lo que escribe Jane M. Ussher en su libro *The Psychology of the Female Body* sobre la imagen que tenían las mujeres de la Inglaterra Victoriana sobre sí mismas, que el cuerpo femenino es “largely constructed in a derogatory light with the potential for debilitation emphasized, resulting in many women having a negative self-image” (Ussher 13). Sus inseguridades están llenas de todos los sentimientos antiguos de que la mujer es inepta y solamente sirve para ser madre o ser bella, como una musa.

⁶ Vemos la misma noción en la película *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) de Pedro Almodóvar, cuando el hijo adolescente vuelve a casa para cuidar a su madre y declara que la casa necesita un hombre (Levine 19).

⁷ Después de la escena chocante en el balcón, Pilar decide dejar a su marido finalmente. Antonio intenta suicidarse con cuchillos y tenedores lavados, y “his failed and pathetic suicide attempt has no effect on his wife” (Levine 16). Ninguno de los dos hombres quiere vivir sin poder ejercer un control sobre la mujer.

Obras citadas

Ariès, Philippe, y Georges Duby, ed. *A History of Private Life: Revelations of the Medieval World*. Trans. Arthur Goldhammer, Cambridge: Belknap P of Harvard U P, 1988.

Bataille, Georges. *El erotismo*. 1957. 6th ed. Trans. Antoni Vicens. Barcelona:

- Tusquets, 1992.
- Benson, Peter. "Freud and the Visual." *Representations* 45 (1994): 101-116.
- Blunt, Allison, y Gillian Rose, ed. *Writing Women and Space*. New York; Guilford P, 1994.
- Braun, Lucille V. "'Ver que me ves': Eyes and Looks in Unamuno's Works." *MLN*, 90.2 (1975): 212-230.
- Brown, Joan Lipman. "Men By Women in the Contemporary Spanish Novel." *Hispanic Review* 60.1 (1992): 55-70.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." *Feminism: an anthology of literary theory and criticism*. Ed. Robyn R. Warhol y Diane Price Herndl. New Brunswick: Rutgers UP, 1991. 334-49.
- Cruz, Jacqueline. "Amores que matan: Dulce Cacón, Iciar Bollain y la violencia de género." *Letras Hispánicas* 2.1 (2005): 67-81.
- De Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. Introducción. 1949. Trans. H. M. Parshley. Nueva York: Vintage, 1989.
- Fernández, Ana María, compiladora. *Las mujeres en la imaginación colectiva: una historia de discriminación y resistencias*. Buenos Aires: Paidós, 1992.
- Gazarian Gautier, Marie-Lise. "Carmen Laforet." *Interviews with Spanish Writers*. Elmwood Park, IL: Dalkey Archive P, 1991. 151-64.
- Gómez-Quintero, Rayas E., Amador y Mireya Pérez Bustillo. *The Female Body: Perspectives of Latin American Artists*. Westport: Greenwood P, 2002.
- Huffer, Lynne, y David Dean. "An Interview with Nicole Brossard Montreal, October 1993." *Yale French Studies* 87 (1995): 115-121.
- Jordan, Barry. "Looks that Kill: Power, Gender and Vision in Laforet's *Nada*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* XVII (1992): 79-104.
- Kirkpatrick, Susan. *Las Románticas: Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*. Berkeley: U of California P, 1989.
- Laforet, Carmen. *Nada*. 1945. Barcelona: Destino, 1949.
- Levine, Linda Gould. "Saved by Art: Entrapment and Freedom in Iciar Bollain's *Te doy mis ojos*." Included in volume, *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Films, and Rock Culture*. Ed. Christine Henseler and Randolph Pope. New York and London: Hispanic Issues (Routledge). [Forthcoming]
- Marcos Marín, Francisco, ed. "El Cantar del Mio Cid." *Poema de Mio Cid*. Madrid: Alhambra, 1985.
- Pardo Bazán, Emilia. "El amor asesinado." *Cuentos completos*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de Maza, Conde de Fenosa, 1990. 245-8.
- . "Las medias rojas." *Cuentos (Selección)*. Madrid: Taurus, 1984.
- Pecoraro, Rosilie Hernandez. "'La fuerza del amor' or 'The Power of Self-

- Love': Zayas' Response to Cervantes' 'La fuerza de la sangre.'" *Hispanic Review* 70.1 (2002): 39-57.
- Smith, Paul Julian. *Vision Machines: Cinema, Literature and Sexuality in Spain and Cuba, 1983-1993*. Critical Studies in Latin American and Iberian Cultures Series. London: Verso, 1996.
- Te doy mis ojos*. Dir. Iciar Bollain. Perf. Laia Marull. Alta Producción, 2003.
- Urbanc, Katica. *Novela feminista, crítica feminista: Cinco autoras españolas*. Toledo: Textos toledanos, 1996.
- Ussher, Jane M. *The psychology of the female body*. London: Routledge, 1989.
- Vollendorf, Lisa. "Reading the Body Imperiled: Violence against Women in Maria de Zayas." *Hispania* 78.2 (1995): 272-82.
- Zayas y Sotomayor, María de. "La fuerza del amor." *Novelas amorosas y ejemplares*. Ed. Agustín G. de Amezáua. Madrid: Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, 1948. 221-49.

¿Por qué es imposible el infinito? Reflexiones sobre “El Aleph”¹

Elizabeth R. Romanow
The Johns Hopkins University

¿Cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?

—Borges, “El Aleph”

Introducción

El Aleph es, como explica Carlos Argentino Daneri en el cuento “El Aleph” de Jorge Luis Borges, “uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos” (664),² y “el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos” (664). Este Aleph es un sitio que se puede ver, pero también es algo que se puede considerar en términos fenomenológicos y matemáticos.

Muchos textos de Borges, especialmente el cuento “El Aleph,” y el ensayo de Jacques Derrida, “Signature Event Context,” juntos invitan al lector a una discusión sobre la naturaleza de la infinitud; en particular, la dificultad en tratar de expresar y entender el infinito.³ Aunque la palabra “infinitud” nunca es indicada explícitamente,⁴ las preguntas y los pensamientos que surgen invitan a la exploración del concepto. Entonces, la incapacidad particular del narrador de describir su experiencia del Aleph a causa de la sucesión natural del lenguaje (y el lenguaje no nos permite expresar descripciones de una multitud de cosas en solamente un momento), puede ser un caso de una incapacidad universal de expresar infinitud de un modo completo. Y es posible que haya razones aún más fundamentales sobre por qué los seres humanos no pueden comprender la infinitud enteramente. Así, el infinito (en general), y el Aleph (en particular), pueden ser tanto inexpressable como incomprensible.

Cuando uno contempla la infinitud, si usa el lenguaje descriptivo, o cualquiera de los otros instrumentos de la mente humana (por ejemplo, matemáticas), encuentra *aporias* a causa de las limitaciones derivadas de la *différance* espacio-temporal y quizás lo que es más importante, del armazón finito de la mente humana. Aunque la pregunta de cómo uno puede expresar la infinitud se queda sin contestar (si es que hay verdaderamente una respuesta), esta discusión sugiere que los seres humanos todavía están confrontados con dificultades al contemplar el infinito porque su mente está mal equipada para abarcar estos temas.

“El Aleph” y la dificultad de expresar un encuentro con el infinito

Antes de elaborar el problema que surge cuando el narrador trata de expresar la experiencia del Aleph, que es central del cuento “El Aleph” (“Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor” [666]), conviene hacer el recuento (breve) de los acontecimientos de “El Aleph.”

Al principio del cuento, el narrador, después de perder a su amante Beatriz Viterbo a la muerte, desarrolla una relación con Carlos Argentino Daneri, el primer hermano de Beatriz, que invita al narrador a una cena. Durante esta ocasión, Daneri explica que él ya había comenzado (hace unos años) un poema titulado “La Tierra,” para documentar sus pensamientos para las futuras generaciones. En el poema, trata de abarcar el planeta entero en el verso. Cuando Daneri le lee el poema al narrador, el narrador no tiene ningún interés, y, además, se burla de Daneri por asignar grandes valores a un poema mediocre. La verdad es que él cree que las razones que Daneri se inventa para probar la grandeza del poema son más valiosas/listas que el poema mismo: “(Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable” [661].) Este comentario es especialmente notable en el cuento porque las intenciones de Daneri (y la dificultad de expresar el planeta entero en un poema a través del lenguaje) reflejan de una manera más sencilla la misma situación problemática que el narrador encontrará cuando él quiere transmitir su experiencia con el Aleph (y expresar la experiencia compleja del Aleph con el lenguaje).⁵

Unos meses más tarde, Daneri llama al narrador y le informa que su casa pronto estará destruida. Con tristeza, él revela que hay un Aleph en su sótano y que él lo necesita para completar su poema, desde luego es “el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos” (664). El narrador piensa que Daneri “era un loco” (665), pero él viene a la casa de Daneri otra vez, y éste dirige al narrador al sótano y le instruye yacer en el piso y mirar el decimonoveno paso. Aunque el narrador sea escéptico de las intenciones de Daneri, sus temores y ansiedades se disuelven cuando él mira arriba y experimenta el Aleph.

Este momento, cuando el narrador ve el Aleph, representa el punto culminante del cuento, pero este momento en el cuento es importante por otras razones, además de una obvia (que el narrador ve el Aleph). El estilo de la comunicación (unos aspectos particulares del lenguaje) del narrador cuando se refiere al Aleph, transmite un sentido de importancia: la cadencia de las transiciones de la narrativa; la voz del narrador cambia en velocidad (con más pensamiento y pausas) y toma un flujo más rítmico —llegando a ser más pesado

y más dramático —mientras él procura transmitir sus pensamientos. Su tono cambia, desde la incredulidad y el sarcasmo, hasta la admiración grave y sublime, y el lenguaje ayuda con la exhibición de este cambio a un carácter más sentimental.

Al principio de la primera oración de este párrafo, “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato,” Borges utiliza una aliteración de la “a,” y emplea la coma y la cesura para distinguir auditiva y visualmente las palabras, que crean una alternancia más pesada de las pulsaciones y los ritmos débiles que ayudan a transmitir el cambio inmediato en el tono del narrador. La aliteración de la “a” puede enfocar y acentuar más el significado del Aleph (“a” y Aleph son las primeras letras del alfabeto español y del hebreo respectivamente, la letra que indica el principio). En este párrafo, y especialmente al principio, en esta comunicación, es el lenguaje (o aspectos del lenguaje como la puntuación, la aliteración, las pausas y las palabras escogidas) que efectivamente comunican la transición del narrador de un escéptico a una persona grave y sentimental —un cambio de actitud a nivel humano. Sin embargo, luego en el cuento (como veremos momentáneamente) es este mismo lenguaje del narrador que será ineficaz. El lenguaje no será suficiente para expresar la experiencia del Aleph —un fenómeno que, como explicaré más adelante, ésta fuera de la comprensión completa de un humano. Aunque el lenguaje (obviamente) puede ser una forma de comunicación eficaz (como evidencia aquí), luego, el mismo lenguaje es ineficaz porque se refiere a algo ajeno de la mente del ser humano.

Es en este punto en el que el narrador se da cuenta del problema que él encara: cómo describir la experiencia del Aleph, en el cual el tiempo, así como el espacio, se desploman en un punto conjunto de todo, cuando el lenguaje sólo es utilizado (pronunciado/oído, escrito/leído) en una sucesión temporal. El narrador indica, “Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?” (666). El narrador indica que los símbolos del alfabeto presuponen un pasado. Esta aserción merece más clarificación que se hará en términos de la iteración de Derrida. Primero, si el idioma presupone un pasado, y si esto es una cuestión del alfabeto, esto significa, según Derrida, que los *phonemes* (las unidades del sonido que corresponden aproximadamente a los símbolos del alfabeto) y los *sememes* (las unidades del significado), sólo pueden ser comprendidos si primero son reconocidos. Por otro lado, para ser reconocidos, deben ser reconocibles como un caso o versión de algo semejante que los ha precedido. Así, por ejemplo, el pasado se retiene en la memoria como una iteración (o en términos más tradicionales, una representación en la mente) de una experiencia pasada. En este sentido, una unidad de cualquier tipo, y ciertamente las unidades

que constituyen la expresión y el significado, que incluye el alfabeto, presupone iteración y por lo tanto una estructura temporal. Por lo tanto, las unidades especialmente presuponen un pasado, porque el pasado está presente como una iteración. Además, la memoria del narrador apenas puede abarcar el Aleph. Esta dificultad en abarcar la experiencia infinitamente saturada puede implicar una duda en cuanto a la existencia y la posibilidad del Aleph en sí: ¿es posible que un punto infinitesimal contenga una infinidad de personas, de lugares, de cosas, y de vistas?

El narrador ofrece una lista de algunas de las cosas que él vio en el Aleph, inclusive el mar, el alba, Londres, todos los espejos del planeta, nieve, vapor de agua, la noche y el día contemporáneo, cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, la cara de Beatriz, y, quizás lo más importante de todo, dice que él vio “en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra” (667). Con esta descripción de la tierra y el Aleph, el narrador ha chocado con el problema del *aporia* que uno encara cuando se enfrenta con el infinito, que describiré en detalle. A pesar del número de los símbolos que él utiliza, la experiencia de un número limitado de cosas carece de totalidad. Quizás un lenguaje perfecto, uno que utilice, como Block de Behar lo pone, un “alphabet in which the letters that have a distinctive graphic function would cease to differentiate, [which] would represent as much one phenomenon as another” (102),⁶ tuviera el poder de comunicar el infinito.

Mientras el narrador siente la veneración, su lista o la “enumeración” de las cosas que él ve en el Aleph no se pueden abarcar en su experiencia. El narrador lo expone, “[p]or lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito” (666). Entonces, el narrador concluye que el lenguaje le impide expresar el infinito. Así, en el tiempo que el narrador toma para sólo describir parcialmente algunas cosas, personas, y lugares que ve en el Aleph, pasa demasiado tiempo: para transmitir la expresión apropiadamente de la experiencia instantánea del Aleph, el narrador necesitaría expresar la lista infinita en un instante.

Al final del cuento, el narrador indica que vio un Aleph falso. Habla sobre otros Alephs a través de la literatura y la limitación de la mente.⁷ El no puede decir si vio todas las cosas, porque él no tiene confianza en la memoria humana.

El lenguaje: ¿El problema aparente?

Aunque Derrida no discuta directamente la naturaleza de la infinidad; su discusión de las conceptualizaciones del tiempo, del espacio y, especialmente del lenguaje, invita a la discusión. Como Derrida explica en un comentario sobre las bases de la fenomenología impuestas por Husserl, el lenguaje es inherente en los objetos puesto que hay una característica de iterable de algún objeto

identificable. Y el argumento de Derrida en “Signature Event Context” se refiere al lenguaje escrito y hablado y, también, a la experiencia:

Différance, the irreducible absence of intention or assistance from the performative statement, from the most ‘event-like’ statement possible, is what authorizes me, taking into account the predicates just mentioned now, to posit the general graphemathical structure of every ‘communication’ (Derrida, 327).

El lenguaje, cuando implica una articulación de pensamientos, ideas o representaciones, funciona en un proceso sucesivo. La estructura del lenguaje así revela que nuestra mente finita sólo puede pensar en sucesión, o con el pasaje de tiempo. En un sentido, nuestra mente se queda atrapada en “the time-series, the content of time, the order of time, and finally the sum total of time,” como lo pone Kant (276).

Aún cuando esté conceptualizado como un laberinto de posibilidades infinitas, como se expresa en “El jardín de senderos que se bifurcan,” el tiempo se define como si fuera momentos del “ahora.”⁸ Sólo vivimos ahora, y no somos capaces de ver las dimensiones laberínticas del tiempo antes y después de nosotros. Según Yu Tsun, en “El jardín,” el tiempo es lineal, como para permitir a los humanos experimentarlo como una serie de momentos presentes (uno después del otro). Después de la experiencia de cada momento, cada momento deja de existir, pero el narrador de “El jardín” tiene una perspectiva diferente:

He believed in infinite series of times, growing and vertiginous network of times, in a growing and vertiginous network of divergent, convergent, and parallel times. This weave of times that bifurcate, plot, or are secularly ignored, compromise *all* possibilities.⁹

Según el Dr. Albert en “El jardín,” es posible que el tiempo tenga una estructura de laberinto, pero nosotros sólo vivimos nuestra vida en los senderos finitos. Además, nuestra mente tiene el pasado y el presente en forma de las memorias (“la retención” en el sentido de Husserl) y las expectativas (“protention” en el sentido de Husserl). Sin embargo, el problema de la expresión del infinito tiene raíces que se extienden más allá del lenguaje, es decir, dentro del tiempo, como ahora se explicará.

“Différance”: La primera limitación

Según Derrida, para que lo escrito cumpla con su función, tiene que funcionar en ausencia de cada “destinatario determinado.” Esto significa que debe ser capaz de ser repetido o iterable; y cada elemento con capacidad de repetición (si es una marca, el signo, etc.) debe tener cierta auto-identidad que permita su reconocimiento y la repetición (318). La dificultad de la expresión

del infinito que es consecuente con esta teoría surge a causa de la naturaleza intrínseca de lo iterable y especialmente de su estructura temporal.

“Iterability” es una inflexión continúa del tiempo y *différance*. El concepto de *différance* se refiere primero a un espaciamiento espacial y temporal y, secundariamente, a la diferencia que existe entre lo escrito y lo oral.¹⁰ Un producto de la característica iterativa de lo escrito es un “essential drifting” (Derrida 316). Por eso, la determinación teórica o la saturación empírica de “the ‘real’ or ‘linguistic’ context” is “rendered impossible or insufficient by writing” (316). Si hubiera una “iterability” que no cambió, ni corrió, sería ideal en el sentido Platónico, existiendo sólo en un momento verdadero de puras formas. Entonces, si quisiéramos expresar el infinito completamente, primero, no tendríamos *différance* (y ningún pasaje de tiempo) y, luego, comprenderíamos un lenguaje, cuyos símbolos pueden transmitir cualquier cantidad de ideas simultáneamente en un instante. Los momentos del pasado, del presente y del futuro necesitarían ser presentados instantáneamente y simultáneamente. Las eternidades se reducirían a un instante. Todos necesitaríamos tener la mente transparente y los pensamientos instantáneamente comunicados desde la mente y necesitaríamos tener la capacidad para transmitir una cantidad infinita de ideas. Una mente de un individuo entendería los pensamientos de cualquier otra mente instantáneamente, como si fuera un pedazo de una red grande de todas las mentes. Quizás experimentara el infinito colectivamente. En general, vemos que no hay una salida debido a la separación o *différance* temporal y espacial y de la composición estructural del espacio-temporal; éstos impiden a un individuo captar la infinidad mentalmente.

Otra perspectiva de las matemáticas para entender el problema verdadero

Si el Aleph es representado por un conjunto matemático, los otros puntos son como si fueran los elementos de este conjunto. Por lo tanto, a través de las matemáticas, hay métodos para comprender los conjuntos infinitos. Pero si un método fuera aplicado al Aleph, sólo extractaría los objetos particulares, las vistas, las texturas, los colores, etc. que lo contiene o que hace el presente, con lo cual reduciría lo cualitativo a lo cuantitativo; también un método reduciría necesariamente, como los tratamientos matemáticos hacen inevitablemente, el infinito al finito (limitado: del latino *finis*, para abarcar, limitar, encerrar dentro de límites) por no sólo denominarlo así sino también por delimitarlo en términos de unas entidades (como los conjuntos y reglas generativas, los algoritmos y las correspondencias para engendrar a sus miembros).

Podemos considerar un experimento matemático particular del infinito,¹¹ que es una artimaña de percepción que va a ayudarnos a imaginar lo que puede ser realmente infinito en términos de lo finito. Imagínese una esfera de vidrio

centrada en el ojo y tangencialmente colocada en un plano, y que este ojo no tiene la concepción de la percepción de la profundidad. Por lo tanto, detrás de la esfera cualquier punto en el plano se conectaría con el ojo por una línea que golpea la esfera (dos veces). Y el ojo no tiene la capacidad para distinguir entre un fenómeno en la esfera de vidrio y otro fenómeno fuera de la esfera, o en cuanto a eso, una serie infinita de los fenómenos que forman línea que irradia fuera de un punto que toca (o quizás no toca) la esfera de vidrio.

Así, un objeto que pasa en el avión, visto como un fenómeno en la esfera él mismo, sería visto yendo más despacio; los puntos en el avión corresponderían a los puntos (o si no, los pares antípodos de puntos) en la esfera; y las líneas en el avión corresponderían a los círculos en la esfera. Por supuesto, los puntos en el plano corresponderían a los puntos (o si no, los pares de *antipodal-points*) en la esfera; y las líneas en el plano corresponderían a los círculos en la esfera. En esta situación, un punto, también, es dos puntos, porque cualesquiera dos líneas siempre se encuentran en un punto. Los puntos que están en la “infinitud” son los puntos en el horizonte y no son considerados especialmente únicos. En el modelo del plano, la infinitud parece una imposibilidad que es insondable; mientras que, en el modelo esférico, los puntos en la “infinitud” son los puntos normales.¹²

Pero si permitiéramos la "legitimidad" para hablar de conceptualizaciones matemáticas del infinito, uno no podría describir la infinitud del Aleph sin expresar la experiencia exactamente, porque ninguna descripción elaborada en el lenguaje (y el tiempo) quebrantaría la suposición de lo instantáneo que constituye una parte de la experiencia inicial. Entonces, la lista sucesiva de las cosas, que fue hecha por el narrador, necesariamente fracasa en capturar lo que era el Aleph (según cabe suponer) y que experimentó “[e]n ese gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es” (666). Entonces, el problema de expresar el infinito es más profundo que la superficie del lenguaje o de otras maneras de comunicarse, como las matemáticas:¹³ surge desde las limitaciones del tiempo y de la mente (aquél ya se había discutido anteriormente y éste será retomado brevemente). El narrador necesita expresar todos los “elementos” del Aleph y esta comunicación necesita ser completada en un instante de tiempo.

La infinitud inexpresable: El aporias de comunicar exitosamente el infinito

De hecho, cualquier tipo de expresión del infinito del Aleph, de cualquier manera de comunicación, probaría ser inútil. Eso es principalmente porque siempre utilizamos instrumentos finitos con las esperanzas de aproximarnos al

infinito. Mientras el narrador tiene razón cuando dice que el lenguaje es sucesivo por naturaleza, él no elabora la articulación sucesiva y lineal. Nuestra mente se agarra del universo del tiempo, donde los momentos sucesivos o *nows* son las experiencias en el presente, contribuyendo a sucesiones de momentos que la mente puede contener. Entonces, mientras las cosas tienen que ser iteradas antes de que puedan ser objetos perceptibles (como se expresa en el funcionamiento temporalmente estructurado del lenguaje), hasta cierto punto, cuando el lenguaje se comunica en una sucesión de términos, las limitaciones de nuestra mente (como resultado del mundo espacial-temporal que habitamos) pueden ser observadas.

Si el tiempo se abarcara en un instante, el individuo experimentaría todas las etapas de la vida simultáneamente. La percepción sería diferente (si la percepción es posible). ¿Si hubiera una suma de la experiencia en un momento, sería posible que esto fuera a presuponer un tipo de *being* que no es un *being*, es decir, que no parte del *Being*? ¿Por un extenso, un grado, si solamente infinitesimal, es necesario para una duración temporal y una extensión espacial manifestados en *Being*? Pero en el caso ideal, las dimensiones temporales y espaciales serían condensadas en un punto. Y parece que hemos llegado a la paradoja del nihilismo, porque en este momento cuando no hay diferencia absoluta entre el tiempo y el espacio, el *Being* no es posible, y así ¿cómo podemos existir? El problema de la expresión del infinito confronta también el dilema de lo iterable, que constituye un *aporia*. Por una parte, con la iteración, nada es parte de un contexto, y por otro lado, hay una separación en el contexto.¹⁴ Es un objetivo de Derrida explicar “why a context is never absolutely determinable” o “saturated (310),” que, de hecho, subyace la posibilidad de la disolución de la experiencia del tiempo. Es decir, ningún contexto (y así ningún objeto, ya que los objetos sólo aparecen en contextos) puede ser completamente o adecuadamente determinado o completamente caracterizado. La incapacidad del narrador para comunicar la experiencia del Aleph demuestra la pérdida de la “saturation” de la experiencia inicial con su utilización del lenguaje. Si ningún objeto ni contexto puede ser caracterizado completamente, adecuadamente, o con la certeza, luego ni lo finito ni un número infinito de sujetos podría ser suficiente para caracterizar un objeto, y ningún número finito ni infinito de objetos podría corresponder a un contexto ni a la situación ni al lugar (el conjunto infinito de las cosas que se contienen en el Aleph).¹⁵

La infinidad incomprensible: Las limitaciones de la mente humana

Un estado de comprensión compleja eliminaría el deseo para procurar el entendimiento y para transmitir las ideas. La ignorancia, sin embargo, es necesaria para la adquisición del conocimiento y, para éste, necesitamos tener

différance, porque con *différance*, nosotros tenemos la habilidad de olvidar el conocimiento para tener las memorias desteñidas, y podemos olvidar por qué *iterability* significa que el objeto que está presente puede llegar a estar ausente, ya que cuándo está presente, siempre puede ser presentado otra vez (contra un fondo de su ausencia posible). Si elimináramos la posibilidad de olvidar, entonces no habría habilidad de aprender y comprender.¹⁶

Kant cree que el conocimiento posible es limitado a las apariencias. Una característica importante de su modelo es que es necesario distinguir entre el mundo como existe *in itself* y la manera de su percepción y experiencia (en medio de las condiciones que son las intuiciones del tiempo y del espacio). Nosotros no experimentamos las impresiones desconectadas, porque si las experimentáramos nuestra experiencia no tendría unidad. De ahí, la experiencia necesita conectarse de algún modo, y esto significa en términos de las leyes que son necesarias para nuestra experiencia del mundo. Entonces, hay una limitación sobre lo que podemos percibir o lo que podemos describir como si fuera real. Podemos también reconocer los objetos que forman una parte del *manifold*. Luego, no podemos saber nada de lo que está más allá del *manifold*, ni podemos expresar lo que puede estar más allá de eso.

Parece especialmente interesante que cuando tratamos de pensar en el infinito, los *aporias* siempre parecen surgir. Quizás esto sea resultado de nuestro intento de comprender la información cuando no tenemos la capacidad de procesar todo en nuestra mente. Considere una analogía: el plano antedicho se refiere a la esfera como el *manifold* que está ligado a otra realidad fuera de nuestra experiencia.¹⁷ Quizá nuestra mente contiene un marco de referencia que carece de una dimensión o de muchas dimensiones —quizás un número infinito de dimensiones sean identificadas. Quizá la diferencia entre la comprensión de la infinidad y la caída en los *aporias* sea análoga a la diferencia entre la percepción del plano y de la esfera. Y de una manera similar, con la expresión del Aleph cuando el narrador encuentra el Aleph, él tiene dificultades con la expresión de la experiencia (a causa de la naturaleza del lenguaje), pero también porque su mente apenas puede concebir apenas la totalidad del Aleph: “mi temerosa memoria apenas abarca” (666).¹⁸

Si “all of our cognitions . . . lie in the entirety of all possible experience” (Kant 276), nuestra comprensión se cierra debajo de las condiciones de la experiencia posible. También, con más tiempo, nuestra mente sólo tiene la capacidad de percibir las cosas en el *manifold* de la experiencia. Los pensamientos de los humanos se pueden cerrar debajo de las funciones de nuestras facultades cognoscitivas según un psicólogo contemporáneo, Steven Pinker:

... in mathematics, one says that the integers are *closed* under addition: adding two integers produces another integer; it can never produce a fraction. But that does not mean that the set of integers is finite. Humanly thinkable thoughts are closed under the workings of our cognitive faculties, and may never embrace the solutions of the mysteries of philosophy. But the set of thinkable thought may be infinite nonetheless.¹⁹

Entonces, la incapacidad para expresar la infinitud no es una conclusión negativa. Como una criatura que inhibe el modelo del plano nunca puede ser capaz de percibir los fenómenos en el modelo esférico, todavía esta misma criatura puede continuar soñando, explorando, descubriendo y viajando en el plano como si tuviera la posibilidad de tropezar con un punto de la infinitud sobre la esfera. Y verdaderamente, si fuéramos capaces de entender la infinitud completamente e instantáneamente, la posibilidad de la creación de las conexiones reveladoras, como en un encuentro con una entidad tal como un texto literario, arrasaría (recuerde, una vez más, la referencia a la red de las mentes en la cual, todo conocimiento fue reducido a una transparencia). Pero porque la infinitud es inexpressable y existen las limitaciones de nuestra mente, podemos disfrutar de momentos creadores en la literatura; momentos que pueden ser tan valiosos como una experiencia del Aleph, los momentos cuando tenemos *life-changing* conexiones entre diferentes disciplinas del conocimiento.

Notas

¹ Me gustaría expresar mi gratitud al Profesor Howald, a los estudiantes en su clase, “*The Nature of Infinity*” y a los estudiantes en la clase “*Borges and Philosophy*” de la Universidad de Johns Hopkins por las discusiones que me ayudaron a alimentar esta composición.

² Borges, Jorge Luis. “El Aleph.” *Obras Completas*. (Buenos Aires: Emecé, 2005), p.664.

³ Mientras la declaración de la idea del Aleph es paradójica (cualquier punto, como cualquier objeto, debe diferir de sí mismo). Pero un punto en un espacio (o un tiempo) es una ubicación sin ninguna extensión o magnitud; luego, ¿cómo un punto puede contener todos los otros puntos?), y mientras otros debates filosóficos pueden salir de allí, parece que el asunto filosófico que es invocado por este cuento particular es mejor dicho como uno debe expresar la experiencia de un encuentro con la infinitud. Así, mientras este punto particular es el objetivo porque es el punto de la observación, el aspecto subjetivo, como un lugar desde el cual puede observar, retiene la mayoría del énfasis en este cuento.

⁴ El término “infinitud” nunca es indicado explícitamente en “El Aleph” ni en ninguno de los otros textos que están considerados aquí. Sin embargo, “infinito/a” es utilizado como un adjetivo en “El Aleph” (por ejemplo, “conjunto infinito” [666]).

⁵ El escepticismo temprano del narrador acerca de Daneri llega a ser más notable con la conclusión del cuento: mientras que Daneri cree que él puede utilizar el verso para encapsular el universo —una tarea que obviamente le intimida, el narrador, de una manera similar quiere compartir su experiencia con el Aleph, y encapsular esta experiencia, utilizando el lenguaje, para la comprensión de otro (en este caso, el lector). Así, el narrador vacila entre ser muy escéptico y dudar de las ideas de Daneri sobre la captura del planeta entero en el verso dedicado a él, y por sí mismo, quiere encapsular todas las experiencias del Aleph en el lenguaje (pero al fin también él encuentra que esto es problemático). Esta ironía puede sugerir que uno debe ser liberal y menos escéptico acerca de una tarea que no parece razonable para alcanzar, aunque puede ser alcanzada desrazonable.

⁶ Block de Behar, Borges: *The Passion of an Endless Quotation* (SUNY). Trans. William Egginton, (Albany: State University of New York, 2003), p.102.

⁷ “Nuestra mente es porosa para el olvido” (669).

⁸ Me refiero a las indicaciones de Heidegger que él hace en *Being and Time*, donde discute esto pero en la manera equivocada de entender tiempo.

⁹ Borges, *Obras completas*, p. 479, cited in Block de Behar, Borges: *The Passion of an Endless Quotation* (SUNY). Trans. by William Egginton, (Albany: State University of New York, 2003), p. 156.

¹⁰ La diferencia entre *différance* y *différence* es inaudible, y sólo con la forma escrita de comunicación hay una distinción entre las dos palabras. De esta manera, el discurso puede requerir la referencia a la escritura para la comprensión completa, y esta necesidad para lo escrito sugiere que lo escrito es primario, que significa que distinguiéndose entre discurso y la escritura requiere realmente lo escrito. Pero la necesidad para lo escrito en adición a lo hablado sugiere que queda un espacio, o la *difference*, entre los dos, intrínsecamente.

¹¹ Estoy en deuda con los cursos de matemáticas que he tomado en la Universidad de Johns Hopkins que me han preparado para el pensamiento visual-espacial.

¹² Además, en el plano, las distancias y los ángulos aparecen severamente retorcidos, como si estuvieran demostrados por una imagen de dos líneas paralelas que parecen encontrarse, aunque puedan quedar distintas líneas de una distancia igual (uno puede visualizar esto con la imagen cuando uno está de pie en el suelo de una carretera y mira a la distancia, hasta la línea del horizonte).

Los lados del camino [las dos líneas paralelas] parecen estar encontrándose en un punto, aunque, está claro que las líneas son siempre distintas). Sin embargo, en la esfera, las distancias y los ángulos son fáciles de concebirse. Por ejemplo, la distancia entre el norte infinito y el sur infinito es $\pi/2$.

¹³ Aún en *set theory*, donde hay trabajo substancial para comprender completamente el concepto de la "infinitud," nos encontramos todavía con problemas: considere por ejemplo como Cantor propuso la *Continuum Hipótesis* (que, de forma rápida, indica que no hay un número entre el primer número infinito y el segundo número infinito) como una conjetura. Cantor entonces demostró que nadie puede negar la *Continuum Hipótesis* con los mismos axiomas matemáticos. Por eso, se decidió que es imposible demostrarla falsa y, al mismo tiempo, no era demostrablemente falsa. Más tarde, Gödel demostró que nadie puede demostrar la hipótesis de los axiomas matemáticos (por ejemplo, mejor dicho, la hipótesis no es demostrablemente verdadera). Así, la conclusión: con los axiomas impuso en matemáticas, la *Continuum Hipótesis* (que es necesario para tener una conclusión sensata de este asunto de la relación de la infinitud en la teoría, con los axiomas referidos) que es una conjetura improbable. Hay algo extraño en esto, en un modo que se puede parecer a la estructura extraña inherente de los *aporias* que uno puede encontrar en la literatura y la filosofía.

¹⁴ Considere el ejemplo siguiente. Las palabras del narrador se refieren a su experiencia del Aleph y él las utiliza para tratar de comunicar la experiencia (en la que él fracasa). Pero si él consiguiera comunicar la experiencia, las palabras utilizadas entonces no estarían mencionando la experiencia. Para expresar la experiencia, la comunicación es necesaria (esto es similar a la idea de un mapa, como en el texto de Borges, "El Rigor de la Ciencia," comunica información con tal de que sea un mapa bueno, pero en el momento en que lo dejó de remitir (así eliminando la *différance*, dejó de ser un mapa efectivo).

¹⁵ Adicionalmente en "Pierre Menard," Borges se burla del concepto de "llegando a ser un contexto." De hecho, las enumeraciones en ese cuento (similares a las enumeraciones en "El Aleph"), iluminan una cuasi-saturación y así, ridiculiza la incapacidad de cubrir los detalles de un acontecimiento.

¹⁶ Considere por ejemplo, la distinción del carácter entre "el cronométrico Funes" y "Funes el memorioso" en el cuento de Borges, "Funes el Memorioso."

¹⁷ Por supuesto, esto debe violar el espíritu de Kant, porque para Kant no hay experiencia *possible*, aún teóricamente, de lo que no se conforma a las mismas condiciones que pertenecen a nuestra experiencia verdadera.

¹⁸ Tal crítico de este argumento puede sugerir que mientras uno no puede ser capaz de girar mentalmente un objeto en un espacio cuatridimensional él puede, en vez de eso, expresar (o emplea a un matemático para expresar) la rotación en términos de ecuaciones. De un modo similar, uno, que tampoco tiene la capacidad para contar el conjunto entero de números verdaderos, ni ningún número del cero a uno (la característica de la densidad de los números verdaderos dice, verdaderamente, que hay números que son *uncountable*, conocidos comúnmente como los *irrational numbers*), puede tener la capacidad de entender qué consiste el conjunto y lo que contiene, y qué reglas engendran las operaciones para producir miembros “nuevos” del conjunto.

¹⁹ Steven Pinker, *How the Mind Works*, (New York: W. W. Norton, 1997), p. 563.

Obras citadas

- Block de Behar, Borges: *The Passion of an Endless Quotation* (SUNY). Trans. William Egginton, Albany: State U of New York, 2003.
- Borges, Jorge Luis. “El Aleph.” *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- . “El jardín de senderos que se bifurcan.” *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- . “Form and Meaning: A Note on the Phenomenology of Meaning.” *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- . “Funes el memorioso.” *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2005
- Derrida, Jacques. “Signature Event Context.” Trans. Alan Bass. *Reprinted in Margins of Philosophy*, Chicago: U of Chicago P, 1982. 307-30.
- Kant, Immanuel. *Critique of pure reason*. Trans. and ed Guyer and Wood. Cambridge U P, 1998.
- Steven Pinker, *How the Mind Works*. New York: W. W. Norton, 1997.
- “The Aleph: Introduction.” *Short Stories for Students*. Ed. Marie Rose Napierkowski, Vol. 17. Detroit: Gale, 1998.

Contract for Publication in *El Cid*

(When notified of his/her work's acceptance, the AUTHOR must sign two copies and forward them to the EDITOR, who will sign and return one copy.)

I, _____ (full name), henceforth known as AUTHOR, hereby give permission to Mark P. Del Mastro, EDITOR (redactor), as agent of The Citadel's Tau Iota Chapter of Sigma Delta Pi, National Collegiate Hispanic Honor Society, henceforth known as PUBLISHER, to publish an original work by the AUTHOR entitled

(name of work)

The AUTHOR guarantees that the work is completely his/her own and that it has not been published previously nor is it or any part of it presently being considered for publication by anyone other than the EDITOR.

The AUTHOR guarantees that the work does not infringe upon the copyright of others.

The AUTHOR guarantees not to hold the EDITOR or PUBLISHER liable for any expenses or damages resulting from the contents of the work.

The AUTHOR grants full permission to the EDITOR to make any grammatical corrections to his/her work before publication. In the case that the work exceeds the 1000-word limit as stipulated by the PUBLISHER, the AUTHOR grants full permission to the EDITOR to modify the work in order to meet this criterion.

Finally, the copyright of the work reverts to the AUTHOR upon publication.

Signed: _____ (Author)

Date: _____

Signed: _____ (Editor)

Date: _____

El Cid Subscriptions

El Cid is an annual publication of the Tau Iota Chapter of Sigma Delta Pi, The Citadel, with a spring issue. Institutions or individuals may subscribe annually to the paper version of the journal by providing the necessary information requested below. Checks should be made out to "The Tau Iota Chapter, Sigma Delta Pi" and sent to

Prof. Mark P. Del Mastro
Director, *El Cid*
171 Moultrie St.
Charleston, S.C. 29409

_____(cut here)

El Cid Subscriptions

Name: _____

Occupation: _____

Company or
Institution: _____

Mailing
Address: _____

E-mail
Address: _____

Check amount enclosed:
\$10 (1 yr): ____ \$18 (2 yrs): ____