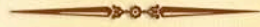


El Cid



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. Les presentamos este año, 2017, la vigésima séptima edición. El Cid ofrece libre acceso de su contenido completo al público, con el objetivo de fomentar la comunicación, la investigación y la creatividad literaria. La revista está indexada en MLA (Modern Language Association). Está patrocinada por el Departamento de Lenguas, Literaturas y Culturas en The Citadel.

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

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

*Copyright © 2017 by the Tau Iota Chapter, Sigma Delta
Pi, The Citadel
ISSN: 1082-5894
www.citadel.edu/mlng/elcid.htm*

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

El Cid

Publicación anual

Director

María José Hellín-García, The Citadel

Consejo Editorial

Germán D. Carrillo, Marquette University

Susan de Carvalho, University of Kentucky

Ryan Spangler, Creighton University

Eloy Urroz, The Citadel

David Faught, Angelo State University

Redactores

Jeffrey Smeriglio, The Citadel

Brandley Reyes-Torres, The Citadel

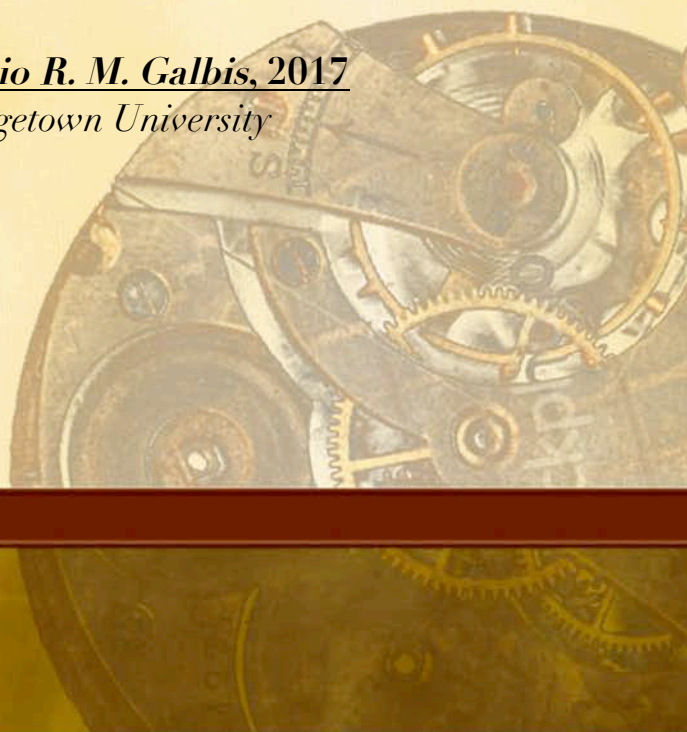
María José Hellín-García, The Citadel

Elba Andrade, The Citadel

Zane U. Segle, Journal Designer, The Citadel

Ganadora del Premio Ignacio R. M. Galbis, 2017

Inés Corujo-Martín, Georgetown University



Para publicar en nuestra próxima edición

The Cid is a journal devoted to the dissemination of critical and creative work in Spanish of graduate and undergraduate students. We encourage original contributions in any literary genres—critical essays, short stories, and poetry (maximum 5,000 words).

Works submitted to El Cid should have not been previously published nor be under consideration for publication elsewhere. Students may send multiple submissions, but only one will be published in a particular edition of the journal. All publications will be eligible for the Ignacio R.M Galbis literary prize for best original work.

Essays should follow MLA style and be submitted as Microsoft Word (.doc or .docx) files. Please state the title, the student's name, institutional affiliation, and email address on the first page. No reference to the student's name should appear elsewhere in the manuscript.

The deadline for submissions is December 1st, 2017.

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



Índice

Poesía

- *Tristeza y otras musas II*..... vii
- *El corrido de los cuñados* ix
- *Musas del túmulo* xi

Cuentos

- *El diario de Jane* xiii
- *Los cascos negros* xvi
- *Salir corriendo* xxii
- *Sor Juana* xxv
- *Perturbación total* xxvii

Ensayos

- *La música en palabras: el contrapunto musical en las Soledades de Luis de Góngora y Concierto Barroco de Alejo Carpentier* xxix
- *La identidad del escritor: Borges a través de los ojos de Cortázar* li
- *El poder del honor en “El Pintor de su honra”: Don Juan, el asesino obligado* lxiv
- *Estudio sobre la recepción crítica de la “Fábula de Polifemo y Galatea” de Luis de Góngora* lxxix
- *Los entierros de Melquiades Estrada o la consecución de realciones interétnicas* xcvi
- *El complejo papel auxiliar de Fco. López de Gómara y de Bernal Díaz del Castillo en la proyección de la fama de Cortés*ciii
- *La hibridez que resiste e incorpora: El intento de Felipe Guamán Poma de Ayala de reconciliarse con el mundo hegemónico* cx
- *Las normas sociales en la desgracia de Leonor de “Don Álvaro o la fuerza del sino”* cxxxvii
- *Claudia Jerónima y la danza de género: de vencida a vencedora* cxxxviii
- *Resistencia civil en “La génesis de los invisibles” (1996) de Alonso Salazar y “La multitud errante” (2001) de Laura Restrepo* clii
- *Alusiones góticas en la novela epistolar “Un verano en Bornos” de Fernán Caballero* clxxvii
- *Lúcida oscuridad: creación literaria antes y después de la discapacidad en la obra narrativa y poética de Jorge Luis Borges* cxcv

Poesía



Tristeza y otras Musas II

*Laura Arévalo Catalán
University of Delaware*

IV

Como flechas que en mi pecho
clavas sin piedad, maldito.
Como veneno que en mi lecho
derrama tu odio infinito.

Tú, que en otra vida, dueño
de este corazón marchito,
ahora ladrón de un sueño
en otro tiempo, bendito.

¡Oh, fortuna desdichada!
¡Cuánta amargura dieras
que por amor no sintieras
ni el calor de una mirada!

V

Feliz se me antojaba aquel recuerdo
de la alegre tristeza enamorada.
Hoy miro tus ojos y ya pierdo
el frío duelo en tu mirada.

Tan fuerte lazo pareciera
y la distancia inmerecida
no dejó que pereciera
la locura contenida.

Ya con alivio vuelo
Y huyo del ayer
Felicidad anhelo,
renacer

VI

Dios podrá comprender tal vez
que cuando recuerdo tu olvido,
me abandona en un suspiro
de esta alma la desnudez.

Valiente, cobarde, el deseo fiel,
que ya no lloras lo jamás sentido
y que con mil flechas malherido
clavas caricias en la piel.

Sólo lanza una mirada de hiel
o aun un leve gesto escondido,
para que devuelva el sentido
a esta dicha tan cruel.

El corrido de los cuñados borrachos

Sylvia Fernández
University of Houston

[Corrido de una noticia del periódico *Paso del Norte* del sábado, 21 de mayo de 1904]

Escuchen, cuates y cuatas
pa' que no quede en olvido
la historia de estos cuñados
que a otro mundo ya han partido.

Sucede que por el norte
por mil novecientos cuatro
el cuñado vio la muerte
por no andar de idolatro.

Una noche dominguera
a las ocho de la tarde
al cruzar ya la frontera
allá por donde arde.

San Isidro ya de fiesta
los cuñados tan amigos
evitando ya la siesta
con sotol y tequila.

Ahí Santa Cruz Zambrano
perdió el control de las copas
al no estar del lado gringo
perdió hasta las botas.

Los dos cuñados borrachos
andaban bien excitados
más no malentiendan muchachos
andaban bien enfiestados.

Después de la armonía
ya regresaban a casa
dejando atrás la agonía
sufriendo ya la resaca

Zambrano cruzó a El Paso
sin haber sido apprehendido

Los dos cuñados, muchachas
principiaron la disputa
por puras paparruchas
dio comienzo a la ocura.

Leandro Madrid y Zambrano
en el carrujito andaban
por el desértico llano
los espíritus rondaban.

Los dos cuñados borrachos
andaban bien excitados
mas no malentiendan muchachos
andaban bien enfierrados

Aunque el cuñado muriera
lo que pasa en Ciudad Juárez
se queda por la frontera
y a todos se nos olvida

Que en mil novecientos cuatro
Madrid baleara al cuñado
comenzado con el teatro
con un solo balazo

El cuñado ya borracho
se desquitó del balazo
dos tiros le dio regacho
con golpes pa' así matarlo

Que en paz descanse el cuñado
Zambrano ya se lo echo
el cuerpo quedó enroñado
ya al fin se desquitó

Matando al pobre cuñado
y olvidando lo sucedido

Unos dicen e escondió
en la ciudad de Las Vegas
otros dicen se perdió
porque no aguantó las penas

Lo que sé es que todavía
se puede escuchar su aullido
pensando que verá el ánima
de su amigo el fallecido.

Ya con esta me despido
cuidando la borrachera
que no todo es olvido
en esta la gran frontera.

Musas del túmulo

Benjamín Romero Salado
University of Delaware

Umbr as cruzan voraces
gimen, salen a cazar,
sus deseos opalinos
con fortuna se cumplirán;

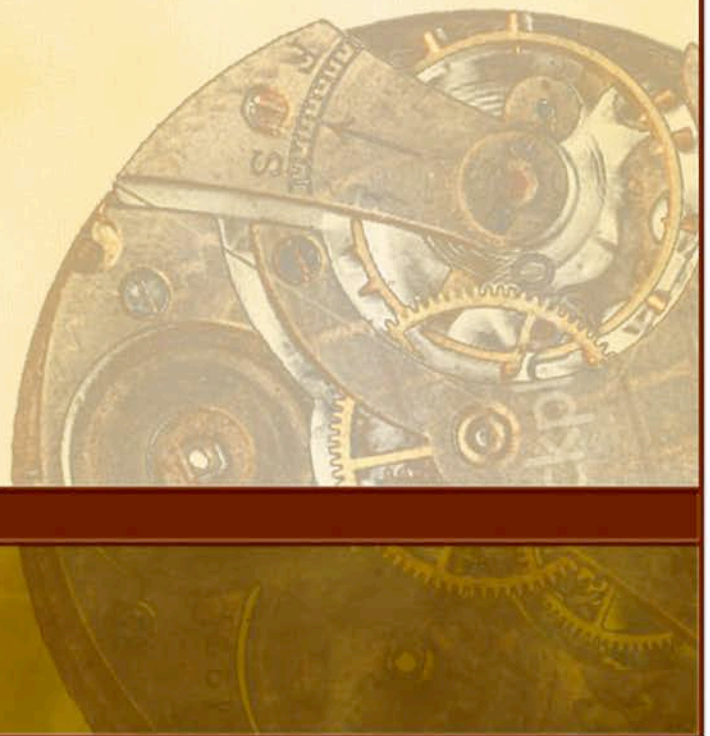
tremor vociferan voces
en sueños de mi realidad,
tram ndome el destino
que mi alma transformar ;

alzan y traen las *banshees*
epitafio a mi mar,
de mi ingenio y mi pluma
pronto irán a enterrar;

marcha la luz de las velas,
solo, próximo a errar,
odor a cenizas dejan
de sus vuelos al pasar.

Acaso el poeta escribe
puro néctar, su manjar,
mas pleno pavor recorre
su perfil sin descifrar

Cuentos



El diario de Jane

Claudia González Rivas
Villanova University

Conocí a *Jane* una noche de bar. Parecía un clásico del cine negro, sentada con aquel vestido ajustado y oscuro, las piernas cruzadas y, entre sus dedos, un cigarrillo que viajaba a intervalos regulares hasta su boca. La rodeaba una nube de humo que ocultaba fugazmente sus rasgos más allá de la penumbra del local.

No se llamaba así, qué va, pero nunca me dijo su nombre auténtico. Había algo en ella que hipnotizaba e invitaba a dejar correr las preguntas sin respuesta. Se apartaba el largo pelo castaño de la cara en gestos casi calculados, entornaba la mirada, con sus penetrantes ojos brillando, y estabas perdido. Nunca la vi vestir de ningún otro color además del negro, deslizarse sin sus tacones altos y sin llevar los labios perfectamente rojos, a veces mordidos en gestos inconscientes. Fumaba y bebía como una artista, sus largos dedos parecían acariciar los vasos y su boca besaba el tabaco. No había nada en ella que pareciese haber sido trazado por el azar.

Ella sabía el efecto que causaba en la gente. Hablaba en apenas susurros más sospechados que oídos y medio sonreía esperando respuestas que siempre llegaban con algo de retraso. Parecía burlarse por dentro de todo lo que corría frenéticamente a su alrededor, pero nunca la oí soltar una carcajada. Si la observabas moverse, pasarse la lengua por los labios en un gesto cargado de provocación o contonear sus caderas a cada paso, la confundirías con el ritmo de un tango.

No tenía familia o, al menos, nadie sabía que la tuviese. Lo que había en su pasado, dejaba que lo sospechases. Era joven y, aun así, inspiraba a pensar en una historia de amor de final trágico, una huída apresurada y perseguida desde algún lugar lejano o el repudio de unos padres demasiado diferentes a ella. Mil comienzos distintos, pero ningún desenlace.

Nunca empezamos una noche fuera de un bar. *Jane* decía que necesitaba por lo menos dos martinis antes de poder empezar una jornada y los demás respetábamos eso. Ella te sonreía y tú, antes de darte cuenta, la invitabas. Daba una calada y te miraba de una forma irresistible que te daba ganas de bebértela y disfrutar sus gotas como si fueran las últimas en el desierto. Yo era fotógrafo. Me gustaba captar un momento, una reacción o un sentimiento ajeno. Sin embargo, nunca me consideré capaz de captar a *Jane*. Nunca llegué a entenderla, quizás fue por eso que no pude transmitir con mis fotos todo lo que ella me transmitía a mí, el aire que vibraba a su alrededor.

Hasta donde habíamos oído, no por ella sino por otros, había sido la musa de pintores bohemios, músicos e intelectuales de copa y sofá. No me avergüenza admitir que también fue la mía durante mucho tiempo. Aún a día de hoy, lo sigue siendo. Recordaba a tardes oscuras de lluvia y viento. En su mirada había atrapados rastros de nostalgia y abandono, fuego, fuerza, pero nunca parecía sentirse triste.

- Al mundo le da igual que sangres – dijo una madrugada en respuesta a otra conversación. Esa era parte de su forma de vivir y pensar. Si no había nadie para preocuparse ni en quién confiar, no había necesidad de mostrar ni demostrar nada.

Una noche mientras los demás bebían cerveza y gritaban, *Jane* acercó su boca a mi oreja y me susurró que tenía un secreto. Cuando recuperé la estabilidad en la banqueta y entendí que esta vez no había sido mi fastuosa imaginación la que había traído su cálido aliento hasta mi piel, pude mirarla entre las respiraciones de los cigarros y preguntarle qué secreto era ése. Ella le dio un sorbo a su copa, se chupó con calma un dedo salpicado y me miró con una sonrisa torcida.

- Si te lo contase, ya no sería un secreto. – comentó con tono socarrón.

- No deberías haberme dejado con la intriga, entonces.

- La miel en los labios es lo que atrae a la gente que me rodea – repuso. Después perdió interés en mí y se dedicó a escuchar la conversación que mantenían unos desconocidos mientras jugaban a las cartas en la mesa de al lado.

Todas las noches que la vi después de aquello le pregunté por su secreto y ella siempre me respondía con una media sonrisa y silencio. Al tiempo, lo dejé. Y entonces, después de muchos momentos que quedaron tirados en el suelo de aquel local, fue ella la que volvió a sentarse a mi lado.

- ¿Jugamos? – me propuso, ofreciéndome un vaso igual al suyo y una sonrisa que hacía imposible negarle algo.

- ¿A qué?

- A lo que tú quieras.

- Pensé que querrías poner tú la reglas.

- ¿Quién te ha dicho que no vaya a hacerlo? – sonrió ella, tentadora, y besó su cigarrillo para luego dejar que el humo la envolviera.

- ¿Cuál es tu secreto? – pregunté.

Ella ladeó la cabeza, evaluándome con sus ojos oscuros, y se acercó para susurrarme la respuesta.

- Tengo un diario.

- ¿Un diario? – repetí, sorprendido. Era una tontería y yo esperaba algo más escabroso, ya la había imaginado ahogando a un hombre con sus medias de seda. Sin embargo, jamás me hubiera esperado algo así de ella.

- Sí. Hago retratos con palabras de la gente que me deja una huella – sus labios rozaron ligeramente mi oreja y mi ritmo cardíaco aumentó hasta el punto de que creí que todos se habrían dado cuenta - y todos los otoños quemó una página.

- ¿La que menos te gusta?

- La que más.

- ¿Por qué?

- Hay una línea muy fina entre el odio y el amor. Pocas veces, muy pocas, encuentro a alguien que me hace querer quedarme en un sitio, y entonces hay algo muy sutil que está a punto de romperse. Es cuando cojo mi diario y desaparezo del camino.

La vi muy distinta cuando dijo aquello. Confesaba sus huidas añadiendo con cada uno de sus gestos que le gustaban. Tardé bastante tiempo en comprender que formaban parte de ella y la habían hecho como era. Jane corría bien lejos cuando algo amenazaba con instalarse en su vida para durar.

Esa noche vino a mi casa. Bebimos vino en copas altas, con el balcón abierto de par en par y los ruidos nocturnos de la calle colándose dentro del piso. Le hice fotos en blanco y negro mientras se contoneaba a ritmo de jazz en mitad de la habitación que funcionaba de salón, dormitorio y estudio, mientras bebía, fumaba, sonreía, se quitaba los zapatos y dormía desnuda y bocabajo en mi cama. Algunas las revelé esa misma noche, convencido de que en cuanto me durmiese ella desaparecería de entre mis sábanas, como de hecho sucedió.

No volví a verla. Supongo que encontró una de esas cosas que amenazaban con durar y salió corriendo una vez más, llevándose dos fotos consigo.

Apenas dos semanas después, el veintitrés de octubre, encontré un paquete delante de mi puerta. Dentro había un cuaderno de cuero exageradamente abultado, lleno de palabras y recuerdos que no eran míos, y una nota en un *post-it*.

Ha llegado el otoño. He quemado una de tus fotos.

Esa noche puse el mismo disco que había escuchado viéndola bailar, abrí el balcón y me bebí una copa de vino en su honor. Casi lo pensé un momento antes de arrancar la página que me había dedicado y prenderle fuego sin siquiera haberle dado un vistazo. El viento nocturno se llevó sus cenizas desde mi ventana. Después, me senté a leer.

Todavía intento averiguar mi lugar en el diario de *Jane*.

Los cascos negros

Elizabeth Calderón

The City College of New York, CUNY

Esa mañana el olor era muy fuerte y perturbador. Reina estaba mirando por la ventana cuando de repente escuchó un fuerte estallido, como una bomba: ¡Boom! La gente en la calle salió despavorida a refugiarse en un lugar seguro. La inseguridad, el caos y la confusión reinaban en el barrio de Villa Juana. Las calles por momentos parecían como un pueblo fantasma y cuando se despejaba la situación volvía a tomar vida el área.

En la mañana del 24 de mayo Reynaldo, uno de los líderes del sindicato, se reunía en la casa de Carlos para discutir sobre el plan del gobierno cuando de repente... Unos hombres vestidos de verde irrumpieron violentamente en la casa y se los llevaron a un destino desconocido. Marta, la esposa de Carlos lloraba sin consuelo porque no sabía hacia dónde se los habían llevado y quiénes eran esos hombres. Todos en el barrio murmuraban lo sucedido y especulaban sobre la causa del arresto. En efecto, ya todo el barrio sabía lo sucedido con Reynaldo y Carlos; así que los demás miembros del sindicato salieron despavoridos del lugar para esconderse por miedo de ser arrestados también.

A Reina le apodaban *Radiomilinformando* porque cada vez que pasaba un suceso o desgracia en el barrio, ella era la primera en aparecer en la escena, y como ya sabrán, era la portadora del mal agüero en el vecindario. Por primera vez en la vida, Reina no estaba merodeando por ahí cuando se llevaron a los muchachos. Acongojada por perderse tal episodio, Reina comenzó a recoger información entre los vecinos para armar el rompecabezas. — ¡Oye! ¿qué fue lo que pasó con esos dos agitadores? — Le preguntaba a la gente con su cara muy fresca y sin disimulo. Unos le decían que estaban conspirando contra el gobierno, otros comentaban que los muchachos hablaban de la reforma agraria, en fin, nadie sabía a ciencia cierta cuál era el motivo de la supuesta detención. A decir verdad, qué santo viste Reina en todo este enrollito. Ella no es gata ni garrapata de Carlos ni de Reynaldo.

Unas mujeres afuera de la casa murmuraban sin parar sobre Reina. Las vecinas del barrio decían: “Mira esa entrometida vieja bochinchera, qué es lo que quiere saber, y para qué”, le preguntaba una vecina a la otra como si no supieran ellas quién es Radiomilinformando. La noche caía y todavía no se sabía nada de los sindicalistas. Al cabo de unos días, un sobre estampado y sellado dirigido a Carlos llamó la atención de Marta, pero ella no lo abrió pensando que su marido regresaría pronto, y sólo a él le tocaba abrirlo. La situación en el barrio había mermado un poco; no sin antes escuchar uno que otro estruendo a lo lejos. La intriga y la desesperación iban tomando diferentes formas a través de las horas; nadie sabía nada aún. El sindicato no era lo mismo sin sus cabecillas principales; los demás no sabían qué hacer y hacia dónde dirigirse sin ellos.

En el recinto del sindicato un grupo de los más allegados a los sindicalistas detenidos establecían un plan de ataque contra el gobierno si estos no aparecían aduciendo, de que, el gobierno tenía alguna conexión con los últimos acontecimientos en la zona. La tensión subía minuto a minuto y los demás sindicatos de otros barrios aledaños se iban uniendo como en cadena de oración. Todos esperaban noticias alentadoras ya que nadie podía imaginar qué estaba pasando con Reynaldo y Carlos. De repente, una llamada irrumpió en el recinto del sindicato.

— ¡Haló! — contestó uno de los miembros. Del otro lado del teléfono una voz fría y cortante amenazaba con represalias si continuaban buscando a los sindicalistas, y colgó la llamada.

Un muchacho se acercó a la casa de Marta con la noticia de que habían encontrado dos cuerpos sin vida a la orilla del río Ozama con muestras de torturas y heridas de bala. La mujer, presa del caos, salió corriendo despeinada y descalza en busca de los otros sindicalistas para darles la noticia. A la llegada al recinto, uno de los hombres la reconoció y le preguntó:

— Marta, ¿y a ti qué te pasa que parece que viste al mismo diablo?

— Es que vino un muchacho a decirme que habían encontrado dos cuerpos tirados a la orilla del río Ozama con muestras de tortura.

Los hombres de inmediato se pusieron en marcha hasta el lugar de los hechos.

Cuando llegaron a la zona ya la policía había levantado los cuerpos y los habían llevado a la morgue. Los testigos que estaban en la escena vieron los cuerpos inertes y afirmaron que éstos estaban muy maltratados y que iba a ser muy difícil reconocerlos. De acuerdo con un testigo, los cuerpos se encontraban boca abajo y no pudo verles las caras; además, cuando la policía y el equipo del cuerpo forense llegaron a la escena, alejaron a todos del lugar, impidiéndoles ver más allá de dos cuerpos embutidos en dos grandes bolsas negras. Uno de los líderes preguntó si alguien sabía dónde estaba la morgue. Uno de los testigos le dijo cómo llegar al lugar.

— Oiga señor, siga por la Ortega y Gasette hasta la Restauración y al fondo va a ver un edificio azul al lado del hospital Darío Contreras.

— Gracias joven, replicó el señor.

Rápidamente un grupo de personas, entre ellas Marta, se montaron en una yipeta y se dirigieron hacia la morgue. De camino especulaban sobre la aparición de esos dos cuerpos y qué casualidad que también habían sido dos los desaparecidos. El tráfico de la ciudad no les permitía avanzar especialmente en la avenida Ortega y Gasette donde transitar a la hora punta se convertía en una experiencia infernal. Mientras esperaban que cambiara la luz del semáforo, un individuo nunca antes visto, con una apariencia de forastero, se acercó al vehículo y le comentó a uno de los hombres en la yipeta:

— Por aquí la cosa se está poniendo color de hormiga. Se escuchan rumores de que están conspirando un golpe de estado. Han apresado a muchos para investigarlos.

La luz del semáforo cambió en fracciones de segundos y el hombre en la yipeta no tuvo tiempo de hacerle más preguntas al forastero. El grupo continuó su viacrucis hasta la morgue y al llegar allí lo que encontraron no fue nada alentador. En el estacionamiento, un grupo de personas protestaban con pancartas e insignias contra el gobierno. El grupo de amigos de los sindicalistas preguntó a los participantes sobre el porqué de la protesta. Y uno de ellos le comentó:

— Es que ha habido una ola de redadas por toda la ciudad y se han llevado a muchos hombres de sus casas sin ningún motivo. Las protestas son para meterle presión al gobierno para que aparezcan los desaparecidos, aunque ya unos cuantos han sido encontrados asesinados y con señales de torturas por las cunetas de la ciudad.

El temor y la ansiedad de Marta continuaban en aumento en medio de gritos y empujones tratando de llegar a la puerta de la morgue. Sólo se escuchaban las voces de los protestantes que exclamaban:

— ¡Justicia para nuestros hombres! ¡Ellos son inocentes!

Una vez en la entrada principal, un guardia de seguridad le impidió la entrada a todo aquel que intentaba pasar de la puerta. Marta y los hombres que se encontraban con ella trataron de explicarle al guardia que necesitaban entrar para reconocer a dos hombres que habían encontrado muertos a la orilla del río Ozama. El guardia le negó rotundamente la entrada al grupo. No les quedó otra que esperar a las afueras hasta que los ánimos se calmaran y así poder regresar a la entrada de la morgue.

La espera se hacía eterna y el clamor de los protestantes se escuchaba cada vez con más fuerza. — ¡Justicia para nuestros hombres! ¡Ellos son inocentes! Cuando los ánimos se calmaron el grupo regresó de nuevo a la puerta de la morgue en busca de una respuesta que le contestará su pregunta. Después de convencer al guardia con un rollito verde por debajo de la manga, éste los dejó pasar sin más preguntas. Ya adentro, empezaron a hacer las investigaciones. Cuando se toparon con uno de los médicos allí presente, uno de los muchachos preguntó:

— Oiga, doctor, ¿sabe usted de dos hombres que arribaron esta mañana encontrados a la orilla del río Ozama? Y el médico, asombrado, le contestó:

— No, no sé nada. Y, además ¿qué hacen ustedes aquí adentro?, el paso está prohibido para todo el mundo.

— Queremos hablar con la autoridad del lugar. Nuestros amigos han desaparecido; no sabemos nada de ellos y tememos lo peor. Sólo sabemos que unos hombres vestidos de verde se los llevaron de una casa.

— Lo siento, replicó el médico, pero el director de la morgue está en una asignación especial por varios días.

Dijo uno de los muchachos: — Oiga doctor, nosotros queremos saber cómo eran los hombres que trajeron esta mañana -- y le pasó otro rollito verde esta vez un poquito más grueso por debajo de la manga.

El doctor ni tonto ni perezoso, mirando para todos los lados de inmediato prosiguió a tomar el rollito y se lo guardó en el bolsillo del pantalón. De inmediato prosiguió a mostrarles los dos cuerpos hallados a la orilla del río. A pesar de que éstos tenían signos de torturas y estaban muy deteriorados, todavía se les podían distinguir sus rostros. La supuesta espera había terminado y Marta iba a salir de dudas sobre si esos cuerpos pertenecían a Carlos y a Reynaldo. Un velo de misterio rodeaba a los cuerpos inertes en una cama fría dentro de un cuarto congelado; donde el olor a muerto impregnaba el lugar. Al llegar hasta los cuerpos, Marta y los chicos se miraron con angustia y desolación. Al destapar los cuerpos, una carcajada retumbó y se escuchó hasta debajo de las piedras. ¡Jajaja! Era Marta, el nerviosismo de la espera por descubrir si su marido era uno de esos cuerpos le hizo perder el control y no pudo contenerse. En efecto, no eran ellos. Al descubrir el hallazgo todos salieron, el alma le había regresado al cuerpo,

aunque continuaban con la incertidumbre de no saber cuál había sido el destino de los dos hombres.

De regreso al vecindario un mar de gente los esperaba a las afueras de la casa de Carlos. Aquello parecía la escena del viacrucis en Semana Santa. Al bajar el grupo de la yipeta sólo se escuchó el viento soplar levemente. En el fondo del gentío una voz preguntó:

— Y entonces, ¿eran los muchachos?

Marta, que había ganado un coraje y una valentía nunca antes visto se había convertido en el símbolo de la esperanza del barrio. Con voz firme y fuerte les dijo:

— No, no eran ellos, pero los vamos a encontrar.

De repente, como si todo el pueblo estuviera en el carnaval de la independencia dominicana, lo único que se escuchaba era la algarabía y la alegría por este resultado. Sin embargo, unos minutos después volvió a reinar el silencio, pero esta vez lo interrumpió el personaje del pueblo, Radiomilinformando. Había llegado al lugar tras enterarse de que los muchachos y Marta ya estaban de regreso en el barrio. Reina no se contuvo y le preguntó a Marta sobre los hombres en la morgue. Su falta de respeto era obvia.

— ¿Encontraron a los agitadores? Le dieron duro, ¿verdad?

Todos los que allí se encontraban se miraron unos a otros ya que no entendían el comportamiento de Reina. Marta, encojonada, le contestó:

— ¡Y a ti qué te importa! Además, yo quisiera saber por qué tú detestas tanto a mi marido y a Reynaldo. Ellos no te han hecho nada para que tú te expreses de esa manera.

Reina, a sabiendas que se encontraba en desventaja con Marta se atrevió a contestar:

— En el tiempo de Trujillo a los agitadores se les callaba para siempre. Y éstos dos no están exentos de eso. Con una mirada fría y despiadada se alejó de la multitud con pasos lentos y encorvados.

Los vecinos, aturdidos por lo sucedido, empezaron a decirle palabras de aliento a Marta. Al otro día comenzó una cacería de brujas por todo el barrio y sus alrededores en busca de alguna pista de Carlos y Reynaldo. Se colocaron volantes en los postes de electricidad, a las afueras de las casas, y hasta en las fondas de ventas de comida. Todo el vecindario parecía como si estuviera en plena propaganda electoral. Los chicos eran muy queridos por todos en el barrio y no había nadie que no les conociera. Mientras tanto, la situación en los demás sectores de la capital se estaba tornando difícil. Los apresamientos de opositores al gobierno no se hacían esperar y en plena luz del día los hombres de verde se los llevaban sin compasión. Las revueltas de los partidos sindicalistas no se hacían esperar. Todo aquello era un tremendo caos.

Una noche, un carro con vidrios ahumados se paró en frente de la casa de Carlos. Marta pasaba por la sala hacia la cocina y le dio con pararse a mirar por una esquina de la ventana que daba a la calle. De repente, sus ojos no podían creer lo que estaban observando. Una mujer

misteriosa se acercó al vehículo y desde el interior del sospechoso carro una mano con guantes negros le pasaba un maletín mediano. La mujer, cuyo rostro estaba tapado con un manto negro, caminó apresuradamente hacia el final de la calle y se desapareció sin dejar rastro alguno. Marta, aunque no pudo ver su cara ya que era de noche y en el barrio se había ido la luz, le pareció familiar el caminar de la mujer, pero no le dio mucha importancia. Al día siguiente, Marta le comentó a los del sindicato lo que había visto la noche anterior. Ellos se preguntaban qué hacía ese carro en frente de la casa de Carlos y no tan sólo eso; también se preguntaban quién era esa misteriosa mujer del maletín. Al pasar unos días Marta, limpiando la casa, se topó con el sobre que había llegado a nombre de Carlos. Al principio no quiso abrirlo porque le parecía una falta de respeto hacia su marido, pero al pasar las horas su curiosidad iba en aumento. Se dispuso a abrirlo, pero escuchó a alguien que tocaba a la puerta. Ella colocó el sobre dentro de una gaveta y se dirigió a abrir la puerta. Su asombro escaló el más alto nivel cuando al abrir se topó con Reina, la chismosa del barrio. Marta de inmediato le preguntó:

— ¿Qué quieres?

Y Reina le respondió:

— Vengo a saber de los muchachos. ¿Se sabe algo de ellos?

Marta, furiosa e indignada, le respondió:

— ¿Y a ti desde cuándo te ha interesado la vida de mi marido y su amigo? Además, tú ni siquiera has tenido la amabilidad de salir a pegar afiches por el barrio. No entiendo el porqué de tanto interés ahora por ellos.

Reina, sabiendo que Marta no iba a soltar la sopa, se marchó con su típico caminar no sin antes darle una sonrisa de maldad y satisfacción. Marta, al contrario, se quedó en la puerta de la casa mirándola detenidamente y después entró no sin antes grabar en su mente su caminar. Al cabo de unas semanas las cosas se habían calmado en el barrio. Ya no se colgaban afiches de los sindicalistas desaparecidos, y Reina se había mudado del vecindario sin dejar rastro de su paradero. Marta se sentía frustrada y aturdida cada vez que miraba hacia la calle a la espera de su marido que continuaba desaparecido. Los otros muchachos del sindicato le daban vuelta de vez en cuando ya que ellos también tenían obligaciones que cumplir. El barrio había vuelto a la normalidad y todos continuaron con sus rutinas.

Una tarde, Marta presa de su cólera y depresión decidió sentarse a leer la susodicha carta dirigida a Carlos. Ya su curiosidad no le daba para más y se dirigió hacia la sala, cerró la puerta y ventanas, y luego se dirigió a la habitación. Allí, sentada en la cama, presa del pánico y los nervios, sin poder contener las lágrimas empezó a leer la carta que por muchas noches la mantuvo en vela y sin poder dormir. Al abrir la carta su sorpresa fue mayor. Marta pudo reconocer la letra de su marido (definitivamente era la letra de Carlos) sus ojos no pudieron contener el asombro al leer las primeras líneas. Leyendo en voz baja, empezó a narrar su contenido:

Querida Marta:

Perdona todo el dolor que esta situación te ha podido ocasionar. Después de un largo recorrido en un vehículo no identificado, llegamos a un lugar desconocido donde Reynaldo y yo tuvimos la oportunidad de conocer a otras víctimas de esta represión. No sé si era de noche o de

día, sólo sé que estaba en un calabozo a la luz de unas diminutas antorchas. Los días parecían meses al no saber nada de ti y tu situación en el barrio. Tuve la oportunidad de encontrar a un buen samaritano que me ayudó a redactar esta carta para que tú la recibieras. No tenía otra opción que destinarla a mí mismo para que no sospecharan nada. Te voy a contar la verdad de lo sucedido y quizás para cuando leas esta carta, si es que la lees, ya no estaré en este mundo, pero me voy con la satisfacción de que al menos sepas la historia oficial.

El día de nuestra desaparición el país estaba pasando por un proceso de cambio interno. Los cabecillas de los sindicatos estaban planeando una huelga para protestar por la reforma agraria. Todo estaba saliendo a pedir de boca y las negociaciones estaban dando resultado. El día de mi desaparición algo no salió como planeamos. Varias noches antes de nuestra detención, nos percatamos que una silueta de una mujer nos estaba espiando. Como para ese entonces la luz eléctrica se estaba yendo todos los días, no alcanzamos a verle el rostro, sólo su peculiar forma de caminar. En verdad no sabíamos qué quería de nosotros y porqué nos estaba vigilando; el caso es que al cabo de unos días nos tomaron a la fuerza unos hombres vestidos de verde y nos trajeron hasta aquí.

Nosotros éramos parte de la revuelta, pero lo que tú no sabes es que somos los cabecillas más importantes de todos los sindicatos y que por nuestras manos pasaban las decisiones más importantes. Estábamos arreglando la revuelta más grande en contra del gobierno en los últimos años. Al cabo de unos días una mujer con un manto negro en la cabeza nos visitó en el calabozo. No pude distinguir su voz ni su rostro por la escasez de luz en el lugar, pero lo que me llamó la atención fue su encorvada forma de caminar. En unos días nos van a sacar de aquí para llevarnos a otro lugar, quizás nos fusilen y nos tiren por ahí. Mi amor recuerda que mi muerte, aunque nunca llegará a ser aclarada no será en vano ya que mi compañero y yo lucharemos hasta el final por las libertades de los obreros oprimidos y nuestras memorias quedarán como huellas indelebles de nuestra lucha por la patria.

Con amor, Carlos

¿Salir corriendo?

Jaime Pérez Macanás
New Mexico State University

Descorro las cortinas y abro las ventanas para airear la casa. El tiempo es espléndido, con un sol radiante y un cielo azul sin ninguna nube en el horizonte. Pero no tengo tiempo para contemplaciones, tengo que ponerme a hacer las tareas de la casa para cuando llegue mi marido a la hora de comer. Me dispongo a sacar la tabla de la plancha. No es que planchar sea santo de mi devoción, de hecho, lo odio, pero alguien tiene que hacerlo y, por desgracia, me había tocado a mí. También podríamos haber contratado a una asistenta: mi marido tiene un buen trabajo como alto directivo de una fábrica, por lo que gozamos de un gran poder adquisitivo. Nuestra casa es grande, con dos pisos y muchas habitaciones amplias, y aún así nos podemos permitir vivir holgadamente.

Estamos esperando el nacimiento de nuestro hijo para finales de verano, lo que completaría nuestra visión de una familia perfecta. Éste iba a ser nuestro primer hijo y nuestra ilusión es mayúscula. Desde hacía unos meses, habíamos comenzado con los preparativos: la cuna, la decoración y remodelación de la habitación. Mi marido está pletórico y no repara en gastos. Quiere que su hijo primogénito tenga todas las comodidades que él no tuvo de pequeño, para así tener más accesible el camino hacia el éxito, tanto profesional como personal. Conseguir un buen puesto de trabajo y una mujer atenta es primordial.

Sí, la asistenta podría haber sido una posibilidad, pero no es una buena idea. Ni siquiera se lo había dicho a mi marido. ¿Qué pensaría si se lo propusiera? ¿Que soy una mala esposa? ¿Una vaga? Por no mencionar a los vecinos, sería la habladuría del barrio durante meses. Sería tan sencillo... pero no, tengo que hacer todas las tareas de la casa yo sola, sin ayuda de nadie.

Enciendo la televisión para distraerme de la tediosa tarea de planchar. Justo en ese momento empiezan las noticias matinales. «Buenos días. Hoy, 17 de noviembre de 1967, tenemos los siguientes titulares: El presidente Lyndon B. Johnson acaba de dirigirse a la nación, mediante una rueda de prensa, para afirmar que aún falta mucho por hacer, pero que se está progresando para alcanzar la victoria en la Guerra de Vietnam. En noticias internacionales, destacamos que el Congreso colombiano, en conmemoración de los 150 años de la muerte de Policarpa Salavarrieta, heroína de la independencia colombiana, ha declarado este día como el Día de la Mujer Colombiana. Volviendo a las noticias nacionales, también se ha producido una manifestación en las calles principales de la ciudad, a favor de la igualdad de derechos entre el hombre y la mujer».

Alzo la cabeza de la camisa que estoy planchando, incrédula. «Estamos aquí para defender nuestros derechos, porque no vamos a permitir que nos encierren en nuestras casas, no vamos a ser esclavas de las tareas del hogar. Queremos ser libres, ¡ABAJO EL PATRIARCADO! No doy crédito a lo que estoy escuchando. Esas palabras e imágenes se graban a conciencia en mi cabeza. Son propias de mi hermana, «la feminista». Me sorprende no verla por ahí, mi hermana es asidua a ese tipo de manifestaciones. Su casa está repleta de libros de Simone de Beauvoir y otras activistas que luchaban por conseguir la igualdad entre hombres y mujeres. En ocasiones,

me paraba a echar un vistazo a las estanterías. Ante mí, se abría un mundo completamente nuevo y desconocido.

De vez en cuando, le prestaba más atención de la que mostraba mi cara de hastío. Recuerdo que me contaba la gran repercusión que tuvo *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, cómo se habían basado en sus escritos para establecer sus convicciones. Escuchaba con atención los logros que se consiguieron con la que llamaron la «Primera ola del feminismo», el papel primordial de las sufragistas, e incluso me emocionaba por el entusiasmo que desprendía mi hermana al contar todos estos sucesos. No obstante, dejó de explicarme todo esto, supongo que ante la falta de interés por mi parte. En verdad, ese desinterés que muestro ante mi hermana no se corresponde con la realidad. Siempre he envidiado su estilo de vida, su total libertad, una vida en la que no tenía que rendirle cuentas a nadie. Pero una mujer casada como yo no puede mostrar una disposición positiva ante estos hechos, en especial, por la repercusión que tendría en el barrio, dañaría mi reputación.

Vuelvo a la realidad. Me avergüenzo de estos pensamientos. Sigo planchando con la convicción de que soy muy feliz con Michael, y que estas ideas no benefician a ninguno de los dos. En realidad, soy una afortunada. Conocí al que más tarde sería mi marido muy joven y en cuestión de dos años, nos casamos. En aquel momento tenía 20 años y vislumbrar un futuro de forma tan clara con un marido y como ama de casa era envidiable. Además, Michael es un buen hombre, me quiere mucho y casi siempre se rinde a mis caprichos, comprándome bonitos vestidos asiduamente. En resumidas cuentas, quiere y sabe cómo tenerme contenta.

Continúo pasando la aspiradora por el suelo de la casa. Miro por la ventana. Deben de ser las doce. El sol se encuentra en su punto álgido. La primavera comienza a asomar por los árboles de Arkansas y el clima invita a salir de casa para pasear. Daría lo que fuera por salir a la calle y descansar un rato, pero alguien tiene que encargarse de la casa. No hay necesidad de repetir todos los días las tareas, pero a mi marido le gusta que la casa esté reluciente y perfecta.

Me dirijo a la cocina para preparar un pastel. Ya he terminado con el salón y se acerca la hora de la comida. Mientras me dispongo a sacar los ingredientes, me viene a la mente una pregunta, como si llevara escondida durante mucho tiempo, esperando el momento oportuno para salir. «¿Qué estás haciendo con tu vida, Hellen? Deja de engañarte, ésta no es la vida con la que habías soñado. Tú aspirabas a más. Siempre has querido viajar, ver mundo, conocer otras culturas y a otras personas. ¿Dónde ha quedado aquella chica de 15 años que soñaba con ser diplomática y ayudar a resolver conflictos?».

Recuerdo cuando de pequeña intentaba ayudar a que la gente dejara de pelearse, cómo me gustaba mediar para que no hubiera problemas. Siempre he sido muy cercana con la gente, pero con los años, me volví más introvertida, y, sin darme cuenta, más dependiente de la actitud y la opinión de los demás. Me doy cuenta de repente de que necesito estar sola y pensar en lo que de verdad quiero llegar a ser, si estoy satisfecha con mi situación actual. Llego a la conclusión de que quiero muchísimo a Michael, pero esta no es la vida que quiero para mí, me disgusta sentirme encerrada cual pájaro en una jaula.

Acabo con la masa y la meto en el horno, cerrando la puerta con fuerza. Estoy cansada, cansada de la sociedad, de los principios que ésta impone para todas las mujeres. Pero es muy difícil luchar contra estas imposiciones e ir a contracorriente, como sí lo ha hecho mi hermana. Desde pequeña, mi hermana siempre ha sido la luchadora, la más reivindicativa de la familia. Mientras yo intentaba ayudar a los demás, ella les animaba a luchar por sus derechos, a defenderse por sí mismos. Ya de mayor, ha seguido cultivando ese espíritu reivindicativo que le hizo unirse a grupos a favor de los derechos de la mujer. Siempre decía que las mujeres podíamos conseguir las mismas cosas que los hombres y que era hora de demostrarlo. Se quejaba de que estuviera todo el día metida en la casa, cocinando, limpiando para mi marido, pero desistía ante mi reticencia a cambiar.

Nunca me he atrevido a mencionarle que sus charlas tenían más efecto en mí del que yo demostraba. Sin embargo, mis padres siempre la han considerado la oveja negra de la familia. Siobhan trabajaba como secretaria en una oficina estatal de Arkansas. No estaba casada y tampoco tenía hijos. Mis padres nunca perdonaron que se marchara de casa con 17 años para buscarse una vida y un trabajo con el que poder subsistir. Siempre me comparan con ella: «Mira lo que has conseguido en la vida. Un marido que te quiere y un niño que está a punto de nacer» suelen decir. «Tu hermana podría tomar más ejemplo de ti y seguir tus pasos». Nunca le he dado mayor importancia a estas palabras que la que tienen. Yo era el modelo a seguir para conseguir una sociedad ordenada y tranquila, en la que el marido trabaja fuera de casa y la mujer de puertas para dentro. Muchas aceptamos este papel con resignación y nos dedicamos de lleno a ello, pero otras, como mi hermana, se rebelan contra los principios de la sociedad y luchan por conseguir un mundo más justo.

Mis pensamientos me impidieron percatarme de que me he hecho sangre mientras corto la zanahoria. Estoy absorta en ese mundo onírico al que todos acudimos para escapar de la realidad. En mis sueños, dejo a mi marido y me encamino en busca de un mundo totalmente distinto. Pero ha habido un momento en el que estos sueños se han convertido en determinación. Determinación para abandonar esa casa, ser libre y retomar los estudios que aparté en pos de una vida familiar.

«Pero Hellen, ¿qué has hecho? ¿De dónde sale esa sangre? ¡Huele a quemado! ¿Y ahora qué comemos?». Salgo de mis reflexiones, vuelvo a mis convicciones de esposa modelo, arrastro a un rincón de mi mente todas esas ideas. Sigo cocinando y atendiendo a mi marido de forma ejemplar.

«Pero Hellen, ¡ten cuidado con ese chisme! ¿No ves que tiene miles de cuchillas?; ¿Cómo va la comida?» Me quedo callada, mientras la televisión sigue hablando: “Hoy, 8 de marzo de 2013, la ONU, coincidiendo con el Día Mundial de la Mujer Trabajadora, ha anunciado numerosas propuestas con el fin de...”. Sin mediar palabra, sigo cocinando, resignada, encerrada en esa casa, que no ha cambiado ni un ápice desde hace 50 años.

Sor Juana

Pilar Osorio Lora

University of Massachusetts, Amherst

Este no es un cuento sobre el beato y la monja que se lo quería *tirar*. Este no es un cuento que se largue páginas y páginas describiendo cómo el beato escondía sus erecciones en misa, cómo usaba la cartera de su esposa o la muñeca de su hija. Tampoco es un texto que explore cómo la hermana Juana adoraba la hora del canto porque podía apoyar, discretamente, su entrepierna contra la baranda del reclinatorio. En este cuento no importa que los gritos de deseo de Juana se mezclaran con las voces celestiales de Melissa, Caridad y Lola, porque este no es un relato sobre Juana. Tampoco sobre el beato y su habilidad para identificar los gemidos de Juana en medio de tanta voz angelical. Este no es el relato de cómo ese amor nunca fue consumado. Lo siento, querido lector, pero tampoco le contaré cómo la familia de Juana le rogaba que dejara esa carajada de la vida religiosa, que volviera a la vida normal, trabajara y ayudara con los gastos de la casa.

Esta es la historia de Lola porque Lola es una hermana digna de respeto. Lola no se toca, no se mira cuando se baña. Lola no mata a una mosca y por eso anda con las mejillas llenas de picaduras, ronchas y moretones. Lola usa cilicio en una comunidad que no lo exige. Lola se sacrifica y ora, ora y canta, y mientras canta ora porque los gemidos de Juana le parecen incorrectos, pero ora para que Dios le arranque esta ira del corazón y ora por el cuerpo atormentado de Juana. El problema de la historia de Lola es que usted, lector, está perdiendo el tiempo leyéndola. Yo le aconsejo irse por ahí a tomar un café, quizá mirar un par de chicas, hablarles con su acento argentino, y ver si alguna sucumbe a sus ojos negros. Sinceramente, este texto no va para ninguna parte, como la vida misma, que no va para ninguna parte.

Si insiste en leer, es usted libre, pero me pregunto ¿cómo espera usted que termine la historia de una mujer que ha decidido encerrarse en un convento porque cree que así podrá salvar a su hermana enferma?, ¿cree usted que ella va a reconocer algún día que esto no es un sacrificio, sino un escape, es decir, una forma más de su egoísmo? Es más, ¿cree usted que Lola va a aceptar que le fascina el cilicio porque le produce más placer que el que usted y yo hemos experimentado? No se sonroje, este tampoco es el relato de nuestros antiguos placeres.

Pero dígame la verdad, ¿cree usted que la madre de Lola le va a decir algún día, que sirve más trabajando que orando, que quisiera pelear con ella como se pelea con una hija normal, que está cansada de tener una hija santa y otra vegetal?, ¿cree usted que algún día este padre va a decirle a Juana que no la crió y la salvó mil veces de la muerte para que estuviera viva, y no para que se enterrara en vida, con miles de normas anacrónicas?, ¿cree usted que este padre le va a confesar que perdió la fe el mismo día en que la vio entrar a ese convento?, ¿cree usted que ese padre le va a confesar que no soporta esta falsa santidad?, ¿cree usted que Lola va a escuchar a la prima intelectual y adicta al reggaetón, doctora en filosofía, que le dice que no ha entendido la Biblia? ¿Cree usted que Joaquín, va a confesarle a Lola que se ha casado con la hermana solo para que ella, Lola, salga de este convento?

Y si le dijera... ¿Se imagina usted? El buen Joaquín ha decidido casarse con una mujer que es poco menos que un bebé y que no genera ninguna felicidad, sólo para que Lola no se

sacrifique. Si Lola lo escuchara, se moriría de ira porque reconocería que el sacrificio de él es mayor que el de ella. Pero además, tendría que reconocer que el de Joaquín es significativamente más útil. ¿Se imagina usted, lector, que Lola oyera a su padre, hiciera maletas, dejara todo, consiguiera trabajo, peleara con el jefe, usara putifaldas, escuchara métal, subiera montañas, se rompiera un tobillo, comprase un vestido rojo, se fuera de bares y se desapareciera?, ¿se imagina usted, adorado lector, que Lola engordara de desamor, se casara, fuera infiel, se divorciara, tuviera relaciones poliamorosas, tuviera experiencias homoeróticas?

Ya quisiera usted verle evangelizando el poliamor, con la misma pasión con la que canta estos latinajos incomprensibles. Ya soñaría yo verla concursar al gemido más grotesco con Juana, tocarse pensando en Juana y sus gemidos. Sí, eso quisiéramos usted y yo, lector. Pero esas cosas no pasan. Lola es muy Lola como para dejar de ser Lola. Esta es la historia de las Lolas que no fueron, de las Lolas con las que los dos habríamos querido encontrarnos porque la Lola real es como las otras Lolas, Magolas, Marujas, Cristinas, Catalinas, Ana Marías, Claudias, Marías, Úrsulas, Lauras, todas tan una, tan un solo coro, tan música etérea e insignificante.

Lector, se ha quedado usted aburrido. Perdóneme. Si sonrío, un día de estos le cuento la historia de la mancha de resina en el hábito de Juana, esa sí es tremenda historia. Por ahora, vamos por un café.

Perturbación total

Francisco Javier De León
California State University, Fresno

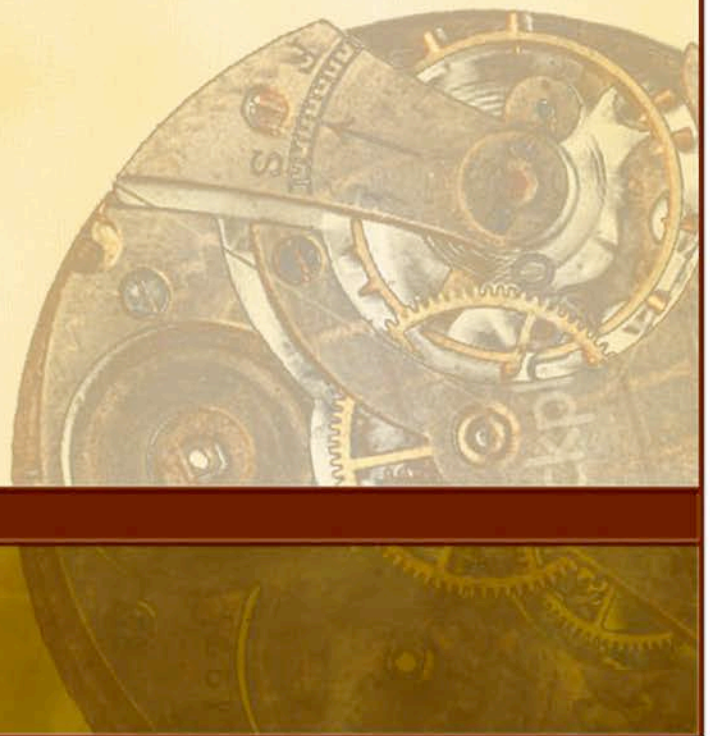
En aquel momento, a tres pies del Río Bravo, contempló el darse la vuelta y regresar. Cruzar un río de ese tamaño nunca se lo imaginó. Cuando escuchó el rugir del agua su mente se llenó de pensamientos entumecidos de temor, pero no se detuvo. Dio unos cuantos pasos dentro del agua e inmediatamente sintió cómo sus piernas bajaron de temperatura. Ahora, precisamente en el centro del río, luchó contra la fuerza del agua que lo desviaba de su trayectoria. «Ya mero estoy ahí, sólo unos pasos más», pensó con el fin de simplificar la realidad de la situación. Logró cruzar, desafió cualquier peligro posible y, abatido, se aferró a una piedra enorme al borde del río. Mirando al cielo contempló todo lo que acababa de suceder. Recostado, notó que la tierra ya no tenía la misma sensación que él llegó a conocer. Al poco tiempo se levantó, pero ahora sin ningún pensamiento. Con la mente en blanco, continuó su viaje. Kilómetro tras kilómetro caminó, con una expresión más triste que antes de su enfrentamiento con aquel masivo cuerpo de agua. Por fin, al debilitarse el día justo a eso de las siete, encontró un árbol grandísimo y ahí decidió refugiarse; las hojas lo adormecieron hasta el próximo amanecer.

Al salir el sol, continuó su recorrido. Escaló unos cerros que él mismo comparó con el Monte Everest. Una risa cínica y ruidosa resonó de su boca. En ese momento comprendió lo absurdo y a la vez lo humorístico de su comparación. Finalmente, el humor volvió al él y todo parecía normal como lo era antes. En su camino iba pasando flores y vegetación que nunca antes en su vida había visto. Una gran cantidad de cactus espinosos y flores púrpura vestían su alrededor. Poco después y a lo lejos, podía ver un conjunto de casas grandes y elegantes. Inmediatamente sonrió; por fin encontró un rasgo de humanidad.

El sonido de las sirenas llegó a sus oídos y el temor lo perturbó hasta lo más profundo de su ser. Corrió sin saber a dónde. Trató de evadir el imprevisto sonido lo más que pudo. Otra vez oscureció, pero esta vez el frío le ganó a aquella temperatura del río. El frío lo sentía en cada uno de sus huesos; tembló sin cesar. Caminó en dirección a una casa con una última esperanza en el alma. Abrió la cerca que rodeaba la casa y tocó la puerta. Ansiosamente esperó. Desde afuera escuchó unos pasos livianos y cortos. Un niño, que no podía haber tenido más de ocho años abrió la puerta.

— Sí, aquí lo podemos ayudar señor — dijo el niño.
Entró, y la puerta se cerró detrás de él.

Ensayos



**La música en palabras: el contrapunto musical en
las *Soledades* de Luis de Góngora y
Concierto Barroco de Alejo Carpentier**

Inés Corujo-Martín
Georgetown University

Music is more than an object of study: it is a way
of perceiving the world. A tool of understanding.
(Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music* 4)

¿Es posible interpretar una obra literaria en clave auditiva? ¿De qué forma los campos de dominio musical y literario, a simple vista dispares e inconexos, logran entrelazarse de forma sincronizada en un texto? En el presente ensayo, propongo una aproximación crítica a estos interrogantes, ofreciendo una lectura literaria-musical de dos obras reconocidas en los anales de las letras hispánicas: las *Soledades* de Luis de Góngora (1613-18) y *Concierto barroco* de Alejo Carpentier (1974). Como arguyo, ambos textos, si bien alejados por siglos de historia y pertenecientes a diversos géneros estilísticos ejemplifican el fenómeno de traslación de categorías lingüísticas al campo sinfónico y pueden interpretarse a través del paradigma del contrapunto, una técnica que alcanzó notable cultivo en el escenario musical europeo durante la época barroca.

Tomando como punto de partida la conceptualización de “contrapuntal reading,” ilustrada por Edward Said en *The Music and the Limits* (2007), mostraré cómo en las *Soledades* y *Concierto*, al igual que en un contrapunto musical, se alternan diversas fusiones musicales y aparece una duplicidad de coros que, simultáneamente, pugnan por oponerse y complementarse. Si, por un lado, en el extenso e inacabado poema gongorino, la voz de la naturaleza se modula de forma paralela a la humana, por el otro, en la novela de Carpentier, el coro europeo alterna con el

indígena y africano representados por el Amo y Filomeno. Igualmente, los personajes, temas y estructura literaria en ambas obras pueden ser interpretados en clave de contrapunto.

Para apoyar mi argumentación, en primer lugar ofreceré una aproximación teórica sobre el contrapunto musical y su trayectoria como herramienta metodológica en la teoría literaria. A continuación, relacionaré las *Soledades* y *Concierto* con el concepto de contrapunto musical, lo que permitirá deslindar puntos de convergencia y divergencia entre el “barroco”¹ del siglo XVII y el “neobarroco”² del XX. El análisis combinado de ambos textos bajo el prisma interpretativo del contrapunto musical revelará no sólo similitudes estilísticas, sino que ayudará a (re)considerar “lo barroco” hispánico como un “sistema de cultura” transhistórico de carácter eminentemente transatlántico y transcultural (Suárez 61). Por último, cabe reseñar que tanto la actividad musical³ como la dimensión sonora en la producción escrita de Góngora y Carpentier no han pasado desapercibidas por la crítica académica como testimonian las numerosas investigaciones dedicadas a estas cuestiones.⁴ No obstante, no ha sido posible encontrar ningún trabajo que aborde de forma conjunta la faceta musical de ambos escritores a pesar de las similitudes que ostentan.

El contrapunto, cuyo significado literal es “nota contra nota” (del latín *punctus contra punctum*), describe el proceso de unión de dos líneas melódicas contrapuestas: la armonía y el ritmo. Por un lado, el concepto de *armonía* consiste en una serie de tonos homogéneos y estables que se registran sobre la línea vertical del pentagrama, mientras que, por el otro, el *ritmo* incorpora notas alternas y desiguales que se desarrollan de manera horizontal (Apel 208). La combinación simultánea de ambas líneas, armonía y ritmo, redundará en un conjunto polifónico conocido como *melodía*. En la melodía, el ritmo y la armonía se funden y participan en un proceso de absorción mutua que da lugar a un tercer registro híbrido y polifónico. En términos

generales, como apunta el musicólogo Kent Kennan, el contrapunto puede entenderse como un fenómeno musical basado en la pluralidad de voces y provocado a raíz de la tensión entre elementos contrarios (150).



Fig.1. Bach, *Inventio no. 8*, F-major, BWV 779 (En Honold 195)

En esta partitura de Johann Sebastian Bach (fig.1), reconocido como el maestro del contrapunto en la historia universal de la música, se observa cómo el sintagma musical de las dos primeras barras superiores del pentagrama se segmenta en intervalos crecientes y se dispone en pares individuales. Con la progresión de la pieza, junto a las notas completas y continuas en la parte superior, se desarrollan intervalos de desviaciones en la inferior. Nos encontramos ante dos registros musicales independientes (barra vertical y horizontal) que avanzan de forma paralela y sincronizada. El desarrollo temático de la secuencia de notas en el eje vertical (armonía) se produce a través de la repetición de un motivo inicial y, a diferencia del eje horizontal (ritmo), no varía y se comporta exactamente de manera idéntica (Honold 194).

El ejemplo de Bach, si bien detallado aquí someramente,⁵ evidencia de qué forma el proceso dialéctico inherente al contrapunto se fundamenta en la interacción, transposición y repetición de dos voces individuales independientes (armonía y ritmo) que, al ser interpretadas al unísono, conforman una composición unificada (melodía). Es importante señalar que en un contrapunto ambas líneas mantienen una dialéctica de simultánea atracción y resistencia, desafiando sus propios límites y restricciones, lo que explica la presencia del prefijo “contra” que semánticamente indica resistencia y oposición.

La particular estructura de duplicación y yuxtaposición del contrapunto fascinó al teórico literario Edward Said como revelan sus compilaciones de ensayos *Musical Elaborations* (1991), *On Late Style* (2006) y *The Music and the Limits* (2007).⁶ Concretamente, en *Culture and Imperialism* (1993), Said introduce la idea de *contrapuntal reading*, una perspectiva crítica que se origina directamente del contrapunto musical. Trasladando este término al terreno de análisis textual, Said examina el juego dialéctico que establecen las relaciones hegemónicas coloniales y postcoloniales en una serie de novelas británicas clásicas como *Mansfield Park* de Jane Austen. Es, sin embargo, en el conjunto de ensayos publicados póstumamente bajo el título *The Music and the Limits*, donde el autor desarrolla con mayor amplitud la idea del contrapunto musical, justificando su productividad como recurso de interpretación literaria.⁷

Las contribuciones teóricas de Said en torno al contrapunto permiten proponer lecturas alternativas de textos literarios hispánicos canónicos, como es el caso de las *Soledades* y *Concierto*. La primera obra, dividida en dos partes, relata el naufragio de un joven y noble peregrino a una isla desconocida. La relevancia primordial concedida a la música y el halago de los sentidos a través del sonido se mantienen a lo largo del “canoro sueño” del peregrino protagonista, azarosamente salvado de perecer ahogado en el mar tras una tempestad. A pesar de

no haber sido concebidas para acompañarse con notas, las *Soledades* poseen la cualidad de poema sinfónico, a causa de la abundante presencia de referencias musicales. La presencia del contrapunto se comprueba no sólo a partir de la versatilidad métrica y variable dimensión estrófica,⁸ sino en la combinación simultánea de sonidos y de coros que semejan una organización operística. El primer coro lo constituye el canto de la naturaleza que, emancipada de la presencia humana, canta, crea ritmo y se escucha a sí misma. Las silvas poéticas están repletas de “músicas barquillas,” “troncos” que danzan, “sirenas” cantantes, “músicas hojas.” Los bajeles mutan en vihuelas cuyas cuerdas son los remos que las tiernas hojas se encargan de tañer. Los troncos y ríos emiten cánticos, el arroyo tararea una melodía. Las alamedas no hacen ruido por no despertar al río que se ha dormido. El arroyo que antes corría furioso se amansa al escuchar el armonioso sonido que sus propias aguas forman al chocar contra las guijas del cauce. Otro manantial, para oír los dulces cantares de unas montañesas, forma “tantas orejas cuantas guijas lava” (v. 225). El poeta equipara los elementos naturales a instrumentos como en el caso de las aves: “Esquilas dulces de sonora pluma” (v. 177) y “cítaras de pluma” (v. 563) que inundan el cielo con sus cantinelas. El efecto sonoro de la naturaleza se acentúa con el léxico acústico (“trompas cadenciosas,” “son de cajas,” “venatorio melodioso,” “remos gemidores”) y la abundancia de aliteraciones y sinestesias (“Del mar *siempre sonante*/de la *muda campaña*” vv. 53-54; “sino los dos *topacios* que *batía*,/ *orientales aldabas*, Himeneo” vv. 705-708; la cursiva es mía).

La música interpretada por la naturaleza en las *Soledades* se identifica con la línea armónica del contrapunto: una melodía equilibrada en íntima sintonía con el orden del cosmos y las fuerzas naturales. Por su parte, la línea rítmica es representada por las flautas, vihuelas y arpas ejecutadas por el segundo coro, el humano. Serranos y montañeses emiten un sonido

disonante y heterogéneo (“trompas militares,” “venatorio estruendo”). El coro humano se identifica con escenas de cetrería oscuras y siniestras: “ronca los salteó trompa distante” “tropa inquieta armada ... Verde no mudo coro/ de cazadores era ... entre el confuso pues celoso estruendo/ de los caballos, ruda hace armonía” que se funde con el “agradable rüido” del medio natural (vv. 710-36). La línea armónica interpretada por el coro de la naturaleza fluye en oposición a la línea rítmica del coro humano. Como acontece en una pieza musical de contrapunto, la melodía gongorina se basa en la yuxtaposición de dos secuencias antitéticas que discurren al unísono.⁹ Los dos coros no solo hacen uso diverso de campos léxicos y métrica, sino que también difieren en el tipo de discurso. El plano de la naturaleza emplea un estilo lírico, caracterizado por un ritmo armonioso y por juegos retóricos clásicos. Por el contrario, el plano humano utiliza una forma épica, fundamentada en un ritmo abrupto y disonante, cuajado de complejos tropos.¹⁰ De esta forma, los versos de las *Soledades* se distribuyen a manera de contrapunto a través de la presencia de ambos coros. Las voces que suenan y se contraponen en el desenvolvimiento lírico implican resistencia y oposición frente a las heredadas normas poéticas que imperaban en el Siglo de Oro. El resultado del enfrentamiento es un poema mixto que, sin amoldarse estrictamente a ningún estilo, apuesta por la modernidad,¹¹ abrazando la disparidad, la polifonía y la contradicción.

El paradigma del contrapunto, tomando como modelo las *Soledades*, facilita representar el esquema cultural del Barroco hispánico: una línea armónica trata de conservar las proporcionadas formas apolíneas y clásicas del Renacimiento, frente a otra línea rítmica, disruptiva y dionisiaca que pugna por desbancar y superar estas mismas formas. La coexistencia simultánea de las líneas armónica y rítmica, responsables de integrar y desintegrar moldes y preceptos clásicos, revierte en una melodía portentosa de contrastes, capaz de diluir los límites

que demarcan los reinos de la apariencia y la realidad, de la verdad y la quimera. Como resultado de esta doble dinámica de integración y desintegración, el estilo barroco multiplica y difracta perspectivas, los ángulos se cruzan y se rompen proporciones con desmesura.

Junto a las *Soledades*, *Concierto barroco*, publicada trescientos años más tarde, también exhibe una similar presencia de la música. La novela de Alejo Carpentier cuenta el viaje a Europa que emprenden un acaudalado criollo mexicano y su sirviente Francisquillo. En su paso por la isla de Cuba, el criado muere afectado por la fiebre amarilla y es sustituido por el esclavo negro Filomeno. Decepcionados por la esterilidad cultural que descubren en Madrid, amo y criado marchan a Venecia donde entablan relación con el monje pelirrojo Vivaldi, el napolitano Scarlatti y el sajón Händel. Conciertos, óperas, cantos y canciones se entremezclan con ruidos y sonidos, formando una suerte de son de raíces europeas y afroamericanas. La musicalización de palabras y frases contribuye a crear una melodía interna textual que recorre las páginas y hace concebir el lenguaje como una reunión de instrumentos. Lo que resulta relevante de cara a este ensayo es que *Concierto*, al igual que las *Soledades* gongorinas, evidencia el uso del contrapunto en numerosos pasajes. Este es el caso del *concerto grosso* que los maestros Händel, Vivaldi y Scarlatti ejecutan en la escuela de huérfanas Ospedale de la Pietá. El mismo término *concerto grosso* alude al contrapunto, ya que dos o más instrumentos tocan *solo* (*concertino*) acompañados por una orquesta completa (*tutti*) (Apel 82-83):

Antonio Vivaldi arremetió en la sinfonía con fabuloso ímpetu, en juego concertante, mientras Doménico Scarlatti se largó a hacer vertiginosas escalas en el clavicémbalo, en tanto que Jorge Federico Händel se entregaba a deslumbrantes variaciones que atropellaban todas las normas del bajo continuo. —“¡Dale, sajón

de carajo!”- gritaba Antonio. “¡Ahora vas a ver, fraile putaño!”- respondía el otro, entregado a su prodigiosa inventiva (73).

En el fragmento señalado, Scarlatti y Händel tocan de manera individual el clavicordio y el órgano, estableciendo una línea musical de contraposición respecto a la orquesta completa acometida por las huérfanas que parecen cobrar vida en sonido: “*Clavicémbalo... Viola da braccio... Clarino... Oboe... Basso di gamba... Flauto... Organo di legno... Regale... Violino alla francese... Tromba marina... Trombone*” (73; cursiva del autor). Para completar la sonoridad barroca del *concerto grosso*, el negro Filomeno ejecuta un *solo* improvisado, haciendo uso de una batería de calderas y ollas de cobre extraídas de la cocina del hospicio. La espontánea melodía de Filomeno agrega una percusión de ritmos afroamericanos al *concerto* europeo que despierta fascinación en los músicos y se extiende por espacio de 32 compases:

-“¡Magnífico! ¡Magnífico!”- gritaba Jorge Federico. -“¡Magnífico! ¡Magnífico!”- gritaba Doménico, dando entusiasmados codazos al teclado del clavicémbalo. Compás 28. Compás 29. Compás 30. Compás 31. Compás 32. -“¡Ahora!”- aulló Antonio Vivaldi y todo el mundo arrancó sobre el *da capo* con tremebundo impulso, sacando el alma a los violines, óboes, trombones, regales, organillos de palo, violas de gamba, y a cuanto pudiese resonar en la nave (74).

El juego de alternancia *concertino-tutti*, en consonancia con la música afroamericana de Filomeno, se asemeja a la naturaleza del jazz norteamericano (Kebede 149), sintomáticamente representado en las últimas páginas por la trompeta del estadounidense Louis Armstrong abriéndose paso entre las notas del *Hallelujah* de Händel:

[Louis] embocando la trompeta, atacó, como él sólo sabía hacerlo, la melodía de *Go down Moses*, antes de pasar a la de *Jonah and the Whale* ... Y la Biblia volvió

a hacerse ritmo y habitar entre nosotros con *Ezekiel and the Wheel*, antes de desembocar en un *Hallelujah, Hallelujah*, que evocó, para Filomeno, el Jorge Federico de *aquella noche* (117-18; cursiva del autor).

En otra ocasión, hacia la mitad de la novela, el Amo asiste al ensayo general de la ópera perdida de Vivaldi *Motezuma*, estrenada en el teatro Sant'Angelo de Venecia en 1733. La ópera en la cual se narra la derrota de Moctezuma por las fuerzas españolas que capitaneaba Hernán Cortés se estructura a partir de sinfonías consecutivas en diferentes tempos—rápido, lento, rápido—y por diversos coros que combinan la música italiana con la criolla. El empleo del contrapunto se hace incluso extensivo a la totalidad de la estructura narrativa de *Concierto*, si atendemos al regular y cadencioso martillar de los moros de la torre del Orologio, un sonido armónico y constante (línea armónica) que se sostiene en contrapunto respecto al conjunto ecléctico del resto de estilos musicales (línea rítmica). Los moros de la torre hacen las veces de directores de orquesta de la novela, generando un ritmo de “monótono contrapunto de geometría rotatoria” (116).

El mecanismo de funcionamiento del contrapunto no es únicamente aplicable al tipo de música y ritmo en *Concierto*. Trasladando el concepto de contrapunto al argumento narrativo, pueden delinearse paralelos semejantes en cuanto a las relaciones humanas y sociales, pues los mismos personajes son representaciones de los instrumentos en *concerto grosso*. Los grandes maestros y la orquesta italiana personifican la línea armónica, esto es, la música canónica o docta de origen europeo. Mientras, Filomeno encarna la línea rítmica disruptiva al introducir diferentes sonidos e instrumentos afrocubanos. El criado rompe los acordes, incluye fisuras en el discurso musical y re-contextualiza las contribuciones de la música occidental, dando prioridad a la discordancia sonora. El mismo título de la novela carpenteriana explicita la esencia del

contrapunto, ya que “concierto” denota armonía, mientras que “barroco” señala heterogeneidad y caos.

El contrapunto musical en *Concierto* favorece la representación alegórica de la expresión artística latinoamericana, nacida de la convergencia de elementos heteróclitos y disímiles entre el Viejo y Nuevo continente. El torrente musical carpenteriano pone énfasis en la conjunción de elementos europeos y americanos, un sincretismo cultural que sustenta la esencia intrínseca de Latinoamérica. Como expresa Carpentier: “Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasando por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente” (cit. en Feigenbaum, *Alejo Carpentier* 142). Incluso el propio concepto de “realismo mágico,”¹² calificado por el novelista cubano como elemento imprescindible de la cultura hispanoamericana, se rige por el principio del contrapunto, al acentuar el efecto causado por la yuxtaposición de dos o más elementos que no se asocian convencionalmente.

Igualmente, el contrapunto musical, debido a su naturaleza heteróclita y sintética, arroja información sobre el proceso de transculturación¹³ que se produce entre Europa y América. El contrapunto simboliza la perpetua batalla entre tonos “clásicos” (eurocéntricos, dominantes y propios de la metrópoli) y tonos “esclavos” (indígenas, subalternos y periféricos), propugnada por Said (*Culture* 78). En el caso de *Concierto*, los tonos “clásicos” (línea armónica) se asocian con los personajes europeos, mientras que los “esclavos” (línea rítmica) son encarnados por el criollo mexicano y Filomeno. En ciertas escenas de la novela, la línea armónica o clásica se sobrepone a la rítmica, como ejemplifica la ópera *Motezuma*, responsable de distorsionar y tergiversar la historia de la colonización bajo la óptica del imaginario europeo por la que “en América todo es fábula” (104).

En el transcurso de otros episodios, los tonos europeos y latinoamericanos convergen de manera equitativa, pues unos y otros terminan por africanizarse y latinizarse en un mismo coro. Este fenómeno aparece representado en el canto a la culebra, así como en la configuración de personajes. Así, por ejemplo, Moctezuma es un sujeto “entre romano y azteca, algo César tocado con plumas de quetzal” (37) que aúna la cultura precolombina con la grecorromana. Por su parte, la Emperatriz Mitrena se entrega a un lamento musical que mezcla reminiscencias romanas con “un cierto derrotismo malinche” (98).

En síntesis, las *Soledades* y *Concierto* alternan fusiones musicales e incluyen una duplicidad de coros que se amoldan a la estructura musical del contrapunto, ya que realzan la unión de los polos opuestos y su lucha por complementarse. La melodía que cobra ritmo con la progresión de las páginas se fundamenta en el contraste, en la ágil alteración entre sonidos fuertes y blandos, tempos rápidos y lentos; una multiplicidad de variaciones rítmicas que genera un concertante juego de notas que se encuentran y oponen simultáneamente. La polifonía de palabras y sonidos se entrecruzan y se suceden en un mismo texto como si nos encontráramos ante la puesta en escena de una “ópera lectora.”

La mixtura de notas divergentes y el encuentro de diversas voces en las *Soledades* y *Concierto* producen un resultado híbrido y sincrético que, como ocurre en un proceso de transculturación, no pertenece estrictamente ni a la línea armónica ni a la rítmica del pentagrama, sino que crea una nueva realidad o pieza melódica con cualidades mixtas. *Concierto* simboliza una narrativa de contrapunto, pues hace coincidir elementos orales y populares afroamericanos con técnicas narrativas vanguardistas europeas como la fragmentación cronológica. En este sentido, también las *Soledades* pueden concebirse como un texto en contrapunto, al combinar y sintetizar formas estilísticas y conceptuales del mundo grecolatino con las del Renacimiento

dentro de un texto estrictamente barroco. Así, las *Soledades* y *Concierto* comparten un “lenguaje transculturado,” que Corey Shouse define como “el espacio dentro del cual los autores barrocos sincretizan elementos del mestizaje cultural por medio de la sintaxis, la fonética y el vocabulario” (332).

La identidad fragmentada y en proceso de desarrollo de los protagonistas de las dos obras se esclarece además a partir de la noción de contrapunto. En las *Soledades*, el peregrino realiza una andadura sin rumbo a través de un ambiente pastoril desconocido. En su encuentro con serranos y pastores, se reconoce exiliado y extranjero, incapaz de adaptarse a un ambiente foráneo. Tampoco el Amo de *Concierto* logra establecer vinculaciones con sus raíces españolas ni más tarde en Venecia. Su encuentro con los maestros barrocos pone de relieve su exotismo y las diferencias culturales que separan a ambos continentes. Los protagonistas en las dos obras son sujetos errantes que emprenden un viaje de aprendizaje y descubrimiento, atendiendo al modelo de un *bildungsroman*.¹⁴ El trayecto nómada del peregrino en las *Soledades* y del Indiano en *Concierto*, dos sujetos desplazados y sin forjar, van encaminados al autoconocimiento, al descubrimiento de la propia identidad y a la reconciliación con las posibles realidades externas. La misma identidad vacilante de ambos protagonistas se caracteriza, como en un contrapunto, por la necesidad de sintetizar líneas clásicas y heterogéneas, así como por dar sentido a fuerzas que se oponen y atraen. El peregrino y el Indiano no pertenecen a ningún lugar concreto y, a pesar de que, en un primer momento, tratan de amoldarse a un contexto “clásico” o armónico (el mundo edénico pastoril en las *Soledades* y el Barroco canónico europeo en *Concierto*), al ser rechazados por este, emprenden un viaje ambulante sin fin.

Por añadidura, para Said, el contrapunto se caracteriza por la circularidad y la fusión espacio-temporal (*Music* 80), características que encontramos en ambos textos. En el poema

gongorino, el peregrino comienza su canto *in medias res*, evoca diversos espacios (campo y ciudad) y la consideración del tiempo es circular (Beverly 106-07). La segunda *Soledad* no termina, sino que simplemente se detiene, dejando al peregrino en el mismo punto donde comenzó, “cosido a la playa” en un bote de remos, lo que acentúa el enigma concerniente a su origen y destino. En cuanto a *Concierto*, la narración se encuentra plagada de movimientos diacrónicos como muestran las apariciones atemporales de los músicos Stravinsky, Wagner y Louis Armstrong al final de la narración. El contrapunto musical trasciende las coordenadas espacio-temporales, logrando la simultaneidad y unificación de tiempos y lugares en el presente de la narración. Citando palabras de Filomeno, la única realidad viva en el universo es la música: “el ritmo a la vez elemental y pitagórico” capaz de viajar en el tiempo y hacer dialogar el presente, futuro y pasado en una sola dimensión (116).

Por otra parte, el contrapunto, aplicado a la cuestión teórica del Barroco hispánico, aporta información acerca de su significación profunda. “Lo barroco,” antes que un estilo histórico circunscrito al siglo XVII, se entiende, coincidiendo con los postulado de Eugeni D’Ors, como “una constante del espíritu destinada a manifestarse cíclicamente” (88). El “barroco,” contemplado metafóricamente desde la óptica musical y desnudo de referentes históricos e ideológicos, se revela como una corriente estética migratoria, totalizadora de elementos heterogéneos; como un modelo transhistórico de representación simbólica capaz de erosionar fronteras y agotar límites convencionales (Moraña, “Baroque” 248). A su vez, el contrapunto favorece enmarcar las conceptualizaciones de “barroco” y “neobarroco” dentro de un mismo espacio de negociación o, como denomina Mary Louise Pratt, “contact-zone.” Pratt define una zona de contacto como “social spaces where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination-like

colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out across the globe today” (4). A este respecto, “lo barroco” puede concebirse como un espacio de contacto en el que se opera un proceso de transculturación e hibridación y donde dos culturas interactúan, entran en diálogo y negocian relaciones de jerarquía. “Lo barroco” se entiende como un sistema cultural de carácter transcultural que se produce en ambos lados del Atlántico, enmarcándose en lo que David Armitage ha denominado el “contexto atlántico” (7).¹⁵

Enlazando con las cuestiones expuestas al inicio de este ensayo, el estudio combinatorio de música y palabra perpetrado en las *Soledades* y *Concierto* revela la posibilidad de establecer puntos de contacto entre diversos dominios artísticos de forma paralela y sincronizada. La técnica del contrapunto musical, aplicada a la experiencia literaria, favorece encontrar novedosos juegos de relaciones entre textos, además de ofrecer sendas alternativas de interpretación crítica que, en última instancia, promueven la reflexión sobre el fenómeno de confluencia intercultural.

Notas

¹ El complejo término “barroco” ha sido visto desde distintos frentes por la teoría crítica literaria y artística. Frente a la denominación tradicional europea de Heinrich Wölfflin que define “barroco” como un estilo artístico producto de la disgregación del Renacimiento (41), José Antonio Maravall lo define como un “concepto de época,” una ideología socio-histórica más que un estilo artístico (*La cultura del Barroco* 23). El “barroco” es concebido desde el frente latinoamericano como fenómeno inherente a la cultura americana por Lezama Lima, Severo Sarduy y Alejo Carpentier, considerados los novelistas neobarrocos por antonomasia. Trabajos más recientes como el de Mabel Moraña relacionan “barroco” con el nacimiento de la conciencia criolla en Latinoamérica (“Barroco y conciencia” 232-33). Para una panorámica sobre esta discusión, consultar Gregg Lambert (5-21). De cara a este trabajo, sigo la línea de investigación del Barroco transatlántico propuesta por Juan Luis Suárez, Julio Ortega y David Armitage, entre otros. Estos académicos proponen que el Barroco hispano es la primera cultura realmente transatlántica de la modernidad y que, tanto el Barroco como el Neobarroco, componen cristalizaciones culturales gestadas por un proceso de hibridación que se produce en ambas orillas atlánticas.

² En este artículo, adopto un uso flexible del término “neobarroco” que identifico con cualquier apropiación moderna del Barroco, más allá de considerarlo como un fenómeno histórico específico asociado principalmente con escritores cubanos de los años 1960 y 1970 como Lezama Lima, Sarduy y Carpentier. Para una exhaustiva aproximación a la amplia discusión entre el Barroco peninsular y el Neobarroco latinoamericano, remito a *Celestina’s Brood* de Roberto González Echevarría.

³ Góngora y Carpentier denotan una predilección similar por el arte musical en su quehacer literario y fueron enormemente influenciados por la música a lo largo de su vida. El poeta áureo desempeñó los cargos de racionero y cantor del coro de la Catedral de Córdoba, además de componer música para algunos de sus villancicos y canciones (Pastor Comín 150-58; Río Parra 307). Por su parte, Alejo Carpentier, procedente de una familia de músicos, fue crítico musical, compositor autodidacta y prometedor pianista en su juventud (Rae 377). La fascinación hacia la música de Carpentier dio como resultado la publicación en 1946 de *La música en Cuba*, un pormenorizado estudio sobre las raíces e influencias musicales en la isla. Asimismo, la temática musical es recurrente en su narrativa como reflejan *Los pasos perdidos*, donde el protagonista es un músico, *El siglo de las luces* donde Carlos toca la flauta y *El acoso*, relato estructurado a manera de sonata.

⁴ El aspecto musical en la obra de Carpentier ha sido estudiado, entre otros, por Feigenbaum (1996) y Rae (2008). Por su parte, los estudios musicales dedicados a Góngora se deben, entre otros, a Querol Gavaldá (1975), Delahaye (2001), Pastor Comín (2003) y Vicente García (2003).

⁵ Para un estudio detallado de esta pieza de Bach, consultar “The Art of Counterpoint” de Alexander Honold (194-97).

⁶ En especial, sobresalen las interpretaciones de Said del pianista canadiense Glenn Gould y de la obra de J.S. Bach. Para una profundización en la contribución que la música comporta al proyecto de análisis literario de Said, ver *Parallels and Paradoxes: Explorations in Music and Society* de Ara Guzelimian, Daniel Barenboim y Edward Said.

⁷ Posteriormente, autores como Lawrence Kramer (1996) han procurado extraer a la música de su aislamiento académico, destacando su validez a la hora de articular un discurso

sociocultural. A este respecto, es digno de mención el reciente ámbito académico “Sound Studies” en las humanidades y ciencias sociales, cuyo propósito consiste en investigar y replantear la función y significado del sonido en la cultura y la vida cotidiana (Bull 4). Para una aproximación a esta corriente teórica, consultar *The Sound Studies Reader*, editado por Jonathan Sterne (2012) y *The Auditory Culture Reader*, editado por Michael Bull (2003).

⁸ Para profundizar en la construcción del ritmo y la rima en las *Soledades*, así como en sus complejidades estilísticas, ver el trabajo analítico de Dámaso Alonso (51-80).

⁹ Las voces y coros alternos se reiteran en *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora, donde Galatea es la armonía misma, haciendo que suene la sinfonía melodiosa de la naturaleza y provocando en las aves los más armoniosos trinos. En cambio, la música que interpreta Polifemo para seducir a la ninfa es disonante y discordante.

¹⁰ Como explica Séverine Delahaye, en el siglo XVII, los estilos lírico y épico se ajustaban a los correspondientes principios grecolatinos de *suavitas* y *asperitas*, planteados por Hermógenes y sus seguidores. La insólita combinación de ambas categorías, consideradas antinómicas hasta la fecha, se aleja de los preceptos poéticos marcados por la estilística áurea, motivo de reproche de los detractores gongorinos (174-75).

¹¹ Para un estudio sobre el aspecto de la modernidad en la poesía de Luis de Góngora y el Barroco hispánico, remito al trabajo de John Beverly (1980) y al capítulo de Chrystal Anne Chemris “Góngora, and the Modern: New Poetry?” en su libro *Góngora's Soledades and the Problem of Modernity* (105-142). En este capítulo, la autora aborda temas que han suscitado gran crítica académica como la crisis que conlleva el nacimiento de la modernidad y la existencia de una modernidad calificada como hispánica.

¹² La relación entre realismo mágico y lo real maravilloso de Carpentier tiene una larga y debatida historia en la crítica académica. Para un acercamiento crítico al tema, remito a “Alejo Carpentier: teorías del barroco y de lo real maravilloso” de Alexis Márquez Rodríguez.

¹³ El término “transculturación,” acuñado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, consiste en la emergencia de una nueva cultura tras el choque de otras dos precedentes. En palabras de Ortiz: “The word *transculturation* better expresses the different phases of the process of transition from one culture to another because this does not consist merely in acquiring another culture, which is what the English word *acculturation* really implies, but the process also necessarily involves the loss or uprooting of a previous culture, which could be defined as a deculturation” (102). Posteriormente, Ángel Rama amplió el concepto, estudiando el proceso de mestizaje en América Latina y su historia de representación en la literatura a partir de tres elementos técnicos: lenguaje, narrativa y cosmovisión (23). Para una panorámica actualizada de las relaciones teóricas entre barroco y transculturación, consultar la segunda parte de la colección de ensayos *Baroque New Worlds*, editado por Lois Parkinson-Zamora y Monika Kaup.

¹⁴ El peregrinaje es analizado como una modalidad discursiva de “frustrated modernity” por Crystal Anne Chemris. Para Chemris, las *Soledades* son la base para una modalidad de peregrinaje fallido, una frustración que marca la transición hacia la modernidad (“The Pilgrimage *Topos*” 136). Este *topos* del peregrinaje frustrado en las *Soledades* no solo se refleja en *Concierto*, sino en narraciones hispanoamericanas de la segunda mitad del siglo XX herederas del legado barroco como la novela corta de Carpentier *El Camino de Santiago* o *Terra Nostra* de Carlos Fuentes.

¹⁵ Entre los trabajos dedicados al estudio del Barroco hispánico desde un ámbito transatlántico, destaca el volumen colectivo editado por Nicholas Spadaccini y Luis Martín-Estudillo, *Hispanic Baroques: Reading Cultures in Context* (2005).

Obras citadas

- Alonso, Dámaso. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1960.
- Apel, Will. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Belknap, 1965.
- Armitage, David. "Tres conceptos de historia atlántica." *Revista de Occidente* 281 (2004): 7-28.
- Beverley, John R. *Aspects of Gongora's Soledades*. Amsterdam: Benjamins, 1980.
- Bull, Michael, y Les Back (eds.). *The Auditory Culture Reader*. New York: Berg, 2003.
- Carpentier, Alejo. *Concierto barroco*. México, D.F.: Lectorum, 2003.
- Chemris, Chrystal. "The Pilgrimage *Topos* and the Problem of Modernity: A Transatlantic View of Selected Hispanic Texts." *Romance Studies* 26.2 (2008): 136-149.
- . *Góngora's Soledades and the Problem of Modernity*. Woodbridge: Tamesis, 2008.
- Delahaye, Séverine. "Segundo de Arión dulce instrumento: La música de Góngora." *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas II: Literatura española, siglos XVI y XVII*. Newark, DE: Cuesta, 2004. 173-180.
- D'Ors, Eugeni. *Lo barroco*. Madrid: Aguilar, 1944.
- Feigenbaum, Sonia. "Music as a Structural Component in Alejo Carpentier's *Concierto Barroco* and *The Lost Steps*." *RLA: Romance Languages Annual* 4 (1992): 438-441.
- . *Alejo Carpentier: Music and Literature*. Tesis doctoral. Indiana University, 1996.
- Góngora, Luis de. *Soledades*. Ed. Dámaso Alonso. Madrid: Alianza editorial, 1982.
- González Echevarría, Roberto. *Celestina's Brood: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin America Literatures*. Durham: Duke UP, 1993.
- Guzelimian, Ara, Daniel Barenboim y Edward Said. *Parallels and Paradoxes: Explorations in Music and Society*. New York: Pantheon Books, 2002.
- Honold, Alexander. "The Art of Counterpoint: Music as Site and Tool in Postcolonial Readings."

- En *Edward Said's Translocations: Essays in Secular Criticism*. New York, NY: Routledge, 2012. 187-204.
- Kebede, Ashenafi. *Roots of Black Music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice, 1982.
- Kennan, Kent. *Counterpoint*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice-Hall, 1999.
- Kramer, Lawrence. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: U of California P, 1995.
- Lambert, Gregg. *The Return of the Baroque in Modern Culture*. New York: Continuum, 2004.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Esplugues de Llobregat: Ariel, 1975.
- Márquez Rodríguez, Alexis. "Alejo Carpentier: teorías del barroco y de lo real maravilloso." *Nuevo Texto Crítico* 3.1 (1990): 95-121.
- Moraña, Mabel. "Baroque/Neobaroque/Ultrabaroque: Disruptive Readings of Modernity." En *Hispanic Baroques: Reading Cultures in Context*. Nashville, TN: Vanderbilt UP, 2005. 241-281.
- . "Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 14.28 (1988): 229-51.
- Ortiz, Fernando. *Cuban Counterpoint*. Trad. Harriet de Onís. Durham and London: Duke UP, 1995.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge, 1992.
- Pastor Comín, Juan José. *Edad de Oro* 22 (2003): 147-204.
- Querol Gavaldá, Miguel (ed.). *Cancionero musical de Góngora*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC): Barcelona, 1975.

- Rae, Caroline. "In Havana and Paris: The Musical Activities of Alejo Carpentier." *Music and Letters* 89.3 (2008): 373-95.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Bogotá: Siglo Veintiuno de Colombia, 1982.
- Río Parra, Elena del. "La escritura como pentagrama en las *Soledades* de Luis de Góngora." *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 18 (2000): 319-330.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage, 1994.
- . *Music and the Limits*. New York: Columbia UP, 2007.
- Shouse, Corey. "Barroco, neobarroco y transculturación." *Barrocos y modernos: nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*. Madrid, Spain: Vervuert, 1998. 321-335.
- Spadaccini, Nicholas, y Luis Martín-Estudillo. *Hispanic Baroques: Reading Cultures in Context*. Nashville: Vanderbilt UP, 2005.
- Sterne, Jonathan (ed). *The Sound Studies Reader*. New York: Routledge, 2012.
- Suárez, Juan Luis. "Complejidad y barroco." *Revista de Occidente* 323 (2008): 58-73.
- Vicente García, Luis Miguel. "Notas sobre la imaginaria musical y el amor en la poesía de Góngora." *Edad de Oro* 22 (2003): 205-219.
- Wölfflin, Heinrich. *Renaissance and Baroque*. Ithaca: Cornell UP, 1966.
- Zamora, Lois Parkinson, y Monica Kaup. *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*. Durham: Duke UP, 2010.

La identidad del escritor: Borges a través de los ojos de Cortázar

María Isabel Martín-Sánchez

University of Wyoming

Jorge Luis Borges (1899–1986) es uno de los escritores más conocidos de la literatura latinoamericana y argentina. Este ha sido catalogado como el autor de la metafísica por excelencia y sus obras han pasado a la posteridad tanto por sus matices ficticios como filosóficos. No obstante, ¿podemos definirlo como el único escritor metafísico de su época y región? En el presente trabajo argumentaré que no, basándome en el hecho de que Julio Cortázar (1914–1984) comparte con Borges estas y otras características. Así, me centraré en analizar el tratamiento de la identidad del escritor y la alteridad o duplicidad que ambos pensadores realizan en sus escritos. Para ello, además de acudir a la crítica especializada literaria y filosófica, compararé dos cuentos de cada autor: “El otro” (1975) y “Borges y yo” (1960) de Borges, y “Casa tomada” (1946) y “Axolotl” (1956) de Cortázar. Obras todas ellas que me permitirán demostrar cómo ambos autores tratan los mismos temas, aunque desde perspectivas diferentes: la filosófica y la mitológica.

La identidad del escritor: una suma de dos

Para Cristina Bulacio (1999) el tema de la identidad en Borges “está fuertemente tejido con la filosofía idealista de Berkeley y el empirismo de Hume¹” (414). Esto se debe a que para el escritor argentino la realidad suele diluirse en juegos de dobles en los que nada es lo que parece y relajan un mismo espacio en mundos paralelos. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en su obra “El otro”, donde un anciano Borges se encuentra con su doble más joven en un banco separado por el tiempo y el espacio.

En la otra punta de mi banco alguien se había sentado. Yo hubiera preferido estar solo, pero no quise levantarme en seguida, para no mostrarme incivil. El otro se había puesto a silbar. Fue entonces cuando ocurrió la primera de las muchas zozobras de esa mañana. Lo que silbaba, lo que trataba de silbar (nunca he sido muy entonado), era el estilo criollo de La tapera de Elías Regules. El estilo me retrajo a un patio, que ha desaparecido, y la memoria de Álvaro Melián Lafinur, que hace tantos años ha muerto. Luego vinieron las palabras. Eran las de la décima del principio. La voz no era la de Álvaro, pero quería parecerse a la de Álvaro. La reconocí con horror.

La reconoció con horror porque era la suya propia, de otra época y un lugar lejano. Tal y como recuerda la misma Cristina Bulacio en otro de sus trabajos (2006), la identidad ha sido una de las cuestiones que más ha preocupado a la filosofía desde el principio de los tiempos. Fue el propio Immanuel Kant (1724–1804) quien propuso que la identidad era un postulado de la razón práctica que llevaba a la inmortalidad del alma. No obstante, y a diferencia de otros autores, Borges no hace referencia a un ser Supremo encargado de otorgar seguridad a la existencia humana. En su trabajo, lo irreal y lo onírico se entremezclan a partes iguales para “aludir a la insoportable levedad de la existencia, a la dimensión de lo contingente en el punto extremo en el que la contingencia (. . .) se evapora en una inasible entidad apenas soñada” (Bulacio 1999 417).

En Borges en general y en este cuento en particular, “la idea del doble puede considerarse no solamente como manifestación del otro yo, si no como una serie de yoes momentáneos que suceden unos a otros”. (Rodríguez Martín 140). Aun cuando acepta la posibilidad de que la realidad exista, este autor siempre deja un resquicio de duda en cuanto a lo que identidad personal se refiere. Es por ello que el Borges anciano y el joven de “El otro” no vuelven a su cita al parque, para dejar al lector con la incógnita de si todo pasó en realidad o no fue más que el fruto de un sueño escrito.

Del mismo modo, en “Borges y yo”, el autor argentino confronta su propia identidad de narrador con la del lector, en una doble versión de sí mismo que enfrenta al interior con el universo; tal y como podemos apreciar en el siguiente fragmento:

AL OTRO, A Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico.

Para Bulcacio (1999), en esta obra “el narrador es el que piensa y alimenta con sus pensamientos la obra del otro. Mientras el otro recoge los aplausos y las glorias que le brinda esa tarea” (418). Vemos, por tanto, que no hay un solo Borges, si no dos identidades bien diferenciadas. Se trata, así pues, de una referencia a sí mismo que en palabras de María del Carmen Rodríguez Martín provoca que Borges no se muestre, sino que (paradójicamente) se oculte “tras la máscara que le

proporciona el personaje. Disfrazándose, doblándose, opaca su identidad en la alteridad de su otro yo” (139).

En este sentido, Paul de Mann ha llegado a afirmar que Borges “engendra otro ser que es el reverso de su imagen” (147) y magnifica al otro, cediendo más protagonismo “a su máscara poética, pero de un modo vanidoso que la convierte en atributo de un actor” (147). Es decir, haciendo que el hombre se pierda “en la imagen que ha creado” (147). O tal y como afirma Rodríguez Martín, en literatura “la angustia que provoca la presencia del doble implica, por un lado, la negación del sí y por otro, el desasosiego que produce el enfrentamiento con nosotros mismos” (141).

De acuerdo con las teorías filosóficas de corrientes como la de Edmund Husserl² (1859–1938), ese “ser otro” es un atributo exclusivamente humano, que forma parte de la esencia del hombre y de su raciocinio. Son los hombres quienes viven en sociedad, buscándose los unos a los otros y encontrando en elementos externos—en los otros—su razón de ser. Por ello, las identidades alternas se necesitan las unas a las otras para conformarse como una sola, como un individuo.

Así pues, podemos afirmar que la identidad en Borges es un cúmulo de dualidades y juegos de espejos, que entremezclan lo onírico con lo real en una combinación de literatura, filosofía y metafísica. ¿Pero qué sucede con Julio Cortázar? Cortázar también comparte con dicho escritor la visión doble y de alternancia del mundo. No es algo de extrañar, puesto que la influencia de este es algo que el propio autor ha llegado a reconocer, tal y como recuerda Norman Adrián Huici:

Borges me enseñó a eliminar todos los floripondios, las repeticiones, los puntos suspensivos, los signos de exclamación inútiles, y eso que existe en mucha literatura que consiste en decir en una página lo que tan bien se puede decir en una línea. (404)

Esa duplicidad compartida es algo que podemos constatar en cuentos como “Casa tomada”, donde una fuerza desconocida ocupa la casa en la que viven dos hermanos hasta terminar por echarles.

Nos habituamos Irene y yo a persistir solos en ella, lo que era una locura

pues en esa casa podían vivir ocho personas sin estorbarse. (. . .)

Los sábados iba yo al centro a comprarle lana; Irene tenía fe en mi gusto, se complacía con los colores y nunca tuve que devolver madejas. Yo aprovechaba esas salidas para dar una vuelta por las librerías y preguntar vanamente si había novedades en literatura francesa. Desde 1939 no llegaba nada valioso a la Argentina.

Pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia. (9-10)

La doble confrontación es algo presente en todos los aspectos de la narración, desde el número de personajes protagonistas (dos), hasta los escenarios que son enfrentados—el real y el posiblemente imaginado—y pasando por las diferentes realidades narradas—a la que asistimos

como lectores y la que no vemos pero nos es contada. También los temas de los que el autor quiere hablar son sumas de pares: la casa e Irene. Una vez más, y al igual que en el caso de Borges, este se excusa en los demás, en la figura que representa a través del ‘otro’ para evitar hablar de sí mismo. Y lo resume todo en una sola frase: “porque yo no tengo importancia”.

Igualmente y como en Borges, la realidad y la identidad trascienden en Cortázar los límites del sueño y el plano factible. Es por ello que los protagonistas de la obra no se detienen a comprobar quién es el invasor que les ataca o si la casa está realmente tomada, sino que se limitan a huir de esa fuerza que intuyen, pero que puede ser inventada o fruto de un episodio de locura. Sobre este aspecto—la alteridad y confrontación de identidades/realidades—y en relación con la influencia que el surrealismo europeo tuvo en los autores argentinos, Eduardo Romano afirma lo siguiente:

Su afán de suprarrealidad no fue, sin embargo, un mero entregarse pasivo a lo irracional, si no que, al contrario, fue un intento de fusionar estadios contradictorios: sueño y vigilia, locura y cordura, escritura automática y azar objetivo. Eso, rescatar lo inusual en tanto fuente de efectos poéticos; desprestigiar el papel de la férrea identidad en la experiencia literaria; reivindicar el humorismo por su capacidad *desordenadora*, son las propuestas que justifican (. . .) la remisión de Cortázar a este movimiento. (117)

Del mismo modo, esta duplicidad y confrontación de realidades es una cuestión que podemos apreciar en “Axolotl”. Aquí el protagonista de la historia es un joven que acude a diario a un

zoológico francés para ver a los animales primitivos, hasta el extremo de dejarse atrapar por ellos en la máxima expresión de la palabra. Con estas criaturas primitivas, este comparte sus pensamientos e inquietudes y es tal la fascinación que les profesa, que él mismo acaba transformándose en un propio animal. Se convierte en uno de ellos de forma mágica e inexplicable.

O yo estaba también en él, o todos nosotros pensábamos como un hombre (. . .) Él volvió muchas veces, pero viene menos ahora. Pasa semanas sin asomarse. Ayer lo vi, me miró largo rato y se fue bruscamente. Me pareció que no se interesaba tanto por nosotros, que obedecía a una costumbre. Como lo único que hago es pensar, pude pensar mucho en él. Se me ocurre que al principio continuamos comunicados, que él se sentía más que nunca unido al misterio que lo obsesionaba. Pero los puentes están cortados entre él y yo porque lo que era su obsesión es ahora un axolotl, ajeno a su vida de hombre.

Tal y como podemos apreciar en esta cita, en la historia, Cortázar hace confluír narradores y puntos de vista a través de dos realidades alternas y separadas. Debido a su obsesión por los axolotles, el joven sufre una metamorfosis y termina siendo uno de ellos. Se aleja de su vida humana, pero cuenta al mismo tiempo los acontecimientos. No obstante, ¿es el hombre quien se convierte en axolotl o es el axolotl el que se convierte en hombre? Al igual que en los ejemplos de cuentos anteriores, el escritor nos deja con la duda de qué es real y qué no.

Sin embargo, si bien es cierto que Cortázar emplea los dobles juegos y el misterio para hablar de la realidad, este lo hace de forma diferente a Borges. Para él lo importante no es tanto el matiz filosófico del recurso, como el mito que el mismo le permite esconder. Así, podemos afirmar, tal y como se procederá a explicar a continuación, que la identidad para Cortázar es una cuestión que enfrenta fantasía con realidad, lo irreal con lo objetivo

El mito como motor narrativo

Antes de profundizar en el mito como herramienta literaria, considero oportuno aclarar qué definición de mito acepto como tal. Para ello, tomaré prestadas las palabras de Giqueaux, quien asegura que el mito o la estructura mítica es una “conjunción de elementos intelectuales y afectivos, conscientes e inconscientes, que se mantienen en total estado de indistinción” (12). Por tanto, lo afectivo, todo aquello que tiene que ver con la psique en su estado más puro, prima sobre lo lógico y racional. Respecto a los autores aquí analizados y tal y como se ha pretendido demostrar a lo largo de las líneas previas, ambos conciben que existe una gran distancia entre realidad y lenguaje. Tal y como asevera Bulacio (1999):

La realidad no puede ser apresada con el lenguaje porque, si bien existe, es incognoscible, el universo entero lo es, por tanto, y con más razón, el propio yo es insustancial e inapresable. El lenguaje es útil para configurar una realidad caótica e inasible; pero no es la descripción exacta de un plano ontológico. (417)

Esta frontera invisible solo puede ser salvada a través de la vía de escape que otorga la imaginación y la irrealidad como su expresión máxima. Es por ello que tanto Borges como Cortázar se interesan por incorporar mitos y fantasías a sus obras, aunque de manera distinta. Claramente influenciado por las corrientes europeas, el primero lo hace desde una perspectiva más antropológica, recurriendo a la mitología clásica—grecolatina—y germánica, casi como un recurso metafísico aplicado a la literatura. De este modo, encontramos en sus volúmenes referencias a Eneas, Circe o las ménades desde los títulos elegidos. En los propios cuentos seleccionados para este trabajo podemos contemplar resquicios fantásticos, pero siempre subordinados a la figura de ese “otro” doble y humano con el que el autor se enfrenta. Sin embargo, Cortázar recurre al mito de de forma diferente. Este lo hace alejado algo más del interés antropomórfico, atraído por una fascinación hacia lo extraño y sobrenatural. En palabras de Norman Adrián Huici:

Cortázar intenta superar esa instancia cultural tan influyente y busca conectar con estratos previos, menos elaborados pero igualmente presentes en nuestro mundo actual, detectables en actitudes y pensamientos ya no sólo de los niños (como afirma la psicología evolutiva), sino también en los adultos que, bajo determinadas circunstancias, incurrimos fácilmente en conductas propias del pensamiento mágico o la participación mística. (408)

Un buen ejemplo de esta combinación de factores lo encontramos en los títulos de las antologías de este autor. Cuando Cortázar publica sus obras en España, abandona el nombre que estas

habían tenido hasta el momento—*Bestiarios, Las armas secretas, etc.*—y las agrupa todas bajo una nueva denominación: *Ritos, Juegos y Pasajes*. La inclusión—o quizá aceptación—de los matices fantásticos e infantiles, y por tanto míticos, en el trabajo del escritor no puede ser más reveladora.

Así, “los cuentos de Cortázar implican una voluntad de desvelamiento de algún aspecto de la realidad” (Huici 419). Es por ello que en “Casa tomada” nos queda la incertidumbre de si lo sucedido ha sido un sueño o ha ocurrido de verdad y lo mismo puede decirse de “Axolotl”. Si opta por creer en su palabra—objetivo último de la literatura—, el autor lleva al lector a un estadio primigenio. Le arrastra incontrolablemente a los temores de su más tierna infancia, a ese espacio de la consciencia donde absolutamente todo es posible; incluyendo los monstruos de la “Casa tomada” o la mágica metamorfosis de “Axolotl”.

Los mitos son ritos sagrados que no se discuten y que permiten que el lector acepte con fe ciega la palabra del escritor. Solo a través de ellos es factible considerar la posibilidad de que el Borges anciano se encuentre con su doble joven en “El otro” o que la fantasía narrada por Cortázar sea verdad. No obstante, los mitos son algo más que recursos literarios que permiten aumentar la fidelidad de la historia, también son elementos que posibilitan doblar el tiempo al antojo y viajar en él hasta los orígenes.

Como bien dice Gusdorf, el mito implica una tendencia a rechazar el progreso, esto es, la concepción de linealidad histórica y por tanto, de cambio. El tiempo mítico atrapa al hombre y lo somete a su dictadura, sobre todo si se queda del lado de los sometidos que, a causa también del inmovilismo mental propiciado por la

conciencia mítica, no tienen siquiera la posibilidad de cuestionar ni al sistema ni a los que poseen el poder. (Huici, 415)

De este modo, el protagonista de “Axolotl” se transforma en un animal que admira, pero no en un animal cualquiera. Lo hace en uno milenario y primitivo, próximo a la primera vida que se originó en la Tierra. Cortázar une presente e historia a través de la sola figura de este animal, arrastrando al hombre a su estado más original.

También Borges enfrenta a su propia realidad con el pasado, al hacer que sus personajes se encuentren con otros Borges que corresponden con la identidad con la que el autor se reconoce en el momento de escribir sus obras. Sin embargo, se trata de un episodio momentáneo, que les permite seguir con sus vidas una vez ha terminado. Cortázar, en cambio, fuerza a sus personajes a vivir bajo la imposición de la fantasía. Los hermanos de la “Casa tomada” no podrán volver a esta, al igual que el protagonista de “Axolotl” no regresará a su condición humana.

Notas

1. El idealismo de George Berkeley (1685–1753) mantiene que la realidad se encuentra contenida dentro de la conciencia del sujeto; de tal forma que los objetos externos son impresiones de los sentidos (Malena). Mientras que el empirismo de David Hume (1711–1776) arguye que todos los conocimientos parten de la mente y la experiencia, relacionadas ambas a su vez con la naturaleza humana. Así, Hume hace derivar los contenidos de la mente de la experiencia y divide a estos en dos categorías: impresiones e ideas (Mgar.net).
2. Fundador de la fenomenología trascendental.

Obras citadas

- Borges, Jorge Luis. "Borges y yo". *Literatura.us*. Web. 28 mar. 2015.
- . "El Otro". *La máquina de tiempo*. Web. 28 mar. 2015.
- Bulacio, Cristina. "Jorge Luis Borges, identidad personal. ¿Sueño o realidad?". *Thémata: Revista de filosofía*, 23 (1999): 413-20.
- . "Borges: Identidad y juegos de ficciones". *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, 2006. Web. 1 may. 2015.
- Cortázar, Julio. "Casa tomada". *Bestiario*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1951. Impreso.
- . "Axolotl". *Ciudad Seva*. Web. 29 mar. 2015.
- De Man, Paul. "Un maestro moderno. Jorge Luis Borges". *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*. Jaime Alazraki, ed. Madrid: Taurus, 1986. 144-51. Giqueaux, E.J.
- El mito y la cultura*. Buenos Aires: Castañeda, 1979.
- Huici, Norman Adrián. "El mito y su crítica en la narrativa de Julio Cortázar". *Cauce*, 14-15. (1992): 403-17.
- Malena, "El idealismo". *Filosofía*. 28 may. 2011. Web. 12 may. 2015.
- Mgar.net, "Hume". *Historia*. Web. 14 may. 2015.
- Rodríguez Martín, María del Carmen. "En el espejo: identidad y alteridad en Borges". *Cartaphilus 2* (2007):139-50.
- Romano, Eduardo. "Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista 'Sur'". *Cuadernos hispanoamericanos*, 364-66. (1980): 106-138.

**El poder del honor en *El pintor de su deshonra*:
Don Juan, el asesino obligado**

*María Vásquez James
University of Wyoming*

El código de honor en la sociedad española del siglo XVII se manifiesta en las obras teatrales escritas por Pedro Calderón de la Barca (1600–1681) en relación con temas de amor, de celos, de virtud, de amistad y de venganza (Lagos 12). Dichos temas, entre otros, constituyen las tendencias teatrales del barroco en la literatura española tanto en comedias como en tragedias. Según Félix Lope de Vega (1562–1635) y el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), la virtud y el honor “mueven con fuerza a toda gente” (18). Sin duda, las obras de Calderón de la Barca personifican las expectativas de esa obra que proponía el estilo del teatro de la época. En particular, las tres obras calderonianas que se centran en el uxoricidio¹ —el asesinato de la esposa— representan esos temas para demostrar el alcance del código de honor y cómo ese influye en el trayecto de los esposos en esa trilogía de honor. Tanto es así que los esposos supuestamente deshonrados se convierten en asesinos para reconstituir su honor arriesgado por matar a sus esposas “traidoras”. El honor y la virtud se restablecen a través de la muerte o del matrimonio—pero ¿qué opción hay si la pareja ya se ha casado? Sólo la muerte.²

Por ser una época en la que la religión católica invade cada parte de la sociedad, el mantener la honra familiar, personal y conyugal se consideraba de máxima importancia. Este balance entre el catolicismo y el honor es un tema destacado en los dramas de Calderón porque la honra se ha vuelto en ellos tan influyente que se considera una religión en sí. Se ha escrito que los esposos de los dramas de honor en roles de hombres son conscientes de las exigencias del código de honor al punto de convertirse en dioses supremos (Dunn 79–80). En *El pintor de su deshonra* (1645), Calderón de la Barca desarrolla una trama totalmente influenciada por el honor

y la virtud, pero más allá, por la obligación de ser honrado y virtuoso. Teniendo en cuenta la importancia de esas características, propongo que el protagonista, Juan Roca, se rinde a sus obligaciones sociales para mantener su honra mientras encara su lucha interna que lo dejará con una decisión: o su honra o su pasión. Obligándole a matar a su esposa, el código de honor no le permitirá ponerla en libertad con su pretendido amante, pero tampoco a le deja ser pintor—una posición social que viola totalmente las expectativas de su estatus. Además, a lo largo de la obra, mientras intenta la coexistencia de sus dos cargos —el ser esposo y el ser pintor— no es capaz de hacer cada uno suficientemente. Al final de la obra, se libera de sus deberes sociales por matar a su esposa, la hermosa Serafina, y, en consecuencia, huye de la acusación criminal, permitiéndolo ser pintor deshonrado.

Esa comedia sigue los sucesos posteriores del matrimonio de don Juan Roca con su bella prima Serafina, la cual ha experimentado la pérdida de su secreto comprometido, don Álvaro. Por ser mayor, don Juan estaba obligado a casarse con ella para no arriesgar su honra mientras ella, que es muy joven, sufría de la misma obligación por ser mujer. Don Álvaro —su prometido anterior— no ha muerto como se creía, sino que se ha asomado en el umbral de su casa en Nápoles, enterándose del matrimonio de su prometida. Ella lo rechaza —así manteniendo su virtud femenina. Viaja con don Juan a España, donde don Álvaro la sigue y la secuestra, llevándola a Nápoles a una casa forestal. Totalmente devastado, don Juan también la sigue, volviendo a Nápoles, en disfraz de pintor. Un príncipe contrata a don Juan para que retrate a una dama hermosa —que resulta ser la dama Serafina— y don Juan —por verla en los brazos de don Álvaro en un momento de confusión— dispara un arma de fuego a los dos y los mata. Habiéndole perdonando, los padres de los muertos —que son buenos amigos vitales del protagonista— lo dejan huir.

UN MATRIMONIO OBLIGADO: DON JUAN Y SERAFINA

El desarrollo del protagonista revela que no es ni el hijo perfecto ni el esposo perfecto, sino que ha emprendido una vida por obligación, durante una etapa tardía de su vida. Las escenas de apertura demuestran las limitaciones que impiden a don Juan —los contrastes entre la persona que es y la que debe ser. Al llegar a casa de su gran amigo don Luis, éste le intenta consolar, explicando: “Ya sé las dificultades que hubo en vuestra condición . . . en libros suspendido gastabais noches y días . . . era lo prolijo del pincel su alivio” (122–23). El protagonista le responde: “. . . rendido a la atención de mis deudos . . . faltándome secesión, un mayorazgo . . . tomar estado traté dando a mi prima la mano” (123–24). Esos versos explican el vencimiento del honor sobre el protagonista —a él le faltaban una mujer y un sucesor porque su pasión, el arte, no permitía que él cumpliera con sus deberes sociales. Por eso, buscaba resolución para mantener su honor —se comprometió con su prima, Serafina, una mujer de “hermosura divina” y un “ingenio singular” (124). Por medio de ese casamiento, don Juan se alivia de sus cargos de obligación e intenta seguir con su vida tal como quiere. Sin embargo, se embarca en una vida que choca con sus pasiones estéticas, es decir, él no es capaz de ser el esposo apropiado a la vez que persigue ser pintor. Se exhibe aquí la fuerza del honor como “una metáfora de la opresión ideológica y social” (Arellano 29) y los resultados de rendirse a ello.

Según su estatus social, don Juan tiene que asumir dos roles honrados: uno de esposo y otro de padre. Según Frank P. Casa, “honor is a symbol of man’s dignity” (10) y, por tener una posición social alta, se espera que don Juan se porte honradamente (13). Los imbricados lazos entre el catolicismo y el honor requieren que un hombre establezca y defienda su posición en la sociedad mientras cumpla con la ley religiosa. Se considera que hay algunos actos que son tan aborrecibles que justifican la muerte, la cual normalmente no se perdona según el catolicismo

(Casa 7). Sin embargo, cuando un hombre mayor, como don Juan, se casa con una joven, como Serafina, se percibe que es un matrimonio obligado y el amor probablemente no tiene nada que ver, ni la lujuria (Casa 13–14). Ese contraste entre la carencia total del amor, pero la defensa apasionada del honor, resulta en los conflictos de las obras de honra calderonianas —dicho de otra manera, don Juan no buscaba un amor verdadero, pero ya que se casó con Serafina, ha de protegerla y de ser marido honrado. En cada una de las tres obras de honor nombradas, el casarse forzadamente les quita la libertad. En *El pintor de su deshonra* don Juan acepta sacarle el amor a Serafina, pero también ella le elimina su pasión por la prisión de su casamiento (Arellano 70–71).

A lo largo de la obra, Calderón pone en duda la capacidad de don Juan de ser ese buen esposo del que Serafina esté enamorada. Al principio de la obra, se sabe que Serafina no lo ama, sino que anteriormente se comprometió con otro, don Álvaro, que desapareció en un bajel hundido. Ella le admite a su prima, Porcia, que se casó con don Juan sin enamorarse de él: “Mi padre trataba mi casamiento con don Juan Roca, mi primo” (138). Por eso se insinúa que el amor y el honor no necesariamente se mezclan en las obras de honor calderonianas, sino que la intencionalidad del honor no requiere amor (Wardropper 292). Además, el matrimonio concuerda con el honor porque es un acto social (McKendrick “Calderón” 139) y —por haberlo retrasado tanto— don Juan ha puesto en duda su propio honor. Con esa base, se halla el conflicto interno de don Juan: la obligación de cuidarla bien impide que él sea pintor y siga sus deseos artísticos —el honor triunfa sobre el amor como algo que “se anticipa . . . sin mirar las consecuencias” (Lagos 45). Serafina, que sigue enamorada de don Álvaro, no transgrede su virtud de mujer casada físicamente,³ según la tradición de la honra, pero se vuelve supuesta pecadora en su corazón y en sus pensamientos.

Además de ser esposo, don Juan ha de procrear con su bella esposa para producir un heredero a través del cual poder continuar su linaje familiar. En consecuencia, se encuentra la mezcla del catolicismo con el honor en la obligación de tener hijos ⁴ mientras el código de honor demanda que un hombre honrado sea el paterfamilias de su casa. Sin embargo, don Juan no ha alcanzado reproducir y es dudoso que tenga relaciones sexuales con su esposa simplemente por ser “poco inclinado al amor” y la sobreentendida impotencia (121; Ancell 266, McKendrick “Anticipating Brecht” 232). Ese conflicto con las normas del catolicismo y del honor se manifiesta justo antes de su fracaso principal como esposo. Durante el Carnaval ⁵ don Álvaro se aprovecha de la anonimidad para bailar con Serafina, pero ella le pide a don Juan su permiso. Aunque lo sabe, admite la libertad que acompaña el Carnaval —le dice: “Esto es permitido aquí” (188)— y permite que su esposa dance con don Álvaro, su rival disfrazado. Al soltarla de su lado, don Juan también retira su capacidad de protegerla hasta tal punto que don Álvaro la secuestra. Por ser un marido deficiente, don Álvaro le ha deshonrado por quitarle su mujer, así eliminando su capacidad de procrear con ella y de protegerla. Temporalmente, las pasiones —en este caso el amor de don Álvaro— vence a la honra y don Juan está obligado a restablecer su posición de marido honrado (Wardropper 297). En ese acto de quitarle su honra, a don Juan se le empuja a vengarse porque “at all costs honor is sacred” (Leech 216) y hay que recuperarlo.

Como esposo y paterfamilias, el conflicto principal del protagonista es la inhabilidad de cumplir con sus obligaciones sociales y el tener que dejar su pasión: el arte. En otras palabras, don Juan no consigue ser el perfecto esposo ni el perfecto padre, pero tampoco puede ser el perfecto pintor dentro de su cárcel conyugal. La influencia del código de honor demanda que él sea un marido honrado y que no se reduzca de estatus; asimismo le impulsa a decidir entre el matrimonio o el arte. Cuando don Álvaro rapta a Serafina, elimina la habilidad de ser buen

esposo y buen padre, así como (de manera equiparable) el matrimonio le quita su capacidad de pintar. En un análisis de las tragedias calderonianas, Alexander A. Parker comenta: “his painting was a substitute for reality, now that he has faced up to reality by marrying, his marriage is unreal because it is to a woman who does not love him” (235). Don Juan se encuentra con el conflicto de su vida —por cumplir con sus obligaciones sociales de honor ya no es capaz de pintar— y ahora ha de buscar remedio. Desafortunadamente, la intervención de don Álvaro le obliga a absolverse de la deshonra.

Al comienzo de la segunda jornada, don Juan pretende retratar a Serafina, pero no lo logra porque “cuando su (la naturaleza) destreza forma una rara belleza de perfección singular, no es fácil de retratar” (161; Mitchell 355). De hecho, la dificultad de capturar su hermosura la dirige a proponer que sería más fácil pintar la fealdad, por lo que declara que su belleza es compuesta de los únicos elementos que no se pueden pintar: el fuego, la luz, el aire y el sol (163). En esa misma escena, se ve otra barrera que le impide conocerla como esposa porque no la comprende como pareja sexual, pero tampoco como sujeto de la pintura (Ansell 266). Es posible estimar el matrimonio como un sacramento mal cumplido por no tener relaciones sexuales (Wardropper 292). En la tercera jornada, en que don Juan se disfraza de pintor y habla con el príncipe, el contraste entre la honra (el príncipe) y la pasión (la pintura) se contrastan para destacar la fuerza de su fracaso conyugal. Finalmente, es interesante notar que, para poder recuperar tanto su honor como su esposa, adopta un estatus reducido y una identidad falsa.

Al mismo tiempo que don Juan lucha por compensar sus obligaciones sociales juntas con su pasión artística, se entiende que Serafina refuerza la solidez de su prisión figurativa por ser una mujer honrada y virtuosa. Durante el episodio con el retrato fracasado, ella le apacigua con su apoyo conyugal: “Ofrezco no volver más, si me costase la vida, a dejarme retratar de ti,

porque disgustado no he de verte” (164). Aunque ella fortalece su estatus como esposa en ese momento: “Si es tu gusto el retratarme, ¿Cómo puedo yo cansarme de lo que te agrada a ti?” (160) y también a lo largo de la obra contra don Álvaro: “Don Juan es noble ofendido” (204). Posteriormente, Serafina declara que su único deseo es agradar a su esposo: “Él es solo alma y ley de mi albedrío” (173). Su única ambición le deja a los caprichos de su marido, un hombre que no logra amarla mientras lucha con su pasión interna y por esa razón, el Carnaval será donde don Álvaro la apresa (Mitchell 357). Una y otra vez Serafina demuestra cómo se ha dedicado a ser buena esposa y a rechazar los cortejos de don Álvaro. Ignacio Arellano sugiere que la honra es “dramáticamente concentrada en la conducta amorosa de las mujeres” (66). Si se da por hecho que el comportamiento de las mujeres determina la honra familiar —el secuestro de Serafina y el potencial de ser violada o de tener relaciones sexuales con su comprometido anterior—, entonces se arriesga la honra de don Juan. La mera posibilidad de la deshonra constituye la deshonra real porque el honor se basa en la auto-estimación y en cómo la sociedad lo acepta (Carpio 508, McKendrick “Calderón” 139). Así Serafina refuerza la necesidad de formar un matrimonio honrado por medio de su comportamiento en casa con don Juan. En contraste, peligra lo sagrado de su casamiento cuando está con don Álvaro y pone en duda su dedicación a don Juan, deshonorándolo.

LA MUERTE OBLIGADA

La mujer sacrificada por su marido es el rol más conocido de los dramas de honor de Calderón por dos razones: cada mujer es inocente y el derramamiento de sangre limpia la “mancha” de la deshonra. Los motivos de Calderón no han sido fáciles de definir en los últimos cuatro siglos. Según Alexander A. Parker, los sucesos anteriores que les obligaban a don Juan y Serafina a

casarse, también les causa un gran sufrimiento vital e involucra a cada personaje de la obra en una cadena de causa y efecto hacia la muerte (231–32). Los resultados catastróficos del egoísmo de los personajes demuestran una lección en Calderón: no es posible centrarse en sí mismo porque todos los personajes están entremezclados por todas partes (233). Con ese análisis, se aclara la influencia del código de honor porque no es posible que don Juan evite casarse durante toda su vida: él es solo una parte de la red social. Además, según Casa “the defense of honor becomes . . . the defense of self” (10) y así don Juan ha de defender tanto su posición social como su matrimonio. Tampoco será posible que se involucre totalmente en su pasión artística porque no le dejaría ser buen esposo. La única solución es quitarle algo: o el matrimonio o el arte.

La responsabilidad de manejar y de dirigir el comportamiento de las mujeres correspondía a los maridos. Por eso, también les tocaba castigar la mala conducta (McKendrick “Calderón” 141). Además de ser la mujer sacrificada, las mujeres de la comedias de honor se caracterizan por ser las más bellas, un hecho que las condena a morir. De hecho, don Juan, el príncipe y don Álvaro están embelesados de su hermosura y no es raro que los hombres la culpen por forzarles a enamorarse.⁶ La belleza construye el destino de la mujer por castigarla a la muerte y, en las obras de honor, asegura que sus esposos se vuelvan sospechosos de infidelidad. Aunque Serafina es el único personaje que admite que su belleza es temporal y ya se pasará con los años, los otros personajes la definen y la persiguen por causa de su aspecto físico (Mitchell 356). En los dramas de honor calderonianos, los maridos se vengan de las personas y de las cosas más preciosas (Dunn 84), en este caso la hermosa Serafina. Mientras tanto, la obediente Serafina se define por la voluntad de su esposo y se rinde a su albedrío. Sin embargo, Serafina sufre de la

mala conducta de su comprometido anterior y de las circunstancias incomprendidas en las cuales don Juan se topa con ella.

El símbolo de la muerte venidera se halla en su caja de pintor, don Juan lleva sus pinceles y su pistola—todo junto, pero don Juan solo saca uno de ellos: la pistola. La creatividad y la destrucción son los dos temas que caracterizan al protagonista y en ese momento terminal, se manifiestan cada uno en una decisión fatal (Mitchell 357). Las escenas finales demuestran con claridad la fuerza del código de honor sobre don Juan en una situación grave. Por haber encontrado a su esposa en los brazos de don Álvaro, el caballero envidia la amenaza a su posición conyugal y ha de defenderla violentamente (Mitchell 359). El gran impulso de proteger y de defender lo suyo le dirige a reaccionar violentamente contra ambos personajes, creyendo que le han deshonrado. Los fusilan como verdugo y como albacea de las leyes del código de honor ante sus padres y ante el príncipe y de este modo consigue restablecer el orden.

Lejos de encarar las consecuencias de sus acciones, don Juan se encuentra perdonado por sus amigos vitales a cuyos hijos acaba de matar. No hay duda que de los tres hombres poderosos—el príncipe y los dos padres— no vacilan en aprobar las muertes de sus hijos y condenar su comportamiento deshonrado (Wardropper 287). En comparación con los otros estilos teatrales europeos—los cuales dejarían al protagonista solo y perdido— el teatro barroco calderoniano le otorga una vida de sufrimiento bajo el poder del mismo mecanismo que lo condenó a matar: el honor. Su castigo se define por sancionarle a vivir en silencio y restringido por el conocimiento de su impotencia con la realidad social que lo rodea (Benanu 84–85). A lo largo de la obra, se sabe que don Juan prefiere no cumplir con su honor, sino que desea ser pintor y además “se queja abiertamente del código de honor” (Carpio 521), en particular cuando le obliga a matarlos.

Las escenas finales dejan a los lectores con una sensación de injusticia: ver a un hombre matar a su esposa inocente y ver su indiferencia frente los motivos de ella (Wardropper 285). La cuestión de la muerte sancionada por la sociedad (Wardropper 287) se funda en las reacciones de los padres y el príncipe —los cuales le perdonan inmediatamente. En general, se considera que don Juan ha fracasado al establecer su honor porque termina como un pintor soltero con el mismo problema del principio: no tiene mujer. Aunque logra restablecer el orden, no ha podido procrear un heredero ni un retrato que capture la belleza de su esposa (Ansell 275). En esos últimos momentos, el título, *El pintor de su deshonra*, se personifica y se entiende cómo el que don Juan ha retratado su deshonra con la sangre de su esposa muerta.

El tema de la obligación es una noción compleja de afrontar en los dramas de honor escritos por Calderón de la Barca teniendo en cuenta las fuerzas sociales que se mezclan para crear los conflictos de los personajes. En *El pintor de su deshonra*, se ve que el conflicto interno del protagonista brota de la resistencia de rendirse a las expectativas sociales y, por hacerlo, encontrarse entre la obligación y la pasión. En ese caso, don Juan pierde sus habilidades artísticas después de desposarse con la bella Serafina. Aún más, ella, por querer ser buena esposa, refuerza su prisión figurativa e influye en el comportamiento negligente de su marido. Se establece que la juventud y su relación con el amor no se manifiesta en el casamiento entre don Juan y Serafina (Casa 14). No obstante, cuando el secuestro de su esposa amenaza su estatus social, don Juan recurre a defender su honor con don Álvaro. La lucha contra la sociedad y contra sus pasiones artísticas lo colocan en una posición de conflicto hasta volverse el asesino de su mujer y su supuesto amante.

El choque entre el hombre y sus principios corresponde a la sugerencia de Lope de Vega: el honor conmueve a toda la gente (Casa 7; Lope de Vega 18). Calderón de la Barca hace que

todos sus protagonistas contribuyan de alguna manera a su propia perdición por aprovecharse de sus debilidades (Dunn 88). Don Juan contribuye a sus propios problemas al casarse tarde (Casas 13) mientras que, al mismo tiempo, le quita a su mujer la oportunidad de desposarse por amor. El no consumir el matrimonio de este modo crea asimismo una sospecha de impotencia sexual. Desafortunadamente, se obsesiona con el honor hasta alabarlo como un dios y se vuelve esclavo de sus emociones (Casa 16). Don Juan y Serafina sacrifican el amor por causa de los valores sociales (Casa 15) con las cuales han de cumplir. Hasta el final mortal, don Juan se distancia de sus obligaciones y solo se involucra en ellas para poder mantener su honra. Por ejemplo, utiliza una pistola: un arma menos emocional y más desconectada de la muerte, la cual aporta la imagen del verdugo (Casa 20). El caballero repudia su “infame rito” (cit. Dunn 82) y así niega sus emociones y subraya sus obligaciones (Dunn 82).

Don Juan sufre de un aislamiento de sus iguales cuyas leyes él intenta apoyar y perpetuar (McKendrick “Calderón” 143). El futuro dudoso de don Juan proviene de la defectuosa decisión y la razón de matar a su esposa y negar sus raíces católicas por preferir la influencia de la honra (Mitchell 361). Según la perspectiva del honor, las acciones de don Juan son justificadas y le permiten vivir sin castigo, pero también le condena a vivir deshonorado hasta su muerte como pintor soltero. El contraste entre la posición que siempre quería y la muerte de su esposa con quien se había casado para evitar el deshonor construye la imagen de su deshonor perpetua (Park 235). En comparación con las otras obras de honor calderonianas, don Juan es considerado el más sensible de los esposos por sus reproches del código de honor. Sin embargo, no rehúsa llevarlos a cabo cuando arriesga su honra por medio de las acciones de su mujer. Por eso, se ve que cuando el conflicto se basa entre la obligación y la pasión, don Juan utiliza la obligación para justificar su decisión: entre la honra y la pasión, siempre se elige la pasión.

Notas

1. Esas obras son *El médico de su honra* (1637), *A secreto agravio, a secreto venganza* (1637) y *El pintor de su deshonra* (1645) en las cuales las muertes de las esposas permiten que el orden y el honor se restablezcan (McKendrick, “Anticipating Brecht” 218–219).
2. Ténganse en cuenta los finales distintos entre las comedias y las tragedias —por ejemplo, en las obras calderonianas, contrástese *La dama duende* (1629) con *El pintor de su deshonra*. En la primera, las damas se casan con los caballeros y viven felizmente. En comparación, la dama de la tragedia muere deshonrada y el caballero que la mata, huye y vive deshonrado.
3. El debate en cuanto a la virtud de Serafina no es el enfoque de este ensayo, pero es un tema polémico. Ella no se involucra físicamente en una aventura con su secuestrador, pero le queda el deseo de estar con él y está enamorada de él. Véase “En defensa de Serafina” donde se afirma su inocencia por no tener relaciones sexuales con don Álvaro.
4. Según el Catecismo de la Iglesia Católica, un matrimonio debe estar abierto a fertilidad, es decir, debe aceptar la responsabilidad de tener hijos y no impedir la procreación natural (1643).
5. El uso de las fiestas del Carnaval es considerado un recurso literario que crea un “mundo al revés” en que se hace lo que no se puede hacer normalmente (Domènech). Según Ignacio Arellano, Calderón utilizaba los espacios que creaban el marco que correspondía a la trama (44).
6. Un buen ejemplo de la culpabilidad de la belleza se encuentra en la obra de Andrés Claramonte *La estrella de Sevilla*. En esta obra, el rey se enamora de la bella dama

Estrella y le reprocha al final de obra diciendo: “Es ser hermosa, en la mujer, tan fuerte, que, sin dar ocasión, da al mundo muerte” (245).

Obras citadas

- Ancell, Matthew. "Perspectival Fig Leaves: The Failure of Representation in Calderón De La Barca's *El Pintor De Su Deshonra*". *Revista de Estudios Hispánicos* 48.2 (2014): 255–84. Impreso.
- Arellano, Ignacio. *Calderón y su escuela dramática*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001. Impreso.
- Benabu, Isaac. "Reading Closure". *Reading for the Stage: Calderón and his Contemporaries*. Woodbridge: Monografías, 2003. 81–86. Impreso.
- Calderón de la Barca, Pedro. "El pintor de su deshonra". *Dramas de honor*. Madrid: Espasa-Calpe, 1956. 119–231. Impreso.
- Carpio, Alejandra. "No había otra opción: otra interpretación de *El médico de su honra* de Calderón de Barca". *Bulletin of Hispanic Studies* 87.5 (2010): 505–22. Impreso.
- Casa, Frank P. "Honor and the Wife-Killers of Calderon". *Bulletin of the Comediantes* 29.1 (1977): 6–23. Impreso.
- Catecismo de la Iglesia Católica*. Ciudad del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2012. Impreso.
- Claramonte, Andrés. *La estrella de Sevilla*. Madrid: Ediciones Catedra, 1991. Impreso
- Dunn, P.N. "Honour and the Christian Background in Calderón". *Bulletin of Hispanic Studies* 37.2 (1960): 75–105. Impreso.
- Lago, Manuel Ruiz. "Estudio". *El pintor de su deshonra*. Ediciones Alcalá: Madrid, 1968. Impreso.
- Leech, Clifford. *Shakespeare's Tragedies and Other Studies in Seventeenth Century Drama*. Nueva York: Oxford, 1950. Impreso.

Lope de Vega, Félix. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. Enrique García Santo

Tomás. Madrid: Cátedra, 2006. Impreso.

McKendrick, Melveena. “Anticipating Brecht: Alienation and Agency in Calderón’s Wife-murder plays”. *Bulletin of Hispanic Studies* 77.1 (2000): 217–36. Impreso.

---. “Calderón and the Politics of Honour”. *Bulletin of Hispanic Studies* 70.1 (1993): 135. Impreso.

Mitchell, Phyllis Patteson. “When Sacred and Secular Intersect: Calderón’s *El pintor de su deshonra, comedia and auto*”. *Bulletin of the Comediantes* 48.2 (1996): 353–66.

Impreso.

Parker, Alexander A. “Towards a Definition of Calderonian Tragedy”. *Bulletin of Hispanic Studies* 39.4 (1962): 222–37. Impreso.

“The Death of Tragedy”. *Revista teatral* 14.714 (1853): 255–6. Impreso.

Vitse, Marc. “En defensa de Serafina”. *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro:*

Ficción teatral y realidad histórica. Ed. José Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla

Pérez. Granada: Universidad de Granada, 1998. 505–55. Impreso.

Wardropper, Bruce W. “The Unconscious Mind in Calderón’s *El pintor de su deshonra*”.

Hispanic Review 18.4 (1950): 285–301. Impreso.

Estudio sobre la recepción crítica de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora

Ana González Hernando
University of Hawai'i

El objetivo de este análisis se centra en probar el interés que la *Fábula de Polifemo y Galatea* ha suscitado en la crítica literaria y analizar las distintas aproximaciones al poema durante más de cuatrocientos años, es decir, desde el momento de su creación por parte de Luis de Góngora en 1612, hasta los estudios literarios y críticos más recientes. La principal relevancia del estudio reside en que nos da la oportunidad no sólo de confirmar la maestría del poema, sino también de trazar un recorrido crítico-histórico que contenga numerosas y distintas visiones que la obra poética haya inspirado.

A través de este estudio se ponen en relieve las reacciones de los contemporáneos del autor, que fueron muchas y muy contundentes, así como las de estudiosos y críticos posteriores entre los que destacan Dámaso Alonso y la Generación del 27, Pedro Rocamora o Alexander Parker. Asimismo, se tienen en consideración las visiones más actuales que la nueva crítica literaria nos ofrece respecto al poema de referencia.

La leyenda de Polifemo es uno de los temas más antiguos tratados en la historia la literatura universal. Hace su primera aparición en el canto IX de *La Odisea* (siglo VIII a.C.) donde Polifemo, hijo del dios marino Poseidón y la ninfa Toosa, se encuentra con Ulises. El Polifemo homérico se perfila como una criatura fuera de la civilización, un pastor que vive en una caverna y se alimenta de carne humana. Este ser presenta más que evidentes afinidades con los sátiros de la mitología griega por el uso del cayado de pastor, su costumbre de cubrir la desnudez con pieles de animales, señalando así su salvajismo, y por su sueño de beodo (Rodríguez López 8). Representa pues, una realidad intermedia entre lo humano y lo salvaje de la naturaleza, mitad hombre, mitad bestia; un ser monstruoso, antropófago e indómito:

Era dueño del antro un varón monstruoso; pacía
 sus ganados aparte, sin trato con otros cíclopes,
 y guardaba en su gran soledad una mente perversa.
 Aquel monstruo causaba estupor, porque no parecía ser
 humano que vive de pan [. . .] Barruntaba en mi espíritu
 prócer que me habría de encontrar con un hombre dotado de
 ingente fortaleza, brutal, sin noción de justicia ni ley.

(Homero 140-141)

Años más tarde, en *El Cíclope* de Eurípides (485-406 a.C.) se confirma la antropofagia insaciable de Polifemo. Así con todo, el imaginario griego en un momento dado transforma este cíclope feroz en un enamorado, siguiendo la tradición bucólica del helenismo, y al conjunto de dicha tradición mitológica se añade una cierta vocación musical como característica personal de Polifemo (Rodríguez López 8). Filoxeno de Citera (435-380 a.C.) ofrece nuevamente un acercamiento bucólico pastoril de la fábula con un Polifemo más humano, enamorado de Galatea, que encuentra consuelo del amor no correspondido¹ en las artes del canto y la música, siendo ésta pues, la primera alusión documentada a los amores de Polifemo y Galatea. Posteriormente, los rasgos de Polifemo como enamorado se desarrollan en los *Idilios* de Teócrito (310-260 a.C.) como se aprecia a continuación:

Nada cuidaba ya: del monte al hato
 La grey tornaba sin pastor ni guía;
 A su bella cantando el insensato

¹ El historiador Apiano de Alejandría (siglo II), sin embargo, relata que su amor fue correspondido y que Galatea le dio tres hijos: Celto, Ilirio y Gala (Cantú 572).

Desde el alba en la playa se escocía:
 De Venus le causó tal arrebató
 El dardo que en el pecho hondo tenía.

(Teócrito 98)

Finalmente, es Ovidio (43 a.C.-17 d.C.) quien introduce por primera vez el personaje de Acis, hijo de Pan, en sus *Metamorfosis*, transformando la historia de amor de la pareja en un trágico triángulo amoroso. Cuenta Ovidio que estando Galatea reposando en el pecho de su amado, el celoso Polifemo los sorprende. Tratando de aniquilar a su rival, le lanza una enorme piedra, pero el joven Acis, en vez de morir, vivirá por siempre en las aguas de su metamorfoseada sangre en río cristalino. Es esta la versión de la fábula que toma años más tarde la tradición literaria española.

En la literatura española, traducciones directas de Ovidio aparte, la fábula de Polifemo es motivo recurrente. Precediendo a Góngora, tratan el tema autores tales como Cristóbal de Castillejo, Pérez Sigler, Sánchez de Viana, Gálvez de Montalvo, Barahona de Soto, Carrillo de Sotomayor, y con posterioridad al poema gongorino, Lope de Vega y otros muchos poetas, quienes escriben sus particulares versiones. Ahora bien, cabe señalar que más allá de la elección temática, en el *Polifemo* de Góngora el porcentaje más elevado de imitaciones y reminiscencias procede de los grandes poemas épicos españoles (Vilanova 46), destacando el influjo de Garcilaso, la enorme huella de Alonso de Ercilla (1533-1594) y la inspiración del poeta cordobés Juan Rufo (1547-1620).

Los muchos alardes técnicos e innovaciones que Góngora pone en práctica con su *Polifemo* conducen a la lengua castellana a una situación límite nunca antes alcanzada. Tratándose de una nueva aventura estética, desde el mismo momento de su difusión produce

reacciones encontradas entre los críticos y escritores contemporáneos a su autor. Reacciones de asombro, ignorancia, envidia o entusiasmo se suceden (Roses Lozano 1). Ante los nuevos rumbos que adquiere la poesía gongorina son pocos los críticos que se muestran indiferentes; unos perciben en tales excesos el peligro de la ruptura poética, otros comentan el poema entre burlas, y no son pocos los admiradores que tratan de fundamentar, de una manera u otra, las audacias del poeta.

Con anterioridad a su publicación, Góngora requiere la opinión de Pedro de Valencia (1555-1620) y Francisco Fernández de Córdoba, abad de Rute (1555-1620), reconocidos humanistas de la época (Romanos 160). Ahora bien, dichas opiniones, vertidas desde la amistad, difieren en gran medida de la crítica severa que presenta el sevillano Juan de Jáuregui (1583-1641), quien en su *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* (1615), comentario en prosa no exento de gracia, dirige al autor culterano una extensa declaración de intenciones tales como “persuadirle, por evidentes causas, que no nació para poeta concertado, ni lo sabe ser, ni escribir versos en juicio y veras, por mengua de natural y por falta de estudio y arte” (Jáuregui 4). Asimismo, expone —sin lugar a dudas o ambigüedades— la opinión que la lectura del *Polifemo* le había suscitado: “Y con ser tan pestilente y perjudicial esta obra (las *Soledades*²), es aún peor, si peor puede ser, el *Polifemo*” (Jáuregui CXXXII).

Al *Antídoto* responden varios defensores de Góngora, entre ellos Francisco de Cascales (1564-1642), quien en sus *Cartas Filológicas* (1626) elogia a Góngora como poeta aunque rechaza el lenguaje culto y los excesos en que cae este. En la octava carta, Cascales critica a Góngora a propósito del estilo escogido para la composición de la fábula

¿Qué otra cosa nos dan el *Polifemo* y *Soledades* y otros poemas semejantes, sino palabras trastornadas con catacrese y metáforas licenciosas, que cuando

² La aclaración es mía.

fueran tropos muy legítimos, por ser tan continuos y seguidos unos tras otros, habían de engendrar obscuridad, intrincamiento y embarazo? Y el mal es, que de sola la colocación de palabras y abusión de figuras nace y procede el caos de esta poesía. (VIII)

Es a partir de esta carta que al proclamar abiertamente la ininteligibilidad de la poesía gongorina se abre el tradicional camino para la división de los dos Góngoras: el príncipe de la luz y el príncipe de las tinieblas (Del Río 623).

Siguiendo la misma línea crítica de Cascales, Pedro Díaz de Rivas, amigo y paisano de Góngora, en sus *Anotaciones*, escritas entre 1616 y 1624, con inteligentes razones comenta la fábula, mérito que se acrecienta por la condición de ser punto de partida para posteriores interpretaciones de la fábula gongorina (Romanos 583). En líneas generales sigue el procedimiento clásico de anotar versos o palabras, dando la interpretación o explicación cuando el caso lo requiere, para desentrañar las ocultas alusiones mitológicas, referencias geográficas, científicas o históricas; analizando también el uso de las intrincadas construcciones sintácticas. Se trata de un análisis formal y de contenido principalmente enumerativo con el objeto de esclarecer los matices del juego dialógico propuesto por Góngora.

Asimismo, cabe destacar la crítica posterior de José Pellicer de Ossau Salas y Tovar (1602-1679) en sus *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, publicadas en 1630. Frente a quienes consideran a Góngora como oscuro, intrincado o poeta ininteligible, Pellicer realiza un ejercicio de exégesis revelando los significados más difíciles del poema gongorino en un tono de ciego panegírico en el que solo encuentra bellezas. Pellicer jamás se remonta a la esfera de la filosofía, jamás vuelve la vista atrás para reconocer el primitivo origen

de la literatura española, jamás sospecha que hubiese más arte que el arte por ella encomiado ni más belleza que la belleza culterana (Alborg 561-562).

Tras la muerte del poeta, su obra se publica bajo el título de portada *Homero español* como muestra de la veneración que se le profesa. Toda la poesía del XVII recibe sus huellas, tanto en la península como en la América española y Portugal (Alonso, *Cuatro poetas* 52), continuando este influjo hasta mediados del siglo XVIII. Es Ignacio de Luzán (1702-1754) quien con su tratado conocido como *La Poética*, que si bien es editado por primera vez en 1737, se mostró definitivamente influyente en una segunda edición en 1789, tiene la originalidad y valentía de adoptar una posición radicalmente opuesta a la inmediatamente precedente, definiendo el estilo de Góngora como “sumamente hinchado, hueco y lleno de metáforas extravagantes”, como comenta Alonso (*Cuatro poetas* 53).

Pero las ideas de Luzán no son aceptadas sin oposición. Juan de Yriarte (1702-1771), helenista, latinista, bibliógrafo, lexicógrafo y poeta español de la Ilustración, sale en defensa del poeta áureo.³ Pero el de Yriarte no es el sentimiento generalizado del siglo XVII, que se significa por una total desvalorización de las obras centrales de Góngora, y por supuesto del *Polifemo*, como negación de la llamada corrupción del gusto propia de la extravagancia lírica del Siglo de Oro que ya no tiene cabida en esta época de la literatura española. Tras el apogeo crítico del *Polifemo* en el siglo XVII, junto al desvanecimiento del Imperio español, también se desvanece la obra de Góngora.

³ “Del obscuro Licofron / Mereces, Góngora, el nombre; / Que si él fue Griego entre Griegos, / Tú eres Griego entre Españoles.” Epigrama XII: “Sobre la obscuridad de los versos de D. Luis de Góngora” (Yriarte 248).

Esta es la tendencia crítica que sigue hasta bien entrado el siglo XIX en el que al fin se restaura la valoración de la literatura clásica española, maltratada por las corrientes neoclasicistas del XVIII. Ahora bien, dicha restauración tampoco es general, pues el mayor crítico español del XIX, Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912), execró a Góngora con una furia que no habían mostrado ni los mismos neoclásicos. Alonso (*Cuatro poetas* 55) nos recuerda las palabras de Menéndez Pelayo: “¡Llega uno a avergonzarse del entendimiento humano! [. . .] Góngora... llegó en su última época al nihilismo poético, a escribir versos sin idea y sin asunto, como meras manchas de color o como mera sucesión de sonidos.” Es por ello que el siglo XIX pasa sigilosamente, como de refilón, sobre la considerada obra oscurantista del autor culterano. Hay que esperar a las primeras décadas del siglo XX para que se restablezca la crítica y estudio de la obra gongorina de la mano, fundamentalmente, de Dámaso Alonso.

El momento simbólico que señala el interés del grupo de autores ahora conocidos bajo el nombre de Generación del 27 por la figura de Góngora, es la celebración del tercer centenario de su muerte en 1927, conmemoración que, a la postre, será la que de nombre al grupo de autores. Los actos que conmemoran el tricentenario, organizados fundamentalmente por Gerardo Diego y Rafael Alberti, cuya narración se recoge en la revista *Lola*, no parecen ir más allá de una celebración festiva de escasa trascendencia pública o social en la que solamente participan los autores del grupo. Sin apenas contenido literario, a excepción de la jocosa narración de los hechos a cargo de Gerardo Diego, tiene como resultados directos la inocente exaltación de la figura de Góngora y la afirmación de la misma existencia de grupo, tratando de proyectarse mediante un infantil ataque a la actitud de la Academia (Real Ramos 166). Más allá de los estudios, comentarios, críticas y reconocimientos, la Generación del 27 asume a Góngora como modelo de poesía, incorporando elementos de su exquisita técnica y reformulando sus

procedimientos estilísticos, vocabulario, sintaxis y artificios poéticos; alcanzando así Góngora un nuevo periodo de máxima vigencia 300 años después de su muerte.

Dámaso Alonso descubre a los comentaristas del XVII en Cambridge, en 1924, y es capaz de leer y entender la obra más compleja de Góngora a través de ellos (Alonso, *Poesía española* 326). Con esa fecha arrancan más de cincuenta años, de 1927 a 1984, de investigación y difusión de la figura y obra poética gongorina. Volcado en un análisis estilístico del poema gongorino, estudia el vocabulario y la precisa sintaxis de Góngora, examina el cultismo en la obra y detalla su origen y precedentes en la poesía de los siglos XIV, XV y XVI. Trata los cultismos como elaboraciones sintácticas, como partes del significante que sirven de soporte al significado, adquiriendo expresivo cual síntesis perfecta de precisión formal y técnica de la expresión poética, definiendo al *Polifemo* como un poema de sensaciones (Alonso, *Góngora y el "Polifemo"* 46). Así, en contraposición a los críticos para quienes el *Polifemo* es solo forma sin sentimiento, para Alonso Góngora emplea la lógica, el rigor y el orden al servicio del arte, consiguiendo una construcción formal de patrones rítmicos y expresiones musicales que evocan contenidos y emociones, forma y sentimiento en perfecta armonía.

José María de Cossío (1892-1977), aunque no es gongorista especializado, en su libro *Fábulas mitológicas en España* (1952) hace referencia a la polémica suscitada por el *Polifemo*, decantándose por la interpretación del fenómeno como un intento de creación de una nueva lengua poética, más que en la explicación del culteranismo como un esfuerzo de apartarse del lenguaje vulgar (Cossío 301). Cossío elimina cualquier posibilidad de plagio, pues “la originalidad en la época no era como la entendemos hoy” (313) y considera a Góngora como la culminación del conceptismo-cultismo cuya superación se materializa en el gongorismo, “a mi entender, con Góngora acaba el movimiento cultista y comienza el gongorino” (308), entendido

como cultismo extremo léxica y gramaticalmente expresado. Señala esta superación en el *Polifemo* como un proceso de acumulación y condensación, de intensificación del procedimiento hasta llegar a sintetizar las características que se podían ya apreciar de forma aislada en las poesías anteriores del mismo autor. Es, según Cossío, el máximo exponente de la recreación artística de más alto alcance de una fábula mitológica en la historia de la literatura española (531).

Jorge Guillén (1893-1984) estudia a Luis de Góngora y el *Polifemo* intensamente, sobre los que versará su tesis doctoral. En su libro *Lenguaje y poesía* (1961) es donde se detiene a analizar el poema y al poeta más explícitamente, si cabe. Inicia Guillén su reflexión sobre Góngora considerándolo como el más alto exponente de la poesía occidental en la formulación del lenguaje poético como expresión indirecta, el lenguaje poético con mayor grado de abstracción (34). A partir de ahí, disculpa y valora la complejidad laberíntica de Góngora, pues el lenguaje característico de la poesía es la ambición del poeta. Y además de su meta, es su objeto último: la creación de un lenguaje poético cercano al latín y al griego, alejado de la lengua vulgar. En la descripción de la técnica poética de Góngora, Guillén emplea la metáfora de la construcción de un nuevo lenguaje poético y también de las relaciones léxicas y sintácticas entre los diferentes versos del conjunto de la obra (43), continuando la metáfora al definir la composición del poema como la arquitectura de la obra poética. Es el objeto el que define la poesía de Góngora, tiene toda la presencia frente a la idea o al sentimiento. Ninguna concesión a las propias pasiones, ninguna introspección. Solamente el objeto. El objeto en el estilo gongorino se presenta para Guillén análogo a la obra pictórica del Greco o Velázquez; éste se presenta tal como los grupos escultóricos barrocos nacionales. El poeta únicamente contempla; y el lenguaje es el objeto de los objetos. Lenguaje construido como un objeto enigmático. Enfatiza Guillén: “lo

que nos conduce a Góngora es, en definitiva, lo que nos separa de él: su terrible pureza, el lenguaje poético” (70).

Como resulta habitual, y en el reconocimiento y difusión de Góngora no es un caso diferente, Federico García Lorca hace una aproximación singular dentro de la Generación del 27. En su conferencia presentada por motivo del tercer centenario de la muerte de Góngora en la Residencia de Estudiantes bajo el título “La imagen poética de don Luis de Góngora” (1926), Lorca señala que para situar a Góngora hay que hacer notar los dos grupos de poetas que luchan en la historia de la lírica de España: los poetas llamados populares y los llamados cultos o cortesanos. Góngora como poeta culto que se distancia del lenguaje popular, lenguaje castellano todavía en desarrollo, explorando la tradición latina y griega en un intento aristocrático de búsqueda de la belleza que no se alcanza a encontrar en el castellano. No obstante, incorpora en su poesía elementos propios de la tradición popular española y andaluza tales como el natural uso de la metáfora, hasta conseguir metáforas puras, hasta alcanzar poesía pura (García Lorca 1042). Góngora inventa por primera vez en el castellano un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas, y piensa, sin decirlo, que la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes. Enumera Lorca, además, la revolución gramatical que supone Góngora, la nueva aproximación objetiva eliminando cualquier tipo de narrativa o argumento que queda sustituido por una acumulación de metáforas. *La fábula de Polifemo y Galatea* es un poema de erotismo puesto en sus últimos términos. Se puede decir que tiene una sexualidad floral, “una sexualidad de estambre y pistilo en el emocionante acto del vuelo del polen en la primavera” (1053).

Entre los trabajos más eruditos de Antonio Vilanova (1923-2008) destaca su libro *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora* (1957), cuyo origen se remonta a la tesis doctoral

del profesor, filólogo y crítico literario, dirigida por Dámaso Alonso; donde rastrea los antecedentes de cada concepto en una relación detallada y metódica de fuentes y definición de las cadenas temáticas del *Polifemo*. Para Vilanova (41), los quinientos cuatro versos del poema se convierten en nada menos que doscientos temas diferenciados que identifica y analiza con rigor y profusión. Se trata de un paciente, minucioso y esforzado trabajo, utilizando y transcribiendo la exégesis de los comentaristas anteriores, sometiendo a una revisión rigurosa su aportación crítica, eliminando la erudición pedantesca y las digresiones superfluas.

Pedro Rocamora (1913-1994) en *De Góngora a Unamuno* (1965), tomando riesgos desde la primera línea de su análisis, propone la búsqueda de la razón concluyente que explique la actitud estética del poeta cordobés. En un planteamiento distanciado del análisis estilístico y técnico, busca el porqué último de la poesía de Góngora. Y así, mediante una curiosa recepción sociológica, alcanza a hacernos partícipes emocionados del mundo del *Polifemo*. Bajo un estilo de lectura apasionada que recorre el conjunto del análisis, Rocamora entiende la poesía de Góngora como la tensión entre lo popular-natural de sus primeras obras, entre su ciudad natal de Córdoba, su ciudad madre, y la reacción erudita y aristocrática de su llegada a ciudades conflicto, Valladolid-Madrid. Como consecuencia, el inevitable resultado del ensimismamiento y la evasión que se traspone a su poesía como refugio y recreación del mundo cortesano (17). Nace así el mundo propio de Góngora cual reacción a violenta de un imperio en decadencia, cansado de guerras y delirios, que aloja la vida desengañada del poeta casi agotado (Rocamora 24).

Alexander Parker analiza el poema gongorino en *Polyphemus and Galatea. A Study of Interpretation of a Baroque Poem* (1976) desde una reflexión sobre toda la crítica anterior: tanto la corriente española, especialmente la de Dámaso Alonso y Vilanova, como la crítica extranjera representada por Pabst, Jammes, y Jones. Aparte de esta recopilación crítica, Parker interpreta el

poema bajo las premisas de la teoría de Baltasar Gracián expuesta en *Agudeza y arte del ingenio* (1648).

Pabst presenta una visión impresionista de la poesía de Góngora (52) en la que se recoge únicamente la experiencia sensorial y nunca la espiritual. Se trata de una visión no compartida por Parker quien ve en la sensibilidad gongorina la síntesis sentimiento e intelecto (52). Por otro lado, Robert Jammes identifica la relación Acis Galatea y su descripción por Góngora como el elemento más novedoso del *Polifemo*. Sería la realización de un amor pagano no presente en Ovidio y que, en el desenlace del poema, la novedosa metamorfosis de Acis, supondría el triunfo del amor sobre la muerte (Parker 55). Así también R.O. Jones, añade Parker, interpreta el final de la fábula como una doble derrota, tanto de Polifemo como de Acis, definiendo el poema como una alegoría de la brevedad de la felicidad.

Concluye Parker (57) declarando al *Polifemo* como un poema precristiano, en ningún caso amoral, situado en el universo renacentista de la tradición pastoril, en resumen, formando parte del mito del primer estado de la historia del mundo. Una edad de oro nostálgica de la belleza, inocencia y naturaleza incorrupta. Con carácter general, y a la vista de la definición de ingenio de Baltasar Gracián como “in a harmonious correlation between two or three knowable terms, the correlation being expressed by an act of the mind”, Parker reelabora el estudio del poema en términos de “correspondence and proportion, disproportion and dissonance, similarity and dissimilarity, parity and disparity” (39).

Superados los análisis formales y estilísticos tradicionales del neogongorismo representados principalmente por los críticos de principios del siglo XX, en los últimos años gran parte de la investigación sobre el *Polifemo* se centra en la aproximación temática de presencias

transversales a lo largo del poema, bien de interpretación pictórica o musical, de identificación de elementos físicos relevantes, o de la relación poema-poeta-poema.

En la comparativa pictórica se define al *Polifemo* como una estructura sonora que se transforma en contenido bajo las connotaciones cromáticas. El texto elude su propio sentido como tal para entregarse a un significado más amplio, poniendo en relieve el privilegio que la época barroca concedía a las artes pictóricas (Cancelliere 789). Como muestra de estas artes, el mismo poema se articula en torno a los contrastes propios de la técnica del claroscuro ya desde el momento primigenio del título donde se expresa el choque entre lo oscuro, Polifemo, y lo resplandeciente, Galatea. Más allá del mero contraste de luces, esta técnica pictórica conocida en España como tenebrismo, traduce también significados alegóricos, antropológicos y simbólicos que se señalan a lo largo del poema. Estas consideraciones son la base que justifica el análisis de paralelismos poético-pictóricos, entre las técnicas de pintura barroca y el lenguaje gongorino (790-791).

En la búsqueda de análisis temáticos se fundamenta la elevación de los considerados, hasta la fecha, subtemas al rango de tema autónomo que estructuran el *Polifemo* a través de la selección significativa de las imágenes que lo representan. Se trata de destacar la manera en que el corpus elegido para los análisis propuestos establece una lógica con el poema y al mismo tiempo estructura el texto general del mismo. Se trata de un tipo de lectura no autoritaria (Granados 196) que se reconoce abierta a más de un sentido e incluso llena de fisuras o fugas pero al mismo tiempo dialógica respecto a la tradición crítica anterior.

Finalmente, siguiendo la tendencia crítica a analizar la autorrepresentación en distintos autores áureos, se identifica el uso de la llamada máscara por parte de Góngora que se concreta en el *Polifemo* como la del propio monstruo (Vélez-Saiz 214) con la intención autoral de

confundir intencionalmente la imagen de sí mismo y la del personaje que describe. Así pues, la exageración del instrumento musical en el poema, la zampoña, se interpreta como parodia del propio por parte de su autor. La zampoña de Polifemo tiene cien cañas en lugar de las cinco o seis correspondientes, realiza un ruido bárbaro: confunde la selva y altera el mar.

Los estudios sobre Góngora se suceden también en fechas más recientes. Destacan, entre otros muchos, el volumen colectivo *Góngora hoy* editado por J. Roses en 2005 y dedicado al *Polifemo*, los libros de Micó (2001), el de M. C. Cabani (2007), el volumen 83, 2 del BHS (2006) también sobre el Polifemo, los dos libros sobre el mismo poema de J. Ponce Cárdenas (2009 y 2010), a quien se debe una edición del *Polifemo* anotada y llena de novedades, y la coordinación de un número doble de *Ínsula* conmemorativo de su composición (2012).

El Polifemo es un poema controvertido, estudiado y explicado según las posturas críticas propias de cada época, desde la pura exégesis hasta la crítica más feroz, pero en escasas ocasiones se considera como un poema que deje indiferente. Este interés crítico de aproximadamente cuatrocientos años confirma la calidad del poema, del que mucho está dicho pero aún queda mucho por decir. Se trata por tanto de un poema que sigue admitiendo nuevos análisis y lecturas de figura/fondo, en los que la figura inalterable es el *Polifemo* mismo y el fondo son las diferentes aproximaciones críticas empleadas.

Tras la realización de un amplio estudio diacrónico sobre la recepción crítica del Polifemo de Góngora, aunque su totalidad sea prácticamente inabarcable, se comprueba que ésta supera con creces —en extensión y profundidad— el impacto que, en un principio, cabría esperar de un poema de poco más de quinientos versos.

Obras citadas

- Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española: Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1970.
- Alonso, Dámaso. *Cuatro poetas españoles. Garcilaso, Góngora, Maragall y Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1962.
- . "El Polifemo, poema barroco por Dámaso Alonso." *Atenea* (2009): 231-249. Internet. 6 de abril 2015.
- . *Góngora y el "Polifemo"*. Madrid: Gredos, 1974.
- . *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1950. Bernal
- Romero, Manuel. "La falsa influencia de Góngora en el grupo literario del 27." *Góngora y su estela en la poesía española e hispanoamericana*. Córdoba, 2014. 1-11. Internet. 12 de abril 2015.
- Cancelliere, Erica. "Dibujo y color en la Fábula de Polifemo y Galatea." *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. 1989. 789-798. Internet. 2 de mayo 2015.
- Cantú, César. *Historia universal: Tiempos antiguos*. Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig, 1864.
- Cascales, Francisco. "Epístola VIII. Al licenciado Luis Tribaldo de Toledo sobre la oscuridad del 'Polifemo' y 'Soledades' de Don Luis de Góngora." *Cartas filológicas* (1634). Cervantes Virtual. Internet. 2 de abril 2015.
- Cossío, José María. *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Espasa Calpe, 1952. Del Río, Ángel. *Historia de la literatura española. Desde los orígenes hasta 1700*. Vol. 1. Madrid: Ediciones B, 1996.
- García Lorca, Federico. *Obras completas* (1031-1055). Madrid: Aguilar, 1953.
- Granados, Pedro. "El mar como tema estructurante en la *Fábula de Polifemo y Galatea*." *Lexis*:

Revista de lingüística y literatura 18.2 (1994): 177-196. Internet. 27 de abril 2015.

Guillén, Jorge. *Lenguaje y poesía*. Cambridge: Harvard University Press, 1961. Homero. *Odisea*.

Barcelona: Bruguera, 1982.

Jáuregui, Juan de. *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades por Juan de Jáuregui*.

Sevilla: Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla, 2002. Internet. 3 de abril

2015.

Parker, Alexander. *Polyphemus and Galatea. A Study in the Interpretation of a Baroque Poem*.

Edinburgh: Edinburgh University Press, 1977.

Real Ramos, César. “El fin de la vanguardia histórica: la tradición como vanguardia en la

generación del 27.” *Actas del Congreso de la Associazione Ispanisti Italian (AISPI)*.

Del Modernismo a la Vanguardia. Palermo: Flaccovio Editore, 1990. 163-171. Internet.

22 de abril 2015.

Rocamora, Pedro. *De Góngora a Unamuno*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones

Científicas, 1965.

Rodríguez López, María Isabel. “Iconografía de Polifemo: el Cíclope enamorado.” *De Arte*,

revista de historia del arte 12 (2013): 7-26. Internet. 2 de mayo 2015.

Romanos, Melchora. “Las ‘Anotaciones’ de Pedro Díaz de Rivas a los poemas de Góngora.”

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 1986. 583-589.

Internet. 22 de abril 2015.

Roses Lozano, Joaquín. *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*. Madrid: Támesis, 1994.

Teócrito. *Los idilios*. s.f. s.e. 97-103. Internet. 25 de abril 2015.

Vélez-Saiz, Julio. “La ruda zampoña de Polifemo: Autorrepresentación y parodia en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora.” *Rilce* (2010): 214-230. Internet. 27 de abril 2015.

Vilanova, Antonio. *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*. Tomo I. Madrid: Tesis, 1957.

Yriarte, Juan de. *Obras sueltas de don Juan de Yriarte*. Madrid: s.e., 1774. Internet. 23 de abril 2015.

Los tres entierros de Melquiades Estrada o la consecución de relaciones interétnicas

*Jaime Pérez Macanás
New Mexico State University*

"The democratic ideal of the 'melting-pot' brings into crisis the relationship between separatist cultures, languages, and sexual activity and the full force of integration which would reconfigure the family and romance along with national identity" (2000: 161). El término identidad nacional al que hace referencia Robyn Wiegman nos remite al sentimiento de pertenencia a una nación, ese sentimiento de identidad y de participación de una comunidad histórico-cultural en el que se promueven una serie de valores, los cuales tiene unas características intrínsecas a su forma de pensar desarrollada a lo largo de la historia, una organización social y política. Además, dicha nación consta de una lengua, una raza, una religión y demás factores que se superponen entre ellos, que se asumen, o, en otras ocasiones, que llegan incluso a negarse. Esta identidad nacional, además, se ve representada por lo que consideraríamos elementos bien avenidos a llamarse patrios, como pueden ser: una bandera, un himno o escudo nacional o la moneda propia del país.

Benedict Anderson acuñó en el año 1983 el término "comunidad imaginada" para hablar de ese sentimiento de identidad nacional. El autor habla de una nación como un hecho social, es decir, como algo inventado por las personas que se distinguen a sí mismas como parte de ese territorio. Asimismo, también afirma que el concepto de nación y nacionalismo fue un término que los conquistadores europeos trajeron con el colonialismo al Nuevo Continente y que posteriormente adoptarían las razas de Hispanoamérica. Esta asunción contrasta con el punto de vista de los primordialistas, la cual afirma que el concepto de nación existe desde el inicio de la humanidad.

Ante este pretexto, no es menester plantearnos hasta qué punto el concepto de nación es algo que las potencias europeas (ante el albor del imperialismo reinante en el siglo XVIII y la supremacía e influencia de este continente en el mundo, así como por la posterior influencia de lo que conocemos como Revolución Industrial), inventaron para establecer entre ellas una lucha de poder que se saldaba en victoria con la nación que obtuviera más territorios a ambos lados del Atlántico. No es irracional este pensamiento si tenemos en cuenta que las potencias de entonces peleaban por la conquista del mundo y la imposición de su "sociedad", entendida, tal y como hemos comentado anteriormente, como un conjunto de factores en otros lugares.

En *Los tres entierros de Melquiades Estrada* acudimos como testigos a la idealización y pérdida de este sentimiento de nación y a la intersección cultural, a través de los diversos personajes que aparecen en la pantalla. En la película se nos presenta la historia de Melquiades Estrada, un inmigrante mexicano que cruza la frontera con Estados Unidos en busca de trabajo para proporcionarle una mejor vida a su familia. La suerte le recompensa encontrándose en el camino con Pete, un estadounidense desprovisto de cualquier arraigo y que, como Samuel Manickman afirma: se trata de un "forastero aislado dentro de su propia sociedad". La relación entre estos dos personajes se afianza hasta llegar a establecer una relación de amistad basada en la lealtad y el compañerismo. Sin embargo, un fatal acontecimiento acaba con la vida de Melquiades y Pete se ve abocado a llevar a buen puerto el único favor que su amigo le había pedido: regresar su cuerpo a México, su país natal.

En el análisis de la primera secuencia, aparecen representados esos dos mundos: México y Estados Unidos. La primera toma abre con un plano abierto, podemos ver también una profundidad de espacio y una panorámica, para que nosotros como espectadores, seamos testigos de la división entre dos naciones que se presuponen bien diferenciadas, dos culturas distintas: la

mexicana y la estadounidense. Igualmente, hay un *mise-en-scène* con la aparición del coche de la policía fronteriza, los *border patrols*, los encargados de proteger esa línea divisoria a cuerpo y alma, aunque para ello tengan que superar las barreras de la ética y la moral humana. De igual forma, podemos escuchar una música de corte más racial como parte del sonido extradiegético que desaparece en cuanto se nos presenta un primer plano de los dos *border patrol*.

Podríamos pensar que se trata de un hecho aislado, que simplemente esta música se encuentra en la primera escena para ponernos en ambiente, pero si ahondamos un poco más allá, podríamos afirmar que *Los tres entierros de Melquiades Estrada* no va a ser una película de Hollywood al uso. El hecho de que México en su totalidad sea la primera imagen que veamos y que el sonido extradiegético nos remita a las antiguas culturas tribales mexicanas, nos hace presagiar que el papel que el hombre mexicano va a representar en esta película va más allá de una mera comparsa del hombre blanco. Tommy Lee Jones nos intenta poner en antecedentes para lo que estamos a punto de ver en la película: poderemos observar una subversión del género de películas con la frontera como telón de fondo, los llamados *border films*.

La conciencia negativa estadounidense respecto del mexicano, se ha podido ver reflejada en la gran cantidad de películas que han retratado a este como un ser violento, un bandido, hasta el punto de referirse en un tiempo determinado a los mexicanos con el término "greaser". A pesar de que este prejuicio ya se dejó de lado, la imagen que las películas han proporcionado de los mexicanos ha dejado en el colectivo estadounidense una imagen que muy difícilmente podrá ser borrada, aunque es cierto que, al día de hoy, el mexicano es representado como un personaje multicultural y más avenido con la sociedad actual.

Entre esos pocos que sobresalen para ofrecer una imagen distinta, encontramos la película que representa el tema de este ensayo. En *Los tres entierros de Melquiades Estrada* el

personaje de Pete ofrece una visión del americano blanco distinta, seguramente porque como afirma Bach *et al.* podríamos considerarlo como un personaje transnacional, en sus propias palabras: "by living their lives across borders, [transnationals] find themselves confronted with and engaged in the nation-building processes of two or more nations". (1994: 34). El hecho de que Pete sea un personaje sin ningún arraigo, un tipo que simplemente intenta ayudar a una persona que considera su igual, sin importar la raza, el color de su piel o su nacionalidad, lo convierte en una *rara avis* entre los personajes que pueblan el territorio norteamericano o la película más específicamente.

Lo anterior queda patente en otra escena de la película en la que la relación entre el personaje mexicano y el estadounidense se hace más visible que nunca. En ésta, encontramos a los dos personajes sentados, mirando al frente en un estanque. La cámara los muestra a la misma altura desde una posición baja. Por primera vez no encontramos al hombre blanco por encima del mexicano con un plano superior; los dos se tratan de tú a tú, hablan de igual a igual; la imagen que recibimos como espectadores es que ambos están en una aparente igualdad de condiciones. Ambos son dos forasteros en una tierra de nadie, almas gemelas perdidas en la vida. Esa *No man's land*, la frontera del miedo, de inseguridad, de violencia, donde ocurren las atrocidades más grandes que uno pueda pensar, también puede traer un remanso de paz y dar lugar a relaciones interétnicas fructuosas, aunque solo en el plano amistoso. Las personas pueden verse desprovistas de ese sentimiento de nacionalidad ante una sola nación y pueden llegar a establecer puentes entre dos culturas tan distintas, pero que a la vez comparten mucho en común. Uno puede abrazar dos culturas, y por ello no tiene por qué dejar de amar la suya propia, y el hecho de que un personaje como Pete, estereotipado en un principio como un vaquero texano (aunque con conocimientos de español, lo que le hace destacar entre el resto), llegue a adoptar a la cultura

mexicana como otra parte de su esencia, nos indica que hay esperanza en esa vorágine de muerte, hambre, traumas y criminalización que es la frontera.

Por otra parte, la música de esta escena, representada con un sonido extradiegético de nuevo, nos vuelve a indicar lo que habíamos visto en la escena anteriormente comentada. En esta ocasión, se nos presenta una música de corte más ranchero, más relacionada con el México actual. Pero a efectos prácticos, viene a significar lo mismo: el mexicano es el que tiene el control ahora, hasta el punto de pedirle al blanco que le haga un favor: "Prométeme una cosa, Pedro: que si me llego a morir acá, me lleves con mi familia y me entierres en mi pueblo. No quiero quedarme enterrado en esta *land* de tanto pinche *billboard*".

A partir de este momento comenzamos a escuchar la música. Somos testigos de un momento único: el *greaser*, el *wetback*, el indio, deja de ser todo esto y pasa a convertirse en alguien con mente propia, con ideales, con pensamiento y con una determinación para pedirle al hombre de otra nación un favor: que entierre su cuerpo. Ya no hay que huir, ya no hay que esconderse, al contrario, ahora a todos se les da la oportunidad de poder expresarse, todos tenemos voz y voto en nuestra vida y nuestros ruegos serán escuchados por nuestros iguales, porque al fin y al cabo no hay nación que valga, no hay frontera, no hay límites, ya que como dijeron Payán y Vásquez:

When in the course of human events it becomes necessary to cross borders of political, social, linguistic, cultural, economic and technological construction... we will cross. For long before there were borders, there were crossers. We are the proud sons and daughters of these crossers, and we hold that crossing is a basic human right. [...] When the border expands, we contract. And when the border contracts, we expand. [...] Wherever there are tired, huddled masses yearning to breathe free, we will cross (Payán/Vásquez 2003).

Nos gustaría poder afirmar que esto ocurre en la actualidad y que es el pan de cada día entre dos naciones que han luchado tanto, pero que tienen una historia y un pasado y un presente en común, pero eso es harina de otro costal. Quizás las relaciones interétnicas amorosas no alcancen todavía ese estatus del que sí gozan las relaciones de amistad, o por lo menos *Los tres entierros* no nos muestran esa otra cara de la moneda, pero si nos despojamos de nuestros propios prejuicios y miramos más allá, tal y como hacen estos dos personajes, veremos que, a pesar de hablar de naciones y sociedades, somos uno solo en este mundo y, por lo tanto, está en nuestra mano tender puentes entre nosotros.

Obras citadas

- Anderson, Benedict. *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Verso Books, 2006.
- Lomelí, Francisco A. "La frontera entre México y Estados Unidos: transgresiones y convergencias en textos transfronterizos." *Iberoamericana (2001-)* (2012): 129-144.
- Manickam, Samuel. "Los encuentros entre México y los Estados Unidos en spanglish y los tres entierros de Melquiades Estrada." *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 35.2 (2009).
- Wiegman, Robyn. *Race, ethnicity and film...* En: Hill and Church (eds.), 156-166. 1998.

El complejo papel auxiliar de Fco. López de Gómara y de Bernal Díaz del Castillo en la proyección de la fama de Cortés

Julia Grubich
Marquette University

Desde el encuentro de las Américas, había crónicas y recuentos de las exploraciones y las conquistas de esta tierra extraña. El caso del “descubrimiento” de México y la conquista de Tenochtitlán por Hernán Cortés tiene una plétora de crónicas y novelas testimoniales. Junto con las crónicas verdaderas, hay algunas que eran falsificadas y otras que retenían información importante sobre el cuento o el autor. En 1553 Francisco López de Gómara publicó dos libros de la historia de las Indias y la conquista de México. Casi veintitrés años más tarde Bernal Díaz del Castillo, supuestamente un soldado que viajó y luchó a lado de Cortés, escribió su propia crónica, *La verdadera historia de la conquista de la Nueva España* para responder a los libros de López de Gómara. Estas crónicas traen dos preguntas importantes: ¿qué rol tiene la identidad de un autor en la aceptación de una crónica?, y ¿es importante que el autor esté en la frontera de la conquista de México para que su crónica tenga valor?

Para empezar, es importante saber quien es Francisco López de Gómara y porque Bernal Díaz del Castillo rechazó su obra. López de Gómara nació en 1511 en Gómara pero trabajó en Sevilla.⁴ En 1541 conoció a Hernán Cortés cuando sirvió como su capellán.⁵ Como capellán, Gómara cultivó una relación muy íntima con Cortés y aprendió mucho de la conquista. Parece que Gómara idolatró a Cortés porque cuando decidió escribir su crónica, lo colocó en un nivel más prestigioso y lo describió con una imagen más positiva de la que tenía. Es importante reconocer que Gómara nunca estuvo en las Américas y, por consiguiente, no pudo participar en

⁴ MCN Biografías <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=lopez-de-gomara-francisco>

⁵ MCN Biografías <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=lopez-de-gomara-francisco>

la conquista. Todo su libro es un informe de segunda mano.⁶ Obviamente, no todos los críticos aceptaron su crónica, pero en el caso de Bernal Díaz del Castillo, éste la odió con tanta fuerza que se dice que escribió su propia crónica solo para oponerse a la obra de Gómara.

Para responder a las dos partes de *Historia general de las Indias*, Bernal Díaz del Castillo escribió *La verdadera historia de la conquista de la Nueva España*. En casi cada capítulo a lo largo del libro hay citas exactas que corresponden a lo que escribió Gómara en sus libros. Díaz del Castillo rechazó todo lo que Gómara dijo sobre la conquista porque basó su libro, exclusivamente, en algunas conversaciones que tuvo con Cortés. Además, a Díaz del Castillo no le gustó el prestigio que Gómara le dio a Cortés. Para Díaz del Castillo su crónica es la mejor porque fue un testigo presencial de la conquista de México y allí alabó a Cortés sin convertirle en un semidiós. La ironía del rechazo de Díaz del Castillo es que él no estaba tampoco en la frontera cuando tuvo lugar la guerra de conquista.

Según Christian Duverger el hombre que escribió *La verdadera historia de la conquista de España* no puede ser Bernal Díaz del Castillo por ciertas razones. En su ensayo, Duverger nos explica detalladamente porque Bernal Díaz del Castillo no puede ser el verdadero autor de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Duverger tiene evidencia irrefutable que el hombre Bernal Díaz del Castillo no existía ni era parte de la tripulación de Cortés. Duverger empezó su investigación con “una biografía minimalista” porque hay una falta de datos sobre la vida de este soldado. Al respecto anota que “De Bernal Díaz del Castillo, no se conoce la fecha de nacimiento. Puede sin embargo situarse, por cruce de información indirecta y contradictoria, ¡entre 1484 y 1496 (Duverger, 21)!” Nos explica que Díaz del Castillo sirvió como soldado simple en otras dos exploraciones que fracasaron antes de ser parte de la compañía de Cortés (Duverger, 22). En los manifiestos de los barcos su nombre no aparecía y pasó lo mismo en los de

⁶ Biografías y Vidas http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lopez_de_gomara.htm

Cortés. Es curioso que su nombre no aparezca en el manifiesto de 500 hombres de la expedición de Cortés porque en su libro se describe todo desde el “desembarco en 1519 hasta la capitulación del emperador Cuauhtémoc (Duverger, 23).” Y como he dicho, Díaz del Castillo se consideró a sí mismo como testigo presencial de la conquista y de todo lo que ocurrió en el viaje. Además, Duverger dijo que Bernal era “lúcido observador, dueño de una sorprendente memoria, el futuro cronista sigue a Cortés como su sombra (Duverger, 23-24).” Díaz del Castillo lo siguió después de la conquista a España y parecía que sabía todo acerca de la vida de Cortés.

En la segunda parte de su libro, Duverger regresa a la idea de biografía, pero esta vez es la de Cortés. Incluso de la crónica de Gómara, y otras biografías, hay pocos datos de la vida de Cortés después de la conquista. Es como si Cortés hubiera desaparecido del mundo, pero en la crónica de Díaz del Castillo vemos su vida después de la conquista. Hay una falta de información sobre Cortés después de la conquista de México, pero Bernal nos cuenta todo lo que pasó lo cual es interesante. El autor de la *Historia verdadera* cuenta acerca de la lucha de poder entre Cortés y Antonio de Mendoza, el virrey enviado por Carlos V a México (Duverger, 131). Relata, además, qué tipo de líder era definiéndolo como un hombre estricto, pero justo. Para Duverger es más probable que Cortés haya escrito la *Historia verdadera* porque hay allí información que sólo este conquistador podría saber acerca de su vida. Además, el estilo de la crónica es muy similar a las *Cartas de Relación* escritas por Cortés.

Cortés era un hombre muy culto, pero Bernal Díaz del Castillo, según su esposa analfabeta, no era muy inteligente. Si seguimos el diccionario del tiempo por Antonio de Nebrija, Díaz del Castillo tenía una “gran competencia léxica” y que “de las 360 palabras que calificarían a Bernal como precursor ya encontramos la mitad en sus *Cartas de relación* (Duverger, 180-

81).” Un hombre tonto no podía tener un vocabulario avanzado ni un estilo de escritura como si estuviera en la corte.

Otros autores siguen la creencia de Duverger: Díaz del Castillo no era el autor l de la *Historia verdadera*. En *La “Falacia Antirrectorica” en Bernal Díaz del Castillo*, por Antonio Romero, éste investigó el problema de un autor adecuado para Díaz del Castillo. En su argumento, Romero dice que hay una “falsa modestia” en la refutación de Díaz del Castillo a Gómara por su referencia al carácter de “visto y vivido (Romero 337-44).” Romero cita algunos fragmentos de los libros de Gómara y Díaz del Castillo en que Bernal atacó a Gómara por no estar en la frontera: “Y pone otras cosas en su crónica (Gómara), que por no me alargar lo dejo de decir: y al parecer de los curiosos lectores si lleva mejor camino que se vio por vista de ojos o lo que dice el Gómara, que no vio. (I, pag. 120)” (Romero, 339). Romero sostiene que la *Historia verdadera* era una crónica más, como si fuese un espectáculo más que una crónica verdadera.

Teniendo todo esto en cuenta, ¿qué motivos tenía Cortés para manipular estas crónicas? Un motivo puede ser que no había una relación buena entre Carlos V y Cortés. Cortés fue para México sin permiso del gobernador, Diego Velazquez, de Cuba y tal acto puede ser considerado traición al rey Carlos V. Para aliviar la tensión entre sí mismo y Carlos V, Cortés escribió una serie de cartas que hoy se titulan *Cartas de Relación*. Efectivamente, en las *Cartas de Relación*, Cortés proporciona una descripción minuciosa de las tierras descubiertas, narra su paulatino conocimiento del poder de Moctezuma y la captura de Tenochtitlán, e insiste en conseguir autorización de Carlos V para colonizar las nuevas tierras y obtener el mando general de la Nueva España (Medina, 469-489). Además, “asume en varias ocasiones los poderes y la autoridad del rey en su ausencia (Medina 481)” sin recibir una respuesta del rey. En su época, si un

conquistador no era recibido por la corte del rey, no tenía poder ni el derecho de ser capitán. Vemos aquí que Cortés no sólo desafió al gobernador de Cuba, sino al rey de España porque aunque conquistó una tierra muy rica insultó el rey con su desafío. Este desafío y la ignorancia por parte de Carlos V es la razón por la cual no sabemos gran cosa sobre la vida de Cortés después de la conquista de México. Otro motivo puede ser que Hernán Cortés quería que su triunfo en México y su nombre permanecieran en el mundo por toda la eternidad. Deseaba tener la fama y la gloria de ser el buen conquistador. Si seguimos esta idea, Duverger tendría razón en que Hernán Cortés sería el autor de *La historia verdadera de la conquista de Nueva España*.

¿Cómo cambia el valor de estas obras? Si empezamos con el caso de Francisco López de Gómara, quien no estaba en la frontera ni luchaba al mando de Cortés, ¿hasta qué punto valoramos su crónica? En mi opinión podemos valorar los aspectos históricos de la crónica, como los datos de batallas porque hay otros que escribieron de las mismas situaciones y dificultades que los soldados enfrentaron. En una obra del Inca Garcilaso, el trabajo de Gómara recibe elogios por su testimonio de los indios: “Capellán de Cortés cuando éste regresó a España y a quien acompañó a la expedición a Argel, el entorno del conquistador familiarizó a Gómara con las cosas de América y le permitió conocer a numerosos indios que le transmitieron el testimonio de su experiencia, que él fue atesorando y completando con la consulta de crónicas e historias, a fin de dar cabo a su *Historia General de las Indias* “. (Rivarola, 58). Aquí podemos ver que Gómara no dependió del testimonio de Cortés, aunque obviamente era el testimonio lo que más le importaba. Pero, por otro lado, no creo que podamos valorar el aspecto sentimental de su obra solamente porque Gómara no estaba en la frontera de México durante la conquista. Creo que Gómara idealizó a Cortés y también su vida de conquistador. En este sentido estoy de

acuerdo con Bernal Díaz del Castillo y su argumento que aunque Cortés era un gran líder, no era perfecto.

A diferencia del caso de Francisco López de Gómara, ¿la identidad del autor de la *Historia verdadera* afecta la confianza que tenemos en la obra? En este caso, aunque la mayoría de la obra sigue los otros testimonios, es más difícil tener confianza simplemente porque no sabemos el motivo del verdadero autor. ¿Qué motivo tenía esta persona, probablemente Hernán Cortés mismo, para escribir bajo un seudónimo? ¿Tenía miedo que esta obra difiriera de las *Cartas de Relación*? Creo que Cortés podía escribir otra crónica u otra respuesta a *Historia General de las Indias* sin temer la reacción del público y de la corte porque en *Historia verdadera* es obvio que él estaba diciendo que no era perfecto, que cometió errores y que Gómara no tenía el derecho de decir otra cosa. Si el autor no fuera Cortés tampoco, ¿qué motivos tenía para escribir la *Historia verdadera*? Además, si el autor no es Cortés, no podríamos valorar su obra porque todo puede ser una mentira o una copia de la obra de Gómara que ataca a Cortés al mismo tiempo que afirma que Cortés no era tan bueno como Gómara pensaba.

Hoy en día aceptamos la *Historia verdadera* y la *Historia general de las Indias* como crónicas y las valoramos mucho en el estudio de la conquista de México. Aunque estos testimonios tengan sus propias faltas, las dos obras aportan perspectivas diferentes de la imagen de Cortés durante la conquista de los aztecas. Ello es importante porque la experiencia personal y la identidad del autor juegan un papel muy valioso cuando hacemos una utilización o crítica de cualquier crónica.

Obras citadas

Biografías y Vidas http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lopez_de_gomara.htm

Duverger, Christian. *Crónica De La Eternidad: ¿Quién Escribió la Historia*

Verdadera De La Conquista De La Nueva España?. Acacias: Santillana Ediciones Generales, 2012.

MCN Biografías <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=lopez-de-gomara-francisco>

Medina, Rubén. "Masculinidad, imperio y modernidad en Cartas de relación de Hernán Cortés."

Hispanic Review (2004): 469-489.

Rivarola, José Luis. "El Taller Del Inca Garcilaso: sobre Las Anotaciones Manuscritas En La

historia general De Las Indias De f. López De Gómara y Su Importancia En La

Composición De los comentarios Reales." *Revista de Filología Española* LXXV.1/2 (1995): 57-84.

Romero, Antonio F. "La "Falacia Antirrectorica" En Bernal Díaz Del Castillo." *Revista de*

Crítica Literaria Latinoamericana (1988): 337-44.

La hibridez que resiste e incorpora: El intento de Felipe Guamán Poma de Ayala de reconciliarse con el mundo hegemónico

*Brigid Connolly
Villanova University*

El encuentro entre culturas y, más concretamente, el encuentro que resulta de la colonización puede seguir varios caminos según se muestra claramente en la *Nueva crónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala. Existen en el texto las opciones de resistencia, inclusión, exclusión y de hibridez que crean una jerarquía de poder. Los textos, resultado de las voces coloniales, suelen seguir -por lo menos- uno de los caminos. No obstante, los senderos no están separados, sino entretnejidos para crear una complicada urdimbre, como en el caso del texto híbrido de Guamán Poma, escrito entre 1585-1615 (Ortega 93). Un análisis de un texto no puede aislar solo la presencia de una técnica narrativa sin ignorar la complejidad del discurso, o, mejor dicho, la complejidad de los discursos múltiples que pueden existir en el mismo texto. Como ahora, las relaciones del poder en el siglo XVI reflejaban una jerarquía hegemónica. Aun así, los poderes y los subalternos no están completamente separados, sino que hay encuentros que Mary Pratt llama zonas de contacto o espacios culturales en que las culturas se encuentran, chocan y forcejean con relaciones del poder que son asimétricas (Pratt 34). Siempre ha habido y hay una negociación del poder que mezcla los dichos caminos. Es esta negociación, empleada por diversos técnicos, que resulta en la singularidad de la *Nueva crónica y buen gobierno* de Guamán Poma. Mientras que el texto parece un acto de resistencia que condena la colonización, no es precisamente así. Su meta era con toda probabilidad más radical y subversiva dentro del sistema hegemónico en que vivía. Guamán Poma no busca el fin de la empresa colonial, pero, en cambio trata de negociar una nueva posición del poder para los indígenas a través del uso de la hibridez

implícita en la mezcla de la escritura y lo visual lo cual resiste e incorpora lo europeo al mismo tiempo para que pueda reconciliarse con el mundo al revés.

En la superficie, el propósito de Guamán Poma parece obvio: quiere la restitución de las tierras matrilineales. En esa misma línea, afirma su nobleza por el lado matrilineal, y, por eso, merece un cierto nivel de respeto material dentro del nuevo orden de la colonia. Su nobleza autoproclamada también sirve para darle credibilidad, lo que le permite funcionar como un consejero del rey (López-Baralt, “La iconografía política” 97). Esta función como consejero tiene dos implicaciones claras. En primer lugar, el acto de aconsejar al rey, aun cuando es presuntuoso, implica que hay un rey que requiere consejo. Es decir que el consejo muestra su aceptación de la monarquía. (Es importante notar que Guamán Poma no era de la nobleza de Cuzco y por eso era el Otro no solo desde la perspectiva española por ser indígena, sino también era el Otro desde la perspectiva incaica. Los incas ya eran un tipo de conquistadores para Guamán Poma. Subsecuentemente, los españoles solo eran otro tipo que ascendían la jerarquía hegemónica.) Además, el acto de aconsejar le permite manipular el sistema hegemónico. El autor/ consejero asume una posición múltiple. De esta manera, Guamán Poma puede ofrecer una versión de la sociedad andina que es inteligible a los europeos. Esta visión trata de cumplir su meta de alcanzar una solución intermedia con el orden del mundo.

Según la opinión del autor, la colonización ha creado un “mundo al revés” debido al *pachukuti* (Guamán Poma, I: 331). *Pachukuti*, una palabra quechua, significa el fin del mundo, pero también “se usaba para designar el tránsito de una edad cósmica a la próxima; de ahí que a la denotación de destrucción hay que añadir una connotación de regeneración” (López-Baralt, *Iconos y Conquista* 194). La ocurrencia del *pachukuti* significa una nueva edad. El sistema hegemónico perpetúa, pero con un grupo dominante diferente. Como consecuencia, la creación

de la *Nueva crónica y buen gobierno* ofrece la oportunidad de actuar según el sistema hegemónico de la colonia que surge del tránsito cósmico. El rechazo de las relaciones del poder hegemónicas, a la vez que es un acto de resistencia, no es un acto muy útil porque no siempre subvierte el discurso dominante eurocéntrico. La manipulación de la hegemonía, por otro lado, sí es subversiva porque altera de nuevo el equilibrio de poder. Poco a poco, la subversión y la manipulación pueden cambiar el orden y encontrar una posición intermedia.

Guamán Poma trata de llegar a este arreglo mediante la manipulación del sistema hegemónico de la sociedad. Según las teorías de Antonio Gramsci, la hegemonía es un proceso de resistencia, incorporación y compromiso. De acuerdo con la hegemonía, siempre hay un grupo dominante que trata de convencer al resto de la sociedad, los grupos subordinados, cuyos intereses, en realidad, son los intereses de la sociedad entera. Si los grupos subordinados aceptan este mensaje, significa que hay un cierto nivel de consenso social y el grupo dominante, de esta manera, puede producir los límites intelectuales y morales de la sociedad (Storey 80). No obstante, este consenso es fluido y no es completamente estable. En este sentido el poder hegemónico es como un columpio. Los grupos subordinados pueden resistir y eso crea la oportunidad de cambiar el equilibrio de las relaciones hegemónicas del poder. Los intelectuales orgánicos, organizadores del grupo subordinado, siempre cuestionan el poder hegemónico y presentan la posibilidad de una historia diferente que reorganiza la sociedad (81). Su resistencia es sutil y muestra una revolución pasiva (Bates 354). Es decir, el intelectual orgánico trabaja dentro del mismo sistema hegemónico. Guamán Poma así encarna un intelectual orgánico, según las teorías de Gramsci. Como explica Rolena Adorno, aunque Guamán Poma se queja del orden de la sociedad al revés, nunca pone en duda el propio sistema hegemónico que existía antes de la conquista (Adorno, *Writing and Resistance* 122). Aun así, los intelectuales orgánicos

fomentan la discrepancia por su resistencia pasiva. Como consecuencia, el grupo dominante, para mantener su poder, tiene que negociar con los grupos subordinados que resisten. Este tipo de negociación requiere la incorporación de algunos símbolos culturales del grupo subordinado para alcanzar una solución intermedia. Sin embargo, resulta crucial que es el grupo dominante el que decide lo que incluirá y excluirá, no el grupo subordinado que resiste al sistema hegemónico.

No obstante, Guamán Poma no solo es un intelectual orgánico. En tanto que miembro del grupo subordinado, Guamán Poma selecciona e incorpora los símbolos culturales en su *Nueva corónica y buen gobierno* para conseguir una nueva posición de poder nueva por uso del manuscrito iluminado y la subversión de la imagen. Sobra decir que entre el grupo dominante y los grupos subordinados de un sistema hegemónico hay diferencias. La tensión y la fricción que resultan de estas diferencias generan un espacio productivo de que aprovecha Guamán Poma (García xxxi). Como consecuencia, Guamán Poma es capaz de examinar los diferentes símbolos culturales de los dos grupos—lo europeo y lo andino—de una manera profunda en el texto. De hecho, la *Nueva corónica y buen gobierno* muestra la inclusión y la exclusión, no solo en términos de las implicaciones del alfabetismo de la época, pero de la lengua también, como se muestra claramente la parodia de un sermón que está en quechua (Guamán Poma II: 52; Adorno, *Writing and Resistance* 128). El cambio de la lengua se da así de una manera sutil, en el caso de la dicha parodia, para incluir a los hablantes bilingües y excluir a los propios curas que pronunciaron las palabras, y, efectivamente, silenciar la voz y el poder del dominante. Es más, cada palabra y dibujo es una decisión de incluir y excluir información cultural. Por consiguiente, Guamán Poma puede “incorporar la información occidental a las pautas culturales propias; y, en consecuencia, recodificar la existencia social y política andina de acuerdo a la nueva experiencia histórica” (Ortega 94). Es Guamán Poma que quien incorpora los símbolos culturales, no el

conjunto español como grupo dominante hegemónico, lo que constituye una inversión de roles. Esta incorporación responde en parte a un intento de justificar una posición hegemónica nueva. La apropiación de los símbolos culturales dentro de un contexto andino representa este reclamo. Para acercarse más al grupo dominante, el autor sugiere que el grupo subordinado en cuestión merece más atención y poder. El estatus y la posición social de los indígenas siempre es la meta de Guamán Poma, y, por esta razón, escribe, “Reciba Vuestra Majestad benignamente este humilde pequeño servicio acompañado de mi gran deseo y esto me será una dichosa y descansado galardón de mi trabajo” (Guamán Poma I: 9). Además, la apropiación y la incorporación de los símbolos culturales dan como resultado la hibridez del texto. Esta hibridez encarna el arreglo entre los dos grupos para que Guamán Poma pueda reconciliarse con el nuevo orden de la colonia.

De hecho, el texto mismo, como un libro, es un acto de resistencia e incorporación por medio de la hibridez. Aunque el texto resiste la categorización al nivel del género literario al nivel más básico—es una carta al rey, un testimonio, una crónica, un documento legal, etc. — el texto es un manuscrito iluminado con base tradicional en Europa. Guamán Poma no solo incorpora y se apropia del idioma del colonizador, pero también se apropia del libro y la escritura a su propósito subalterno. De esta manera, él elige incluir la palabra escrita, un símbolo cultural de lo europeo, que, desde un punto de vista eurocéntrico, es más expresiva y autorizada que la palabra hablada (Classen 415). En efecto, debido a su elección, Guamán Poma no huye de la colonización, sino que trata de trabajar con las normas establecidas de la colonia. Una de estas normas es la superioridad de la escritura frente a la tradición oral de los indígenas andinos. Por consiguiente, el acto de escribir un libro da validez a sus reclamos porque los presenta en la

lengua y el estilo del grupo dominante para mostrar las similitudes que merecen inclusión.

Como resultado, Guamán Poma se apropia de un símbolo cultural europeo para sus intereses.

El autor utiliza el símbolo cultural del libro para subvertir la ideología y el discurso dominante de la colonización, y para justificar su petición en cuanto a sus tierras, su hijo como inca y una nueva posición para los indios también. No tiene poder político, pero sí tiene la capacidad de invertir el discurso con respecto al libro y permitir que su texto conteste (Castro-Klarén 231). Después de todo, Guamán Poma entiende que las posiciones hegemónicas, aunque son fuertes, son inestables. No en vano, los españoles sustitúan a los incas en un sistema que ya existía. Esta sustitución muestra que la ubicación del poder y los regímenes de la verdad son fluidos. Siempre hay tensión entre los actos de incluir y excluir, como hay una posibilidad de cambio. Guamán Poma, como un intelectual orgánico, se da cuenta de estos matices del poder. Además, él comprende el papel de la escritura en la conquista. Si los españoles han desencadenado el *pachakuti*, la escritura, y en específico el *Requerimiento*, ha preservado el mundo al revés. Ahora, según el *Requerimiento*, los españoles son “domadores de pueblos bárbaros” y hay una dislocación del poder porque el centro del poder está en Europa con los reyes de España y la Iglesia (*Requerimiento*). Guamán Poma, como resultado, trata de llegar a un arreglo cuando usurpa la escritura y el libro porque adopta la actitud de que “writing is a form of power, the power to order reality and to conserve that order” (Classen 410). Tal vez no sea posible reordenar el mundo, pero puede buscar, por lo menos, una solución intermedia y una nueva posición hegemónica para los indígenas como conciliación.

Este arreglo aparece por la hibridez y los dibujos que incorporan la cosmología andina. Como apunta Raquel Chang-Rodríguez refiriéndose a este mismo texto, la “escritura iconoclasta y mestiza muestra el roce y la escisión entre lo oficial y lo marginal, entre cultura hegemónica y

cultura dominada” (Chang-Rodríguez 100-101). Su resistencia proyecta el roce y la tensión hegemónica para después elevar la posición indígena. Un ejemplo de esta resistencia debido a una hibridez hegemónica se encuentra en las varias líneas narrativas presentadas en la *Nueva corónica y buen gobierno*. No se trata una historia de Europa, ni siquiera hay una lista de los reyes de España como la de los incas. En cambio, se trata de una historia andina que se ubica en un manuscrito iluminado del estilo europeo. Otro ejemplo es que, según el autor, los indios ya eran cristianos antes de la llegada de los españoles. Guamán Poma así propone la posibilidad de otras historias que contradicen el discurso colonial de una historia monotípica y hegemónica (Ortega 237). Por lo tanto, el texto desestabiliza la historia oficial por su uso de la lengua y el libro del colonizador. Guamán Poma se apropia del manuscrito iluminado para expresar sus intereses como los intereses andinos. Su apropiación del símbolo cultural europeo y su versión de la historia subvierten la ideología y el discurso colonial del grupo dominante. Es más, Patricia Seed señala a este respecto:

By pointing to the essential incomprehensibility of a traditional European symbol of cultural authority, Guamán Poma issued a more profound challenge to European rationalizations of conquest...condemn[ing] both its symbolic form (the book) and its content asserting the imperialism of the Western text. (Seed 29)

Así, mediante su resistencia, entra en el sistema hegemónico para conseguir una manera de vivir en un mundo que exige la hibridez. No obstante, su autoridad solo existe si funciona dentro del sistema hegemónico cultural. Por esta razón, es de suma importancia que Guamán Poma escribe su crónica como un manuscrito iluminado que trabaja dentro del campo del símbolo cultural europeo para mantener la hibridez y el diálogo entre los dibujos y la escritura que permiten un tipo de resistencia particular.

De hecho, Guamán Poma, por su uso de los dibujos en la *Nueva crónica y buen gobierno*, continúa utilizando la hibridez para reconciliarse con el mundo. Como ya se ha mencionado, Guamán Poma se apropia del manuscrito iluminado de tradición europea a su propio uso para propagar lo andino y una nueva posición hegemónica. Si el propósito de utilizar un libro es aumentar su audiencia, la presencia de los dibujos, que dan un sentido de hibridación automática al texto, sirve a dos propósitos posibles. Por un lado, Guamán Poma se dio cuenta de que al rey Felipe II le encantaban los cuadros en general (López-Baralt, *Iconos y Conquista* 278). En ese caso, los dibujos crean un sentido de mirar vitrinas. Los dibujos existían principalmente para captar la atención del rey, un hombre de vital importancia para Guamán Poma, pero también son un tipo de alivio para los ojos del lector que ofrecen un descanso y una visión general del texto. Los dibujos así guían la escritura (389). No obstante, hasta cierto punto, hay una tensión entre la imagen y la escritura porque no siempre se corresponden, como ejemplifica el dibujo de Cristóbal de Albornoz y el texto que lo acompaña. El dibujo ilustra uno de los juicios de Albornoz y lo describe a él como “buena justicia/ juez,” pero el texto expone los abusos que “penan y hurtan y roban a los indios” (Adorno, *Writing and Resistance* 162; Guamán Poma II: 103, 105). Esta contradicción y tensión muestra que siempre hay más de una interpretación del texto completo. Las interpretaciones múltiples socavan el discurso dominante que tilda a Albornoz de hombre santo.

Por otro lado, los dibujos sirven para perpetuar este patrón de la resistencia y la incorporación. El arte permite que el lenguaje se libere de las limitaciones del lenguaje escrito (Adorno, *Writing and Resistance* 84). Como consecuencia, Guamán Poma crea un comentario que trasciende la palabra escrita, pero solo el lector/ observador preparado puede notar su mensaje y propósito. Dos dibujos que ejemplifican este patrón híbrido e hegemónico son la

presentación del texto al rey y el mapamundi. La presencia del arte visual le posibilita atraer las sensibilidades europeas mientras que todavía es fiel a lo andino. De esta manera, sus dibujos tienen intereses en ambos bandos. Por eso, hay que analizar los dos lados de un dibujo híbrido—lo europeo y lo andino—para entender la meta hegemónica de Guamán Poma.

En el dibujo que retrata la presentación del texto al rey, la hibridez que resiste e incorpora todavía está presente. No obstante, parece que solo un lector bicultural puede entender estas fuerzas contradictorias a primera vista. De hecho, debido a la hibridez implícita del texto, en general, hay dos maneras de interpretar un dibujo de la *Nueva crónica y buen gobierno*. Claro que la presentación del texto al rey no es diferente. Desde un punto de vista eurocéntrico, el

dibujo retrata el pacto colonial (Ortega 98).



Guamán Poma no está rechazando al rey y la colonización, sino que está entregando su obra al rey, el hombre en control de la hegemonía. Si “no hay remedio” en el mundo debido a su posición hegemónica subordinada, su último remedio es presentar su argumento al rey (Guamán Poma I: 392). Así, Guamán Poma adopta la posición del consejero. Se pone de rodillas delante del rey. De esta forma, persisten las relaciones de poder tradicionales de la colonia en que el

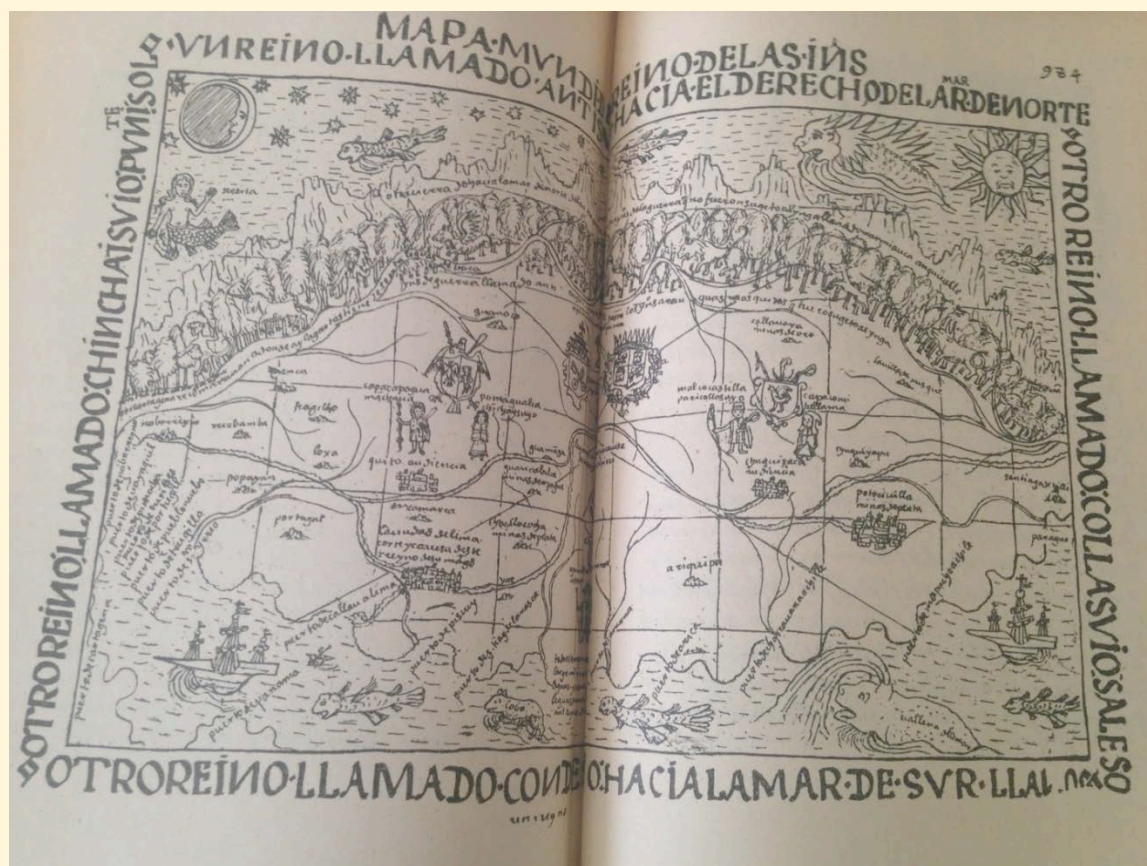
europeo es dominante. El rey ocupa la izquierda que tiene más prominencia en una cultura,

como la española, que lee de la izquierda a la derecha. Es más, el rey es más alto que el autor suplicante que presenta sus argumentos para la justicia de la gente andina. No obstante, mientras Guamán Poma exhibe la justicia, propone todo desde una perspectiva que ayuda el propósito económico de la monarquía para convencer al rey de dar a los indios “un mejor destino político dentro del imperio cristiano-español” (Adorno, *New Studies of the Autograph* 102; Ortega 97). Asimismo, observamos quién es el vencedor y el vencido. El dibujo así incorpora y se apropia de la visión eurocéntrica para conseguir una nueva posición hegemónica dentro de la empresa colonial.

Sin embargo, la resistencia pasiva sí existe y hay una subversión de la imagen híbrida según la perspectiva andina. Como apunta Edward Said en *Orientalism*, lo europeo es lo más fuerte cuando está yuxtapuesto con su opuesto binario (Said 12). Como resultado, la yuxtaposición de las dos culturas crea una narración que apoya al discurso hegemónico e instituye lo europeo como el grupo dominante. Es una narrativa que todos los grupos subordinados también adoptan, de una manera consciente o no, debido a la influencia del grupo dominante. Según esta explicación, la lectura eurocéntrica es una necesidad. Aun así, Guamán Poma incorpora la cosmología andina al dibujo que resiste y subvierte la perspectiva europea. El autor así invierte las estructuras simbólicas de la dominación y la subordinación lo cual cambia el mensaje ideológico de la imagen en el manuscrito (López-Baralt, *Iconos y Conquista* 209). Contraviniendo la teoría de Said, lo andino se vuelve más fuerte. Es más, en su texto híbrido, Guamán Poma emplea un doble código en que “el nativo que subyace intacto, y el español que provee la retórica suficiente para modelar la actualidad de lo atestiguado,” pero, en los dibujos, el nativo subyacente siempre tiene la última palabra por la incorporación de la cosmología andina (Ortega 100-101). Esta cosmología andina es subversiva con respecto a los dibujos debido a la

dualidad de *hanan* y *hurin*. El lado *hanan*, y sus figuras, tiene más poder. No obstante, al contrario de la tradición icónica de Europa, el lado *hanan* es la derecha de la imagen (López-Baralt, *Iconos y Conquista* 209).

Si dividimos la imagen en diagonal entre el rey y el autor, la relación andina se manifiesta con toda claridad. Ahora, es el autor Guamán Poma el que tiene una posición más poderosa. Por consiguiente, desde una lectura andina, está claro que Guamán Poma invierte la imagen y subvierte el mundo hegemónico. Eso cambia la dinámica aún más. Como propone Sara Castro-Klarén, Guamán Poma no está entregando su obra pasivamente, sino que se la está enseñando al rey, que es el subalterno (Castro-Klarén 241). Es Guamán Poma quien tiene el conocimiento que al europeo le falta. Por esta razón, no se ve a sí mismo como el subordinado cuando escribe, “unos le informan mentira... verme cara en cara y hablar, comunicar de presente” (Guamán Poma II: 338). Guamán Poma efectivamente asume una posición igual a la de lo europeo. La imagen así forma un tipo de discurso que incorpora y resiste la ideología dominante sin usar palabras explícitas. Como sostiene Michel Foucault, “Discourse transmits and produces power: it reinforces it, but also undermines and exposes it, renders it fragile and makes it possible to thwart” (“Foucault: Power is Everywhere,” *Powercube*). Así, el trabajo de Guamán Poma logra su propósito subalterno del manuscrito, y, por medio de la presencia de las dos cosmologías en una sola imagen, consigue resistir al discurso colonial que se lo invierte en sí mismo. Lo que parece más importante y fuerte no es. Esta subversión y resistencia suave permiten que Guamán Poma pueda conseguir y justificar una nueva posición hegemónica para los indígenas y así reconciliarse con el mundo al revés, según su perspectiva individual.



Otra imagen que muestra esta solución intermedia e híbrida entre la resistencia y la incorporación es el mapamundi. A primera vista, el dibujo parece un mapa europeo, incluso se dibujan unos monstruos del mar, una sirena y unas creaturas míticas en las tierras y los mares inexplorados, como era típico de los mapas europeos de esta época. La incorporación del mapa europea connota no sólo la adaptación de la cultura del colonizador, sino que también connota la ciencia europea. Esta relación conlleva la promulgación de la cultura española y europea— una cultura de la palabra escrita y la *ciencia*—como una cultura superior. Sin mucho estudio, es lo europeo lo que ordena el mundo. No obstante, Guamán Poma, como dibujante, “invierte la energía cultural de la colonización en sí mismo para desestabilizar la cultura del colonizador” (Lund xii-xiii, traducción mía). Aunque se apropia del lenguaje europeo en términos del mapa, solo se lo apropia como repertorio (Pratt 36). La segunda lectura de la imagen, en realidad,

subvierte el discurso dominante en cuanto a la organización del mundo para justificar su reclamo.

Desde un punto de vista andino, Cuzco es el centro del mundo, el *axis mundi*, en torno a la que se dispone una reorganización al nivel mundial. El *pachakuti* ya ha ocurrido y la colonización ha creado un mundo al revés. De hecho, como escribe Mercedes López-Baralt, había una desorientación espacial “tanto a nivel general como local” en que “Lima sustituyó a Cuzco como centro del virreinato” (López-Baralt, *Iconos y Conquista* 190). Guamán Poma, como consecuencia, se queda con la tarea de encontrar una solución intermedia para reestablecer la armonía del mundo en movimiento. El *pachakuti* implica la destrucción del mundo, pero también sugiere una regeneración porque las cosas muertas, los gérmenes y las cosas no nacidas existen en el *hurin pacha* debajo la tierra (Nagy-Zekmi). Es decir que si ocurrió el *pachakuti*, hay una oportunidad de crear un orden nuevo, pero debido a la hegemonía y la ideología colonial Guamán Poma no es capaz de hacerlo. Trata de reorganizar su mundo, pero sólo es una solución intermedia y no rechaza completamente la colonización. El mapamundi resulta de su contraescritura y sus intentos de vivir en este nuevo mundo. Para ello, Guamán Poma instituye la ciudad del Cuzco nuevamente como el centro de la acción. Además, el dibujo muestra las delineaciones de la cosmología andina. Está la dualidad entre el sol y la luna, y está la cuatripartición del mundo andino entre el Chinchaysuyo, Antisuyo, Collasuyo y Cuntisuyo (Adorno, *Writing and Resistance* 89; Guamán Poma II: 353). Es más, se dibuja el reino incaico como una isla. Eso significa el aislamiento y la soberanía andina, y, de esta manera, Guamán Poma de nuevo sugiere que la posición indígena merece más autonomía y poder hegemónico. Tal vez la colonización destruyó el orden del mundo, pero a través del mapamundi, Guamán Poma es capaz de utilizar los símbolos culturales de los dos grupos para tratar de reordenar el

mundo al revés. Sus acciones de este modo representan la hibridez y la policulturalidad del texto que busca a reconciliarse con una nueva edad.

El uso del manuscrito iluminado y la subversión de las imágenes de la presentación del texto al rey y el mapamundi muestran los esfuerzos de Guamán Poma de alcanzar una solución intermedia con el nuevo mundo al revés a causa de la colonización. Su intento de reconciliarse con el mundo se manifiesta en la hibridez de su texto, que emplea tanto los símbolos culturales europeos como los andinos. Sin embargo, la hibridez va más allá de un arreglo temporal en su mente. La hibridez, en efecto, se comporta como un instrumento hegemónico y le permite, como un miembro del grupo subordinado, resistir al discurso colonial de una manera pasiva. Por supuesto, su crítica escrita y visual de las acciones de las instituciones, como la iglesia católica, es férrea, pero su resistencia al nivel hegemónico es más sutil. Cada vez que Guamán Poma dibuja o escribe, está eligiendo los elementos que incorpora en su manuscrito e ideología. A través de esta incorporación, Guamán Poma establece una resistencia que asume una forma de autonomía, que ignora la autoridad del grupo dominante y de construye las reglas de la formación de identidad para reapropiarse de todo para su uso (Lund 43). Es mediante esta resistencia que el autor trata de lograr una nueva posición hegemónica para los indígenas dentro del sistema. No obstante, Guamán Poma no tiene éxito. En primer lugar, su texto nunca conmovió al rey. Es más, aunque el texto da dignidad a la cultura andina, es disfuncional. El sujeto y la audiencia se fragmentan. Sí, resiste, pero el grupo dominante todavía tiene el poder. A pesar de la hibridez y la meta del texto de alcanzar esta nueva posición social, Guamán Poma no logra ni corregir ni regenerar el mundo según sus estándares. Quizás este fracaso sirve para reforzar su idea que no podría ser un momento productivo entre las dos culturas, que la reconciliación es imposible (Adorno, *Writing and Resistance* 12). De cualquier modo, la

reconciliación y la solución intermedia por medio de la hibridez parecen las únicas maneras de continuar la resistencia contra el discurso colonial. Eso es lo que la *Nueva crónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala sigue haciendo hoy en día. La policulturalidad y la hibridez implícita entre la palabra escrita y la parte visual nos hacen cuestionar la historia *fija* y las opiniones del grupo dominante que todavía existen.

Obras citadas

- Adorno, Rolena. *Guaman Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru*. 2d ed. Austin, TX: University of Texas Press, 2000.
- Adorno, Rolena. *New Studies of the Autograph Manuscript of Felipe Guaman Poma de Ayala's Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Copenhague: Musem Tusculanum Press, 2003.
- Bates, Thomas. "Gramsci and the Theory of Hegemony." *Journal of the History of Ideas*, 36, 2 (1975): 351-366. JSTOR. Web. 20 marzo 2015. <<http://www.jstor.org/stable/2708933>>.
- Castro-Klarén, Sara. "Writing Subalterity: Guaman Poma and Garcilaso Inca." *Disposition*. 29, 46 (1994): 229-244.
- Chang-Rodríguez, Raquel. *La apropiación del signo: Tres cronistas indígenas del Perú*. Tempe, AZ: Arizona State University, 1988.
- Classen, Constance. "Literacy as Anticulture: The Andean Experience of the Written Word." *History of Religions*, 30, 4 (1991): 404-421. JSTOR. Web. 16 Feb. 2015. <<http://www.jstor.org/stable/1062775>>.
- "Foucault: Power is Everywhere." *Powercube*. Web. 20 marzo 2015. <<http://www.powercube.net/other-forms-of-power/foucault-power-is-everywhere/>>.
- García Canclini, Néstor. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Traducido por Christopher Chiappari y Silvia López. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. *Nueva corónica y buen gobierno*. Ed. Franklin Pease. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1980. 2 vols.
- López-Baralt, Mercedes. *Icono y Conquista: Guamán Poma de Ayala*. Madrid: Hiperión, 1988.
- López-Baralt, Mercedes. "La iconografía política del nuevo mundo: el mito fundacional en las

- imágenes católica, protestante y nativa.” *Iconografía Política Del Nuevo Mundo*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial De La Universidad De Puerto Rico, 1990, 51-116.
- Lund, Joshua. *The Impure Imagination: Toward a Critical Hybridity in Latin American Writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- Nagy-Zekmi, Silvia. “La cosmología andina.” El 18 de marzo de 2015. Universidad de Villanova. Discusión en clase.
- Ortega, Julio. “El cronista indio Guaman Poma de Ayala y la conciencia cultural pluralista en el Perú colonial.” *Nueva revista de filología hispánica*, 36, 1 (1988): 365-378.
- Pratt, Mary. “Arts of the Contact Zone.” *Profession* (1991): 33-40. JSTOR. Web. 16 Feb. 2015 <<http://www.jstor.org/stable/25595469> >.
- “Requerimiento.” *Biblioteca digital ciudad selva*. Web. El 17 de abril de 2015. <<http://www.ciudadseva.com/textos/otros/requeri.htm>>.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1978. Seed, Patricia. “Failing to Marvel: Atahualpa’s Encounter with the Word” *Latin American Research Review*, 26, 1 (1991): 7-32.
- Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture*, 5 ed. London: Pearson, 2009.

Las normas sociales en la desgracia de Doña Leonor de *Don Álvaro o la fuerza del sino*

Ana Paola Molestina
California State University, Fullerton

“¿Cómo, quien tanto me quiere/
puede tan cruel mostrarse?”

(*Don Álvaro o la fuerza del sino*, Duque de Rivas)

El tema del honor es parte de las normas sociales impuestas por la sociedad patriarcal, en la cual, la actitud de la mujer ante esta subyugación es primordial. En *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas, Doña Leonor, es la transgresora de un orden social creado por el patriarcado, el cual es ejercido por la opresión de un padre manipulador y unos hermanos cegados por el dominio de las normas sociales y sumisos a la voluntad de su padre. El amor puro entre Doña Leonor y Don Álvaro se frustra por esa oposición familiar. El papel de la mujer en esta obra, está sujeto a la voluntad de un hombre, quién está regido por el sistema del honor y al salirse de este sistema, desata fatales consecuencias. Las normas sociales impuestas por la sociedad patriarcal son las causantes de la desgracia de Doña Leonor, pues la convierten en un personaje pasivo con temores e inseguridades y, marginada del mundo, muere psicológica y físicamente para sólo así alcanzar su libertad.

La obra gira alrededor del honor de Doña Leonor y su familia, imposibilitando el amor entre Don Álvaro y Doña Leonor. Al principio, Doña Leonor intenta luchar por su amor y ser libre, pero su temor de romper las normas sociales establecidas en la familia impiden que sea una mujer con cierto dominio sobre su vida. Ella no es capaz de anteponer su interés amoroso, ante el código de honor establecido por su padre, el Marqués de Calatrava. Ni tampoco con sus hermanos Don Carlos y Don Alfonso, quienes por venganza ante la muerte de su padre, persisten en continuar con el régimen autoritario paternal sobre Doña Leonor. Al respecto,

se señala lo siguiente:

“Leonor [...] duda en escaparse con Álvaro por temor a hacerle sufrir al padre, y tras la muerte fortuita de éste, ya decide renunciar al mundo, primero viviendo un año en Córdoba con su tía, y después encerrándose en una gruta [...] Cuando pide refugio en la gruta, se presenta ante el padre Guardián vestida de hombre, porque es consciente de que el espacio público no es un lugar aceptable para la mujer. Su renuncia al mundo se debe a la vergüenza de que la sociedad le recrimine por la muerte de su padre” (González-Allende 63).

La inseguridad de romper con el orden patriarcal impuesto por su familia y el temor de las consecuencias generadas por su anhelo de libertad son los componentes que desencadenan la desgracia de Doña Leonor. Su congoja se debe al orgullo exagerado de su familia, quienes rechazan lo diferente o extranjero. El honor de la protagonista es puesto en tela de juicio, desde la primera jornada, tras la muerte de su padre y el deseo de venganza movido por sus hermanos. La vida cotidiana del personaje femenino gira en torno al temor y la amenaza de no cumplir las normas sociales por sus duras consecuencias. Cuando Doña Leonor está hablando con Curra y le cuenta:

Es imposible. ¡Ah!... ¡Mi padre!

Sus palabras cariñosas,

sus extremos, sus afanes,

sus besos y sus abrazos,

eran agudos puñales

que el pecho me atravesaban.

Si se queda un solo instante

no hubiera más resistido...
 Ya iba a sus pies a arrojarme,
 y confundida, aterrada,
 mi proyecto a revelarle;
 y a morir, ansiando sólo
 que su perdón me acordase. (124-136)

Doña Leonor ama a su padre y reconoce que él también la ama, pero más pueden las normas sociales impuestas por la sociedad patriarcal. Es por eso, que para el Marqués es más importante cuidar el honor de su familia, que la felicidad de su hija. Doña Leonor es condenada por ser un símbolo del honor para su familia, un símbolo impuesto por las normas sociales que dicta que las mujeres deben representar la honorabilidad de los hombres en su posición social. Como hija soltera está sujeta a la voluntad del padre. Su temor y confusión la conducen, fatalmente, a la muerte dónde encuentra la libertad lejos del yugo patriarcal donde se es vista en un segundo plano y oprimida en su calidad de ser humano de amar libremente. Frente a esto Don Álvaro le dice a Doña Leonor: “¿Qué es esto, qué, Leonor? ¿Te falta ahora/ resolución?... ¡Ay yo desventurado!” (297-298). Ella se arrepiente de romper los mandatos de su padre, y desde allí surge su desgracia y la todos los la que la rodean.

Como parte de la tragedia de Doña Leonor, tenemos el tópico del disfraz varonil. En el teatro del Siglo de Oro, se repite con mucha frecuencia, ver a la mujer disfrazada de hombre y:

“aunque no es un invento español [...] es en la comedia española donde adquiere su forma definitiva [...] Estas mujeres son muy femeninas y dan lugar a escenas cómicas por el recelo de algunos personajes que no terminan de creerse que son hombres [...] Por otro lado tendríamos, lo que vamos a llamar mujer varonil, que

se comporta como un hombre por deseo propio, estaríamos ante lo que se ha venido en llamar mujer hombruna” (González 61).

El estereotipo dado a la mujer disfrazada de hombre en el teatro del Siglo de Oro da un nuevo giro al drama romántico, puesto que Doña Leonor no se viste de hombre para crear una escena cómica, ni mucho menos se comporta como una mujer hombruna. Ella es tímida y dócil. Linda Materna, en su artículo “Ideología y la representación de lo femenino en Don Álvaro o la fuerza del sino”, nos comenta que “el hecho de tener que disfrazarse ella de hombre para escapar del mundo masculino se subraya que lo femenino no puede expresarse de manera independiente ni como un signo de poder” (20). Doña Leonor se viste de hombre porque quiere huir de la opresión de las normas sociales y sabe que -como mujer- no va a poder sobrevivir si quiere ser libre. Ella pide ayuda al padre Guardián que la ayuda pero, al encerrarse en el mundo religioso vestida de hombre, incapaz de expresar sus pensamientos y emociones. José Valero y Stephanie Zigelboim, en su artículo “Don Álvaro o la fuerza del signo”, nos menciona que esta muerte psicológica que sufre Doña Leonor, al disfrazarse de hombre y reclutarse en el convento, es el comienzo del proceso de ir muriendo en vida:

“Leonor se ha condenado al anonimato absoluto, a la soledad y al ascetismo de su reclusión en el yermo: “Vengo dispuesta, [en realidad, forzada por la presión social] lo he dicho, / a sepultarme por siempre/ en la tumba de estos riscos” (II, 7). Consume lo estrictamente necesario para subsistir, para reproducir la fuerza de trabajo. Ya sólo cuenta como tal fuerza de trabajo, “desaparece” de la esfera de las relaciones sociales, “muerta para el siglo” (II, 7).” (67).

Doña Leonor ingresa en el convento para reflexionar sobre su pecado de no cumplir con los mandatos del padre quién como señalábamos es el símbolo de la opresión dentro del orden patriarcal. Se refugia en la religión para buscar consuelo, pero no logra la paz que anhela. Al verse incapacitada de ser libre prefiere enterrarse viva en un convento dónde se le impone una férrea disciplina. Deja de ser mujer para vivir como un hombre religioso, deja de pensar y de razonar, sólo vive por el instinto de sobrevivencia que le ordena obedecer y no romper con el orden social.

Cabe mencionar que en *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Doña Leonor es la única mujer de clase alta descrita en la obra, pues su madre ya está muerta. Entre los personajes secundarios aparecen pocas mujeres, pero sobresale Curra que intenta ayudarla a escapar con Don Álvaro en la jornada 1. La ausencia de su madre, hace aún más autoritario los deseos y voluntad de su padre. Curra compara a la madre de Doña Leonor con el Marqués de Calatrava, y nos dice que la madre de Doña Leonor “un genio tenía/ y un copete... Dios nos guarde.” (105-106). Esta afirmación implicaría que su vida iba a ser peor si su madre viviera. Linda Materna, en su artículo “Ideología y la representación de lo femenino en *Don Álvaro o la fuerza del sino*” señala “aunque Curra le recuerda que esa madre imaginada nunca existió, habiendo sido aún más autoritaria que su padre, el Marqués. Este detalle da mayor énfasis a la apropiación masculina casi absoluta de lo femenino en la obra.” (20). En la obra mencionada la mujer como sujeto está obligada a cumplir con las normas sociales establecidas por el orden patriarcal. Es por esto que, irónicamente, Doña Leonor al no poder librarse de las reglas patriarcales se refugia en la religión católica, que es una institución donde predomina también el mismo orden.

Doña Leonor le dice al padre Guardián: “soy una infeliz mujer” (522). Ello significa que su vida social está terminada porque su honor fue manchado y solo le queda como solución,

aislarse en un convento. Lo que “le interesa es vivir oculta y esconderse del mundo para siempre, se puede señalar que es la maldición de su padre [...], la que la lleva a ocultarse en esa especie de caja que será la ermita del Convento de los Angeles.” (Cedeño 771). Doña Leonor decide vivir en un mundo de soledad, fingiendo ser otra persona para huir de las normas sociales del sistema opresivo sobre el cual su vida giraba proporcionándole desgracias al impedir ser una mujer con derecho a la felicidad y libertad. Desde el comienzo, el Duque de Rivas, nos anticipa la tragedia de Doña Leonor, al ser idealizada por el padre y la familia, como símbolo del honor.

“Se discute la situación de Leonor, sujeta a un código cultural específico. El oficial dice, por ejemplo, “Doña Leonor no lo ha plantado a él [don Alvaro], pero el marqués la ha transplantado a ella” (303). El Canónigo sostiene por su parte que “los padres tienen derecho de casar a sus hijas con quien les convenga” (304). El padre de Leonor, el marqués de Calatrava, le da a su hija el papel de la Virgen consoladora. En la escena anterior al intento de fuga de los amantes, el padre le dice a Leonor: “hija mía;/ hágate una santa el Cielo./ Adiós, mi amor, mi consuelo,/ mi esperanza, mi alegría” (Cedeño 307).

Doña Leonor simboliza el sentimiento del amor inocente y puro, pero inalcanzable. Lamentablemente esta idealización es la que la estanca en un mundo sin identidad propia y con una vida injusta y que solo en la muerte encuentra la libertad. En el drama romántico el fin de la vida es parte del destino trágico y determinado de los personajes. El amor se relaciona con la muerte y, en Doña Leonor, se ve esa muerte lenta que empieza psicológicamente al encerrarse en el convento para culminar cuando muere en manos de su hermano, Don Alfonso. El crítico Cedeño nos explica que aunque por accidente muere el marqués de Calatrava, Doña Leonor no es libre de las normas sociales impuestas por la sociedad patriarcal. Sus hermanos, Don Carlos y

Don Alfonso, reencarnan el control del código de honor impuesto por el marqués a su hija simbolizando, de esta manera, el dominio del mundo masculino del cual quiere huir Doña Leonor:

“La maldición, aún cuando este encarnada en sus vengativos hermanos, perseguirá a Leonor. Para ellos, ella ha deshonrado a la familia, y para reparar esa caída y recuperar el honor perdido, es necesario la venganza, la cual se traduce en la muerte de Leonor y de don Álvaro. La familia de Vargas permanecerá en estado de “pecado” hasta que se pueda cumplir con la venganza.” (Cedeño 769).

Cedeño llama “maldición” a las normas sociales impuestas por la sociedad patriarcal, al honor específicamente que es el causante de la trágica muerte de Doña Leonor en la jornada 5, y al hecho de que por más de cinco años la sed de venganza la alcanzó liberándola. En el artículo “Las tragedias del amor: amor, honor y sociedad en *Don Alvaro o la fuerza del sino*”, de Antonio Hermosa Andújar, se nos plantea que Doña Leonor “fue educada en la religión de la obediencia, que daría fácilmente sus frutos –ignorancia, sumisión y desigualdad- porque siempre tuvo ante sí el rostro más amable del paternalismo” (18). Doña Leonor es la caracterización de una doncella, que vive bajo la potestad asfixiante del varón. Como toda chica de su época, sino logra casarse, el ser monja es la alternativa obligatoria diferente del matrimonio. Pero en este caso Doña Leonor no decide ser monja, sino un fraile enclaustrado en las paredes de un convento. Ella, al saber que su honor está manchado, sabe que no podrá casarse con nadie más y es por eso que decide esconderse en el convento. Al respecto dice:

Ya no me sigue la sombra
 sangrienta del padre mío,
 ni escucho sus maldiciones,

ni su horrenda herida miro (572-575)

Cabe indicar que Doña Leonor no quiere sufrir más la opresión patriarcal y prefiere perder su identidad. Así, crea una nueva identidad en un mundo en el cual no es feliz e irá desapareciendo poco a poco hasta morir asesinada por su propio hermano. En vida no puede ser libre y no pudo tampoco escapar de la fatalidad. Su destino a lo largo de la obra ha estado en debate entre el optimismo y el pesimismo, entre la vida y la muerte de los personajes. La muerte de Doña Leonor es un proceso lento hasta que muere en manos de Don Alfonso. Al respecto, Cedeño anota:

“Desde este punto de vista, a Leonor, como Eva/ Pandora, se le acusa de ser origen de los pecados y males de los hombres. No obstante, la causa primaria de esos pecados que se le achacan fue su desobediencia a la ley paterna y al código cultural. Este acto de conducta invierte las normas establecidas en cuanto a cómo debe comportarse una mujer soltera a la voluntad de su padre y contradice, por lo tanto, la conducta implícitamente aceptada para los miembros del cuerpo social.”
(Cedeño 769-770).

Don Alfonso piensa que dando muerte a su hermana, es cómo da solución a todos los males de la familia, y en un contexto más amplio, a los males de la sociedad patriarcal. Doña Leonor es la que causa este desorden por querer ser libre en un mundo regido por el género masculino. Las normas sociales impuestas por el sistema patriarcal son las causantes de todas estas tragedias, especialmente en Doña Leonor, quién fue víctima de todos estos fatales acontecimientos. Tal vez, es por esto, que Doña Leonor, corre a los brazos de su hermano, Don Alfonso, en vez de ir a los brazos de Don Álvaro. Ella sabe que el estar cerca de su hermano la

conduce a la muerte por la deshonra de la familia y que una vez muerta no necesita ocultarse de nadie ni fingir algo que no es. Ella decide morir porque la muerte es la única salida de escapar de las normas sociales y poder ser feliz y libre. Es decir, “Leonor ha traspasado los límites de su condición de mujer dentro de una sociedad que le impone un código femenino determinado, lo cual sugiere que es como ponerla en una caja que determina o controla sus acciones y limita su libertad.” (Cedeño 773). Después de morir Doña Leonor logra superar el conflicto interno que vivió en el mundo masculino donde se le obligaba que hacer, pensar o decir. Lo último que se sabe de ella es por intermedio de su hermano, Don Alfonso que nos dice: “¡Toma, causa de tantos desastres, recibe el premio de tu deshonra!... Muero vengado.” (111). Después de estas palabras, Doña Leonor, se transforma en un cuerpo sin vida, pero con un alma libre del yugo patriarcal.

Para concluir, vemos que en *Don Álvaro o la fuerza del sino*, las normas sociales del orden patriarcal son los factores determinantes de la desgracia de Doña Leonor. Las normas sociales la transforman en un personaje pasivo, con temores e inseguridades y, marginada del mundo, muere psicológica y físicamente para lograr su libertad. Ángel Saavedra, el Duque de Rivas, reflejó su vida en la vida de Doña Leonor, ya que él tampoco podía expresar sus ideales de libertad y tuvo que disfrazarse para no ser descubierto. Luchó contra Napoleón y sus ideales siempre fueron liberales, es por eso que tuvo que exiliarse a muchos países por sus ideas. Tuvo que disfrazarse para salir del país y no ser reconocido. Recorrió Malta, Francia, Inglaterra e Italia y en todos estos lugares se puso en contacto con escritores que cultivaron el movimiento romántico. Al regresar a España tras la amnistía a los exiliados, publicó *Don Álvaro o la fuerza del sino*, una obra que se basa en la libertad artística y temáticamente en las ideas que expone.

El Duque de Rivas, escogió este personaje femenino para transmitir que los seres humanos, en especial, la mujer tiene el derecho a la felicidad y a la plena realización. Si estas normas sociales no hubieran existido, se habrían evitado muchas muertes y Doña Leonor no se habría quedado huérfana, sin hermanos y sin marido. En suma, las normas sociales del sistema patriarcal impuestas arbitrariamente sobre las mujeres solamente causan destrucción y caos si la familia, empeñada en salvar su honor, ignora sentimientos y valores basados en el amor, la comprensión y la unión.

Obras citadas

- Alcina Franch, Juan, ed. *Teatro Romántico*. Barcelona: Bruguera, 1984.
- Bueno Pérez, María Lourdes. "Del discurso de la heroína romántica al discurso romántico de la heroína." (2000): 111-123.
- Cedeño, Aristófanos. "La transgresión femenina del código cultural: El caso de Leonor en Don Álvaro o la fuerza del sino." *Letras Peninsulares*, 11.3 (1998): 763-774.
- González-Allende, Iker. "De la romántica a la mujer nueva: La representación de la mujer en la literatura española del siglo XIX." *Letras De Deusto*, 39.112 (2009): 51-76.
- Hermosa Andújar, Antonio. "Las tragedias del amor: amor, honor y sociedad en Don Álvaro o la fuerza del sino." *Revista electrónica El Telar de Ulises*. Madrid: Universidad de Sevilla, 2001.
- Materna, Linda. "Ideología y la representación de lo femenino en "Don Álvaro o la fuerza del sino." *Modern Language Studies*, 24.3 (1994):14-27.
- Rivas, Ángel de Saavedra, and Antonio Magaña Esquivel. *Don Álvaro: o la fuerza del sino; Romances Históricos*. México: Porrúa, 1971.
- Valero, José, and Stephanie Zigelboim. "Don Álvaro o la fuerza del signo." *Decimonónica: Journal of Nineteenth Century Hispanic Cultural Production*, 3.1 (2006): 53-71.

Claudia Jerónima y la danza de género

Meriam E. Pacheco Salazar

University of Chicago

*Y, a lo que creo, le debí de encerrar más de dos balas en el cuerpo,
abriéndole puertas por donde envuelta en su sangre saliese mi honra
(II. 60, 497).*

Históricamente, la indumentaria ha servido como identificador de clase social y de género. La infinidad de colores, joyas, accesorios y demás ofrecen indicios de características particulares a la persona que las lleva. De este modo, se podría decir que el vestuario constituye un lenguaje propio, que enuncia y delimita a la persona, revelando rasgos de su personalidad y situación que, de lo contrario, permanecerían ocultos. Verónica Azcue describe la asociación de prendas, colores u objetos con determinados oficios o clases como un código que tanto la comedia como la novela áurea buscan desestabilizar por medio de la introducción de personajes que adquieren una nueva identidad por medio del vestido, ocultando su condición, sexo u oficio a través del disfraz (23). Ejemplo de esto es el personaje de Claudia Jerónima —a quien conocemos en la segunda parte del *Quijote*— mujer travestida que, gracias a su disfraz, logra recuperar su honra. Al vengarse contra aquel que la ha traicionado, Claudia deshace temporalmente las normas de género que han de dictar su comportamiento y consigue transgredir el orden social, valiéndose del travestismo, justificando a la vez el derecho a la venganza en las mujeres.

En el contexto de la literatura del Siglo de Oro, Melveena McKendrick destaca varias clases de “mujeres varoniles” presentes en la comedia: la mujer esquivada, bandolera, cazadora y vengativa, por ejemplo. Todas estas mujeres tienen en común el que buscan partir de manera significativa de la norma femenina de los siglos dieciséis y diecisiete (ix). McKendrick ha descrito a la mujer varonil como aquella que es masculina no solo en su vestuario, sino también en sus acciones, forma de hablar e incluso en su actitud mental (x). Describe también a las

mujeres vengativas como aquellas que se niegan a aceptar con pasividad los agravios cometidos en su contra, a la vez que buscan satisfacción en el delito cometido (261). Claudia Jerónima encaja en esta descripción, pues tanto su vestimenta como sus acciones subvierten la norma femenina que demanda de la mujer una actitud sumisa. Claudia Jerónima representa una amenaza para el orden socio-político, pues Cervantes otorga a ella el mismo nivel de agencia que a los hombres.

Tras abandonar el palacio ducal, don Quijote y Sancho se encaminan hacia Barcelona. Este episodio presenta desde el inicio una atmósfera pavorosa pues estos encuentran cuerpos ahorcados en los árboles, los cuales, según don Quijote, señalan que ya debe “estar cerca de Barcelona” (II. 60, 493). Rápidamente se encuentran con Roque Guinart, personaje histórico considerado como héroe popular, y sus hombres, quienes despojan a Sancho y a don Quijote de todo aquello que traían en la alforja y la maleta. En plena conversación entre Roque y don Quijote aparece súbitamente “un mancebo al parecer de hasta veinte años” (II. 60, 496), que “iba a toda furia” y “vestido de damasco verde, con pasamanos de oro, greguescos y saltaembarca, con sombrero terciado a la valona, botas enceradas y justas, espuelas, daga y espada doradas, una escopeta pequeña en las manos y dos pistolas a los lados” (II. 60, 496). A pesar de que la descripción corrobora la identidad del personaje como mancebo, se trata en realidad de una mujer: Claudia Jerónima. Resulta significativo que el narrador nos brinde inicialmente una descripción detallada del mancebo, enfocándose en elementos como las armas de fuego, las cuales subrayan características tradicionalmente asociadas con la masculinidad, sin embargo, tan pronto Roque se voltea a verla, el narrador pasa a describirla como una “hermosa figura” (II. 60, 496), como si esta fuera la única característica que vale la pena destacar de la mujer. Al referirse a Claudia como una hermosa figura, ya no se reconoce su fuerza, su capacidad o su astucia,

simplemente se le reconoce como otra mujer “hermosa”, entre las muchas que figuran dentro de la narración. Estela Moreno-Mazzoli explica el ideal de feminidad de la época: “la mujer, especialmente en su vestido, modales, palabras, gestos y conversación, debe ser lo menos posible parecida a un hombre, porque así como conviene que este haga alarde de masculinidad, es bueno para la mujer «tener una suave y delicada ternura, con un aire de femenina dulzura en cada uno de sus gestos»” (1370). De este modo, por medio de la vestimenta masculina, Claudia se aleja de aquel mundo en el cual ha de encarnar un rol de ternura, dulzura y delicadeza para entrar en otro donde reinan la animosidad y la violencia.

El nombre de Claudia Jerónima nos da indicios de la facilidad con la cual esta puede asociarse tanto con el género masculino como con el femenino, ya que sus dos nombres pertenecen a ambos sexos. “Claudia” proviene del latín “claudus” que significa cojo, mientras que Jerónima se deriva del griego antiguo “hierónymos” formado por “ὄνομα”, que significa nombre, y “hierós”, que significa sagrado. A la vez, ambos nombres se asocian con personajes históricos como el tirano de Siracusa Hierón II y el emperador Romano Claudio II, quienes le adhieren un carácter violento al nombre de la desechada amante. Este carácter violento se revela en Claudia Jerónima mediante su venganza contra don Vicente. La venganza comienza cuando esta se entera que don Vicente “se casaba con otra, y que esta mañana iba a desposarse” (II. 60, 496). Claudia considera esta noticia como una “nueva que me turbó el sentido y acabó la paciencia” (II. 60, 496). Sin embargo, es importante señalar que esta toma la decisión de vengarse de don Vicente impulsivamente por no estar su padre en el lugar. Es decir, Claudia usurpa no solo las reglas de género de la sociedad al intercambiar la vestimenta y comportarse de manera no-tradicional, sino que también usurpa el rol de su padre debido a su ausencia pues, según la tradición, sería él quién se encargue de restaurar el honor de la familia (Hathaway 326).

Esta idea subraya la noción del honor familiar como dependiente de las acciones de la mujer; la falta de honor en esta es fuente de vergüenza y humillación para la familia, pues demuestra que ha fallado en criar a una mujer ‘apta para el matrimonio’.

Moreno-Mazzoli sostiene que el atuendo masculino de Claudia Jerónima, al igual que su comportamiento inicial, proporciona una indicación de su carácter y temperamento (1368). La vestimenta de Claudia delata su estado emocional al momento, a la vez que su entrada con “un ruido como de tropel de caballos” (II. 60, 496) subraya la rapidez y la impulsividad con que sucede la acción. Llena de ira, Claudia decide protegerse a sí misma y admite haber dado muerte al amante que ella piensa le fue infiel al dispararle varias veces. Al respecto, Robert L. Hathaway sugiere que Claudia “siente la necesidad de libertarse de la conducta normal de una mujer de la época para poder conseguir su propia individualidad verdadera desviándose [así] del camino social acostumbrado” (326). Esto demuestra la fortaleza de la mujer, que desafía la tradición social y adopta una identidad temporal para poder alcanzar sus fines. A pesar de que la ausencia del padre de Claudia Jerónima la vuelve vulnerable, ella vestida de rabia y coraje, ni espera por el regreso del padre, ni solicita ayuda a ningún otro hombre sino hasta después de haberle disparado a Vicente. Según Hathaway, Claudia logra restaurar su honor con esta acción, lo cual acaba con la necesidad de disfrazarse, volviendo así a ser mujer y depender del apoyo de un hombre (328). La vestimenta masculina permite que Claudia Jerónima vengue su honor, pero es precisamente la recuperación de aquel honor lo que causa en ella una regresión eventual a su estado natural e ‘inferior’ de mujer. El retorno a este estado lo presenciamos con la mirada de Roque, momento en el cual la voz narrativa pasa a describirla no como mancebo que viene a toda furia, sino como una “hermosa figura” (II. 60, 496), ya mujer. Claudia acude a Roque por ayuda

y al encontrarse con él, se encuentra nuevamente consigo misma, como mujer, retornando a aquel mundo de fragilidad, vulnerabilidad y dependencia.

La reacción de los demás personajes demuestra sorpresa ante las acciones de Claudia, pues a pesar de ser mujer ha asumido una identidad transitoria que más bien se asocia con lo masculino. Roque Guinart queda “admirado de la gallardía, bizarría, buen talle y suceso de la hermosa Claudia” (II. 60, 497) mientras que don Quijote, por su parte, reacciona rápidamente y busca protegerla, asumiendo un rol paterno, pues según él “no tiene nadie para qué tomar trabajo en defender a esta señora; que lo tomo yo a mi cargo” (II. 60, 497). Sancho confía en la habilidad de su amo para “casamentero” (II. 60, 497) tras el episodio de las bodas de Camacho. Sin embargo, esto resulta contradictorio, pues Claudia no busca casarse, sino asegurar la protección de ella y de su padre contra futuras represalias por parte de la familia de Vicente. McKendrick señala que “in *Proci et puellae* Erasmus denounces spinsterhood as monstrous and acclaims marriage as the natural state for woman— and, indeed, the most complimentary and flattering to her” (9). Así, como representante de la voz popular, Sancho apoya la visión del matrimonio como un estado natural para la mujer, a la vez que ilustra la creencia de que la única manera para que Claudia Jerónima pueda redimirse y recuperar su honra es casarse con el hombre que la ha deshonrado y al cual ha intentado matar. Moreno-Mazzoli explica la postura de Sancho al sostener que “si una doncella era seducida, la única reparación posible era dictada por el código de honor y exigía su boda con el autor de su deshonor, o, en casos extremos, la muerte de este” (1368). A pesar de haber actuado por impulso, Claudia Jerónima demuestra su astucia y lealtad al recurrir a Roque Guinart para protegerse a sí misma y a su padre, a la vez que se presenta como una mujer para quien la honra es primordial. Así, demuestra ser una hija fiel y virtuosa que se atiene a los preceptos de su padre y busca protegerlo, al contrario del personaje de Zoraida,

por ejemplo, quien abandona a su padre en una isla al huir con el cautivo, luego de haber permitido que lo secuestraran, ataran y amordazaran.

McKendrick ha sugerido que las convenciones sociales que hicieron de la honra el patrimonio del hombre, hicieron de la venganza un deber masculino; por lo tanto, la mujer por sí sola no es capaz de recuperar el honor perdido. Sin embargo, al tomar la venganza en sus propias manos, Claudia revela ser tan sensible ante cuestiones de honor como el hombre mismo, con lo cual presenta un desafío directo a la superioridad del hombre (261). Es precisamente la vestimenta masculina la que le permite escapar de los preceptos de la femineidad que le prohibirían cometer este crimen, pues le permite comportarse de una forma en la cual, según las normas de género, una mujer no debería actuar. Se evidencia una cierta crítica a los roles de género por parte de Cervantes, pues, ¿por qué mata Claudia Jerónima vistiéndose de hombre? ¿es qué acaso no podría hacer lo mismo vestida de mujer? Al respecto, Park Chul cita a J. Kristeva quien sugiere que “la mujer se integra en una sociedad masculina solamente cuando se disfraza, pues la mujer, como mujer, es completamente impotente” (198). Al vestirse de hombre, Claudia identifica su identidad de mujer como vulnerable, pues decide abandonarla para poder defenderse a sí misma. Los greguescos y la saltaembarca le proporcionan libertad de movimiento, facilitándole así el crimen que busca cometer. A la vez, la vestimenta masculina le otorga invisibilidad, pues le permite “entrar cuasi abiertamente en la sociedad de extramuros en busca del consorte traidor” (Hathaway 323). Es importante considerar que quizá la reacción de los criados de Vicente, y posiblemente la de Sancho, don Quijote y Roque Guinart, habría sido completamente diferente si se tratase de una mujer vestida de mujer. Los criados de Vicente tal vez hubiesen tomado la venganza en sus manos, pues al verla como mujer la identificarían como débil. Sin embargo, el ver a un *hombre* “con una escopeta pequeña en las manos y dos pistolas a

los lados” (II. 60, 496) explica por qué los criados “no osaron ni pudieron ponerse en su defensa” (II. 60, 497).

El personaje de Claudia Jerónima es clave en que le otorga una nueva dirección a la narración. Gracias a su intervención, Roque decide devolver “a Sancho todo cuanto le habían quitado del rucio” (II. 60, 497), con lo cual Sancho y don Quijote logran retomar su camino a Barcelona eventualmente. Otro personaje femenino similar, a pesar de pertenecer a mundos (y libros) diferentes es Dorotea, mujer travestida a quien el narrador describe inicialmente como “un mozo vestido como labrador” (I. 28, 344). Dorotea guía a don Quijote y los demás hacia la venta, lo que desencadena una serie de acciones que altera el destino de los mismos, a la vez que proporciona una resolución al conflicto amoroso entre Cardenio/Luscinda y Fernando/Dorotea. En su caso, la descripción es mucho más elaborada y se enfatiza “la blancura y belleza de los pies” (I. 28, 345) presentando así una imagen erótica del personaje. A pesar de que Dorotea “traía puesto un capotillo pardo de dos haldas, muy ceñido al cuerpo con una toalla blanca” no es hasta que esta se suelta y peina los “luengos y rubios cabellos” (I. 28, 345) que se dan cuenta de que es una mujer. Con Claudia Jerónima, quizás debido a la brevedad del episodio y a que esta lleva prisa, la descripción se enfoca más en la naturaleza de los eventos y en la causa inmediata de su travestismo. Es de notar que el episodio de Claudia también se desarrolla en un ambiente diferente, en el cual los indicios de tragedia se encuentran presentes desde el inicio; el capítulo comienza con muerte y termina en muerte. De este modo, las descripciones de Dorotea y Claudia Jerónima difieren en gran manera porque las mujeres pertenecen a mundos distintos. Al respecto, David Quint señala: “the real violence and mad passions of Claudia Jerónima belong to Roque’s dark world of noble vendetta and banditry” (129), lo cual influye sobre la resolución del episodio, pues en este mundo lóbrego de bandidos no hay cabida para un final feliz.

Otra instancia de travestismo se encuentra en el gobierno de Sancho, a quien los corchetes llevan hacia una “mujer, y no fea, que viene vestida en hábito de hombre” (II. 49, 410), con greguescos y saltaembarca. La moza se describe a sí misma como “hija de Diego de la Llana” (II. 49, 411) quien, desde que enviudó, la ha mantenido encerrada tanto así “que no da lugar al sol que la vea” (II. 49, 411). Según expresa la joven: “Este encerramiento y este negarme el salir de la casa ... ha muchos días y meses que me trae muy desconsolada” (II. 49, 412) y en un intento por escapar y ver todo lo que desconoce, desde el pueblo hasta la iglesia, le pide al hermano que la vista como hombre para poder salir a la calle. Sancho, como gobernador, muestra gran flexibilidad y entiende el deseo de la mujer por ver el mundo. Sin embargo, su discurso machista internalizado se evidencia cuando le aconseja a la moza y a su hermano: “de aquí en adelante no se muestren tan niños, ni tan deseosos de ver mundo; que la doncella honrada, la pierna quebrada, y en casa; y la mujer, y la gallina, por andar se pierden aína; y la que es deseosa de ver, también tiene deseo de ser vista” (II. 49, 414). Así, el comportamiento de la moza, libertino según los estándares de la época, va en contra de las buenas costumbres que las mujeres, como futuras esposas y madres, deben tener. Como señala Moreno-Mazzoli, “uno de los más importantes aspectos de la concepción del honor en la España del Siglo de Oro se basaba en el honor femenino entendido como virginidad en la mujer soltera y castidad en la casada” (1367). Partiendo de este entendimiento y según la aseveración de Sancho, el padre de la moza hace bien en encerrarla pues la ayuda a conservar su honor de mujer, el mismo honor que Claudia Jerónima busca recobrar, pues de éste depende su futuro.

Es de notar que Claudia Jerónima se describe a sí misma como “hija de Simón Forté” (II. 60, 496), a quien don Vicente ha enamorado “a hurto de [su] padre” (II. 60, 496). De este modo, la mujer se identifica en relación a los dos hombres de su vida: padre y amante; de uno es

propiedad y del otro pasaría a ser propiedad, pues éste le ha prometido ser su esposo. Con esta introducción, la mujer se define como carente de identidad propia. Anne J. Cruz sostiene que en el *Quijote*, “Cervantes moves from the tangled plots of love triangles to advance instead a series of women of all types who exist independently from erotic conflict” (197). No obstante, en este caso es el conflicto erótico el que dicta la acción de Claudia Jerónima, por ende, su existencia depende directamente de él. A la vez, es importante considerar que, a pesar de tomar la venganza en sus manos, la reacción de Claudia ante su prometido infiel se basa en un código de honor que ha sido establecido por el mismo sistema patriarcal que la oprime. Este código de honor busca mantener a la mujer subyugada al hombre, asegurando así la paternidad y facilitando el traspaso de propiedades. Al referirse al personaje de Arminda en la comedia de Mira de Amescua *No hay burlas con las mujeres o casarse y vengarse*, McKendrick sugiere que, ya que esta tiene que vivir por su reputación, está justificada en tratar de restaurarla (264). Tal razonamiento es relevante al caso de Claudia Jerónima, cuya identidad depende directamente de los hombres de su vida, por lo que tiene más que suficiente justificación para buscar venganza.

Cuando Roque y Claudia llegan hasta donde los criados han llevado a don Vicente, Claudia tiene una reacción discordante pues se muestra “enternecida y rigurosa” (II. 60, 498). Su primer impulso es deshacer sus acciones previas, al tomarlo de las manos y decirle “si tú me dieras estas, conforme a nuestro concierto, nunca tú te vieras en este paso” (II. 60, 498). Con tal acción, Claudia Jerónima regresa el mundo esencialmente femenino, a pesar de llevar vestimenta masculina, pues asume nuevamente el rol de mujer sumisa y arrepentida que busca la aceptación del hombre. Así, tras haberlo herido de muerte, Claudia le declara su amor, buscando una posible cura para su deshonor. En este momento, don Vicente se refiere a ella como “hermosa y engañada señora” (II. 60, 498) y cataloga su acción hacia él como una “pena no merecida ni

debida” (II. 60, 498). Según Vicente se trata de un malentendido, pues él nunca pretendió casarse con otra. Para demostrarle su fidelidad, Vicente decide, en su lecho de muerte, entregarle la mano como esposo y le dice: “aprieta la mano y recíbeme por esposo, si quisieres, que no tengo otra mayor satisfacción que darte del agravio que piensas que de mí has recibido” (II. 60, 498). McKendrick sostiene que mujeres como Claudia, quienes se rebelan contra el trato displicente de los hombres, aceptan casarse con éstos pues ven al matrimonio como la única satisfacción frente a la deshonra (263). Para curar su enfermedad, Claudia Jerónima le aprieta las manos, tomándolo así por esposo, momento en el cual muere don Vicente. En este momento, Claudia Jerónima “rompió los aires con suspiros, hirió los cielos con quejas, maltrató sus cabellos, entregándolos al viento, afeó su rostro con sus propias manos, con todas las muestras de dolor y sentimiento que de un lastimado pecho pudieran imaginarse” (II. 60, 498-499). Aunque inicialmente, al buscar a Roque, Claudia se muestra segura de su decisión y solo desea escapar, la muerte de su amante causa en ella una regresión al discurso patriarcal interiorizado, que bien podría partir de la historia de Génesis y de aquel mundo de culpabilidad según el cual la mujer es el origen de todo mal. Claudia intenta traspasar los límites de género impuestos por la sociedad, pero termina siendo víctima de los mismos, pues, al escuchar la verdad de Vicente, Claudia se auto-identifica con la clase de mujer que se deja consumir por “las fuerzas invencibles y rigurosas de los celos” (II. 60, 499) hasta dejar que estos tejan “la trama de su lamentable historia” (II. 60, 499). Así, Claudia pierde la agencia que ha demostrado hasta ahora y sucumbe ante la realidad que la sociedad de la época guardaba para las mujeres.

Sobre este episodio, Park Chul señala que aquí la mujer no tolera más ser víctima del hombre ni obedecer las normas sociales de aquel entonces, que eran la superioridad del hombre sobre la mujer. La actitud de Claudia es la de una mujer que forja su propio destino sin esperar

que alguien la vengue del hombre traidor (198). Sin embargo, Claudia Jerónima parece estar en contradicción consigo misma, pues admite que “no hay mujer, por retirada que esté y recatada que sea, a quien no le sobre tiempo para poner en ejecución y efecto sus atropellados deseos” (II. 60, 496). En una especie de breve monólogo, Claudia expresa: “¡Oh cruel e inconsiderada mujer ... con qué facilidad te moviste a poner en ejecución tan mal pensamiento! ¡Oh fuerza rabiosa de los celos, a qué desesperado fin conducís a quien os da acogida en su pecho! ¡Oh esposo mío, cuya desdichada suerte, por ser prenda mía, te ha llevado del tálamo a la sepultura!” (II. 60, 499). La mujer se culpabiliza y son tantos sus llantos “que sacaron las lágrimas de los ojos de Roque, no acostumbrados a verterlas en ninguna ocasión” (II. 60, 499). Las lágrimas de Roque son de suma importancia, pues reflejan su entendimiento y sensibilidad ante al dolor de Claudia Jerónima. Como hombre que se desenvuelve en un mundo violento y que es experimentado en el arte de la guerra, Roque entiende el significado de perder y con sus lágrimas ofrece su respeto a Claudia, quien ha luchado como hombre por defender su honor.

Queda claro que, simbólicamente, Claudia Jerónima termina siendo víctima del sistema patriarcal que la oprime ya que, a pesar de que lucha por defender su honor, termina renunciando a todo al decidir “irse a un monasterio donde era abadesa una tía suya, en el cual pensaba acabar la vida, de otro mejor esposo y más eterno acompañada” (II. 60, 499). Cuando Claudia Jerónima le dispara a Vicente, esta admite: “le debí de encerrar más de dos balas en el cuerpo, abriéndole puertas por donde envuelta en su sangre saliese mi honra” (II. 60, 497). Más adelante, al darle la mano como esposa, Claudia queda desmayada “sobre la sangre y pecho de don Vicente” (II. 60, 498). Claudia entiende que, al engañarla, su amante le ha arrebatado su honra y por esto busca recuperarla y expulsarla del cuerpo de Vicente a través de su sangre. Al quedar desmayada sobre la misma, Claudia recupera su honra, sin embargo, esto no es suficiente. La confesión de Vicente

sitúa a Claudia Jerónima en un limbo de equivocación. Su sangre funciona, entonces, como un tercer disfraz que Claudia viste y que, contrario a la vestimenta de hombre, la restringe. La sangre de Vicente le devuelve la honra, pero, simbólicamente, como sangre de hombre, también la tilda de mujer culpable y pecadora, razón por lo cual no tiene otra opción más que terminar en un convento. Así, después de todo, Claudia Jerónima no logra escapar del destino que la sociedad a la época guardaba para las mujeres que enviudaban.

David Quint señala que el clímax de este episodio, “where Don Vicente asks for Claudia Jerónima’s hand in marriage echoes the trick of Basilio who, only pretending to be dying of his self-inflicted wound, calls on Quiteria to take his hand and be his wife” (129). Los paralelos entre ambas historias no son muchos, sin embargo, queda la interrogante de si lo que dice Vicente es verdad. ¿Por qué habríamos de creer que este en realidad no pensaba casarse con otra? ¿No es acaso esta la mejor venganza que puede tener Vicente para su asesina? El nombre de Vicente nos puede ofrecer pistas al respecto. Proveniente del latín *vincentius*, este nombre significa vencedor, conquistador o seductor. Todas estas características están presentes en el personaje de Vicente: seduce y conquista a Claudia Jerónima, y al final resulta vencedor pues, a pesar de morir, logra que esta crea en su inocencia y dicta el resto de su vida. Así, se podría decir que al final mueren los dos: Vicente físicamente y Claudia Jerónima simbólicamente, al encerrarse en un convento. Claudia intenta rebelarse contra la “asumida superioridad de los hombres” (Hathaway 328) pero fracasa, y es precisamente la superioridad de los hombres y las reglas de conducta que estos han establecido lo que determina sus acciones.

En la primera parte del *Quijote*, conocemos a otro personaje llamado Vicente, el pretendiente de Leandra, Vicente de la Rosa. Este personaje hace que Leandra abandone a su padre al ofrecerle palabra de matrimonio y la engaña, robándole “muchos dineros y

preciosísimas joyas que de su casa había sacado” (I. 51, 593). Leandra, al igual que Claudia Jerónima, termina en un convento. Tomando en cuenta este episodio y la etimología del nombre de Vicente, es válido pensar que quizás don Vicente no es completamente honesto con Claudia Jerónima. Si efectivamente iba a desposarse con otra o no, eso nunca lo sabremos, pero indudablemente le hace honor a su nombre y busca la manera de ser coronado “vencedor” de este duelo. Claudia Jerónima lucha de la mejor manera que puede hacerlo. Por medio del travestismo, Claudia logra representar a la mujer como un ser que habita múltiples existencias. A pesar de que esta historia no tiene un final feliz, como la de Basilio y Quiteria, Cervantes desafía los roles de género al presentar a Claudia Jerónima como una mujer transgresora que amenaza el orden social, a la vez que justifica el derecho a la venganza.

Obras citadas

- Azcue, Verónica. “El vestido en *Don Quijote*: espejo o espejismo de una sociedad”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 24, no. 1, 2004, 23–38.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha I y II*. Ed. Luis Andrés Murillo. Editorial Castalia, 1987.
- Cruz, Anne J. “Psyche and Gender in Cervantes.” *The Cambridge Companion to Cervantes*. Ed. Anthony J. Cascard, Cambridge UP, 2002. 186-205.
- Chul, Park. “El feminismo ilustrado en el mundo literario de Cervantes”. *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, octubre 20-25, 1997, Menorca. Editado por Antonio Bernat Vistarini, Universitat de les Illes Balears, 1998, 195–204.
- Hathaway, Robert L. “Claudia Jerónima (*DQ*, II, 60)”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 36, no. 1, 1998, 319-332.
- McKendrick, Melveena. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A study of the "Mujer Varonil"*. Cambridge UP, 1974.
- Moreno-Mazzoli, Estela. “Deshonor y reparación: travestidas en busca del honor perdido en algunos personajes de Cervantes”. *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro 2*, julio 15-19, 2002, Burgos. Editado por María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Iberoamericana, 2004. 1367–1375.
- Quint, David. *Cervantes's Novel of Modern Times: A New Reading of Don Quijote*. Princeton UP, 2003.

Resistencia civil en *La génesis de los invisibles* de Alonso Salazar y *La multitud errante* de Laura Restrepo

Sandra Úsuga
Purdue University

En enero de 2014 la Fundación Rockefeller otorgó el premio *Ciudades Resilientes* a la ciudad de Medellín, por su capacidad para sobreponerse a la violencia. En efecto, resistencia es el mejor término para describir la población de Colombia que ha sido afectada por un conflicto armado durante medio siglo. Según el informe de 2013 del Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia, desde 1958 hasta 2012 el conflicto ha dejado un aproximado de 220.000 muertos, de los cuales 180.000 eran víctimas y 40.000 combatientes.⁷ El presente estudio resalta la capacidad de lucha por supervivencia en las comunidades de la urbe marginalizada, que sobreviven entre fronteras del conflicto, y las soluciones propuestas por sus habitantes (en especial las mujeres) a este cuadro violento. A partir del análisis de *La génesis de los invisibles* (1996), de Alonso Salazar, y la novela *La multitud errante* (2001) de Laura Restrepo, se destacan la capacidad de adaptación de la población barrial a los nuevos espacios y las respuestas no-violentas como la solidaridad, la unión comunitaria y el liderazgo femenino. Las mujeres en estas obras sobresalen no sólo como directoras de proyectos de infraestructura y organización comunitaria, sino además como fundadoras de los nuevos barrios.

La génesis de los invisibles de Alonso Salazar comprende un compendio de cinco testimonios de habitantes de barrios periféricos de la ciudad de Medellín, a quienes el escritor

⁷ En 2013 el CNMH de Colombia entregó el texto ¡Basta Ya! Un reporte a partir de los testimonios de las víctimas acerca de los efectos del conflicto armado desde 1958 al 2012, el cual se encuentra en: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/>

denomina como coautores del texto. Los coautores son: Doña Joaquina, el padre Gabriel Díaz, Doña Nena, Niver y Pablo. Cada coautor narra su historia individual, que inevitablemente se entrecruza con la historia violenta del país. *La multitud errante* de Laura Restrepo presenta una narradora-personaje extranjera, de quien solo se conoce su género. Desde el albergue donde vive y trabaja, la narradora conoce a Siete por Tres, protagonista de la historia, por el que siente admiración y atracción. Siete por Tres llega al albergue después de recorrer los rincones del país debido al desplazamiento provocado por la violencia, en busca de su madre adoptiva, quien desapareció a causa de un pelotón del ejército.

Antes de proceder a exponer las estrategias de supervivencia que traslucen los textos mencionados, finalidad principal de este estudio, es indispensable justificar la inclusión del testimonio en este análisis. Para John Beverly el testimonio es un arte subalterno que funciona como una narrativa democrática, al permitir la incorporación de voces tradicionalmente marginadas y destacar su valor representativo (28). Dicho género porta entonces una sumatoria de voces que por su condición socioeconómica, tienden a ser silenciadas o excluidas de la construcción, mayormente liderada por una minoría letrada, del discurso oficial. Asimismo, sin olvidar las diferencias de género y estructura del testimonio en relación a los textos de ficción, estos escritos testimoniales comparten el aspecto literario, ficcional e histórico, y borran en varios apartes las fronteras entre ficción y realidad. En *La génesis* a pesar del carácter real de los narradores y sus testimonios, los títulos de cada relato y la inserción de un testimonio ficticio recuerdan el componente ficcional de este tipo de género literario. Mientras que, en *La multitud*, la base histórica que permea la narración sugiere un gran contenido de realidad acerca de la situación crítica de los desplazados del país.

Dentro de esta perspectiva, el testimonio tiene un doble poder, ya que, como indica John Beverly, cuestiona el canon literario a la vez que se consagra como un nuevo género literario (35). Aunque ha sido considerado como literatura marginal y por ende poco estudiado, es crucial estudiarlo y reivindicar su importancia a fin de propender por unos estudios literarios más incluyentes. En efecto, como sostiene Lucía Ortíz, en Colombia el compilador de testimonio y el novelista se unen en el esfuerzo por representar la realidad del país y denunciarla, y producen textos en los cuales las líneas que diferencian la ficción de la llamada realidad se difuminan y se funden para protestar:

Los testimonios colombianos entonces, al igual que sus contrapartes latinoamericanas, presentan en sus introducciones no sólo la preocupación de los compiladores por valorar ante todo la palabra del sujeto protagonista. En el caso de *Siguiendo el Corte* de Alfredo Molano, Orlando Fals Borda declara que con este proyecto Molano también está borrando las fronteras entre el discurso literario, sociológico, periodístico e histórico para proponer una nueva aproximación a la representación de la realidad colombiana. (Ortíz 4)

Ortiz analiza un corpus de novelas colombianas y argumenta la proximidad de éstas con el testimonio, conclusión que va al unísono con la definición del ejercicio de la escritura por la propia Restrepo, al describirlo como un oficio colectivo, dentro del cual los escritores son testigos y cronistas de las mismas luchas (Restrepo 1). De acuerdo con lo anterior, este análisis busca por consiguiente establecer un diálogo entre varias miradas complementarias. Por un lado, la de dos intelectuales comprometidos como Laura Restrepo y Alonso Salazar y por otro, la visión más cercana a la voz de la comunidad que se puede observar en *La génesis*. En un esfuerzo colectivo por expresar con fidelidad la vida tanto de los personajes como de los narradores-testimoniales, a fin de explicar su mundo y las decisiones que bajo extremas

circunstancias tuvieron que tomar para sobrevivir. El discurso de cada narrador-testimonial en *La génesis* se aproxima con un efecto de *zoom* a temas que se exponen en *La multitud*, lo que posibilita observar los detalles de la lucha de los desplazados y de sus acciones específicas frente a cada desafío.

Así se funden de este modo, los personajes y hechos descritos en *La multitud* con los avatares narrados de los narradores-testimoniales de *La génesis*, en un acto solidario tal cual lo señala Beverly quien también ve al testimonio como una narrativa que invita a la práctica de la solidaridad y a la lucha por los derechos humanos, a la vez que funciona como herramienta que denuncia y visibiliza (31). Ambos textos proyectan dicha intención y poseen la capacidad de transportar al lector y sensibilizarlo con sus historias a fin de dibujar conjuntamente una denuncia, a la vez que visibilizan las diversas respuestas de los pobladores marginados de la ciudad periférica, resumidas en las diversas estrategias que usaron y las cuales develan un alto nivel de esperanza y recursividad.

El presente análisis expone a continuación, en primer lugar, cómo en estos textos los autores, personajes y narradores-testimoniales narran una misma base histórica marcada por la violencia, razón que ocasiona el desplazamiento. En segundo lugar, a través de estos textos se observa cómo la población ocupa nuevos espacios, los nombran con optimismo y construyen nuevas comunidades. Mientras acarrean la invisibilidad, la discriminación y estigmatización por parte de las clases dominantes y el Estado, hacen uso de herramientas impregnadas de recursividad para sobrevivir, papel en el que sobresalen las mujeres como cronistas, quienes además jalonan proyectos de auto-gobierno e infraestructura en los nuevos barrios.

Una población acorralada: retos y estrategias de supervivencia

Para empezar, la base histórica que comparten estas obras data de la perpetuidad de un conflicto con muchas ramificaciones, y que ha obligado a la población a sobrevivir entre las fronteras impuestas por los diferentes grupos armados, primero en zonas rurales, y luego en la ciudad. En *La multitud*, Siete por Tres nace en la época de *La Violencia*, guerra bipartidista alentada en especial por el asesinato en 1948 del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán. En *La génesis*, relatos como el de Doña Joaquina explican que la misma guerra de los cincuenta fue igualmente el motivo del desplazamiento de la población, quien con su capacidad de desarraigo se movilizó hacia la periferia urbana como mecanismo de supervivencia. Lugar donde una vez se encuentran establecidos, estarán nuevamente acorralados entre distintos grupos armados, enfrentando dificultades económicas y nuevas violencias que van emergiendo con el tiempo.

Según explica Doña Joaquina:

Y todos estos barrios están habitados por gente que llegó huyendo de la violencia.

Llegaban romerías de todas partes, Don Aristóbulo de Yarumal, Elisa de Valdivia, Don José de Santa Rosa de Osos, Inés y Rosalba de Briceño, las Palacios de Quibdó... Se puede repasar todos los pueblos de Antioquia; con la gente que hay aquí, todos están representados. (Salazar 13)

Así, Restrepo y los personajes que crea en su obra, y Salazar con las múltiples voces de sus coautores en *La génesis*, cumplen una función semejante, que es precisamente la de dar a conocer las dificultades de la comunidad desplazada, a la vez que denunciar la respuesta violenta de las instituciones que representan al estado colombiano. Esto pone en evidencia la anomia social que padece Colombia, tema de interés del investigador Gustavo Forero en sus estudios sobre las novelas de crímenes. Sobre esto, Forero concluye que “La anomia, entendida como la

situación moral que vive un personaje o un grupo social como consecuencia de una o más o menos generalizada carencia o degradación de normas sociales, caracteriza a buena parte de las novelas publicadas en los años 1990-2005 en Colombia” (13). En *La multitud* podemos observar la manifestación de la anomia social sobre la cual nos habla Forero. En la obra, tanto el protagonista Siete por Tres como otros personajes vieron sus casas incendiadas en varias ocasiones, hecho ficticio que se conecta a un episodio real retratado en los testimonios compilados por Salazar, que se refieren a la quema de los ranchos en la segunda fundación, como se ve a seguir:

Luego vino la pelea con Nelson Jaramillo, que decía ser el dueño de todos estos terrenos, y tenía hombres armados para cuidar y nos echaba la policía, cada que se levantaba un rancho. Nosotros izábamos la bandera de Colombia con la esperanza de que la ley la respetara, pero ni así, porque la policía tumbaba y quemaba ranchos sin discriminación. Se armaba la trifulca, enfrentábamos garrotes con fusiles, nos tiraban los caballos encima, golpeaban a la gente, se la llevaban detenida, pero parecíamos como las cucarachas, que es uno sacándolas y ellas para dentro, la policía sacándonos y nosotros pegados, agarrados al lotecito. Ellos a tumbar ranchos y nosotros a volverlos a montar. (Salazar 15)

Además, ante la población que llega desplazada a ocupar espacios urbanos, la salida más fácil, rápida y tal vez más conveniente para las autoridades en un país tan desigual y excluyente como Colombia es estigmatizarla y retratarla como una masa uniforme. Por esto, ocurre con la capital de Antioquia una situación semejante a la de muchas metrópolis latinoamericanas, en las cuales se percibe como mínimo dos ciudades separadas por un abismo económico: Medellín, la ciudad del centro, y *Medallo*, la ciudad periférica. En *Medallo* están los espacios urbanos despectivamente denominados comunas, lugares donde recae con una mayor fuerza la violencia

y los efectos de la guerra.⁸ Entretanto, las diversas estrategias de supervivencia rara vez se divulgan en los medios de comunicación y las iniciativas ciudadanas para combatir la violencia no tienen continuidad por falta de apoyo. Esta realidad se describe también en la siguiente cita:

No se piensa en una identidad urbana. No hay un proyecto de ciudad. Eso ha dejado al descubierto las contradicciones, y luchas que hoy se viven. Aportó Manuel Restrepo, que a Medellín lo divide un muro imaginario, de un lado está la ciudad planeada y buena y del otro la que evidencia el olvido del Estado. (El Colombiano 1991)

Aunque según Restrepo, su novela se inspira en la situación de los desplazados en la ciudad de Barrancabermeja, una ciudad también dividida oficialmente por comunas, la autora se enfoca en la zona periférica de la misma donde habitan los desplazados para desarrollar su historia. La escritora mezcla la narración indirecta de los eventos a través de los ojos de la narradora, Ojos de Agua, con el discurso directo (o intervenciones) de los personajes que forman parte de la multitud de desplazados. Es decir, a partir de las interacciones entre Siete Por Tres y otros personajes, la narradora reconstruye e interpreta los eventos recientes y el pasado del protagonista y de la multitud, a fin de recuperar sus memorias y reflexionar sobre las circunstancias que provocaron el desplazamiento forzado.

Por su parte, en *La génesis*, la voz colectiva que se proyecta en los relatos está permeada, como sugiere Salazar (12), por la urgencia del reconocimiento de los esfuerzos de la población del barrio, y su inclusión en la participación socio-política y en el desarrollo de la ciudad.

⁸ El dramaturgo Robinson Posada, por ejemplo, usa Medellín y Medallo en sus obras de teatro para referirse a la ciudad, a fin de distinguir la realidad de la ciudad céntrica con la de los barrios periféricos.

El señalamiento y la exclusión se vuelven palpables, al analizar, por ejemplo, el término comuna, que aunque originalmente se refiere a la división oficial de los sectores que conforman la ciudad, se ha convertido en una de las formas para referirse peyorativamente a los espacios periféricos de la misma, o como lo demuestra la cita de Salazar a continuación, la misma comunidad marginada realiza esfuerzos constantes por resignificar dicho concepto, de tal manera que materialice la idea de un nuevo comienzo y de la transformación de la comunidad barrial:

La comuna es un término usado por los medios de comunicación y sectores de la sociedad, para referirse despectivamente a unos territorios vastos marcados por la sospecha y habitados por muchedumbres de rostros indescifrables. Pero la palabra comuna remite en realidad a la gesta de unas gentes que fundaron por segunda vez a Medellín, en los años sesenta. (Salazar 113)

La multitud y *La génesis*, muestran por consiguiente que, ante la exclusión, invisibilidad y estigmatización, la comunidad responde con fuerza y obstinación para seguir adelante. En *La multitud*, mientras la narradora relata la jornada de Siete por Tres por los barrios, detalla la construcción improvisada de las casas que aumentaban cada vez más. “Siete por Tres supo que había atravesado el espejo para penetrar en el envés de la realidad, donde se extiende en silencio, el inconmensurable continente clandestino de los parias.” (Restrepo 88). De igual modo, cada relato en *La génesis* posibilita el mismo recorrido, aunque más detallado, a fin de que por medio de éste se vayan desvelando las estrategias para esquivar la violencia y construir comunidades, a pesar de la situación de exclusión que han experimentado.

La invisibilidad de los pobladores de los barrios periféricos se simboliza, de igual manera, a partir de la prominencia de apodos o nombres incompletos de los personajes en *La multitud* y en el anonimato que transmiten los narradores-testigos en *La génesis*. La masa y los

invisibles en este contexto son aquellos que no participan directamente del conflicto armado, sucumben en el anonimato y son desafiados diariamente por situaciones de hambre, incertidumbre y muerte. Como sugiere la narradora la obra de Restrepo, la invisibilidad también se conecta con los eventos estremecedores que llegan repentinamente y sin nombre. En un conflicto con tantas ramificaciones y actores armados en un ambiente impune, la identidad de los autores de las atrocidades se confunde con la violencia de los eventos.

No obstante, al caminar entre los barrios de invasión en la ciudad, en *La multitud* se resalta de igual modo la creatividad de la comunidad para nombrar sus nuevos espacios. Los nombres sugieren esperanza y un nuevo comienzo, además de que le dan a la obra un aire de universalidad. Ya que las denominaciones de los nuevos espacios sugieren otros lugares del país y del mundo en que los marginalizados bautizan sus nuevos territorios con optimismo: “- ¡Cómo inventa la gente! - se asombra de la capacidad de poner tanto nombre, a veces pura ilusión o ironía, como Las Delicias, Altos del Paraíso o Tierra Prometida...”(Restrepo 86). El ingenio y la esperanza para nombrar los nuevos espacios también se retrata en *La génesis*, además de que curiosamente en la obra de Restrepo se mencionan dos barrios, el Popular No. 1 y el Popular No. 2, que existen en la ciudad de Medellín, pero no en Barrancabermeja, ciudad que inspiró la obra de Restrepo.

En *La multitud*, los testigos de la guerra explican cómo la experiencia violenta les obliga en algunas ocasiones a defenderse haciendo uso de la fuerza. En la peregrinación hacia un pedazo de tierra, de seguridad y del cese de la guerra, algunos pasaron de víctimas a verdugos. Empero, Siete por Tres y el personaje secundario Matilde Lina se destacan entre el grupo de caminantes por usar el silencio como estrategia de supervivencia y superación. O bien por romperlo con conversaciones inocentes y distractoras, como ocurre cuando Matilde Lina habla

sobre los animales y la naturaleza que observa a su paso. El silencio o las conversaciones distractoras funcionan como una herramienta de defensa frente a situaciones de vulnerabilidad de la vida, a la vez que son también un mecanismo para evadirse de la cruda realidad. En la *La génesis* el silencio cumple una función semejante, como se puede observar en el relato de Niver:

A los milicianos la gente nos miraba con miedo o con respeto, o con una mezcla de las dos cosas. Yo me sentía bien porque todo el mundo me conocía, todo el mundo sabía lo que hacía y no me delataban. Un día la policía me detuvo con cinco manes sanos de la comunidad acusándonos de ser milicianos. A mí me soltaron y ellos pa' la guandoca, practicando el arte del silencio. Esa complicidad puede ser por miedo, por respeto, o quién sabe por qué, pero no llegaron a aventarnos. (Salazar 94)

Los intercambios constantes de conversaciones entre la narradora y los personajes de *La multitud* y entre los narradores-testimoniales de *La génesis* con otros habitantes del barrio, se presentan recurrentemente en los textos a modo de sugerencia constante sobre la necesidad de conocer la realidad del marginalizado. La narradora de la obra de Restrepo inserta al lector en la cotidianidad del desplazado junto con sus penurias y búsquedas constantes. Al hacerlo, el lector va descubriendo las maneras que encuentra la población para volver a empezar a vivir en un espacio urbano. Así vemos que ambientan su nuevo hogar con animales y plantas que evocan su pasado rural y la tierra de la cual tuvieron que desarraigarse. En cambio, doña Nena en *La génesis* transforma el dolor tras la pérdida de sus hijos, en un buen trato y en conversaciones con los jóvenes del barrio, a fin de conocerlos más de cerca y encaminarlos hacia opciones no-violentas. Para doña Nena, estos jóvenes deben recuperar la creencia en el valor y el sentido de la vida, puesto que, según los diálogos compartidos, parecen haber naturalizado la idea de una muerte temprana, combinado a la urgencia de vivir la vida con intensidad.

Ahora bien, ante la tensión socioeconómica la población responde con recursividad. Una y otra vez, en *La multitud* y en especial o con mayor número de detalles en *La génesis*, se resalta la capacidad de ingeniar maneras de sobrevivir y suplir las necesidades cotidianas. En el caso de Siete por Tres, el personaje busca nuevos oficios constantemente, y lo mismo se puede observar en el cotidiano de estas poblaciones marginalizadas. En muchos casos, sin embargo, estos sujetos se convierten en invasores del espacio público cuando realizan dichos trabajos, según la visión de las clases dominantes. La recursividad de la población barrial para conseguir el sustento se representa en la cita a continuación:

Desde su primer día entre nosotros; Siete por Tres demostró que no sabía lo que era la inactividad y dejó ver que poseía una habilidad sorprendente para cualquier oficio, fuera resanar paredes, sacrificar cerdos, organizar brigadas de limpieza o manejar el camión; ninguna tarea le quedaba grande ni existía problema al que no le hiciera el intento... Le pregunto por qué nunca come carne y me entero de que fue aseador de una carnicería de Sincelejo, donde en vez de sueldo le pagaban con hueso y bofe. Sabe suturar heridas, saca muelas y remienda huesos porque ejerció de enfermero en San Onofre; maneja bus porque reemplazó choferes por la ruta Libertadores; echó musculatura como bracero en el Magdalena; fue desguazador de autos en Pereira; recolector de papa en Subachoque, afilador de chuchillos en Barichara. (Restrepo 102)

Estos pasajes demuestran no sólo la creatividad de la población barrial en buscar maneras para sobrevivir y reconstruir un sentido de comunidad, sino también la forma magistral en que la obra de Restrepo refleja la realidad del desplazado marginalizado, por la manera como se acerca a los testimonios de *La Génesis*. El Estado, representado por comandantes y funcionarios de las autoridades, ejerce en su mayoría una fuerza opresora, aumentando la desconfianza de los

habitantes de los barrios en las instituciones gubernamentales. Así, a falta de un Estado fiable, surgen iniciativas ciudadanas como las del albergue en *La Multitud*. En la obra de Restrepo, el albergue es administrado por la Monja Françoise y funciona como un lugar neutral donde se le brinda ayuda humanitaria a la población desplazada por la violencia.

A pesar de la importancia de esta organización para los desplazados, su labor es obstaculizada por el mismo Estado y otras fuerzas violentas. En esta novela, los colaboradores del albergue sufren amenazas de las fuerzas estatales, quien les acusa de ser colaboradores de grupos criminales y terroristas. Esta situación dificulta el trabajo de aquellos que se dedican a ofrecer soporte a las víctimas del conflicto. Lo que demostró Oquendo, uno de los representantes del Estado en la obra, al cumplir sus amenazas de masacres que se iban haciendo realidad en el barrio. Mientras tanto, Ojos de Agua (la narradora), y la administradora del albergue, la madre Françoise, lo defendían como una organización pacífica, neutral y humana. (Restrepo 118)

Las obras de Restrepo y Salazar visibilizan las ideas de paz que a diario se fomentan silenciosamente en los barrios, y hacen énfasis en la importancia de apoyar las mismas. Las marchas pacíficas surgen como otra estrategia ciudadana para resistir a los actos violentos y manifestar la disconformidad de la población. En *La Multitud* se observa la representación de estos actos pacíficos a partir de la manifestación convocada por Siete por Tres para proteger el albergue, de la cual participaron el párroco, estudiantes, trabajadores comunes y personas de todo tipo. El objetivo del acto era proteger el albergue de las amenazas de la fuerza pública, que los acusaba de haberse aliado a los terroristas. Las marchas tienen un papel importante, porque a la vez que constituyen una forma de resistencia pacífica contra los actos violentos, despiertan la conciencia política de la población y ponen en relieve la indiferencia del poder público colombiano.

Finalmente, la Iglesia Católica también ha tenido una función importante en el conflicto, en la historia y vida política del país. El trabajo realizado por los religiosos en los barrios populares ha sido clave para jalonar y apoyar los proyectos de tejido social e infraestructura de estas zonas. En *La Multitud*, el trabajo realizado por la monja Françoise en el albergue, la labor del párroco en la marcha pacífica, y las referencias constantes a la imagen de la Virgen ilustran la importancia de la Iglesia Católica en el contexto de las periferias. En *La génesis*, de igual manera, el relato del padre Gabriel Díaz nos da una visión amplia de la relevancia de su participación en los actos pacíficos y de reconstrucción de la zona barrial, me ocuparé en adelante de este aspecto. Es interesante observar que el sacerdote de la periferia desempeña un papel diferente en comparación con el sacerdote de los barrios de clase media o alta. En contraste con las zonas más ricas, en el contexto de los barrios el sacerdote cumple un papel social y político clave para la comunidad.

Esta tradición social en la Iglesia Católica se inicia en los años sesenta en el país con Camilo Torres, uno de los pioneros de la Teología de la Liberación en Colombia. Inspirado por la vida y obra de Torres, el padre Gabriel nos informa en su testimonio de que regresa a Colombia desde París, junto con treinta sacerdotes, para trabajar en los barrios populares. A su llegada al barrio Santo Domingo Sabio de Medellín, el sacerdote Gabriel describe su encuentro con un pueblo lleno de alegría, que lo acoge con ternura a pesar de la miseria material y abandono estatal en que vivían. Su objetivo consiste en promulgar una iglesia activa en la vida política y social de la población, a favor de las comunidades vulnerables y abandonadas, como se ve en el pasaje siguiente.

El dolor de ver que las injusticias en los barrios quedaban impunes; el dolor de ver que mientras la ciudad iluminaba la Avenida La Playa durante la navidad con dos millones de

focos, barrios enteros se alumbraban con velas; el dolor de la gente que no tenía con qué contratar un carro para enterrar a sus seres queridos. (Salazar 32)

Según este relato, el padre Díaz trasgrede a la jerarquía de la iglesia para ponerse a favor de la barriada al igual que enfrenta a las autoridades representantes del Estado, a fin de defender junto con la población civil su derecho por los terrenos. La presencia de religiosos comprometidos como Díaz en los barrios constituye una estrategia de gran importancia, puesto que su presencia e ideas fortalecieron y movilizaron procesos de organización barrial iniciados por los líderes comunitarios (papel en el que predominan las mujeres). También, su participación fomenta otras formas recursivas de manifestar las inconformidades ante la exclusión o cualquier tipo de atropello a la población, tal como expresado en las marchas y protestas no-violentas.

Mujeres resilientes y constructoras de paz anónimas

En este apartado me propongo, a la luz de los textos literarios elegidos, no sólo explorar en detalles las vicisitudes que enfrentan los desplazados y destacar su papel como forjadores de nuevas comunidades en las urbes colombianas, sino que también resaltar el papel de las mujeres en dicho proceso. De este modo, en las páginas siguientes se examinará el papel de las figuras femeninas en las dos obras, empezando con la figura de la Virgen María en la obra y se establecerá un paralelo entre los personajes femeninos de la obra ficcional de Restrepo y la actuación de los coautores de los testimonios compilados por Salazar.

Las mujeres aquí se destacan como agentes importantes dentro del conflicto por su papel de fundadoras de barrios, cronistas, activistas, y organizadoras de proyectos de unión comunitaria y de infraestructura. Según Carmiña Navia, las mujeres con poco apoyo y desde los márgenes participaron activamente de la vida política, analizaron el conflicto y presentaron

propuestas para combatir la guerra. Sin embargo, su discurso no obtuvo el reconocimiento de la academia y de otras instancias del poder discursivo dominante (Navia 10). En este sentido, el estudio de la actuación de las mujeres, en especial las mujeres de los barrios, es fundamental para ampliar la discusión sobre el conflicto armado colombiano, cuya visión y análisis han estado tradicionalmente dominados por una visión masculina por la voz del estado y de las clases dominantes.

Para empezar, la figura de la Virgen Santamaría Bailarina, tal como aparece en *La multitud* fue el único objeto que rescató Siete por Tres del pueblo Tora, pueblo de donde provinieron los desplazados. Aunque en principio la Madre Francoise la rechazó por pensar que había sido robada, por esto la disfrazó, ya que podría convertirse en una excusa más de persecución hacia los desplazados. Después de protegerla con un cristal la colocó en una vitrina adornada con flores de plástico. Casualmente, la Virgen es una representación fiel de la religiosidad de los barrios periféricos de la ciudad de Medellín. Tal como ocurre en gran parte de las novelas de crímenes colombianas, la madre y la Virgen sobresalen en la narrativa de Restrepo, y ambas se convierten en un ícono importante de protección de todos. En este contexto, la Virgen incorpora los ideales de esperanza y única seguridad, como se puede ver en el pasaje siguiente de *La multitud*:

Sin dar lugar a preguntas o reclamos, la monja hizo traer piedras, cemento y palustres y a todos los puso a construir, en la mitad del patio, un nicho alto, recio aparatoso. Justo ahí entronizó a la Bailarina, apretada entre exvotos y flores de plástico, expuesta como en vitrina pero bien resguardada e inaccesible detrás de un cristal. Antes de encerrarla la disfrazó. Le organizó en color noche y plata una capa cortada al sesgo, de triple vuelo y con capucha forrada, que la cubría toda por completo con excepción de su bonita cara y

del liviano pie que aplastaba a la Bestia. Alrededor del nicho sembró plantas y cercó.

(Restrepo 94)

La virgen es muy importante para expresar la religiosidad de estos habitantes, pero también es un aspecto relevante de la dinámica social de estos barrios. Este cuadro atesta la influencia y autoridad de la Iglesia Católica en Colombia y, en este sentido, Evelyn Stevens sostiene que el marianismo en América Latina es un aspecto cultural expresivo. Por ejemplo, esta práctica cultural religiosa ha guiado e influenciado por siglos la educación de las mujeres, que deberían moldear su comportamiento al prototipo mariano. Según Stevens el marianismo como movimiento religioso ha alimentado un edificio secular de creencias y prácticas relacionadas con la posición de las mujeres en la sociedad, y dicho edificio lo define a la vez como “el culto a la superioridad espiritual femenina, y enseña que las mujeres son semidivinas, moralmente superiores y espiritualmente más fuertes que los hombres” (17). De igual manera, la Virgen encarna la necesidad de protección y se constituye también como un símbolo maternal, como se puede observar en muchas novelas pertenecientes al estilo narcoliterario, como *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco. En estas obras, la Virgen es venerada por los jóvenes sicarios, huérfanos o no, quienes le ofrecen la vida, se inspiran en ella y le piden la protección, como se observa en esta cita de Perpetua, personaje de *La Multitud*:

-Dios, que no olvida a sus hijos, quiso dejársela por social y guardiana- Perpetua se santigua y besa una cruz que forma colocando el pulgar sobre el índice, y yo, que voy atando cabos, comprendo que Matilde Lina y la Santa Bailarina deben ser, de alguna extraña manera, una misma figura, virgen y madre, a la vez prodiga en amor e inalcanzable.” (Restrepo 61)

La evocación de Matilde Lina y de la Virgen en este contexto sobresale además como una voz de esperanza dentro del caos provocado por el conflicto. Matilde Lina aparece como símbolo de solidaridad y perdón, dos términos claves en el proceso actual de reconciliación que se está llevando a cabo en Colombia en el presente. La madre adoptiva de Siete por Tres es también la representación de la empatía y comprensión, por la forma de explicarle a su hijo adoptivo las complejidades que desencadenaron la decisión de sus padres biológicos. Por otra parte, Matilde Lina no aparece directamente en la obra, pero su búsqueda es el motor que detona la acción, una vez que la peregrinación del protagonista se da motivada por el deseo de encontrarle a su madre adoptiva. La cobija que cargaba Siete por Tres durante su jornada, mantenía viva la memoria afectiva de su madre, y alimentaban su deseo de seguir buscándola:

Siete por Tres nunca ha querido deshacerse de la cobija del dulceabrigo a cuadros, deshilachada y sin color ya vuelta trapo, y más de una vez lo he visto estrujarla, como queriendo arrancarle una brizna de memoria que le alivie el desconsuelo de no saber quién es. El trapo nada le dice pero suelta un olor familiar donde él cree reencontrar la tibieza de un pecho, el color del primer cielo, el ramalazo del primer dolor. Nada, en realidad, salvo espejismos de la nostalgia. Los demás son historias que Matilde Lina le inventaba para enseñarle a perdonar. –No te hagas mala sangre, niño-le decía cuando le descubría asomado a la amargura-, que no te abandonaron tus padres por malos, sino por tristes. (Restrepo 30)

En resumen, Matilde Lina es la encarnación del amor maternal y, sobre todo, una metonimia que expresa la fe de Siete por Tres en la virgen, y su deseo de que haya reconciliación dentro del conflicto. La experiencia religiosa de la fe ha sido fundamental para muchas poblaciones para

enfrentar los episodios atroces del conflicto. En cierto modo, la creencia en la virgen y los rituales religiosos se convierten en un mecanismo impulsor, y es la esperanza de esta población para seguir adelante. Por eso, en *La Multitud*, la monja Francoise elige el nombre de la virgen para fundar el barrio Santamaría Bailarina. Este fenómeno puede ser observado también en la obra de Salazar. En muchos testimonios, es la construcción de una iglesia en la barriada lo que oficializa la fundación de los barrios. Es decir, como mencioné en relación a la teoría de la Liberación, los sacerdotes tuvieron un papel crucial en la fundación de los barrios periféricos, pero las mujeres eran los agentes que, juntamente con los sacerdotes, llevaban a cabo este proyecto social. Salazar comenta sobre la función de los curas:

Existía un importante movimiento social en el que los sacerdotes eran el centro gravitacional. Los nuevos pobladores, que se amarraron a las montañas de la ciudad, muchedumbres sin gobierno, debieron ser regentados por la iglesia. Como señala Clara Aramburo, la construcción de los templos, marcaba en alguna medida el nacimiento formal del barrio. Al erigir una parroquia, que implica el reconocimiento de la arquidiócesis, los pobladores ilegales adquirirían ciudadanía. (Salazar 123)

Es decir, los sacerdotes tuvieron un rol significativo, pero la población local – y en especial las mujeres – participaron activamente en la consolidación de los templos y los barrios. Las mujeres sobresalen como fundadoras de las comunidades, promotoras de proyectos de infraestructura, cabezas de familia y proveedores del sustento diario en un contexto social de riesgo. Y, esto lo sabemos a través de los sujetos relatores de las historias, en su caso doña Joaquina, doña Nena, y el Padre Gabriel Díaz, Níver y Pablo, co-autores en *La génesis*, y Ojos de Agua (narrador-personaje), Siete por Tres (protagonista), doña Perpetua (personaje-desplazada) y la monja Francoise en *La multitud*.

Por ejemplo, la actuación de la señora Perpetua en *La multitud* se compara a la de Doña Joaquina, personaje real y fundadora del barrio Popular. Ambos personajes, ficticios o no, usan el conocimiento que obtienen sobre la historia del barrio y sus pobladores, y se sirven de la experiencia de una vida en el conflicto para convertirse en líderes comunitarias y cronistas. A saber, Doña Perpetua (*La multitud*) es un elemento clave en el albergue que participa de la reconstrucción de la historia de Siete por Tres y de otros que llegan allí tras haber experimentado persecución, violencia, hambre y desesperación. También, Doña Joaquina (*La génesis*) es la voz de la experiencia, y su testimonio comprende un recuento detallado desde tiempos de la fundación del barrio hacia su construcción. Sus historias dan cuenta, además, de la realidad de los enfrentamientos con los grupos armados, hecho que azotaba a la población civil. Finalmente, es importante destacar su reflexión acerca de la anomia social que padece su entorno. Doña Joaquina lo resume así:

Luego se vino la violencia última, de jóvenes, de bandas... Y mire la cantidad de difuntos que tenemos. En el fondo, los jóvenes buscaban algo y al gobierno le dio por matar gente y multiplicar la confusión. Porque dígame si con una ley tan torcida como la que nos tocó se puede esperar algo. Ni en los peores momentos pudimos recurrir a la autoridad, resultaba peor el remedio que la enfermedad. (Salazar 25)

En *La Multitud*, el albergue es dirigido por mujeres, y es una propuesta pacífica al conflicto. El albergue funciona como refugio para los desplazados, y es un lugar que les provee la seguridad, el perdón y la oportunidad que el Estado no les proporciona. La cita que sigue ilustra el papel de este lugar para los desplazados, a partir de la descripción de la narradora Ojos de Agua sobre sus actividades diarias:

Me lo repito una y otra vez mientras convoco a una rueda de prensa; envío mensajes por fax; bajo a la plaza a comprar los bultos de legumbre y de grano; organizo nuevos cursos de lectura para adultos porque los que dictamos no dan abasto; me ocupo de las goteras que han inutilizado uno de los dormitorios colectivos. (Restrepo 115)

Además de estas funciones del manejo logístico del albergue, la narradora hace las veces de historiadora de la cotidianidad del mismo, del barrio y de las víctimas del conflicto. En esta labor, extrae información de la memoria fijada de los personajes y los detalles para reconstruir el pasado de la población desplazada y poder interpretar su presente y futuro. A Siete por Tres, por ejemplo, lo veía como un sujeto que logró sobrevivir por su obstinación de peregrino, y por las leyes solidarias del camino tras el amparo de otros y la fe en la benevolencia de la Virgen. La situación de Siete por Tres es semejante a la de muchos testimonios de sobrevivientes y fundadores de los barrios, que han logrado sobrevivir por su persistencia e ingenio. Por otro lado, en su labor de observadora y pensante de la realidad, Ojos de Agua destaca los diversos oficios a los cuales la población se dedicaba para sobrevivir. Sobre esto, es pertinente observar cómo se presenta una división laboral basada en distinciones de género. Es decir, mientras los hombres se dedican a la minería, las mujeres ejercen oficios relacionados con la cocina, la limpieza y el trabajo sexual, tales como: prostitutas, lavanderas, vendedoras de empanadas y mazorca asada, masajistas, rezanderas, destiladoras de aguardiente, modistas, estriptiseras y vendedoras de lotería. Estos trabajos son la manera como estos sobrevivientes pudieron, a la vez, huir de la guerra, garantizar su sobrevivencia y buscar oportunidades.

La observación astuta y detallada de Ojos de Agua sobre la vida de los desplazados se hace posible por su papel de narradora extranjera, pues es su distanciamiento de los eventos que

narra lo que le ha permitido presentar los hechos sin el mismo nivel de aturdimiento que experimentan los desplazados. Como explica Forero, “estamos en un mundo anómico en que los personajes tienen que sobrevivir antes que pensar” (130). Así, en un contexto caótico y traumático, el distanciamiento de la narradora es el factor fundamental que le permite narrar y reflexionar sobre los hechos narrados. Ojos de Agua reflexiona constantemente acerca de su esfuerzo de interpretación del lugar y de los hechos, tal como el intelectual que recoge los testimonios para entender la realidad de los marginalizados, y son, para las víctimas, un puerto donde llegan y comparten sus historias. (Restrepo 70)

Tanto la narradora extranjera Ojos de Agua (y Restrepo), como el compilador de testimonios, Salazar y coautores, dibujan estos personajes anónimos y resaltan su capacidad de resiliencia y recursividad. En dicho ejercicio, las mujeres y madres, antes anónimas, emergen como líderes comunitarias y son, al lado de la Virgen, fuentes de inspiración para las luchas con los grupos opresores, como el Estado o las milicias. La población civil y en especial las personas que habitan los pueblos, veredas y barrios periféricos de la ciudad resisten y trabajan pacíficamente, y eso se ve claramente en la novela de Restrepo y los testimonios de Salazar. De igual modo, se observa que dicha población se vale de recursos y actividades a primera vista simples, tales como las verbenas y convites no solo para subsistir, sino también para financiar proyectos comunitarios. Este tipo de actividades generalmente las lideran las mujeres que intervienen, además, con la preparación de platos típicos (el sancocho y las empanadas). Aparte de representar el sustento para muchas familias de barrios de bajos recursos, dichos alimentos tanto en las obras como fuera de éstas, se han usado para incentivar a la población a participar en las marchas pacíficas y proyectos de infraestructura del barrio.

Conclusiones

La obra de Restrepo exalta a los desplazados y posteriormente fundadores de los barrios periféricos de Colombia con sus múltiples maneras de esquivar la muerte, la desesperación y las adversidades del conflicto por medio del arte, la unión y la organización barrial. Incluso la narradora de *La multitud* recuerda, además, la vocación universal de las prácticas que observa desde su labor en el albergue cuando analiza que la búsqueda por sobrevivir y la lucha diaria de los desplazados remite también a su condición personal. Es decir, todo el mosaico aparentemente caótico que atestigua Ojos de Agua es también parte de su anhelo particular. La problemática del conflicto y sus diversas ramificaciones remiten a cuestiones de cuño filosófico y también se asocia a temas de la globalidad.

Es un hecho sugerente que *La multitud* finalice con la llegada de más desplazados al albergue, puesto que plantea la continuidad de la problemática del desplazamiento a raíz del conflicto armado. Evidentemente, como en los testimonios de Salazar, la narradora descubre la forma cómo los desplazados reprimen el dolor y los traumas de la guerra, a la vez que dejan con su interpretación una propuesta al conflicto basada en un proceso de reconciliación y diálogo. Ante el proceso natural de desarticulación civil, miedo e indiferencia que pueden emerger en un contexto de conflicto armado, ambos textos invitan a entrar en la dinámica y lógica de la realidad del entorno. Se reconoce de este modo el papel preponderante del desplazado y los nuevos habitantes de los barrios, con especial énfasis en el rol predominante de las mujeres, que se convierten en fundadores de los barrios y con fuerza y resiliencia superan los infortunios en medio de los diferentes grupos armados. La capacidad de superación posterior al desplazamiento forzado, la solidaridad en el camino, el ingenio para fundar barrios y actuar pacíficamente, son hechos que deben ser destacados en relación a estos miles de hombres y mujeres anónimos que

han mantenido su esperanza y fuerza en un contexto social caótico sin el respaldo del estado y con el desprecio de las clases dominantes.

Obras citadas

- Beverley, John. "La Voz Del Otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 18.36 (1992) ProQuest. Web. 23 Oct. 2013.
- Ferry, Stephen. *Violentology: A Manual of the Colombian Conflict*. New York: Umbrage, 2011.
- Forero, Quintero G, and Renée Ferrer. *Crimen Y Control Social: Un Análisis Desde La Literatura*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia, 2012.
- Forero, Quintero G. *La Anomia En La Novela De Crímenes En Colombia*. Bogotá, D.C., Colombia: Siglo del Hombre Editores, 2012.
- Giraldo, Carlos A. *Rasgando Velos: Ensayos Sobre La Violencia En Medellín*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia, 1993.
- Gugelberger, Georg M. *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Durham: Duke University Press, 1996.
- Herlinghaus, Hermann. *Violence Without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Navia, Velasco C. *Guerras Y Paz En Colombia: Miradas De Mujer*. Cali, Colombia: Escuela de Estudios Literarios, Universidad del Valle, 2003.
- Mejía, Gustavo. "Fragmentación del discurso histórico: Individuo y multitud en La multitud errante de Laura Restrepo" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 59 (2004): 297-304. "Medellín, el mestizaje de violencias urbanas." *El Colombiano* 21 mayo 1991 3B.
- O'Bryen, Rory. *Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Columbian Culture: Spectres of "la Violencia"*. Woodbridge: Tamesis, 2008.

Ortiz, Lucía. "Narrativa Testimonial En Colombia: Alfredo Molano, Alfonso Salazar, Sandra Afanador." Eds. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio, and Angela I. Robledo. Ministerio de Cultura, 2000. II: 339-77. *ProQuest*. Web. 23 Oct. 2013.

Ortiz, Lucia. *Voces De La Violencia: Narrativa Testimonial En Colombia; (prepared for Delivery at the Meeting of the Latin American Studies Association..., Guadalajara, México, April 17-19, 1997)*. S.l: Verf., 1997.

Restrepo, Laura. *La multitud errante*. Bogotá: Editorial Planeta, 2001.

Stevens, Evelyn, and Martí Soler. "El marianismo: la otra cara del machismo en América Latina." *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, 10, (1974): 17-24.

Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. Harlow, England: Pearson Longman, 2009.

Salazar, J A. *La Génesis De Los Invisibles: Historias De La Segunda Fundación De Medellín*. Santafé de Bogotá, D.C: Programa de la Paz, Compañía de Jesús, 1996.

Alusiones góticas en la novela epistolar *Un verano en Bornos* de Fernán Caballer

Angélica A. Nelson
Florida International University

Análisis previos de la obra literaria de Fernán Caballero se enfocan, generalmente, en *La gaviota* (1849), novela que Susan Kirkpatrick señala que es: “the most ambitious as a representation and condemnation of the cultural revolution” (246). Sin embargo, Fernán Caballero escribió, además, dos novelas epistolares: *Una en otra* (1849) y *Un verano en Bornos* (1855), y ninguna de las dos ha recibido una crítica extensa. Sugiero que con el uso del género epistolar, Fernán Caballero le concede a la voz femenina un espacio para expresar su opinión aunque esté restringida dentro del marco doméstico ya sea éste un ambiente urbano o rural.

La novela epistolar: *Un verano en Bornos*

Las novelas epistolares *Pamela* (1740) y *Clarissa* (1748) de Samuel Richardson cruzaron las esferas pública y privada y fueron ejemplos de un modo creativo de presentar un manual de conducta social durante el siglo XVIII. Al respecto, Charles Kany en su estudio histórico *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy, and Spain* (1937), afirma que [Richardson] no creó el formato epistolar sino “a new species of writing”: a simple story and an “easy and natural manner” (viii). El estudio de Kany fue escrito para disipar la noción que la novela epistolar era un fenómeno del siglo XVIII. Según Janet Altman, el estudio de Kany “establish[es] the previously unrecognized importance of Spanish contributions to the genre” (5). Aún más, Hazel Gold se dirige a la escasez de un “systematic study into the Hispanic epistolary novel as a genre, [or a] serious investigation [. . .] into the fortunes of the Spanish letter novel in the nineteenth-century” (133). Aunque Gold reconoce la existencia de la novela epistolar en España, solamente acredita a Benito Pérez Galdós y alude a las novelas epistolares escritas por mujeres clasificándolas como “narrative plots based on the theme of passionate love, and thus setting into

play a host of ideological concerns directly related to the workings of eighteenth- and nineteenth-century society” (135). Omite, por tanto, las dos novelas epistolares de Fernán Caballero.

Estas dos novelas del autor mencionado no han recibido la consideración crítica en comparación a sus otras novelas como *Clemencia* (1852) y *La familia de Alvareda* (1856). Aunque Lawrence Klibbe acredita a Fernán Caballero por un “decidedly innovative technique” (136) con respecto a sus novelas epistolares, no aclara el término. La novela epistolar *Una en otra* es una correspondencia entre un tío y su sobrino, mientras en *Un verano en Bornos*, Caballero le da voz a cinco personajes femeninos para expresar su sensibilidad a través de emociones y sentimientos acerca de la vida que las rodea.

Un verano en Bornos consta de treinta cartas que se intercambian desde Bornos, Cádiz, y Madrid: ocho cartas entre Serafina y Luisa (amigas): cuatro cartas escritas por Primitiva a su amiga Teresa; seis cartas intercambiadas con Carlos Peñarreal y Félix de Vea (amigos); cinco cartas entre Luisa y Félix (primos); cuatro cartas entre Alejandro (prometido de Serafina) con su amigo íntimo, el conde de Buenavista; una carta escrita por Fanchetta (la presupuesta prometida de Alejandro) a Alina (una amiga); una carta de doña Mariana (madre de Serafina y Primitiva) a su hermana María, monja descalza; y para cerrar la novela la trigésima carta es simplemente una invitación a una boda dirigida al lector de la novela epistolar.

La carta íntima, sea real o ficticia, proviene de un espacio en que el escritor se expresa francamente en especial en el caso particular de una mujer. Como las cartas pueden ser leídas a otros o llevan el riesgo de ser leídas por otros, y no su destinatario, este riesgo requiere que el escritor exija que el receptor sea prudente con el contenido de la carta. Es esta precaución la que Luisa le aconseja que tome Serafina: “Exijo de ti, querida Serafina, que no me contestes una palabra a cuanto te he confiado, porque mi madre se deleita en leer tus cartas, y Carolina Meridal

me las arrebató apenas las he leído” (Carta VI). Luisa le confía a Serafina la razón por qué no se ha casado y si supiera su mamá se le quebraría el corazón. El hermano de Luisa le puso una advertencia al pedido de asistencia monetaria. Solo las ayudaría si Luisa rompe el compromiso con el hombre que causó la bancarrota de su padre: “Este me escribió que si yo renunciaba al hombre a quien amaba con el que estaba ya comprometida a casarme, daría una lúcida asistencia a mi madre; pero que de lo contrario, olvidásemos que teníamos un hijo y un hermano en Cuba” (Carta VI). Las dos, Serafina y Luisa, son confidentes epistolares que se escriben con la expectativa de privacidad en el intercambio de una información confidencial.

Fernán Caballero utiliza varias técnicas en las cartas para añadir profundidad a la narrativa y aportar una historia más compleja fuera de un intercambio corriente. Por ejemplo, en *Un verano en Bornos*, los eventos que ocurren se transmiten al lector por un diálogo transcrito que sugiere una representación verdadera. El escritor de la carta se transforma, así, en un narrador intradieético, es decir, es aquel que relata la historia interior basada en la perspectiva del escritor de la carta y que es una conversación fiel. Carlos Peñarreal le escribe a Félix de Veá, reclamando que fielmente ha escrito el evento en Bornos: “¡Cómo me he dejado llevar a transcribirle palabra por palabra uno de nuestros coloquios. . .!” (Carta XI). De este modo, la trama progresa a través de la inserción del diálogo y sirve para superar la distancia entre el remitente y el receptor y se mantienen al tanto de lo que sucede en Bornos, Cádiz, o Madrid. Incorporando el diálogo dentro de las cartas, Fernán Caballero consigue crear un sentido de inmediatez y espontaneidad, lo que Altman llama “writing to the moment”, y aunque, Altman nos dice, “the epistolary narrative is a fragmented narrative” (169), el autor mantiene una continuidad compensatoria con la inserción de los otros correspondientes. Además, tienen el tono

de la tradición francesa que consideraba la carta como la continuación de la conversación a pesar de la distancia que los separaba.⁹

Al optar por el formato epistolar, Fernán Caballero posibilita a cinco mujeres que expresen su perspectiva personal y su correspondiente narrativa dentro de cada carta. La narración en primera persona da autoridad y autenticidad al escritor de la epístola, aunque ella esté teñida de un matiz subjetivo porque es una narración personal de los eventos que se desarrollan a su alrededor.

La escritora femenina de *Un verano en Bornos*

Construyendo el mosaico de su narrativa, los novelistas epistolares constantemente escogen entre la discontinuidad intrínseca de la carta y una continuidad compensatoria. *Un verano en Bornos* contiene una estructura narrativa con una trama singular y un tiempo lineal o cronológico entre un emisor y un receptor. El contenido de las cartas de las cinco mujeres escritoras en *Un verano en Bornos* ofrece varias perspectivas y un comportamiento transgresivo expresado dentro de un lenguaje femenino. La narrativa se abre con la carta de Serafina a Luisa en Cádiz y es una descripción del viaje en coche a Bornos. Después de darle a Luisa los detalles preliminares del viaje, Serafina reflexiona sobre su compromiso con Alejandro introduciendo la trama novelesca.

Un verano en Bornos de Fernán Caballero se puede apreciar como un esfuerzo dialógico para reconciliar la tensión experimentada por la narradora entre el rol de mujer ideal, que no se atreve a transgredir los códigos, y la realidad social imperante. Caballero fue obligado a experimentar esta transgresión cuando tuvo que publicar sus obras literarias después de la

⁹ According to Thomas Beebee, “In France, for example, letters were considered important inasmuch as they continued the art of conversation beyond the limits of physical presence” (16).

bancarrota y la muerte de su tercer esposo, Antonio Arrom de Ayala (1859). A *Un verano en Bornos* se le puede imaginar como un diálogo consigo mismo, semejante al de esos individuos que juegan al ajedrez contra ellos mismos, ya que Fernán Caballero se apropia de las voces masculinas y femeninas para proveer al lector de esta novela epistolar con diferentes puntos de vista y perspectivas.

La novela epistolar de Fernán Caballero se puede considerar un himno a la ideología del género durante un periodo de cambios sociales y económicos debido a la Guerra Napoleónica (1803-1815); la constitución liberal (1820-23); y la restauración de Fernando VII al trono en 1814 y 1823.¹⁰ Estos cambios contribuyeron a la participación de la mujer fuera del dominio doméstico tales como su relación con la ciencia, la industria, la escuela y la política. En oposición a la participación femenina en estas esferas y para preservar la separación del género, Jane Wood declara que el esfuerzo de idealizar a la mujer “as the morally pure, passive, ‘angel in the house’” (9) tuvo como resultado imponer estrategias para mantener estos dos mundos o esferas separados.

La estructura narrativa de *Un verano en Bornos* refleja el intento de la sociedad decimonónica de segregar las actividades propias del hombre y la mujer. No se encuentra en la correspondencia una mezcla de géneros entre los que se escriben y menos entre los primos, Félix de Vea y Luisa. No hay oportunidad en ellas para un discurso epistolar apasionado e identificado por Linda Kauffman como “the denial of the reality of separation, the desire for contact, despair at the master’s silence, and finally, resigned desolation” (161). La novela epistolar *Un verano en Bornos* actúa como un vehículo apropiado para respaldar los códigos femeninos y mantener, así, la separación de las fronteras que dividen los géneros. Fernán

¹⁰ Véase *The Cambridge Companion to the Spanish Novel: From 1600 to the Present*. Harriet S. Turner and de M. A. López, eds. Cambridge: Cambridge UP, 2003.

Caballero mantiene, en otros términos, la construcción social ideológica del género en su novela epistolar igual como la que se exigía en la vida real. Como anota Kirkpatrick: “[T]he secret of her personal identity proved impossible to keep, she insisted that correspondence about her work be addressed to Fernán and refused interviews and public appearances in the name of Cecilia Boehl” (246-47). Esta separación se puede observar en el intercambio de la correspondencia entre Serafina y Luisa. Las cartas sirven como un discurso anhelante dentro de un mundo de conformidad y aquiescencia que produce sujetos dóciles ya que “disciplines [methods and techniques] operate on the body, affecting behavior, movement, gestures, and attitudes” as detailed by Margaret McLaren (57).

He elegido concentrarme en Serafina, Luisa, y Primitiva, ya que son las protagonistas que escriben sobre sus frustraciones en la vida diaria las que son reflejo de las normas impuestas por la sociedad. Ellas están fastidiadas con las limitaciones a las cuales están obligadas, pero solo dan voz al fastidio dentro de la supuesta privacidad de las cartas. Elegí llamar a esta característica una subversión inconsciente con alusiones góticas de Fernán Caballero. El autor utiliza la narración en primera persona para ofrecer puntos de vista individuales y bajo el aspecto de un cuento sencillito recreado mediante la escritura epistolar es posible, no obstante, percibir elementos de angustia y miedo.

Bornos: el marco doméstico ideal y las alusiones góticas

En general, el escenario atribuido a lo gótico evoca imágenes de castillos embrujados y mujeres encarceladas. El ambiente rural idealizado de Bornos funciona no solo como el lugar para la construcción de un presupuesto final feliz sino que también para reforzar y apoyar la hegemonía social existente en el siglo XIX.

La novela femenina gótica representa a la mujer que en apariencia acepta el rol que la sociedad patriarcal le asigna, pero en realidad subvierte el poder del padre cuando le es posible y, luego, se refugia en una postura fingida de conformidad en momentos de riesgo o censura pública. Según Diane Hoeveler: “celebration of passivity has had a deleterious effect on feminism by encouraging women to see themselves as victims as a means, paradoxically, of gaining empowerment” (4).¹¹ Fernán Caballero presenta el horror de lo ordinario en la vida cotidiana y *Un verano en Bornos* a diferencia de la narrativa de Mary Wollstonecraft que transgredió los códigos de conducta femeninos creó protagonistas que sufrían consecuencias desagradables por ser atrevidas.¹² Las cartas de las escritoras detallan sus pensamientos y emociones contra los esfuerzos crecientes del hombre de encerrarlas dentro de ciertos parámetros. El epígrafe de esta novela epistolar sienta el tono y la propuesta: “Lo que debemos pedir a los eventos de cada día no son *sensaciones*, sino *enseñanzas*” (145). Aunque Robert Hume está de acuerdo que “both terror and horror can be established in an ‘ordinary’ setting” (286), reclama que el escenario cotidiano no cumpliría con la necesidad de la novela gótica: “Gothic novel's need to escape the interference of everyday standards and moral judgment” (286). Aun así, lo que se ve en *Un verano en Bornos* es el impacto, dentro del ambiente cotidiano, en la mujer que no puede escapar de las normas y el dictamen moral de la sociedad.

El ambiente idílico de Bornos, descrito por Serafina en su primera carta a Luisa, representa el lugar ideal para un cambio positivo de la salud de una joven. Además, es el lugar que completa la transformación de Primitiva, hermana menor de Serafina, que discuto más adelante. Serafina continúa en la misma carta relatando su mejoría desde la llegada a Bornos:

¹¹ See Smith, Andrew and Diana Wallace, eds. *The Female Gothic: New Directions*. New York: Palgrave MacMillan, 2009.

¹² Author of the radical texts *A Vindication of the Rights of Women* (1792) and *Maria, or the Wrongs of Woman* (1798, posthumously).

A mí me ha sentado muy bien: mis insomnios son menos y mi desgana igualmente; los baños, sobre todo, han calmado mis nervios y desterrado mi dolor convulsivo de estómago; he embarnecido, he perdido la palidez romántica y el aire lánguido que han inspirado tantas composiciones en el mismo género a nuestro poeta Efigenio. (Carta 1)

Con respecto al ambiente pastoril de Bornos, en contraste con lo urbano de Cádiz o Madrid, es el tema constante de las cartas de Serafina. El proceso de idealizar el ambiente doméstico, sea de ladrillos o restricciones mentales, es un reflejo de como la ideología del siglo XIX comienza a permear la transformación de la mujer hacia un sujeto mudo.

Nancy Armstrong apunta que las novelas sobre la mujer y escritas por la mujer contribuyeron al proceso de feminización a fines del siglo XVIII: “[D]omestic fiction mapped out a new domain of discourse as it invested common forms of social behavior with the emotional values of women” (471). Aunque la novela de género se consideraba peligrosa, en particular las novelas de romance, Regina Martin indica en su análisis de *The Female Quixote* by Charlotte Lennox: “popular eighteenth-century rhetoric surrounding the romance exhibits an intense aversion to the genre, characterizing it as a danger to feminine sensibility and a threat to social stability” (150). Fue, entonces, la utilización de la ficción doméstica el instrumento clave para respaldar la perspectiva conservadora que proponía que para el bien de la mujer estaba el matrimonio o el convento. Durante este periodo, España sufre cambios políticos, económicos y diferencias regionales y “the image of the naturally domestic, virtuous, and submissive woman seemed to become particularly important as a shared cultural norm that preserved traditional gender–and class–hierarchy” (Kirkpatrick 291). Asimismo, Fernán Caballero apoya el

pensamiento masculino dominante en la sociedad: la mujer debería estar en la casa y además restringida intelectualmente.

Con el formato epistolar, Caballero eficazmente observa una realidad que desea moldear a la mujer como sujeto sumiso en la sociedad decimonónica. *Un verano* es una novela adecuada para examinar si Caballero sutilmente critica ciertos aspectos de la penetrante ideología doméstica o, si al contrario, es un himno a la visión tradicional de la mujer. Examinar el idealizado espacio doméstico en *Un verano en Bordos* es interesante porque recalca la contradicción que se encuentra en la propia vida de Cecilia Böhl de Faber. Como Fernán Caballero, la escritora misma transgrede el espacio que propone como lo ideal en *Un verano*, aunque Serafina y Primitiva que escriben sus opiniones en forma libre y liberal no salen del espacio privado en que están enclaustradas. Aun más, Lawrence Klibbe no apunta bien cuando señala que *Un verano en Bordos* es simplemente una novela epistolar con un final feliz, puesto que por el contrario el espacio doméstico idílico está cargado de incertidumbre y ansiedad. Quizás no sea casual que la narrativa epistolar se cierre con una invitación de boda para el lector, ya que los tres matrimonios de Cecilia Böhl de Faber sirven de ejemplos de incertidumbre, tensión y ansiedad, pues cada uno la dejó viuda y el tercero la dejó en apuros financieros. Sucesivamente, se puede argüir que Cecilia Böhl de Faber puso una armadura sobre la vida real de Fernán Caballero o, como señala Marina Mayoral: “Quizá haya que decir que doña Cecilia cubrió con una venda rosada los ojos de Fernán Caballero para que no pudiera ver la hondura de los sentimientos y las pasiones que hicieron rica y llena de interés la vida de Cecilia Böhl de Faber” (139). Su desacuerdo con la producción literaria de la mujer suele ser un asunto conflictivo y sin resolver ya que la necesidad monetaria la lleva a ganarse la vida. Aunque ella misma se vale de los avances en el mundo literario de otras mujeres en busca de una

estabilidad económica, creía en la ideología de “feminine subordination and restriction to the domestic sphere” (Kirkpatrick 245-46).

Como anoté previamente, la ideología del XIX influye en la transformación de la mujer como un sujeto dócil. Para Margaret McLaren, esto es el efecto o resultado del poder masculino en la sociedad que define las normas sociales y las prácticas, las leyes y las instituciones que exaltan el hogar como el espacio ideal para la mujer (59). El ambiente rural de Bornos sirve de frontera artificial alrededor de un sentido falso de libertad.

Según Robert Hume, en su revaluación de lo Gótico versus lo Romántico, el lector contempla “exterior actions of the life around him” (288) con la novela realista, la novela de conducta, y la poesía neoclásica, pero sostiene “[i]n sharp contradistinction, Gothic and Romantic writing usually lead the reader to consider internal mental processes and reactions” (288). Fernán Caballero, combina no solo lo Gótico y lo Romántico sino también las sensibilidades previamente mencionadas ya que el lector implícito está al tanto de las preocupaciones exteriores e interiores del individuo. No sería tal vez el propósito de Caballero, pero es posible percibir miedo y angustia en las cartas de Serafina, Luisa, y Primitiva como metáforas de las ansiedades expresadas dentro de las cartas y que “el gótico”, aunque no se puede definir fácilmente, se relaciona y preocupa con el miedo como propone Ellen Moers.¹³ *Un verano en Bornos* no es una novela gótica, pero se puede argumentar que algunos episodios descritos por Serafina y Primitiva en sus cartas subrayan el miedo que ellas sienten.

Un ejemplo de lo que anteriormente se menciona se encuentra en la Carta VIII escrita por Serafina a Luisa. Conocemos en detalle la causa del estado de salud de Serafina: la falta de una correspondencia fiel de parte de Alejandro durante los cuatro años de su servicio militar.

¹³ See Smith, Andrew and Diana Wallace, eds. *The Female Gothic: New Directions*. Palgrave MacMillan, 2009.

Serafina le escribe a Luisa lo siguiente: “No podrías creer qué estado de sufrimiento habían producido en mí mis males porque nunca me queje de él [de Alejandro], considerando que lo producía mi imaginación y a ésta culpaba mi razón”. Esta carta es interesante ya que Serafina elabora su ansiedad mental y aun el terror que sufre por el descuido de Alejandro y la pesadilla recurrente que compara a “los delirios de una calentura y una gota de agua pueden engendrarlo”. Para Serafina, la pesadilla o el horror que experimenta, es el resultado que vio en una gota de agua en una exposición microscópica que había presenciado: “[U]n monstruo velludo con garras como tenazas [. . .] enseguida apareció otro aún mayor y más horrible; apenas se vieron cuando se lanzaron uno sobre otro para pelearse y devorarse; ¡parecían hombres, Luisa!”. Serafina interpreta esta pesadilla como un acto transgresivo por querer saber más de lo que debe saber una mujer. Esta gota de agua le ha causado una agonía: “mil veces me arrepentí de haberme dejado arrastrar por la curiosidad a escudriñar lo ignorado [. . .] [E]sa gota de agua que cae del cielo pura, y que en su contacto con la tierra se impregna de horrores”.

Para entender la pesadilla de Serafina, el lector tiene que leer la siguiente carta (Carta XII). Ella prefiere el ámbito rural de Bornos al ámbito urbano de Madrid: “He de extrañar mucho volver a encerrarme entre escuetas piedras después de haberme apegado a este hermoso campo; oír aquel ruido monótono y cansado de una ciudad populosa que fatiga”. Aunque se queja de la vida ciudadana, su mal está relacionado con el descuido de Alejandro. Está consciente que “el profundo sentimiento que tengo, Luisa mía, y que oculto a mi buena madre cuanto puedo es el estar comprometida y casarme con un hombre que no sólo no me ama, sino que tan poco aprecia mi cariño y mi persona”. Serafina reconoce que el interés que Alejandro tiene por ella es solamente monetario: “¡Triste es confesarlo!... Pero a la vista está que sólo tiene apego al dote que me da mi buen padre”. Entendiendo su situación, Serafina le dice a Luisa “lo que está hecho,

hecho está”. Resignada a su destino, declara “no seré infeliz unida a él [a Alejandro], según el mundo”.

Esta novela epistolar aparece como un intercambio inocuo que abarca un periodo de tres meses, pero actualmente es una novela de ansiedad que sufren las jóvenes dentro del orden social de la clase media a la cual pertenecen y tienen que navegar, ceder, y aceptar su dictamen. En la novela gótica, “[t]he settings were often castles or monasteries equipped with subterranean passages, dark battlements, hidden panels, and trapdoors” (Bertsche 16), pero con la llegada de la ficción doméstica, la casa se convierte en el nuevo horror, aumentado aún más por el ámbito de vida rutinario. Este ámbito, como está representado en la novela, sirve de espacio para la expresión de pensamientos, opiniones, y miedos que existen bajo el paraguas del sistema patriarcal y que Ellen Moers define como el ‘female gothic’: “coded expression of women’s fears [. . .] within the domestic” (Smith and Wallace Intro 1).

Los episodios que se encuentran en la carta de Serafina destacan lo que David Punter y Glennis Byron también opinan sobre el gótico: “Gothic can be a way of representation of the social disruptions occurring during the author’s time (xix). Alison Milbank igualmente anota, en su estudio sobre la mujer en la ficción victoriana gótica, que su propósito era buscar “in seemingly conservative writers an unsettling and ‘redemptive’ dissatisfaction with the patriarchy they seem to defend” (2). En el caso de Fernán Caballero es necesario señalar que bien podría ser una inclusión involuntaria en la novela sin ninguna manifestación de alusiones góticas.

En relación a la locura, Elaine Showalter apunta que ésta fue vista como un acto de resistencia contra “the constraints of a narrow femininity” (4). Primitiva, la hermana menor de Serafina, no sufre de locura, sino solo del deseo de rebelarse contra las restricciones impuestas sobre ella y gozar de la zarzamora que queda fuera de su alcance cuando pasan un día en los

baños en el río. Primitiva justifica su acción de rebeldía cuando se compara a un canario enjaulado: “[A]provechando una distracción de mi madre, me salí de mi cautiverio, acción que ni a mi madre ni a Carolina Meridal debe asombrar, puesto que su inocentísimo canario hizo lo mismo el día que le dejó abierta su jaula” (161). La transgresión pasajera de Primitiva refleja una consciencia de sí misma y un deseo de libertad para escapar de las limitaciones del mundo en que vive. Inmediatamente lo que le ocurre es un ejemplo de las consecuencias que una mujer sufre por cualquier desviación en su pensamiento: “Apenas me acercaba a la rama incitadora, cuando perdí pie y me hundí en el agua tan repentinamente que ni aun pude dar un grito” (161). De acuerdo con María Alicia Langa Laorga, “en Fernán Caballero cualquier transgresión de la norma es motivo de graves problemas para los personajes que no embridan sus emociones y las someten a una disciplina moral y jerárquica bien definida por las reglas sociales” (53). El acta de desobediencia que comete Primitiva arriesga su punto de apoyo y cae en el remolino de las aguas. Para eliminar cualquiera falta de decoro, Primitiva es salvada por el perro de Carlos Peñarreal, Tritón.

Los pensamientos que Primitiva tenía sobre la libertad cambian drásticamente cuando ella se da cuenta que el primo de Luisa, Félix de Vea, se ha enamorado de ella. Félix de Vea le ha enviado una carta pidiendo permiso para hablar con su padre. Primitiva, una joven llena de vida y muy franca, como se ve en la carta a su amiga Teresa discute la traición de Alejandro contra Serafina: “Serafina, felizmente, no la echó de Dido: no se le conoció por cierto en la cara su percance y así nada sospeché. . . ese amante fementido y desleal hubiese oído de mi boca las tres famosas verdades del barquero” (Carta XXI). Irracionalmente se vuelve muda, incapaz de responderle a Félix. Su propia madre la reprende por su timidez no característica y la reticencia que exhibe cuando se encuentra incapaz de contestar a la propuesta de Félix.

[A] que se había gastado tanto dinero en su educación y mandado venir una aya de Francia, si a la primera ocasión que se le presentaba de escribir una carta salía diciendo que no sabía hacerlo, que la respuesta no corría prisa, y que era necesario que una joven, para dar el sí, no se mostrase tan apresurada. (202)

La personalidad de Primitiva que se destaca en las cartas dirigidas a Teresa queda en contraste con la tímida y modesta persona sin voz en la cual se ha convertido. En este caso, Fernán Caballero nos presenta la mujer transformada simplemente porque un hombre le ha propuesto matrimonio. El reconocimiento de un compromiso aprobado por los padres constituye lo apto para escribirse uno al otro. Esto aprendemos en la carta de Serafina a Luisa: “Hoy por fin, después de mucho tiempo, he tenido carta suya” [Alejandro] (Carta I). Si no, un intercambio epistolar no se permitiría entre Primitiva y Félix de Veá hasta que su propuesta matrimonial sea aceptada. Pero, aunque Félix de Veá ha declarado sus buenas intenciones, Primitiva sigue incapaz de escribirle y le ruega a Serafina que le escriba la carta de aceptación. Serafina accede a escribir la carta y le explica a Luisa: “Espero que Félix será bastante delicado para apreciar ese velo de modestia que el mismo amor tupe y borda con perlas” (Carta XXVII).

Pareciera que una tensión imperceptible, hasta subversiva, existiría en la novela epistolar en contra de la esfera de separación de géneros en la sociedad patriarcal española de Fernán Caballero. Igualmente, Leslie Kaiura cuestiona esta tensión en su análisis de la novela *Clemencia* “we must ask whether or not she participates in this type of veiled subversion by offering women possibilities for agency and independence within her work” (17). El romance floreciente de Serafina y Primitiva entre Carlos Peñarreal y Félix de Veá, respectivamente, es el resultado del verano productivo en Bornos. Pero la inclusión de la penúltima carta escrita por doña Mariana, antes del anuncio de bodas, significa la distancia entre la ilusión doméstica y la realidad en la

sociedad de Fernán Caballero. Uno puede presumir que esta novela, escrita con formato epistolar, le da cierta libertad a Caballero para presentar la voz femenina con un tono subversivo inconsciente, aunque al mismo tiempo reitera aspectos importantes de la sociedad patriarcal española. Pero como anota Lou Charnon-Deutsch:

The very fact that the domestic novel went to such great lengths to neutralize women's worldly ambitions and to make home life seem beautiful, fulfilling, or at least tolerable and instructive, signals that something was amiss in bourgeois family life, as Emilia Pardo Bazán often argued. (17)

Así se puede ver la aproximación a un mundo que intenta conciliar la protagonista femenina y el lector con la ideología dominante sobre el papel del género en la sociedad y la censura cultural.

La carta de doña Mariana a su hermana, monja descalza, puede ser interpretada como la opinión vertida por una mujer que entiende las dificultades de un matrimonio y ora para que todo salga bien para sus hijas. La carta subraya la inseguridad y dudas de una madre consciente de que dentro del matrimonio no todo es ideal: “Pídele a Dios, hermana mía, que tengan acierto en su elección y que sean felices en su matrimonio, como, gracias al Señor, lo he sido yo” (Carta XXIX). Aun así, es una carta escrita por una madre que ha sido un modelo ejemplar para sus hijas en la reproducción del ideal femenino, pero exclama: “Es muy triste que después de haber criado a sus hijas con todo esmero, y cuando van pagando los cuidados y desvelos que han costado, venga un señor con sus manos lavadas... ¡y se las lleve!” (Carta XXIX).

Conclusión

Al siglo XIX se le ha examinado como un punto crítico en el viraje del adoctrinamiento de la mujer al reafirmar que su lugar legítimo era el hogar, el matrimonio, y la vida familiar. Muchas mujeres experimentaron dificultades en su lucha contra el sistema patriarcal impuesto

no solo por el hombre sino reafirmado también por otras mujeres. Muchas estrategias que la mujer mantenía para ganar igualdad intelectual eran generalmente una batalla contra las restricciones dentro de los confines del matrimonio.

Fernán Caballero demuestra la voluntad que exhibían las mujeres en el acto de escribir y el género epistolar provee un medio emocionante de comunicación, pero al mismo tiempo refuerza el statu quo. *Un verano en Bornos*, a pesar de las alusiones al descontento femenino, contribuye a la ficción doméstica que floreció y fue acogida por muchas mujeres. El ámbito pastoril de Bornos y la alusión a lo gótico en *Un verano en Bornos* podría ser una forma inconsciente de enfatizar las dificultades que la mujer enfrentó ante los nuevos retos del siglo XIX y sus cambios económicos, políticos y sociales.

Obras citadas

- Altman, Janet Gurkin. *Epistolarity: Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State UP, 1982.
- Armstrong, Nancy. "Desire and Domestic Fiction: A political history of the novel." *Theory of the Novel: A Historical Approach*. Ed. Michael McKeon. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 2000.
- Beebee, Thomas O. *Epistolary Fiction in Europe, 1500-1850*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 1999.
- Bertsche, Allen Parker-Suarez. "The Unseen Spectre: The Gothic Mode in Nineteenth-Century Spanish Narrative." Diss. The U of Wisconsin-Madison, 2000.
- Charnon-Deutsch, Lou. *Narratives of Desire: Nineteenth-Century Spanish Fiction by Women*. University Park, PA: The Pennsylvania State UP, 1994.
- Gold, Hazel. "From Sensibility to Intelligibility: Transformations in the Spanish Epistolary Novel from Romanticism to Realism." *La Chispa* '85 (1985):133-43.
- Hume, Robert D. "Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel." *PMLA* 84.2 (1969): 282-90.
- Kaiura, Leslie. "Fernán Caballero's Lessons for Ladies: Female Agency and the Modeling of Proper Womanhood in *Clemencia*" *Decimonónica* 9.1 (2012): 17-33.
- Kany, Charles E. *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy, and Spain*. Berkeley: U of California P, 1937.
- Kauffman, Linda S. *Discourses of Desire: Gender, Genre, and Epistolary Fictions*. Ithaca: Cornell UP, 1986.

Kirkpatrick, Susan. *Las Románticas: Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*.

Berkeley: U of California P, 1989. Klibbe, Lawrence H. *Fernán Caballero*. New York: Twayne, 1973.

Langa Laorga, María Alicia. "Fernán Caballero: El reflejo de una época." *Cuadernos de historia moderna y contemporánea* 7 (1986): 141-61.

Milbank, Alison. *Daughters of the House: Modes of the Gothic in Victorian Fiction*. New York: St. Martin's Press, 1992.

Martin, Regina. "Specters of Romance: The Female Quixote and Domestic Fiction." *Eighteenth-century Novel* 8 (2011): 147-166.

Mayoral, Marina. "Doña Cecilia o el arte de disimular la superioridad." *Actas del encuentro 'Fernán Caballero, Hoy' homenaje en el bicentenario del nacimiento de Cecilia Böhl de Faber, 1996*. Eds. Milagros Fernández Poza y Mercedes García Pazos. El Puerto de Santa María: Bollullo, 1998.

McLaren, Margaret. *Feminism, Foucault, and Embodied Subjectivity*. Albany: State U of New York P, 2002.

Punter, David and Glennis Byron. *The Gothic*. Malden, MA: Blackwell Pub, 2004. Print.

Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. New York: Pantheon, 1985.

Smith, Andrew and Diana Wallace, eds. *The Female Gothic: New Directions*. Palgrave McMillan, 2009.

Un verano en Bornos (1849), Fernán Caballero. *Obras de Fernán Caballero*. Edición y estudio preliminar de José M^a Castro Calvo. Madrid: Atlas, 1961.

Wood, Jane. *Passion and Pathology in Victorian Fiction*. Oxford: Oxford UP, 2001.

Lúcida oscuridad: Creación literaria antes y después de la discapacidad en la obra narrativa y poética de Jorge Luis Borges

*Jennifer Thorndike
University of Pennsylvania*

La obra de Jorge Luis Borges se caracteriza por plantear en su configuración interna los lineamientos literarios que el autor consideraba vitales para la escritura. La repetición de temas obedece a sus inquietudes filosóficas. Además, su insistencia en la traducción, reescritura, capacidad intervencionista del lector, intertextualidad y la consciencia de pertenecer a una tradición, han moldeado una tendencia escritural influyente que provee elementos que inciden en una forma de análisis literario particular y única.

No obstante, ¿qué sucede cuando Borges pierde la vista, el sentido más importante para un autor que ha dedicado su vida a estudiar la biblioteca y escribir usándola como palimpsesto? Este es un dato biográfico que no puede ignorarse debido a la preocupación por la enfermedad que el mismo autor manifiesta a lo largo de su obra. Borges estaba consciente de que se quedaría ciego, puesto que este mal había sido heredado por varios de sus parientes provenientes de la línea paterna, por ejemplo, su bisabuelo, su abuela, su padre, entre otros (Zangara, 227). Si la ceguera tuvo consecuencias en su vida diaria, es lógico pensar que tuvo efectos importantes en su escritura. La imposibilidad física de escribir, pero sobre todo de leer, desafían sus procedimientos tanto literarios como críticos. Este trabajo tiene por finalidad comparar el análisis crítico-literario borgiano antes y después de su ceguera. ¿Cómo manifiesta el autor dentro de su escritura la forma en que debe concebirse la literatura antes y después de la discapacidad? Si se contraponen las dos versiones, se observa que existen variaciones y/o ajustes a su propuesta inicial.

Para hacer la comparación, primero analizaré el cuento "Pierre Menard, autor del *Quijote*" (1944), en el cual Borges pone en manifiesto la idea de la escritura de un texto distinto a partir de la lectura, crítica y reescritura de una obra anterior. Sin embargo, es imposible que este sistema pueda continuar después de que la ceguera le hace perder la capacidad de leer. Él mismo manifiesta en su conferencia titulada *La ceguera* que los libros se le presentan en blanco, sin letras y que le es muy difícil siquiera reconocer lo que está escrito en sus lomos. Por esta razón, en segundo lugar estudiaré la obra posterior a su ceguera, principalmente su poesía. Borges retorna a ella porque le es más fácil dictarla y memorizarla. Además, considera que es una invitación a disfrutar de los placeres de la integridad, reconectarse con el pasado literario y recrear la vitalidad del arte (Yudin, 14). La utilización de la memoria, el regreso a la historia aprendida y la recreación del mundo situándose como escritor/dios se convierten en las herramientas principales para continuar con el proceso escritural cuando su capacidad de lectura es anulada. Estos nuevos mecanismos literarios se presentan como formas transgredidas y traspasadas por la enfermedad.

1. Pierre Menard: el autor que lee, critica y escribe.

Para analizar el cuento "Pierre Menard autor del *Quijote*" hay que partir del hecho de que el protagonista no solo es un lector, sino también un crítico que decide de acuerdo a su lógica y valores literarios cuáles son los libros que merecen y serán reescritos. Al igual que Pierre Menard, Borges también es un lector que decide en qué tradición desea inscribirse. Por lo tanto, en ambos casos el aparato crítico que manejan les permitirá seleccionar los libros que consideran deben perpetuarse a través de la reescritura. El escritor y crítico Ricardo Piglia afirma que "es difícil encontrar a un crítico que tenga una concepción propia de la literatura, habitualmente tiene

concepciones sobre los debates críticos y los aplica. En cambio, obviamente Borges, *tiene una concepción propia de la práctica que analiza*" (166, énfasis mío). El análisis de la práctica literaria concebida a través de la reescritura del *Quijote* emerge desde las acciones sugeridas por el narrador dentro del cuento que son pensar, analizar e inventar. El proceso que practica Menard comienza con la lectura reflexiva (se piensa y se lee para meditar), recae necesariamente en la crítica (se analiza para aceptar o descartar el texto), figura que no puede dejarse de lado dentro del proceso de escritura y lectura; y termina con la manifestación del acto escritural (se inventa a partir de lo leído). De esta manera, el cuento no solo sienta las bases del proceso literario, sino que expone a manera de juicio de valor lo que debería ser la literatura tanto para Menard como para el crítico/narrador del cuento que rescata la obra que considera más importante del protagonista: aquella que expone el proceso completo de pensar, analizar y reinventar sobre la base de lo que se considera correcto o apropiado. La evolución de esta técnica que conlleva leer-criticar-reescribir se complica cuando el lector es incapaz de realizar sus dos primeras fases debido una discapacidad física. En la segunda parte de este estudio veremos cómo Borges desafía a la enfermedad y replantea este proceso.

El *corpus* crítico que ha estudiado "Pierre Menard, autor del *Quijote*" ha centrado su análisis en la figura de Menard como lector. Este lector interviene en la obra como productor de significantes, ya que lleva consigo un vasto bagaje literario (Gracia, 46); es decir, una cantidad de tradiciones y fuentes culturales que evitan la lectura individual (Castillo, 417). Este *equipaje* se convierte en un eco de voces que intervienen de una u otra manera en el momento del procesamiento de la información que se recibe del texto. Sin embargo, esta técnica de lectura resultaría vacía si no existiera la evaluación del texto de manera crítica. Esto no es todo: si el lector pretende convertirse en escritor, el proceso dictado por Borges exige una lectura crítica

constante. Esta acción permitirá tener un amplio acervo literario de donde se podrá elegir qué merece ser reproducido con el fin de construir la tradición y ser parte de ella. Aunque esta posición sea discutible debido a que la exclusión resulte meramente subjetiva y, en el caso borgiano, fuertemente influenciada por la cultura letrada y occidental, es una tendencia que se manifiesta en su literatura¹.

En este sentido, es importante analizar al lector-crítico como conjunto, pues esta es característica principal en Menard. El protagonista maneja un aparato crítico que complejiza su figura como lector y lo convierte en uno capaz de realizar un proceso de selección. El crítico en "Pierre Menard, autor del *Quijote*" puede recibir y digerir las palabras para mantenerse vivo a través del texto analítico (Sacerio Garí, "Towards Pierre Menard", 470). Agregaría que también hace perdurable la obra que critica, sobre todo si decide escribir ficción a partir de ella. La importancia de Menard como selector del texto que desea copiar es fundamental dentro de su labor escritural.

Es vital detenerse en la función de Menard como crítico literario porque, en primera instancia, él ejercía esta profesión. Y para eso, se debe estudiar el listado de su "obra visible" que detalla el narrador dentro del cuento. Por ejemplo, la monografía sobre la posibilidad de "construir un vocabulario poético de conceptos que no fueran sinónimos o perífrasis de los que informan el lenguaje común, sino objetos ideales creados por una convención y esencialmente destinados a necesidades poéticas" (Borges, *Obras completas*, 444) encierra en sí una concepción sobre la construcción de la poesía y una crítica hacia la producción de la escritura con elementos no propios de ella. En el "obstinado análisis de las costumbres sintácticas de Toulet" (445), a pesar de que Menard afirma que no está tomando una posición crítica, el acto de censurar y/o alabar las operaciones sentimentales que utilizar un autor dentro de su obra implica

un ejercicio de análisis bajo los parámetros de quien la escudriña. En la "insectiva contra Paul Valéry" (445), Menard opina sobre la obra de Reboul utilizando un medio revolucionario para el análisis literario: invierte lo dicho por Valéry en un acto dual que critica tanto los estudios sobre la obra como a la obra misma. Además, el narrador indica que varias de las obras de Menard son monografías, lo cual lo identifica como académico. Ser un lector/crítico es un acto indesligable del proceso anterior a la escritura. Por esa razón, en el prólogo de *Ficciones* (1944), Borges afirma sobre este cuento: "la nómina de escritos que le atribuyo no es demasiado divertida, pero no es arbitraria; es un diagrama de su historia mental" (429). Esa historia mental configurada a través de la crítica que hace Menard, sobre la obra de otros escritores, establece relaciones pedagógicas que constituyen un universo literario y definen sus fronteras. Esta conclusión puede relacionarse con dos ideas que se han trabajado sobre este cuento. La primera, que cada libro es la memoria de todos los libros y que lo nuevo se define por oposición mediante las diferencias respecto a las obras anteriores (Rodríguez-Luis, 1027). De esto se concluye que el análisis crítico del texto permite establecer diferencias entre lo que se quiere reproducir y lo que se quiere evitar. La segunda, para Borges el autor es una voz impersonal que sigue la corriente literaria y que lee, corrige y reescribe en silencio (Gargatagli, 18). Añadiría, siguiendo el cuento, que ese anonimato se quiebra precisamente por el crítico que rescata y reinserta al autor en la tradición, tal y como lo hace el narrador con Menardⁱⁱ.

La última instancia del proceso creativo borgiano es la escritura como culminación y conclusión de la lectura detenida. Hay que reparar en los dos textos que inspiraron a Menard a embarcarse en la reescritura del *Quijote*. Estos también encierran lineamientos a tomar en cuenta en el momento de elegir qué narración debe tomarse como base para ser reescrita. El primero de ellos es "aquel fragmento filológico de Novalis (...) que esboza el tema de la *total identificación*

con un autor determinado" (Borges *Obras completas* 446, éntasis en el original). Este indica uno de los lineamientos escriturales de Menard: todo escritor debe situarse dentro de una tradición. Me detendré en este punto más adelante. El segundo es "uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a Don Quijote en Wall Street" (446). El narrador luego señala que "como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba estos carnavales inútiles, solo aptos –decía– para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria que todas las épocas son iguales o de que son distintas" (446), con lo que Menard se asume como un escritor/crítico que desestima cierta producción literaria a la que ha sido expuesto y que, por supuesto, no piensa continuar.

Por medio de la reescritura del *Quijote*, Menard sienta las bases de lo que él considera que debe ser la literatura después de pasar por el proceso de la lectura crítica. El protagonista decide reescribir el *Quijote*, en primera instancia, porque no la considera una obra imprescindible. La interpretación que puede darse a esta afirmación centrándose en Menard como crítico no es la de quitarle importancia al texto, que se considera la piedra angular de la literatura escrita en español, sino que cualquier hombre (letrado) puede ser capaz de reproducirlo. Es decir, un lector que ha consumido y analizado la tradición de la que emerge Miguel de Cervantes y su *Quijote*, debería llegar de manera natural a él. Menard rechaza imitar la vida de Cervantes, ya que la experiencia de la que debe nutrirse es la de la lectura y no la de su biografía. Por esta razón señala que quiere "seguir siendo Pierre Menard y llegar al *Quijote* a través de las experiencias de Pierre Menard" (447). El modo de vida que Menard ha tenido es principalmente el de un lector/crítico que escribe desde ese lugar de enunciación. Este punto es de suma importancia, puesto que cobrará mayor fuerza cuando Borges replantee la forma de continuar con su literatura después de quedarse ciego.

El propósito antes expuesto de escribir sobre la tradición se manifiesta por medio de la intención de Menard de redactar, palabra por palabra, sin admisión de cambios, el libro cumbre de Cervantes. El Menard crítico apunta que el escritor no inventa nada, ya que existe detrás de él un legado literario que debe seleccionar y utilizar. El protagonista concreta su método literario: leer/analizar/seleccionar/rescribir. La idea de la producción creativa constante no existe, ya que lo único que puede y debe hacer un escritor es repetir lo que ya está escrito. A partir de esta afirmación, se concluye que: 1) un libro contiene a todos los demás; es decir, a todas las obras que se identifican dentro de la tradición trazada por el texto reescrito; 2) existe un paso de lo individual a lo colectivo a través del lenguaje, pues un libro es una suma de fuentes y voces que hacen irreconocible al original (en el caso de Menard, es evidente la imposibilidad de probar cuál es el texto primario y el derivado); y 3) la intemporalidad y el anonimato de la obra permiten que autores con el mismo bagaje literario sean intercambiables, puesto que se obtendrá el mismo resultado de cualquiera de ellos. En consecuencia, momento de producción *real* deja de ser lineal para las obras dentro de una misma tradición. Este es otro punto que Borges también tomará en cuenta luego de que la enfermedad mengüe su capacidad visual.

Finalmente, la novela para el crítico Menard es un juego infinito de espejos que replicarán la misma imagen por toda la eternidad. Por esta razón, "Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas" (450). El protagonista utiliza lo anacrónico como fuente y mezcla a los escritores arbitrariamente. Reconocer la autoría se vuelve obsoleto en el juego de la reescritura. Es cierto que esta contribución emerge como conclusión de su proceso como lector. Sin embargo, la utilización de esta técnica escritural deja por sentado su visión literaria a manera de crítica para quien decida embarcarse en la escritura.

Aunque el manuscrito del *Quijote* de Menard no exista, es otro crítico (el narrador) quien se encarga de revalorar el aporte del protagonista. En el juego de espejos intervienen esos reflejos que realizan la continua acción de leer, criticar y escribir. De esta manera, el cuento se convierte en un texto crítico que aborda la concepción de la práctica literaria dentro de su mismo interior antes de que la ceguera se presente en Borges. La manifestación de la enfermedad producirá que los lineamientos establecidos por Menard/Borges cambien y se replanteen también dentro de su obra.

2. Memoria, historia e invención: mecanismos de escritura después de la ceguera.

Alrededor de 1955, Borges enfrenta un destino del que ya tenía conocimiento. La ceguera progresiva se agrava de tal manera que le es imposible continuar leyendo. Borges habla sobre su enfermedad de manera dual y contradictoria. Por un lado, la declara "modesta" puesto que no es total, ya que si bien ha perdido la vista de un ojo, el otro todavía distingue colores. Además, añade que no es perfecta como piensa la gente y que *no es tan grave* porque no la ha perdido bruscamente, sino que ha sido un "lento crepúsculo que se ha extendido desde que nació" (Borges, *La ceguera*). Sin embargo, también la percibe como una amenaza, puesto que el mundo visible se ha vuelto hostil y acecha al ciego incapaz de reconocerlo (Sánchez). En el poema "El ciego" se encuentra este temor: "El desnivel acecha. Cada paso / puede ser la caída." (Borges *Poesía completa* 412). También manifiesta desconfianza en el "Poema de los dones": "Lento en mi sombra, la penumbra hueca / exploro con el báculo indeciso" (111). La enfermedad es usada como metáfora de descomposición y muerte (Guerrero y Bouzaglo 10). La metáfora de descomposición se relaciona con su dificultad para escribir y el desprestigio de su imagen como escritor que inclusive llegó a estigmatizar su obra posterior a la cegueraⁱⁱⁱ. Por otro lado, la

imagen del deceso se vincula con la muerte de los ojos como órgano perceptor que trae como consecuencia la "muerte" de su vida como lector y productor.

Sin embargo, veremos que a pesar de tener esta doble concepción sobre la enfermedad, una despreocupada y otra más escrupulosa, el planteamiento positivo prevalece en su nueva propuesta literaria. En lugar de sucumbir ante la discapacidad, Borges se adapta a ella. En su conferencia *La ceguera*, el autor señala que haberse quedado ciego es un "modo de vida" y que no es una situación desesperada, sino "el principio de algo nuevo". En lugar de aceptar la enfermedad como una metáfora de castigo o como una herencia que maldice a su casta (Guerrero y Bouzaglo 12, 16), Borges la asume como un designio divino, un don que tiene una razón de ser (Sánchez). Así lo declara en el "Poema de los dones":

Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta declaración de maestría
de Dios, que con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche. (Borges, *Poesía completa*, , 111)

Es esta percepción la que lo ayuda a reelaborar su propuesta crítico-literaria y demostrar que su enfermedad le presenta un nuevo reto que exige repensar cómo y desde dónde escribir. Su ceguera trasgrede el orden literario y lo reconfigura en búsqueda de un sistema escritural distinto.

Para analizar los cambios en los lineamientos literarios borgianos después de su enfermedad es fundamental estudiar su poesía posterior a la ceguera. Al estudiar sus poemas "Poema de los dones" del libro *El hacedor* (1960); "El ciego" y la primera versión de "On His Blindness" del *El oro de los tigres* (1972); "Un ciego" del poemario *La rosa profunda* (1975) y la versión final de "On His Blindness" publicada en *Los conjurados* (1985), se repara en dos ideas que exponen la reconfiguración de la forma de crear bajo las limitaciones de la ceguera: 1)

a través de la memoria y recurriendo a los recuerdos informativos y perceptivos sobre todo lo antes leído; y 2) por medio de la invención creativa; es decir, dando énfasis al escritor/dios/creador que llena los vacíos que el recuerdo no puede cubrir. Ambas ideas postulan la concepción literaria como lugar de reinención del mundo (Sánchez) que ahora se construye con la memoria y la creación al mismo tiempo, ya que se ha perdido la capacidad de asimilación del mundo exterior y, en el caso borgiano, también la del mundo de los libros.

En cuanto a la creación por medio de la memoria, es útil evocar la teoría del filósofo Henri Bergson, puesto que tiene relación directa con la propuesta de Borges. En su libro *Materia y memoria*, el filósofo señala que la memoria es un objeto/cuerpo que conserva todos los aspectos de la existencia y recoge la experiencia. Además, permite recuperar datos que emergen como recuerdo de percepciones. El cerebro no es solo el órgano del pensamiento ni el depositario de la memoria, sino que permite traducir los recuerdos en movimientos y enlazar esta representación psíquica con lo corporal (González Navarro 13-15). Entonces se puede concluir que no se va del presente al pasado ni de la percepción al recuerdo, sino que el pasado regresa al presente y el recuerdo trae consigo la percepción. El autor ciego necesita revisar en su memoria los datos anteriores a la pérdida de la visión y lo percibido cuando se produjo el contacto para poder escribir a partir de lo almacenado. En consecuencia, Borges se adapta a la enfermedad y replantea la idea de la reescritura ya que ésta ahora se hace a partir de un triple proceso de traducción: el primero, en el momento de lectura inicial del texto, operación que genera una conclusión que será almacenada en la memoria; el segundo, en el instante de la evocación de este recuerdo, que vuelve a reconfigurarse debido a que es rememorado en circunstancias distintas (es decir, se hace una relectura del recuerdo); y, tercero, cuando el autor elabora la versión definitiva del texto que escribe como resultado de la reconstrucción del recuerdo^{iv}.

Veamos dos antecedentes borgianos del uso de la memoria como material literario. En primer lugar se puede hablar del cuento "El hacedor" publicado en 1960 en el libro que lleva el mismo nombre. A pesar de haber salido al mercado años después de la manifestación severa de su ceguera, Borges cuenta que el libro fue escrito sobre la base de manuscritos antiguos. En él, el autor reconstruye al personaje de Homero, figura griega mítica del poeta ciego. Irma Zangara indica que Borges escribió este cuento para mostrar dos argumentos a favor de la memoria: que el registro de los instantes vívidos percibidos a través de los sentidos es de suma importancia y que los poemas son imágenes complementadas con sonoridad y ritmo (233). Interesa, principalmente, su primera afirmación puesto que el Homero del cuento hace un registro de percepciones sensoriales que, aunque él no lo sepa, le sirve como entrenamiento de la memoria. Esta anotación mental le servirá como fuente primaria cuando sus ojos dejen de ver. Por otro lado, el conjunto de imágenes se evocará para construir con ellas versos que guarden sonoridad y ritmo. El poema se construye con lo auditivo que se toma de la realidad y se percibe a través del oído, y con lo visual que se recompone a través del recuerdo. Ambas herramientas de creación ahora se complementan^v.

El segundo antecedente se encuentra en el cuento "El milagro secreto" del libro *Ficciones*. El cuento narra la historia del escritor Jaromir Hladík, quien en el momento de su fusilamiento le pide a Dios que le conceda un año de vida para poder terminar una obra que ha dejado inconclusa y que él considera será la que justificará su carrera como escritor. La divinidad decide otorgarle el milagro y detener el tiempo, con lo que la bala queda suspendida en el aire frente a Hladik, lo cual le otorga el tiempo necesario para terminar su obra. Sin embargo, esta se escribe y se retiene en la memoria del escritor. "El milagro secreto" expone que ante la imposibilidad física del autor de concretar su obra literaria –Hladik debido a que va a morir y

Borges debido a su ceguera—, esta debe concebirse en la memoria y a través del recuerdo (Zangara, 237). La memoria es el agente que va a salvar al escritor cuando el mundo de las apariencias o el tiempo mortal le nieguen la posibilidad de la escritura tal y como la conocían antes de presentarse estas circunstancias. El crítico Reinaldo Laddaga señala que este cuento es el máximo exponente de la suspensión del momento en donde la memoria es capaz de inventar sin las restricciones del tiempo real (360). Regresaré a este punto más adelante cuando analice la idea del escritor dios inventor/creador, segunda variación de la propuesta literaria borgiana después de su ceguera.

Expuestos los antecedentes, es momento de hablar de la poesía de Borges posterior a la enfermedad. David Laraway indica que la poesía anterior describe lo visible y el lugar que ocupa Borges como escritor dentro de la realidad que se puede percibir a través de los sentidos (309). No obstante, luego de la manifestación de la ceguera, su obra poética se transforma en un reconocimiento del yo registrado a través del recuerdo. La memoria se convierte en el espejo de uno mismo, de lo que ha leído y de la historia que ha asimilado. Por eso no es raro que Borges busque entre sus recuerdos a escritores ciegos con el fin de identificarse con ellos y reconstruir su propia imagen: Homero, Paul Groussac (quien, al igual que él, estuvo a cargo de la Biblioteca Nacional), James Joyce (a quien le dedica un poema con el mismo nombre) y John Milton (de quien toma el poema "Oh His Blindness" para crear su propia versión).

Además, cabe señalar que Borges considera el recuerdo de la percepción estrechamente ligado a la evocación de la historia que ha recibido a partir de las lecturas. En su conferencia *La ceguera*, afirma: "he perdido el mundo visible, pero ahora voy a recuperar otro, el mundo lejano de mis mayores, aquellos hombres que atravesaron a remo los tempestuosos mares del Norte y desde Dinamarca, desde Alemania y los Países Bajos conquistaron Inglaterra". Su evocación

tanto a figuras literarias como a tradiciones históricas y su intención de estudiarlas y enriquecer lo que sabe sobre ellas deja en claro esta relación. Lo "nuevo" se identifica a través de lo conocido y del recuerdo que él tiene sobre sus precursores (Sacerio Garí "Las flores de Borges en García Márquez", 64).

El análisis de su poesía reafirma lo expuesto anteriormente. Como en el caso del cuento "Pierre Menard, autor del *Quijote*", Borges explica su nueva configuración literaria a través de la escritura misma. En el poema "El ciego", el autor dice:

Lo han despojado del diverso mundo,
de los rostros, que no son lo que eran antes.
De las cercanas calles, hoy distantes,
y del cóncavo, ayer profundo.
De los libros le queda lo que deja
la memoria, esa forma de olvido
que retiene el formato, no el sentido. (Borges, *Poesía completa*, 412).

Ante la pérdida del mundo de las apariencias, queda el mundo de la memoria de los libros, lo cual se postula como una reescritura o traducción que emerge desde el recuerdo. Este recuerdo primero se aleja de su sentido original, pero conserva el formato para que la escritura se convierta en un calco, ya no de lo leído, sino de lo recordado. El escritor que antes ha sido lector, evoca el espacio a través de sensaciones, no de visión (Sacerio Garí "Las flores de Borges en García Márquez", 63). La mirada es ahora introspectiva: se imagina y se reconstruye a través del recuerdo.

En el mismo poema se evoca una imagen de temor ante el mundo visible que se ha convertido en una neblina que revela un espacio no deseado. Borges describe esta sensación a

través de los colores que antes ha conocido, colores que le sirven para crear metáforas de lo que no puede descifrar debido a su discapacidad:

El azul y el bermejo son ahora una niebla
y dos voces inútiles. El espejo que miro
es una cosa gris. En el jardín aspiro,
amigos, una lóbrega rosa de la tiniebla.

Ahora solo perduran las formas amarillas
y solo puedo ver para ver pesadillas. (Borges, *Poesía completa*, 413).

El mundo exterior presenta imágenes hostiles que le son inservibles para crear. Es por eso que la memoria sirve como referente principal que alimenta el acto escritural. En el poema "Un ciego", Borges reafirma esta posición recordándole al lector: "Repito que he perdido solamente / la vana superficie de las cosas". (414). Perder la percepción del mundo no es tan importante si se conoce en profundidad lo que se quiere describir. Borges asume el papel de cambiar la realidad a través de la memoria, creando un nuevo tiempo y lugar que son ajenos a la realidad (Yudin, 29-30).

Sin embargo, ¿qué sucede cuando la memoria le es insuficiente para reconstruir el universo literario limitado por la ceguera? Es en este momento que surge el segundo planteamiento de la nueva concepción escritural borgiana posterior a la enfermedad: el escritor creador/inventor, el escritor-dios. No obstante, es un dios fracturado porque ha perdido la vista. En la primera versión de "On His Blindness", afirma:

Soy, pero no de las Mil noches y Una
que abren mares y auroras en mi sombra
ni de Walt Whitman, ese Adán que nombra
las criaturas que son bajo la luna (Borges, *Poesía completa*, 347).

En la segunda versión del mismo poema, el autor se presenta como un dios que ahora ignora "la inexplicable enciclopedia, el goce / de los libros en mi mano reconoce / las altas aves y las lunas de oro"; y que sentencia que "a los otros le queda el universo / a mi penumbra, el hábito del verso" (609). Así, se pone en manifiesto un creador que se ha transformado en un dios incapaz de ordenar el mundo literario como lo hacía cuando le era posible controlarlo a través de la vista. El escritor se enfrenta con el caos de un universo que se escapa de la percepción, que se muestra bajo la neblina de lo indefinido. El autor como dios es desafiado a reformularse. Esta reconfiguración llega a través de la invención, hecho que se le presenta gracias a una epifanía.

Magdalena Cámpora indica que Borges da señales de encontrar una revelación a través de la penumbra. Cuentos como "El Aleph", "El Zahir" (ambos de 1949) y "El disco" (1975) presentan una serie de objetos que solamente pueden vislumbrarse a través de un estado de oscuridad o visión parcial^{vi} y que luego cambian la percepción del mundo que se tenía (47). Este cambio opera a nivel temporal y espacial, puesto que permite la creación de un lugar y tiempo distinto al concebido en la realidad. En este caso, la ceguera de Borges se convierte en el objeto que trastorna la percepción del autor: la pérdida de la visión genera un tiempo y espacio alternativo. Es así que se concluye que la ceguera es el don de convertir el tiempo alterado o vacío en la ocasión para crear (Laddaga 359) o, para llenar esas oquedades que el recuerdo no puede completar. Liberado de la percepción del tiempo real, se experimenta una epifanía (Yudin 17-19): el escritor dios-creador desarrolla el don de la invención en la oscuridad y crea un espacio novedoso que se manifiesta en la literatura.

En la poesía de Borges se reproduce esta idea. Una vez más es importante recordar que en el poema "Un ciego", el autor dice "he perdido solamente / la vana superficie de las cosas", lo cual le permite explorar al "anciano que acecha en su reflejo" a través del tacto: "con la mano

exploro mis invisibles rastros" (Borges, *Poesía completa*, 414). Esos rastros se imaginan, puesto que el recuerdo ya no le es suficiente para definirlos. Si bien es cierto que Borges puede rememorar la imagen de su rostro previa a quedarse ciego, ésta ha cambiado con el paso de los años. Por lo tanto, se tienen que llenar los vacíos de la memoria inventando datos nuevos. En la segunda versión de "Oh His Blindness" Borges afirma:

Al cabo de los años me rodea
una terca neblina luminosa
que reduce las cosas a una cosa
sin forma ni color. (...)
(...) Ignoro
la inexplorada enciclopedia, el goce
de los libros que mi mano reconoce,
las altas aves y las lunas de oro. (609).

Con esto muestra que se necesita otro mecanismo adicional a la memoria para poder continuar describiendo lo que ya no se puede ver ni recordar. Por esta razón, lo que ahora se narra desde una imagen concebida previamente necesita de información complementaria que el escritor debe inventar, pues es la única herramienta viable cuando se descubre a través de los otros sentidos (como el tacto o el oído) algo de lo cual no se ha tenido conocimiento anterior. ¿Qué hay en esos libros de la biblioteca que Borges no puede leer? ¿Cómo son las altas aves que escucha cantar? El escritor-dios tiene la posibilidad de moldear un mundo a su gusto que se aleja de la percepción visual. Borges entiende que la ceguera no es un impedimento para continuar narrando, sino un momento de libertad que le permite vislumbrar un espacio desconocido.

En conclusión, Borges reconoce un cambio entre el autor vidente y el ciego. En el "Poema de los dones" escribe:

Al errar por las lentas galerías
suelo sentir como vago horror sagrado,
que soy el otro, el muerto, que habrá dado
los mismos pasos en los mismos días. (112).

La muerte del autor anterior a la enfermedad genera otro que debe intervenir sus esquemas literarios para seguir creando. Así, la memoria y la invención se reconfiguran para convertirse en herramientas útiles para una escritura transgredida por la enfermedad. Borges ya no reinventa o reescribe con los ojos como Pierre Menard, sino con la literatura o la historia que se escucha, se traduce o se recuerda, con el tacto de los libros del cual se adivina o inventa el contenido, o con las revelaciones que se presentan en el estado de penumbra. El mundo nuevo se reordena y aclara no con apariencias, sino a través de mecanismos más profundos de análisis, atención, remembranza o creación. Así, el autor enfermo desafía y reconfigura los lineamientos literarios para evitar la desaparición del escritor.

ⁱ La única excepción podría ser la intención borgiana de recuperar la figura del *gaucho* en su obra. Sin embargo, él reconoce que esa cultura le llega a través de los libros enfocados en rescatar la tradición gauchesca. En otras palabras, Borges recibe este legado de los letrados que han intentado definir la figura del gaucho, mas no del gaucho como fuente primaria. Borges cree necesario recuperar esta representación para incorporarla a la literatura argentina, pero no existe la pretensión de recuperar su cultura en términos políticos.

ⁱⁱ Añado un dato histórico: no es raro que Borges cree un personaje-crítico como Menard y que se identifique con él, ya que antes de escribir el cuento, él autor de *Ficciones* redactaba una columna quincenal en la revista literaria *El hogar*. En esta reseñaba libros de autores extranjeros (Sacerio-Garí "Towards Pierre Menard" 464).

ⁱⁱⁱ Guerrero y Bouzaglo señalan que la estigmatización del enfermo como portador del mal es común cuando se trata de enfermedades contagiosas (11). Sin embargo, en el caso de Borges, su ceguera no lo estigmatiza como foco infeccioso, sino como un cuerpo incapaz de producir. Sus críticos más severos consideran que la literatura borgiana después de la ceguera tiene poco valor. No es raro encontrarse como comentarios como los de Enrique Sordo que, en su nota necrológica sobre el autor, afirma: "en 1936, aquel devorador de espectáculos y libros, aquel genio de lo visual, comenzó a caer en su trágica ceguera, que fue un 'largo atardecer' hasta que sobrevino la noche total. A partir de ese momento, su producción disminuyó considerablemente. *Pero lo más trascendente y perdurable de su obra ya estaba escrito*" (28, énfasis mío).

^{iv} Inclusive podría decirse que existe una cuarta instancia de traducción que se da cuando el autor ciego dicta el texto al escribano que traduce lo oral en escritura física. Recordemos la novela *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes, en la cual el lector recibe el texto traducido de una conversación entre dos canes realizado por el único oyente de este diálogo.

Debido a la intervención del escribano, no se puede concluir que esa es la versión original de lo escuchado, sino una traducción de la conversación.

^v Zangara también menciona que los recursos de la palabra sonora son más amplios que los de la palabra escrita. Toma esta idea de la teoría de Ferdinand de Saussure que señala que el signo es el recuerdo empobrecido del lenguaje hablado irreplicable y único (238-239). Considero que este dato puede ser cierto, pero el Borges ciego toma la oralidad como complemento a la palabra, que ahora se ve enriquecida por el juego de traducción que consiste en escuchar en lugar de leer un libro. Para Borges, lo oral se resuelve en la palabra transcrita, así la ceguera le impida escribir por sí mismo.

^{vi} El Aleph se encuentra en la oscuridad de un sótano y se ve después de haber cerrado y abierto los ojos. El Zahir emerge también en la penumbra del espacio urbano. Finalmente, El disco de Odín se entrevé como un objeto parecido a una esfera tornasolada sin tener plena certeza de su existencia. Todos estos objetos cambian la percepción del mundo de los personajes que se encuentran con ellos.

Obras citadas

- Borges, Jorge Luis. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- Poesía completa*. New York: Vintage Español, 1995.
- Cámpora, Magdalena. "Ver en la oscuridad. Poéticas de la ceguera según Rimbaud y Borges." *Letras: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica de Argentina Santa María de los Buenos Aires*. 55-56.01 (2007): 37-49.
- Castillo, Jorge Luis. "Pierre Menard and the School of the Skeptics." *Hispanic Review* 71.3 (2003): 415-28.
- Cervantes, Miguel de. *El coloquio de los perros. Novelas ejemplares II*. 22nd ed. Madrid: Cátedra. Letras Hispánicas, 2003. 297-359.
- Gargatagli, Marietta. "Pierre Menard: El espejo que crea lo que imita." *Vasos comunicantes* 9 (1996): 10-19.
- Gracia, Jorge J.E. "Borges's Pierre Menard: Philosophy or Literature?" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59.1 (2003): 45-57.
- Guerrero, Javier, and Nathalie Bouzaglo. *Los excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- González Navarro, Adriana. "Memoria y creación en la *Materia y memoria* de Henri Bergson." Diss. Pontificia Universidad Javeriana, 2007.
- Jorge Luis Borges - La ceguera [conferencia]*. Perf. Jorge Luis Borges. N.p., 28 Feb. 2013. Web. 07 May 2013. <<http://www.youtube.com/watch?v=Vaom4uQ14w0>>.
- Laddaga, Reinaldo. "La ceguera como modo de vida. Sobre el último Borges." *Jorge Luis Borges: Políticas de la literatura*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidad de Pittsburgh, 2008. 355-66. Serie Antonio Cornejo Polar.

Laraway, David. "The Blind Spot in the Mirror: Self-Recognition and Personal Identity in

Borges' Late Poetry." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 29.2 (2005): 307-25.

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1986.

Rodriguez-Luis, Julio. "Los borradores de Pierre Menard." *Nueva Revista de Filología*

Hispanica 40.2 (1992): 1025-045.

Sacerio-Garí, Enrique. "Las flores de Borges en García Márquez." *Hispania* 70.1 (1987): 62-66.

--- "Towards Pierre Menard." *MLN: Hispanic Issue* 95.2 (1980): 460-71.

Sánchez, Brenda. "'On His Blindness': Borges, Milton y la ceguera." *Espéculo. Revista de*

Estudios Literarios 21 (2002): n. pag. Web. 06 May 2013.

<<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero21/ceguera.html>>.

Sordo, Enrique. "La última muerte de Borges." *El Ciervo* 424/425 (1986): 27-29.

Yudin, Florence L. *Nightglow: Borges' Poetics of Blindness*. Salamanca: Cátedra de Poética

"Fray Luis de León", Universidad Pontificia de Salamanca, 1997.

Zangara, Irma. "Borges y la ceguera." *Borges: Nuevas lecturas*. Vol. VI. Buenos Aires: Instituto

literario y cultural hispánico, 2001. 225-42.