

El Cid



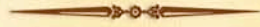
La revista estudiantil del
Capítulo Tau Iota de Sigma
Delta Pi, La Sociedad Nacional
Honoraria Hispánica.

Fundada en la primavera de
1993, The Citadel.

Available only online at
www.citadel.edu/mlng/elcid.htm



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



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

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

El Cid se publica de manera anual en verano. La nueva edición que lanzamos este año, 2013, es la vigésimo tercera edición desde que la revista se fundó en 1993 con Mark del Mastro, hace justo 20 años. El Cid ofrece libre acceso de su contenido completo al público, con el objetivo de fomentar la comunicación, la investigación y la creatividad literaria. La revista está indexada en MLA (Modern Language Association). Está patrocinada por el Departamento de Lenguas, Literaturas y Culturas en The Citadel.

Para cualquier pregunta, no dude en contactarnos (mbelling@citadel.edu)

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

*Copyright © 2013 by the Tau Iota Chapter, Sigma
Delta Pi, The Citadel
ISSN: 1082-5894
www.citadel.edu/mlng/elcid.htm*

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

El Cid

Publicación anual

Director

María José Hellín-García, The Citadel

Consejo Editorial

Linda B. Bartlett, Furman

Germán D. Carrillo, Marquette University

Susan de Carvalho, University of Kentucky

Fernando Operé, University of Virginia

Ryan Spangler, Creighton University

Eloy Urroz, The Citadel

David Faught, Angelo State University

Redactores

Robert Shoemaker, The Citadel

Leleia Hsia, The Citadel

María José Hellín-García, The Citadel

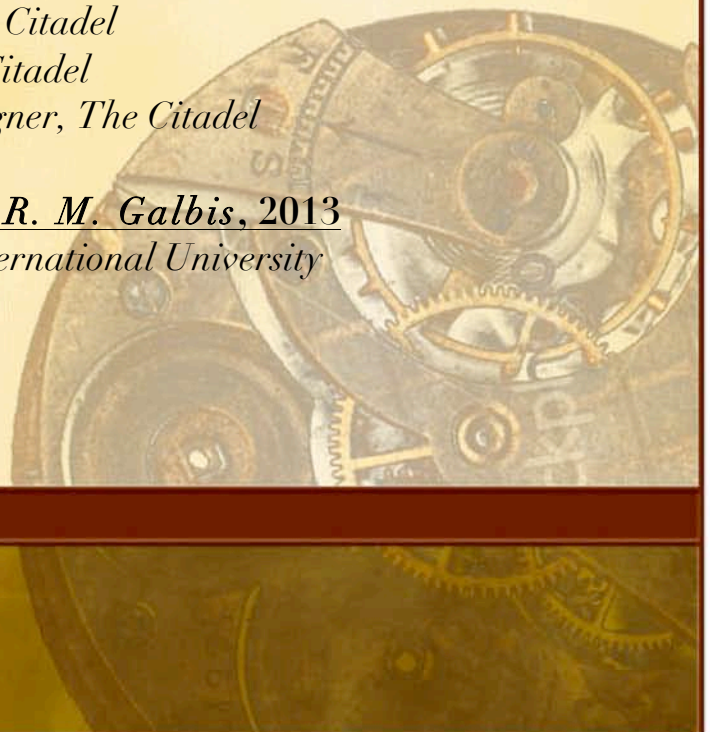
Elba Andrade, The Citadel

Juan Bahk, The Citadel

Zane U. Segle, Journal Designer, The Citadel

Ganadora del Premio Ignacio R. M. Galbis, 2013

Sveltana V. Tyútina, Florida International University



Para publicar en nuestra próxima edición

For Summer 2014 edition: Submissions in Spanish by the graduate and undergraduate students are welcome, and all literary genres –critical essays, short stories, and poetry– are considered (maximum 5000 words).

Works submitted to El Cid should be original contributions. They must not have been published or be under consideration for publication elsewhere. All publications will be eligible for the Ignacio R.M Galbis literary prize for the best original work. Students may submit multiple works, but no more than one per student will be published in a particular edition of the Journal.

Essays should follow MLA style, and should be submitted as Microsoft Word (.doc or docx) files. On the first page, please state the title of the proposal, the student's name, institutional affiliation, and email address. No reference to the student's name should appear in the rest of the manuscript. The deadline for submissions is October 15th, 2013.

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



Índice

Poesía

- *Biografía de un viaje*..... *vii*
- *Soneto para Tim* *ix*

Cuentos

- *El roble de la vida* *xi*

Ensayos

- *Conquistador, esclavo, santo y chamán: El debate sobre la alteridad de Los Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca* *xiii*
- *Don Quijote: para cambiar hay que entrar ...* *xxi*
- *La visión del mestizaje en la segunda mitad del siglo XX: La reivindicación femenina y masculina de la Malinche* *xxiv*
- *La emergencia del tercer género en La Llamada de Lauren* *xxxii*
- *El hombre solitario: El existencialismo en la obra El túnel de Ernesto Sábato* *xxxix*



Poesía



biografía de un viaje

Miguel Alejandro Valerio

The Ohio State University

todos somos romeos que camino andamos

gonzalo de berceo

fechas
itinerarios
valijas llenas de intenciones y esperanzas
despedidas lacrimosas involuntarias obligatorias
taxis
el miedo en ruedas
aeropuertos
puertas vedadas al que se queda
pasaportes
visas
pruebas de nervios
sellos
salas de espera
relojes
(un casio y un rolex dan la misma hora)
rostros que jamás volveremos a ver
aviones
el miedo en vilo
de suelo el mar como un presagio de la muerte
llegadas que no son llegadas
hoteles
camas ajenas
amores perros
amores de marineros
amores que hacen el viaje
amores que son el viaje
calles augustas
calles humildes
esquinas
plazas solitarias
plazas multitudinarias
plazas soleadas
plazas oscuras
paisajes
olores
sabores
sonidos
al final como al principio

un bucólico pueblo natal
que se desvanece al nombrarlo
(Los Almacigos, 1983/5[?]
—no sé dónde comienza el viaje—)
el desarraigo absoluto
nacer
el viaje ya estaba en camino
el hombre cuando piensa ya es camino
no vamos ni volvemos ni sabemos
con los ojos cerrados existimos
la memoria es el verdadero equipaje

Soneto para Tim

*Mark Walker Brown
Brigham Young University*

Están en las calles, mentes brillantes.
Se arrastran, hambrientos y dispersados
Agarrados a sus sueños nublados
Son distintos en caminos rampantes.

Hay en la calle personas cesantes
que andando con manos desinteresadas
son libres de aquellos organizados.
Con dicha vacía son tan chocantes.

Ven el camino que abandonaron
Ojos opacos a veces se ciegan.
Existe un fin pero no se fijaron.

Las mentes brillantes siempre se niegan
La dulzura que en un tiempo probaron
Cuando otras mentes brillantes congregan.

Cuentos



El roble de la vida

*Allison Crowell
College of Charleston*

Era un día muy siniestro cuando mi abuela se enfermó. Tenía dieciocho años y había truenos y relámpagos aunque usualmente hacía buen tiempo en verano. Estaba leyendo una novela en mi cama porque tenía miedo de la tormenta. De repente desde abajo oí un grito. Corrí por la escalera y vi a mi mamá que estaba llorando mientras hablaba por teléfono. Después de un rato me dijo que el médico había diagnosticado cáncer a mi abuela. Se me llenaron los ojos de lágrimas y estaba a punto de llorar como las nubes oscuras que desde afuera estaban amenazando. Al día siguiente mi abuela llegó a casa para pasar el resto de su vida.

Al principio me gustaba tener a mi abuela en casa porque ella iba a morir pronto y quería pasar mucho tiempo con ella. Pero, me puse furiosa porque mi mamá me ordenó que cuidara a mi abuela durante el día y yo quería jugar afuera con mis amigos. Solamente podía verlos por las noches. Además, me di cuenta que mi abuela se volvió loca. Durante mi niñez ella era una persona lógica e inteligente. Ahora solamente contaba cuentos extraños sobre la relación entre los seres humanos y el medio ambiente y que necesitábamos proteger y respetar a la Madre Naturaleza. Todas las tardes mientras mis amigos jugaban al fútbol me sentaba con mi abuela en el porche. Cada día ella me contaba sobre los espíritus que viven en las flores, las hadas que se esconden en el césped y las almas inquietas que habitan en las plantas. Ella no hacía más que darme quebraderos de cabeza y no creía en su mundo de fantasía.

Los días tenían la misma rutina: sentarme con mi abuela y ver a mis amigos por unos breves momentos durante las noches. Sin embargo, poco a poco me empezaron a gustar los relatos ridículos de mi abuela. Me imaginaba las caras traviesas de las hadas impresas en las flores y que el susurro de las hojas en los árboles eran espíritus bailarines. Un día mi abuela me estaba contando un cuento sobre un alma que buscaba un hogar en la naturaleza cuando se desmayó en el porche y la ambulancia la llevó al hospital. El doctor dijo que no regresaría a casa y que no tenía mucho tiempo de vida. Entonces, mis padres y yo la visitábamos cada tarde en el hospital. Un día, cuando mis padres fueron a la cafetería, mi abuela agarró mi brazo y me mandó a que regara el roble detrás de nuestra casa diariamente durante la próxima semana.

No entendí el propósito de regar este árbol pero seguí las instrucciones de mi abuela. Regué el roble, que yo pensaba estaba muerto, y de pronto empezaron a crecer nuevas ramas y hojas verdes. Fue como por arte de magia que esto ocurrió en menos de una semana. Mi abuela empeoraba, y al sexto día no podía hablar más, pero la mirada en sus ojos nublados me imploraba regar el roble. Ahora el roble tenía el follaje completamente verde y la corteza dura. Finalmente, el séptimo día el doctor llamó a nuestra casa para decir que mi abuela había muerto durante la noche. Inmediatamente, corrí al roble y le di un fuerte abrazo. Mientras mis lágrimas corrían por el tronco y regaban la tierra noté que los nudos en la madera se parecían misteriosamente a la cara de mi abuela.

Ensayos



Conquistador, esclavo, santo y chamán: El debate sobre la alteridad de Los Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca

Ramiro García-Olano
University of Massachusetts at Amherst

Este trabajo ofrece un análisis del debate crítico acerca de la supuesta alteridad de los *Naufragios* (1555) en relación a las prácticas discursivas sobre la conquista de América que circulaban al momento de ser redactado el texto. Dado el gran número de artículos y libros que se han escrito sobre este tema, especialmente en las últimas tres décadas, este análisis es necesariamente parcial¹. En el proceso de selección bibliográfica he buscado incluir las interpretaciones o lecturas más difundidas, procurando a la vez dar cabida al mayor número posible de enfoques teóricos. Antes de pasar al análisis de los distintos textos, hay que indicar que es posible agrupar los mismos en tres categorías: los que sostienen que los *Naufragios* subvierten las prácticas discursivas consideradas aceptables en la España imperial, los que afirman que el relato de Cabeza de Vaca refuerza estos discursos hegemónicos, y aquéllos que proponen que es un texto esencialmente contradictorio en virtud de la hibridez de su autor.

Beatriz Pastor es uno de los primeros críticos en proponer el carácter subversivo de los *Naufragios*. En su libro *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia* (1983), Pastor sostiene que el “discurso narrativo del fracaso” que Cabeza de Vaca construye constituye de por sí un cuestionamiento profundo de las prácticas discursivas imperialistas presentes, por ejemplo, en las cartas que Hernán Cortéz envía a Carlos V. Según Pastor, frente a ese discurso mistificador e imperialista que identifica *acción y conquista, hombre y conquistador, América y botín*, se van a ir articulando los procesos desmitificadores que, a lo largo de los textos diversos que integran el discurso narrativo del fracaso, van a culminar paulatinamente en la cancelación de los modelos. La relación de los *Naufragios* se integra plenamente en este discurso desmitificador, cuyos elementos centrales comparte. (213)

Entre los distintos elementos que subvierten o desmitifican el discurso imperialista –hambre y desnudez del protagonista, lucha por la supervivencia, realidad antiheroica, desmitificación de la realidad americana, fracaso de la conquista, etc.– Pastor hace hincapié en las referencias al canibalismo practicado por algunos soldados españoles: “la inversión de papeles, que transforma a los españoles en salvajes subhumanos y a los indígenas en representantes de humanidad y civilización, son devastadoras en relación con el modelo de representación del discurso mistificador, que aparece irremisiblemente subvertido” (228). Si bien Pastor reconoce la presencia de contradicciones en la narración de Cabeza de Vaca, para ella éstas no invalidan su signo subversivo. Una prueba de esto último es el pacifismo que guía el accionar del protagonista al final de la obra:

En el balance final de contradicciones, revelaciones y críticas, el alcance de la desmitificación que se desarrolla en la narración de los *Naufragios* viene dado por la distancia que media entre la primera percepción que tiene de los nativos el conquistador y la filosofía pacifista que se expresa al final del relato. (233)

Sin dejar de reconocer en los *Naufragios* la presencia de estos elementos que dan pie a que Pastor hable de un “discurso del fracaso”, Enrique Pupo-Walker sostiene, en su artículo “Pesquisas para una nueva lectura de los *Naufragios*, de Alvar Núñez Cabeza de Vaca” (1987),

¹ El interés que este texto despierta entre la crítica contemporánea se explica, en no poca medida, por el presente auge de las teorías post-estructuralistas y los estudios poscoloniales.

que interpretar la totalidad de la obra en función de dicho discurso “equivale a una polarización excesiva del texto” (518). La lectura de Pastor es aún más problemática si se tiene en cuenta que no hay datos biográficos sobre el autor que indiquen un conflicto profundo entre su accionar y la ideología imperante en la España de entonces. Una de las consecuencias directas de la redacción de este texto fue el otorgamiento a su autor del título de Adelantado del Río de la Plata. Pupo-Walker propone una explicación diferente que pone en tela de juicio el supuesto carácter heterodoxo de los *Naufragios*. El discurso evangelizador presente en el texto, que va adquiriendo un mayor protagonismo a medida que transcurre el relato, así como la imagen que de sí mismo ofrece el autor, remiten al “vasto *corpus* de narraciones centradas en el bregar de peregrinos, ermitaños y santos itinerantes que con tanta facilidad evocó la imaginación popular y culta del Medioevo y el Renacimiento” (523). Esta estrategia discursiva tiene como objetivo convertir el fracaso militar que significó el malogrado fin de la expedición de Narváez en un triunfo evangelizador, restableciendo de esta manera el honor y la honra de Cabeza de Vaca:

[A]nte el desastre militar y económico que representó la expedición de Narváez, en los *Naufragios* –años después– se sustituye gradualmente la narración conquistadora, de estirpe castrense por la otra y única posible vertiente positiva y heroica que aún admitía un discurso de esa índole; me refiero a la conquista evangelizadora, que como bien sabemos, estaba plenamente sancionada por el proyecto imperial que España desarrollaba en el Nuevo Mundo. (535)

Lo que para Pastor constituye un novedoso “discurso del fracaso” que subvierte la ideología imperialista de la España de Carlos V, es para Pupo-Walker un “discurso hagiográfico”, de larga data en el imaginario peninsular, que reafirma la empresa evangelizadora que España está destinada a cumplir en América.

En el artículo “Alteridad y reconocimiento en los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca” (1987), Sylvia Molloy, continuando con la línea argumentativa de Pastor, identifica esta “historia de un fracaso” con una “hazaña retórica” que consiste en “informar y convencer” (425), y que reemplaza positivamente la hazaña conquistadora del discurso tradicional². En el relato compuesto por Cabeza de Vaca, en el que informa al rey sobre los territorios y pueblos vistos por los sobrevivientes de la expedición de Narváez, Molloy observa “el descubrimiento del yo con respecto al otro, el permanente replanteo de un sujeto ante una alteridad cambiante que determina sus distintas instancias” (426). La situación de desamparo en que se ve sumido Cabeza de Vaca y su inserción en un nuevo marco geográfico y cultural, siempre cambiante, son los detonantes que dan inicio a un proceso de reformulación del sujeto sin el cual no hubiera sido posible sobrevivir. Por otro lado, Molloy advierte que “[l]a desnudez y el aprendizaje del otro que configuran al nuevo yo no se viven fácilmente” (432). Esto explica en parte que Cabeza de Vaca describa las costumbres de los pueblos con que convive de manera positiva algunas veces y negativa otras. Si bien su aculturación nunca llega a ser completa, es lo suficientemente profunda como para impedir que el Yo vuelva a identificarse completamente con la cultura y los valores españoles, volviéndolo, según Molloy, un “híbrido incongruente” (447). De ahí que el narrador, al final de su relación, se distancie de los españoles refiriéndose a ellos como “los cristianos” y que abogue por un tratamiento de los indígenas diametralmente opuesto al que les daban los conquistadores. Para Molloy, esta distinción que Cabeza de Vaca establece entre sí mismo y los demás conquistadores “obedece en parte a fines ideológicos pero [...] sobre todo revela una innegable transformación personal” (449). Esta lectura del texto que propone Molloy resulta un tanto problemática si se tiene en cuenta que Cabeza de Vaca no escribe su relación *in situ* sino en

² Coincide también en esto último con Pupo-Walker.

España, varios años después de haber realizado su odisea americana. El texto no es un relato que el Yo construye sobre la marcha, es más bien el producto de la reflexión y del distanciamiento³.

En su artículo “Naufragios en los mares de la significación: de *La Relación* de Cabeza de Vaca a la literatura chicana” (1990), Juan Bruce-Novoa también hace hincapié en la alteridad de Cabeza de Vaca, aunque censura por otra parte a Molloy por considerar que, al darle el nombre de “híbrido incongruente” (297), presenta esta cualidad de manera negativa. Esta impresión, que para Bruce-Novoa es similar a la que Cabeza de Vaca y sus compañeros producen en los españoles al reencontrarse con ellos, tiene su explicación en el hecho de que “el nuevo ser que presenta y *representa* ANCdV [Alvar Núñez Cabeza de Vaca] es la aparición de lo inefable” (298), y porque seres como éste “revelan en su alteridad la inestabilidad esencial de cualquier sistema de identidad” (307). Bruce-Novoa, por otra parte, concibe los *Naufragios* como un texto fundacional de la literatura chicana y a su autor como una prefiguración de dicha identidad. Así como Cabeza de Vaca no llega a identificarse nunca con los indígenas americanos y tampoco puede volver a ser totalmente un español, los chicanos experimentan la misma vivencia frente a los Estados Unidos y México: “el inmigrante deja de ser extranjero y jamás podrá volver al país de origen” (303). Es una identidad entonces cuyo signo distintivo es la hibridez, una cualidad por otra parte que se concibe no como un defecto sino como una virtud. Bruce-Novoa ve un símbolo de la hibridez de Cabeza de Vaca en la cruz que les deja a los indígenas antes de su partida, que atestigua además “la ilusión de que su representación pueda relacionarlos al sistema oficial y mantenerlos simultáneamente seguros dentro del propio: o sea, el ideal de vivir entre culturas y gozar de lo mejor de ellas” (301).

Esta lectura de los *Naufragios* entra en conflicto con el fuerte anhelo del protagonista de reencontrarse con los europeos, presente en casi todo su relato, así como con su rápida y exitosa reinserción en la sociedad española y su posterior accionar. En 1540, a los tres años de haber regresado a España, y dos antes de que se publicase su *Relación* (1542), Cabeza de Vaca consigue del rey el título de Adelantado del Río de la Plata. Regresará encadenado a España en 1545, acusado entre otras cosas de maltratar a los nativos y de embarcarse en desastrosas expediciones en busca de oro y plata en las que comandó y ordenó matanzas de indígenas⁴. Fue hallado culpable, pero la sentencia nunca se ejecutó.

Rolena Adorno, como hiciera Pupo-Walker, vuelve a poner en entredicho la alteridad de Alvar Núñez y de su relato. Su artículo “The Negotiation of Fear in Cabeza de Vaca’s *Naufragios*” (1991), destaca el papel que el miedo juega en este texto: “El temor hacia el otro fue el arma empleada por ambos bandos, tanto por los nativos como por los europeos. Lo crearon, administraron y manipularon, dependiendo de quien tuviera la posición de ventaja” (315). Adorno menciona tres instancias en esta negociación. Cabeza de Vaca busca primero dominar el miedo que le producen los indígenas, pero con el paso del tiempo los roles se invierten y son ahora los españoles, devenidos en venerados chamanes, los que utilizan el miedo en su propio provecho. En la tercera instancia de esta “negociación del miedo”, Cabeza de Vaca logra despejar los temores que los nativos sienten hacia los conquistadores, convenciéndolos de que regresen a sus aldeas, retomen sus labores, se conviertan a la fe cristiana y se sometan a la autoridad del Emperador. Bajo esta perspectiva, Cabeza de Vaca se nos presenta como un astuto

³ Aspecto del texto al que ya había aludido Pupo-Walker.

⁴ Entre los que acusaron en su momento a Cabeza de Vaca, destaca el soldado Ulrico Schmidel, quien es particularmente severo con el adelantado en su *Relatos de la conquista del Río de la Plata y Paraguay* (1567).

y pragmático estratega –al tanto tal vez de las ideas expresadas por Nicolás Maquiavelo– capaz de sobreponerse, como hiciera Hernán Cortés, a los reveses más duros de la fortuna⁵.

Silvia Spitta, en sintonía con las lecturas propuestas por Pastor, Molloy y Bruce-Novoa, vuelve a insistir en la alteridad de los *Naufragios*. En su artículo “Chamanismo y cristiandad: una lectura de la lógica intercultural de los *Naufragios* de Cabeza de vaca” (1993), echa mano para ilustrar el carácter subversivo de la obra, como ya lo hiciera Pastor, al episodio en que los naufragos de la expedición de Narváez se comen a sus compañeros: “El hambre constante bajo el cual sufren vuelve antropófagos a los conquistadores conquistados, lo cual horroriza a los indios –algo que invierte la jerarquía de civilización y barbarie que había servido de justificación ideológica de la conquista” (318). Hay que tener en cuenta sin embargo el carácter excepcional de los hechos que narra Cabeza de Vaca. Los europeos se comportan de esta manera porque no tienen qué comer, por ende, más que subrayar la barbarie de estos hombres, se destaca lo precario de su situación y las penurias que sufren sirviendo al Emperador Carlos V. De manera similar, Ulrico Schmidel, en sus *Relatos de la conquista del Río de la Plata y Paraguay 1534-1554* (1567), narra un episodio en el que soldados bajo las órdenes de Pedro de Mendoza, primer Adelantado del Río de la Plata, se comen las piernas de sus camaradas, colgados el día anterior por haber matado un caballo para aplacar su hambre: “Aquella misma noche, otros tres españoles se juntaron y fueron al cadalso donde estaban los ahorcados, cortaron los muslos y otros grandes pedazos de carne y los llevaron para matar el hambre incontenible” (34). Francisco de Quevedo, en *El buscón* (1626), también cuenta cómo algunas fondas de dudosa reputación incluían carne de ahorcados en sus menús. El tema del hambre, y de las atrocidades que con tal de aplacarlo se cometían, es todo un tópico de la tradición literaria picaresca y, en menor medida, de los relatos de la Conquista.

Spitta se enfrenta también al problema ya planteado por Pupo-Walker: la presencia en el texto de un discurso hagiográfico y cristiano que afirma el derecho de España a someter a los indígenas para su evangelización y que hace del naufrago un héroe y/o santo. Enfocándose en las prácticas chamánicas que Cabeza de Vaca y sus compañeros llevan adelante, Spitta explica la presencia de este discurso hagiográfico en la ausencia de otro, igualmente aceptable, que les permitiese plasmar más acertadamente esta nueva experiencia: “La discrepancia entre la experiencia y su discurso se podría explicar por el simple hecho de que sus experiencias no encajan dentro de ningún discurso de la época, y no son formulables sino bajo el manto de cristiandad que es lo que más se les aproxima” (321). Explica por otra parte la presencia de este discurso en la necesidad de una auto-censura, articulada mediante la figura de Cristo, que busca esconder el hecho de que Cabeza de Vaca se ha convertido en un chamán. Spitta apoya su lectura en las recurrentes instancias en el texto en las que Cabeza de Vaca infunde miedo a los indígenas: “el discurso cristiano que él manipula parece ofuscar la extensión de sus prácticas chamánicas. Aunque él insiste en su similitud con Cristo, escribe muchas veces que los indios le temen –y el miedo nunca fue un elemento en la retórica de Cristo” (325). Sin embargo, no puede decirse lo mismo del discurso cristiano en su totalidad. Los ejemplos en la Biblia y en la tradición hagiográfica de un dios castigador, celoso y vengativo son innumerables. Baste con señalar aquí el triste fin que tuvieron los habitantes de Sodoma y Gomorra por desobedecer los mandatos divinos. Este aspecto del relato, antes que ser una prueba de la alteridad de Cabeza de

⁵ Maquiavelo redactó *El Príncipe* en 1513, pero como éste no fue publicado hasta 1532, es imposible que Cabeza de Vaca lo leyera antes de su primer viaje a América. No resulta inverosímil, sin embargo, que Alvar entrase en contacto con estas ideas durante su servicio como soldado en Italia o su estancia en la corte de Carlos V.

Vaca, parece más bien otra instancia de esa “negociación del miedo” a que aludiera Adorno en su artículo.

Spitta también ve un indicio de la hibridez de Alvar en la manera en que éste emplea el pronombre “nosotros” al final de su relación: “Después de tantos años de vivir en América se ha abierto una brecha entre los españoles y el grupo de Cabeza de Vaca, que se ve muy claramente cuando éste se refiere a los otros españoles como “los cristianos” mientras que él, sus acompañantes, y los indios forman un “nosotros”” (327). Si bien es cierto que el “nosotros” de la parte final de los *Naufragios* excluye a los soldados españoles, no nos permite inferir que incluya a los nativos. Por otra parte, no debemos pasar por alto que Alvar llama a los soldados “cristianos”, adscribiéndolos así a la fe que él también comparte. Más que indicar la alteridad de Cabeza de Vaca, este “nosotros” establece, de manera similar a lo que ocurre en la *Brevísima Relación de la destrucción de las Indias* (1552) de Fray Bartolomé de Las Casas, una distinción entre buenos y malos cristianos.

En la ausencia en los *Naufragios* de alusiones a metales preciosos, Spitta identifica otra instancia subversiva de este texto. Alvar Núñez comercia con los indígenas, y a diferencia de lo que muestran otros textos coloniales, el intercambio “ahora proviene de la necesidad de supervivencia; ya no tiene un fin mercantilista como hasta ese entonces. Esto se ve muy claramente en la falta de mención de oro” (319). Esto es cierto si uno limita su análisis a los capítulos de los *Naufragios* en que Cabeza de Vaca narra sus penurias y peripecias, que no son pocos. Sin embargo, desde el comienzo de su relación Cabeza de Vaca deja ver que la búsqueda de metales preciosos es un aspecto importante de la expedición de Narváez: “Por señas preguntamos a los indios de adónde habían habido aquellas cosas; señalaronnos que muy lejos de allí había una provincia que se decía Apalache, la cual había mucho oro, y hacían seña de haber muy gran cantidad de todo lo que estimamos en algo” (87). Este afán de encontrar grandes riquezas también está presente en el final de los *Naufragios*: “Por toda esta tierra donde alcanzan sierras vimos grandes muestras de oro y alcohol, hierro, cobre y otros metales” (201). Es llamativo también que, apenas 2 años después de la llegada de Cabeza de Vaca a la Nueva España, las expediciones de Hernando de Soto (1539-1543), Marcos de Niza (1539) y Vázquez de Coronado (1540-1542) hayan intentado, infructuosamente, localizar estos lugares fabulosos⁶.

Mucho más convincente es la lectura del texto que propone José Rabasa. En su artículo “De la *Allegoresis* etnográfica en los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca” (1995), afirma que “[l]a narración de Cabeza de Vaca crea un sujeto que personifica, en la ejemplaridad de sus penurias, una alegoría de la empresa española en las Indias; es decir, de lo que debió ser” (392). Cabeza de Vaca condena los errores y pecados cometidos por sus correligionarios, pero en ningún momento pone en tela de juicio el derecho de la Corona de España a conquistar los pueblos americanos. Tampoco cuestiona la figura legal del requerimiento, práctica que informalmente reproduce, ni el castigo de aquellos pueblos que se niegan a aceptar el gobierno del Papa y del Emperador. Por todo esto, su defensa de una colonización pacífica de los indígenas, llamativamente similar a lo que proponen por ese entonces Las Casas y otros representantes de la Iglesia Católica, no debe ser tomada como un indicador del carácter anti-colonial del texto. Ver en Cabeza de Vaca a un sujeto híbrido o aculturado tampoco es posible ya que, como indica Rabasa:

sus denuncias conservan y reiteran la creencia en la subordinación natural de los indígenas a la regla española, la definición del canibalismo como una aberración

⁶ Estevanico, uno de los compañeros de Alvar Núñez que logra regresar con vida, participó en la expedición comandada por Niza. Murió en el territorio actualmente conocido como Nuevo México, a manos de los indios Zuni.

culinaria que garantiza la destrucción de una cultura y la reducción del conocimiento nativo a una farsa y superstición inspiradas por el diablo⁷. (381)

Rabasa traza un paralelismo entre los discursos condenatorios de los excesos de la colonización que proponen Cabeza de Vaca, Joseph Conrad, R. B. Cunninghame Graham y Enrique de Gandía, para ilustrar como todos ellos forman parte de una “cultura de la conquista”, esto es de “un grupo de creencias, imágenes y categorías que tienden a determinar no sólo la ideología de quienes cometen atrocidades, sino también de aquellos que las condenan” (383)⁸. El artículo de Rabasa marca un antes y un después en este debate sobre la supuesta alteridad de los *Naufragios*. A partir de este momento la balanza se inclina cada vez más hacia una concepción del texto y de su autor como instancias normales del discurso colonial y evangelizador vigente en la España de Carlos V.

La alteridad de los *Naufragios* y la hibridez de su autor, vuelven a ser puestos en tela de juicio en los dos artículos con los que concluye este trabajo. En el ensayo “Mercantilism and Cultural Difference in Cabeza de Vaca’s Relación” (2005), Nan Goodman busca desautorizar las lecturas que veían en los *Naufragios* un discurso etnográfico que subvertía el etnocentrismo europeo tan instrumental al discurso colonial. A los ojos de Goodman, “[s]ympathetic though he is to the needs and desires of his captors, the author of the *Relación* remains throughout his narrative divided by the binary of Self and Other, a far cry from the later, nineteenth-century colonial subject that inspired Bhabha’s understanding of hybridity” (229). El interés que Cabeza de Vaca muestra por las prácticas culturales de los pueblos amerindios, y especialmente por cuestiones que tienen que ver con el intercambio comercial, señala más bien su conocimiento de las nuevas doctrinas económicas que habían hecho eclosión en la España de Carlos V, y que más tarde recibieron el nombre de Mercantilismo:

Looking at the text through mercantilist eyes allows us to rewrite what others have called Cabeza de Vaca’s ethnography –the study of the habits of groups and of individuals within them– as a social vision trained on the formation of groups to the exclusion of individuals, a focus associated not with modern ethnography but with the ideas of market productivity and population density that were central aspects of mercantilism⁹. (231)

En este nuevo contexto, el texto de Cabeza de Vaca, propone Goodman, “allows us to see Cabeza de Vaca’s understanding of cultural difference for what it truly is –a modified approach to conquest” (231).

Así como Spitta vio en la ausencia en los *Naufragios* de menciones al oro y otros metales preciosos un indicador de la heterogeneidad o alteridad de Alvar Núñez, Goodman observa un discurso mercantilista. La prosperidad de la potencia colonial ya no depende sólo del hallazgo de grandes tesoros, o de inmensas minas de oro y plata, sino del establecimiento de ciudades que posibiliten el desarrollo del comercio, la agricultura, la ganadería y la artesanía. De ahí que Cabeza de Vaca se oponga, aunque al final ceda, a la incursión armada que ordena Narváez, y que aconseje por otra parte fundar antes un puerto y un poblado; de ahí su interés en las prácticas económicas y culturales de los indígenas y en la geografía. La popularidad en la corte española

⁷ Este último comentario alude al episodio en que se menciona a Mala Cosa.

⁸ Bartolomé de Las Casas presenta un buen ejemplo de este fenómeno. Aboga por la libertad de los indígenas al mismo tiempo que defiende la esclavitud de los negros y la empresa evangelizadora.

⁹ Goodman llama la atención sobre la ausencia casi total de observaciones o descripciones de individuos en los *Naufragios*.

de estos discursos mercantilistas también podría explicar el menor énfasis que Cabeza de Vaca pone en los metales preciosos a la hora de narrar sus aventuras.

Claret Vargas coincide con Goodman al proponer también una lectura de los *Naufragios* que reafirma el discurso de la conquista. Es otra intertextualidad sin embargo la que le interesa destacar. En su artículo “<<De muchas y muy bárbaras naciones con quien conversé y viví>>: Alvar Núñez Cabeza de Vaca’s *Naufragios* as a War Tactics Manual” (2007), Vargas establece una comparación entre *El libro de los estados* (1327-1332) de Don Juan Manuel y los *Naufragios*. Lo que estos dos textos tienen en común es criticar, en distintos momentos por supuesto, una manera tradicional de hacer la guerra y de conquistar territorios que no es viable en un contexto diferente del europeo. Ambos escritores invocan su experiencia personal para autorizar así sus “manuales de táctica y estrategia bélicas”:

Both *Naufragios* and *El libro de los estados* address their unique military and cultural contact situations, destabilizing the location of utterance (they speak from the margins in the manifest expectation of having an impact at the center) and problematizing previously authoritative sources. Cabeza de Vaca, for instance questions the horse, the use of the arquebus, and the experience brought from New Spain by some of his fellow soldiers by tying them to failure, hunger, death, or lost opportunities. (15)

En este afán por reformar las estrategias y tácticas que deben seguirse para conquistar a los pueblos amerindios radique tal vez la novedad de los *Naufragios* y no en su representación del conquistador y el conquistado ni en el sistema de valores que los relacionan. A diferencia de lo que había propuesto Beatriz Pastor, Vargas sostiene que “[a]s the proemio evidences, this text is an attempt to relocate the story of Alvar Núñez from the annals of failure to a space that will allow it to engage a discourse of triumph” (2). Esto es posible porque el texto de Cabeza de Vaca “disrupts the oppositional structure of triumph and failure and re-inscribes itself into the arc of Spanish history by reinventing a failed enterprise, making it part of a tradition of *preparation* for conquest, rather than conquest itself” (2). Bajo este nuevo prisma, todas las observaciones que Alvar provee sobre los nativos (sus creencias, su manera de guerrear, sus medios de subsistencia, su economía, sus divisiones, etc.), el terreno, la vegetación y la fauna, tienen como fin último posibilitar una conquista rápida, eficiente, y en lo posible pacífica, de estos pueblos y del territorio. Esta interpretación cobra mayor sentido aún si se tiene en cuenta, como José Rabasa indica, que Cabeza de Vaca buscaba con su narración asegurarse el puesto de Adelantado de la Florida, merced que el Emperador ya había concedido a Hernando de Soto. Los *Naufragios*, agrega Vargas, “does not dwell on the failure, emphatically presenting itself not as the story of an unsuccessful expedition, but as an invitation and a practical guide to conquest and, of course, gold” (6). Si bien no es posible ignorar las múltiples instancias en que este texto alude a los desastrosos resultados de la expedición, no es menos cierto que, contemplada en su totalidad, la relación de Cabeza de Vaca constituye un discurso triunfalista. Esta aparente paradoja se explica mediante el doble propósito que guía a este hombre. Por un lado desea mostrar al Emperador todos los sufrimientos que ha padecido estando a su servicio; por el otro, alienta al lector a participar y/o financiar futuras expediciones de conquista y descubrimiento que, si son comandadas por súbditos leales y cristianos, y que cuentan por ello con la gracia de Dios, traerán consigo fama y riqueza.

De la lectura de todos estos artículos puede sacarse la siguiente conclusión. Aunque los *Naufragios* presenta desvíos significativos cuando se lo compara con otros relatos de conquista y descubrimiento escritos por esos años, los mismos no constituyen una prueba de la hibridez,

aculturación o transculturación de su protagonista y autor, ni tampoco de la subversión del discurso colonial español. En todo caso, se deben a la excepcionalidad del acontecimiento que el texto narra y a la complejidad y diversidad de los discursos que estructuran la empresa conquistadora, que de ninguna manera puede concebirse como un fenómeno monolítico e invariable. La vieja tradición medieval hagiográfica, la nueva concepción renacentista del gobernante, de la que *El Príncipe* es el ejemplo paradigmático, las nuevas doctrinas económicas, como el mercantilismo, y las nuevas estrategias militares, ilustran este punto sobradamente. Insistir en la alteridad de los *Naufragios* y/o en la hibridez de su autor parece responder más a necesidades/deseos propios de nuestra condición postmoderna más que a las del mundo en que le tocó vivir a Alvar Núñez Cabeza de Vaca. Hoy más que nunca es necesario leer los *Naufragios* teniendo en cuenta la época en que se escribió. Este ejercicio, si bien no posibilita la identificación total del lector con el protagonista, permite al menos juzgar sus acciones con una distancia crítica, teniendo en cuenta la base material y la superestructura ideológica vigente en cada época y lugar.

Obras citadas

- Adorno, Rolena. "La negociación del miedo en los *Naufragios* de Cabeza de Vaca." *Notas y comentarios sobre Alvar Núñez Cabeza de Vaca*. Margo Glanz, Ed. México D. F.: Editorial Grijalbo, 1993. Print.
- Bruce-Novoa, Juan. "Naufragios en los mares de la significación: De *La Relación* de Cabeza de Vaca a la literatura chicana. *Notas y comentarios sobre Alvar Núñez Cabeza de Vaca*. Margo Glanz, Ed. México D. F.: Editorial Grijalbo, 1993. Print.
- Goodman, Nan. "Mercantilism and Cultural Difference in Cabeza de Vaca's *Relacion*." *Early American Literature*. 40 (2005): 229-49. Print.
- Molloy, Sylvia. "Alteridad y reconocimiento en los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca." *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 35 (1987): 425-49. Print.
- Núñez Cabeza de Vaca, Alvar. *Naufragios*. Juan Francisco Maura, Ed. Madrid: Cátedra, 2003. Print.
- Pastor, Beatriz. "Desmitificación y crítica en la *Relación* de los *Naufragios*." *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*. Hanover: Casa de las Américas, 1983. Print.
- Pupo Walker, Enrique. "Pesquisas para una nueva lectura de los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca." *Revista Iberoamericana*. 53 (1987): 517-39. Print.
- Rabasa, José. "De la *Allegoresis* etnográfica en los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca." *Notas y comentarios sobre Alvar Núñez Cabeza de Vaca*. Margo Glanz, Ed. México D. F.: Editorial Grijalbo, 1993. Print.
- Spitta, Silvia. "Chamanismo y cristiandad: una lectura de la lógica intercultural de los *Naufragios* de Cabeza de vaca." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 19 (1993): 317-30. Print.
- Schmidel, Ulrico. *Relatos de la conquista del Río de la Plata y Paraguay*. Klaus Wagner Ed. Madrid: Alianza Editorial, 1986. Print.
- Vargas, Claret M. "De muchas y muy bárbaras naciones con quien conversé y viví: Alvar Núñez Cabeza de Vaca's *Naufragios* as a War Tactics Manual." *Hispanic Review*. Winter 2007: 1-22. Print.

Don Quijote: para cambiar hay que entrar

Jan C. Morales González

The Citadel

Vivimos en una época en la que para muchos las apariencias son todo. Pretendemos a ser quien no somos pero intentamos hacernos lo que queremos ser. Aún más significativo es el papel que la sociedad como conjunto, la industria, y la farándula juegan, recordándonos que esa es la manera en la que debemos vivir. Por loco que parezca, esta noción de ser y parecer no es nada nueva. A principios del siglo XVII este tipo de comportamiento estaba en su máxima manifestación, causado, hasta cierto modo, por las mismas fuerzas que nos empujan hacia ese comportamiento hoy en día. Cervantes capturo esta idea en su obra más famosa: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Al igual que otros escritores de aquella época, Cervantes, por medio de sus personajes, nos pinta un retrato, mostrándonos la complejidad de la sociedad española en la cual nadie estaba seguro si la otra persona estaba fingiendo o no, por estas mismas razones el personaje principal, Don Quijote, queda emancipado de toda culpa por sus acciones ya que el solo juega el papel que la sociedad demanda de él: el aparentar.

España durante el siglo XVII está pasando por una época muy difícil en la que “pierde todos sus territorios en Europa y se convierte en un país pobre, atrasado y débil” (Pereira-Muro 126). El siglo XVII a pesar que representa una época dorada para las artes, como es evidenciada por la novela de *Don Quijote*, representa la decadencia del país en términos políticos y militares. El ejemplo más revelador de la pérdida del poder español es representado por la caída de La Armada Invencible en 1588, solo 17 años antes de la publicación de la primera parte del Quijote. Con la llegada de Felipe III¹⁰, se empieza a apreciar la falta de liderazgo que estas personas poseían. Felipe III, como algunos de los personajes en *Don Quijote*, sólo fingía su posición o quien él era. Felipe III era sólo una figura de poder, mientras su valido¹¹, el duque de Lerma, era la persona que realmente ejercía los oficios de rey (Pereira-Muro 127). Este tipo de condiciones y comportamientos es lo que Cervantes nos deja por escrito en su novela, revelando como aún en los más altos niveles del gobierno la práctica de ser y de parecer empezó a ser normal, lo que por ende pasa a ser el comportamiento que hereda la sociedad.

Es curioso ver como la mayoría de los personajes en la novela que poseen algún tipo de título u oficio (el cura, el barbero, el duque, etc.) nunca son presentados haciendo sus deberes o practicando sus oficios, similar a Felipe III. Al contrario, estos personajes invierten mucho tiempo y recursos en vivir o crear una realidad alterna, en parecer y no en ser. Una interrogante difícil de contestar es ¿por qué deciden estas personas actuar de la manera que lo hacen? Y aunque no podemos decir con certeza las razones por las cuales Cervantes los presenta así, podemos comparar con lo que conocemos. A través de la historia podemos apreciar como cuando cierto país o civilización está pasando por momentos difíciles, los líderes del país deciden invertir en entretenimiento para la sociedad. Esta práctica tiene como objetivo ocupar la mente de los ciudadanos para que así no piensen en cuán grave la situación es. En resumen, crean un mundo ficticio para no tener que vivir en su realidad. Esto es exactamente lo que hacen el cura, el barbero, los duques, Dorotea y demás personajes. Su mundo estaba tan derrumbado que acuden al mundo de Don Quijote para sentirse que estaban aportando algo positivo.

¹⁰ Felipe III reinó de 1598 a 1621. La primera parte del Quijote fue publicada en 1605 y la segunda en 1615.

¹¹ Felipe III selecciono a Francisco de Sandoval y Rojas, el duque de Lerma, como su valido. El valido o favorito del rey tenía como tarea gobernar o ‘valer’ por el rey.

Alonso Quijano entiende que como hidalgo no hay mucho que él pueda hacer para cambiar la situación actual de España, por lo que acude a convertirse en Don Quijote para lograr los objetivos que tenía pero que su situación actual no le permitía cumplir. Al señor Quijano “le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante” (Cervantes 24). La misión que Alonso Quijano se proponía emprender era de nada egoísta como explica el narrador; al contrario el beneficio de España por medio de sus acciones era la prioridad de su recorrido. Alonso Quijano desde un principio entendió las limitaciones de su título. El hidalgo vive conforme a lo que dicta la sociedad, la corona y la iglesia, mientras que un caballero andante posee la dimensión de lo desconocido, o al menos olvidado, lo que demanda la atención del receptor. Don Quijote es un personaje extremadamente idealista y parte de su misión, además de luchar con molinos de viento, es el de infectar a España con los ideales que él entendía eran necesarios para cambiar la situación actual del país. Entre estos ideales o principios caballerescos están el honor, la lealtad, el humanismo, el respeto y la compasión. De esta manera, y de forma genial, Cervantes usa el elemento siendo criticado para hacer la crítica, pero contrario a Felipe III, Don Quijote tiene un propósito, al menos a su entender, positivo para el país.

Para los personajes del cuento, el narrador y para muchos lectores, Don Quijote está loco debido a que no habla, se viste ni actúa conforme a la época. Pero cuando se mira más atentamente es claro que Don Quijote es un producto de la sociedad y de lo que pasa alrededor suyo. Más allá, Cervantes hace muy difícil el cuestionamiento del estado mental de Don Quijote, ya que nada ni nadie es lo que parece en España: ¿cómo saber si el señor Quijano es un verdadero Caballero o no?, o ¿cómo sabe el que la persona cuestionándolo es quien dice ser? Aún el lector debe descifrar cuál es la verdadera realidad, si es que hay una, convirtiéndose así en espectador y participante del siglo XVII en España donde el ser y el parecer, las apariencias y falsas identidades parecen ser el único vehículo disponible o útil para transmitir un mensaje o un sentimiento. El valor de ser quien uno realmente es y la sinceridad no son parte de la cultura española de la época. Dado a estas condiciones cada personaje acude a esta técnica para transmitir sus mensajes o acciones, lo que abre las puertas para Don Quijote para actuar de la manera que lo hace y al mismo tiempo hace muy difícil para las demás personas contradecir su realidad. Vemos al principio de la obra como el cura y el barbero actúan exactamente como Alonso Quijano, disfrazándose y pretendiendo ser otra persona para llevar a cabo las acciones que ellos creían podían salvar a alguien de la locura. Cabe recalcar que “Don Quijote es impertinente e inoportuno, un hombre fuera de tiempo y de lugar. También es, desde luego, un hombre de acción y el hombre de acción que intenta alterar la realidad” (Paredes 489). Por eso al igual que los demás personajes, Don Quijote crea una realidad o mundo alterno a través de las apariencias y su habilidad de ver las cosas diferentes a los demás lo ayuda a llevar su empresa: salvar a España de su imprudencia.

La crítica que hace Cervantes por medio de *Don Quijote* es que, al igual que Don Quijote, las cosas no son lo que parecen. España está viviendo en unas condiciones que demandan cambios, pero que por miedo a lo desconocido la sociedad prefiere pretender que no ha pasado nada. Este sentimiento lo comparten contemporáneos de Cervantes, dejando así saber que el juego de las apariencias no sólo era una percepción individual de Cervantes, sino que era un sentimiento mutuo de los grandes escritores del siglo XVII. *El Lazarillo de Tormes*, una novela picaresca anónima, expone el mismo tema y critica esta práctica de una forma más directa, exponiéndole al lector la gravedad del problema. Cuando el Lazarillo, un niño que pasaba de

amo en amo para ganar dinero, trabaja para un escudero de apariencia rica y noble, pero que luego el Lazarillo se da cuenta que el escudero no tiene nada qué comer, dice:

“¿A quién no engañara aquella buena disposición y razonable capa y sayo? ¿Y quién pensaría que aquel gentil hombre se paso ayer todo el día sin comer [...]? Nadie por cierto lo sospechara. ¡Oh Señor, y cuantos de aquestos debéis vos tener por el mundo derramados, que padescen por la negra que llaman honra lo que por vos no sufrirán! (*El Lazarillo de Tormes* 55)

Es claro que muchos vestían como ricos y pretendían que todo les iba bien para engañar a los demás y evitar ser señalados. Todos vivían contrario a la condición de España, el sentido de patriotismo no les dejaba ver la realidad y vivir en la misma. Esta manera de pensar y actuar hacía casi imposible la recuperación del país porque nadie hacía nada porque, a su entender, 'no pasaba nada'. Exactamente esto es lo que Don Quijote quería hacer entender a los demás, que para arreglar el país había que volver a los elementos y valores básicos. Pero, ¿cómo le enseñas a un niño si no te pones al nivel de ellos?, ¿cómo se le puede enseñar o llevarle un mensaje a un grupo de personas que no entienden tu idioma?

Don Quijote tiene que entrar en el mundo de las apariencias para poder ser entendido. Su empresa para lograr su objetivo de cambiar como las personas pensaban y actuaban en España requería este tipo de comportamiento y acciones. La primera impresión del lector es que Don Quijote envuelve a los demás personajes en su realidad, haciéndolos partícipes de su mundo de caballería. Pero cabe recalcar que fue Alonso Quijano quien primero decide sumergirse en el mundo del ser y parecer que la sociedad española había creado. Por medio de esta decisión, como antes mencionado, es que Don Quijote lleva su mensaje. Podemos decir que Don Quijote solo quería hablar el mismo idioma que el resto de España, el de aparentar. Vemos como Cervantes con este juego de realidades y diferentes dimensiones propone la interrogante: ¿Qué es la realidad? Al menos en el mundo de Don Quijote, esta pregunta se contesta con más preguntas, invitando al lector no tan solo a tratar de descifrar que es la realidad, sino que también tiene que explorar las razones que llevan al personaje pensando que la percepción de la realidad que ellos tienen es correcta.

Muchas veces las personas aparentan o crean una falsa personalidad para compensar por ciertas virtudes que no tienen o simplemente para encajar en un grupo. El ser humano necesita ser aceptado por otros y sentirse querido. De igual manera, Cervantes usa las apariencias y la habilidad de Don Quijote para ver las cosas diferentes a los demás y critica el comportamiento de la España del siglo XVII. Hay un dicho que dice que “nadie sabe lo que hay en la olla más que el que la menea”, por ende es imperativo que Don Quijote entre y se sumerja en el mundo de las realidades alternas, fantasías y apariencias para poder así entender la complejidad del asunto. Logrando esto, Alonso Quijano es capaz de esparcir su mensaje más allá de aquel lugar de la Mancha, de cuyo nombre no nos quisieron acordar (Cervantes 1).

Obras citadas

- Cervantes, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Lathrop, 2005. *El Lazarillo de Tormes*. Mexico: Editorial Lectorum, 2000. Print.
- Paredes, Alberto. *El estilo de la idea: ensayo literario hispanoamericano del siglo XX. Antología crítica*. México, D.F.: Siglo XX, 2008. Print.
- Pereira-Muro, Carmen. *Culturas de España*. Boson: Houghton Mifflin, 2003. Print.

La visión del mestizaje en la segunda mitad del siglo XX: La reivindicación femenina y masculina de la Malinche

*Svetlana V. Tyúтина
Florida International University*

Después de cinco siglos los resultados de la conquista de México siguen siendo cuestionados con el objeto de rescatar a los personajes estigmatizados por la historia oficial. Este es el caso de la intérprete legendaria de Hernán Cortés, la Malinche. A lo largo de este período ha habido numerosos intentos de darle voz a este personaje silenciado por lo cual, hasta hoy, la imagen de la Malinche provoca el interés de críticos y escritores que tratan de devolverle viveza y autenticidad al personaje histórico. En los textos se han usado estrategias diferentes para formar su nueva imagen. Estas aproximaciones al personaje de la Malinche, la femenina y la masculina, se observan mejor en contraste. Por lo tanto, en el presente trabajo se comparan las técnicas de reivindicación de la Malinche en la obra de autores y autoras, prestando especial atención a la obra de teatro de Sergio Magaña, *Cortés y La Malinche* y en la novela de Lucha Corpi, *Black Widow's Wardrobe*.

La aparición de los primeros textos que mencionan el nombre de la intérprete legendaria de Hernán Cortés data del mismo período de la conquista de México (1519-1521). En las crónicas del período esta figura histórica aparece bajo tres nombres que, simbólicamente, representan la trayectoria de su vida: el nombre indígena Malintzin Tenepal, su variante hispanizada la Malinche y, finalmente, Marina el nombre dado a la intérprete después del bautizo. Típicamente las fuentes histórico-literarias que mencionan a la Malinche insisten en su origen real y en la leyenda de su aparición en torno a Hernán Cortés a quien fue ofrecida como regalo junto con otras veinte mujeres. Tradicionalmente el análisis del papel de esta mujer en la historia de México se ha hecho desde el punto de vista masculino, el del conquistador u otro representante de la clase dominante. Por lo tanto, la imagen de la Malinche quedó estigmatizada en la memoria popular. La ficción de su imagen fue paulatina y se originó tanto en la percepción indígena como en la de los españoles. En su ensayo crítico “Los misterios del eco o la expresión americana en busca de una memoria”, Daniel Meyrán indica que los mexicanos demostraron una sorprendente ecuanimidad y persistencia en empeñarse en “el romanticismo a histórico y el patriotismo con un tema común: el tratamiento peyorativo de Malintzin/Marina/Malinche” (167). Es este modelo, el que echa raíces en la narración literaria, primero en las crónicas y después en las novelas, los cuentos, etc.

Considerando que antes del siglo XX la mayoría de los literatos eran hombres, es difícil rechazar el hecho de que la literatura fue tradicionalmente el territorio donde prevalecía la imaginación masculina y donde, por tanto, la hegemonía patriarcal dejó profundas raíces tanto textuales como temáticas. (Guerra Cunningham 21). Así, el modelo patriarcal de percepción de la Malinche es el que nos ofrece el mito tradicional. Es este modelo, el que siguieron muchos de los escritores a través de estos cinco siglos. Sin embargo, a lo largo de la historia, el escritor trató de valorar el sujeto femenino aunque “a su manera,” en otras palabras, usando también el criterio patriarcal del bien y el mal.

Hasta mediados del siglo XX, en la literatura hispana, predomina cierta dicotomía respecto a la mujer. Según esta dicotomía que no permite excepciones, el sujeto femenino se percibe como virgen, símbolo de pureza e inocencia o, por el contrario, como mujer perdida. La primera tendencia de representación de la mujer se conoce bajo el nombre de

marianismo que declara como valor máximo de la mujer su pureza y lealtad, a imagen y semejanza de la Virgen María. El silencio es una de las características claves de esta imagen, así como de la Virgen misma (Araújo 120). No obstante, esta mujer idealizada se cosifica. Se le considera un objeto precioso, pero carente de derechos y en esto, paradójicamente, se iguala a la mujer perdida. La única diferencia entre estas dos manifestaciones es el estado de pecadora o santa. Sin embargo, el resultado es el mismo. En la historia mitificada de la Malinche es obvio que su valorización está hecha según el modelo patriarcal. Malintzin a priori no puede ser un personaje del todo positivo, pues fue bautizada sin que ella entendiera la importancia de esta acción. Así, de antemano la Malinche no puede seguir el canon de la Virgen convirtiéndose en su opuesto: la Chingada. Durante este proceso de conversión se olvida su estado de víctima. Aún más, la Malinche se coloca en la parte peyorativa de la dicotomía por ser considerada mujer de la vida debido a su concubinato con Cortés y -peor aún- por el nacimiento de Martín, el hijo bastardo.

Es este estigma, el que llevará la Malinche en las obras literarias de ahí en adelante. El hincapié no se hará en el hecho de que fue el puente de comunicación entre dos mundos, ni siquiera de que fue víctima de las circunstancias, sino en el hecho de “chingar” a México y a los mexicanos. La síntesis de la percepción de Malintzin que existe en la literatura hasta mediados del siglo XX se puede encontrar en la obra de Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (1950), donde este autor representa la visión patriarcal de la intérprete. Paz no critica el mito, sino que lo desarrolla mostrando el lugar de Malintzin en la serie de los personajes históricos. En vez de un retrato positivo se cultiva, a lo largo del ensayo, una imagen negativa de la Malinche. Por ejemplo, refiriéndose al hecho que define la suerte de Malintzin, el citado autor afirma que “es verdad que ella se da voluntariamente al conquistador” (77). La perspectiva de *El laberinto de la soledad* es patriarcal, el foco del interés del autor es la figura masculina; la mujer resulta ser nada más que el objeto y no el sujeto de la obra (Cypess, *La Malinche* 198).

El libro de Octavio Paz, en cierto modo, cierra el período tradicional en la historia del mito sobre la Malinche. A partir de los años cincuenta empieza el proceso de rescate histórico-literario de Malintzin. Uno de los primeros intentos es posible encontrarlo en la nueva dramaturgia y narrativa latinoamericanas de escritores de extraordinaria relevancia como Carlos Fuentes, Rodolfo Usigli, Celestino Gorostiza, etc. Todos ellos, especialmente Carlos Fuentes, se interesan profundamente en el mito mexicano que se convierte en la base de sus obras. Son algunos de los primeros autores en dedicarse a la búsqueda de la identidad mexicana en el pasado. Por lo tanto, tratan de redimirlo y, a través de este proceso, rescatar a personajes como Malintzin. Sin embargo, estos autores “a pesar de sus críticas a las directrices nacionalistas oficiales, no consiguen su propósito de renovación y, si bien con su sello personal, recrean los viejos arquetipos y paradigmas” (González Hernández 164). Por lo tanto, lo que no logran estos escritores es convertir a la Malinche en sujeto en vez de objeto de la narración.

Rodolfo Usigli en su trilogía *Corona* (*Corona de sombra* (1943), *Corona de fuego* (1960) y *Corona de luz* (1964)) pretendió llevar a cabo una revisión del proceso de la conquista de México como una posibilidad de encontrar la identidad mexicana, pero en este intento quedó fiel a las ideas de Paz. Para Usigli “lo principal no es la verdad del detalle histórico sino su importancia en el desarrollo del concepto de la nacionalidad, verdadero asunto de la trilogía” (Dauster 21). Esto lleva a la representación de la Malinche “desde la óptica tradicional masculina, con la ambigüedad que esto conlleva” (González Hernández

166). Usigli concentra su atención en la maternidad, uno de los deberes principales de la mujer, según el orden patriarcal. En el nacimiento del hijo de Cortés y Malintzin, el autor ve la victoria del nacionalismo, otorgando a la Malinche el papel de madre simbólica de los mexicanos: “Malintzin, ojalá que en el fruto de tu prole el mexicano venza al español y el sentido de México perdure” (Usigli 131). Sin embargo, esta imagen de Malintzin-madre no logra rescatar a la Malinche histórica, ni darle volumen a su imagen bidimensional basada en la tradición patriarcal.

El patrón canónico de la Malinche como intermediaria y madre entre dos culturas se reflejó en la dualidad onomástica: Malintzin – Doña Marina. Este concepto se hace evidente en una de las principales obras de Celestino Gorostiza *La Malinche o la leña está verde* (1958). El enfoque principal aquí está en el nacimiento de la nueva nación mexicana y el mestizaje. El autor rechaza el estigma de la mujer traidora, recreando la imagen de una madre abnegada. Sin embargo, su Malinche todavía sigue el paradigma tradicional, demostrando todas las características propias de la imagen patriarcal: el autor resalta la maternidad pero, a la vez, la Malinche es astuta y no repara en traicionar a su pueblo. No obstante, haciéndolo, ella lanza una acusación a los aztecas, quienes -según ella- son crueles opresores y, por lo tanto, no valen su lealtad. Su estado de esclava en el que insiste el autor (probablemente para librarla de la acusación de ser traidora) hace que el arquetipo de la madre simbólica de los mexicanos sea clave en toda la obra y se reitere en su final premonitorio.

La figura de la Malinche para otro novelista de la época, Carlos Fuentes, se hizo “una permanente obsesión” (González Hernández 171). En sus obras como *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Todos los gatos son pardos* (1970), *La cabeza de la hidra* (1978), y otras, Fuentes desarrolla una imagen traidora de Malintzin, símbolo de la entrega al poder extranjero. La Malinche para él “genera la traición y la corrupción en la mujer” (Fuentes 140). El escritor indica que México está caminando hacia la identificación con la herencia española y es su tarea redescubrir y reevaluar las tradiciones autóctonas mexicanas. Fuentes sigue la dialéctica de la Chingada: según él, la nación mexicana nace como resultado de la intrusión y la violencia. “Diosa, Malintzin; puta, Marina; madre, Malinche”- ese es el paradigma de Fuentes (140-141). Sus palabras son irónicas, pues en ellas se ve la triste imposibilidad del auto identificación mexicana a través de la Chingada.

De los ejemplos citados anteriormente se puede ver que el intento masculino de la reivindicación de la Malinche, en general, no llevó a otro resultado que la consolidación del arquetipo existente. Éste se basaba en las funciones de la mujer en la sociedad patriarcal: diosa, madre, o mujer de la vida. La dramaturgia y la narrativa del siglo XX coinciden en “justificar a la Malinche exclusivamente por medio del amor o la pasión y hasta el mito de «La Chingada» de Octavio Paz que no hace nada más que confirmar el ritual con el que el mexicano ha evocado su nombre hasta nuestros días” (Meyrán 167). Sin embargo, en la misma generación de escritores sí existió un intento fructífero de ir más allá del canon patriarcal. Se trata de Sergio Magaña quien es uno de los primeros escritores que logra superar el mito tradicional al interpretar de una manera distinta el argumento de la historia de la Malinche.

Sergio Magaña asume la responsabilidad de releer el famoso mito desde el título mismo de su obra, *Cortés y La Malinche* (Los Argonautas) publicado bajo este doble nombre en 1985. En él propone un nuevo paradigma de la interpretación de la famosa historia. Magaña supera la comparación bíblica tradicional de Malintzin-Eva -que fue la

base de las obras de sus predecesores- aplicando un nuevo mito a la trama: el de los Argonautas. Por lo tanto, el autor se permite la “licencia literaria para convertir los acontecimientos históricos, siempre vagos y subjetivos, en un hecho teatral concreto” (Magaña 148). Para la veracidad de lo narrado Magaña aplica “con frecuencia la sorpresa y el anacronismo” para hacer “de la historia, conjunto de datos falsos... una obra de arte, que es la única verdad” (Magaña 144-148). Esto ayuda al autor a desprenderse del peso del mito preestablecido.

En Cortés y La Malinche, como en las obras previas de Magaña, dedicadas a la revisión de la conquista mexicana, están presentes los personajes históricos principales. ¿Pero por qué Magaña rechaza la idea de la Eva mexicana y del pecado original de Malintzin, en otras palabras, el paradigma de la sociedad patriarcal? Para responder a esta pregunta es necesario examinar el mismo mito de los Argonautas. Al principio de Cortés y La Malinche, Bernal Díaz recuerda al lector la leyenda de los navegantes legendarios encabezados por Jasón que se dirigieron a Cólquida en búsqueda del Velloco de Oro. Los participantes de la expedición eran los mejores hombres de Grecia y les acompañaba con su música el insuperable Orfeo. Jasón, ayudado por los dioses de Olimpo, conquista el corazón de la hija del rey de Cólquida, Medea, una famosa hechicera. A pesar de su lealtad a la patria y a su familia, Medea ayuda a Jasón y huye con él, pero al recibir lo que quería Jasón la abandona para casarse con la hija del rey Creón. Indignada, Medea mata a su rival y en algunas versiones del mito, como en la tragedia de Eurípides, mata también a sus hijos nacidos de Jasón.

Para Magaña, que adopta la idea de la historia como repetición de los acontecimientos anteriores, el mito griego no es más que el antecedente temporal de la historia de la Malinche (Messinger Cypess, Myth 41). Son obvios los paralelos no sólo en la trama, sino también en detalles de las dos narraciones: el viaje se inicia con la búsqueda del oro, ambos hombres son navegantes, ambas mujeres son de origen real, las dos rinden su sentimiento de lealtad para ayudar al “conquistador,” salvo que en la obra de Magaña los acontecimientos no van más allá de la muerte de Moctezuma, omitiendo de esta manera el asesinato de la novia. La diferencia esencial aquí es que la versión Jasón- Medea iguala a los personajes, mientras el paradigma de la Malinche-Eva los contrapone. Según Messinger Cypess, en la obra de Magaña, tanto Medea-Malintzin como Jasón-Cortés, tienen culpa de lo ocurrido. Los dos se asocian con la traición (Myth 46-7). Magaña va aún más allá de esto. El autor condena a los mismos españoles que tratan de representar a la Malinche como la única culpable.

Así, Malintzin declara que no hay nada espiritual en la empresa de Cortés, mostrando al lector la inconsistencia del mito patriarcal que existe sobre ella. No puede ser más traidora de lo que son los españoles, quienes se aprovecharon de la cruzada cristiana para hacerse más ricos. Para el dramaturgo, Malintzin es menos culpable que los conquistadores, pues mientras el español piensa sólo en el enriquecimiento propio, ella está actuando por amor y por su instinto materno. Sin embargo, tomando en cuenta las ideas “revolucionarias” de Magaña, no se puede decir que él se desprenda totalmente del mito patriarcal, dado que el paradigma de la Chingada y el tema de la maternidad son de suma importancia para el autor. Todo esto indica que la aplicación del nuevo paradigma a la historia de la Malinche sólo resulta en una nueva interpretación del papel de los conquistadores. Siendo en sí un logro, en comparación con las otras obras literarias, la versión de Magaña deja aparte lo más importante, el sujeto femenino. Malintzin sigue siendo el objeto y no el sujeto de la

narración literaria siendo observada bajo el mismo punto de vista de antes, con la única diferencia de que ahora no está sola en compartir la responsabilidad de la conquista. Así, la idea del mestizaje, que simbólicamente empezó con la Malinche, todavía sigue desprestigiada por el orden patriarcal.

A lo largo del siglo XX la lucha del movimiento femenino por sus derechos influyó considerablemente en el cambio de la percepción tradicional de la figura histórica de la Malinche. Tal vez por esa razón las que mejor han comprendido lo trágico de la figura de Malintzin sean las autoras chicanas. En sus vidas ellas también se han encontrado con la misma situación, pues son el producto del choque de dos culturas. El nuevo paradigma de reivindicación de la Malinche lo ejemplifica la novela de Lucha Corpi, *Black Widow's Wardrobe* (1999). La escritora más de una vez apela a la figura de la Malinche, investigando su historia e identidad para entender “the shifting Chicana/o subject of the twentieth century” (Rodríguez 138). Una de estas revisiones que explora diferentes voces y perspectivas de la famosa historia, se lleva a cabo en cuatro poemas o un poema de cuatro partes *Los poemas de la Marina en Palabras de Mediodía* (1980). Allí, la autora evoca tanto el paradigma tradicional de Malintzin, como su nuevo discurso.

Sin embargo, la novela detectivesca *Black Widow's Wardrobe* es la obra más importante para el proceso de la reivindicación de la Malinche. En realidad, el libro no es sino una investigación histórico-literaria de la figura de la intérprete legendaria. Y es cierto que no se la puede reivindicar de otra manera: Malintzin pertenece a la historia, pero es a través de la literatura donde su imagen se ficcionaliza. Así, historia y ficción se igualan, y es lo que sirve de base a la obra de Corpi. El uso del mito no es casual en la obra, pues “Chicano/a cultural workers have far too frequently tried to access a mythic memory to shape a Chicano/a identity” (Rodríguez 145). De este modo, si la historia como la conocemos, es ficción, indudablemente puede y debe ser revisada. Por lo tanto, la reivindicación de Corpi es eficaz sólo si se analizan estas dos proyecciones

La historia en *Black Widow's Wardrobe* empieza en un momento muy especial para los mexicanos y los chicanos, el Día de los Muertos. Desde el principio de la obra, Corpi sumerge al lector a la doble trama: la de la novela detectivesca y la de su trabajo de revisión histórica, dado que en esta fiesta se recuerda a los ancestros. Del mismo modo, Corpi procura sacar del olvido popular a la verdadera Malinche, que es una de estos antepasados. Otra alusión a esta figura (y todavía pasará mucho tiempo antes de que el lector se dé con el nombre de la intérprete legendaria en la narración) es, sin duda, la imagen de la Virgen de Guadalupe que aparece en la procesión. Licia, uno de los personajes principales de la obra, al ver cómo Corpi introduce de una manera implícita a una de las protagonistas de la novela, no puede, sino recordar las teorías patriarcales de la dualidad la Malinche-Guadalupe.

El lector todavía ignora el conflicto principal, tampoco conoce bien a los protagonistas de la narración. Sin embargo, la autora sigue insistiendo en la percepción de Licia y su asociación con la Malinche: “She is ... regal in her sadness ... more like a tragic Aztec princess” (Corpi 3). La madre de la detective Gloria pronuncia asustada: “Es La Llorona,” y Gloria le responde: “It can't be La Llorona... she didn't kill her children. She only killed her husband” (Corpi 6). De este modo, desde las primeras páginas al discurso literario se le infiltra la investigación histórica. Se presentan los dos paradigmas tradicionales negativos de la percepción de la Malinche: la anti-Virgen y la traidora que mató física o metafóricamente a sus hijos (la Llorona). La voz de Gloria parece verbalizar la tesis de Corpi, la que ella pretende demostrar en *Black Widow's Wardrobe*: Licia-Malinche

no es lo que se suele pensar y las causas de su comportamiento son mucho más profundas de lo que se cree.

A medida que el lector conoce a Licia, ella da a éste cierta impresión de familiaridad como si la historia de la protagonista ya hubiera ocurrido en el pasado. Se sabe que fue encarcelada por haber matado a su marido, pero en el juicio nunca se mencionó que Peter Lecuona, su marido, hubiera abusado de ella. Licia, que a la hora del juicio estaba embarazada, lo calló para no causar más escándalo. Todavía antes de presentarnos el elemento clave de la novela, la idea de la reencarnación de la Malinche en Licia, Corpi lanza una crítica aguda al sexismo de la sociedad contemporánea. Licia fue condenada por los jueces, todos hombres; ella fue acusada de asesinato porque en aquel entonces no se admitía que el marido pudiera violar a su mujer. Luego esta crítica encontrará su eco en la historia de Licia-Malinche: “all the available information [sobre la Malinche]...had been provided by men...many had quite an historic ax to grind with Malinche” (Corpi 97). Aquí Corpi introduce y critica la tendencia general en la percepción de Malintzin: el apego al paradigma patriarcal y la imposibilidad de los historiadores y literatos de ir más allá del canon. Corpi cree que la perduración de la memoria de esta atrocidad histórica impedirá que se repita en el futuro (Rodríguez 150). De esta manera Corpi anticipa la percepción estereotipada del lector. Antes de que éste empiece a juzgar a la Malinche o imponer su criterio sobre ella, la autora le aparta hábilmente del paradigma preestablecido. Así, Corpi empieza a comprobar su tesis: primero, presentando los esquemas no válidos, y después demostrando la lógica del único punto verdadero.

Para construir una nueva imagen de Malintzin, Corpi necesita usar como palanca las teorías anteriores, demostrando que Licia-Malinche, como dice Ramos, “is the target of betrayal, not its purveyor, and she definitely is not her husband's victim. Corpi also flips the myth of La Llorona on its head” (165). Primero, la autora muestra el dilema de Licia-Malinche, quien al escuchar la palabra “traidora,” contesta: “I have been called a traitor to my people...But who were my people?.. To whom I owe my loyalty? No. I belonged to no one... I didn't belong, that was part of my problem” (Corpi 121). La investigación histórica demuestra que hubo factores mucho más importantes en la caída del imperio azteca que la “traición” de Malintzin. Para Sara Rosell, “el parlamento de Licia/Malinche distribuye la culpa entre todos los que de una manera u otra participaron en estos acontecimientos, por tanto, la traición se desplaza así de lo individual a lo colectivo, reevaluándolo” (161). La Malinche de Corpi ya no es una figura pasiva como en las obras de los escritores anteriores, sino que es alguien que se expresa libremente.

Cuando Gloria Damasco habla con Rosa, la espiritista que se hizo amiga de Licia en la prisión y la que organizó el secuestro de sus hijos, ésta indica que para saber quién quería matar a Licia es clave investigar la muerte de Malintzin Tenepal. Según Rosa, “a masked assassin stabbed Malinche thirteen times, outside her house in Mexico City ... apparently this killer was sent by Cortés and Juan de Jaramillo, Malinche's husband” (Corpi 118-119). El ciclo de violencia se repite a través de los siglos, pues lo mismo que pasó en el siglo XVI, ocurre en el siglo XX entre Licia, su marido y sus hijos.

A lo largo de la novela, Gloria se da cuenta de que no es la única que está tratando de rescatar a la verdadera Malintzin, pero sus pensamientos están llenos de amargura. Tal vez, esto se debe a lo infructuoso de los intentos de reivindicar a la intérprete. Es posible que Corpi lamente la imposibilidad tanto de Malintzin, como de los chicanos de auto identificarse. La historia puso a la Malinche en medio de dos civilizaciones, así como

también a los chicanos que poseen una doble base cultural. Como la voz de Corpi suena la conclusión de la protagonista: “We Chicanos are like the abandoned children of divorced cultures. We are forever longing to be loved by an absent neglectful parent - Mexico - and also to be truly accepted by the other parent - the United States. We want bicultural harmony. We need it to survive. We struggle to achieve it. That struggle keeps us alive (Corpi 147-148). Así, la Malinche también oscila entre dos culturas.

Al juzgar a sus personajes, Corpi afirma que no hay que tener vergüenza de ser diferente, de ser chicano o la Malinche, la madre simbólica del mestizaje. Hay que estar orgulloso de los orígenes. Y no es necesario y quizás hasta imposible ser reconocido en su totalidad por las dos culturas integrantes, puesto que la chicanidad como el mestizaje son fenómenos relativamente nuevos para la sociedad tradicional. En este sentido es muy importante el papel de los hijos de Licia. Ella, como la Malinche, tiene dos hijos, Martín e Inés (los hijos de Malintzin se llamaban Martín, de Hernán Cortés, y María, de Juan Jaramillo). En la novela, no es casual que el hijo quiera matar a su madre, sin embargo él es el que muere e Inés sobrevive, siendo nombrada la heredera de Licia. Es ella la que sigue la causa de Licia-Malinche. El nombre de la hija tampoco es casual, dado que alude a la historia de la vida de Santa Inés y, a la vez, a la primera feminista en América Latina, Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695). Es simbólico que sea Inés y no Martín quien siga la causa de Licia. Así, la hija no va a repetir la historia de María, la hija de Malintzin y el capitán Jaramillo, que fue privada de todos los bienes que recibió de su madre. Inés rompe por fin con la tradición secular masculina de subyugación femenina y empieza un nuevo camino, reivindicando a tantas otras Malinches, condenadas por la tradición patriarcal.

A modo de conclusión, se puede decir que los escritores, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, reconocen la necesidad de romper con el canon peyorativo de la representación de la Malinche. Así, Sergio Magaña trata de sobrepasar el modelo tradicional de Malintzin como Eva bíblica. El dramaturgo rechaza el estereotipo afirmado por Octavio Paz basado en la esencia patriarcal de la fe cristiana y la dicotomía del bien y el mal en la cual fundaron sus obras los predecesores de Magaña, como Carlos Fuentes, Rodolfo Usigli, Celestino Gorostiza y otros. Sin embargo, el estigma no desapareció de todo. Al imponer el mito de Jasón y Medea a la historia de la Malinche, Magaña comprueba que los españoles no son menos culpables en el proceso de la conquista de México que la famosa Malintzin. Lo que él no hace es darle voz a la intérprete legendaria.

Aunque hubo varios intentos femeninos anteriores de rescatar a la Malinche, las que cambian radicalmente la percepción de ella son las escritoras chicanas. Debido a su posición entre dos culturas y su deseo de autoidentificación, ellas aceptan a Malintzin como su reflejo histórico y encuentran respuestas a algunas de sus preguntas en la reivindicación de su figura. Una de estas escritoras, Lucha Corpi, intenta rescatar la imagen verdadera de la Malinche por dos vías a la vez: a través de una reivindicación literaria, en la trama de su novela, y a través de la historia, en las investigaciones de la protagonista Gloria. Los dos caminos llevan al desarrollo de la historia de Doña Marina y, como dice Ralph Rodríguez, Corpi no sólo “sheds light on Licia’s character but, by foregrounding the residual symbolic effects of Marina on the lives of contemporary Chicanas, provides a means to better comprehend the dimensions of Chicana/o identity” (162).

Al representar a Malintzin como un sujeto libre de actuar y expresarse, Corpi abre el camino a la diversidad racial y cultural afirmando que no es necesario y hasta sea imposible

ser reconocido en su totalidad por dos culturas, las nuevas culturas, como la que apareció como resultado del mestizaje que es ya algo válido en sí misma.

Obras citadas

- Araújo, Helena. "El modelo mariano, tema y variaciones." *Eco* 248 (1982): 119-25.
- Corpi, Lucha. *Black Widow's Wardrobe*. Houston: *Arte Público*, 1999. Print.
- Dauster, Frank. "La generación de 1924: El dilema del realismo." *Latin American Theatre Review* 18.2 (1985): 13-22. Print.
- Fuentes, Carlos. *Tiempo mexicano*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1971. Print.
- González Hernández, Cristina. *Doña Marina (la Malinche) y la formación de la identidad mexicana*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2002. Print.
- Guerra Cunningham, Lucía. *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves*. Pittsburg: *Latin American Review*, 1990. Print.
- Magaña, Sergio. *Moctezuma II. Cortés y La Malinche*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985. Print.
- Messinger Cypess, Sandra. *La Malinche in Mexican Literature. From History to Myth*. Austin: University of Texas Press, 1991. Print.
- - -. "Myth and Metatheatre: Magaña's Malinche and Medea." *Bucknell Review*. 40.2 (1996): 37-52. Print.
- Meyrán, Daniel. "'Los misterios del eco' o la expresión americana en busca de una memoria." *América sin nombre* 5-6 (2004): 164-70. Print.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 1982. Print.
- Ramos, Manuel. "The Postman and the Mex. From hard-boiled to huevos rancheros in detective fiction." *A Cultural Review* 2.4 (2001): 160-67. Print.
- Rodríguez, Ralph E. "Cultural Memory and Chicanidad: Detecting History, Past and Present, in Lucha Corpi's Gloria Damasco Series." *Contemporary Literature* 43.1 (2002): 138-70. Print.
- Rosell, Sara. "Latinidad y retropicalización: la identidad chicana en las novelas detectivescas de Gloria White y Lucha Corpi." *Hispanic Journal* 26.1-2 (2005): 151-63. Print.
- Usigli, Rodolfo. *Corona de sombra. Corona de fuego. Corona de luz: tragedia antihistórica Americana*. México: Porrúa, 1974. Print.

La emergencia del tercer género en La Llamada de Lauren

Luz Elizabeth Lara-Kuhlman
University of Utah

“All you need is your own imagination
So use it that’s what it’s for (that’s what it’s for)
Go inside, for your finest inspiration
Your dreams will open the door (open up the door)”
Vogue – Madonna

“(My mother said) “How can you have breasts bigger than mine”
Paris is Burning – Pepper LaBeija – Drag Queen

“I am gay... I’ve been a man and I’ve been a man who emulated a woman... I can never say how woman feels, I can only say how a man who acts like a woman, or dresses like a woman feels... never wanted a sex change... because if you decide that you don’t wanna change your life, it is too late.”

Paris is Burning – Pepper LaBeija – Drag Queen

La Llamada de Lauren, de Paloma Pedrero, ha sido estudiada desde varios acercamientos, especialmente en lo que refiere a la visión femenina y feminista. De esta manera, muchos críticos coinciden en catalogar esta obra como una perspectiva de la mujer sobre su problemática individual en relación con la identidad, el género, la sexualidad y el sexo. Partiendo de esta premisa, y bajo la teoría de Judith Butler en lo concerniente a la construcción del género y los actos performativos de gesto y habla, argumento que esta obra presenta tres diferentes capas de performatividad de género, representadas por el personaje de Pedro y por extensión Rosa, y busco demostrar que estos movimientos oscilantes en el comportamiento de Pedro, no solamente evidencian la performatividad del género y subvierten los binarios masculino-femenino, heterosexual-homosexual sino que además dan paso a la emergencia de una identidad fluida, de un tercer género.

De esta manera argumento que la primera capa de performatividad, es la manifestación de un discurso homogeneizador que busca mantener un determinado orden social. Por tanto, mi argumento se apoya en la teoría de Louis Althusser sobre la ideología y los aparatos ideológicos del estado que intervienen tanto en el ámbito privado como en el público igualando el sexo con el género y la sexualidad. La segunda capa de performatividad se manifiesta cuando Pedro se viste de Lauren Bacall y por medio de sus gestos subvierte el discurso de género. En esta sección analizo la intertextualidad de la obra de teatro con la película *To Have and Have Not* y los papeles de género, la *mujer fatal* y el *hombre duro*, representados en ella para demostrar lo hiperbólico de la performatividad de Pedro. Finalmente durante la tercera capa de performatividad, vemos a un Pedro vestido de Lauren Bacall y creando el personaje de Azucena, la peluquera, una mujer promedio que busca ser seducida. En esta misma etapa analizaré el poder de los actos del habla tanto en los requerimientos de Pedro con respecto al comportamiento de Rosa y los insultos de ésta cuando se encuentran en su momento de intimidad.

Una vez analizadas las tres etapas de performatividad y teniendo en cuenta el final abierto de la obra, propongo que la crisis de identidad representada por el personaje de Pedro es una

apertura hacia una concepción nueva del discurso normativo del género.

La sociedad sexuada

Pedrero ha inventado personajes femeninos que atraviesan momentos complejos de su existencia y que buscan una manera de afrontar sus circunstancias y seguir adelante; y por este motivo la crítica ha enfatizado el carácter femenino y feminista de su obra. Sin embargo, de acuerdo con lo observado por Phyllis Zatlin, en su artículo *El Teatro de Paloma Pedrero*, la autora “no descarta el sufrimiento del hombre dentro de inflexibles roles sexuales” (146), muestra de ello es *La Llamada de Lauren*.

La obra estrena en 1985, época que según Gema Pérez Sánchez en su obra *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture*, España se encontraba todavía emergiendo, en diferentes aspectos, de las secuelas del régimen franquista, lo que incluye la hipernormatividad de las “essentializing notions of gender roles and gendered tasks” (Pérez Sánchez 12). De tal manera, dentro de la dictadura, la sociedad se encontraba regulada, de acuerdo con lo propuesto por Althusser en cuanto al poder del estado; por una parte por aparatos represivos (del estado), tales como el gobierno, el ejército, la policía, el sistema judicial y penal entre otros, los mismos que criminalizaban y buscaban contener la homosexualidad por medio de leyes homofóbicas. Por otra parte el estado encontraba apoyo en los aparatos ideológicos (del estado), tales como las instituciones educativas, religiosas, partidos políticos, y la familia entre otros. Mientras que los primeros operaban mayoritaria pero no exclusivamente de manera directa y explícita aún haciendo uso de la violencia a veces, los segundos realizaban la misma labor normativa de una manera más abstracta aunque igualmente no exclusiva.

Es así que en la obra de Pedrero observamos tanto a Pedro y a Rosa como dos individuos, hombre y mujer, que han sido inductados por el discurso que equipara el sexo biológico con el género y la sexualidad. Dentro del discurso franquista, las directrices de género se encontraban divisiones en femenino y masculino y homosexual vs heterosexual. Así podemos ver a Pedro quién desde niño se ha visto obligado a comportarse siguiendo la normativa de la masculinidad: “Para vencerlo (el miedo) gritaba y me reía más que ninguno. Siempre me ponía en primera línea, frente al bando enemigo, y desafiaba las piedras. Entonces sentía cómo crecía ante los demás... Buscaba sus miradas que me decían: ¡Eres un valiente! ¡Un machote!” (Pedrero 164). Para alcanzar la aceptación de sus amigos y no ser señalado como extraño por su miedo a este tipo de juegos, Pedro reprimía sus verdaderos sentimientos a este respecto y actuaba lo que los demás esperaban de ellos. Igualmente Pedro le cuenta a Rosa que en una ocasión, cuando niño, se encontraba jugando con su hermana, vestido de mujer e imitando a una cantante de moda, y su padre les castigó a los dos: “Llegó él y me dio una bofetada. Lo que más me jodió es que le pegara también a ella. Le dijo: “vas a hacer de tu hermano un maricón” (Pedrero 164). El comportamiento del padre se manifiesta como la represión física e ideológica del comportamiento de Pedro, por una parte les castiga físicamente y por otra parte, concibiendo que el que Pedro estuviera vestido de mujer fue idea de su hermana, el Padre utiliza la palabra *maricón* para referirse al hecho de que un hombre se encuentre vestido de mujer. Este acto del habla, se manifiesta como lo que Judith Butler, explicada por Margaret Sonser Breen y Warren J. Blumenfeld, en su obra *Butler Matters*, cataloga como actos performativos del habla que “cite or invoke certain linguistic conventions thereby acquiring the legitimacy of social law” (100). Es decir, la palabra *maricón* en sí no tendría significado si no fuera por su relación inmediata con el contexto discursivo y temporal que le dan una mala connotación.

En estas memorias relatadas por Pedro a Rosa se observa la intervención de los aparatos

ideológicos, que Althusser propone, como regulatorios del comportamiento de este personaje a lo largo de su vida, "...Tenía que hacer lo que esperaban de mí. Y me he pasado la vida así; haciendo cosas que...Ahora ya no sé quién soy yo. No me conozco" (Pedrero 165). La inscripción del discurso sobre la masculinidad que Pedro lleva consigo, entra en conflicto cuando por motivo del carnaval decide vestirse de mujer y a raíz de esto se desencadena su crisis, "...Que estoy hasta los cojones de que me digan lo que tengo que hacer, cuándo lo tengo que hacer, con quién lo tengo que hacer, cómo lo tengo que hacer..." (Pedrero 165), su inconformidad reprimida por la normativa de comportamiento impuesta por la sociedad, explota cuando Pedro reconoce que lo que los otros esperan de él está en contra de su "lógica interna" (Pedrero 164).

Por medio de este diálogo entre los dos personajes, Pedrero ofrece una visión de que el comportamiento de Pedro a lo largo de su vida ha sido el resultado de normas impuestas y demandadas por parte de su ámbito social. Esto se apega a lo postulado por Butler "There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very "expressions" that are said to be its results" (Gender Trouble 33). De tal manera bajo el lente de esta teórica, la masculinidad de Pedro es lo que él hace, no lo que él es. Su cuerpo sexuado ha sido inscrito por las convenciones culturales, que se manifiestan en la repetición de actos constitutivos y que se ritualizan y hace públicos en búsqueda de legitimización. Es así que en otro pasaje de la obra, se aprecia la perspectiva de Rosa en cuanto a la construcción de su identidad de género "He dejado de sentirme mujer. No me siento nada. Estas consiguiendo que me vea fea, horrorosa...Necesito que te empalmes conmigo. Que me mires con otros ojos" (Pedrero 163). De acuerdo con lo argumentado por Butler en cuanto a la metafísica de las substancias del cuerpo "In the case of both "men" and "women", this claims tends to subordinate the notion of gender under that of identity and to lead to the conclusion that a person *is* a gender and *is* one in virtue of his or her sex, psychic sense of self, and various expressions of that psychic self, the most salient being that of sexual desire" (Gender Trouble 29). Por tanto, se aprecia el apego de Rosa al discurso que identifica la sexualidad en base a la relación con el otro, en este caso Pedro. Rosa deja de sentirse mujer porque según ella Pedro ha dejado de verla con deseo.

La ruptura

La crisis de identidad que Pedro experimenta, se desencadena a partir de un juego para celebrar el carnaval. Por medio de las acotaciones en primera escena, se observa la transformación de Pedro a medida que se viste y maquilla como mujer. El personaje que ha elegido para sí mismo es el de Lauren Bacall y el que ha elegido para Rosa es el de Humprey Bogart en la película *To Have and Have Not*, la cual es identificada como una de las películas clásicas del cine negro estadounidense. De acuerdo con Marc Ferro citado por Sánchez Barba, en su obra *Brumas del Franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*, "se convierte a la vez en *frente y agente* de una cultura que genera y recibe esas imágenes (60). Por tanto, los personajes de esta película se manifiestan como arquetipos de los papeles de género construidos dentro del discurso patriarcal americano, y de acuerdo con lo expresado por Harry M. Benshoff y Sean Griffin, en su obra *America on Film: Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, pone de manifiesto las tensiones entre los géneros:

When the war ended and American men returned from overseas, many women in factory jobs were unceremoniously fired so that returning veterans could be hired in their place...there was an attempt to shift the American image of women back to where it had been before the war... as housewife and mother (in) suburban

homes as woman's paradise; however, and behind these, shiny images of domestic bliss lay no small degree of tension between the sexes. In Hollywood... film noir arose in the late 1940s and seemed to reflect on these tensions (232).

De tal manera Bacall representa la mujer fatal, seductora, voluntariosa y decide a alcanzar lo que se propone por cualquier medio. Por su parte Bogart, representa al hombre masculino, duro, insensible que en el fin del cuento termina cediendo a las manipulaciones de Bacall. Aunque Bacall actúa muy independiente a lo largo de la película, en el final termina dependiendo de la protección de Bogart para llevar a cabo sus planes. Por lo que se deduce que a pesar de la tensión aparente por medio de la presentación de personajes arquetípicos, siguiendo el discurso patriarcal y con el fin de normalizar la tensión, la mujer queda sometida a un papel secundario y bajo el mando del hombre.

Pedrero incorpora la intertextualidad a su obra, al crear el personaje de Pedro y Rosa que se visten como Bacall y Bogart. Esta es la estrategia que la dramaturga utiliza para jugar con los papeles de género y parodiarlos. Pedro vestido de mujer, como explica Marjorie Garber en su obra *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, subvierte el código del vestido que se apega al género, por tanto “cross-dressing is one highly specific act of gender crosscoding” (132). Sin embargo, la obra llega más allá cuando a través de este juego, Pedro se da cuenta de que le “gusta estar así...” (Pedrero 165) y que también se nota la seriedad con la que se ha tomado el asunto “¿Parezco una mujer o un travesti? (Pedrero 154). De tal manera, partiendo de lo propuesto por Butler en cuanto a la repetición estilizada de actos como parte de la construcción del género, el hecho de que Pedro adquiriera un nuevo set de actos subversivos a este estilo, abre la posibilidad de una transformación en su género. Es importante notar que esta actividad travesti efectuada por Pedro no implica su interés en el cambio de su cuerpo, la obra en ningún momento hace referencia a esto. Por otro lado, es importante notar que el uso de la imagen de la feminidad exagerada de Bacall como la elección de Pedro para su travestismo, es una manifestación del artificio de la construcción de género, así Pedro lo expresa “El hábito no hace al monje, cariño” (Pedrero 157) cuando se esmera en que Rosa quede perfectamente vestida como Bogart. Igualmente, cuando le pide a ella que camine y actúe como el actor “¡Así no! ¡No muevas las caderas!...Baja los hombros. Relájate. Mete el culo. Mira hacia el suelo ¡Estás derrotado!” (Pedrero 157), Pedro hace evidente que los actos performativos son los que definen el ser hombre o ser mujer. En el caso de Rosa, él quiere que se porte como hombre y para esto, ella debe realizar los actos repetitivos y estilizados de los Butler argumenta en su teoría.

Por medio de la oscilación de los actos performativos de Pedro, que van de la masculinidad a la mujer fatal se aprecia la pauta de la subversión que muestra al cuerpo como un signo independiente del significado. La velocidad con la que el cuerpo de Pedro experimenta los cambios de apariencia, da a entender que su género biológico está separado tanto de su identidad de género como de sus inclinaciones sexuales.

El péndulo se estabiliza

La tercera etapa de la performatividad realizada por Pedro, se presenta cuando vemos a un Pedro vestido de Lauren Bacall y crea el personaje de Azucena, la peluquera, una mujer promedio que busca ser seducida por Rosa vestida de Bogart y en el papel de Carlos, un viudo conquistador “Te he dicho que me tienes que seducir...Quiero que seas duro y romántico a la vez que profundo” (Pedrero 160). Aunque vestido de Bacall, Pedro no sigue el patrón de comportamiento de la mujer fatal, al contrario se muestra recatado y ansioso de ser conquistado por el varón. De cierta manera su comportamiento se apega nuevamente a los parámetros

establecidos entre lo masculino y lo femenino, mientras él se esmera por representar un papel pasivo, por otro lado demanda de Rosa un comportamiento agresivo. Por su parte Rosa, quien de antemano se encontraba reluciente a participar en el juego, explota al darse cuenta que Pedro se ha dejado llevar por el juego y quiere que le penetre con el falo “¡Cállate ya! Eres un bestia” (Pedrero 162) y en otra instancia “¡Quítate eso! ¡Quítate toda esa mierda! ¡Pareces un maricón!” (Pedrero 165). Rosa hace uso de los actos del habla para castigar el comportamiento de Pedro, lo equipara con un animal y con un maricón, es decir una anomalía que no cabe dentro de lo “natural” del comportamiento de un hombre heterosexual y casado. Por tanto, no compagina con su concepción de lo masculino y lo femenino.

El comportamiento de Pedro en estas escenas de la obra, es completamente desconcertante para su esposa, inclusive para él mismo “Yo no me quiero mirar y tu no me puedes ver” (Pedrero 165). La crisis es evidente por lo que ante la falta de una respuesta, él decide volver al status quo y culpar a su cansancio de todo su comportamiento de esa noche. Para normalizar las cosas decide volver a su comportamiento de siempre un tanto indiferente hacia Rosa y pretendiendo volver a sus actividades diarias de trabajar hasta tarde. Igualmente, su comportamiento se apega al discurso patriarcal, cuando expresa su negación, cuando Rosa propone conseguir un trabajo para ella “No digas tonterías.” Ese tema ya lo tenemos muy hablado... Voy a arreglarlo todo para tenerte como una reina” (Pedrero 167). Este segmento permite apreciar el apego de Pedro a los papeles tradicionales de los géneros. El hombre en el ámbito público y la mujer en el ámbito doméstico.

Dentro de los actos subversivos que Pedro realiza a lo largo de la obra y en esta escena climática de la misma, se puede apreciar que tanto la performatividad del género es puesta en evidencia, al igual que se subvierte el binario masculino-femenino. Pero lo más evidente es la difuminación de la dicotomía heterosexual-homosexual. Pedrero, muy estratégicamente, evita en todo momento confirmar una identidad de género específica para Pedro. Por tanto, la audiencia se encuentra con una serie de posibilidades que se deslindan de las categorías establecidas. A esto Butler cataloga como la noción de la identidad como fluida, no conectada con una esencia y por tanto concebida como performance. De tal manera, la identidad y el cuerpo de Pedro no pueden ser leídos porque él puede reinventarlos a su manera cuando él así lo quiera.

Lo que sigue a continuación en la obra, es un final abierto en el que tanto Pedro como Rosa se confrontan con una nueva posibilidad; así ella reconoce que cuando a la niña le gustaba jugar juegos que eran concebidos para los varones solamente y ante la autocatalogación de Pedro como anormales, ella responde, “Los anormales son los otros. Los que se empeñan en hacer lo que se les manda. A mí me da igual lo que piense la gente” (Pedrero 167). De cierta manera Rosa percibe lo normativo del discurso que separa lo femenino de lo masculino y clasifica el comportamiento diferente en normal o anormal. Ella subvierte esta misma noción del lenguaje al revertir estas categorías y dar paso a una concepción más abierta de las identidades de género.

En la escena final, Pedro decide salir al carnaval mientras Rosa duerme, pero ésta lo encuentra de salida y le arregla el lápiz labial que se le había corrido. De igual manera, Rosa, al quedarse sola, vuelve y juega a actuar como Bogart aunque termina quebrantada en llanto. Este final abierto permite que el espectador interprete las diferentes posibilidades para estos personajes ya que nunca se llega a confirmar que Pedro haya cambiado de inclinaciones sexuales, la oscilación de su comportamiento solamente sirve para diluir los límites de las categorías y de los binarios. Igualmente el comportamiento de Rosa en la escena final, puede interpretarse como la apertura y a la vez el temor de abrirse a nuevas experiencias o inquietudes de su identidad. No sabemos que pasará con los personajes a la vuelta de Pedro del carnaval y de

esta manera Pedrero enfatiza la flexibilidad entre el género y el deseo así como la relación o no-relación de estos con la identidad de un individuo.

Conclusión

De acuerdo con lo expuesto por críticos como Cornelia Weege en su obra *El Discurso Femenino en la Obra de Paloma Pedrero*, así como el de José Luis Castro-González en su obra *La Llamada de Lauren (1984) Identidad Sexual en el Matrimonio*, la obra de Pedrero se manifiesta como una visión, desde la perspectiva femenina y feminista, de los conflictos de identidad sexual, con el fin de subvertir el imaginario masculino y confrontar a la sociedad con sus falencias.

En esta obra, Pedro demuestra diferentes actos que apoyan y subvierten los discursos sobre la identidad de género. Toda su vida ha realizado actos que se apegaban al discurso de la masculinidad. Esta identidad supuestamente afianzada en él es retada al descubrir que le gusta vestirse de mujer. Finalmente, su inclinación sexual también entra en esta dinámica de oscilación para demostrar la fluidez tanto de su comportamiento como de su identidad. Él renuncia a las marcas privilegiadas de la masculinidad y de la heterosexualidad, a favor de una sexualidad fluida e indeterminada por medio de una serie de comportamientos y fantasías que subvierten su definición y sujeción dentro de estrictos binarios de género. De igual manera, al hacer referencia intertextual a la película *To Have and Have Not*, Pedrero aumenta las posibilidades de interpretación, porque no solamente parodia la construcción de la identidad de género en dicha obra sino que se sirve de esto para que demuestre lo performativo de dicha construcción. Una vez subvertida la construcción masculina de Pedro, su deseo de imitar a una mujer, pero no a una mujer cualquiera, a Lauren Bacall, la mujer fatal, se manifiesta como una construcción otra, que trasciende al papel de la mujer. Por tanto, la crisis de identidad de Pedro, se puede entender como una búsqueda de la verdad personal y la libertad de expresarla.

Obras citadas

- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses: (Notes towards an Investigation)." *La Pensée*. (1970): 1-42. Print.
- Benshoff, Harry M., and Sean Griffin. "Exploring Visual Parameters of Women in Film." *America on Film: Representing Race, Gender, and Sexuality at the Movies*. 2nd. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2009. 238-256. Print.
- "Masculinity in Classical Hollywood Filmmaking." *America on Film: Representing Race, Gender, and Sexuality at the Movies*. 2nd. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2009. 257-277. Print.
- Butler, Judith . *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1999. Print.
- "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal*. 40.4 (1988): 519-531. Print.
- Brady, Anita, and Tony Schirato. *Understanding Judith Butler*. 1st. London: Sage Publications Ltd, 2011. Print.
- Castro González, José Luis. "La Llamada de Lauren (1984) identidad sexual en el matrimonio." *La Dramaturgia de Paloma Pedrero (1985-1999)*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011 13-31. Print.
- Dyer, Richard. "Postscript: Queers and Women in Film Noir." *Women in Film Noir*. Ed. E. Ann Kaplan. London: British Film Institute, 1998. 123-129. Print.

- Garber, Marjorie. *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge, 1992. Print.
- Gilmore, David D. "The Democratization of Ritual: Andalusian Carnival after Franco." *Anthropological Quarterly*. 66.1 (1993): 37-47. Print
- Gordon, Richard. "Sexual Transgression and Models of Reception in Paloma Pedrero's *La llamada de Lauren*." *Letras Peninsulares*. 17.2-3 (2004): 54-558. Print.
- Kaplan, E. Ann. "Introduction." *Women in Film Noir*. Ed. E. Ann Kaplan. London: British Film Institute, 1998. 1-19. Print.
- Livingston, Jenny, dir. *Paris is Burning*. Perf. Pepper LaBeija. Miramax Films, 1991. Film.
- Maddona. "Vogue" *I'm Breathless*. Sire, Warner Bros, 1990. 10 Mar 2012. Web
- O'Connor, Patricia. "Introducción." *Mujeres sobre Mujeres/Teatro Breve Español*. 1st ed. Caracas: Fundamentos, 1998. 11-16. Print.
- To Have and Have Not*. Dir. Howard Hawks. Howard Hawks Productions, 1944. Film
- Pedrero, Paloma. "La Llamada de Lauren." *El Teatro Alternativo Español*. Ed. Phyllis Zatlin. 1st. Ottawa: Girol Books, Inc., 2001. 151-169. Print.
- Pérez-Sánchez, Gema. *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture*. New York: State University of New York Press, 2007. Print.
- Salih, Sara. *Judith Butler*. 1st. London: Routledge, 2002. Print.
- Sánchez Barba, Francesc. *Brumas del Franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*. Barcelona: Publicaciones I Ediciones de la Universitat de Barcelona, 2007.
- Sonser Breen, Margaret, and Warren J, Blumenfeld, ed. *Butler Matters: Judith's Buttler's Impact on Feminist and Queer Studies*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2005. Print.
- Weege, Cornelia. "El Discurso Femenino en la Obra de Paloma Pedrero." *Teatro Contemporáneo Español Posfranquista: Autores y tendencias*. Ed. Herbert Fritz and Ed. Klaus Portl. Berlin: Tranvia, 1999. 106-115. Print.
- Witte, Ann. "Paloma Pedrero: The Challenge of a New Generation." *Guiding the Plot: Politics and Feminism in the Work of Women Playwrights from Spain to Argentina 1960-1990*. New York: Peter Lang Publishing Inc., 1996. 37-63. Print.
- "Spain's Women Dramatists: From the Male Gaze to Democratic Alternatives." *Guiding the Plot: Politics and Feminism in the Work of Women Playwrights from Spain to Argentina (1960-1990)*. New York: Peter Lang Publishing Inc., 1996. 9-16. Print.
- Zatlin, Phyllis. "El Teatro de Paloma Pedrero." *El Teatro Alternativo Español*. . 1st. Ottawa: Girol Books, Inc., 2001. 143-149. Print.

El hombre solitario: El existencialismo en la obra El túnel de Ernesto Sábato

Allie Hope King
Shenandoah University

El túnel es una novela publicada por el escritor argentino Ernesto Sábato en 1948. El argumento es sencillo: Juan Pablo Castel, un artista argentino, tiene una aventura amorosa con María Iribarne, la esposa de un hombre ciego. A causa de sus razonamientos paranoicos y una falta significativa de comunicación entre los dos, Castel asesina a María después de poco tiempo. El artista relata los elementos internos psicológicos de esa experiencia en la forma de una confesión de un manicomio. A lo largo de la crítica literaria de la obra *El túnel*, hay mención de su fondo existencialista. Aunque varios temas destacables existencialistas como la ansiedad, el absurdo, y el concepto del “Otro” están presentes en la novela, todos estos temas apoyan a un nivel más profundo, la cuestión existencialista del aislamiento completo del hombre del mundo y la soledad inevitable resultante.

El existencialismo: un fondo breve

El existencialismo es un término intelectual del siglo diecinueve que se refiere a cuestiones fundamentales sobre la ontología (el estudio de la naturaleza del ser, la existencia o la realidad) y la decisión. Se considera a Jean-Paul Sartre, filósofo y escritor francés, como el vanguardista del movimiento y el grupo núcleo de la época incluyó a hombres conocidos como Søren Kierkegaard, Karl Jaspers, Ivan Turgenev, Friedrich Nietzsche, Feodor Dostoevsky y Albert Camus. Durante y después de la segunda Guerra Mundial, las ideas existencialistas prevalecieron en toda Europa y después se extendieron a las Américas. Aunque se refiere a una filosofía o un movimiento general cuando se habla del existencialismo, las ideas de las figuras notables existencialistas eran muy diversas. Por ejemplo, algunos filósofos existencialistas creen en un dios mientras que algunos niegan virulentamente la posibilidad de la existencia de algo sobrenatural. A pesar de las diferencias entre las ideas de los individuos susodichos, según el filósofo alemán Walter Kaufmann, el existencialismo es una etiqueta que describe una serie de revueltas diversas contra la filosofía tradicional que tiene el rasgo común del individualismo que se marca en el rechazo de todas las corrientes de opinión y sistemas (Kaufmann 11-12). El existencialista cuestiona “por el ser del hombre; es decir, el significado de su presencia en el universo como protagonista de los cambios y sobre todo, como integrante de la naturaleza que se piensa a sí mismo” (Correa 16). Por lo tanto, aunque las ideas de los autores existencialistas notables difieren entre sí, coinciden en cuanto que consideran al hombre como individuo.

La ansiedad

En la perspectiva existencialista, la ansiedad es una característica esencial de la existencia humana para permitir la auto-comprensión. Distinto de la comprensión cotidiana de este concepto, en el contexto existencialista la ansiedad se refiere a la angustia o el terror en una situación en la que *no hay objeto directo* que cause este sentimiento (Wartenberg 73). En el mundo interior del protagonista Castel, al nivel superficial parece que su ansiedad viene de sus interacciones con María, pero en realidad, proviene de la amenaza del “mundo horrible” exterior que él implica al principio de su confesión. La primera vez que él ve a María durante su exposición artística, describe su nerviosismo y su temor de la siguiente manera:

“La observé todo el tiempo con ansiedad. Después desapareció en la multitud, mientras yo vacilaba entre un miedo invencible y un angustioso deseo de llamarla. ¿Miedo de qué? Quizá, algo así como miedo de jugar todo el dinero de que se dispone en la vida a un solo número.” (Sábado 67)

La ansiedad de Castel no viene de María sino de lo desconocido. Como describe Kierkegaard en su obra *El concepto de la ansiedad* (1844), la ansiedad es lo que pasa internamente al hombre ante la posibilidad desconocida, como se ve en la ansiedad de Jesucristo en los últimos momentos de su vida, cuando no sabe el resultado de la muerte humana (Solomon 30). Puesto que Castel nunca sabe ni lo que piensa María ni lo que serán sus decisiones, siente mucha angustia, pero vuelve a sentir la misma ansiedad antes de hacer su confesión, porque no sabe si alguien por fin va a entenderlo.

El “Otro”

“Alors, c’est ça l’enfer. Je n’aurais jamais cru... Vous vous rappelez” le soufre, le bûcher, le gril... Ah! Quelle plaisanterie. Pas besoin de gril: l’enfer, c’est les Autres.” (Sartre 93)

El concepto del individuo como una entidad separada del mundo que lo rodea es dominante en la escritura existencialista. Una perspectiva introducida inicialmente en las ideas de Sartre, los existencialistas proponen que el individuo tiene acceso únicamente a su propio mundo o realidad interior y por eso, debe mirar al mundo exterior con escepticismo (Wartenberg 47-48). Sin la capacidad de tener acceso a la mente y a los pensamientos de otras personas, no se puede probar su existencia. Como consecuencia, las relaciones entre los seres humanos resultan problemáticas y teóricamente imposibles.

“Podría reservarme los motivos que me movieron a escribir esta páginas de confesión: pero como no tengo interés en pasar por excéntrico, diré la verdad, que de todos modos es bastante simple: pensé que podrían ser leídas por mucha gente, ya que ahora soy célebre; y aunque no me hago muchas ilusiones acerca de la humanidad en general y de los lectores de estas páginas en particular, me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA.” (Sábado 66)

Una de las paradojas de la novela se refleja a través de la relación entre Castel y las otras personas en su vida. Su deseo al confesar su crimen es que alguien, aunque sea sólo una persona, le entienda, pero él percibe a los demás como tipos o figuras representantes (Nelson 464-465). Trata a la gente en su vida o con desdén o con un deseo desesperado de encontrar un vínculo. Cuando está en su exposición artística, menciona “gente idéntica que decía permanentemente la misma cosa” (Sábado 71). Los críticos-amigos son inferiores y “una plaga” que él no puede entender.

El ejemplo más fuerte del conflicto del Otro para Castel está relacionado con María. Desde el principio de su relación, hay un sentido de desesperación en Castel por su necesidad de no solamente comunicarse con ella, sino también de sentir un vínculo sentimental:

“Debo confesar que yo mismo no sé lo que quiero decir con eso del ‘amor verdadero’... quizá la buscaba en mi desesperación de comunicarme más firmemente con María. Yo tenía la certeza de que, en ciertas ocasiones, lográbamos comunicarnos, pero en forma tan sutil, tan pasajera, tan tenue, que luego quedaba más desesperadamente solo que antes, con esa imprecisa

insatisfacción que experimentamos al querer reconstruir ciertos amores de un sueño.” (Sábato 108)

La imposibilidad de comunicarse impide su último deseo de tener una conexión con otra persona. Eso demuestra el problema fundamental existencialista del hombre: no es posible tener una conexión afuera del individuo. Intentar conocer a otra persona es fútil. Castel resume esta posición problemática en la conclusión de su confesión: “Existió una persona que podría entenderme. *Pero fue, precisamente, la persona que maté*” (Sábato 66). El mata a María porque no puede comunicarse con ella, lo cual ocurre porque el hombre se queda fundamentalmente separado del Otro, y de ahí, su intento de unirse con alguien crea su propio infierno.

El absurdo

Lo absurdo es uno de los conceptos más asociados con el existencialismo. En términos sencillos, lo absurdo se refiere a algo que va en contra de la razón. La idea existencialista más conocida en cuanto al absurdo es que la vida es absurda porque es intrínsecamente un sin sentido. Sin embargo, el ser humano siempre busca el sentido de la vida y eso crea el conflicto entre la tendencia humana a buscar el sentido de la vida y la incapacidad humana para encontrarlo. Un ejemplo que puede ilustrar este concepto es el evento de una tormenta en que muchas personas mueren. Los seres humanos tienden a personificar al mundo calificando a la muerte causada por la naturaleza como cruel, pero esta idea es absurda puesto que la naturaleza no es un agente consciente y por lo tanto, no tiene la capacidad de la crueldad (Wartenberg 112-113).

En el contexto de la vida absurda, se trata inútilmente de encontrar la razón. Desde el principio, se observa en Castel su búsqueda de lo lógico cuando trata de encontrar a María en Buenos Aires. Se le ocurre una larga cantidad de hipótesis para deducir dónde podría encontrarla y cómo hablar con ella y la lógica le calma. Sin embargo, después de encontrarla, el uso de la lógica en su comunicación con ella no funciona. Su propensión a buscar respuestas lógicas a preguntas de la esencia sentimental de su amante es el comienzo de su ruina. Su frustración aumenta cuando María fracasa en responder sus interrogaciones. Su confianza en la lógica deductiva sobre los sentimientos humanos le lleva a destruir a la única persona que podría amarle. Esta “derrota de la razón” en el contexto del misterio de María contribuye al retraimiento de Castel en su propio aislamiento porque no tiene la lógica para relacionarse con el mundo exterior (Oberhelman 52).

Después de algún tiempo, se percibe en Castel que él mismo se da cuenta de la absurdidad de su propia búsqueda de sentido. De hecho, él mismo menciona que se sentía tonto en cuanto a la manera en que su cerebro estaba constantemente razonando como una máquina de calcular. Eso crea su hipótesis sobre la obvia inutilidad de encontrar sentido y razón en el mundo:

“A veces creo que nada tiene sentido. En un planeta minúsculo, que corre hacia la nada desde millones de años, nacemos en medio de dolores, crecemos, luchamos, nos enfermamos, sufrimos, hacemos sufrir, gritamos, morimos, mueren y otros están para volver a empezar la comedia inútil. ¿Sería eso, verdaderamente? Me quedé reflexionando en esa idea de la falta de sentido. ¿Toda nuestra vida sería una serie de gritos anónimos en un desierto de astros indiferentes.” (Sábato 88)

La absurdidad que resulta de la búsqueda de Castel para lo lógico, una conexión con alguien, y de sentido en un mundo sin sentido es lo que lo lleva a la única posibilidad que existe: la muerte. La muerte no sólo se refleja en el asesinato de María, que es inevitable, sino también

en el tema del suicidio. En su primer ensayo filosófico *El mito de Sísifo*, Albert Camus describe la reacción última a lo absurdo en el suicidio: “This divorce between man and his life, the actor and his setting, is properly the feeling of absurdity. All healthy men having thought of their own suicide, it can be seen, without further explanation, that there is a direct connection between this feeling and the longing for death” (Solomon 189-190). Hay tres menciones del suicidio en *El túnel*: el de Richard, el ex-amante de María, el de Castel cuando lo contempla, y el de Allende al final de la confesión de Castel. Es a través de la perspectiva introspectiva de Castel que se puede percibir la contemplación del suicidio como reacción a lo absurdo:

“Me senté por ahí y lloré. El agua sucia, abajo, me tentaba constantemente: ¿para qué sufrir? El suicidio seduce por su facilidad de aniquilación: en un segundo, todo este absurdo universo de derrumba como un gigantesco simulacro, como si la solidez de sus rascacielos, de sus acorazados, de sus tanques, de sus prisiones no fuera más que una fantasmagoría, sin más solidez que los rascacielos, acorazados, tanques y prisiones de una pesadilla...La vida aparece a la luz de este razonamiento como una larga pesadilla, de la que, sin embargo, uno puede liberarse con la muerte, que sería, así, una especie de despertar.” (Sábado 120)

La soledad del hombre

Los elementos existencialistas en *El túnel* superan lo que ya ha mencionado este trabajo, pero todos los principios que se hallan en la novela confluyen profundamente en uno en particular: la soledad del hombre en el mundo. Al principio de la novela, lo que une a Castel y María, en la mente del protagonista, es la pequeña parte casi desapercibida de su cuadro de una mujer solitaria mirando el mar:

“Nadie se fijó en esta escena: pasaban la mirada por encima, como por algo secundario, probablemente decorativo. Con excepción de una sola persona, nadie pareció comprender que esa escena constituía algo esencial... miró fijamente la escena de la ventana y mientras lo hacía tuve la seguridad de que estaba aislada del mundo entero.” (Sábado 67)

El hecho que María reconozca el significado de esta parte del cuadro es monumental para Castel. Esto demuestra que ambos únicamente entienden el significado de la experiencia de la soledad. Cuando el artista conoce a María, hay algunas indicaciones que ella comprende este aspecto de los pensamientos del artista. Sin embargo, después del fracaso continuo de comunicarse entre María y Castel, él se da cuenta de que esta comprensión compartida entre ambos sobre la esencia del aislamiento y la soledad era una ilusión. Usando el símbolo del túnel, Castel describe su ilusión:

“Y era como si los dos hubiéramos estado viviendo en pasadizos o túneles paralelos, sin saber que íbamos el uno al lado del otro, como almas semejantes en tiempos semejantes, para encontrarnos al fin de esos pasadizos, delante de una escena pintada por mí, como clave destinada a ella sola, como un secreto anuncio de que ya estaba yo allí y que los pasadizos se habían por fin unido y que la hora del encuentro había llegado...¡La hora del encuentro había llegado! Pero ¿realmente los pasadizos se habían unido y nuestras almas se habían comunicado? ¡Qué estúpida ilusión mía había sido todo esto!...en todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida.” (Sábado 158-159)

La perspectiva existencialista se encuentra en la ironía de la visión de Castel: Que en realidad hay dos túneles incomunicados que no pueden encontrar un punto de acercamiento porque los supuestos dos túneles siguen direcciones interpretativas paralelas (Pérez 278). Entidades paralelas no pueden unirse por definición. La idea de una comprensión compartida de la soledad no existe a causa de la esencia de la soledad como una experiencia limitada a un solo ser humano.

El fondo de la confesión de Castel en el manicomio alude a la idea de que alguien le entiende, como menciona al principio de la novela. Sin embargo, al final, esto no ocurrirá:

“Sólo existió un ser que entendía mi pintura. Mientras tanto, estos cuadros deben de confirmarlos cada vez más en su estúpido punto de vista. Y los muros de este infierno serán, así, cada día más herméticos.” (Sábato 163)

Al fin, se encuentra al narrador en su propio infierno, aislado, en su último intento de expresarse al mundo exterior. Según el existencialista, la soledad es el resultado de la incapacidad de comunicarse efectivamente (Pérez 279). Por eso, se puede considerar la confesión de Castel como algo que va a quedarse inútil porque es imposible entender realmente a la otra persona.

La importancia de la obra *El túnel* en cuanto al existencialismo encierra varios temas principales que se reflejan en el pensamiento existencialista como la ansiedad, el “Otro” y lo absurdo. Partiendo de estos temas para analizar cómo funciona el narrador Castel en el mundo, Sábato logra capturar una de las ideas centrales del existencialismo: el ser humano, como individuo, está siempre limitado a la soledad por la naturaleza de ser humano.

Obras citadas

- Barnes, Wesley. *The Philosophy and Literature of Existentialism*. New York: Barron's Educational Series, Inc., 1968. Print.
- Correa, Roberto Vélez. *El existencialismo en la ficción novelesca*. Manizales: Editorial Universidad de Cladas, 2005. Print.
- Kaufmann, Walter. *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. New York: Meridian Books, Inc., 1956. Print.
- Nelson, William. “Sábato's *El túnel* and the existential novel.” *Modern Fiction Studies* (1986): 459-466. Print.
- Oberhelman, Harley Dean. *Ernesto Sábato*. New York: Twayne Publishers, Inc, 1970. Print.
- Pérez, Óscar Barrero. “Incomunicación y Soledad: Evolución de un tema existencialista en la obra de Ernesto Sábato .” *CAUCE* (1992): 275-296. Print.
- Sábato, Ernesto. *El túnel*. Madrid: Cátedra, 1977. Print.
- Sartre, Jean-Paul. *Huis Clos*. Paris: Gallimard, 1947. Print.
- Scherr, Arthur. "Albert Camus *L'etranger* and Ernesto Sábato's *El túnel*." *Romance Notes* (2007): 199-205. Print.
- Solomon, Robert. *Existentialism*. New York: Oxford University Press, 2005. Print.
- Wartenberg, Thomas E. *Existentialism: A Beginner's Guide*. Oxford: Oneworld Publications, 2008. Print.