

El Cid

*La revista estudiantil del Capítulo Tau Iota de
Sigma Delta Pi, La Sociedad Nacional Honoraria Hispánica.
Fundada en la primavera de 1993.*



Colaboradores

*Hollins University; Indiana University Northwest;
The City College of New York; Maryville College; St. Joseph's University;
Texas State University; The Citadel; University of Kentucky;
University of Virginia; Westmont College*

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

*Copyright © 2009 by the Tau Iota Chapter,
Sigma Delta Pi, The Citadel
ISSN: 1082-5894
www.citadel.edu/elcid*

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

El Cid

Publicación anual

Director

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

Louis Richard Doelling, 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. Galbis

Cathleen Cuppett, Coker College

Charles Moore, Gardner-Webb University

Gerardo Piña Rosales, Lehman College-CUNY

Hector R. Romero, University of Texas Pan American

Ganadora del Premio Ignacio R. M. Galbis, 2009

Alejandra Gutiérrez, University of Virginia

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. Galbis* 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. Galbis* 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,
Literatures & Cultures, The Citadel, Charleston, S.C., 29409.

Índice

<i>Poesía</i>	iv
<i>Relatos</i>	viii
<i>Ensayos</i>	xviii

**

Poesia

Oda al taxista

Matthew Klumpp
University of Virginia

Durante una noche que garúa
alumbrada por farol,

A través de los borrachos,
las putas y los mendigos,

Emerge un hombre chato,
gordo y cholo.

Retuerce las manos
y brinca de grupo en grupo.

Está listo para ganar su pan del día
la noche anterior.

Con ojos anticipantes
y sonrisa amistosa

Ofrece el transporte:
su Toyota como carro blindado.

No se aprovecha de los tontos desconocidos.
Al contrario, les enseña y les simpatiza.

—una verdadera luz en la ciudad nublada—

Miss Athena

Kianny N. Antigua-Padilla
City College of New York

Un clavado en la arena.
100 metros de mariposas muertas.
Sincronizando los errores.
Pedaleando las patrañas.

Ejecutando bajo presión,
(porque todos miran, todos evalúan,
critican, desapartan).

Haciendo una carreta sin manos
sin poner los pies en el tabloncillo.
Perdiendo mi último chance.
Cambiando el oro por el aire.
Cambiando el aire por respirar.

En la cocina de una curandera

*Héctor Aguayo
Texas State University*

 Mi cuerpo es como una vasija de barro
 Expuesta al fuego lento
La poción en mi sangre empieza a ebullicar
 Exponiendo mis deseos
 Queriendo entender los secretos
 De la arquitectura y de
La descomposición de la materia.

 Se agrega la sal
 Para darle lo esencial y cordura.
 Se agrega el trigo
 Para darle complejidad y textura.
 Se agregan pétalos
 Para darle sensualidad y ternura.
Se mezcla con una cuchara de palo,
 Formando algo tangible

 Es el arte de la manipulación
Inspirado por un sueño del mañana.
 Con temores forme una pared
Que me serviría para la autodefensa.

Con tal conjuro se derriba esa pared
 Y se experimenta el cuento iluso
 Del siempre jamás.

Relatos

Cada quien tiene su turno

Napoleon Dunn
The Citadel

Aquí yazgo, todo mi cuerpo cubierto por un charco de sangre y con un tiro colocado en mi cabeza . . . *Padre nuestro que estas en los cielos, santificado sea tu nombre, venga tu reino, hágase tu voluntad, en la tierra como en el cielo.*

El Capitán Sansfoy era un hombre de sustancia, bien educado en una universidad norteamericana. Era un veterano de muchas campañas militares y sus cicatrices lo demostraban. Y yo, yo sólo soy un . . .

—¡Cabo Lache! —me gritó el capitán. ¡Cabo Lache, despiértese, vámonos yendo! La muerte no espera a nadie y ahora es tiempo para darle a nuestros malditos enemigos lo que nadie conoce.

—Sí, ya voy —le respondí.

Y a prisa nos fuimos a pie.

Estuvimos caminando por las montañas cerca de Pico Duarte. Esa fue mi primera vez en este lado del país. El bosque era magnifico, lleno de magnolias, palmeras, robles, y allá en la distancia, un manzano maravilloso. Pero lo más bonito era el pico de la montaña besando el cielo como si Dios hubiera abierto su puerta mirándonos desde su trono. Cinco millas adelante nos acercamos al sitio de la emboscada.

—Mira ahí y por allá también . . . un desierto.

Aquí en este terreno vasto no había nada, sólo mugre o plantas rodadoras, a veces aparecía un arbusto.

—Sí, mi capitán, lo sé, parece un poco extraño que un infierno condenado como este lugar pueda ser ubicado tan cerca de un paraíso como del que hemos salido.

—¿Paraíso? Todo eso es un estado mental. Todo puede ser paraíso o infierno, depende de cada hombre. Mira el desierto en la ciudad de la Meca en Arabia Saudita para los que no viven allá y los que no son musulmanes, es una tierra abandonada, pero para los seguidores de Alá es el nirvana. Y para usted este bosque es un paraíso, pero lo que importa es el significado que se da al sitio.

—De acuerdo, Capitán, pero este lugar no puede ser un paraíso para nadie.

—Al contrario, Cabo Lache, para mí éste es un paraíso. No sé por qué, pero me siento cómodo aquí, como si el lodo fuera mi cama eterna.

Después de dos horas caminando llegamos al sitio.

—Este lugar es perfecto, lo más perfecto que he visto en mi vida! Ya preparado y todo, no tenemos nada que hacer . . . Es como si fuera el destino—dijo el capitán.

Estuvimos en lo que se llama un “hasty fighting position” o una trinchera. Con dimensiones de tres pies de ancho, un trozo de siete pies y una profundidad de cuatro pies. Pusimos todos nuestros equipos en la trinchera y empezamos a sacar nuestras armas. Con la apariencia de un niño emocionado el capitán sacó su arma, una M16 semiautomática. Lentamente se la quitó de su bolsa como si fuera una mujer vestida de blanco; la limpió con un roce suave todavía acariciándola y le dio un beso.

—Mi negrita linda, te amo tanto —dijo el capitán con un susurro.

Mientras, dándole un besito, el capitán me miró fijamente. Y me sentía como si hubiera visto un hombre gozando con su mujer. Sus ojitos estaban casi cerrados y con fuerza los abrió.

—¡Bu! —exclamó el capitán Sansfoy.

Yo salté de miedo.

—¡Coño . . . Diab!o! ¡No haga eso! Usted casi me mata.

—Lo sé, jaja, no se preocupe, sólo fue un chiste; pero, ¡Oiga! tengo otro, ¿cómo le llaman los marinos a un hueco con dimensiones de cuatro por tres por siete?... ¡Una tumba poca profunda! —el capitán bromeó.

—Ah, capitán, usted es tan gracioso, debe de ser un humorista. Pero realmente, ¿le puedo preguntar algo?

—Sí — me respondió con una mirada severa.

—¿Usted no tiene miedo de morir? —le pregunté.

—¿Miedo . . . de morir? ¡No! — chilló con una cara estoica.

—¿Cómo que no?

—Bueno, usted sabe que yo no creo en nada . . . No, no voy a decir eso, pero no creo en toda esa locura que existe en las religiones del mundo. Lo único que creo es que los hechos del futuro ya están predeterminados y no se pueden cambiar.

—Perdóneme, capitán, pero no estoy de acuerdo con usted. No puedo creer que yo no tenga ninguna parte de influencia en mi destino. La Biblia dice que Dios fue que *creyó al hombre*, y *Dios le dio al hombre mismo su libre albedrío*. Si lo que usted me dice es verdad, no hay razón para vivir una vida justa ni seguir las reglas de la sociedad porque lo que va a pasar, va a pasar y la conducta no vale nada . . .

—¡Sí, sí, así es! Eso es triste pero es la verdad —me explicó. Escuche, los musulmanes, los judíos, los cristianos o los que sean piensan que tienen la clave del mundo en un viejo libro y que Dios les da un poder mágico, pero sinceramente esos mitos no existen, ni el cielo ni el infierno. Yo odio cuando la gente me dice que va al cielo o que yo iré al infierno, cuando alguien se muere realmente lo que pasa es que regresa a la tierra, se convierte en mugre y ya. Aquí mismo, donde estamos, yace mucha gente y, créeme, en el futuro más personas van a descansar aquí también.

Eso fue un tema que le apasionaba muchísimo. El ánimo que tenía en su cara era como si el diablo estuviera predicándome contra Dios. Se ocultó el sol y la noche vino llevando el frío.

—Cabo, me voy a dormir un chin, mantenga la defensa y si llegaron los enemigos me avisa.

Un descanso, por fin.

—Capitán, despiértese, ya vienen los enemigos —me dirá el cabo.

Yo me despertaré con prisa y entusiasmo:

—Bueno, tire una granada! —le diré.

Con balas sobre mi cabeza, les devolveré los tiros a los enemigos, pero se acercarán todavía. Yo me levantaré disparando y gritando, pero el Cabo Lache no se levantará, se quedará tumbado con sus ojos cerrados como un maldito cobarde.

—¡Levántese! — le gritaré al soldado.

Me caeré, pero por qué:

¿Quizás me dispararon?

—Capitán, despiértese —me dijo— ya vienen los enemigos.

—Bueno prepare una granada y no cierre sus ojos.

En un santiamén, la granada explotó. La explosión fue magnífica algo surreal. Ya empezamos a tirar, y yo me levanté mientras tirando.

—Soldado, levántese —le grité,— así es, exactamente como mi sueño: ¡levántese! Es el destino.

El maldito cobarde se quedo tumbado y empezó a rezar:

—Danos hoy el pan de cada día Dios, ayúdame y perdona nuestras ofensas.

Ya sabía que aquel momento sagrado había llegado.

Me caí.

—Soldado, levántese — imploró el capitán.

El capitán Sansfoy se cayó a causa de una bala que le pegó en su pecho. Él me atravesó con una mirada que no conocía.

—Soldado, te toca a ti el destino.

El cuarto era todo metal gris sin ventanas y con un poco de frío en el aire como el primer día de invierno. El guardia que tuvo que guardarme, estaba sentado en una silla con sus pies trepados en mi estómago. Tenía un dolor grandísimo en mi cabeza. Pensé que todo eso era un sueño porque no podía estar vivo.

—Despierta ya soldado; te di bien duro y dormiste más que pensé que dormirías.

No podía decir nada, ya sabía donde estaba y que los enemigos me habían capturado. Eso no era un sueño, sino la realidad fría y cierta.

—Guardia, ¿que paso con mi capitán?

La repuesta me sorprendió; El hombre con su pulgar en su cuello hizo una moción que sólo podía significar la muerte. La única razón por que yo tenía la misma suerte era por Dios.

—Ahora, soldado, comienza mi parte favorita.

Él sacó su arma, la cargó y me miró con una cara rabiosa con el humo del cigarro saliendo por su nariz. Después de tres horas de tortura y humillación, sangre por todo mi cuerpo y dolor en todo mi cuerpo, los castigos acabaron.

—Soldado, gracias por la información y su cooperación— dijo mi verdugo con un tono sarcástico.

— Señor, una pregunta a usted: ¿por qué no morí durante la batalla? —me pregunté a mí mismo mientras yo miraba al cielo.

—Buena pregunta —me dijo mi verdugo, equivocándose: yo no hablaba con él. Pasando la lengua por su labios, no sé, quizás en aquel momento no fue su destino.

Mientras ese hombre me explicaba sus motivos, me apuntó con el arma.

—Pero ahora te toca a ti.

Yo vi la bala en cámara lenta girándose, sólo podía pensar en mi familia, en mi vida, en mi juventud, el capitán, y esperé el momento con anticipación.

Aquí yazgo, todo mi cuerpo cubierto por un charco de sangre y con un tiro colocado en mi cabeza . . . y *no nos dejes caer en al tentación sino que libranos del mal.*

Amén.

La bodega

Cody King
Westmont College

Los dedos se movieron torpemente en la oscuridad para buscar el timbre de la puerta. Lo encontraron, y una melodía misteriosa y vieja empezó a sonar al otro lado. Tan pronto como sonó, se escucharon ladridos, y con los ladridos unos golpes pesados progresivamente más fuertes, como si un percherón estuviera acercándose a la puerta. Preparándose a ser pisoteado por una bestia de proporciones enormes, el visitante se agachó y sintió los muslos tensos un poco. El ruido de los ladridos continuó mientras los ojos del visitante se ajustaban a la oscuridad. Poco a poco, pudo ver los nudos en la gran puerta de madera, así como el jardín descuidado a los dos lados del sendero de piedra que conducía al peldaño. Una señal salía del follaje y parecía decir: “Peligro: Perros Bravos.” De repente, la puerta se abrió de golpe. Una luz inundó el peldaño desconocido. Una silueta encorvada estaba de pie en la entrada, flanqueada en ambos lados por dos mastines ingleses. Tenían un pelaje castaño dorado, orejas café, y unos pronunciados hocicos negros mojados con saliva. Los muslos del visitante se relajaron, aunque la casta de los perros parecía amenazadora. Por fin, el visitante puso su atención en la figura encorvada.

—¿Don Escanciado?

—Hmph.

—Es el Señor Baker . . .

—Oh, Señor Baker. Se me olvidó que venía usted. Pase. —Don Escanciado tenía un tono sin entusiasmo, agotado tal vez por los días graciosos de una vida banal—. Yo intenté dejar encendida la luz para usted. Siento haberlo hecho esperar en la oscuridad. Y lo siento por los perros. Espero que no lo asustaran mucho.

—Bueno, al principio . . . —El invitado se inclinó despacio y continuó como si hablara a un bebé —¿Pero ustedes son bastantes amables, no? ¿Tienen nombres? — Los mastines gruñeron por sus hocicos, que eran más negros que la capucha de un verdugo.

—Sí, sus nombres son Farrah y Rhon, como Rhonda. Traiga su equipaje adentro. Puedo mostrarle la casa, ya que va a alojarse aquí por unos días.

Don Escanciado, seguido por el invitado y los mastines, salió fuera del vestíbulo de la entrada y caminó por un pasillo. El pasillo, como toda la casa, estaba alumbrado por luces góticas y débiles, que daban un pálido brillo amarillo. De hecho, la casa de estuco blanco estaba casi tan oscura en el interior como en el exterior. Don Escanciado llevó a su huésped por varias salas, siempre acompañado por los dos perros. Él señaló el piso de arriba en la dirección del cuarto de huésped para que el invitado pudiera encontrarlo por sí mismo. Como si estuvieran iluminadas por la luz de velas, las salas titilaban con

sombras, y continuamente ocultaban y revelaban el ambiente: las tablas anchas de una madera marrón oscuro, como un mar reflejando el cielo de vigas por encima; y el hierro forjado que adornaba la escalera hacia el piso de arriba.

El invitado desempacó en el cuarto de huésped, y entonces se duchó. Después, bajó las escaleras para relacionarse con su anfitrión como se sentía obligado. Don Escanciado, con un raro destello de entusiasmo, llevó a su invitado a una pequeña puerta arqueada al lado de la base de la escalera. Una onda fría de aire malsano envolvió a los dos mientras entraban a lo que parecía a ser un sótano. Mientras bajaban los propios escalones del sótano, Don Escanciado encendió la luz y explicó con su voz arañada: “Esta es la bodega de vino. Hago vino.” Entre las oraciones, él se aclaró la garganta. Siempre se aclaraba la garganta.

Los estantes, apilados con botellas de vino, rodeaban la bodega. Un tonel estaba de pie en el rincón como decoración, y el invitado se fijó que en el otro rincón estaban los dos perros, que ya debían de estar en la sala. Parecían inactivos y perezosos al lado de dos escudillas vacías sobre el piso frío del sótano. El invitado recordó la señal de aviso en el peldaño y pensó en la ironía, que realmente los perros parecían impasibles a todo lo que pasaba. Los perros miraron arriba hacia los hombres sin mover las cabezas del piso, aparentemente en una siesta porque acababan de comer. Al lado de los perros, el piso del sótano se teñía de un morado pálido, quizás debido a uno de los intentos fracasados de hacer vino por Don Escanciado. El anfitrión sacó una botella, echó dos copas y dio una a su compañero más joven. Su conversación serpenteaba entre temas triviales, y la botella se disipaba mientras los perros los miraban. Lentamente, el invitado perdió la noción del tiempo. . . .

. . . De pronto, los pájaros volaban cada vez más cerca encima de la cabeza. Eran oscuros e indistinguibles. Uno rozó su pelo. En ese momento, otro hizo lo mismo, y aún otro. Los pájaros empezaron a ladrar. Los ladridos aumentaron más y más, y los pájaros se acercaron más y más. Uno vino a los ojos con su pico negro, y el invitado se despertó. Se encontró en la cama del huésped. Los perros ladraban en el piso de abajo. Crujiendo bajo las sábanas el resto de la noche, el invitado no pudo quitarse de encima la imagen del pico puntiagudo de un pájaro negro que se acercaba. Antes del amanecer, él se levantó de la cama. Sin cesar, los mastines continuaban con sus ladridos. El invitado empacó su maletín con unas carpetas, y descendió las escaleras. El viejo anfitrión y el joven invitado desayunaron con pocas palabras dichas entre ellos, y aunque todavía estaba estremecido, el invitado ni siquiera mencionó su pesadilla. Con su maletín en mano, el invitado salió de la casa a su trabajo hasta poco antes del atardecer.

El invitado cogió su maletín del taxi y se acercó a la casa de Don Escanciado por primera vez en la luz del día. Con el sol de la tarde reflejado sobre el techo de tejado rojo y el estuco blanco, la casa parecía aún más impresionante que la noche anterior, y mucho menos amenazadora. No obstante,

la imagen de estos pájaros de pesadilla continuaba preocupándolo. Él se retiró al cuarto de huéspedes hasta la cena, y examinaba las carpetas de su maletín. Don Escanciado preparó la cena y sirvió a su invitado una porción generosa. En la esquina de la mesa, sentados entre los dos hombres, Farrah y Rhon miraban fijamente al invitado y luego a Don Escanciado, como si pidieran permiso de participar en la comida. El invitado sintió los ojos hambrientos, y Don Escanciado debió de darse cuenta de la misma cosa porque él saltó de la mesa, diciendo: “Ustedes chicas deben de tener hambre. Olvidé de darles la comida hoy.” Mientras que las llevaba a la puerta arqueada de la bodega, él dio una vuelta ligeramente y continuó: “Sabrá Dios que se vuelven gruñonas cuando olvido de darles la comida. Lo juro, a veces pienso que me estoy poniendo senil.” Como si estuvieran sonriendo por sus hocicos negros, los mastines trotaron alegremente detrás de su amo hacia la bodega. El invitado terminó solo la comida. Agotado por la noche anterior, decidió acostarse temprano, y así lo hizo.

Los pájaros fueron más definidos esta vez. Él pudo distinguir sus plumas negras y brillantes, contrastadas con el negro apagado de sus picos. Ellos se acercaron aún más rápido que la noche anterior. Él trató de escapar, sacudir la cabeza, aplastarlos con las manos, pero de nada sirvió. Y en este momento los ladridos empezaron, o tal vez eran más como un aullido de un lobo. Volaban más cerca, ladrando más fuerte. Un pico de color negro apagado vino para los ojos, y entonces se despertó. Mientras continuaban los ladridos, el invitado se dio cuenta de que éstos debían venir de la bodega. Preocupado por la pesadilla persistente, él se acostó en la cama hasta el alba sin dormir.

Exhausto, el invitado regresó del trabajo al día siguiente. Culpó al poco sueño que tuvo los dos noches anteriores; su conciencia no admitía que las imágenes de estos pájaros le persiguieran durante el día. Antes de cenar, el invitado se acostó para una siesta, pero rápidamente cayó en un sueño profundo.

Los pájaros se abalanzaron despacio, y ganaban velocidad conforme se acercaban. Más que distinguirlos, él reconoció cada pájaro. Podía dar a cada uno un nombre, como si fueran sus propios animales domésticos, suyos para cuidar, suyos para alimentar. Empezaron a ladrar, pero con más vigor esta vez. Dos de los pájaros buscaron los ojos, picoteando violentamente. La sangre cayó sobre las mejillas, y todo se volvió negro. Los picotazos y ladridos continuaron. El dolor muy agudo fue demasiado, y el invitado se despertó, con las palmas sudorosas cubriéndose los ojos. Los mastines aullaban abajo. El invitado echó un vistazo al reloj, vio que era la una de la mañana, y de repente se dio cuenta de que el estómago gruñía con hambre. Decidió ir a la cocina por un bocado. Mientras los perros ladraban sin parar, él se puso una bata y caminó atontadamente hacia la escalera.

Cuando llegó a la base de las escaleras, los ladridos pararon. Atraído por una curiosidad inconsciente, se acercó a la puerta arqueada de la bodega y la abrió. Bajó las escaleras, tratando torpemente de alcanzar la luz. Y de pronto los

vio: dos pares de ojos —hambrientos y alertas— que brillaban en la oscuridad. En una onda de pánico, el invitado giró para subir las escaleras. Oyó un correteo pesado detrás de él, y en su avance impetuoso para subir las escaleras, tropezó. Se tumbó sobre las escaleras, y los brazos fueron lanzados a todas partes, accidentalmente —fatídicamente— cerrando la puerta de la bodega. El haz de luz que entraba de afuera se hizo más pequeño y luego hubo una oscuridad completa.

Con el alba, Don Escanciado amaneció con lentitud, como siempre. Preparó el desayuno y comió solo. Encendió la máquina de café, y fue a la bodega para dejar salir a los perros. Allá sentados en el rincón, estaban Farrah y Rhon, perezosos y satisfechos sobre el piso frío del sótano, al lado de dos escudillas vacías.

*

Las dos lunas

Alejandra Gutiérrez
University of Virginia

“A Machá”

Hace tiempo mi abuela me contó que había soñado con dos lunas y también me dijo un secreto: que ella se moriría el día que viera esas dos lunas. Me dio pena pensar en la muerte de mi abuela, pero de pronto recordé que cuando me dio paperas enseguida me curé porque mi abuela sabía que la hoja de libertadora era lo mejor que había para curar la hinchazón, y cuando mi hermanita recién nació nunca se enfermaba porque mi abuela tempranito salía a recoger hojas de borrajón para echarle al agua con que la bañaba mi mamá. Así que pensé que mi abuela no podía morir porque ella sabía los remedios para todas las enfermedades. Yo se lo dije ese día que me contó el sueño de las dos lunas, pero ella me explicó que morir se no es nada malo, que es como cuando nos bañamos en el río y luego nos acostamos sobre la tierra para que el sol nos seque y nos quedamos dormidos de lo bien que se siente estar allí calentitos. Me dijo que es como dormirse así, tranquilamente, y después despertamos en un sitio lindo junto al mar. Yo nunca lo he visto, pero mi abuela nació junto al mar y siempre me cuenta que es de lo más bonito que hay y cómo brilla cuando el sol de mediodía le pega fuerte, que son como estrellitas sobre el agua me contó. Yo siempre he querido ir a conocer el mar, pero vivimos muy lejos y mi abuela dice que allá no queda nadie de su gente.

Hace dos días cuando me levanté y fui a la cocina a tomar la leche no encontré a mi abuela. Mi mamá me dijo que no fuera a buscarla a su cuarto

porque no se sentía bien y tenía que descansar. Así que me entretuve en la mañana jugando en la cerca con Celia, que estaba estrenando unos lazos rojos que le regalaron de cumpleaños. A la hora del almuerzo tampoco estaba. Comí con mamá y después le llevamos un poco de sopa. Yo la ayudé con las almohadas para que se enderezara y tratara de comer un poquito. Al rato dijo que ya se sentía un poco mejor y yo me acordé de que el té de manzanilla es bueno para muchas cosas y le pregunté si quería, pero me dijo que no y me prometió que si se sentía mejor haríamos nuestra caminata de todas las tardes. Pero no se mejoró. El doctor Montalvo vino en la noche, estuvo un rato con ella y luego habló callado con mi mamá. Cuando me vio entrar en la cocina me sonrió y me preguntó si vería el eclipse de esa noche. Yo no sabía qué era un eclipse, entonces él me explicó que eso ocurre cuando la tierra se pone entre la luna y el sol. No entendí muy bien todo lo que me dijo, pero pensé que a mi abuela le gustaría saber que la luna llena de pronto desaparecería del cielo. Así que cuando mi mamá fue a atender a mi hermanita me colé en el cuarto de mi abuela. Estaba con los ojos cerrados, pero cuando me sintió cerca los abrió y me agarró la mano. La suya estaba fría y húmeda como las piedras de la orilla del río. Yo traté de cubrírsele con las mías para darle calor mientras le contaba lo que iba a pasar con la luna. Entonces me pidió que la ayudara a salir al patio, pero sin que mamá se diera cuenta. Se puso de pie lentamente. Yo le eché en los hombros el chal marrón de rayitas verdes que tanto me gusta, no fuera a ser cosa que se resfriara también con el sereno. Caminamos sin hacer ruido hasta al patio y nos sentamos en el banquito debajo de la pomarrosa. Allí estábamos muy quietas cuando comenzó. La luna que estaba clarita en el medio del cielo comenzó a ser cubierta por una sombra y era impresionante cuando estaba la mitad tapada porque la otra mitad parecía que brillaba con más fuerza, como si no quisiera ser tragada por la negrura. Todo sucedió bastante rápido y así como se cubrió de negro se volvió a destapar y quedó otra vez como un farol inmenso. Mi abuela y yo nos persignamos como siempre que vemos la luna nueva. Mi mamá nos encontró en el patio, me regañó e hizo volver a la abuela a la cama.

Ayer mi abuela no se levantó más. Dicen que murió mientras dormía. Todo el día y también hoy he tratado de explicarle a mi mamá lo de las dos lunas y que mi abuela se fue a ver el mar, que no llore, que ella me contó que era como dormirse después de bañarnos en el río, pero mi mamá no me escucha y me abraza tan fuerte que casi no puedo respirar. Y entonces también me dan ganas de llorar. Y es que está bien que mi abuela se fuera por fin a ver el mar, pero como dice mi mamá sólo Dios sabe qué solas nos hemos quedado.

Ensayos

Nada: La creación de un personaje existencial en la España de la posguerra

Kelsey White
Maryville College

En 1944 algo sin precedente ocurrió en el mundo literario de España: el estimado Premio Nadal fue ganado por una mujer joven de veinticuatro años. El estreno de esta novelista, Carmen Laforet, y su obra, *Nada*, representaban una nueva vida para la literatura española y para las autoras en particular. Con el éxito de su novela, Laforet inspiró una esperanza nueva para un país desgarrado por una guerra brutal. Sin embargo, las situaciones y los personajes presentados en su novela están muy lejos de esa esperanza; la Guerra Civil marcó un capítulo atroz en la historia española y sus efectos son plenamente evidentes en el ambiente oscuro y las relaciones disfuncionales que se presentan en *Nada*. Usando elementos del existencialismo, Laforet captura en su novela la experiencia difícil de una adolescente en la atmósfera traumatizada de la época posguerra, un mundo donde literalmente no hay nada, tanto en las cosas materiales como en las cosas espirituales.

Carmen Laforet Díaz nació en Barcelona en 1921, la hija de un arquitecto y profesor (Firmat 26). Su familia se mudó de esa ciudad a Las Palmas de Gran Canaria, una isla donde ella pasó mucha de su niñez y adolescencia en relativa tranquilidad. En 1939, siguiendo la Guerra Civil, regresó a Barcelona y luego a Madrid para realizar sus estudios universitarios en filosofía, letras y derecho, carreras que nunca completó (Laforet 441). Poco después, ella empezó a escribir. Laforet formó parte de una generación que fue testigo de las atrocidades de la Guerra Civil y sus efectos perjudiciales en el país. Viviendo con su abuela en Barcelona, ella presenciaba de primera mano “the social and moral horrors of post-war Spain” (Kirkup). El país estaba subsistiendo en un estado de depresión económica, falta de comida y opresión severa por la parte del dictador fascista Franco. Como explica Douglas W. Richmond en *Chronology of European History*, España durante esta época sufría de “physical and ideological exhaustion,” exacerbado por la violencia perpetuada por el gobierno franquista y las restricciones de una Iglesia opresiva, además de la represión de tradiciones e idiomas regionales (1242). Barcelona, como centro de la cultura catalana, experimentó mucha de esta discriminación. Laforet sitúa su novela en esta ciudad oprimida, dramatizando sus observaciones personales para formar una crítica sutil de la dictadura y un comentario sobre el estado de su país, colectivamente desilusionado por una guerra brutal y abuso continuo (Kirkup; EAUDE).

La novela *Nada* está narrada desde la perspectiva de una mujer joven, Andrea, quien se traslada a la ciudad de Barcelona después de la Guerra Civil

para estudiar literatura en la universidad. Como huérfana de una región rural de España, ella tiene expectativas grandiosas para su nueva vida en la ciudad. Describiendo su llegada a la ciudad, ella expresa sus sentimientos de expectación y maravilla. En esos primeros momentos de estar en Barcelona, “me parecía una aventura agradable y excitante aquella profunda libertad en la noche [...] El olor especial, el gran rumor de la gente, las luces siempre tristes, tenían para mí un gran encanto” (Laforet 3). Sin embargo, ya hay pistas en estas primeras páginas que su experiencia va a cambiar para lo peor: “Luego me pareció todo una pesadilla” (5). Casi inmediatamente, ella está hundida en el mundo espantoso y confuso de su familia extendida.

Empezando a sentir cierta aprensión, llega a medianoche en un coche de caballos al piso en la calle de Aribau, donde viven sus parientes. Sus impresiones iniciales no hacen nada para hacerla sentirse segura. En la manera de un sueño, ella tiene su primer contacto con la familia: la abuela cariñosa pero anciana; el tío Juan, quien es “como una calavera” y su mujer lánguida, Gloria; la tía Angustia, con su belleza severa; la criada Antonia, vestida en un traje oscuro y acompañada por su perro negro (6-7). Después de una conversación breve que revela una acechante tensión familiar, se dispersan tan rápidamente como habían aparecido, dejándola a ella para tomar una ducha fría en un cuarto de baño que “parecía una casa de brujas”:

Las paredes tiznadas conservaban la huella de manos ganchudas, de gritos de desesperanza. Por todas partes los desconchados abrían sus bocas desdentadas rezumantes de humedad. Sobre el espejo, porque no cabía en otro sitio, habían colocado un bodegón macabro de besugos pálidos y cebollas sobre fondo negro. La locura sonreía en los grifos torcidos (9).

Al final, Andrea se acuesta en aquel lugar extraño, llena de terror por su nuevo ambiente espantoso. Si ella espera un cambio para lo mejor, no vendrá muy pronto. Con esta noche empieza su año horrendo en la calle de Aribau, rodeada de sus parientes agitados, cada uno luchando contra sus propios fantasmas. Sobre todo, *Nada* es una historia sobre “the efforts of a young girl to escape from uncongenial surroundings and to assert her independence” (DeCoster 188).

Apropiadas a la experiencia de Andrea son las ideas del existencialismo filosófico, elementos que incorpora Laforet en su temática. La filosofía del existencialismo es difícil de definir, en parte porque está asociada a un grupo diverso de pensadores, desde el teólogo cristiano Søren Kierkegaard del siglo XIX hasta los filósofos y escritores ateos del siglo XX, como Jean Paul Sarte, Albert Camus, Simone de Beauvoir y Friedrich Nietzsche. La corriente del existencialismo francés empezó después de la experiencia de opresión —similar a la de Franco en España— que sufrieron muchos de sus creadores a las manos de los Nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Por eso, desarrollaron una filosofía en que los aspectos más importantes fueron la existencia del ser

humano y su habilidad de tomar sus propias decisiones (Bigelow 171-72). En la perspectiva existencialista, no hay una determinada naturaleza humana para descubrir; el ser humano tiene que crear su propio valor. Para el pensador existencialista, la pregunta no es “¿Quién soy?” sino “¿Por qué estoy aquí y cómo voy a dar sentido a mi propia vida?” Aunque las expresiones del existencialismo en el mundo intelectual han sido muy variadas, hay algunos temas que proveen una coherencia a la filosofía existencial, especialmente como se expresa en la literatura. Las obras de George E. Bigelow y Julian Palley ofrecen un buen resumen de estos importantes temas existenciales: la importancia de la existencia individual, el encuentro con la nada y lo absurdo, un sentido de alienación, la angustia y la desesperanza, y la libertad y la responsabilidad (Bigelow 172-77; Palley 21-22). Todos estos temas están presentes en el texto de *Nada*. Aunque la autora no lo dice directamente, su protagonista vive la vida intelectual de una existencialista, a la vez funcionando como una representante de su época.

Como explica Bigelow, los existencialistas insisten en que “human life is understandable only in terms of an individual man’s existence, his particular experience of life” (172). Por consiguiente, la narración de la novela en la primera persona es sumamente importante para el desarrollo del primer tema existencial. El lector ve el mundo rodeando a Andrea desde su propia perspectiva subjetiva. Ella no habla extensivamente sobre su sentido de identidad personal, sino que solamente relata sus observaciones, sus interacciones con otras personas y sus reacciones intelectuales y emocionales. Se siente básicamente como una que mira mientras otros participan: “Unos seres nacen para vivir, otros para trabajar, otros para mirar la vida. Yo tenía un pequeño y ruin papel de espectadora [...]” (Laforet 144). Este tipo de narración da al lector la habilidad única de experimentar la existencia interna de Andrea y las dificultades específicas de vivir en su situación.

El segundo tema existencial, el encuentro con la nada y lo absurdo, está expresado en la caracterización y la descripción empleadas por Laforet. Ella es bien conocida por su uso de las técnicas del tremendismo, un estilo literario muy común durante esta época. Según *Texto y vida: Introducción a la literatura española*, el tremendismo se define como una tendencia a “acentuar la violencia, la perversión y la crueldad” de la vida humana (xix). Laforet emplea esta forma de realismo brusco y casi grotesco para poner énfasis en la ruina de la España de posguerra en general y en la pobreza material y espiritual de la casa en la calle de Aribau, en particular.

El tremendismo es tal vez más evidente en su caracterización. Según Cyrus E. DeCoster, “the majority of the characters are unhappy, tormented individuals” (188). La abuela de Andrea mira con tristeza mientras su familia es destruida por los efectos negativos de la Guerra Civil. Llena de cariño y amor por sus hijos, ella intenta calmar a su familia atormentada sin éxito. Los dos tíos de Andrea tienen una relación complicada, alternando entre una rivalidad

intensa y una alianza de hermanos. Juan es un artista fracasado y miserable, tratando de mantener a su mujer, Gloria, y a su niño. Juan y Gloria se pelean constantemente, muchas veces con violencia física. El otro tío, Román, abusa a Gloria verbalmente y amenaza a Juan con actos violentos. Toda la familia pelea con la tía Angustias, acusándola de hipócrita por negar su relación ilícita con un hombre casado. Ella por su parte se resiente de Gloria, a quien le tira la culpa por todos los problemas familiares. Para Andrea, la situación en la calle de Aribau es “a nightmare comprising the agitated movement of distressed personalities in continuous collision with each other” (Eoff 207). Las situaciones absurdas que describe Andrea comunican las fuerzas de abuso y manipulación que caracterizan las vidas de sus parientes. Estas relaciones disfuncionales sugieren la nada que existe no sólo en las interacciones verbales y físicas entre personas, sino también adentro de las personas. Todos los personajes rodeando a Andrea tienen vacíos en su interior que se lo hace imposible formar productivas conexiones humanas.

Las descripciones que ofrece Laforet sugieren los problemas que han causado este gran sentido de desconexión: “This spirit of nihilism, typical of a country which has suffered the ravages of war, is emphasized by the dire economic straits into which the family has fallen and by the shabby, cluttered, filthy apartment in which they live” (DeCoster 187). La sombría atmósfera de la posguerra es evidente aún en el primer capítulo de la novela, cuando Andrea observa el desorden de los muebles, las telarañas en cada rincón, la suciedad de las cosas y el olor “a porquería de gato” (Laforet 10). Son tiempos muy difíciles para la familia; cada día es una lucha para sobrevivir. El sentido de desesperación es innegable cuando Andrea relata su experiencia de tener que beber el agua en que se cocinaban los vegetales por tener alguna alimentación (89). Esta situación drástica requiere soluciones igualmente drásticas. Por eso, Gloria empieza a correr el riesgo en secreto y a vender las posesiones familiares para proveer dinero y comida para la familia, ilustrando la gravedad de las condiciones. Aún el modo de la ciudad comunica la atmósfera opresiva: Andrea dice que Barcelona en el verano “tiene una belleza sofocante, un poco triste” (130). Este estilo de descripción es eficaz para comunicar la profundidad de la situación de posguerra.

Viviendo en la pobreza material y espiritual, el papel de observadora crea para Andrea un sentido fuerte de alienación, otra característica del existencialismo. Para todos en este mundo fragmentado, hay solamente escapes provisionales de los hechos difíciles de la vida. Andrea encuentra su primer escape en el cuarto de su tío Román, quien vive arriba en un piso separado donde trata de evitar el conflicto familiar. Al principio, ella encuentra un consuelo en sus horas con Román, que las pasan conversando, escuchando música, fumando cigarrillos y examinando su colección de antigüedades. Sin embargo, Andrea se da cuenta muy pronto de que él sufre horriblemente por sus sentimientos de fracaso y soledad, al punto de enloquecerse. Un día, durante una

confrontación con ella, Román le dice: “Yo no soy un hombre de amigos. Ningunos de esta casa necesita amigos. Aquí nos bastamos a nosotros mismos. Ya te convencerás de ello [. . .]” (Laforet 64). Asustada por la ironía de esta revelación, la locura evidente de su tío y la posibilidad de un futuro solitario, ella huye de él. Reflexionando en el encuentro espantoso, ella lamenta: “Me encontré sola y perdida debajo de mis mantas. Por primera vez sentía un anhelo real de compañía humana. [. . .]” (68). En la calle de Aribau, donde todos viven solos adentro de sí mismos, Andrea se siente completamente separada del resto del mundo.

La vida universitaria ofrece escapes agradables pero similarmente provisionales de la soledad. Su amistad con Ena, una chica simpática y popular, provee un tipo de salvación para ella. Hacen todo juntas y pasan mucho tiempo en la casa familiar de Ena, donde Andrea se siente protegida y querida, un gran contraste con sus experiencias en el infierno de la calle de Aribau. No obstante, cuando Ena empieza una relación romántica con Román, el tío de Andrea, la amistad de las dos chicas está casi irreversiblemente rota. Otro compañero de clase, Pons, también trata de proveer un refugio de amistad y cariño para Andrea. Sus muestras de amabilidad son una fuente de confort para ella, pero cuando él le invita a asistir a una fiesta en su casa, ella experimenta la alienación aún más profundamente que antes. En la fiesta, abandonada por Pons y avergonzada por su apariencia en la presencia de los amigos ricos e insinceros de él, Andrea se da cuenta de que su relación con él es completamente superficial, sin valor verdadero. Regresando angustiada a la calle de Aribau, ella reacciona a la experiencia:

Algo [. . .] me hacía sentirme pequeña y apretada entre fuerzas cósmicas como el héroe de una tragedia griega [. . .] Estaba caminando como si recorriera el propio camino de mi vida, desierto. Mirando las sombras de las gentes que a mi lado se escapaban sin poder asirlas. Abocando en cada instante, irremediabilmente, en la soledad. (144)

En estas situaciones es claro el sentido miserable de alienación que se siente Andrea en todos los esferos de su vida, tanto con sus amigos como con su familia. Ella está completamente sola en sus experiencias y no puede depender de nadie excepto de sí misma.

El constante estrés de su existencia causa en Andrea un estado de angustia y desesperanza, el cuarto tema del existencialismo. Después de una conversación con Gloria sobre la situación precaria de la familia, ella expresa su sentimiento de estar completamente abrumada por sus circunstancias. Con un pesimismo inspirado por todo el horror que la rodea, ella relata: “Me estaba dando cuenta yo, por primera vez, de que todo sigue, se hace gris, se arruina viviendo. De que no hay final en nuestra historia hasta que llega la muerte y el cuerpo se deshace [. . .]” (Laforet 161). Su tormento intelectual gradualmente llega a ser tangible, convirtiéndose en síntomas de enfermedad física. La falta de comida le ha hecho delgada, cansada y débil. Siempre está nerviosa y deprimida; llora sin razón.

Está consciente al punto de paranoia de que podría enloquecerse por las condiciones terribles en que está viviendo, y tiene miedo de ser exactamente como sus parientes: “Ya hago gestos nerviosos como Juan [...] Ya me vuelvo loca también [...]” (162). Más que todo, ella no quiere tener una vida vacía y sin sentido.

Desafortunadamente, dos eventos trágicos —la mudanza de su amiga Ena, con quien se ha reconciliado, y el suicidio de Román— sólo empeoran su angustia. Con la muerte de su tío, ella empieza a perder su sentido del tiempo y aun su facultad de ver: existe como si todo fuera un sueño. Ha llegado al punto más bajo y más miserable de su vida en la calle de Aribau. Mientras tanto, los gritos y las peleas continúan: nada ha cambiado en el piso atormentado.

La libertad humana, la condición fundamental de la vida existencial, está expresada en varias formas por los personajes en *Nada*. La tía Angustias se escapa de su vida escandalosa al retirarse a un convento; el tío Román acaba con su existencia enfermiza y solitaria al suicidarse. Juan y Gloria expresan sus frustraciones continuando con su relación violenta; la abuela se da confort a sí misma al zambullirse en su anticuada fe católica. Aunque Andrea puede ver ejemplos de cómo otros reaccionan a las presiones de la vida, la realidad es que ella tiene que hacer su propio camino en el mundo: “each man [or woman] must accept individual responsibility for his own becoming” (Bigelow 177). Ella finalmente asume la responsabilidad de su propia vida en el último capítulo de la novela, cuando recibe una invitación de su amiga Ena a trasladarse a Madrid para vivir y trabajar. Por esta invitación, Andrea también recibe la oportunidad para expresar su independencia de una manera positiva. Está liberada del infierno del piso en la calle de Aribau para formar una nueva existencia donde puede escapar por siempre de los horrores particulares que han caracterizado su vida desde hace un año. La resolución de la novela es abrupta, y el lector no sabe exactamente cómo seguirá la vida de Andrea. Ella ha sobrevivido esta experiencia de terror, pero la redención no es necesariamente cierta. Aún así, explica Palley, “. . . it is through the experience of the abyss (nothingness) and despair that we may arrive at a more authentic form of existence” (22). Tal vez habrá esperanza para Andrea como empieza a controlar su propio destino. La autora misma dice: “Andrea pasa por el relato con los ojos abiertos, con curiosidad, sin rencor. Se va de él sin nada en las manos. Sin encontrar nada [...] Y también —esto he querido expresarlo— sin desesperanza” (Laforet xv). Aunque ella no gana nada positivo de su experiencia en la calle de Aribau, por lo menos se da cuenta de que tiene el potencial de mejorar su vida.

En su forma más sencilla, *Nada* es la historia de una mujer joven tratando de navegar la turbulencia de la adolescencia para formar su propia identidad, un acto hecho más problemático por el mundo roto en el que ella existe. Aún más, la consciencia existencial de Andrea refleja la condición de un país estropeado por las tragedias de la guerra. En un sentido, sus tormentos personales representan los de todos los españoles en una época cuando la fe y las

tradiciones no bastan para dar sentido a la experiencia vivida. El escritor y crítico Domingo Pérez Minik expresa este concepto así:

Recordemos que Andrea quiere salir a todo trance de aquel infierno de la calle de Aribau [. . .] quiere regresar a la convivencia, a la comodidad, a las buenas formas [. . .] lo que sucedía entre las paredes desconchadas de aquel hogar destemplado, sucedía al mismo tiempo en miles de casas españolas [. . .] Era el riesgo de la guerra, el espectro de la libertad humana manumitida, el eco dolorido de las almas contristadas. (276)

Por expresar sus propias memorias en el personaje de Andrea, Laforet ofrece una perspectiva existencial de la España posguerra, con un futuro que, como el de su protagonista, no es cierto: “She makes tangible for us the atmosphere of boredom, anguish and hopelessness which she encountered in Barcelona after the war” (Palley 25). Su inclusión de los temas esenciales del existencialismo filosófico representa esta nueva manera de pensar como una reacción natural a las inquietantes condiciones contemporáneas. Sin el confort y familiaridad de los valores tradicionales, la única opción es crear un significado completamente nuevo. Por su honestidad y coraje en expresar la experiencia de Andrea, Laforet ofrece un rayo de esperanza para un país luchando para formar una nueva existencia.

Obras citadas

- Bigelow, Gordon E. “A Primer of Existentialism.” *College English* 23.3 (1961): 171-78. JSTOR. Lamar Memorial Lib., Maryville, TN. 27 April 2008. <<http://www.jstor.org>>.
- DeCoster, Cyrus C. “Carmen Laforet: A Tentative Evaluation.” *Hispania* 40.2 (1957): 187-91. JSTOR. Lamar Memorial Lib., Maryville, TN. 16 April 2008. <<http://www.jstor.org>>.
- Eaude, Michael. “Tales of Franco, fascism, freedom and a screaming parrot: *Nada* by Carmen Laforet.” *The Independent*. 2 February 2007. Highbeam Research. Lamar Memorial Lib., Maryville, TN. 27 April 2008. <<http://www.highbeam.com>>.
- Eoff, Sherman. “*Nada* by Carmen Laforet: A Venture in Mechanistic Dynamics.” *Hispania* 35.2 (1952): 207-11. JSTOR. Lamar Memorial Lib., Maryville, TN. 4 April 2008. <<http://www.jstor.org>>.
- Firmat, Gustavo Pérez. “Carmen Laforet: The Dilemma of Artistic Vocation.” *Women Writers of Contemporary Spain: Exiles in the Homeland*. Ed. Joan L. Brown. Newark: Univ. of Delaware Press, 1991. 26-41.
- Kirkup, James. “Obituary: Carmen Laforet, writer whose first novel, *Nada*, has become a classic.” *The Independent*. 18 March 2004. Highbeam Research. Lamar Memorial Lib., Maryville, TN. 27 April 2008. <<http://www.highbeam.com>>.

- “Laforet, Carmen.” *Diccionario de literatura española*. Ed. Germán Bleiberg y Julián Marías. Tercera edición. Madrid: Revista de Occidente, 1964. 441-42.
- Laforet, Carmen. *Nada*. New York: Oxford University Press, 1958.
- Mujica, Bárbara. *Texto y vida: Introducción a la literatura española*. Fort Worth: Harcourt, 1990.
- Palley, Julian. “Existentialist Trends in the Modern Spanish Novel.” *Hispania* 44.1 (1961): 21-26. JSTOR. Lamar Memorial Lib., Maryville, TN. 16 April 2008. <<http://www.jstor.org>>.
- Pérez Minik, Domingo. *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1957.
- Richmond, Douglas W. “Death of Franco.” *Chronology of European History*. Vol. 3. Ed. John Powell. Pasadena: Salem Press, 1997. 1241-44.

La función del erotismo en
El acoso de Alejo Carpentier y
Paradiso de José Lezama Lima¹

Alice Driver
University of Kentucky

Como es bien sabido la palabra erotismo proviene del nombre *Eros*, el dios griego del amor, el deseo y las relaciones sexuales por lo que tiene tras sí una historia inmensamente compleja porque entre el amor y las relaciones sexuales existe un amplio espacio cuyos límites difícilmente pueden ser precisadas. Para unos el erotismo y el sexo tienen sólo una función: la procreación perpetúa la especie. Todo lo demás —el deseo, las caricias, el amor homosexual— es un exceso, un despilfarro, algo que va contra la voluntad de Dios. Los filósofos griegos distinguieron entre tres tipos de amor —*eros* (amor sexual), *philia* (amistad) y *ágape* (amor divino, no-sexual)— y de los tres consideraron a *eros* como el más egocéntrico. En *La llama doble: Amor y erotismo*, Octavio Paz define el erotismo de la manera siguiente: “Aunque las maneras de acoplarse son muchas, el acto sexual dice siempre lo mismo: reproducción. El erotismo es sexo en acción pero, ya sea porque la desvía o la niega, suspende la finalidad de la función sexual. En la sexualidad, el placer sirve a la procreación; en los rituales eróticos el placer es un fin en sí mismo o tiene fines distintos a la reproducción” (10-11). En las obras neobarrocas *El acoso* (1956) de Alejo Carpentier y *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima el erotismo tiene dos papeles distintos que se pueden analizar tomando en cuenta la cosmovisión católica del mundo que los dos autores representan. Este trabajo compara la función del erotismo en las dos obras para situarla dentro del contexto neobarroco.²

En las dos novelas se puede ver un exceso del deseo y del amor carnal de los protagonistas: el juego del erotismo parodia la función de la reproducción. El hecho de que los personajes valoren el erotismo en vez de la reproducción subvierte las enseñanzas de la religión católica. No obstante, en *El acoso* el erotismo se define como algo egocéntrico y lleva a los personajes al fracaso total; mientras en *Paradiso* el erotismo los engrandece. Este trabajo analiza la función del erotismo en *El acoso* y *Paradiso* a través del marco teórico de Severo Sarduy para situar al lector y hacer énfasis en dos visiones distintas del erotismo dentro del neobarroco. En ambas obras existe una tensión entre el catolicismo y el erotismo. En *El acoso* es una tensión palpable; mientras que en *Paradiso*, aunque los personajes intentan redefinir la religión para que incluya el erotismo, todavía se puede observar una lucha interior en Cemí, Foción y Fronesis.

En una entrevista con Roberto González Echevarría, Sarduy explica, “[e]roticism, like the baroque is a squandering, because eroticism is a game which carries with it no ‘information.’ Eroticism is not in function with reproduction, but with excess, with play. The erotic man is the *homo ludens*, not the man who reproduces. Eroticism then responds to a baroque phenomenon of waste, of loss” (“Interview” 44). Como expresa el profesor Enrico Mario Santí, en *El acoso* “hay un trasfondo sagrado pero una superficie secular”: los personajes quieren ser religiosos, pero al final se dejan guiar por el deseo (“Comentarios” 1). El erotismo se define dentro de un contexto religioso y por lo tanto es pecaminoso. Los personajes, atraídos por lo superficial, lo carnal, y lo erótico nunca alcanzan sus metas espirituales y personales. En *Paradiso* también hay un trasfondo religioso, pero no es una visión tradicional de la religión porque la novela redefine el paraíso. La novela valora el exceso barroco en todos los sentidos: por ejemplo, valora las oraciones difíciles, los errores y el erotismo justamente porque son excesos y se puede aprender de ellos.

Como explica Mirta Rímolo “[e]l lenguaje barroco supone juego, pérdida, desperdicio, placer: es decir erotismo” (4). Aunque la sociedad en general piensa que no tienen ninguna función, Lezama Lima muestra que el camino del exceso, de lo más difícil es lo que lleva a Cemí al cielo. Rialta, la madre de Cemí le avisa “[n]o rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil” (Lezama Lima 231). O sea, aunque lo difícil no produce gratificación instantánea —así, el significado de una oración gongorina se nos escapa en el momento que la leemos— hay un valor en el hecho de intentar descifrarla. En términos de erotismo, aunque el amor homosexual de Cemí y otros personajes en la novela nunca puede conducir a la procreación (y por eso no parece tener ninguna función), Lezama Lima arguye que el homosexualismo es un estado natural aún más natural en un sentido bíblico que la heterosexualidad.³ Para analizar estas ideas sobre el erotismo más a fondo, este trabajo primero analiza la novela *El acoso* y después la compara con *Paradiso*.

La acción de la novela *El acoso* de Alejo Carpentier empieza *in ultima res* cuando un taquillero cualquiera mira con deseo los inalcanzables hombros desnudos de una espectadora enjoyada. Se debe advertir el peligro de los hombros desnudos, de la fuerza del deseo que no conoce los frenos del cerebro, ni las restricciones del tiempo. El taquillero tiene la vista fija en los hombros desnudos, mientras que la espectadora solamente le mira a él las manos, como si el resto de su cuerpo no existiera. Los dos se reducen al cuerpo humano a una visión parcial, un solo signo. Los hombros de la mujer, como el canto de las sirenas, evocan el deseo, mientras las manos del taquillero sirven como símbolo de su función de recibir dinero y entregar las entradas. Es una novela de cuerpos anónimos, pedazos de carne sin nombre, sin rumbo, que viven fuera del tiempo donde se mezclan el presente, el pasado y el futuro y giran alrededor del único personaje con nombre —Estrella. Sin embargo, aunque los personajes quieren fijarse de los cuerpos, al final estos mismos cuerpos les traicionan. Uno no se

puede fiar de los deseos y necesidades de la carne —con la fuerza de un relámpago pueden partir el alma del cuerpo. En *El acoso* el cuerpo dividido sirve como un mapa de los pecados, deseos y culpabilidades de los personajes. El erotismo y el exceso de deseo llevan a cabo el desprecio de la vida y traen consigo la consecuencia de la muerte espiritual o física de todos los personajes.

La acción de la novela se desarrolla durante las primeras dos semanas de la cuaresma y, el acosado, durante este espacio temporal, acaba de convertirse a la fe católica. La estructura de la novela se organiza alrededor de un marco religioso católico. En un estudio sobre la simbología religiosa en *El acoso* Esther P. Mocega González observa que el acosado:

[. . .] busca a qué domingo del calendario cristiano corresponde identificándolo con el de Resurrección; destaca los motivos de Pascuas del vestido de Estrella; por último, además de hacer investigaciones sobre el Credo y la Letanía, refiere el suceso de la caseta, situada en los arrecifes del malecón, como los de la última cena, y, aunque hace alusión al Hijo del Hombre, no acaba de ceñir la imagen del hombre acosado como la de Jesús sino que señala que «incluso se podría revisar su historia desde el punto de vista de un anti-Jesucristo». (523)

El acosado es un creyente reciente, pero aunque reza e intenta ayunar, los deseos todavía controlan su cuerpo. Al principio, cuando el acosado está escondido en la casa de su vieja nodriza, “[o]frecía a Dios la vaciedad de su vientre, como un primer paso hacia la purificación” (52). Sin embargo, al final roba la avena de la nodriza y la come “con gruñidos de cerdo” (57).⁴ Lo que se ve en esta descripción es la animalización del acosado: está tan lejos de Dios y la vida espiritual que casi es un animal. En otro momento después de ayunar durante varios días el acosado se levanta y “Su sexo, por más desconcierto, acababa de enterarse dolorosamente, exasperado de latidos que le venían del pecho y del vientre. Comprobó el hecho al tacto, y fue a sentarse sobre el baúl, estupefacto de que su cuerpo conservara tales energías debajo del hambre” (54). Otra vez su deseo evita que continúe su camino espiritual. Todos sus pensamientos y encuentros con la religión resultan o muestran un mal entendimiento o un conocimiento superficial de los principios de la religión. El acosado empieza a interpretar todo como un símbolo religioso: por ejemplo, cuando ve el cigarrillo encendido de la vieja piensa: “[I]a portentosa novedad era Dios. Dios, que se le había revelado en el tabaco encendido por la vieja, la víspera de su enfermedad” (59). Incluso cuando el acosado intenta refugiarse en una iglesia, el párroco le echa porque ha traído un libro de La Cruz de Calatrava que había comprado en una tienda de brujería. El acosado, tanto como el taquillero no pueden librarse de sus deseos carnales, de sus sueños dominados por el erotismo.

El cuerpo que no se rige por la inteligencia es un cuerpo salvaje que no puede alcanzar la iluminación. El taquillero nunca llega a ser músico tanto como el acosado nunca llega a ser arquitecto. Los dos se dejan guiar por el

cuerpo, como si anduvieran con cabezas desconectadas. Miriam Adelstein advierte: “[i]n *El acosado*, the man’s goal as an individual is to unite the splintered fractions of his being into one complete personality, just as Jung defines “individuation” as a harmony among the total psychic energy” (146). La fragmentación entre el alma y el cuerpo no permite que los personajes alcancen sus sueños: la fantasía del próximo encuentro erótico es lo que les motiva a estos personajes. El taquillero decide que quiere ser músico como reacción al rechazo de su primer amor que “le quedaban estrechas las blusas, y ya no se dejaba husmear las axilas” (32). No lo decide porque la música le apasione, sino porque le interesa la fama de tener un nombre “en atril, por mayor notoriedad” como los solistas (33). La experiencia del rechazo de la mujer de sus primeros deseos eróticos es lo que le lleva a que ambicione ser músico. Al llegar a la ciudad el acosado casi inmediatamente deja de estudiar arquitectura porque prefiere ir en busca de mujeres como Estrella. Además se muda de la casa de su vieja nodriza porque ella, como mujer católica, no permite que él traiga mujeres a su casa. En la novela todas las decisiones que se hallan influidas por el erotismo o el deseo resultan en el fracaso. Frances Wyers Weber refuerza esta idea: “En cierto sentido, el cuerpo, más exactamente, sus apetitos, tienen la culpa de las caídas del Acosado y del taquillero . . .” (158). Los personajes no pueden centrarse en la religión, porque los deseos constantemente interrumpen sus pensamientos.⁵

Cuando la novela empieza, el taquillero está leyendo un libro sobre Beethoven, pero lo deja para mirar a los espectadores bien vestidos que salen del concierto. Se come con la vista a la mujer de “los hombros desnudos” que lleva un pelaje de zorro y “acababa de desceñirse de la molestia de una prenda muy íntima” (9-10). Sin embargo, por la diferencia de clase social, él sabe que ella ni le va a mirar. De las mujeres ricas, enojadas, el taquillero explica “nunca le miraban sino las manos” (10, 13). El taquillero, a través de los ojos de los ricos, es simplemente un par de manos que recibe dinero. El desprecio de la mujer molesta al taquillero tanto que quiere humillarla. Él explica: “[t]al impudor es prueba de su inexistencia para las mujeres que llenaban aquel vestíbulo” (11). Ante la mujer inalcanzable, el taquillero empieza a pensar en el sexo, pero intenta dominar el pensamiento y de nuevo empieza a leer “sin pensar más en los que rebrillaban por sus joyas y almidones, yendo de los espejos a las columnas . . .” (13). Sin embargo, el espejo refleja y redobla la imagen de deseo y, al final, la imagen de las mujeres ricas inalcanzables lo lleva a buscar a la prostituta Estrella para suplir el vacío que le causan estas mujeres. Entonces, va a la casa de Estrella justo en el momento cuando debería haber empezado su carrera como músico. Antes de salir del teatro piensa: “Nadie, aquí, podría jactarse de haberse acercado a la sinfonía con mayor devoción que él, al cabo de semanas de estudio, partitura en mano, ante los discos viejos que todavía sonaban bien” (16). Aunque recuerda su esfuerzo para prepararse para ser

músico, sale del teatro “a todo correr” rumbo a la casa de Estrella. Con este hecho, abandona su sueño de ser músico.

Estrella es a la vez muy religiosa y erótica: funciona como un nexo de deseo que atrae al acosado y al taquillero. Echevarría señala: “[e] nombre de la prostituta, Estrella, denota, por supuesto, la fusión de sus destinos [el acoso y el taquillero]; ella es la cúspide invertida donde sus vidas y sus búsquedas se encuentran” (258). Estrella intenta escapar de la contradicción entre su fe religiosa y su ocupación cuando se refiere a su cuerpo como un objeto distinto, separado de su ser. Estrella, “[h]ablaba de su cuerpo en tercera persona, como si fuese, más abajo de sus clavículas, una presencia ajena y enérgica dotada, por sí sola, de los poderes que le valían la solicitud y la largueza de los varones” (77). Antes de iniciar relaciones sexuales con sus clientes, cubre la estatua de la virgen, como si apagara su espiritualidad por un momento. Estrella nos revela que “[s]u cuerpo permanecía ajeno a la noción del pecado. Se refería a Él, desintegrándolo de sí misma, personificándolo más aún cuando aludía al lugar que lo centraba, como hubiera podido hablar de un objeto muy valioso, guardado en otra habitación de la casa” (78). La separación de la mente del cuerpo lleva a cabo la incomprensión del pecado. Steven Boldy refuerza esta dicotomía al decir: “[t]he opposition between body and mind, and the inversion of the expected hierarchies are clearly to be seen in Estrella . . .” (618). Tanto como la falta de nombres, la cosificación del cuerpo alude al mundo fragmentado en que los personajes buscan el significado en la religión, la música o el arte, pero al final malinterpretan los símbolos.

Una estrategia interesante en la novela es presentar personajes anónimos. Esta estrategia lleva a cabo la cosificación y la deshumanización de las personas. Incluso, la única con nombre es Estrella y se vuelve más un signo que un nombre. Weber explica que “[b]y interchanging the characters' roles Carpentier denies them individualized behavior; by excluding proper names he shows them to be mere actors in the play” (444). Son cuerpos sin alma, sin inteligencia que siguen los deseos más viles, como las hembras que Carpentier describe en el tercer capítulo de la primera parte de la novela. El taquillero, en la casa de la ramera Estrella, recuerda el pueblo de su niñez y piensa: “Entonces las hembras, exasperadas por la espera, bajaban a las inmediaciones de los pueblos y arrojaban el olor de su deseo en la brisa, para que vinieran a quebrarlas, a penetrarlas —arrastradas, mordidas, apedreadas—, hasta la huida del alba, a las altas cavernas de los partos” (29). Lo que resulta es la animalización del taquillero, Estrella y del acosado porque todos se comportan como meros animales.

El problema de la malinterpretación y la confusión de los símbolos, tiene sus raíces en la división del alma y del cuerpo de los personajes. El acosado, el taquillero y Estrella, aunque sueñan con estudiar y entender la arquitectura, la música y la religión, no dedican el tiempo necesario para estudiar porque atienden primero a las necesidades del cuerpo. Por ejemplo, cuando el acosado

describe la estatua enfrente de la casa del Alto Personaje como “una mujer, envuelta en un velo, con una manzana en la mano”, Estrella inmediatamente piensa que es Eva mientras en realidad es una estatua de Pomona, una diosa de la mitología griega (81). Después de leer sobre Beethoven, el taquillero, “[s]acado de su lectura, asoció las ideas de sordera —el Sordo, las inútiles cornetas acústicas . . . —a la sensación de percibir nuevamente el alboroto que lo rodeaba” (9). El taquillero confunde la vida y los esfuerzos heroicos de Beethoven con su propia vida sin darse cuenta de la ironía. El acosado, en el concierto de Beethoven, aplaude cuando no se debe y cuando una mujer comenta “¡Qué bella es esta marcha fúnebre!” el acosado responde “No sé nada de marchas fúnebres; ni puede ser bella ni agradable una marcha fúnebre...” (22). Lindsay Townsend aclara: “[a]gain on a practical level, his lack of experience causes him to applaud at the wrong moment drawing dangerous attention to himself” (307). En vez de buscar la autosatisfacción en los estudios, los personajes la buscan en los cuerpos. Weber explica: “[i]ndeed, Carpentier habitually presents people in the guise of pure corporality: the characters see each other as moving flesh . . .” (445). Para el acosado, el cuerpo sirve como un símbolo de seguridad y por eso busca protección en la casa de Estrella y también entre los cuerpos de los espectadores del teatro.

El acosado también intenta encontrar paz y seguridad en la religión, pero lo hace de una manera tan superficial que el único resultado es el rechazo y el malentendido. Al principio de la novela él ofrece su estómago vacío a Dios como para poder continuar ayunando, pero al final roba la comida de su vieja nodriza. Antes, como lactante mamaba de su pecho, y ahora como adulto roba la comida que alimenta su cuerpo hasta tal punto que ella muere. Aunque el acosado quiere ser religioso, no es capaz de centrarse y pensar en la religión más que algunos momentos, o sea, siempre termina dejándose regir por su cuerpo. El hecho de confiar en el cuerpo de Estrella una y otra vez es lo que les lleva al acosado y al taquillero cada vez más cerca del infierno. Echevarría aclara: “La sexualidad no es un renacer sino un remorir, la soba mecánica entre dos cuerpos” (261). Estrella también experimenta el “remorir” cada vez que separa su cuerpo de su alma, cada vez que cubre la estatua de la virgen.

El acosado, el taquillero y Estrella no son capaces de mantener una idea de la religión o enfocarse en el más allá (en el sentido del cielo y también en el sentido de pensar en el futuro), porque el deseo y el erotismo siempre les interrumpen y les lleva por otro camino. González Echevarría indica: “[e]l deseo en *El acoso* implica una fascinación con textos y cuerpos que lleva al terror a la petrificación; el eros, entonces, es una dialéctica de deseo y miedo, de retorno y fuga” (268). El deseo y el erotismo paralizan el tiempo en la novela, porque los personajes nunca pueden escapar de los deseos y simplemente giran alrededor de Estrella. Octavio Paz determina: “la metáfora sexual, a través de sus infinitas variaciones, dice siempre *reproducción*; la metáfora erótica, indiferente a la perpetuación de la vida, pone entre paréntesis a la reproducción”

(11). En el mundo de la novela no hay reproducción, y por eso no hay futuro. El tiempo de la narrativa se vuelve circular, infernal —no hay fin porque con la muerte el acoso va a revivir todo este sufrimiento eternamente. En *El acoso* no sólo se suspende el erotismo, sino que, simplemente también se paraliza la evolución espiritual de los personajes.

En contraste, *Paradiso* de Lezama Lima reconstruye una visión de la religión en la que el erotismo es algo natural. Gustavo Pérez Firmat explica cómo el autor reexamina la religión para poder provocar una reevaluación de lo más sagrado —Adán y Eva en el jardín de Paradiso.

Foción, during his discussion with Fronesis and Cemí contends that primeval man was an androgyne and that the differentiation of the sexes did not occur until later, being reinforced through "un posible error por la costumbre" (p. 334). Basing himself on gnostic exegetics, he speculates that during the Last Judgment women will be destroyed and man will be restored to his original condition. In his view, homosexuality is caused by ancestral remnants of the previous androgynous state and represents an attempt to revert to it. Interpreted in this light, Cemí's homosexuality can be considered a conscious regression to an androgynous past (or a projection into a postulated androgynous future) directed toward recovering (or attaining) paradise. (254)

Foción y Fronesis alegan que la homosexualidad es un hecho tan natural como la respiración, un hecho que se presenta como un antecedente a la historia de Adán y Eva. Foción argumenta que “[u]n hombre o lo que sea nunca podrá justificar —Foción subrayó la palabra—, por qué es homosexual, dejaría de serlo o no le interesaría seguir en ese camino . . .” (Lezama Lima 249). Sin embargo, la novela apunta a una visión bastante más ambigua de la homosexualidad de lo que presentan Foción y Fronesis. Todavía existe una tensión entre la definición de la homosexualidad dentro del catolicismo y la visión del amor libre y universal que Cemí intenta definir.

Los artículos publicados sobre el tema de la homosexualidad en *Paradiso* reflejan esta ambigüedad. Por ejemplo en el libro *José Lezama Lima's Joyful Vision: A Study of Paradiso and Other Prose Works* el autor Gustavo Pellón declara que *Paradiso* rechaza la homosexualidad y propone la androginia como el estado ideal. Sin embargo, en el libro *José Lezama Lima: Poet of the Image* el autor Emilio Bejel plantea que la homosexualidad es un “emblema de la poesía: es la búsqueda de lo semejante sin necesidad de la temporalidad y la reproducción, una búsqueda que no pretende una mera reproducción de lo mismo, sino una creatividad que va más allá de lo ‘natural’, hacia un estado que Lezama califica de *hipertélico*” (117). Carlos Javier Morales también cree que la homosexualidad en *Paradiso* se define en términos negativos. El autor expresa:

Pero cualquier práctica sexual no es lícita en esta empresa: la homosexualidad, por ejemplo, incapacita la consecución del otro, del ser diferente, ya que por ella el individuo, como un nuevo Narciso, se extasía ante la imagen de sí; la comunicación ansiada termina en el fracaso, en la soledad, en la insatisfacción que genera el encuentro con lo idéntico, con lo no diferenciado. Tal es el caso del progresivo aislamiento de Foción, cuya hambre de comunión se resuelve en la soledad definitiva con que culmina su tragedia. (243)

Lo que se ve en *Paradiso* es la dificultad de compaginar la fe católica y la homosexualidad, una dificultad que Lezama Lima, a través de Cemí, su personaje, intenta enfrentar.

Mucho antes de la discusión sobre la homosexualidad entre Cemí, Foción y Fronesis el lector explora los límites del erotismo con Farraluque,⁶ un chico “dotado de una enorme verga” (Lezama Lima 199). El capítulo VIII de *Paradiso* describe la orgía sexual en la cual Farraluque es el personaje central. No hay ninguna justificación ni explicación en cuanto a la historia erótica de este chico, lo que parece reforzar el punto de vista de Foción —que la homosexualidad es tan natural como la heterosexualidad. No obstante, al analizar los eventos, queda claro que el exhibicionismo de Farraluque tiene más que ver con el *eros* egocéntrico como lo definen los griegos, que con el amor universal, no egocéntrico, y que Lezama Lima valora en la novela. Javier Morales explica que el erotismo de Farraluque “no implica ningún deseo de comunicación con el otro, con el universo, sino la afirmación de su yo. Su instinto sexual no termina en el encuentro, sino en el aislamiento del cínico, que disimula su miserable soledad con una máscara, símbolo de su posición marginal en el mundo” (244). En el caso de Farraluque, el exceso de la orgía sexual, en la que mantiene relaciones sexuales tanto con mujeres como con hombres, muestra que el exceso en sí no es lo que el autor valora. El exceso de Farraluque no lleva a cabo ningún tipo de comunicación o aprendizaje, ni es difícil. Por tener tantas relaciones sexuales en tan poco tiempo, al final Farraluque termina sin amigos o amantes.

Lo que se ve a través de la novela es una distinción a veces borrosa entre lo que se puede definir como el erotismo puro, y el erotismo que se vincula con el amor y la amistad. Aún más borroso es el punto de vista que destaca el autor en cuanto a la homosexualidad. Aunque el personaje central, Cemí, es homosexual, el autor nunca describe el acto de sexo homosexual con este personaje. Aunque obviamente tiene una amistad estrecha con Foción y Fronesis que va más allá de la amistad tradicional entre amigos, el autor se aleja de presentar un acto sexual entre ellos. Por otro lado, Lezama Lima presenta el amor y el erotismo como elementos que pueden ayudar a la humanidad a vincularse con el universo. Javier Morales describe:

El *eros* o fuerza de atracción entre los distintos seres corpóreos de la naturaleza adquiere toda la vitalidad del impulso sexual, y aquí

encontramos la clave de la sexualidad que late o se patentiza a lo largo de toda la novela. A propósito del baño que hace José Eugenio Cemí con sus compañeros en el colegio, el narrador exalta la armonía cósmica como una relación sexual que lo unifica todo: la presencia de la multitud de cuerpos infantiles bajo la ducha hace intuir a José Eugenio la existencia de una sexualidad universal, de una atracción mutua que cohesionan todo lo creado. (238-39)

En la novela se puede comparar el *eros* egocéntrico de Farraluque con el *eros* desinteresado de José Cemí. Las experiencias sexuales de Farraluque tienen que ver con el “yo” porque el chico no tiene interés en las personas con quienes tiene relaciones sexuales. En contraste, José Cemí basa sus amistades y experiencias en conocer y entender a la otra persona intelectualmente.

En la edición de *Paradiso* de Cintio Vitier, José Prats Sariol arguye que el capítulo VIII “ha sido víctima de diversas caricaturas. Las más superficiales o interesadamente escandalosas y comercializadas, son las que observan en él elementos pornográficos y hasta una exaltación de las relaciones homosexuales” (661). El erotismo del capítulo VIII tiene una doble función: primero, como señala Sarduy, Lezama Lima lo usa para atacar la censura en Cuba: “he attacks the censure on two of its levels, on two levels of waste: on the level of the erotic—and I cite obviously the Farraluque episode in *Paradiso*— and on that of the baroque. In this sense, he has dealt a blow to the censure and on the exterior level—thematic—but also on a profound level—structural, syntactic, in the immense metaphorical squandering of *Paradiso*” (Sarduy, “Interview” 45). Se puede vincular el erotismo con la idea del error poético y gramatical, porque Lezama Lima intenta mostrar que sí, que son útiles, aunque no en un sentido como la sociedad y la religión típicamente lo definen. Giuseppe Mazzotta comenta que para Fronesis “No passions—so he believes—are to be disowned because they are essential to one’s ascent toward the absolute good” (11). El error al igual que el erotismo, puede producir nuevas ideas, lenguas y maneras de ver y entender el mundo. De esa manera el error y el erotismo forman parte del proceso de encontrar nuevos lenguajes, y no siempre tienen connotaciones negativas. Lo erótico también tiene una función poética. Prats Sariol explica: “Los ‘escándalos’ del Capítulo VIII van al Eros de la vocación poética y al Eros del conocimiento. Siempre al encuentro de la palabra jugosa y sorprendente: de la ‘potencia apetitiva’” (662). Aunque el erotismo no produce niños, la pasión del erotismo promueve en los personajes un proceso creativo.

La otra función del erotismo es mostrar una visión en la cual el placer del amor no está tan vinculado con un sentimiento de culpa o vergüenza. Mazzotta observa: “Understandably, then, another significance of this paradisiac garden is existential. In this garden, the experience of *eros* (to put it in terms of Lezama’s lexicon) is stripped of all guilt, and so are the pleasures of love” (16). Aunque la novela intenta reconstruir una cosmovisión católica que incluye el erotismo, todavía hay rastros de la vergüenza que promueve el catolicismo tradicional en

cuanto a ello. Por ejemplo, Fronesis no es un personaje homosexual, pero cuando tiene relaciones sexuales con Lucía, cubre su vagina con una camiseta, como si realmente tuviera tendencias homosexuales. En vez de admitir su homosexualidad, mantiene una relación sexual con Lucía, pero la manera en la que hace el amor sugiere que es un homosexual avergonzado.

En *El acoso* se ve una visión tradicional del erotismo en la cual no se puede separar el placer sexual de un sentido de culpabilidad o vergüenza. No es posible simplemente buscar el placer sin pensar en el amor o en la reproducción, porque siempre resulta en el fracaso mental y espiritual. Sarduy comenta: “[e]n el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiesta en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje —el de los elementos reproductores en este caso— sino su desperdicio en función del placer” (“El neobarroco” 182). En *El acoso* el erotismo no nos transmite ningún mensaje. El placer erótico es un error, y cada vez que los personajes lo buscan, les lleva más lejos de un entendimiento y paz espiritual. Sarduy comenta:

[. . .] that which I find interesting to note is that eroticism has been censored for the same reason that the baroque was censored. In other words because they are not functional, because they do not carry with them a mass of information, of utility. Genetic information is the penetration of the spermatozoid into the egg. Eroticism opposes this carrying of information. The baroque sentence does not lead us to a pure and simple meaning, but rather, through a series of ellipses, of zig-zags, of *detours*, carries with it only a floating signifier —empty and polyvalent. (“Interview” 44-45)

El erotismo es un exceso neobarroco que se vincula con el pecado, y es un camino que sólo puede terminar en la muerte, tanto espiritual como física. El acosado muere primero espiritualmente y después físicamente, mientras el taquillero y Estrella sufren la muerte espiritual.

Pensando en la definición de Sarduy, se podría decir que en *Paradiso* el erotismo, aunque no lleva un mensaje con elementos reproductores, tiene un mensaje intelectual. La pasión puede inspirar la poesía o los pensamientos intelectuales. Cachero Varela expresa, “[e]l eros es, pues, el paso previo para conseguir la resurrección de la imagen o poesía y con estas palabras se intenta de manera decisiva poner en relieve el intento que implica la concepción poética” (21). *Paradiso* presenta una visión del mundo y la religión en la cual el exceso y el erotismo pueden producir nuevas ideas y un lenguaje poético. Prats Sariol comenta que “El delirio erótico puede convertirse —como puede leerse en *Fedro* —en virtud, alejar al hombre de lo común y encaminarlo a las búsquedas dialécticas” (661). Sin embargo, la novela, por innovadora que sea, no se libera de la paradoja de presentar un personaje que es a la vez católico y homosexual. La obra de Lezama Lima no escapa de la fuerza del pecado. Desde el punto de vista de Enrico Mario Santí, “Su [Lezama Lima] pecado es el

exceso, sólo que un exceso predeterminado que no puede ser el resultado de inconsciencia o de defectos formales. En Lezama la oscuridad no es accidental” (“Párridiso” 345). En *Paradiso* se ve una doble visión del erotismo: por un lado el erotismo basado en la amistad y el conocimiento intelectual de otras personas puede inspirar la poesía, y por otro lado, el erotismo centrado en el “yo” egocéntrico que conlleva el aislamiento.

El acoso y *Paradiso* caben dentro del ámbito neobarroco y se vinculan por su exploración de la idea del error y el concepto de errar. En la obra de Carpentier, el erotismo es un error que conduce a los personajes a errar, o sea, a vivir sin rumbo fijo. Las consecuencias del erotismo y el errar son la muerte física y espiritual. A diferencia de esta obra, *Paradiso* emplea el erotismo para parodiar tanto el concepto de la reproducción como el concepto del error. Para Lezama Lima, el error puede llevar a cabo la innovación y la inspiración poética. Paz sugiere que “[l]a poesía pone entre paréntesis a la comunicación como el erotismo a la reproducción” (11-12). Mientras *El acoso* condena todo tipo de error incluyendo el erotismo, *Paradiso* lo explora como un terreno fértil de la renovación de la poética.

Notas

¹ Quiero agradecer al Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Kentucky por su apoyo. También les doy las gracias al Dr. Enrico Mario Santí y a mi colega Elizabeth Amaya por sus consejos editoriales.

² Entendemos neobarroquismo como lo define Severo Sarduy en “El barroco y el neobarroco.” Sarduy explica que, “[e]l barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia” (183).

³ Carlos Javier Morales añade, “el sexo sirve a Lezama como actividad ilustrativa y elocuente de esa armonía y complementariedad que rige el cosmos. La sexualidad evidencia la indigencia del *yo* y su necesidad de comunicación con el otro, con el distinto. En la consumación de este acto el individuo alcanza un alto grado de perfección como persona” (243).

⁴ El acosado roba lo comida de su vieja nodriza y, como explica Steven Boldy “in a way has killed his substitute mother, the nurse, by stealing all her food” (616).

⁵ En la película cubana *Memorias del subdesarrollo* el personaje principal, Sergio, define la incapacidad de mantener un pensamiento o una idea como una característica del subdesarrollo.

⁶ Maximino Cacheiro Varela describe a Farraluque de la manera siguiente: “Se trata de uno de los personajes más destacados del capítulo VIII, el cual se caracteriza por un despliegue inusitado de tipologías sexuales” (161).

Obras citadas

- Adelstein, Miriam. “A View of the Dynamic Components of the Protagonist’s Psyche.” *Crítica Hispánica* 12.1-2 (1990): 141-47.
- Bejel, Emilio. *José Lezama Lima: Poet of the Image*. Gainesville: Florida UP, 1990.
- Boldy, Steven. “Making Sense in Carpentier’s *El acoso*.” *The Modern Language Review* 85.3 (1990): 612-22.
- Cacheiro Varela, Maximino. *Diccionario de símbolos y personajes en Paradiso y Oppiano Licario de José Lezama Lima*. Vigo: Universidade de Vigo, 2001.
- Carpentier, Alejo. *El acoso*. Madrid: Alianza, 2004.
- González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*. México: Gredos, 1993.
- Javier Morales, Carlos. “*Paradiso*, de Lezama Lima: Algunas ideas y símbolos especialmente reveladores.” *Revista de filología hispánica* 11.2 (1995): 236-62.
- Lezama Lima, José. *Paradiso*. Ed. Cintio Vitier. 2^o edición. Paris: Colección Archivos, 2007.
- Mazzotta, Giuseppe. “*Paradiso on Paradiso*.” *Un siglo de la literatura (1902-2002)*. Coord. Anke Birkenmaier y Roberto González. Madrid: Colibrí, 2004. 1-22.
- Memorias del subdesarrollo*. Dir. Tomás Gutiérrez Alea. Perf. Sergio Corrieri, Daisy Granados, y Eslinda Núñez. Cuban State Film, 1968.
- Mocega-González, Esther P. “La simbología religiosa en *El acoso* de Alejo Carpentier.” *Anales de la literatura hispanoamericana* 2-3 (1973-74): 521-32.
- Paz, Octavio. *La llama doble: Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- Pellón, Gustavo. *José Lezama Lima’s Joyful Vision: A Study of Paradiso and Other Prose Works*. Austin. Texas UP, 1989.
- Pérez Firmat, Gustavo. “Descent into ‘Paradiso’: A Study of Heaven and Homosexuality.” *Hispania* 59.2 (1976): 247-57.

- Prats Sariol, José et al. "Lecturas concurrentes: Resúmenes críticos de los capítulos de *Paradiso*." *Paradiso*. De José Lezama Lima. Paris: Colección Archivos, 2007.
- Rímolo, Mirta. "Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco*. Capítulo III. Barroco." La clase del barroco y neobarroco. University of Kentucky, Lexington. 14 abril de 2008.
- Santí, Enrico Mario. "Comentarios sobre el primer borrador." La clase del barroco y neobarroco. University of Kentucky, Lexington. 15 marzo de 2008.
- . "Párridiso." *MLN* 94.2 (1974): 343-65.
- Sarduy, Severo. Entrevista con Roberto González Echevarría. *Diacritics* 2.2 (1978): 41-45.
- . "El barroco y el neobarroco." *América Latina en su literatura*. Ed. César Fernández Moreno. Paris: Unesco, 1972.
- Townsend, Lindsay. "The Image of Art in Carpentier's *Los pasos perdidos* and *El acoso*." *Romance Notes* 20 (1980): 304-9.
- Weber, Frances Wyers. "El acoso: Alejo Carpentier's War on Time." *PMLA* 78.4 (2003): 440-48.

El feminismo en los cuentos de Rosario Ferré y Rosario Castellanos

Lynn A. Panepinto
St. Joseph's University

Los papeles de los géneros y las diferencias entre las mujeres y los hombres siempre han existido en la sociedad. En cada parte del mundo, hay diferentes trabajos y papeles de los hombres y las mujeres. La literatura ha sido una manera poderosa de discutir y pensar en los aspectos de la sociedad así y por eso hay varios autores que escribieron y siguen escribiendo sobre los papeles de los hombres y mujeres. Rosario Ferré, una escritora puertorriqueña, y Rosario Castellanos, una mexicana, son dos mujeres que influyeron en la literatura latinoamericana y alrededor del mundo con sus obras sobre el feminismo. Incorporan aspectos de sus vidas, sus familias y sus opiniones en sus obras para producir mensajes importantísimos sobre la posición de las mujeres en la sociedad durante su época.

Con respeto a la vida de Rosario Ferré, nació en Ponce, Puerto Rico, en 1938 y creció en una familia con mucha influencia en los negocios y política de Puerto Rico. Su padre era gobernador y lo admiró; Ferré escribió una biografía sobre él durante su carrera como escritora. Ferré asistió a Manhattanville College, en Nueva York, porque sus padres querían que aprendiera el inglés como nativa. Luego recibió su Maestría en la Universidad de Puerto Rico y su Doctorado en la Universidad de Maryland. Hoy en día, es profesora en la Universidad de Puerto Rico y tiene tres hijos de su primer marido.

Las obras de Ferré incluyen novelas, cuentos, ensayos, biografías y crítica, muchas de estas traducidas al inglés también. Publicó una revista literaria para escritores puertorriqueños en 1970, y escribió su primer libro de cuentos, *Papeles de Pandora*, en 1976. Escribió un libro de ensayos feministas que se llama *Sitio a Eros* en 1982, y también un libro de ensayos sobre las obras de Julio Cortázar, *El romántico en su observatorio*, en 1990. Sus novelas incluyen *Maldito amor* y *La batalla de las vírgenes*. La mayoría de sus temas tienen que ver con el feminismo, la revolución político-social y la liberación de Puerto Rico, la igualdad económica, racial y entre géneros y finalmente su tierra natal. A pesar de la crítica negativa que ha recibido Ferré de los críticos masculinos, queda una escritora con ideas fuertes y expresa sus ideas en una manera efectiva e influyente para mucha gente.

Rosario Castellanos nació en la ciudad de México en 1925 pero fue a Comitán, Chiapas, para una parte de su educación. Cuando tenía dieciséis años, regresó a la ciudad de México pero con las muertes de sus padres, tuvo que mantenerse a sí misma. Siguió su educación en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde estudió filosofía y literatura, y tomó unos cursos

en la Universidad de Madrid también. Participaba activamente en la política, no sólo con sus contribuciones literarias, sino también con unas posiciones que tenía en el gobierno. Fue nombrada embajadora de Israel en 1971. En 1974 murió a causa de un accidente eléctrico.

Para resumir las obras de Castellanos, empezó su carrera literaria solamente con la poesía. Luego, su primera novela fue *Balún Canán*, seguida por un libro de cuentos que se llama *Ciudad real* y una segunda novela, *Oficio de tinieblas*. Estas tres obras indígenas tuvieron mucha influencia durante el siglo XX. También escribió *Los convidados de agosto* y *Álbum de familia*. Como la tesis que publicó en 1950, *Sobre cultura femenina*, un tema importante a través de sus obras es el feminismo. Escribía sobre los prejuicios de clase y la doble condición de ser mujer y mexicana, dos aspectos importantes en su vida personal y en la sociedad.

Las dos escritoras representan e influyen el movimiento feminista, especialmente en sus propios países. Llegan a ser partes tan importantes del movimiento porque escriben sobre temas que llaman la atención sobre la situación de muchas mujeres. En particular, escriben del matrimonio, de las relaciones entre mujeres y la identidad de las mujeres, desde una perspectiva feminista.

Para empezar con Rosario Ferré y su tratamiento del matrimonio, es necesario incluir “La muñeca menor,” el primer cuento en el libro de cuentos que se llama *Papeles de Pandora*. En este cuento, hay una tía enferma que pasa su tiempo en hacer muñecas grandes para cada una de sus sobrinas. Concentra toda su energía en crear las muñecas que tienen características humanas. A causa de su enfermedad, la tía nunca se casó ni tuvo sus propios hijos y su médico la visita regularmente. Durante una cita con el médico, el hijo que viene a la casa con su padre, comenta irónicamente que el médico habría podido curar la enfermedad de la tía si hubiera querido. En los años siguientes, el hijo del médico se casa con la sobrina menor e impone reglas estrictas para su vida. Sólo quiere que su comunidad vea la hermosura de su esposa nueva y no quiere que ella tenga su propia vida. Al fin del cuento, la esposa llega a ser la muñeca que su tía creó en su imagen.

Ferré trata de invertir el estereotipo de la esposa sumisa y la inferioridad de las mujeres en el matrimonio. Usa la muñeca como símbolo porque no tiene vida y es una representación del papel de la mujer en el matrimonio. Ferré escribe que cada sobrina trae su muñeca a la casa después de casarse y describe la muñeca “hecha a su imagen y semejanza, calzada con zapatillas de ante, faldas de bordados nevados y pantaletas de valencienes” (Ferré 13). Por eso, las muñecas están hechas con la intención de parecerse a las sobrinas y son símbolos de las mujeres. La pasividad de las mujeres en el matrimonio se simboliza en la ausencia de vida en las muñecas también. Como dice Fernández Olmos: “Ferré uses the bride-doll image to symbolize the situation of women of a particular class who are trapped in oppressive marital situations and are

adornments” (81). Es evidente que el hijo del médico usa a su esposa como una decoración y le exige que viva como él quiere: “La obligaba todos los días a sentarse en el balcón, para que los que pasaban por la calle supiesen que él se había casado en la sociedad” (Ferré 14). De esta manera, Ferré muestra que lo importante para el hombre era que su esposa fuera pasiva y hermosa, como una muñeca.

Se puede añadir que la tía sufre porque nunca se casa con un hombre. Pierde su esperanza de tener un marido y una mejor vida, como consecuencia de su enfermedad, pero es el médico el que perpetúa su enfermedad. Cuando el hijo del médico, que es otro médico, ve que era posible curar la enfermedad de la tía, Ferré escribe: “Es cierto, contestó el padre, pero yo sólo quería que vinieras a ver la chágara que te había pagado los estudios durante veinte años” (13). En pocas palabras, la tía pierde la oportunidad de una mejor vida porque llega a ser una solterona y el médico avaricioso y su familia reciben beneficios de su sufrimiento.

Sin embargo, Ferré muestra su condena de los estereotipos y el papel fijo de la mujer. Al fin del cuento, cambia la muñeca y el papel de la esposa también. El cambio tiene un gran efecto en el marido de la sobrina menor: “Una sola cosa perturbaba la felicidad del médico. . . . Una noche decidió entrar en su habitación para observarla durmiendo. . . . Entonces la muñeca levantó los párpados y por las cuencas vacías de los ojos comenzaron a salir las antenas furibundas de las chágaras” (15). En esta parte, la muñeca tiene el poder de moverse y posee vida en algún sentido. Como dice otra crítica: “Ferré rejects the masculinist conception of women as objects....she allows the object to move into a subject position in order to reappropriate and rework and image” (Sloan 40-41). La transformación de la muñeca (y la esposa) significa que la mujer no va a seguir su vida como un objeto hermoso para satisfacción de su marido. La crítica dice en otra parte que “The youngest niece of ‘La muñeca menor’ acts out the collective frustration of the women in her family through her metamorphosis into a doll as an instrument of revenge” (Sloan 41). La esposa no continúa en su papel de sumisa y pasiva; expresa su insatisfacción y furia hacia su marido y el papel que tenía que representar cuando llega a ser una muñeca viva.

El segundo cuento de Ferré que tiene una conexión con el tema del matrimonio es “Cuando las mujeres quieren a los hombres,” también de *Papeles de Pandora*. En este cuento, hay dos mujeres: Isabel Lubenza, la esposa de Ambrosio e Isabel la Negra, la amante de Ambrosio. El punto de vista del narrador cambia y cada mujer narra una parte del cuento, con Ambrosio como narratario. Al fin, las identidades de las dos se mezclan mientras describen sus relaciones con Ambrosio y sus opiniones de la otra. Aprenden que tienen más en común de lo que pensaban. El tema del poder del marido en el matrimonio es evidente en las descripciones de Isabel Lubenza y su relación con Ambrosio. Se describe a la mujer como “la dama de sociedad,” “la esposa respetable,” con “el gusto tan refinado” (Ferré 31) pero Ambrosio tiene control sobre ella. Isabel

Luberza sufre a causa de Ambrosio porque la relación entre su marido y la Negra le molesta mucho: “Comencé a mortificar mi carne, al principio con actos menudos e insignificantes” (42). Esta parte es importante porque Ferré muestra que, a pesar del dinero que Isabel Luberza tiene, todavía es débil en su matrimonio. Una crítica apoya esta idea cuando dice: “Her obsession and powerlessness drive her to mortification and eventual withdrawal from the world” (Fernández Olmos 84). Por eso, Ferré usa el cuento como otro ejemplo del sufrimiento de las mujeres casadas.

Rosario Castellanos escribe del tema del matrimonio también y su mensaje principal es de la negatividad de ser solterona o estar casada para las mujeres; ninguna opción le da a la mujer ninguna satisfacción en su vida. El cuento “El advenimiento del águila,” de *Ciudad real*, contiene unas instancias en que la solterona se describe de una manera negativa y el hombre habla del matrimonio como algo beneficioso para su vida. En el cuento, hay un hombre que se llama Héctor Villafuerte que no parece tener un buen futuro y por eso busca una esposa para mejorar su estatus en la sociedad. La única mujer que puede encontrar es Emelina, una solterona que llega a ser su esposa, pero los dos no se comportan bien y Emelina se va. Entonces, Héctor tiene que mantenerse hasta que encuentre a otra mujer. Al fin, se casa con una joven que prefiere porque es sumisa y Héctor puede tener el poder en la relación.

Héctor tiene una imagen del hombre que es superior a las mujeres en el matrimonio. Por ejemplo, el papel de una mujer en el matrimonio, según él, es tener hijos: “Héctor cumpliría sus deberes como marido preñándola anualmente. Entre los embarazos y la crianza de los hijos, ella se mantendría tranquila en su rincón” (Castellanos 75). Estas frases ejemplifican que Héctor no ve el uso de la mujer como una persona, sino como un método de procrear. No se casa con Emelina por el amor o aún por respeto, porque trata a las mujeres como objetos.

Otro aspecto del matrimonio en este cuento es la humildad de ser soltera. Como escribe Anderson: “The *soltera*, or spinster, is a prominent figure in Castellanos’ stories because if the duty of woman is to wait passively to be chosen, the ultimate embodiment of waiting is the maiden lady” (28). Castellanos usa esta imagen de la solterona cuando expresa la necesidad de tener un marido para que Emelina mejore su futuro. Durante la ceremonia entre los dos, Castellanos escribe que Emelina siente alivio “en ese triunfo precario que al fin de una larga, humillante soledad, le había regalado su destino” (76). Lo irónico es que el matrimonio no trae ni felicidad ni oportunidades para un buen futuro.

Sin embargo, Castellanos no termina el cuento así, con una mujer que no puede escaparse de un matrimonio malo. La autora rompe con la tradición cuando Emelina se va a causa de su infelicidad. Esta parte es importantísima porque Castellanos da el mensaje de que una mujer puede buscar su propia felicidad fuera del matrimonio. Desafortunadamente, Castellanos añade que las opiniones de Héctor no han cambiado; de hecho, “pudo volver a casarse, ahora

sí a su gusto. La muchacha era joven, sumisa y llevó como dote una labor de ganado” (83). Aunque el hombre todavía tiene su opinión de superioridad, Castellanos incluye un aspecto significativo cuando escribe que la mujer regresa a su vida de soltera, en vez de vivir una vida de casada infeliz.

Además del matrimonio, las relaciones entre mujeres forman otro aspecto de la escritura feminista de Ferré y Castellanos. En las obras de Ferré, las relaciones entre mujeres pueden ayudarlas porque forman un sistema de apoyo para las mujeres. Primero, “La muñeca menor” es un ejemplo de este concepto cuando se examina la relación entre la tía y sus sobrinas. La tía pasa la mayoría de su tiempo en construir las muñecas para cada una de las chicas. Al principio, las muñecas son símbolos de la opresión porque representan a las sobrinas y no tienen vida. No obstante, las muñecas llegan a ser objetos de venganza porque al fin, la muñeca de la sobrina menor cambia y llega a ser un sujeto en vez de un objeto. En este sentido, la tía ayuda a la sobrina a salir de su situación y a crear su propia vida. De la misma manera que la tía ganó el poder sobre su vida al crear las muñecas, ayuda a su sobrina a ganar poder sobre su vida también. Como dice una crítica, “It was rather the aunt, making art in spite of all that the masculine order has done to her, who did the creative part of producing the doll” (Hart 99). Por eso, la tía luchó por su propio poder a pesar de su enfermedad y ayudó a la sobrina en su lucha también.

En “Cuando las mujeres quieren a los hombres,” se ve el impacto de las relaciones entre mujeres también. Isabel Luberza y Isabel la Negra están en competencia por el amor y la atención de Ambrosio pero al seguir el cuento, las dos se asimilan hasta que no es posible diferenciarlas. La mezcla las ayuda porque cada mujer saca ventaja de la otra: Isabel Luberza llega a ser fuerte como la Negra, e Isabel la Negra puede participar en la sociedad como Luberza lo hace. “The result of this metamorphosis is the creation of a collective narrative voice that is capable of articulating that which was previously silenced” (Sloan 43). En realidad, las mujeres son más fuertes después de mezclarse, con la combinación de sus características.

Ferré prueba de una manera muy realista que “cada prostituta es una dama en potencia,” como dice la Negra al principio. Lo más importante de la asimilación es que “Ferré engages in a game of duplicity showing how patriarchal images of women contain the tendency to collapse into themselves and thereby expose and undo the structures designed to hold them in place” (Sloan 41). En pocas palabras, Ferré pone al revés y destruye los papeles que los hombres crean para las mujeres cuando mezcla las imágenes.

Castellanos se refiere a la importancia de las relaciones entre mujeres en su cuento “Cuarta vigilia,” de *Ciudad real*. En este cuento, la protagonista, la niña Nides, tiene la responsabilidad de guardar los cofres de su abuela, doña Siomara. Tiene que observar el trabajo de los indios y cuando la abuela se muere, pide que Nides reparta los cofres entre las nietas. Hay una separación distinta entre Nides y las otras mujeres: “La niña Nides, como le dijera desde que nació, era

distinta de las otras. Ni fue traviesa de criatura, ni loca de muchacha. No andaba el día entero asomándose a los balcones, ni se rellenaba el busto con puñados de algodón, como sus primas, para ir a los bailes” (90). Es claro que no le interesan las cosas típicas de las muchachas y por eso, se describe como una persona rara o diferente. Esta parte sirve para distinguirla a Nides de otras muchachas en su sociedad y época.

Otro aspecto de las relaciones entre mujeres en este cuento es la relación entre Nides y su abuela. La niña Nides tiene a doña Siomara como modelo de mujer fuerte. Castellanos escribe un ejemplo de la fuerza de la abuela cuando describe una vez que doña Siomara estuvo en la cárcel: los carrancistas solían “amenazarla de muerte si no revelaba el escondite de sus tesoros. Dicen que la vieja se estaba secando en la cárcel. . . . Pero no era de hambre ni de miedo, sino de una especie de obstinación. Estaba decidida a no hablar” (91-92). De la misma manera que Nides se considera una chica rara porque tiene intereses diferentes, doña Siomara se considera rara porque es obstinada y los carrancistas no tienen poder sobre ella. La bondad entre las dos mujeres que se consideran raras es evidente porque la abuela tiene confianza en Nides. Con respeto a los cofres, doña Siomara “no permitía que nadie se les acercara. Nadie. Solo su nieta preferida, Leonidas Duran” (90). Doña Siomara y Nides son dos mujeres fuertes con un respeto mutuo. Castellanos usa su relación para mostrar que las mujeres pueden funcionar como un sistema de apoyo.

El tercer aspecto de la escritura feminista de Ferré y Castellanos es la identidad de las mujeres. Para empezar con Ferré, hay varios cuentos que ejemplifican la formación o el cambio de identidad de las mujeres, y “Marina y el León” es un buenísimo ejemplo. El cuento empieza con una descripción de un pueblo en el que cada persona esconde sus emociones y pensamientos. El marido de Marina, la protagonista, vive en una institución y Marina comparte su jardín con sus vecinos, Madeleine y Marco Antonio, que recién compró un león como mascota. Marina decide comprar un pájaro como mascota también pero el león lo come. Hay una insinuación de una relación entre Marco y Marina y cuando el león se escapa y está en el jardín de Marina, Marco y Marina tienen una relación sexual en el jardín. El cuento termina con un fuego en la casa de Marco Antonio; todo se destruye, incluyendo el león y Marina y Marco, quienes quedan enterrados juntos debajo de las cenizas.

En este cuento el mensaje de Ferré es claro: las mujeres tratan de encontrar sus identidades en medio de una sociedad patriarcal. Primero, Marina expresa que no tiene esperanza de cambiar su vida. Se siente como si fuera una muñeca en una caja; irónicamente, llevó el disfraz de una muñeca cuando fue a un baile: “Es como si la estuviera soñando, se dijo, mi vida toda es como la veo ahora . . . como si todavía estuviese metida dentro de aquella caja la noche de mi baile, viendo pasar el mundo, lejano y reluciente, cubierto por una capa de barniz” (Ferré 114). Marina se siente como si no tuviera control sobre su propia vida y

como si fuera un objeto pasivo en vez de un participante activo. Refleja su identidad de una manera negativa.

Ferré se refiere a la identidad otra vez en “Marina y el León,” cuando describe el pájaro que Marina compra. Después de comprar el pájaro, “la soltó inmediatamente y la observó perderse, remontándose libre por el bosque polvoriento del patio” (117). La libertad del pájaro es un símbolo de la vida que Marina quiere tener. Me parece que Ferré comenta sobre la frustración de las mujeres y la dificultad que tienen en encontrar la libertad, cuando añade que el león se come al pájaro (118). Esta parte sirve como ejemplo de la lucha de muchas mujeres para formar sus propias identidades en una sociedad dominada por hombres.

Además de “Marina y el León,” Ferré comenta sobre la lucha por la identidad en “Cuando las mujeres quieren a los hombres.” Las dos Isabels tienen que resolver sus conflictos con la otra Isabel y con Ambrosio, y lo hacen al descubrir que pueden mezclarse y romper con los papeles tradicionales que la sociedad les dio. Cambian el mito de la mujer y el papel que debe tener. Una crítica dice que “se revisa y desmitifica el mito de la dualidad o fragmentación de la mujer como amante o esposa” (Palmer López 118). Ferré usa el cuento para cambiar el estándar doble de las mujeres en la sociedad, porque combina las personalidades de las dos mujeres: “Women like Isabel Luberza are not expected to have sexual desires or erotic thoughts, for in her generation these attitudes are not feminine. Only loose women like Isabel la Negra would reason in this fashion” (Hintz 139-140). Por eso, Ferré crea una nueva identidad, al permitir cada tipo de comportamiento en una sola mujer.

Castellanos también escribe de la lucha por la identidad de las mujeres en “Cuarta vigilia,” cuando describe la personalidad de la niña Nides y los resultados de su vida. Es claro que Nides está fuera del grupo de las mujeres que tienen interés en el matrimonio, como escribe Castellanos: “Así fue como pasó el tiempo y las primas de la niña Nides fueron casándose una por una....Todas las noches iban las tres, acompañadas de sus maridos, y hablaban de las novedades y se quejaban de sus penas. Pero en el fondo nadie pensaba más que en los cofres” (91). La identidad de Nides es muy diferente de las de otras mujeres y quizás parece que Nides no va a tener éxito en el futuro. Al contrario, Nides supera las dudas al fin y tiene el respeto de mucha gente. De esta manera, Castellanos prueba que las mujeres pueden formar sus propias identidades y superar los obstáculos de la sociedad. Cuando una crítica escribe de Castellanos, dice que la autora “goes a step further to assert that images and ideas about womanhood should be changed and re-invented by woman herself from her own perspective” (Mardones 65). Este punto es claro en “Cuarta vigilia” mientras Nides define su propia identidad en la sociedad.

Ferré y Castellanos tratan cada aspecto del feminismo desde una perspectiva feminista, porque incluyen los hechos y también, quizás lo más importante, las emociones de las mujeres. Creo que si un hombre tratara de escribir cuentos así,

sobre la posición de la mujer en la sociedad y su lucha por su identidad, no sería posible capturar las emociones que las mujeres sentían. Ferré dijo en una entrevista que entiende la marginalización de las mujeres porque ha recibido críticas de otros escritores que condenan sus obras y sus temas; por eso, ha sido una víctima de la marginalización también. De esta manera, puede escribir de la marginalización, desde la perspectiva de una persona que entiende y puede relacionarse con la situación. Si una meta de las cuentistas es llamar la atención sobre la situación e inspirar a las mujeres en su lucha, es mucho más efectivo cuando el mensaje viene de una persona que comparte la misma frustración y esperanza.

Las dos cuentistas escriben desde la perspectiva de sus propios países también, porque sin duda, su tierra natal tiene una influencia en sus vidas. La crítica Anderson dice que las virtudes de lealtad, paciencia y sumisión son importantes para las mujeres y en la cultura mexicana también. Castellanos, que venía de México, trata de expresar el impacto combinado de estas virtudes en una mujer mexicana que está luchando por la felicidad. Igualmente, Ferré explora el papel de la mujer en la sociedad puertorriqueña y escoge un título para su libro de cuentos para expresarlo: “Papeles de Pandora” es una manera de describir la dualidad de los papeles de la mujer, un problema que Ferré ha reconocido en su país. Por eso, cada cuentista incluye la influencia de su país en sus obras.

Rosario Ferré y Rosario Castellanos han tenido un gran impacto en la literatura latinoamericana porque expresan opiniones radicales durante la época. Cuando escribían muchos de sus cuentos, el papel de la mujer en la sociedad estaba fijo; el hombre siempre era superior y la mujer, especialmente si era soltera, no tenía ninguna oportunidad. Ambas cuentistas expresan la frustración, insatisfacción y la ausencia de esperanza que las mujeres sentían a causa de sus posiciones en la sociedad. De muchas maneras, la mujer verdaderamente era como una muñeca que no puede controlar su propia vida. Sin embargo, lo radical de las obras de Ferré y Castellanos es que no solo expresan las desventajas que las mujeres experimentan, sino también expresan la esperanza para un cambio y la fe en que las mujeres tengan la habilidad de ser diferentes.

Obras citadas

Anderson, Helene M. “Rosario Castellanos and the Structures of Power.”

Contemporary Women Authors of Latin America: Introductory Essays. Ed.

Doris Meyer and Margarite

Fernández Olmos. New York: Brooklyn College Press, 1983. 22-32.

Castellanos, Rosario. *Ciudad real*. México: Alfaguara, 1997.

Ferré, Rosario. *Papeles de Pandora*. México: Joaquín Mortiz, 1979.

- Hart, Patricia. "Magic Feminism and Inverted Masculine Myths in Rosario Ferré's *The Youngest Doll*." *Studies in Honor of Maria A. Salgado*. Ed. Millicent A. Bolden and Luis A. Jiménez. Newark: Juan de la Cuesta, 1995. 97-108.
- Hintz, Suzanne S. *Rosario Ferré, A Search for Identity*. New York: Peter Lang, 1995.
- Olmos, Margarite Fernández. "From a Woman's Perspective: The Short Stories of Rosario Ferré and Ana Lydia Vega." *Contemporary Women Authors of Latin America: Introductory Essays*. Ed. Doris Meyer and Margarite Fernández Olmos. New York: Brooklyn College P, 1983. 78-90.
- Palmer López, Sandra. "Papeles de Pandora de Rosario Ferré: una re-visión de la mitología femenina patriarcal." *Hispanic Journal* 21.1 (2000): 109-125.
- Sloan, Cynthia A. "Caricature, Parody, and Dolls: How to Play at Deconstructing and (Re-)Constructing Female Identity in Rosario Ferré's 'Papeles de Pandora.'" *Pacific Coast Philology* 35.1 (2000): 35-48.

Desmembrando el cuerpo femenino en *La condesa sangrienta*

Shasi Maldonado
Hollins University

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra

—Sólo un nombre, *Alejandra Pizarnik*

Se puede encontrar elementos auto-referenciales en la poesía de Alejandra Pizarnik. En su poema, “El deseo de la palabra”, Alejandra Pizarnik desea integrar su cuerpo en el cuerpo del poema. Por lo tanto, para analizar *La condesa sangrienta* con un lente lesbiano es importante simultáneamente tomar la vida de la autora y leer esta vida como un texto. Existen varias semejanzas entre la autora y el personaje que ha recreado, en particular cuando ambas se contemplan en el espejo. En *La condesa sangrienta*, Alejandra Pizarnik narra la vida de Erzébet Báthory, una aristócrata húngara que ha recurrido a crímenes para satisfacer sus deseos fetichistas.

Al reescribir *La comtesse sanglante* (1963, Valentine Penrose), Alejandra Pizarnik no solamente traduce el cuento del francés al español, sino que también selecciona fragmentos para interpretarlos en su versión castellana. Al reescribir el cuento, Pizarnik se enmascara en lo translingüístico y lo transhistórico para poder expresar lo que su idioma materno y cultura no le permiten —el deseo sexual del mundo lesbiano. Como afirma David William Foster en su crítica, “The Representation of the Body in the Poetry of Alejandra Pizarnik”:

As a consequence, her poetry, written in Spanish, a language where gender markers are consistently overt is characterized by both an evasiveness as to the gender identity of the poetic voice and its addressee and by the adoption of a conventional, normalized female/male discourse of love. (323)

La máscara acentúa las barreras existentes entre Erzébet Báthory, (la condesa original), la escritora francesa Valentine Penrose y la escritora argentina, Alejandra Pizarnik. A causa de los desacuerdos del tiempo, el espacio y el lenguaje, el personaje de la condesa sangrienta Erzébet Báthory se convierte en una estrella apagada en la reescritura de su vida. Utilizando la máscara, Pizarnik lleva a cabo el desmembramiento textual del cuerpo femenino con el fin de poder imaginarlo en el espacio del deseo lesbiano.

Hubo mucha especulación póstuma en el tratamiento de las obras de Alejandra Pizarnik sobre su sexualidad que se ha convertido en un silencio de parte de los críticos. Incluso, su biógrafa, Cristina Piña colaboró en silenciar lo

lesbiano de los textos pizarnikianos. En la glosa de *La condesa sangrienta*, Piña brinda una interpretación lacaniana, aplicando la teoría del espejo. Chávez Silverman insiste: “Piña’s acceptance and reiteration of this ‘causal’ link between specular fixation (pathology) and homosexuality-as-symptom and her refusal to name and problematize Pizarnik’s textualization of lesbianism is troubling” (287). Es problemático que Piña no quisiese resaltar el lesbianismo en los textos de Pizarnik porque revela que los lectores de Pizarnik aún no están dispuestos a leer sus textos como textos lesbianos. Por lo tanto, la textualización del deseo lesbiano es lo que ha silenciado no solamente a *La condesa sangrienta*, sino también a Pizarnik y a sus críticos. Quizás esta textualización del mundo desconocido ha callado a tantos porque la manifestación del mundo lesbiano sólo tiene la oportunidad de existir exclusivamente en la frontera del texto, quedándose estancada con el deseo de trascender los confines del cuerpo textual. En la introducción a su versión castellana, Pizarnik ofrece el lector/la lectora una especie de exención:

Valentine Penrose ha recopilado documentos y relaciones acerca de su personaje real insólito: la condesa Báthory, asesina de 650 muchachas. Sin alterar los datos reales penosamente obtenidos, los ha refundido en una suerte de vasto y hermoso poema en Prosa. (373)

Esta exención es su defensa del lector, el espectador que la está mirando. Aunque reescribe a Báthory, tiene la necesidad de alejarse del núcleo para evitar identificaciones acerca de su propia sexualidad.

La reescritura de *La condesa sangrienta* no hubiera sido posible sin las máscaras que Pizarnik usa para ocultarse. Suzanne Chávez Silverman dice, “*La condesa sangrienta*, in fact, is multiply removed: writing in Spanish in the early 1960’s, Pizarnik is distanced in time, space, and language from her subject, a medieval Hungarian countess already rendered literary object, in French, by Penrose” (288). A pesar de los límites que el espacio, tiempo y lenguaje imponen sobre el texto y la persona, concurren similitudes entre la sujeta original,* Penrose, y Pizarnik. Pizarnik recrea a Báthory como un objeto literario porque es su manera de ocultarse en el lenguaje y protestar contra el orden social. En “La traducción como reescritura en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik”, Patricia Venti dice: “En Pizarnik el deseo de oponerse a la autoridad, la llevó a utilizar el francés como lengua de expresión. La necesidad de hallar una lengua propia, una patria, la condujo a renegar de lo heredado y a sentir que la escritura no le brindaba un refugio” (4). Para Pizarnik, su único refugio es la lengua prestada, ya que su lengua propia no le permite desenvolverse. De modo parecido, Pizarnik encuentra una especie de refugio en las anécdotas de la condesa sangrienta ya que Pizarnik maniobra con cuidado fragmentos de su propia identidad. Asimismo, Chávez Silverman dice que el lenguaje oculta y revela a la misma vez:

This “translated lesbianism”, a term Sylvia Molloy applies to Teresa de la Parra’s lapsing into French to refer to same-sex love, “attests [in

Pizarnik as in Parra] as much to the difficulty of naming as to the need to name. (288)

Este “*translated lesbianism*” del cual Pizarnik depende, la libera y la limita en sus esfuerzos textuales. El “lesbianismo traducido” desliga a Pizarnik porque abre un espacio translingüístico donde ella logra insertar el lesbianismo en su escritura, a la misma vez la encarcela porque aunque Pizarnik ha abierto un espacio de expresión, el espacio consta de una lengua prestada y al terminar de escribir o leer el texto tendrá que abandonar ese espacio. Por ende, nosotros como lectoras, también debemos abandonar el espacio textual pizarnikiano.

En el artículo, “The Lesbian Body in Latina Cultural Production”, Yvonne Yarbro-Bejarano comenta que ni el cuerpo lesbiano ni el deseo lesbiano pueden existir sin presiones sociales. Yarbro-Bejarano también comenta la poesía de Cherríe Moraga:

Moraga engages in a project of textual dismemberment of the female body in order to re-imagine it in the space of lesbian desire. Moraga’s poetry constantly constructs, destructs and reconstructs the entire female body in recognition of how it has been appropriated and in the attempt to reclaim it. (181)

El discurso del desmembramiento textual del cuerpo femenino, el cual Cherríe Moraga emprende, es significante porque ella toma el cuerpo de la mujer, que ha sido apropiado por el patriarcado y se inserta en la posición del manipulador o en este caso la manipuladora. Alejandra Pizarnik pudiera ser una precursora a la poesía de Moraga, ya que en su obra, Pizarnik representa una especie de desmembramiento textual del cuerpo femenino, con el fin de imaginarlo en el espacio del deseo lesbiano. Pizarnik trata de cumplir lo que Cixous presenta como un discurso feminista: “Thus, as there are no grounds for establishing a discourse, but rather an arid millennial ground to break what I say has at least two sides and two aims: to break up, to destroy, and to foresee the unforeseeable, to project” (2040). Es decir, las mujeres que escriben tienen una obligación de presentar sus *new ways of telling* en sus textos ya que el canon solo ha reconocido literatura perteneciente al patriarcado. *New Ways of Telling* según Cixous ocurre al romper y destruir los textos masculinos y proyectar lo femenino en el cuerpo textual. Por ejemplo, en la viñeta “Torturas clásicas”, Pizarnik relata:

Una vez maniatadas, las sirvientas las flagelaban hasta que la piel del cuerpo se desgarraba y las muchachas se transformaban en llagas tumefactas; les cortaban los dedos con tijeras o cizallas; les punzaban las llagas; les practicaban incisiones con navajas, si la condesa se fatigaba de oír gritos les cosían la boca, si alguna joven se desvanecía demasiado pronto se la auxiliaba haciendo arder entre sus piernas papel embebido en aceite. (378)

El cuerpo femenino siempre se ha percibido como algo quebradizo en las culturas dominadas por un patriarcado. Sólo el hombre ha tenido el derecho de

usar el cuerpo de la mujer sexualmente para satisfacerse y socialmente lo ha usado para dominarlo y mantener su poder. Sin embargo, en el caso de *La condesa sangrienta*, el cuerpo quebradizo de la mujer está en manos de Báthory, una mujer que logra la apropiación del cuerpo femenino. Al coserle las bocas a sus víctimas, la condesa le está desbaratando la agencia a la mujer, semejante al silencio que el patriarcado ha exigido de las mujeres. También, como el hombre, Báthory se apodera de cada parte del cuerpo, incluyendo los genitales de la mujer con el fin de apropiarse del sexo femenino. Para Báthory y Pizarnik el desmembramiento y la destrucción del cuerpo femenino son esenciales puesto que el cuerpo femenino ha sido objeto cultural en exposición para la lujuria de ver del patriarcado. Pero en *La condesa sangrienta*, la mirada femenina reemplaza la mirada masculina ya que la condesa puede mirar y contemplar el cuerpo de sus víctimas y si se le antoja destruir ese cuerpo a su capricho perverso. No obstante, el poder que ejerce la condesa o la mujer siempre tiene sus límites. Por ejemplo, en la viñeta “Fuerza de un nombre,” Pizarnik nos ofrece información sobre sus parientes infames, y entre el tío Istvan y su primo Gabor se encuentra la tía Klara:

Tuvo cuatro maridos (los dos primeros fueron asesinados por ella) y murió de su propia muerte folletinesca: un bajá la capturó en compañía de su amante de turno: el infortunado fue luego asado en una parilla. En cuanto a ella, fue violada —si se puede emplear este verbo a su respecto —por toda la guarnición turca. Pero no murió por ello, al contrario, sino porque sus secuestradores —tal vez exhaustos de violarla— la apuñalaron. (381)

Además de ser un hecho biográfico de la familia de la condesa, es interesante como Pizarnik retrata a la tía Klara como el arquetipo del *femme fatale*. Es una mujer de familia noble con mucho poder que llevó a sus dos primeros maridos a la muerte. Su apetito sexual es un testimonio a su vigor como mujer, ya que la han encontrado con uno de sus enamorados. Y aunque la guarnición turca, entera, la está violando, su cuerpo perdura esta hazaña. Finalmente, lo que mata a la tía de Báthory son las puñaladas que destruyen su cuerpo. Por eso, la mujer no se puede salir con la suya, la muerte de tía Klara es una especie de presagio para lo que acaecerá a la condesa sangrienta.

A pesar de que la derrota de la condesa, promovida por la sociedad, toma lugar, Pizarnik es audaz al llevar a cabo el desmembramiento en su texto. Pizarnik tiene el control, manipula el cuerpo femenino a su antojo. A través de Báthory, Pizarnik le roba al hombre su función sexual, el de penetrar a la mujer. En este acto, el hombre no es el que se encaja en la mujer biológicamente, sino Pizarnik hace que Báthory quepa en el cuerpo de su víctima —una virgen. En estos actos egoístas, Báthory, toma el cuerpo de la mujer y lo destruye porque ella será la última en ver el cuerpo pulcro y bello antes de transformarlo en un cadáver grotesco.

Por mucho tiempo, la voz masculina se vuelve una pared pálida en el dominio de Báthory, el castillo Csejthe. En su texto, Pizarnik aplica lo que Cixous respalda en *The Laugh of the Medusa*:

Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently from their bodies—for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text—as into the world and into history—by her own movement. (2039)

Asimismo, Pizarnik inserta a Báthory en un mundo exclusivamente femenino, se rodea con sus objetos de posesión: niñas y mujeres, sus sirvientas goyescas, y su hechizera, Darvulia. Entre las once viñetas, rasgos de la voz masculina emergen en forma de Ferencz Nadasdy, esposo de Báthory y también en la forma de Thurzó, el poderoso palatino que pone un fin a los crímenes de la condesa. El desmembramiento sólo ocurre cuando el subterráneo de Báthory se vuelve carente de la presencia masculina: “Lo cierto es que en vida de su esposo no llegó al crimen” (383). Y cuando Nadasdy camina en el jardín con su esposa, Báthory se encuentra con la imagen edénica: atada a un árbol se encuentra una niña desnuda untada con miel. Báthory le ofrece el pretexto a su esposo que la niña estaba “expiando el robo de un fruto” (383). Esta niña es análoga al personaje de Eva, *femme fatale par excellence*. Como Eva, la niña tiene que recibir su castigo por pecar. Pero ni Dios, ni el hombre en este caso están castigando a la mujer, sino que es ella misma la que está otorgando la sanción. Una vez más el espacio para el deseo lesbiano es exteriorizado.

Entre las obsesiones de Pizarnik se encuentran los espejos. Chávez Silverman ilustra una idea representada en *Women’s Writing in Latin America*: “Yet if one reads the writer’s life as another text (which it is), that is, as a social narrative whose acts, conducts, attitudes are observed, interpreted, and judged by the community of social readers, then one may find, in the life, grounds for profitable reflection on the text” (115). Si empleamos esta idea de la vida de la escritora como otro texto, podemos percibir el reflejo de Pizarnik en el espejo sombrío de Báthory. En la viñeta sobre el espejo de la melancolía, la narradora dice que la condesa misma ha diseñado el espejo, de nuevo manipulando como ella quiere percibirse. Chávez Silverman extrae fragmentos de una entrevista entre la escritora argentina y Marta I. Moia:

M.M. —Vislumbro que el espejo . . . dispone en tu obra el miedo de ser dos...

A.P. —Decís bien, es el miedo a todas las que en mí contienen. . . .

M.M. —A quién ves en [los espejos]?

A.P. —A la otra que soy. (En verdad, tengo cierto miedo a los espejos). (299)

El miedo impide que Pizarnik se exprese abiertamente, por eso “la otra que soy” se disfraza debajo de la máscara transhistórica/lingüística. Pizarnik produjo literatura durante una época donde las sexualidades alternativas no podían ser expuestas. Por esta misma razón no puede compartir una relación con una amada públicamente: “Una sirvienta aseguró en el proceso que una aristocrática y dama vestida de mancebo visitaba a la condesa. En una ocasión las descubrió juntas, torturando a una muchacha. Pero se ignora si compartían otros placeres que los sádicos” (Pizarnik 384). Indudablemente, al verse en el espejo la condesa, como lectoras vemos en el espejo una duplicidad de personaje: Erzébet Báthory y Alejandra Pizarnik. Chávez-Silverman subyace esta idea: “On this occasion, Molloy asserted that in *La condesa sangrienta*, Pizarnik was “telling her self through the tale of an other [effecting] a kind of ventriloquism and collaboration, [representing] an exclusively female gaze” (286). El narcisismo de Erzébet/Pizarnik incita el lesbianismo ya que al contemplarse en el espejo, ambas están descubriendo sus cuerpos femeninos y cautivadas, se hechizan con su reflejo, con la imagen de la mujer. Sin embargo, el mundo del espejo es un dominio caracterizado por la melancolía, “Porque nadie tiene más sed de tierra, de sangre y de sexualidad feroz que estas criaturas que habitan los fríos espejos” (Pizarnik 384). El espejo es un sitio de tristeza y desesperanza porque el lesbianismo está encerrado allí; el lesbianismo se caracteriza como algo maléfico, “...además, que en su época una melancólica significaba una poseída por el demonio” (385). No existe ningún escape más que la muerte que Pizarnik nos indica: “Este quisiera liberar al prisionero, pero cualquier tentativa fracasa como hubiera fracasado Teseo si, además de ser el mismo, hubiese sido, también el Minotauro; matarlo, entonces, habría exigido matarse” (385). En 1972, Pizarnik se suicida, quizás la escritora no pudo más viviendo en un espejo, transfigurada en Teseo/Minotauro.

El espejo es un objeto dinámico ya que consiste de facetas diferentes. Patricia Venti explica otro elemento de los espejismos que coinciden con la máscara translingüista/histórica cuyo uso Pizarnik efectúa en el cuento:

La literatura, al igual que los espejos, no sólo crea obras también genera “duplicaciones” o “simulacros”, propiciando al mismo tiempo, el exilio de quienes las “escriben”. Es decir, la estructura narrativa cambia con su lectura, con su reescritura, de modo que el texto en su recorrido especular va superponiendo infinitud de imágenes, máscaras, que socavan la autoridad de la palabra y de su productor, para construir una escritura fragmentaria, rizomática. (2)

Es decir, la idea del espejo funciona a muchos niveles en la narrativa de Pizarnik. El espejo no únicamente funciona como un espacio para la contemplación, sino los espejos también producen copias de imágenes originales que terminan en la pérdida de un punto referencial. La intertextualidad es una forma de moldear el significado de un texto usando otros textos y sirven como una entrada al texto. En *La condesa sangrienta*, Pizarnik encabeza cada viñeta

con un epígrafe de escritores diversos de épocas y nacionalidades haciendo que el cuento se disipe en un embrollo complicado de intertextualidad. Venti describe el corolario de los epígrafes:

En los autores citados reconocemos las huellas dejadas por sus lecturas, pero sólo como un reflejo sobre una superficie plana. El lector debe recorrer una geografía de fantasmas vinculados a los fragmentos, mientras el espacio laberíntico desmiembra la identidad del yo. (3)

Aquí el escondite de Pizarnik es la capa de la intertextualidad, pero como lectoras activas heredamos la urgencia de buscar la original y la autoría.

A lo largo del cuento, la condesa se envuelve en un silencio mortificante pero en instantes particulares quiebra el silencio: “Pero hay remedios fugitivos: los placeres sexuales por ejemplo, por un breve tiempo pueden borrar la silenciosa galería de ecos y de espejos que es el alma melancólica” (Pizarnik 385). Báthory disfruta y sufre una *petit mort* en sus actos sexuales más intensos, jadeante, y al borde del placer fatal, penetra el silencio con “. . . sus últimas palabras, antes de deslizarse en el desfallecimiento concluyente, eran: ‘Más, todavía más, más fuerte!’ ” (379). Es en el momento breve de la *petit mort*, el orgasmo, que la condesa alcanza la libertad sexual.

En una de sus declaraciones, Alejandra Pizarnik, caracteriza su cuento, *La condesa sangrienta* como “a mise en abime,” que en francés significa colocarse en la infinitad. El uso popular de la frase es explicar la experiencia de percibir una reproducción infinita de imágenes de sí mismo al colocarse entre dos espejos. En la reescritura de *La comtesse sanglante*, Pizarnik examina la imposibilidad que agobia el deseo lesbiano—el espacio del deseo lesbiano permanece un espacio de fantasía. Báthory pierde la batalla, como su tía Klara, la condesa sangrienta no alcanza transcendencia porque Thurzó, un hombre de poder, representante de la sociedad, llega a marchitar su mundo femenino.

Notas

* Sujeta: Uso la palabra “sujeta” para reemplazar el adjetivo masculino, sujeto y con el propósito de retar los límites del lenguaje castellano.

Obras Citadas

Chávez Silverman, Suzanne. “The Look That Kills: the ‘Unacceptable Beauty’ of Alejandra Pizarnik’s *La Condesa Sangrienta*.” *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Ed. Emilie L. Bergmann and Paul Julian Smith. Durham: Duke UP, 1995. 281-305.

Cixous, Hélène. “The Laugh of the Medusa.” *The Norton Anthology of Theory*

- and Criticism*. Ed. Williamain, Laurie Ann Finke, Barbara Johnson, and Vincent Leitch. W.W. Norton, 2001. 2035-56.
- Foster, David William. "The Representation of the Body in the Poetry of Alejandra Pizarnik." *Hispanic Review* 62 (1994): 319-47.
- Pizarnik, Alejandra. "La Condesa Sangrienta." *Obras Completas: Poesía y Prosas*. Buenos Aires: Corregidor, 1998. 372-91.
- Venti, Patricia. "La traducción como reescritura en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik." *Especulo*: 1-9.
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/pizventi.html>>.
- Yarbro-Bejarano, Yvonne. "The Lesbian Body in Latina Cultural Production." *¿Entiendes? Queer Readings. Hispanic Writings*. Ed. Emille L. Bergmann and Paul Julian Smith. Durham: Duke UP, 1995. 181-97.

Caminando a oscuras:
La lucha de los campesinos en
Los de abajo de Mariano Azuela

María Palmerí,
Indiana University Northwest

Los de abajo, de Mariano Azuela, describe la situación de los de abajo, los que han sido sometidos en la Revolución por los de arriba. Sin saber exactamente lo que pasa, estos campesinos se han rebelado contra la injusticia de los de arriba. Los de abajo son esas personas que se ocupan de construir la base del país, la cual es la base que sostiene a los de arriba. Los de arriba son aquéllos que tienen pero quieren más, siempre con aquella intención de llegar hasta la cima del cielo por encima de todo y de todos, sin importarles el sufrimiento del los demás. Este egoísmo y avidez que existe entre los de arriba no deja nada para el que está abajo. Claro, los de abajo sin darse cuenta de lo que están cosechando se hacen ignorantes y humildes ante los de arriba sin saber que los verdaderos héroes son ellos. Por ser humildes se hacen inferiores a los de arriba soportando toda humillación, explotación y negación a los derechos civiles. Ajenos a lo que pasa allá arriba, ellos sólo se preocupan de sobrevivir y vivir en paz con lo que tienen sin codiciar el dinero y los lujos ajenos.

Así es como el protagonista Demetrio Macías, un campesino, se lo dice a Luis Cervantes: “¡Si viera que no le tengo amor al dinero! . . . ¿Quiere que le diga la verdad? Pues yo, con que no me falte el trago y con traer una chamaquita que me cuadre, soy el hombre más feliz del mundo” (89). Al involucrarse los de abajo con los de arriba se forma una gran confusión y la situación es caótica. La lucha de los campesinos en la Revolución es a oscuras porque en realidad no saben la verdadera causa por la que están luchando. La Revolución sólo trae más ignorancia, pobreza, y esclavos para la tiranía, lo cual es todo lo contrario de lo que una Revolución debería de traer. Otros, aprovechando la situación se meten en la Revolución para seguir haciendo sus maldades. Pero otros, con la noble causa de defender a su familia y la paz que les han robado se involucran en la Revolución, convirtiéndose en héroes ante los ojos de sus gentes

La lucha de los campesinos en la Revolución es a oscuras porque en realidad no saben la verdadera causa por la que están luchando. Quizá sea el hecho de que viven abajo y no se dan cuenta de todo lo que pasa con los de arriba. Pero a los que se debe culpar por esta ignorancia no es a ellos, sino a los que les han negado el derecho de tener educación, el derecho de superarse, el derecho de soñar. Ellos, por ser humildes, se conforman con lo que les han proporcionado y no saben que tienen derecho a más. Sólo siguen viviendo como

pueden y como ellos saben. Nadie les enseñó cómo vivir o cómo mantenerse. No tienen educación, ¿cómo pueden saber que el hombre y la mujer tienen los mismos derechos, que no se dice “creiba” sino “creía”, que no todo se soluciona con la violencia, que la mujer se debe respetar? ¿Cómo pueden saber si nadie se los ha dicho?

Al participar en la Revolución se ven involucrados con gente de la alta sociedad, gente que tiene educación pero con un corazón frío y egoísta como lo vemos en el caso de Luis Cervantes, un hombre diferente a los demás por ser blanco y por el alto nivel de conocimiento que refleja (18). La ignorancia de estos campesinos es evidente cuando leemos en el libro el maltrato hacia la mujer, no sólo por el hombre sino también por la mujer misma (45), la violencia entre los hombres, y la ignorancia hacia la ciencia (27-30). Las razones por las cuales estos campesinos se levantaron en armas contra los federales no fueron para conquistar ilusorios derechos políticos que no dan de comer, sino para defenderse y procurar el pedazo de tierra que les ha de proporcionar el alimento. Así es como Demetrio lo dice: “Tenía mi casa, mis vacas y un pedazo de tierra para sembrar; es decir, que nada me faltaba . . . Mire, antes de la revolución tenía yo hasta mi tierra volteada para sembrar, y si no fuera sido por el choque con don Mónico, el cacique de Moyahua, a estas horas andaría yo con mucha prisa, preparando la yunta para las siembras . . .” (37-38). Venancio está en la Revolución porque envenenó a su novia y la Codorniz porque robó un reloj y unos anillos de brillantes (30). A Demetrio Macías lo hacen general de la tropa sobre la que manda, únicamente por ser valiente pero no porque conozca la causa de la Revolución como Luis Cervantes. Demetrio no tiene ni la más mínima idea de lo que está pasando y nos lo revela cuando van para Aguascalientes y le dice a Luis Cervantes: “¿Oiga, curro, ahora que lo estoy pensando, yo qué pitos voy a tocar a Aguascalientes?” Cervantes le contesta: “A dar su voto, mi general, para Presidente provisional de la República.” Sorprendido, Demetrio sólo puede añadir: “¿Presidente provisional? . . . Pos entonces, ¿Qué . . . tal es, pues Carranza? . . . La verdad, yo no entiendo estas política . . .” (107). Después vemos cuando Anastasio dice: “¿Pos no acabamos ya con la Federación? Porque si uno trae un fusil en las manos y las cartucheras llenas de tiros, seguramente que es para pelear. ¿Contra quién? ¿A favor de quiénes? ¡Eso nunca le ha importado a nadie!” (116).

La Revolución sólo trae más ignorancia, pobreza, y esclavos para la tiranía, lo cual es todo lo contrario de lo que una Revolución debería de traer. A través de cómo se va desarrollando la batalla de los campesinos vemos que todo comienza abajo y se va subiendo pero llega el punto en el que bajan de nuevo y terminan en el mismo lugar en que comenzaron. Lo que quiere decir que todo lo que hicieron no tuvo sentido porque nada fue solucionado y las cosas en vez de mejorar, empeoraron. Los que supuestamente tenían que mejorar la situación de los pobres fueron sometidos a la tiranía y resultaron unos ladrones sin sentimientos, como fue el caso de Luis Cervantes. Él se aprovechó de la

Revolución para poder enriquecerse y para después largarse y pagar sus estudios universitarios en los Estados Unidos (115-116). Todo al final era un desastre total porque ahora ya ni siquiera había un jacal que les ofreciera un pedazo de tortilla con frijoles (118).

Otros aprovechando la situación se meten en la Revolución para seguir haciendo sus maldades. Pero otros con la noble causa de defender su familia y la paz que les han robado se involucran en la Revolución, convirtiéndose en héroes ante los ojos de sus gentes. Un ejemplo de las personas que se metieron en la Revolución sólo para hacer maldades fue el güero Margarito. Este hombre fue un hombre desalmado que mata y abusa de la gente como si fueran animales. Camila lo expresa de esta manera: “¡Ah, qué malo es el hombre ese Margarito!... ¡Si viera lo que viene haciendo con un preso!” (69). Después Luis Cervantes escribe sobre él: “. . . pues el acto más noble y más hermoso de su vida fue ese... ¡el de suicidarse!”(115). Ahora en todo lo contrario, Demetrio Macías se lanzó a la revuelta para proteger su libertad y un hogar dichoso en donde vivir. Cuando Demetrio y su gente pasaban por los ranchos, la gente los admiraba por su valentía y en agradecimiento les daban hospedaje y comida porque eran unos héroes para ellos ya que iban a luchar contra los federales por ellos. También los mismos acompañantes de Demetrio lo admiraban y lo respetaban por su valentía y coraje. Ellos gritaban: “¡Que viva Demetrio Macías, que es nuestro jefe, y que vivan Dios del cielo y María Santísima!”

Al final del libro se ve la derrota de los campesinos que fueron sometidos a la Revolución. La suerte de estos campesinos fue desalentadora porque muchos se mataron entre sí mismos como fue el caso de Pancrancio y del Manteca (115), y a otros los mataron (130). Ellos se levantaron contra las injusticias, pero sin saber exactamente lo que hacían, y por esa razón terminaron de esta manera. De todos los que había, nadie quedó vivo, una tragedia muy triste. En todo el proceso de la Revolución, los campesinos caminaron a oscuras y en vez de resolver los problemas, ocasionaron más.

Obras citadas

Azuela, Mariano. *Los de abajo*. New York: Putnam Group, 1997.