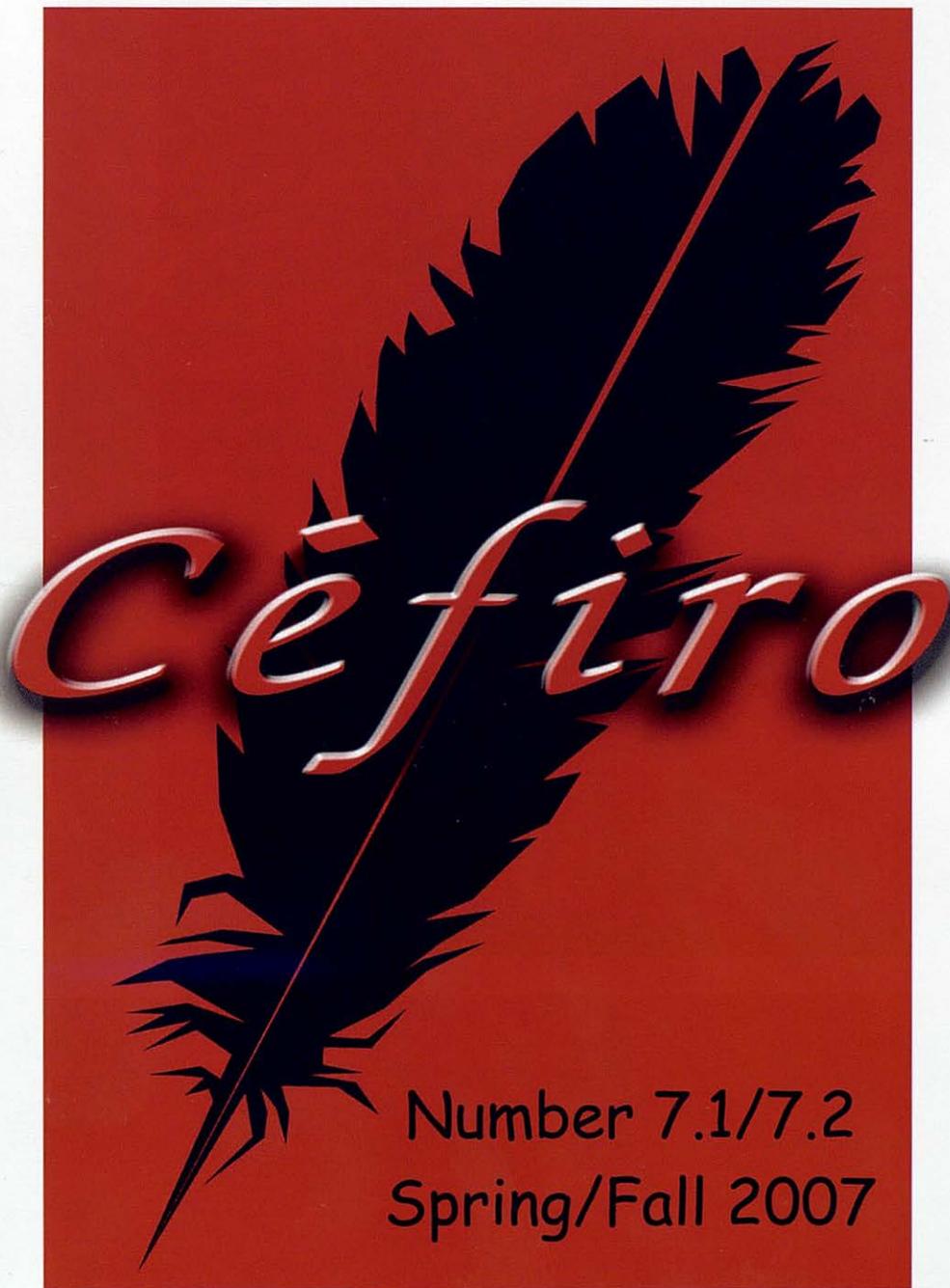




TEXAS TECH UNIVERSITY

Céfiro

Enlace Hispano Cultural y Literario



Number 7.1/7.2
Spring/Fall 2007

CÉFIRO

A JOURNAL OF THE CÉFIRO
GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Editors

Luis I. Prádanos
Vanessa Rodríguez-García
Texas Tech University

Editorial Advisory Board

John Beusterien, Texas Tech University
León Bodevin, Murray State University
José Juan Colín, University of Oklahoma
Antonio Ladeira, Texas Tech University
Ted McVay, Auburn University
Javier Muñoz-Basols, University of Oxford
Carmen Pereira-Muro, Texas Tech University
Julián Pérez, Texas Tech University
Rubén Rodríguez-Jiménez, Texas Woman's University
Bill VanPatten, Texas Tech University
Leonor Vásquez González, University of Montevallo

Cover Designer: Phade O. Vader



TEXAS TECH UNIVERSITY™

From here, it's possible.

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

© Céfiro: A Graduate Student Organization at TEXAS TECH UNIVERSITY

ISSN 1534-228X

All rights reserved. No part of this publication covered by the copyright hereon may be reproduced or used in any form or by any means—graphic, electronic, or mechanical, including photocopying, recording, taping or information retrieval systems—without Céfiro's written permission.

Printed in Lubbock, Texas

Céfiro is a graduate student organization at Texas Tech University committed to the investigation and diffusion of Latin American and Iberian literary and cultural creations. Its journal publishes critical and fictional works on a wide range of themes and authors. Céfiro's journal is intended to be inclusive in its publications while maintaining its professionalism and integrity as an Academic Journal. We invite submissions of creative works, of no more than fifteen double-spaced pages written in Spanish, or Portuguese, critical works of no more than twenty double-spaced pages written in Spanish, Portuguese, or English, and film and book reviews.

CÉFIRO

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION
TEXAS TECH UNIVERSITY

CMLL M/S 42071

Lubbock, TX 79409-2071

Attn: Luis I. Prádanos or Vanessa Rodríguez-García

Articles can be submitted via e-mail at luis.i.pradanos@ttu.edu or vanessa.rodriguez-garcia@ttu.edu as an attachment. The following formats are accepted:

Microsoft Word 2000 or better. MLA style should be used with parenthetical documentation and list of works cited (please use endnotes). In a separate file, type your name, institutional affiliation, mailing address and e-mail address. Your article should have no evident references to its author.

(SEE LAST PAGE FOR MORE DETAILS)

TABLE OF CONTENTS

LITERARY CRITICISM

La música y el mito en <i>Los pasos perdidos</i> HEIDI BACKES	6
La sustitución gradual del “Yo,” y la polifonía en <i>La vida de Lazarillo de Tormes y Me llamo Rigoberta Menchú</i> SLAV N. GRATCHEV & OLEG FEDOROV	22
La subversión del mundo incaico en el drama <i>La piedra cansada</i> de César Vallejo JOSÉ OLASCOAGA	36
La “maestra rural” en la posrevolución ANGÉLICA SILVA	47
<i>Bodas de sangre</i> de Federico García Lorca y <i>Puñal de claveles</i> de Carmen de Burgos: Dos versiones de una misma historia BRENDA ORTIZ-LOYOLA	61
Los modelos de la niña mala en Mario Vargas Llosa MARÍA REGINA RUIZ	78
El Monstruo en el espejo: Miedo de sí mismo en la literatura grotesca MARIA O’CONNELL	86

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

CREATIVE WRITING

Misquic ALÁN JOSÉ	96
Alta Fidelidad CAROLINA LÓPEZ-LOZANO	99
Pássaros, Emenda a uma resposta & Cães MARCO P. ALVES	106
Mi Soledad/My Solitude RUBÉN CANDÍA-ARAIZA	109
Ifigenia, Jardín & Nocturno ESTEBAN VALLE GARCÍA	111

BOOK REVIEWS

Louise Ciallella's <i>Quixotic Modernists: Reading Gender in Tristana, Trigo and Martínez Sierra</i> SLAV N. GRATCHEV	116
Hector A. Torres's <i>Conversations with Contemporary Chicana and Chicano Writers</i> VANESSA RODRÍGUEZ GARCÍA	120

LITERARY CRITICISM

La música y el mito en *Los pasos perdidos*

Heidi Backes

University of Wisconsin (Madison)

Publicado en el año 1953, *Los pasos perdidos*¹ de Alejo Carpentier (1904-1980) es considerado por los críticos literarios como uno de los precursores del Boom latinoamericano. Sin embargo, aunque fuera de ese período literario, esta novela ha sido una gran influencia para los autores del Boom; de hecho, el uso de la música en dicha novela demuestra el comienzo de lo mágico y mítico en la novela del período. Carpentier heredó su gusto por la música de sus padres, y llegó a ser un gran musicólogo especialmente enfocando sus estudios en la música cubana. Su gran conocimiento de la orquesta sirve como la base fundamental de esta novela, alrededor de la cual todos los elementos mágicos se juntan. El presente trabajo examina el efecto de la música en *Los pasos perdidos* poniendo especial atención en tres puntos: primero, el contraste entre el romanticismo y el barroco en la novela; segundo, el papel específico de la música romántica en la obra (especialmente la “Novena Sinfonía” de Beethoven) y la alusión que hace a la sociedad moderna; y, finalmente, el efecto de la música en el tiempo narrativo y la estructura de la novela como una orquesta.

En *Los pasos perdidos*, Carpentier presenta un tipo de lucha entre el barroco y el romanticismo, y lo hace de varias maneras. Es importante notar que Carpentier utiliza el estilo barroco para escribir esta novela, y así demuestra repetidamente su estilo literario preferido. Según Zulma Palermo en su ensayo “Aproximación a *Los pasos perdidos*,” el estilo barroco es evidente en la novela “por medio del manejo del lenguaje caracterizado por los períodos extensos, el léxico sorprendente, la recurrencia a términos exquisitos dentro del contexto que encierra a la obra, el encabalgamiento, la reiteración” (91). Verity Smith también nota el uso del barroco en la obra de Carpentier y explica: “Carpentier favors the Baroque, viewing it, like other Latin American writers, as the style most appropriate to communicate the continent’s character” (52).

Carpentier paralela su obra con los elementos de la música barroca, especialmente por el punto-contrapunto, que es evidente a través de la novela. Por su experiencia como estudiante de arquitectura,² Carpentier incluye su conocimiento sobre la construcción de edificios muchas veces a través de su obra. De hecho, la novela empieza con una descripción detallada de la casa del narrador: “Hacia cuatro años y siete meses que no había vuelto a ver la casa de las columnas blancas, con su frontón de ceñudas molduras que le daban una severidad de palacio de justicia” (5). Esta casa inmensa y severa sirve como el primer ejemplo del contraste entre los dos mundos examinados en la novela. La actitud indiferente que tiene el narrador hacia una casa normalmente considerada magnífica es el comienzo del argumento de Carpentier a favor del estilo barroco; desde la primera frase, es evidente que el narrador comparte el mismo punto de vista que Carpentier en cuanto a su aversión al romanticismo.

Carpentier también detalla la vista del narrador desde su ventana en la primera etapa del viaje: “Más allá del Palacio de los Gobernadores, con sus columnas clásicas sosteniendo un cornisamento barroco, reconozco la fachada Segundo Imperio del teatro donde anoche. . . nos acogieran, . . . los marmóreos drapeados de las Musas custodiadas por bustos de Meyerbeer, Donizetti, Rossini y Herold” (47). La primera mención de los estilos clásico y barroco, los cuales están mezclados en el edificio del Palacio, otra vez señala el contraste entre ellos. La descripción que sigue, con los bustos de los compositores de ópera del siglo XIX, destaca la transición entre los dos períodos; además de escribir óperas, estos compositores escribían música sagrada para las iglesias, lo cual es debido a la influencia del período barroco. Es decir, estos compositores representan una yuxtaposición de los estilos barroco y clásico, y sus estilos influyeron a algunos de los grandes compositores del período romántico, entre ellos Richard Wagner.³

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

El contraste austero entre los dos lugares principales—la ciudad y la selva—también demuestra el punto-contrapunto del barroco. Aunque Carpentier no menciona un lugar específico, se supone que la ciudad es una representación de Nueva York.⁴ Desde el principio de la novela, la descripción de la ciudad y sus habitantes es bastante pésima; como dice Mocega-González, “[p]or las calles, interminables laberintos, se mueve una multitud agitada por la prisa en busca de una meta inalcanzable por ignorada, para lo cual se desplaza al ritmo de semáforos y semáforos tratando de llegar a la otra orilla” (132). Así se puede ver que la ciudad representa algo poco atractivo, de lo que el narrador quiere alejarse.

En cambio, la selva tiene el efecto opuesto para el narrador. Mientras que mantiene una actitud bastante pesimista hacia el mundo “civilizado” de la ciudad moderna, al entrar en la selva el narrador se encuentra feliz y optimista. Allí deja a su amante, Mouche, por Rosario (una mujer cuyo carácter simboliza la naturaleza de la selva) y empieza a componer su “Treno.” En general, el narrador se siente mucho más cómodo en la selva y puede relacionarse mejor con la gente normalmente considerada “no civilizada.” De hecho, el narrador experimenta un tipo de auto-evolución, pero al revés: mientras el mundo de la ciudad sigue desarrollándose y avanzando hacia el futuro, la selva y sus habitantes (incluyendo al narrador) parecen viajar al pasado primitivo de la humanidad. Según Edwin Williamson, editor de *Cervantes and the Modernists: The Question of Influence*, la selva “is a primitive place where everything feels new and innocent; indeed, it is the sort of place Carpentier would ideally have liked the Latin American artist to work in—a truly American environment, untouched by the sick culture of Europe” (112).

Cuando tiene que volver a la ciudad para recoger más papel, el narrador realmente se da cuenta del contraste entre los dos lugares y sufre un tipo de choque cultural. Smith observa un elemento importante en el regreso del narrador: “It is being cut off from nature’s sustaining presence that is seen as the cause of artistic sterility, something which helps to account for the prominence given to the Romantics” (41). Después de regresar a la ciudad, el narrador es totalmente incapaz de componer más de su “Treno.” Es decir, la selva y su gente primitiva le proporcionan al narrador la inspiración necesaria para componer música que recuerda el estilo barroco, mientras su estancia en la ciudad le quita totalmente su habilidad de componer. Otra vez, la diferencia entre la ciudad y la selva es sumamente importante en la novela porque también vuelve al argumento principal de Carpentier a favor del barroco.

Palermo reitera el punto-contrapunto de los dos mundos cuando dice:

El viaje, que sigue constituyendo el código fundamental de la novela, permite esta tercera toma de posición frente a la misma: el desdoblamiento del personaje en Yo y el Otro; la polaridad del Acá y el Allá. Acá y Allá que permiten la interrelación entre la ubicación en lo geográfico y la delimitación entre el yo auténtico y el yo alienado. (99)

Los problemas del narrador vienen de ambos lados, porque su punto de vista depende de dónde está. Al comienzo de la novela, la selva y sus habitantes le parecen el mundo de “Allá,” aunque tampoco se relaciona realmente con la ciudad. En cambio, cuando está en la selva, el mundo de “Allá” es la ciudad, y sus habitantes son los “Otros.” Pero se puede ver que el narrador realmente no pertenece a ninguno de estos mundos, porque su carácter tiene elementos de—y es influido por—los dos. Por eso está siempre presente esa cuestión del “Yo”; el narrador parece incapaz de definir su papel en ambos mundos. Según Raymond Williams, “[o]nce he begins his return trip he realizes that he does not fit into modern society and that his role as a creative artist is to mediate between contemporary and prehistoric times” (31). Paralelo a Carpentier, el narrador finalmente utiliza su arte como una manera de yuxtaponer lo antiguo con lo moderno.

La música tiene un gran papel en destacar la diferencia entre la ciudad y la selva. Carpentier cita a varios compositores y sus obras a través de la novela, pero especialmente se enfoca en la música romántica, y siempre en forma negativa. Esto le ayuda a establecer la importancia de la música—y la escritura—barroca. En general, se relaciona la música barroca con la selva, mientras la música romántica es más prominente en la ciudad. A través de su viaje el narrador escucha varios tipos de música y, a medida que se aleja de la ciudad y entra en la selva, escucha cada vez más música barroca.

El canto gregoriano del Fray Pedro de Henestrosa es la última canción que escucha el narrador antes de entrar en la parte más densa de la selva, y Carpentier incluye la letra del canto para el lector: “Sumite psalmum, et date tympanum: / Psalterium jocundum cum citara. / Buccinate in Neomenia tuba / In insigni Dei solemnitatis vestrae” (127). Éste es un salmo de diecisiete líneas, pero Carpentier solamente incluye las únicas dos líneas que hablan de la música: una pandereta anciana, el arpa, la lira y la trompeta. La inclusión de estos instrumentos, pero particularmente ese tipo de pandereta anciana y la lira que ya no se usan, es muy importante porque señala la entrada inminente del narrador a otro período histórico.

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Después de encontrar la señal de las tres letras V, el narrador oye los ruidos de algunos instrumentos: “Alguien, no se sabía dónde, empezó a probar la embocadura de un oboe. Un cobre grotesco rompió a reír en el fondo de un caño. Mil flautas de doce notas, distintamente afinadas, se respondieron a través de las frondas” (173). La descripción de estos ruidos es muy distinta a la de la música romántica en esta novela. Carpentier le da al lector un sentido de lo primitivo por este pasaje. Se puede ver que el narrador se emociona mucho por el concierto nativo, pero también tiene miedo de lo desconocido. Como todavía no se ha amoldado al mundo de la selva, hay varias etapas—o “pruebas”—que tiene que pasar para adelantarse hacia el pasado primitivo de la música. Después de despertarse al día siguiente, dice: “comprendí que había pasado la Primera Prueba” (174).

Cuando el narrador descubre, por fin, los instrumentos, empieza su camino hacia el origen de la música—y de la humanidad. En una escena semejante a Génesis, el narrador es testigo a la creación de la música en una ceremonia fúnebre. La descripción detallada que incluye Carpentier de esta ceremonia da la impresión de lo misterioso y lo mágico, y lo entrelaza todo con la música. La ceremonia es un funeral primitivo de un cazador de la tribu, y el narrador presta mucha atención al uso de los instrumentos y las voces durante la ceremonia: “...el Hechicero comienza a sacudir una calabaza llena de gravilla—único instrumento que conoce esta gente—para tratar de ahuyentar a los mandatarios de la Muerte” (195). Sigue describiendo las voces casi sobrenaturales de los participantes, y concluye diciendo:

Ante la terquedad de la Muerte, que se niega a soltar su presa, la Palabra de pronto, se ablanda y descorazona. En boca del Hechicero, del órfico ensalmador, estertora y cae, convulsivamente, el Treno—pues esto y no otra cosa es un *treno*—, dejándome deslumbrado con la revelación de que acabo de asistir al Nacimiento de la Música. (196)

Esta es, tal vez, la parte más importante de la novela, porque el narrador se da cuenta de los orígenes mágicos de la música, y ahora puede aplicar las teorías de los historiadores de música a lo que ha visto en la selva. Según Smith, “[t]his is the performance which the narrator views as that which saw the birth of music. Thus religion, ritual, birth, death, music and verbal utterance... all come together at this point” (35). La evolución de la música a través de la Palabra y los ritmos primitivos de esta gente también dan apoyo al barroco porque, según el narrador, ésta es la música que más se parece a la forma original.

Aunque *Los pasos perdidos* promueve el estilo barroco tanto en la literatura como en la música, hay un cierto enfoque en la música romántica a lo largo de la novela, especialmente alrededor de la “Novena Sinfonía” de Beethoven. Esta es, sin duda, la obra más famosa de Beethoven, particularmente conocida por su último movimiento: “La Oda a la Alegría.” Esta obra—la última de Beethoven—provocó una especie de escándalo público cuando se estrenó por primera vez porque cambió radicalmente las normas establecidas por la música clásica. Como explica Nicholas Cook en su libro *Beethoven: Symphony No. 9*, “The Ninth Symphony seemed to go out of its way to flout established conventions. It was so difficult as to be almost impossible to perform, and so long as to be almost impossible to programme. It introduced voices into the symphony, words into the flagship genre of absolute music” (ix). Las reacciones de la gente hacia esta sinfonía variaron mucho pero poco a poco el público cambió de opinión y, a mediados del siglo XIX, el movimiento romántico reinaba en el mundo musical. Es por eso que Beethoven es conocido como el compositor transitorio entre los períodos clásico y romántico.

La “Novena Sinfonía” es, sobretodo, una vista—o, mejor dicho, un pronóstico—del Apocalipsis y, después, la vuelta triunfal de la bondad humana. Carpentier utiliza su gran conocimiento como musicólogo para escribir una descripción increíblemente detallada de cada movimiento de la sinfonía, enfocándose aquí en la transición entre el Adagio y la Oda:

[E]l *Adagio* concluye sobre cuatro acordes *pianissimo*, el primero arpegiado, y un estremecimiento, perceptible a través de la transmisión, conmueve la masa coral cuya entrada se aproxima. Adivino el gesto enérgico del director invisible, por el cual se entra, de golpe, en el drama que prepara el advenimiento de la Oda de Schiller. La tempestad de bronces y de timbales que se desata para hallar, más tarde, un eco de sí misma, encuadra una recapitulación de los temas ya escuchados. (100)

Cuando el narrador escucha esta sinfonía por la radio, el lector se entera de que el narrador comparte una historia bastante larga con la “Novena Sinfonía”—a través de su juventud, era la única composición que solía tocar su madre en el piano, y era la sinfonía favorita de su padre. Por eso, llega a tener una admiración y apreciación por la sinfonía y, como todo el mundo civilizado, el narrador la considera como una obra maestra.

No es hasta la Segunda Guerra Mundial que esta composición llega a tener un significado irónico y triste para el narrador; durante su tiempo como militar el narrador

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

estuvo presente cuando los Nazis la cantaban delante de sus prisioneros. Por eso, de repente, le parece falsa y llena de promesas incumplidas. La letra de la Oda es lo que le provoca más—esta promesa de que “Alle Menschen werden Brüder” y “Roe, wie seine Sonnen fliegen Durch des Himmels prächt’gen Plan, Laufet, Brüder, eure Van, Freudig, wie ein Held sum Siegen” (Cook 108).⁵ Las promesas incumplidas de la Oda se extienden a la vida del narrador hasta consumirlo. Por eso, el narrador tiene que huir de todo lo moderno para poder crear su propio “Treno.” Según Williamson, “[p]unctuated by this tragic vision of Western civilization wrecked by the barbarism of the Nazis, *The Lost Steps* portrays the creative imagination locked in mortal combat with modern history. The artist can survive only by turning his back on time for as long as he can get away with it” (113-14).

No es por accidente que Carpentier dedique tantas páginas a esta sinfonía, y al Adagio en particular. Carpentier describe este movimiento antes de la Oda como una compilación de temas “rotos, lacerados, hechos jirones, arrojados a una especie de caos que es gestación del futuro, cada vez que pretenden alzarse, afirmarse, volver a ser lo que fueron” (100). El narrador, como muchos críticos actuales, compara el Adagio con el Apocalipsis, y cuando termina la sinfonía dice:

Las estrofas de Schiller me laceraban a sarcasmos. Eran la culminación de una ascensión de siglos durante la cual se habían marchado sin cesar hacia la tolerancia, la bondad, el entendimiento de lo ajeno ... Y me aburre, de pronto, esta *Novena Sinfonía* con sus promesas incumplidas, sus anhelos mesiánicos, subrayados por el feriante arsenal de la “música turca” que tan populachosamente se desata en el *prestissimo* final. (103-4)

El narrador, que creyó hace mucho tiempo en las promesas de la Oda, ahora las escucha como palabras insignificantes porque ha visto los efectos de la guerra y lo que realmente hacen los hombres en los momentos trágicos de la historia. Para Beethoven y Schiller, estas palabras representaban la esperanza, pero para el narrador no son nada más que mentiras.

Maynard Solomon explica el razonamiento de la Oda cuando dice: “the Ninth Symphony finds its ideological orientation in the prerevolutionary decade, returning to an undifferentiated idealism saturated with a searing sense of unrealized possibilities that could be represented only by an unprecedented modernist style and rhetoric” (224). Es por ese idealismo que la “Novena Sinfonía” fue tan escandalosa a

principio, y que en la novela se la acepta casi como el lema de la edad moderna. La reacción adversa del narrador hacia esta sinfonía paralela la historia y la transición al romanticismo. El movimiento barroco (preferido tanto por el narrador como por Carpentier) empezó porque los católicos querían inventar un estilo de música que promoviera la fe en la Iglesia. Por eso, la música barroca tiene una fuerte conexión con la religión. La meta era clarificar los textos sagrados, entonces personas como Bach, Handel y Telemann escribían música didáctica con mucha decoración y muchos detalles instrumentales, utilizando el punto-contrapunto en la mayoría de su obra. En cambio, los románticos querían adaptarse a los cambios que ocurrían en la sociedad de su época. En vez de fijarse en la religión o lo didáctico, los románticos rechazaron la religión como la base de su obra y empezaron a escribir composiciones cada vez más largas y con melodías cada vez más complicadas.⁶

Para el narrador, la idea de rechazar el pasado y tratar de mejorarlo con valores diferentes es algo molesta. En esta novela, el movimiento romántico—y, por eso, la “Novena Sinfonía” de Beethoven—representa el rechazo de la religión, de la tradición y de la memoria de nuestros antepasados. Smith explica: “Carpentier traces the development of a culture which ended in destruction: the mass destruction of the Nazis’ ‘Final Solution’ ... Thus destruction is associated quite unequivocally with an example of the sublime in art” (49). Esta alusión a la sociedad moderna por la música romántica es evidente a través de la novela. Para destacar otra vez el contraste entre la ciudad y la selva, Carpentier hace que la Oda represente la vida del narrador y la ironía de la ciudad moderna. Según Shaw, el narrador tiene “his own awareness of being trapped in a robotlike life of falsehood and repetition,” y añade “New York, and implicitly all Western urban society, is seen as enslaved to purely commercial values in which the human personality is ignored or exploited in peace and exterminated in war” (46). Como la música romántica le parece falsa al narrador, la vida moderna también le parece llena de ironía y de esperanzas falsas e incumplidas.

Cuando el narrador vuelve a la ciudad, se da cuenta otra vez de la inutilidad de su vida en el mundo moderno. Ve las docenas de libros en su casa y piensa “[t]oda una literatura que yo había tenido por lo más inteligente ... se me viene abajo con sus arsenales de falsas maravillas” (261). Tanto como la “Novena Sinfonía,” los libros modernos ahora le parecen obras mentirosas e irónicas. Mientras da un paseo por la ciudad, pasa por una iglesia donde escucha “una música que ha dejado de ser música para la mayoría de los hombres: canto que se oye y no se escucha” (266-67). En la selva, la Palabra y la música tenían un poder mágico, pero en el mundo civilizado ya no existe esa

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

creencia ni en la magia ni en la Palabra. Después de esta experiencia en la iglesia, el narrador decide volver a su casa y dice:

Estas reflexiones me llevaban a pensar que la selva, con sus hombres resueltos, con sus encuentros fortuitos, con su tiempo no transcurrido aún, me había enseñado mucho más ... que la lectura de tantos libros que yacían ya, muertos para siempre, en mi biblioteca. ... Esta calle me ha devuelto al mundo del Apocalipsis. (270)

Es gracias a esta observación que el lector sabe que el mundo moderno no ha cambiado para el narrador desde su viaje a la selva; de hecho, el protagonista parece ser aun más pesimista hacia el futuro moral de la sociedad moderna. Smith comenta que en esta novela "the theme of human destiny is critically examined through the work of Romantic artists" (27). La imagen de Nueva York como víctima del Apocalipsis es bastante fuerte, y hace que el lector piense otra vez en el argumento principal de Carpentier en contra del romanticismo.

Carpentier utiliza la "Novena Sinfonía," el "Treno" del narrador y toda la otra música mencionada en la novela para destacar las diferentes etapas del viaje del narrador. El efecto de la música en este viaje es muy importante en la novela porque, según Palermo, "[l]a música lo aleja y lo devuelve al mundo de *Acá*. Por ella inicia su peregrinaje, por ella decide su retorno irreversible" (101). El papel de la música aquí es el de un guía que le conduce al narrador hacia el tiempo primitivo (por la búsqueda de los instrumentos) y, después, exige su vuelta final al mundo moderno (por la necesidad de papel para continuar trabajando en su "Treno").

Además de empezar y terminar el viaje del narrador, la música también juega un papel importante durante el viaje en sí. Como dice Smith, la música "is used as a punctuation mark in the novel to separate one period from another with, once again, the biographical and historical aspects being made to intertwine at many points in the account" (49). Es decir, Carpentier escribe secciones enteras dedicadas solamente a la música, y cada una de ellas relaciona la música con la vida del narrador. El capítulo IX, por ejemplo, sólo trata de una descripción de la "Novena Sinfonía" y la reacción del narrador hacia ella. El capítulo XXIII describe la ceremonia y el "nacimiento" de la música. Carpentier dedica el capítulo XXIX a los primeros pasos del "Treno" del narrador. Estos son solamente algunos ejemplos; hay muchas secciones a través de la novela que Carpentier dedica solamente a la música. Según Smith, entre estas secciones

dedicadas a la música, “the most important are IX, XXIII, XXVI, XXIX and XXX. Some of these, in effect, are essays which would make sense if read in isolation, although within the text they enrich the theme of destruction and the artist’s inability to recreate his life work” (49). Todas estas secciones de la novela que tienen que ver con la música crean una división del viaje en varias etapas importantes.

Además de utilizar la música para dividir las etapas del viaje del narrador, Carpentier la utiliza también para crear un sentido del mito—lo cual es actualizado por medio del tiempo verbal. Como los demás tipos de música a través de la novela, el “Treno” también tiene un papel en llevar al narrador—y al lector—hacia el tiempo primitivo de la humanidad. Este viaje mítico es descrito por Fuentes como “una cima de realismo mágico y barroco hispanoamericano” (49). El lenguaje que utiliza Carpentier acerca del “Treno” tiene varios cambios de tiempo verbal, los cuales están situados alrededor de los cambios musicales de esta composición.

Pedro Ramírez Molas, en su libro *Tiempo y narración*, presenta un estudio del tiempo verbal en *Los pasos perdidos* y nota que el tiempo cambia entre el presente y el pretérito durante la mayoría de la obra “hasta que el musicólogo encuentra los instrumentos primitivos, instante de un tiempo sin medida que queda referido en pretérito. Desde este momento la crónica se estabilizará en el presente para el resto del capítulo cuarto y el comienzo del quinto, donde las fechas desaparecen” (76).⁷ La desaparición de las fechas coincide con la llegada del narrador al tiempo más primitivo de la humanidad, y es en este momento cuando empieza a escribir su “Treno.” El capítulo XXIX detalla las decisiones iniciales que tiene que tomar el narrador en cuanto al tema de su “Treno.” Piensa al principio en escribirlo en el estilo del recitativo barroco, pero luego decide crear algo que reflejaría lo primitivo, y dice: “Yo buscaba más bien una expresión musical que surgiera de la palabra desnuda, de la palabra anterior a la música ... hecho de vocablos de uso corriente. ... Aquello sería como una verbogénesis” (227). Por la influencia de la ceremonia donde vio el “nacimiento” de la música, el narrador decide escribir su treno utilizando ruidos primitivos que llegarían a ser, a lo largo de la composición, un coro.

El capítulo XXX destaca el progreso del narrador al componer su “Treno.” Aquí Carpentier ya no utiliza ni el presente ni el pretérito sino el futuro, y se puede ver el momento exacto en que ocurre este cambio: “A medida que el texto cobra la consistencia requerida, concibo la estructura del discurso musical. El paso de la palabra a la música se hará cuando la voz del corifeo se enternezca. ... El elemento melismático que habré de

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

colocar ... será traído. ... La aparición de Anticleia pondrá el timbre” (232). El uso de futuro aquí presagia el hecho de que el narrador dejará inacabada esta composición.

Al comenzar la sexta sección del libro,⁸ que coincide con la llegada del narrador a Nueva York, Carpentier reintroduce las fechas de cada capítulo, a lo mejor para demostrar la vuelta a la “normalidad.” Esta sección tiene “varias oscilaciones entre el tiempo verbal presente y pretérito, [y] contiene un breve pasaje en futuro” (Ramírez Molas 77). Por ejemplo, cuando piensa en volver a su esposa, el narrador tiene un monólogo en que dice: “Cobraré mi prosa, y con una suma de dinero... plantearé el divorcio... Siento que habré de combatir la más terrible de todas las tiranías” (258). La necesidad de terminar su “Treno” finalmente le empuja a huir otra vez de la vida moderna y tratar de volver a la selva, pero esta vez sin éxito.

La memoria del narrador se junta con la música en muchas partes diferentes de la novela, pero especialmente en las partes que tratan de las dos composiciones más importantes en la obra: la “Novena Sinfonía” y el “Treno.” Como se mencionó antes, la “Novena Sinfonía” hace pensar al narrador en sus padres, quienes eran aficionados a la composición, y también a los Nazis durante la guerra; su propio “Treno” tiene el mismo efecto. En el capítulo XXIX, por ejemplo, el acto de decidir el formato de su composición—todo lo cual está escrito por Carpentier en el presente—hace que el narrador recuerde un día en que fumó opio: “Muchos años atrás me había dejado llevar, cierta vez, por la curiosidad de fumar opio: recuerdo que la cuarta pipa me produjo una suerte de euforia intelectual. ... Lo veía todo claro, pensado, medido, hecho” (225). Esta “euforia intelectual” le es producida también en el acto de componer su “Treno.” Estas dos acciones llegan a ser casi mágicas—tanto al narrador como al lector—porque parecen solucionar, por un instante, todos los problemas del protagonista.

Otro aspecto importante de esta novela es la estructura y la manera en que se paralela una orquesta sinfónica. Según Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana*, “La ‘orquesta,’ en las narraciones de Carpentier, serían esos elementos tradicionales que él lleva a su patente culminación. El piano es una intriga levemente modulada, un hilo que nos conduce, dentro de un tiempo circular, a la búsqueda de un origen que puede ser un final” (49) o, si hablamos en términos musicales, es el *basso continuo* que siempre está al fondo de la narración. Hay muchas veces a través de la novela en que aparece el piano, y el narrador escucha—a veces por solo unos momentos, a veces hasta que termine la composición—y comenta sobre lo que toca el pianista. Carpentier cita varios ejemplos del piano, incluyendo un rondó clásico,⁹ “Les

barricades mysterieuses,”¹⁰ la “Quinta Sinfonía” de Beethoven¹¹ y aun la “Oda a la Alegría” (la cual toca la madre del narrador). Esta repetición continua del piano a lo largo de la novela destaca su importancia como la base de la orquesta literaria de Carpentier.

Uno de los elementos más importantes de la música barroca es el punto-contrapunto. Para los compositores como Bach, Telemann y Handel, por ejemplo, había dos maneras claves de utilizar esta técnica en su obra: por las partes individuales de cada sección de instrumentos y por la dinámica. El uso recurrente del punto-contrapunto a través de *Los pasos perdidos* crea el mismo sentido que tiene la música de estos grandes compositores. Todo esto es posible por la división de la obra de Carpentier en secciones como las de una orquesta; además del piano, también se puede adivinar—como explica Fuentes—una sección de bronce, una de vientos y otra de percusiones. Según Fuentes, “Los bronce son esa presencia sensual de la naturaleza” (49). La naturaleza, en cuanto a todos los lugares que trata esta novela, tiene un papel fuerte y poderoso a través de la novela. Carpentier presta mucha atención a los detalles de cada lugar en que entra el narrador; la selva se transforma en un lugar sagrado, venerado, pero todavía extraño y amenazante a la vez. En una orquesta, los bronce son la sección que toca todas las partes que requieren una voz fuerte. Normalmente no tocan la melodía sino que la acompañan, y anuncian los cambios estructurales y emocionales a través de la composición. De esa manera, la naturaleza y los cambios que ocurren en ella anuncian cada etapa del viaje del narrador.

Los vientos, según Fuentes, “son esos personajes ... sostenidos, *localizados* en los cobres de la naturaleza” (50). También se puede incluir a los instrumentos de cuerda aquí, porque las dos secciones juegan más o menos el mismo papel en la orquesta—la de contar una historia. Estas secciones tocan la mayoría de la melodía en una sinfonía; no son tan agresivos y fuertes como los bronce, pero producen un sonido variable entre brillante y melancólico, vigoroso y dulce. Fuentes cita a personajes como “mujeres atávicas e intelectuales enajenados, primos solitarios, cadáveres ejemplares, madres ciertas y padres inciertos” (50). Como los vientos y los instrumentos de cuerda, son los personajes en esta novela cuyo papel es contar una historia; cada personaje tiene su propia historia que contar, y juntos forman una melodía que va aprendiendo el narrador a través de su viaje.

Fuentes también mantiene que las percusiones representan la historia por el “descubrimiento y conquista, tiranía y resistencia, revolución” (50). En la sinfonía, los percusionistas normalmente tocan ritmos bastante simples, pero a veces hay momentos en

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

que tienen una parte complicada con bombos, címbalos, campanillas y triángulos—todo a la vez. Por eso no hay simplemente un percusionista, sino una sección entera de ellos. En cualquier sinfonía, los ritmos que tocan los percusionistas acompañan—y llevan a cabo—la marcha hacia el gran movimiento final. En la obra de Carpentier, las percusiones están representadas en la historia de cada lugar—desde las revoluciones políticas de las ciudades latinoamericanas hasta la ceremonia fúnebre en la selva y la conexión con el pasado primitivo de la humanidad.

Todos estos elementos—el piano continuo, la naturaleza, los personajes y la historia latinoamericana—se juntan para hacer de *Los pasos perdidos* un tipo de orquesta literaria, el director de la cual es, por supuesto, Carpentier. Como dice Smith, “the tempo of the narrative, like the presentation of themes, is affected by Carpentier’s detailed knowledge of music. Thus ... the text is marked by changes of rhythm which may well be directly associated with a specific musical composition” (27). El ritmo en sí es algo que también corresponde al estilo barroco. Según Anderson, “[d]uring the 1660s a basic four-movement pattern of *slow-fast-slow-fast* began to emerge” (92). Con tantos cambios en el tiempo narrativo, la lectura llega a parecer una sinfonía barroca.

La música o “sinfonía” que toca esta orquesta literaria destaca la diferencia entre lo moderno y lo primitivo, y por eso se puede decir que existe un paralelismo entre el “Treno” del narrador y la novela de Carpentier. A lo largo de la novela, Carpentier incluye referencias a los dos estilos, barroco y romántico. El narrador detesta todo lo romántico y sufre la presión de la civilización moderna en Nueva York. Se puede ver el efecto de la ironía de la vida urbana cuando el narrador dice:

Los hombres de acá ponen su orgullo en conservar tradiciones de origen olvidado, reducidas, las más de las veces, al automatismo de un reflejo colectivo—a recoger objetos de un uso desconocido. ... En el mundo a donde regresaré ahora, en cambio, no se hace un gesto cuyo significado se desconozca. (267)

Por eso, la música barroca, cuya mera existencia se debe a la necesidad de enseñar el significado de los textos sagrados, es el estilo preferido del narrador, porque todavía mantiene las tradiciones y los valores antiguos. Su experiencia en la selva le proporciona al narrador la oportunidad de experimentar—por un instante—estas tradiciones en su escenario original. Esta experiencia lleva al narrador a lo que Ramírez Molas llama “un

nuevo ciclo de su existencia” (67) y lo motiva a tratar de reintroducir los valores antiguos a la sociedad moderna por medio de la música.

En efecto, esto es exactamente lo que hace Carpentier: promover el estilo barroco por medio del mismo estilo y con un énfasis en la música. Al promover el barroco, Carpentier también promueve la realidad latinoamericana. Como explica Williamson, “[L]ike many artists and intellectuals of the period, Carpentier had become convinced that European civilization was terminally sick and that its art and literature were in need of revitalization. By chronicling the marvellous [sic] reality of Latin America the novelist could stimulate a cultural regeneration” (107). Entonces, esta novela sirve como una demostración de la mezcla entre la realidad y lo mítico del continente latinoamericano. La música es algo que ayuda tanto al narrador como a Carpentier en este asunto, y lo hace de muchas maneras. Sobretudo, la música es una expresión de los sentimientos humanos y de la humanidad en sí. Como demuestra Carpentier en *Los pasos perdidos*, la música es algo que han compartido generaciones y generaciones de personas desde el principio del tiempo, y lleva dentro de sí la memoria antigua de la humanidad. Por eso, el estilo barroco es favorecido por Carpentier ante todos los demás estilos, y lo utiliza—como el protagonista en su propia novela—para reintroducir las tradiciones en la cultura moderna.

Notas

¹ Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. New York: Penguin Books, 1998. (De ahora en adelante, estamos citando de esta edición y todo está indicado parentéticamente.)

² Carpentier empezó sus estudios de arquitectura en la Universidad de Habana en 1921, pero no los llevó a cabo (Shaw 1).

³ Para más información sobre estos compositores y sus obras, consulte a: Einstein, Alfred. *Music in the Romantic Era*. New York: W.W. Norton and Company, 1947.

⁴ Según Esther P. Mocega-González, Nueva York es la interpretación más aceptada entre los críticos literarios, pero también dice que Loveluck “añade Londres y París como posibilidades” (131).

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

⁵ Cook ofrece una traducción en la página siguiente: “All men become brothers. ... Brothers, go on your way as glad as the stars as they hurtle through the heavens, as joyful as a hero on his way to triumph” (109).

⁶ Para más información sobre esta transición, lea a: Einstein, Alfred. *Music in the Romantic Era*. New York: W.W. Norton and Company, 1947.

⁷ Aquí Ramírez Molas se refiere a la cuarta sección del libro que contiene los capítulos XIX a XXIV. Cuando comienza el capítulo XXVII, Carpentier ya no incluye las fechas.

⁸ Capítulo XXXIV hasta el final del libro.

⁹ “En el estrado de música del comedor, un pianista ejecutaba los trinos y mordentes de un rondó clásico, buscando sonoridades de clavicémbalo” (57).

¹⁰ “Al oír en seguida los primeros compases de *Les barricades mystérieuses*, comprendí que el pianista estaba ejecutando algunas de las piezas estudiadas aquella mañana en el piano del comedor” (66).

¹¹ Aunque no nombrado precisamente, el narrador dice: “ataqué con furia los acordes iniciales de un gran concierto romántico” (Carpentier 27). Como dice Smith, “[f]ew ... will miss this oblique reference to the opening bars of Beethoven’s Fifth Symphony” (27).

Obras Citadas

- Anderson, Nicholas. *Baroque Music: From Monteverdi to Handel: With 51 Illustrations*. New York: Thames and Hudson, 1994.
- Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. New York: Penguin Books, 1998.
- Cook, Nicholas. *Beethoven: Symphony No. 9*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- Einstein, Alfred. *Music in the Romantic Era*. New York: W.W. Norton and Company, 1947.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México, D.F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1969.
- Mocega-González, Esther P. *La narrativa de Alejo Carpentier: el concepto del tiempo como fundamental*. Eastchester: Eliseo Torres, 1975.
- Palermo, Zuma. "Aproximación a los pasos perdidos." *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*. Ed. Nora Mazziotti. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1972. 89-119.
- Ramírez Molas, Pedro. *Tiempo y narración: enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*. Madrid: Gredos, 1978.
- Shaw, Donald L. *Alejo Carpentier*. Boston: Twayne, 1985.
- Smith, Verity. *Carpentier: Los pasos perdidos*. Eds. J.E. Varey and A.D. Deyermond. London: Grant & Cutler, 1983.
- Solomon, Maynard. *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*. Los Angeles: U of California, 2003.
- Williams, Raymond Leslie. *The Modern Latin American Novel*. New York: Twayne, 1998.
- Williamson, Edwin, ed. *Cervantes and the Modernists: The Question of Influence*. London: Tamesis, 1994.

La sustitución gradual del "Yo," y la polifonía en *La Vida de Lazarillo de Tormes* y *Me llamo Rigoberta Menchú*

Slav N. Gratchev
Oleg Fedorov

*University of Massachusetts
St. Petersburg State University of
Economics and Finance (Russia)*

Parece interesante ver si existe en realidad la posibilidad de trazar algunas similitudes entre obras como *Me llamo Rigoberta Menchú* y *La vida de Lazarillo de Tormes*. Este concepto fue mencionado y desarrollado, aunque en breve, por el crítico John Beverley en uno de sus trabajos y atrajo nuestra atención inmediatamente: "It is a powerful textual affirmation of the speaking subject itself" (75).

A primera vista, este concepto puede parecer al menos imposible: ¿qué conexiones o similitudes se podrían suponer entre una obra de la prosa narrativa del siglo XVI y un libro moderno que pertenece a un género recién nacido, el *testimonio*? Sin embargo, a pesar de esta supuesta imposibilidad, sin duda alguna, existen muchos

detalles, matices y nuanzas que realmente destruyen poco a poco esta primera impresión de lo imposible y nos llevan a la idea de que las dos obras tienen mucho en común.

Esperamos que un análisis más detallado de los textos pueda dar luz al problema y nos muestre las pruebas de la coincidencia de tales géneros literarios como el *testimonio* y la novela picaresca.

Lo que parece importante mencionar al respecto de la investigación escogida como la tarea principal de este estudio, es que vamos a investigar bastante detalladamente los textos de las dos obras literarias para demostrar las semejanzas que posiblemente existen entre ellas, entendiendo claramente que existen diferencias considerables que polarizan ambos géneros y hacen imposible el intento de igualarlos.

En relación a lo susodicho parece importante indicar, sin embargo, que el presente estudio no pretende ser parte de una discusión profunda y detallada sobre si “Rigoberta Menchú exaggerated her testimony” (Carey-Webb 309) o no. Para los analistas como Stoll, el interés en la perspectiva es mayor que en la precisión, lo que es bien comprensible, por ser antropólogo cultural. Pero incluso él, con su criticismo ordinario admitió que “the first-person nature of the story provided an immediacy and credibility that no other narrative style would have achieved” (392), y eso es lo esencial para nuestro presente estudio, el análisis de la definición del “yo”, hecha por el autor y su sustitución gradual en la forma polifónica hacia la cual, afirmamos, tienden a evolucionar ambos textos.

Para la presente investigación, como para los críticos literarios, el proceso de la evolución de la literatura siempre ha designado un lugar especial para las obras de prosa narrativa hispanoamericana que “always ‘catches up’ with its purported European models when the whole point of Spanish American literature is to deviate from those models” (Molloy 5); y, como el llamado punto de vista tradicional no admite una actitud escrupulosa en las investigaciones dentro del mundo literario contemporáneo, nos inclinamos a compartir el punto de vista de Sylvia Molloy: “as politics diversifies its discursive practices, so does literature” (5). Por eso, analizando los textos de las dos obras literarias, tenemos que tomar en consideración las consecuencias de esta diversificación. Estamos seguros de que en el curso de este análisis podremos demostrar cómo “the preoccupation with national identity undeniably present in Spanish American self-writing” (Molloy 5) se refleja en ambos textos, la historia autobiográfica de *Lazarillo de Tormes* y el *testimonio* de *Me llamo Rigoberta Menchú*. En el primer caso, el de

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Lazarillo, se conserva su estructura monofónica y la independencia total del “yo” del autor, estando también presente la estructura polifónica que forma parte orgánica del texto, pero desempeñando en él un papel secundario. En la segunda obra, en el caso de Rigoberta, se desarrolla su estructura polifónica donde el “yo” singular va perdiendo poco a poco su posición, sustituido gradualmente por un más poderoso “nosotros.”

Como ya hemos dicho antes, no planteamos la tarea de investigar si son similares el *testimonio* y la novela picaresca, sino emprender un viaje en el mundo caprichoso del “Yo” para ver cómo funciona éste en la novela picaresca *Lazarillo de Tormes* y en el *testimonio Me llamo Rigoberta Menchú*.

Pues sepa Vuestra Merced ante todas cosas que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antoña Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. (*Lazarillo* 5)

Me llamo Rigoberta Menchú. Tengo veintitrés años. Quisiera dar este *testimonio* vivo que no he aprendido en un libro. (Burgos 21)

Así empiezan las dos historias: una, sobre el pobre pícaro Lazarillo, escrita a mediados del siglo XVI, y la otra, sobre una mujer indígena que pertenece a “una de las etnias más importantes de las veintidós existentes en Guatemala” (Burgos 9). Es absolutamente evidente que los dos comienzos de las obras empiezan con la misma palabra, “yo” que es el sujeto más importante para el desarrollo de toda la historia que va a desarrollarse ante los ojos del lector. Como consecuencia de esto, el funcionamiento del “yo,” posiblemente, llegará a ser más multifacético, lo que se opone al número singular que tiene gramaticalmente y que supone su simplicidad funcional.

Como supuso Francisco Rico con respecto a Lazarillo, “*The Life of Lazarillo de Tormes* is to a large extent simply a letter” (2). Aunque ciertamente es verdad, hasta el Prólogo mismo termina subrayando este concepto, cuando dice: “Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso” (3), así como las primeras palabras se introducen en la historia por un “illative *pues*” (Rico 2) – “Pues sepa Vuestra Merced ante todas cosas” (5) mostrando definitivamente que el mismo Lazarillo comprende que está obligado a confesar su historia, recurriendo al género epistolar. Como ya hemos dicho, todo eso es evidente, pero, sin embargo, vamos a confirmar que *La vida de*

Lazarillo de Tormes es mucho más que sólo una carta a Vuestra Merced, carta donde él cuenta la historia de su vida en forma de simple autobiografía. Creemos que es un *testimonio* de la perversión moral del Arcipreste de San Salvador escrito al Juez, el que realmente es Vuestra Merced, y este *testimonio* está escrito por una persona que, obviamente, no tiene educación formal, sino que el anónimo autor tenía que pertenecer al menos a la élite educada española para poder cumplir con tal tarea. Por eso creemos que esta cuestión de la autoridad y el género es mucho más profunda y complicada tanto en *Lazarillo*, como también en *Me llamo Rigoberta Menchú* a pesar de aparente simplicidad.

Según Beverley, “in the period that Marx described as the primitive accumulation ... there appear and reappear a series of new literary forms ... we should expect an age such as our own ... to evidence the emergence of new forms of cultural and literary expression” (70). En el caso de *Lazarillo*, nos enfrentamos con el nacimiento de un nuevo género literario, el cual, como ya hemos supuesto antes, no se puede definir exactamente como una simple autobiografía, ni tampoco como una obra del género epistolar *per se*.

Lo primero que atrae nuestra atención es que *Lazarillo*, empezando su historia, tiene originariamente la idea de enseñar: “Y a este propósito dice Plinio que ‘no hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena’” (1-2). Por consiguiente, cree Lázaro, basando y compartiendo su opinión con la de Plinio, que si su obra debe enseñar algo, tiene que referirse al punto didáctico. Nos parece que precisamente aquí radica la contradicción que desde el principio se suponía como el propósito de esta historia: “relate el caso muy por extenso” (3).

Es verdad que la figura misteriosa de Vuestra Merced se dirigió a Lázaro, escribiéndole una carta pidiendo información más detallada sobre *el caso* que atrajo su atención, pero la respuesta que le da Lázaro sobrepasa los límites de este género literario. Aún más: Lázaro hasta toma la decisión de confesar que lo escribe todo no sólo por placer, sino también para obtener más fama. “Porque, si así no fuese, muy pocos escribirían para uno solo, pues no se hace sin trabajo, y quieren, ya que lo pasan, ser recompensados, no con dineros, mas con que vean y lean sus obras, y si hay de qué, se las alaben. Y a este propósito dice Tulio: ‘La honra cría las artes’” (2).

Ahora vamos a centrarnos en el caso de Rigoberta para ver que la primera cosa que aparece ante nuestros ojos y atrae nuestra atención es lo que ella declara: “que tampoco he aprendido sola ya que todo esto lo he aprendido con mi pueblo y es algo que yo quisiera enfocar. ... Mi situación personal engloba toda la realidad de un pueblo” (21).

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Es evidente que ahora tenemos una declaración más ambiciosa y completamente diferente de la primera, hecha por ella: “Quisiera dar este testimonio vivo...” (Burgos 21). La segunda declaración, exactamente como en el caso de Lazarillo, entra en contradicción con la primera que tenía una intención mucho más modesta cuando ella sólo quería dar un vivo testimonio, sin tener matices didácticos, ni deseo de enseñar. Su segunda declaración contiene motivos didácticos muy fuertes, ya que trata de describir no sólo su experiencia personal, sino también la experiencia de todo su pueblo.

Desde este punto de vista parece interesante citar la definición exacta de *el testimonio* que ofrece Beverley: “By *testimonio* I mean novel or novella-length narrative in book or pamphlet form, told in the first person by a narrator who is also a real protagonist or witness of the events ... the unit of narration is usually a ‘life’ or a significant life experience” (70). Es relevante que Beverley no se refiere al carácter didáctico que puede tener y, evidentemente, tiene el *testimonio*, lo que nos parece bastante significativo, si examinamos este género literario de una manera más detallada.

En esta evidente contradicción entre la primera declaración modesta de solamente contar la historia de una vida personal (Rigoberta), o de describir con más detalles *el caso* (Lazarillo) con la segunda que es definitivamente mucho más ambiciosa en sus intenciones de representar todo el pueblo de un determinado grupo étnico (Rigoberta) o de escribir un libro donde “podría ser que alguna persona que las lea halle algo que le agrade y a los que no ahondaren tanto, los deleite” (*Lazarillo 2*), en nuestra opinión radica el quid de la anteriormente supuesta similaridad entre las obras *Lazarillo de Tormes* y *Me llamo Rigoberta Menchú*. Y aún más, quisiéramos confirmar que es en esta contradicción donde es posible encontrar el punto unificador entre estas dos obras narrativas que a primera vista parecen completamente diferentes.

Desarrollando más el concepto de esta unidad que existe entre el *testimonio* y la novela picaresca, no debemos olvidar que en ambos casos oímos las voces de personas marginales, es decir, las que están siempre al margen de la sociedad. Ellos creen en la movilidad social y aspiran a cambiar su status y ambiente social. Pero el concepto ya planteado arriba no supone en absoluto que las aspiraciones de Lazarillo coinciden con las de Rigoberta.

Lazarillo, que, sin duda, “has managed to distinguish the flowering of individualism” (Rico 3), escribe únicamente para su propia alabanza y fama y, por medio de su obra hasta intenta transformar la situación en que se encuentra, o *el caso* (su mujer

después de casarse con él sigue viviendo con el archipreste, quien es el protector de Lázaro) en algo bueno para sí mismo. La decisión de escribir un *testimonio*, tomada por Rigoberta tiene algo más que ver con “a problematic social situation that narrator lives alongside others” (Beverley 74) y no hay indicación alguna de que ella intente utilizar lo que escribe, por partes o en su totalidad, para mejorar su vida personal.

Importa reconocer que Rigoberta también tiene su propio *caso* personal, que consiste en su vida *dentro* de su comunidad y *para* su comunidad, pero ella nos lo expone no porque alguien le haya pedido hacerlo, sino porque ella misma quiere hacer algo bueno para su pueblo. Desde este punto de vista cabe señalar lo que Kepmen afirma sobre el *testimonio* que “differs both from literature, and from testimonies, which are basically historical and mean to inform rather than to influence” (101) y en el párrafo siguiente ofrece una definición más exacta del *testimonio*: “the protagonist presents herself as a *porte-parole* for her people and proceeds to detail her role in leading and organizing her oppressed people” (101).

La definición que nos da Kepmen sigue desarrollando el concepto de Beverley que apunta como “*testimonio*, in other words, is an instance of ... [the] feminist slogan that ‘the personal is the political’” (78). Tomándolo en consideración, nota Kepmen, Rigoberta logra “reconfigure the personal as public and political” (104) y éste es precisamente el punto de donde, según creemos, parten el *testimonio* y la novela picaresca. Como indica Claudia Salazar en su artículo “Rigoberta’s Narrative and the New Practice of Oral History,” el *testimonio* de Menchú puede calificarse como una obra muy poco típica y usual, porque “is not recounting ... the personal itinerary of an illiterate peasant woman ... rather her people’s history of oppression” (7).

Volviendo al punto de partida de las dos obras que, como ya hemos mencionado muestran como *Rigoberta* y *Lazarillo* van en dos direcciones diferentes, debemos tener en cuenta que “recounting history of oppression” es lo que nunca esperamos, ni podremos encontrar en una novela picaresca aun si viéramos los intentos del protagonista de representar la comunidad donde él/ella vive. Aunque el protagonista de la novela picaresca vive una vida dura y también llena de opresión, aunque él también está al margen de la sociedad, difiere en muchos aspectos del protagonista del *testimonio*: “Quién piensa que el soldado que es primero del escala, tiene más aborrecido del vivir? No por cierto; mas el deseo de alabanza le hace ponerse al peligro. Y así en las artes y letras es lo mismo” (*Lazarillo* 2).

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

No hay ninguna duda de que el protagonista del *testimonio* empieza a escribir para no olvidar, el pícaro lo hace por su alabanza y para su fama y en el ya mencionado punto de partida nosotros presenciarnos un evidente paso de la vida real a la representación artística o imaginada cuando una persona que está al margen (el pícaro, en nuestro caso) toma la pluma y escribe una novela autobiográfica.

La conclusión no es nada sorprendente, si tomamos en consideración que esta carta autobiográfica en su principio es capaz de satisfacer la discreta demanda del historicismo de los acontecimientos de los que se trata, la misma carta consigue reforzar la verosimilitud de los acontecimientos que se ofrecen con cierto realismo equilibrado. Además, no debemos olvidar que Lázaro no sólo cuenta las cosas que solamente él sabe, y la razón, por la cual existe esta misteriosa Vuestra Merced y su supuesta carta a la que Lázaro se da mucha prisa en contestar no debe desviarnos del principal camino: la fama y la apreciación de los demás siguen siendo importantes para él; él utilizará cualquier cosa que sea útil para alcanzar el objetivo principal. Hasta el “grosero estilo” puede transformarse en algo que merece la pena mencionar y, por consiguiente, podrá ser apreciado por los demás: “Y todo va de esta manera: que confesando yo no ser más santo que mis vecinos, de esta nonada, que en este grosero estilo escribo, no me pesará” (3). ¿No tenemos algo igual o muy parecido en las primeras líneas del *testimonio* de Rigoberta?

En primer lugar, a mí me cuesta mucho todavía hablar castellano ya que no tuve colegio, no tuve escuela ... y hace tres años que empecé a aprender el español y a hablarlo ... es difícil cuando se aprende únicamente de memoria y no aprendiendo en un libro. (21)

¿No se oye el eco de la voz de Lazarillo que está advirtiéndonos de su “grosero estilo” e insistiendo en que él no es “más santo que mis vecinos,” explicando de esta manera que no está más enterado del arte de escribir que otros representantes de la sociedad en que vive, pero sin embargo se esfuerza por hacerlo?

Pero, si recordamos a Beverley que supone que “*testimonio* is fundamentally democratic and egalitarian form of narrative” (75), las mencionadas conexiones que unen el *testimonio* y la novela picaresca van haciéndose más estrechas. En realidad, el héroe de las dos obras no pretende demostrar que tiene un status social más alto que el lector: “yo no ser más santo que mis vecinos” (*Lazarillo* 3), o “no tuve oportunidad de salir de mi mundo” (*Rigoberta*, 22). Las dos confesiones ponen inmediatamente al narrador al

mismo nivel con los lectores aportando así mayor credibilidad. También se podrá suponer que esta posibilidad de estar al mismo nivel con el lector, tener el mismo status o hablar con el lector en términos iguales, lleva implícita la idea de que la vida de cualquier persona, aun de la que vive al margen de la sociedad vale la pena contarla, porque puede, como dice Beverley, “have a kind of representativity” (75).

Con este *democratismo*, como nosotros quisiéramos llamarlo, de la narración de ambas obras literarias, aparece la posibilidad de la “polyphony of other voices” (Beverley 75), que entra en la narración de una manera muy natural, llevando consigo las historias de las vidas y de las experiencias personales de otras personas que muy pronto llegan a ser una parte orgánica de la narración principal, se va completando el “yo” del narrador que parece prevalecer hasta cierto momento en los textos del *testimonio* y la novela picaresca.

Tras aparecer una vez, esta otra voz empuja el “yo” antes predominante al margen de la escena, creando el efecto polifónico, poniéndose a la par con el “yo,” que antes representaba el único *leitmotiv* de la historia:

[N]o soy tan pobre que no tengo en mi tierra un solar de casas, que a estar ellas en pie y bien labradas, dieciséis leguas de donde nací, en aquella Costanilla de Valladolid, valdrían más de doscientos mil maravedís, según se podrían hacer grandes y buenas; y tengo un palomar, que a no estar derribado como está, daría cada año más de doscientos palominos. (*Lazarillo* 64).

Si recordamos otra idea que plantea Beverley cuando supone que “each individual *testimonio* evokes an absent polyphony of other voices, other possible lives and experiences” (75), ahora podremos oír el *testimonio* que el escudero hace a su criado, Lázaro, el *testimonio* que también tiene la idea de enseñanza: “Eres muchacho,—me respondió—, y no sientes las cosas de la honra, en que el día de hoy está todo el caudal de los hombres de bien. Pues, te hago saber que yo soy, como ves, un escudero” (63).

Aunque costará bastante trabajo tratar de encontrar una voz parecida que esté haciendo el *testimonio* en el libro de Rigoberta, quisiéramos suponer que su propio *testimonio* está compilado de muchos *testimonios* pequeños, cada uno de los cuales no es producto de una persona separada, sino de lo que podemos llamar la voz común, o de la *comunidad*.

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Es rara la vez que las parejas no tienen hijos. ... Tengo un primo que está casado y que no tiene hijos. La comunidad le quiere brindar todo el cariño porque necesitan un hijito. Pero ante esa situación, el hombre se tira a vicios, empieza tomar. Como no tiene hijos, se dedica a su persona misma (85)

Afirmamos que en tales “casos particulares” la voz del “yo” (o sea, de una persona, o del narrador) se sustituye con mucho cuidado y conocimiento por la voz de la *comunidad*, haciendo ésta precisamente una “variation on the classic first-person *testimonio*” (Beverley 75), cuando surgen otros temas de no menor importancia que penetran muy pronto en el “yo” que va adquiriendo una estructura cada vez más multifacética, de muchos niveles, lo que contribuye a crear un enlace orgánico entre los motivos y temas nuevos y los ya existentes, formando, en definitiva, un *testimonio* polifónico. Nos gustaría ilustrar este concepto con un ejemplo específico más:

Entonces también desde niños recibimos una educación diferente de la que tienen los blancos, los ladinos. Nosotros, los indígenas, tenemos más contacto con la naturaleza ... porque es nuestra cultura, nuestras costumbres. ... De que nosotros adoramos, no es que adoramos, sino respetamos una serie de cosas de la naturaleza. (Burgos 80)

Afirmamos que el párrafo, citado arriba, puede servir de ejemplo perfecto de lo que se acaba de llamar *la voz de la comunidad* que penetra en la estructura del texto, descomponiendo y sustituyendo el fuerte “yo” por un aún más poderoso “nosotros”: “nosotros adoramos ... respetamos una serie de cosas” (80). Desde este punto de vista también cabe mencionar que en el párrafo a que acabamos de referirnos, la palabra “nosotros” se emplea cinco veces más, cada vez con la forma verbal de la primera persona del singular, mientras que nuestro “yo” multifacético y unilateral no aparece ni una vez. También merece la pena mencionar que, tomando este párrafo como uno de toda una serie de ejemplos similares y analizando esta “sustitución gradual” del “yo” por el “nosotros” que es evidentemente más fuerte y poderoso, los lectores presencian la insistencia y afirmatividad, con la cual aparece y se abre el camino el nuevo personaje que empieza a tener su propia voz en el *testimonio*, la comunidad.

Por otra parte, en la novela picaresca también hemos podido encontrar tendencias parecidas de la sustitución del “yo,” así como observar la tendencia a la conversión gradual del “classic first-person *testimonio*” en una obra polifónica.

La diferencia principal entre el “*testimonio* clásico” de Rigoberta y la novela picaresca consiste en que ahora el “yo” no se sustituye por la voz de la comunidad, sino por otras voces individuales, que son en algunos casos casi inidentificables porque no duran mucho en el texto. Pero por medio de esta *vocalización*, como nos parece justo nombrarla, del “yo” predominante a lo largo de toda la historia, así como con la penetración de otras voces, aunque poco identificables, pero, sin embargo, no menos fuertes en la estructura textual contribuyen a que una historia de carácter autobiográfico, escrita en la forma de una novela picaresca, empiece a adquirir los rasgos que son más típicos para una novela polifónica.

En esta estructura polifónica recién creada, que poco a poco va reemplazando el monofónico “yo,” las nuevas voces salen a la escena y nos cuentan sus historias, deseando ponerlas al mismo nivel con la historia y el tema principal, que hasta entonces estaban dominados por el “yo” protagónico. Parece obvio que la importancia y evidencia de la idea propuesta puede ser confirmada con el párrafo siguiente: “De esta manera lamentaba también su adversa fortuna mi amo, dándome relación de su persona valerosa” (65).

Tomando en consideración el hecho de que éstas son las palabras que finalizan “el parlamento” de dos páginas, hecho por el escudero ante su criado, Lázaro, no se puede negar que el predominio de la estructura polifónica va adquiriendo mayor importancia y se hace cada vez más amplio, llegando a culminar al final de la historia. En este mismo momento el escudero, un hombre noble y presumido, no solamente cuenta la historia de su vida, sino que, si examinamos este episodio en el contexto de nuestra investigación, *reemplaza* el tema principal (la historia de la vida del pícaro).

A lo largo de la mayor parte del capítulo vemos cómo su historia personal se desarrolla en marcos ofrecidos por un nuevo narrador. Y no sólo esto: afirmamos que este nuevo narrador trae en el cuadro del tema principal su posición personal, la que defiende fuertemente, diciendo:

¿Pues, por ventura, no hay en mí habilidad para servir y contentar a éstos? Por Dios, si con él topase, muy gran su privado pienso que fuese, y que mil servicios le hiciese, porque yo sabría mentirle tan bien como otro, y agradarle a las mil maravillas. (64)

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Y, hablando así, él convence a todos de que está al mismo nivel que el “yo” principal que es, como hemos insistido anteriormente, el narrador inicial.

Respecto a esta idea, quisiéramos referirnos a Beverley que dice que el *testimonio* “implies a new kind of relation between narrator and reader” (77). Pero la pregunta sigue siendo la misma: ¿quién está estableciendo estas nuevas relaciones con el lector: Lázaro o el escudero? No hay duda alguna de que el fuerte monólogo de dos páginas que hizo el escudero está ideado para producir el máximo efecto a Lázaro, pero nos gustaría insistir en que el monólogo también está orientado hacia el lector y deberá producirle no menor efecto a él. Por consiguiente, afirmamos que precisamente cuando el *testimonio* convencional de la primera persona va transformándose en uno polifónico, la voz del escudero primero aparece en la estructura del texto, luego empieza a sonar más fuerte, y al final llega a llamar por completo nuestra atención, sin compartirla con nadie más.

Si volvemos ahora al caso de *Me llamo Rigoberta Menchú*, podremos ver muy fácilmente la misma sustitución del “yo” del autor (o sea, del primer narrador), por un “nosotros” que va haciéndose cada vez más fuerte y poderoso, el cual, además de añadir el efecto polifónico a un clásico *testimonio*, sirve para eliminar “the function and thus also of the textual presence of the “author” (Beverley 76). El capítulo doce, nos parece ser una brillante confirmación del concepto que acabamos de postular:

Por lo general, nosotras, las muchachas no jugamos, porque, incluso para nuestra mamá, es difícil que deje a una muchacha sola a ir a jugar. La muchacha, más que todo, tiene que aprender las cositas de la casa, los detalles de la mamá. (109)

Aunque es discutible que en el caso de la narración de Rigoberta sólo hay reminiscencias introspectivas de la autora sobre su niñez cuando ella nos está contando la historia de su vida en la comunidad, las actividades de las muchachas y de sus responsabilidades ante la comunidad, afirmamos que éste es el caso cuando el “yo” autoritario se reemplaza por el común “nosotros” que adquiere más y más influencia a lo largo del capítulo. Si echamos una breve mirada al final del capítulo, tendremos más pruebas que confirman esta idea:

No nos gusta tanto juntarnos con las señoras. ...Nos dan grandes regañadas cuando nos ven. ... Nos subíamos encima de los árboles. ... Para nosotras, es suficiente esas diversiones ... rezábamos como católicos con los vecinos. ... Practicamos los cantos de la Acción Católica.

Practicamos la doctrina. ... Nadie dice no, porque la mayor parte de nuestro pueblo, no es ateo, porque los indígenas no vivimos cerca de los ladinos. (109-12)

Con respecto a las palabras, citadas arriba, que enfatizan la sustitución gradual del egoísta “yo,” orientado y concentrado en el narrador inicial, por un “nosotros” común y más democrático en *Me llamo Rigoberta Menchú* y *La vida de Lazarillo de Tormes*, consideramos conveniente dar algunas conclusiones a las que hemos llegado en el curso de nuestra investigación.

Estamos convencidos de que no afectaremos de ningún modo las ideas, postuladas en el curso de este análisis nuestro, si ahora decimos que las conexiones que unen la novela picaresca española del siglo XVI y el *testimonio* que acaba de nacer como un género literario deben buscarse con mucho cuidado y precaución. Tampoco tenemos la intención de destruir la noción misma de las similitudes que, como hemos intentado demostrar, existen realmente entre estas dos obras, que pertenecen, a primera vista, a un tipo de narración completamente diferente.

La intención de esta investigación es afirmar que el “yo” tiene la función predominante en la novela picaresca. Predomina en el texto a pesar de hacer un papel muy importante la estructura polifónica que es un complemento orgánico, fuerte y potente, a la estructura monofónica de *Lazarillo de Tormes*. Asimismo consideramos bastante excesivo e hiperbólico calificar al *Lazarillo* como un libro que introdujo el concepto de la polifonía en la literatura, pero los primeros elementos del nacimiento y desarrollo de esta estructura no pueden pasar inadvertidos, como confirman numerosos ejemplos textuales.

Por otro lado, podemos afirmar que en el caso de *Me llamo Rigoberta Menchú* se desarrolla ante nuestros ojos una tendencia diferente. Primero, quisiéramos volver a la idea de que no se puede negar que en *el testimonio* se produce la sustitución gradual del “yo” por el “nosotros,” representando éste último la comunidad en que vive el narrador. Como ya hemos dicho anteriormente, en todo el capítulo doce la palabra “yo” se usa una sola vez: “y a partir de los doce años, yo fui catequista” (106), perteneciendo el resto del capítulo al “nosotros” que es más común. Respecto a esto, quisiéramos continuar desarrollando nuestro segundo concepto: podría decirse que en *el testimonio*, según Beverley, “the author has been replaced ... by the function of a ‘compiler’” (77). Aunque aceptamos que hay “erasure of authorial presence in the *testimonio*” (77), no debemos

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

estar demasiado ilusionados con ella. En realidad, mientras este proceso se desarrolla, el acento enfático se centra más en el común “nosotros,” el cual, como hemos visto en el capítulo doce, va saliendo al primer plano, haciendo al antes omnipotente “yo” casi efímero.

Para finalizar valga decir que la primera conexión que tienen las dos obras literarias a pesar de ser, como ya hemos mencionado, más de una vez, completamente diferentes, determina los posteriores puntos de coincidencia. Los dos narradores, tanto Lazarillo, como Rigoberta, empiezan a hablar como personas individuales, separados del resto de la comunidad que los rodea, porque les parece que las ideas que tienen, la experiencia de vida que quieren contar, será de mayor interés e importancia para los lectores, y la comunidad que los rodea queda en un papel secundario. Pero, poco a poco, en su narración están envueltos otros personajes que, teniendo cada uno su propia vida y su experiencia, influyen en la vida de los protagonistas. Sus experiencias de vida se entrelazan en las dos obras, formando una especie de lo que podemos llamar una “experiencia común” que luego se transforma en “la experiencia de la comunidad.” Este traspaso de una persona individualizada a una persona que es parte orgánica de la sociedad, explica la aparición de diferentes voces que a veces hablan “al unísono,” a veces se contraponen una(s) a otra(s), pero después de un cierto momento no pueden ser borradas o excluidas del texto sin causar un daño considerable al contenido general. Una vida y una voz, la del narrador, poco a poco va haciéndose multifacética y polifónica, y además de seguir teniendo rasgos propios e individuales, adquiere algo que no le deja seguir sonando más como un “yo.” La única posibilidad para el narrador de mantener el interés de los lectores y de continuar al mismo nivel emocional su narración, sin hacerla más pobre (lo que podría pasar en el caso de seguir insistiendo en el “yo” que con cada página va perdiendo sus posiciones) es sustituirlo por el más potente “nosotros.” Este paso, emprendido por los protagonistas, contribuye al éxito final que tienen las obras, aunque escritas en diferentes épocas y en diferentes condiciones económicas y sociales.

Obras Citadas

- Beverly, John. "The Margin at the Center: On *Testimonio*." *Against Literature*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993. 67-86.
- . "Second Thoughts on *Testimonio*." *Against Literature*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993. 87-99.
- Burgos-Debray, Elisabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me creció la conciencia*. México: Siglo XXI, 1985.
- Carey-Webb, Allen. "Teaching, Testimony, and Truth: Rigoberto Menchú's Credibility in the North American Classroom." *The Rigoberta Menchú Controversy*. Ed. Arturo Arias. Minneapolis: U of Minnesota P, 2001. 309-31.
- Kempen, Laura. *Mariama Ba, Rigoberta Menchú, and postcolonial feminism*. New York: P. Lang, 2001.
- La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2006. <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html>>.
- Molloy, Sylvia. *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*. New York: Cambridge UP, 1991.
- Rico, Francisco. *The Spanish Picaresque Novel and the Points of View*. Trans. Charles Devis. Cambridge: Cambridge UP, 1984.
- Soll, David. "The Battle of Rigoberta." *The Rigoberta Menchú controversy*. Ed. Arturo Arias. Minneapolis: U of Minnesota P, 2001. 392-410.

La subversión del mundo incaico en el drama *La piedra cansada* de César Vallejo

José Ojascoaga

Texas Tech University

El escritor peruano César Vallejo es mayormente conocido por sus poemarios *Los heraldos negros*, *Trilce*, y *España aparta de mí este cáliz*. Además de destacar como un poeta simbolista, vanguardista y realista social, según las diferentes etapas de su vida Vallejo cultivó también otros géneros literarios, tales como el ensayo, la novela, el cuento y el drama. Esta otra parte de su obra permanece todavía relativamente poco estudiada. Es, sin embargo, en su obra narrativa y dramática en donde mejor se revela su preocupación sobre la problemática social del mundo andino. El problema del indio es un tema central que se mantiene constante en esta parte de su obra y que influye de manera importante en otros autores indigenistas. Un entendimiento cabal de la obra de Vallejo no puede prescindir de su visión muy personal de la realidad peruana. En este contexto, he escogido analizar el drama *La piedra cansada* (1937) porque éste nos muestra cómo Vallejo, a través de un profundo conocimiento de la civilización inca, se permite manejar magistralmente las variables sociales, políticas, culturales y religiosas de aquella época para recrearlas y, a la vez, para subvertirlas.

Ya en la primera mitad del siglo XX se escriben en el Perú algunas obras de narrativa histórica cuya temática incaica se encuentra inspirada en los relatos de los cronistas de la conquista, y en las tradiciones y leyendas indígenas. Esta narrativa se considera generalmente como un subgénero del indigenismo. Dentro de esta narrativa se encuentran obras tales como *Los hijos del Sol* (1921) de Abraham Valdelomar, y *La justicia de Huayna Cápac* (1918) y *El pueblo del Sol* (1927) de Augusto Aguirre Morales. Vallejo fue conocedor y admirador de esta literatura. Al respecto escribe: “José Eulogio Garrido forma, con Valdelomar y Aguirre Morales, el triángulo en tales narraciones; tal lo dice su libro *Las sierras*, colección de admirables ambientes de las punas” (“La vida” 52). Vallejo también incursiona en esta literatura con su cuento “Hacia el reino de los sciris” (1927) en el que los Incas Túpac Yupanqui y Huayna Cápac se debaten entre proseguir con la conquista de Quito o dedicarse al desarrollo pacífico del Imperio. Luego, en 1937, meses antes de morir, Vallejo retoma esta temática en su última obra teatral, *La piedra cansada*, cuyo contenido es motivo de este estudio.

La piedra cansada es un drama histórico ambientado en la ciudad del Cuzco en la segunda mitad del siglo XV. Se contextualiza durante el período de la construcción de la fortaleza de Sacsahuamán iniciada bajo el reinado de Pachacútec, también llamado Inca Yupanqui. El título de esta obra se basa en una tradición indígena recogida por varios cronistas dentro de los que destacan Cieza de León y el Inca Garcilaso. En esta obra Vallejo, siguiendo un planteamiento dialéctico, se sujeta primero a la descripción histórica del mundo incaico para luego subvertirlo con sus concepciones revolucionarias de influencia marxista. Sin embargo, Vallejo no se detiene en una reestructuración ficticia del orden social, sino que subvirtiendo nuevamente el orden inaugurado, propone un mensaje regenerador del sentimiento humano en el que prevalecen, en última instancia, el amor y la paz como valores supremos. En el presente estudio se analiza este movimiento dialéctico de organización social, revolución y regeneración, comenzando por examinar las fuentes históricas en que se basa la tradición de la piedra cansada.

Según relata Cieza en su obra *El Señorío de los Incas*, Inca Yupanqui ordenó que trabajaran 20 mil hombres en la obra megalítica de Sacsahuamán. Los indios se dedicaban a quebrar piedras de canteras lejanas y a traerlas con maromas, a cavar y armar los cimientos, y a levantar las piedras y enmaderamientos, supervisados por “veedores mirando como se hacían y maestros grandes y de mucho primor” (181). El cronista también reporta la presencia de una inmensa piedra abandonada que la tradición oral llama “la piedra cansada”:

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Y andándolo notando, vi junto a esta fortaleza *una piedra* que la medí y tenía doscientos y setenta palmos de los míos de redondo y tan alta que parecía que había nacido allí; y todos los indios dicen que *se cansó* esta piedra en aquel lugar y que no la pudieron mover más de allí; y cierto, si en ella misma no se viese haber sido labrada, yo no lo creyera, aunque más me lo afirmaran, que fuerza de hombres bastara a la poner allí, adonde estará para *testimonio* de lo que fueron los inventores de obra tan grande. (182)

El Inca Garcilaso también recoge esta tradición oral sobre la piedra cansada, llamada Saycusca (en quechua), y la incluye en su detallada descripción de la fortaleza. De ésta dice que su construcción duró unos cincuenta años, y que la dirigieron cuatro maestros mayores. Los tres primeros fueron Huallpa Rimachi Inca, Inca Maricanchi y Acahuam Inca.

El cuarto y último de los maestros se llamó Calla Cúncuy; en tiempo éste trujeron *la piedra cansada*, a la cual puso el maestro mayor su nombre por que en ella se conservase su memoria, cuya grandeza también como de las demás es increíble... Está en el llano antes de la fortaleza; dicen los indios que del mucho trabajo que pasó por el camino, hasta llegar allí, *se cansó y lloró sangre*, y que no pudo llegar al edificio. (VII, 29, 74).

Garcilaso explica, según relación recibida de los amautas, que esta piedra, mientras era arrastrada por más de 20 mil indios, se desplomó cuesta abajo y mató a 3 ó 4 mil indios. “La sangre que derramó dicen que es la que lloró, porque la lloraron ellos y porque no llegó a ser puesta en el edificio” (VII, 29, 74).¹

Vallejo también se refiere a la piedra cansada en “Hacia el reino de los sciris.” Allí indica que era una piedra que provenía de Pisuc² y que demoró seis meses en ser trasladada bordeando al río Urubamba hasta que, “a mitad del camino, se cansó, y ya no quiso avanzar. La habían agitado, golpeándola. La llamaron a grandes gritos, empujándola de todos lados. La piedra siguió inmóvil, sorda a toda llamada y estímulo” (153). Sin embargo, luego de varios años, los indios lograron moverla y trasladarla hasta las bases de Sacsahuamán donde ocurrió el accidente imprevisto.

Probablemente, Vallejo conoció la tradición de la piedra cansada por su maestro Eleazar Boloña, a quien le dedicó su tesis de bachillerato. En efecto, Boloña escribió un artículo titulado “Saycuscca-rumi: Tradición cuzqueña,”³ que sigue de manera muy cercana el relato de Garcilaso. Sin embargo, la narración de Boloña tiene la particularidad de añadir que durante una celebración del Inti Raymi,⁴ el arquitecto de la fortaleza, llamado Inca-Urcón, se enamoró de la hija de un cacique de Paucartambo y se la pidió en matrimonio. Éste le puso como condición que trasladara una piedra colosal que se encontraba a gran distancia. El arquitecto aceptó el reto y dispuso de veinte mil trabajadores para traerla. Debido al gran trabajo ocasionado y a que la piedra resbalara matando a muchos indios, éstos se vengaron del arquitecto. Mataron a Urcón de un fuerte golpe en la cabeza, y dejaron la piedra abandonada.

Sea por un influjo directo del artículo de Boloña, o no, lo cierto es que el amor es el tema central del drama *La piedra cansada*. “El amor es una fiera misteriosa,” anuncia de manera profética un amauta en el Cuadro Tercero (15). Sin embargo, en nuestro drama no es un arquitecto quien se enamora sino un albañil, llamado Tolpor. En el Cuadro Cuarto se escenifica el intento multitudinario de los indios de levantar la piedra cansada en presencia del rey Inca y la nobleza. En este intento, la piedra cae originando una desgracia. En los momentos de pánico, Tolpor rescata a una *ñusta* (o princesa), llamada Kaura y, al momento, se enamora de su belleza.

Sin embargo, Tolpor y Kaura no tienen un amor recíproco ni sienten el mismo tipo de amor. El amor de Tolpor es el apasionamiento personal, el amor de pareja, de ensueño, de posesión. El amor de Kaura, en cambio, es la preocupación solidaria y desinteresada por los demás. Es un amor de proyección universalista. Ella le confiesa a su compañera Ontalla: “No me daba cuenta de que yo no he nacido para un hombre, sino para los hombres; de que todo ese estado de espíritu sentimental, vago, sin forma ni objeto precisos, en que me debatía y me debato, no es otra cosa que la expresión de un amor entrañable y universal por toda la humanidad” (64). En este sentimiento de Kaura, Vallejo proyecta un tipo de amor universal que había propuesto anteriormente en sus ensayos de influencia marxista en que los artistas revolucionarios se someten voluntariamente a “la dictadura proletaria y a la clase obrera y campesina, que lucha por implantar en el mundo la igualdad económica y la justicia social y que lleva en sus entrañas la salud y la dicha de la humanidad” (*El arte* 131). En Kaura se percibe, por consiguiente, un descontento con la situación actual de los indígenas, especialmente de las clases más bajas, que ella quisiera mejorar.

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Tolpor, en cambio, sufre de saber que su amor está prohibido por las leyes incas. A un hombre del pueblo no le era lícito amar a una ñusta. “¡Amar a una princesa: me extraña, idea extraña, extraño sentimiento!” (38). Los Incas se consideraban a sí mismos hijos del Sol, y por consiguiente, de sangre divina. Según sus leyendas éstos descendían en línea directa del primer Inca, Manco Cápac, que junto con su hermana Mama Oclli fueron enviados por el dios Sol, su Padre, para fundar el Cuzco y civilizar a la humanidad. Por esta razón, los parientes del Inca mantenían entre sí vínculos de sangre, constituían la verdadera nobleza. A fin de mantener la pureza en el linaje sanguíneo, el Rey Inca tomaba como legítima esposa a su propia hermana, quien cumplía las funciones de Reina y era llamada *Kolla*. Además de casarse con su hermana, el Inca también podía tener otras mujeres o concubinas. El sucesor al trono, sin embargo, tenía que ser el hijo primogénito del Inca y de la *Kolla*.

Había además, en el Imperio, caciques, capitanes y administradores e importantes cargos jerárquicos que conformaban la nobleza de privilegio. Pero incluso estos se les negaban las uniones matrimoniales con la parentela del Inca. Las ñustas sólo podían ser esposas del Inca, del Sol o de otros nobles de sangre. “No era lícito que [una princesa] fuera mujer de un hombre humano, por gran señor que fuera, que era bajar de su deidad aquella sangre que tenían por divina” (Garcilaso 4, VI, 20). Con mayor razón el amor de Tolpor hacia Kaura estaba negado, pues éste no pertenecía ni siquiera a la nobleza de privilegio, sino que era simplemente un hombre del pueblo. Se trata de un amor negado por los cánones sociales, cuya transgresión, generalmente, ocasiona desgracias personales.

El amor prohibido por circunstancias sociales es un lugar común dentro de la literatura. Los amores entre Calixto y Melibea, o entre Romeo y Julieta resultan ejemplares. En la literatura quechua también se presenta este tópico. Por ejemplo, en el drama quechua *Ollantay* se narra el amor prohibido entre Ollantay, gran capitán del ejército de la región Antí, y Cusi-Coyllur, hija del Inca Pachacútec. Cuando Ollantay pide por esposa, el Inca se la niega y le dice: “Recuerda tu origen. Eres hombre del llano y allí debes permanecer” (Arias-Larreta 147). Sin embargo, no hacen caso al mandato del Pachacútec y se casan en secreto. Luego, el capitán se refugia en la fortaleza de Ollantaytambo, y Cusi-Coyllur es encarcelada en el Acllahuasi (o casa de las escogidas). Cuando Ollantay es por fin apresado, Túpac Inca Yupanqui, hijo y sucesor del Pachacútec, los pone en libertad, y autoriza la unión entre Ollantay y Cusi-Coyllur.

En contraste, en *La piedra cansada* el amor no es tan afortunado como en *Ollantay*. Tolpor sabiendo de la imposibilidad de su amor decide matar a Kaura. ¿Por qué decide acabar con la vida de su amada? Pueden plantearse varias hipótesis: 1) Porque no quiso luchar por su amor y se dejó envolver en la fatalidad; 2) porque se sintió sumamente culpable y quiso castigar a la causante; 3) porque perdió la razón y se volvió loco; o 4) como afirma Podestá, se transformó en “un poseído del *supay* (o demonio),” quien perdiendo el control sobre su propia conducta, y siguiendo los impulsos negativos de su alma en contra del orden establecido, tuvo que delinquir (“El Perú” 328). La actitud de Tolpor resulta a todas luces inexplicable, ya que en todo caso pudo conformarse con perderla sin hacerle ningún daño. Además del asesinato, Tolpor se enlista en el ejército Inca para también terminar con su propia vida combatiendo contra los *kobras*.⁵ Paradójicamente, en ninguno de estos dos intentos obtiene el resultado esperado. Cuando Tolpor entró sigilosamente en la habitación de Kaura para ahorcarla, mató por equivocación a su hermana Oruya. Así mismo, en su deseo de morir, Tolpor se convirtió en el héroe de la guerra. Y a él se le atribuyó exclusivamente la victoria sobre los kobras por su lucha tenaz como hachero en el frente de batalla.

En el Cuadro Undécimo dos campesinos reflexionan sobre una hipotética deposición de Lloque Yupanqui,⁶ y se preguntan: “¿Si un Inca fuese un dios o el hijo de Viracocha,⁷ cómo explicarse que Lloque Yupanqui haya sido destronado por hombres corrientes como nosotros?” (72). Se trata sin duda de una invención de Vallejo pues no sólo no existió, sino que nunca pudo existir en el Imperio incaico una sublevación del pueblo en contra de su Rey. El Inca no sólo contaba con la autoridad política y religiosa, sino que su persona misma era considerada divina. Sí hubo varias luchas de poder entre la descendencia del Inca, siendo la más sonada la lucha fratricida entre Huáscar y Atahualpa (la que facilitó la conquista del Perú), pero pensar que el pueblo llano fuera capaz de derrocar al rey Inca constituiría una inversión de la estructura social imposible para la mentalidad incaica. El pueblo no tenía ningún derecho a rebelarse contra autoridad alguna sino sólo debía acatar la voluntad divina que tenía al Inca como cabeza.

Pero el derrocamiento de Lloque Yupanqui no es la única subversión social de Vallejo. Una propuesta más radical constituye el nombramiento de Tolpor como el nuevo Inca en virtud de su heroísmo. Si como se ha visto, a la nobleza de privilegio le estaba impedido equipararse en derechos con la nobleza de sangre, con mayor razón le estaría vedado ser Rey a un simple albañil convertido en hachero. Cuando unos quechuas le explican a un amauta que en el orden de las cosas las primeras categorías se encuentran abajo, y las últimas arriba, éste los cuestiona: “¿Queréis afirmar con ello que en el orden

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

social, el pueblo está por encima del Inca, de la nobleza y del clero?" (83). Aquí Vallejo está introduciendo ficticiamente la posibilidad de una revolución social en el mundo incaico que se ve inspirada, de manera anacrónica, en su concepción marxista sobre la dictadura del proletariado. Tal como afirma Podestá: "El personaje principal protagoniza una subversión en la que el pueblo se opone al orden establecido y rechaza normas que son propias de una sociedad estratificada, que traban la felicidad de las personas a pesar de que satisface prácticamente todas sus necesidades materiales" (Vallejo 118).

Sin embargo, Tolpor no ha luchado consciente y voluntariamente por este cambio social, sino que se ve envuelto fortuitamente en él. Por esta razón el reinado del plebeyo elegido por la masa popular no se llega a concretizar. El día de su coronación como el Inca Tolpor Imaquípac (el que todo lo deja), el "Emperador revolucionario" (88) convoca de manera sin precedentes a los *quipucamayocs* (contadores-historiadores intérpretes de los quipus), a los *amautas* (sabios o filósofos), al *Villac Umo* (sumo sacerdote), y a los *arabicus* (poetas) para revelarles el secreto de su hasta entonces amor prohibido y de la razón para ir a la guerra. Apunta las contradicciones de la vida: Ahora que ostenta la autoridad del Rey, y que le sería permitido poder casarse con la fiusta, su corazón está frío porque su amada ya no existe, según lo que él cree. Debido a esta mezcla de sentimientos de culpa, soledad y amor frustrado, renuncia al trono "y, como simple siervo, se da a una vida errante, de penitencia voluntaria por el reino" (95).

Esta renuncia al trono es otra subversión que Vallejo plantea al ordenamiento incaico, que contaba con una organización rígida: El imperio estaba subdividido en cuatro regiones (o *suyos*) siguiendo los cuatro puntos cardinales, por esto se llamaba Tahuantinsuyo. En cada uno de estos suyos, siguiendo un sistema social piramidal habían jefes (o *apus*) de distinta jerarquía, cuyo mando quedaba establecido de acuerdo a múltiplos de diez: los había desde jefes de mil hasta los jefes de diez ciudadanos. El Inca con su familia, de sangre real y divina, se encontraba en el vértice de la pirámide y gobernaba sobre los cuatro suyos. En la base de la pirámide se encontraba el pueblo llano. La nobleza también contaba los sirvientes (o *yanaconas*). Este imperio funcionaba con un sistema agrario totalmente planificado, y con el ejército andino más poderoso de América del Sur. En consecuencia, en una organización social tan rígida y piramidal como la de los Incas, una supuesta renuncia del Rey al trono resultaba totalmente inadmisibles.

Luego de su renuncia, Tolpor se convierte en un mendigo que llora a su amada "¡Y tanto la he llorado hasta volverme ciego! ¿Dónde estás? ¿Dónde estás, luz de mi

ojos?” (105). Tolpor se dedica a buscar el alma de Kaura a través del mundo pues cree que su cuerpo ya ha muerto. Existen algunos paralelismos entre este relato y la narrativa de *Los hijos del Sol* en que también se cuenta de un indio que se quedó ciego por robar las ofrendas al Sol en el Coricancha para dárselas a su amada. Su amada murió y él se quedó peregrinando en búsqueda de la luz de sus ojos. “Su errante miseria tiene la suprema y noble majestad de una vida nómada y trunca en peregrinar sin fin. La diestra levantada sostiene el báculo y las cuencas de sus ojos siempre parecen dirigirse a un punto misterioso de la Eternidad” (Valdelomar 84). Tolpor también se dirige hacia la divinidad implorando: “¡Oh, Padre Sol! ¡Inti radioso! ¡Devuélveme la estrella que perdí!” (105).

Sin embargo, Tolpor y Kaura llegan a encontrarse sin reconocerse, invirtiéndose el sentido de su amor inicial. El amor personal de Tolpor asume un papel regenerador de carácter universal. Él va sembrando la dicha y la paz por las comunidades por donde pasa. Al respecto, Kaura, quien se hace llamar Shura, le dice: “¡Qué don divino el vuestro, de derramar así, por donde vais, este suave bienestar!” (103). Por el contrario, el amor universal de Kaura se personaliza. Tiene interés en ayudar al mendigo; se preocupa por su origen y su vida. Pero Tolpor no acepta el amor de Kaura porque él no es capaz de verla. “Pero así fueses ella, el alma de ella y me ignorases: tu piedad por mi fantasma, tu naciente pasión por el que soy ahora, las rehúso. Yo querría que ella amase al que la amaba, al que veía, al otro” (105). Tolpor se aleja y Kaura recupera su identidad y dignidad de ñusta con el regreso del depuesto Lloque Yupanqui al trono. Según afirma Podestá,

La invención de Tolpor como personaje protagónico —notable si se recuerda a los personajes principales de *Hacia el reino de los sciris*—, le permite a Vallejo mostrar contradicciones allí donde sólo existía la “leyenda” y construir, quizás, alegorías respecto a problemas más contemporáneos a él. La guerra se transforma en revolución y la revolución termina con la restauración. (“El Perú” 333)

La restauración final, sin embargo, no constituye un regreso al estado inicial, sino a una sublimación de la forma anterior debido a la dimensión espiritual regeneradora introducida por Tolpor, quien como mendigo, y no como albañil o guerrero, cumple con una misión profética, que desenaja del sistema social vigente.

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Por esto, en el drama de Vallejo, la piedra cansada se constituye en un símbolo de resistencia. En primer lugar, ésta se opone a un sometimiento al orden establecido y a cumplir con su función inicial. Del mismo modo que la piedra se niega a proseguir su viaje para ocupar un lugar específico en la fortaleza de Sacsahuamán, Tolpor se niega a olvidar a su amor originando una revolución social por su heroísmo. Pero al igual que la piedra permanece incólume en su lugar, Tolpor también se niega a participar activamente de un nuevo orden y se empeña en seguir perpetuamente los impulsos de su corazón. Y es que allí se encuentra la sede del amor: "El amor —todo el amor y todos los amores de las plantas, animales, piedras y astros—, todo el amor del mundo, nace del pecho humano" (23). En el drama termina imperando el amor sobre las fuerzas físicas y políticas. Es esto también una actitud de resistencia del espíritu humano ante un mundo que tiende a ser opresivo, conformista y deshumanizante.

¿Por qué no se detiene Vallejo en la revolución y plantea esta regeneración espiritual adicionalmente? Al parecer, para Vallejo el marxismo, y la revolución en general, sólo tiene un valor instrumental para cambiar las estructuras sociales injustas, pero no constituye un fin en sí mismo. En *El arte y la revolución*, Vallejo se queja de "los marxistas rigurosos, los marxistas fanáticos, los marxistas gramaticales" (101) que buscan aplicar el marxismo al pie de la letra en lugar de intentar que la doctrina sirva a la vida. Él anhela un marxismo, o una revolución, que sirva para renovar, liberar y unir espiritualmente a la humanidad. La actitud de Tolpor, de alguna manera, refleja esta tendencia liberadora ya que el mendigo errante se consagra a un estado de búsqueda perpetua del bien de su propia alma; y, a la par, propicia el bienestar emocional de todos los pueblos por los que transita. El interés de Vallejo por la unión espiritual de los pueblos está influido sobremanera por el desencadenamiento de la guerra civil española (1936-1939). Este acontecimiento, al cual Vallejo no permanece ajeno, le sirve para reflexionar sobre valores universales, tales como el amor, la paz, la solidaridad, la justicia y la dignidad humana. Son precisamente estos valores los que adquieren fuerza al final de este drama, sobreponiéndose el amor al divisionismo, la paz a la guerra, y la vida a la muerte.

Notas

¹ Guamán Poma también hace eco de esta tradición pero la relaciona con el noveno capitán, Ynga Urcon. Refiere que éste “fue hijo de Topa Ynga Yupanqui, que tenía cargo de hazer lleuar piedras desde le Cuzco a Guanoco. Dicen que la piedra se le cansó y no quiso menear y lloró sangre la dicha piedra” (160).

² Debe tratarse de un error tipográfico en vez de Písac.

³ Este artículo fue originalmente publicado en *El Perú Ilustrado* 62 (julio de 1888). Fue recogido y publicado por Jorge Puccinelli en *Eleazar Boloña: Escritos literarios* (Lima, 1996). Ha sido incluido como documento en *Teatro completo* 3. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999: 214-8.

⁴ La Fiesta al Sol era la más importante del Imperio, y se celebraba durante el solsticio de invierno en el Hemisferio Sur. Todavía se conmemora el 24 de junio de cada año.

⁵ Probablemente se trata de una nación antagónica al Cuzco inventada por Vallejo.

⁶ El Lloque Yupanqui en mención podría ser el hermano de Pachacútec Inca Yupanqui, quien quedó como gobernador del Cuzco cuando éste salió a conquistar los pueblos de los Andes centrales (Cieza, 167). Sería un anacronismo referirse a Lloque Yupanqui, tercer Inca, pues la construcción de Sacsahuamán se inició con Pachacútec, noveno Inca.

⁷ Viracocha generalmente se traduce como el Señor. Era considerado el principio creador del universo.

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Obras Citadas

- Arias-Larreta, Abraham. "Apu-Ollantay: Drama incaico." *Literaturas aborígenes de América*. Kansas City: Editorial Indoamérica, 1968. 137-78.
- Cieza de León, Pedro. *El Señorío de los Incas*. Lima: Editorial Universo, 1977.
- Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios reales de los Incas*. Lima: Ediciones Peisa, 1973.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. México: Siglo Veintiuno, 1992.
- Podestá, Guido. *César Vallejo: Su estética teatral*. Valencia: Artes Gráficas Soler, 1985.
- . "El Perú desde Europa: El caso de *La piedra cansada*." *Vallejo: Su tiempo y su obra*. Actas del Coloquio Internacional Agosto 25 – 28 de 1992. Lima: Universidad de Lima, 1994. 321-36.
- Vallejo, César. "Hacia el reino de los sciris." *Obras completas 2*. Barcelona: Editorial Laia, 1976. 131-73.
- . *El Arte y la revolución. Obras completas 4*. Barcelona: Editorial Laia, 1978.
- . "La piedra cansada." *Teatro completo 3*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999. 1-111.
- . "La vida hispanoamericana: Literatura peruana. La última generación." *Artículos y crónicas completos 1*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. 45-53.
- Valdelomar, Abraham. *Los hijos del Sol*. Lima: Imprenta Euforion, 1921.

La “maestra rural” en la posrevolución

Angélica Silva

Michigan State University

Las maestras del cardenismo fueron sin duda imaginarios predilectos de la educación socialista.

(Arteaga 98)

Las mujeres han estado presentes en la construcción histórica del México moderno adoptando diferentes roles sociales que, promovidos o impuestos por el gobierno y/o las necesidades de la época, desempeñaron puntualmente. Sin embargo, su participación activa ha sido difuminada de los registros de la historia oficial. Por ejemplo, en el movimiento revolucionario de 1910¹ y las revueltas cristeras de 1927 y 1936, así como en los proyectos de reconstrucción nacional posrevolucionarios. No es hasta los años setenta, con la insurgencia de movimientos feministas y los discursos y políticas de género, que la historiografía comienza a dar cuenta de ellas y su participación como agentes sociales completos, no complementarios.

Esta tendencia por hacer invisible² la contribución de las mujeres en la vida nacional se evidencia en la figura de la maestra, específicamente en la “maestra rural”.³ Este personaje del que poco se ha hablado en las fuentes historiográficas, fue imagen

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

clave para la propagación de las políticas de los gobiernos posrevolucionarios ante el fortalecimiento y las reformas al Artículo 3º Constitucional de 1917, referente a la educación como derecho de todo ciudadano mexicano, y del proyecto educativo implementado por José Vasconcelos con la creación de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y el Departamento de Bellas Artes en 1921. Estas maestras también fueron participes en repetidas ocasiones del Congreso Nacional de Obreras y Campesinas (1931, 1933 y 1934), el cual influyó en la creación del Hospital del Niño y la Casa de Campesino, y discutió problemas específicos de la mujer, como las condiciones de salud en los talleres y el derecho al sufragio. (Tuñón, *Mujeres*)

Además, existen diferentes expresiones culturales en las que se destacó el rol social que esta educadora tuvo en la reconstrucción de la nación posrevolucionaria, entre ellas se encuentran novelas, poemas, murales y películas.⁴ No obstante, las lecturas que se pueden hacer de estas expresiones artísticas van desde la reivindicación de los roles de las mujeres como sujetos sociales e históricos, al fortalecimiento de estereotipos que alimentan la posición supeditada en la que se pretendía mantener a las mujeres como sujetos que sólo tenían un espacio exclusivo para ellas, la esfera privada doméstica del hogar. Es decir, es lo que se ha etiquetado como el “Ser” y el “Deber-Ser” de las mujeres en que “los personajes femeninos están situados en posición marginal y subordinada respecto a la posición central de los personajes masculinos” (Sánchez 72).⁵ Una posible explicación a esta subordinación es que las referencias que se tienen sobre estas mujeres docentes son vistas y transmitidas a través de la mirada de la hegemonía patriarcal masculina, y como consecuencia son representaciones estereotipadas puestas en función de los intereses del poder en turno. Incluso, algunas de ellas fueron hechas por encargo del gobierno y pagadas por él mismo. Por tanto, en este trabajo reviso la representación de la “maestra rural” después de la Revolución Mexicana en un mural y una novela, es un intento por destacar a este personaje histórico y cultural que ha sido difuminado de la historia oficial y la crítica literaria. También, su análisis permite contextualizar una realidad socio-económica, política y religiosa que ha estado presente en México por siglos en que las mujeres han sido prescindidas de la historia. Así como para ver cómo se las construía en determinada época.

Una vez culminada la etapa armada de la Revolución surgieron nuevas alianzas políticas institucionales para mantener la estabilidad hegemónica y acabar con el caudillismo que había caracterizado a la vida política mexicana. En este tiempo de transición al México moderno, se privilegió el Artículo 3º constitucional, puesto que

educación de las masas se vio como el instrumento perfecto para calmar los ánimos de los rebeldes, secularizar y lograr la modernidad que se deseaba para el país.

En estas políticas sociales educativas la presencia femenina fue enorme. El Presidente Lázaro Cárdenas convocó a las mujeres como las promotoras del cambio social en el México moderno. Ellas irían hasta los rincones más recónditos para educar a las personas en sus derechos constitucionales, en su higiene y en la construcción de una nación secular. Esta participación social activa cuestionaba el papel tradicional asignado a la mujer en la esfera privada e iba en contra de la costumbre de afirmar “que su lugar está en el hogar y hacer hogar es hacer patria” (Arteaga 44). A la vez, probaba la necesidad de dar acceso a la mujer en el ámbito laboral en las fábricas, el campo y la educación principalmente. Ahora, ellas podían cumplir un rol social alejado del que la hegemonía patriarcal les había asignado (el “deber-ser”), aunque esto les ocasionó muchos conflictos y el desprecio de sus vecinos hasta tal grado que sus vidas y reputación se vieron en constante riesgo.

La respuesta positiva de las docentes a formar parte de los proyectos educativos dio lugar a que se etiquetara a esta profesión como “quehacer de mujeres.” Incluso, aún hoy en día se habla de una “feminización del magisterio de educación básica” (López 22). Paradójicamente, el desempeño de las actividades domésticas y las prácticas religiosas fueron las actividades que les abrieron las puertas a estas maestras al sistema educativo, puesto que estos conocimientos formaron parte de los programas educativos que se impartían en las aulas tradicionales. En este punto cabe recordar que con la educación socialista se trató de eliminar las prácticas religiosas para secularizar a la nación. Se educaba a las estudiantes en las actividades del hogar, la maternidad y el cuidado de la familia como esencia de lo femenino. El tipo de materias que se les impartían incluían: higiene personal, puericultura, cocina, corte y confección, industrialización de la leche, conservación de frutas y legumbres, enseñanza de canciones populares y danzas regionales, economía doméstica y agricultura. De igual forma que se promovía la docencia para las mujeres, se privilegiaron otras carreras consideradas propias para el género masculino, como leyes e ingeniería. Incluso, se crearon dos grandes escuelas que hasta la fecha son muy importantes en la nación en el campo de la agronomía: la Narro y Chapingo.⁶

Por tanto, la presencia de las mujeres y su esfuerzo por hacerse visibles en la vida nacional ha sido clara y constante. Julia Tuñón en “Las mujeres y su historia. Balance, problemas y perspectivas” al respecto argumenta:

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Parecen “invisibles”, pero ellas no están fuera de los procesos humanos, aunque por lo general sí de ciertas formas de poder, los llamados, por George Duby y Michelle Perrot, los tres santuarios masculinos: el religioso, el militar y el político. (377)

No obstante, las mujeres han ido entrando, poco a poco, en estos terrenos considerados exclusivamente masculinos. Con la Revolución de 1910, atestiguamos su presencia activa dentro de los conflictos armados como la soldadera, así como en reuniones de carácter nacional y activista. Por ejemplo, en 1916 con Venustiano Carranza, se da el Primer Congreso Feminista de Yucatán en el que se reúnen “setecientas congresistas, en su mayoría maestras, para combatir la tradición y destacar la importancia de la educación de la mujer, su participación en el trabajo y en puestos con toma de decisiones” (Urrutia 4).

La asistencia de las docentes a este evento revela que en esos años la docencia era la única área laboral “legítima” que se permitía a las mujeres y, por lo mismo, casi el único trabajo remunerado “honrado” al que éstas tenían acceso (Urrutia 5). Reuniones de este tipo y la participación de ellas en la vida nacional las llevaron a conquistar espacios que no abandonarían más, a pesar de las presiones sociales que no les permitían desenvolverse libremente. También, su intervención como voceras de las políticas educativas en las escuelas y comunidades donde se desempeñaron, da cuenta de su participación en espacios públicos. Además, Vasconcelos tenía a su lado a varias maestras, como la maestra y antropóloga Eulalia Guzmán en las campañas de alfabetización y a la poetiza chilena, Gabriela Mistral; aunque sólo se hable de los nuevos maestros llamados “misioneros.” Igualmente, la incorporación de la mujer a esta actividad laboral fue necesaria, ya que los hombres habían estado ocupados en las luchas campales, y ahora se encontraban tratando de recuperar sus tierras y cosechas. Por tanto, en este trabajo destaco y analizo la representación de “estas”⁷ personajes en un mural de Diego Rivera y en una novela de Aurelio Robles Castillo, formas artísticas que reconocen de cierta forma su desempeño altruista.

Durante su gestión en la SEP, Vasconcelos patrocinó la creación de murales en importantes recintos de la Ciudad de México con la finalidad de crear un diálogo entre el pueblo y el gobierno. Con este arte, se proyectó hacer accesible la historia del país a sus ciudadanos, dar a conocer los ideales revolucionarios y rendir tributo a los pueblos indígenas y sus tradiciones como parte de la vida mexicana. El gobierno comisionaba a los artistas y les pagaba por pintar. En este tiempo, tres grandes muralistas se dieron a conocer: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Sin embargo,

después que Vasconcelos renunció a su puesto como secretario, el gobierno sólo apoyó a aquellos artistas con los que tenía alianza. Rivera fue uno de los favoritos del régimen. Éste monopolizó gran parte de las paredes de la ciudad destinadas a esta tarea. La primera obra que aquí analizo corresponde a una porción del mural del recinto que alberga la SEP, “la maestra rural” (1923-1928). En esta monumental obra se describe una escena de una maestra con un grupo heterogéneo de estudiantes protegidos por un federal, mientras en el fondo se puede apreciar en dos planos a los campesinos labrando la tierra manualmente o con la ayuda de sus animales. Con estas imágenes, Rivera da cuenta de la realidad socio-política que se vivía en el medio rural. Por esto, los personajes son gente del campo, campesinos e indígenas. Cabe recordar que dos de los grandes logros de la Revolución fueron el derecho a la tierra con la reforma del artículo 27 y la creación de la Reforma Agraria, y el derecho a la educación con la reforma al artículo 3º constitucional.

En este mural, la maestra de rasgos indígenas se dirige a un grupo de nueve personas de diferentes edades y género como dándoles a conocer el nuevo evangelio educativo. Entre su auditorio se distinguen niños, mujeres y un anciano. Todos escuchando atentamente sentados alrededor de ella en el campo abierto. Por su atuendo, se deduce que es gente del campo, con excepción de uno de ellos quien porta un overall de mezclilla, símbolo de la industrialización que se vivía en la otra cara de México, la urbana. En el segundo plano, está un federal montado en su caballo salvaguardando el orden y evitando la formación de movimientos armados en este tiempo de tensión rural. Por último, en el tercero y cuarto plano, se ve a los hombres trabajando la tierra, con lo que se puede concluir que a pesar de que la educación era derecho de todos los ciudadanos mexicanos, sólo se veía necesaria para quienes no se consideraba fuerza de trabajo o que estaba dirigida a aquellos indefensos quienes por su condición física estaban considerados en la categoría de mujeres. Además, para algunos ciudadanos, los hombres debían tener una educación diferente a la de las mujeres. Asimismo, este mural propagaba la idea de los nuevos roles que se estaban permitiendo a las mujeres para que entraran al medio laboral, sin importar su condición étnica.

La representación que Rivera hace sobre la educación rural en ese tiempo es muy acertada. Las maestras, mujeres en su mayoría, se vieron obligadas a trabajar en condiciones muy precarias. Muchas de las veces no se contaba con mobiliario, y como se dibuja en este mural, no había edificio que albergara a los estudiantes. Por lo tanto, las clases se daban al aire libre. Varios motivos explican estas deficiencias, pero sin duda la falta de recursos económicos fue el más fuerte de ellos. Además, Mary Kay Vaughan en *Cultural Politics in Revolution. Teachers, Peasants, and Schools in Mexico, 1930-1940*

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

(1997) agrega que esta carestía fue intencionada alguna de las veces, ya que “[l]a escuela llegó a ser la arena de la disputa por el poder, la cultura, los conocimientos y los derechos” (7). Por eso, el docente rural (hombre o mujer) resultó ser un enemigo de los hacendados y el clero por las grandes movilizaciones que lograron organizar en sus comunidades, cuando éstos fueron aceptados por el pueblo. Esto nos lleva a hablar de la violencia que sufrieron los docentes ante el estallido de las revueltas cristeras y ante la reforma educativa que promovía una educación socialista como se verá enseguida en otras de las obras que analizo.

Aurelio Robles Castillo describe las hazañas de una maestra rural comprometida con su trabajo y con el progreso de la nación en su novela *María Chuy o el Evangelio de Lázaro Cárdenas* (1939) durante una etapa marcada por la violencia en contra de los representantes del gobierno. En su obra, Robles Castillo reintroduce el tema de la constante lucha por la tierra dentro del contexto de la secuela de la cruenta Cristiada y la revolución cultural que inició en los años veinte y que continuó con Lázaro Cárdenas al privilegiar el Artículo 3º constitucional (1934) referente a la educación socialista, junto al Artículo 27 sobre la tenencia de la tierra. El autor analiza la participación del maestro rural y de la mujer en la política educativa nacional como mensajeros de los ideales de la Revolución expuestos en esta novela: “Eran un río de maestras e ingenieros que había ordenado el Sr. Presidente de la República, para la región de los Altos” (139).

En el numeroso contingente de maestros que fueron enviados estaba María Chuy. En este medio, ella se ve obligada a tomar parte activa en la lucha por la tierra y velar por los intereses de los menos afortunados como parte de su labor, sin descuidar su labor educativa. Además, de sufrir las injurias y degeneraciones de los bandos rurales cristeros, federales, agraristas y la misma gente del pueblo a quienes pretendía ayudar. Esto ocasionó que el trabajo de maestro/a rural fuera uno de los más arriesgados y peligrosos de la época. Los maestros se expusieron a vivir los peores ultrajes, a perder las orejas⁸ o la vida porque la sociedad estaba en un estadio de fanatismos ciegos. Esto le sucedió a “[u]n maestro [que] había sido sorprendido en el camino a su deber. Murió un lento martirio: sus partes sexuales arrancadas, los ojos saltados, la lengua cortada” (108).

María Chuy se enfrentaba a un enorme reto, promover la educación socialista en una sociedad conservadora y destruida por las guerras agrarias y religiosas como la de Los Altos. Ella confiaba en que sus credenciales le abrirían las puertas de la comunidad, ya que venía con órdenes muy precisas de la federación: “Que pasara a ‘Cuarenta’, formara un censo escolar, estableciera su escuela donde pudiera, rindiera sus informes y

cobrara sus sueldos al hacendado” (60). Sin embargo, no fue así, ya que desde su llegada los habitantes del lugar la rechazaron por considerar que estaba entrando en espacios masculinos, y se referían a ella como: “La ‘maistra’ ... una ‘quema santos,’ marimacho y fea” (36). No sólo esto, pues también le gritaban: “¡Muera la maestra bolchevique! ¡Muera esa pu...a!” (81). Además del mal trato, se quería asignarle un programa docente contrario a su plan socialista, uno que contribuyera al hermetismo de la comunidad, y propagara la educación tradicionalista y religiosa que Delfi, la hermana del señor cura, impartía en el pueblo. María Chuy reconoce que está ante una sociedad “enyerbada por las prédicas fanáticas” (98).

En este ambiente, muy pocos campesinos veían la escuela como medio para progresar, por eso, una vez que aprendían a leer, escribir y sumar, no volvían más a las aulas. El programa educativo de María Chuy incluía, además de estos conocimientos básicos, la educación de los padres de familia y promulgaba la civilización y la higiene de las personas. En general, los maestros rurales componían piezas teatrales cortas con las que atacaban problemas sociales como el alcoholismo; satanizaban a caracteres, como el hacendado el usurero y el cura, y también en ellas pedían por tierras y mejoras para los trabajadores del campo. María Chuy componía canciones corales: “Eran cantos a la siembra, a la lluvia, a la cosecha; tenían paganismo encantados y una realidad del paisaje que sorprendía” (178). En cambio, Delfi buscaba sustentar la dependencia total y la subordinación de los individuos sosteniendo una educación básica basada en la doctrina religiosa y el catecismo del Padre Ripalda⁹, con canciones corales morfinómanas de Agustín Lara. Ambas son diferentes, representan ideologías heterogéneas, cada una encarna un esquema que busca apoyar intereses de terceros. La primera educa en pro del individuo, de los niños, de los trabajadores de la tierra, de la familia, de las mujeres: “Educado[s] en severa disciplina dentro de la bondad de la nueva pedagogía, buscando estímulo de independencia y liberación de la mujer a base de capacidad de la misma. Educación del carácter dentro de las nuevas normas sociales sin vasallajes” (59). Quería demostrarle al pueblo que lo que los mantenía en la pobreza mental y material era “la vida de holgura que hacendados y curas llevan como antítesis de las doctrinas de Cristo, como la negación de la iglesia católica y sus dogmas económicos” (95). Por eso, el maestro rural resultó ser un enemigo de los hacendados y el clero, especialmente, por las grandes movilizaciones que lograron organizar en sus comunidades, cuando éstos fueron aceptados por el pueblo.

Poco a poco, los trabajadores de la educación y el Estado se fueron percatando de la difícil tarea que era imponer una educación laica y, peor aún, querer secularizar el

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

medio rural. Incluso, para 1935 Cárdenas cedió al plan socialista, y pidió a los maestros que se dedicaran más a la formación de una hegemonía nacional que a la desfanatización de los grupos rurales. Por su parte, los colonos demostraron su inconformidad y su rebeldía en contra de la educación socialista, de una manera muy simple: no mandando a sus hijos a la escuela. Sin embargo, también adoptaron otras formas de agredir a los profesores y obstaculizar sus proyectos: ignoraban sus propuestas, hacían alianzas entre ellos para crear habladurías, chismes y sabotajes en contra de los educandos. James Scott llama a estas actitudes sociales “las armas de los débiles” (17) y las considera armas de gran poderío por la cantidad de seguidores y convenciones que podían acordar para crear presión.¹⁰ Estas armas les fueron efectivas para negociar con los grupos en el poder. Incluso, algunas veces lograron que se cerraran escuelas rurales porque nadie atendía a su instrucción, o se ponían de acuerdo para negar sus conocimientos cuando los inspectores de la SEP los visitaban haciendo quedar mal a los profesores.

Sin embargo, también fue frecuente la aceptación de los profesores en las comunidades, y esto facilitó la puesta en marcha de sus proyectos educativos y sociales. Éstos adoptaron papeles de liderazgo frente a la comunidad, fundaron organizaciones o apoyaron a las que ya estaban establecidas. Crearon ideologías para la liberación de los señores feudales, de los engaños de los curas y de los extranjeros explotadores. Por ejemplo, María Chuy encaja muy bien en la comunidad agrarista, aunque no en la comunidad local. Ahí, ella enseñaría tejido de palma a las mujeres de los trabajadores de la cooperativa que los Paredes administraban. Además, se integra en la lucha por la tierra como líder para despertar el deseo combativo de los agraristas y recordarles que lo que hacía falta en “Cuarenta” era:

Agitación y más agitación. La estabilidad económica de ustedes con las pequeñas industrias que trabajan les ha dormido el deseo de la tierra, la incitación a la lucha. Debemos—y digo debemos, porque ya me siento compañera de ustedes—empezar a recorrer las haciendas y los poblados cercanos, reunir gente, si se quiere, alrededor de un pendón Guadalupano, y darles a comprender la vida miserable que llevan, la falta de consideración de sus verdugos y explotadores, que son los amos de México, y sus perros, los mayordomos de acá. ... Qué importa que coman sangre—seguía—. Debemos agitar y llamar la atención del país y del señor Presidente de la República. Yo tengo fe en ese hombre joven y vigoroso, que empiece su gobierno cerrando los grandes centros de juego donde los pro-hombres de la Revolución desplumaban a la clase media

obrero; yo estoy segura de que atenderá nuestras peticiones y ordenará que, por primera vez en la historia de Los Altos, se haga justicia al pueblo. ... Debemos pues, compañeros, agitar, agitar y agitar. (85)

Muchos profesores rurales clamaron por una pedagogía más radical ligada a la reforma de la tierra. Esto se observa en el activismo social de María Chuy que despliega la posición militante del autor a favor de la educación como instrumento para despertar la conciencia y aspiraciones de las personas del campo. Sin embargo, conciente del arraigo de la religión en la comunidad, propone valerse de la fe de los desarraigados para acercarse a ellos.¹¹ Entonces, la escuela además de educar, cuestionó las formas hegemónicas y fomentó la agitación social convirtiéndose en un espacio alentador para las demandas por la tierra y la justicia equitativa por parte de los grupos relegados.

Con su novela el autor enfatiza la participación activa de la mujer en la vida nacional de este periodo con esta maestra, y aunque sorprende verla entre hombres poderosos, y compitiendo con otras mujeres, esto se daba así en la realidad.¹² Su trabajo en el espacio público de la docencia iba más allá con la comunidad: “La maestra era la enfermera, la jefe ecónoma, la madre de los huérfanos, la encargada en el taller de recargar los cartuchos vacíos, era, después de Pancho, el alma de aquel clan de gentes bravas, honradas y buenas” (157). Sin embargo, aunque María Chuy es líder su intervención se complementa con la de su enamorado, Pancho, por lo que no es suficiente el co-protagonismo de María Chuy para considerar que rompe con los patrones femeninos establecidos en la cultura occidental. Al respecto, Elena Sánchez Mora en su estudio sobre la mujer en la novela cristera argumenta que “en ella la actividad sigue siendo atributo masculino, y aunque es verdad que hay varios personajes que salen de la esfera doméstica, se trata de papeles subordinados a la actividad masculina” (72).¹³

Además, aunque María Chuy se mueve en ambientes masculinos y no se considere a sí misma creyente, no se aleja de la concepción mariana que ha regido a los católicos como modelo positivo de la mujer. Guardaría “para ella y su madre lo máspreciado que el mundo en que vivimos cataloga: VIRGINIDAD. ¡Primero muerta que manchada!” (16). A esto, Evelyn Stevens asevera que el marianismo es una forma de ejercer control en la sociedad femenina latinoamericana al acentuar su función reproductiva y mostrar como modelos negativos a aquellas que se independizan y entran de lleno en la vida nacional, como sucede con esta maestra rural, y más cuando toma partido en los asuntos agrarios, “cosas de hombres” dicen las personas del pueblo.¹⁴ Además, estas mujeres eran modelos de conducta y su cuerpo era el reflejo de ellas.

Mantener su pureza era parte de ser aceptadas en sociedad, por esta razón la SEP se esforzó por reclutar a mujeres solteras. Su participación en la lucha cristera es activa como lo fue la de muchas mujeres en esta revuelta, pero el autor no pretende continuar enalteciendo su intervención a manera de un feminismo activista, por lo que tiene que bajarla de su pedestal al destacar que como mujer sigue pensando en su estabilidad y en encontrar un buen marido, lo cual alimenta el marianismo que la sociedad tradicional ha propagado. En este punto cabe destacar que el autor está en contra del fanatismo religioso, pero sin duda, apoya el ideal del “ángel del hogar”. Esto se observa cuando María Chuy y la comunidad están rodeados por los cristeros y tratando de defenderse, una situación de bastante peligro; pero ella está ocupada admirando a su enamorado e “incitándolo para que le declarara su amor” (157). Esta idea se refuerza cuando esta maestra rechaza la oferta de Cárdenas, por la de un futuro con Pancho. “María Chuy, le ofrezco un puesto en la Secretaría de Educación. Allí tendrá la oportunidad de desarrollar algo bueno para la revolución y para usted. Allí está su futuro” (181). La respuesta de esta maestra, fue dejarse caer en los brazos de su enamorado.

Entonces, aunque el autor registra la participación de las mujeres como agentes históricos que entran en terrenos políticos que les estaban vedados, reconoce que hay un punto en que los intereses del Estado pasan a un segundo término, y la vida personal de éstas se vuelve su misión principal. Belinda Arteaga en *Mujeres imaginarias. El papel de la escuela en la invención de la mujer mexicana (1934-1946)* comenta al respecto, que se esperaba que las heroínas del cardenismo: estudiantes, intelectuales, campesinas, obreras, maestras y mujeres en común a quienes se les abrieron las puertas a la vida pública “sacrificaría[n] lo privado en aras de lo público. ... [Sin embargo], se aliaron al poder y luego lo despreciaron, todo para lograr construir sus propias agendas y sus propias trincheras de lucha” (164). Es decir, una vez que lograron entrar en el dominio público y ser reconocidas en la vida social, su lucha se tornó hacia intereses más personales (privados) o de lucha por la mujer y para la mujer desde otros ámbitos menos públicos. puesto que no terminó. Por tanto, el nombre de la obra *María Chuy o el Evangelio de Lázaro Cárdenas* resulta muy significativo.

Estas mujeres comunes, victimizadas o difuminadas, fueron exaltadas por primera vez en las artes, aunque poco se ha hablado de ellas. Ellas fueron presentadas como mujeres ansiosas de cambiar en muchos aspectos su situación y la de sus conciudadanos y parece que después de que sus creadores las muestran valientes y temerarias, las tienen que bajar de su pedestal para demostrar, según los dos últimos autores, su vulnerabilidad. Esto no sucede en el mural de Rivera porque no se desarrolla una historia, sino que sólo

se representa una escena. Las maestras pasan por diferentes etapas, momentos prósperos, difíciles, peligrosos y salen *avante* hasta que sus ideales o la muerte les cierran las puertas. López agrega que:

En muchas de las descripciones de maestras, predomina el lenguaje retórico, que construye nuevas imágenes estereotipadas de la participación social de las mujeres; la presentación de las maestras está plagada de romanticismo; son mártires, con personalidades fuertes o débiles, pero mártires. No obstante ... son un recurso importante para poner en relieve la imagen negada de estas mujeres en la historia oficial. (89)

También, hay que tener en cuenta que estas representaciones se enfocan desde una perspectiva masculina. Así como recordar que en México la mujer no tuvo acceso al voto sino hasta 1952, o sea que todas las actividades socio-políticas en las que participó antes de este año no se veían con buenos ojos y, por tanto, no se les reconocieron los aciertos que tuvieron en las cuestiones socio-económicas y políticas a estas mujeres.

En conclusión, los nuevos discursos educativos y la construcción de la figura de la "maestra rural" que el régimen posrevolucionario difundió con atributos y formas de representación de acuerdo a las necesidades del momento histórico, se pueden apreciar claramente en el mural de Rivera y en la novela de Robles Castillo. Estos retratos, gráfico y en prosa, no eran formas inocentes, como ya se estudió, sino que estaban llenos de significados intencionales para la cimentación de nuevos modelos mentales en el pueblo mexicano que se pueden observar en la representación de las maestras rurales que cada uno de ellos hace en sus respectivas obras.

Notas

¹ El personaje de la soldadera surgió en esta época. Ésta es una figura estereotipada de la mujer que acompañó a su pareja en la revolución asumiendo los peligros y fungiendo muy variados roles, en que el sexual es uno de los más destacados. Para más sobre el tema, ver Julia Tuñón, 1998.

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

² Mary Nash en “Invisibilidad y presencia de la mujer en la historia” (2002) utiliza el término “invisibilidad” para dar cuenta de la exclusión de las mujeres de la historiografía.

³ Por otra parte, también se puede hablar de la docente ciudadana quien fungió activamente en la vida urbana, en movimientos feministas y otras veces, como representante del gobierno.

⁴ El personaje de la maestra rural también tuvo presencia en el cine de la Época de Oro mexicana en la década de los años cuarenta. En “Río Escondido” (1947) el productor mexicano Emilio ‘Indio’ Fernández describe la situación de peligro y miseria que la docente Rosaura Salazar, personificada por “la Doña” María Félix, vive al enfrentarse al cacique del pueblo quien explota vilmente y niega el agua a los campesinos de Río Escondido.

⁵ Sánchez Mora agrega sobre los personajes femeninos en las novelas y el cine: “1) los personajes femeninos están situados en posición marginal y subordinada respecto a la posición central de los personajes masculinos; 2) dentro de los personajes femeninos existen dos grandes divisiones situadas en extremos opuestos, una correspondiente al ‘Deber Ser,’ y la otra al ‘No-Deber-Ser’; 3) el modelo negativo o ‘No-Deber-Ser’ presenta el atributo esencial que caracteriza al personaje masculino, la actividad, mientras que el del modelo positivo es justamente lo contrario, la pasividad; y 4) si un personaje femenino actúa, lo hace en beneficio o a nombre de un personaje masculino” (72).

⁶ La Universidad Autónoma Agraria Antonio Narro de Saltillo en el estado de Coahuila fue fundada el 4 de marzo de 1923 con el principal objetivo de preparar a los jóvenes en una disciplina profesional para las labores del campo. Por otra parte, la Universidad Autónoma de Chapingo había sido la Escuela Nacional de Agricultura fundada en 1854, la cual es conocida por su espíritu agrarista con el lema de “Enseñar la explotación de la tierra, no la del hombre.” También, se abrió la Escuela de Ingeniería dependiente de la Universidad Nacional de México. *Boletín de intercambios* 1:12 <<http://www.rimisp.org/boletines/bol12/>>.

⁷ El énfasis es mío.

⁸ Esta práctica aberrante común hecha por los cristeros era para que el desafortunado luciera su agravio, o la castración para pagar por abusar de su condición de

macho, según los agresores. Éstas eran algunas de las formas para marcarlos de por vida. Ruiz Abreu, Álvaro. *La cristera, una literatura negada (1928-1992)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.

⁹ Es el catecismo de la doctrina cristiana escrito en 1616 por el padre Jerónimo Ripalda de la Compañía de Jesús, el cual todavía hoy se sigue usando como referencia de todo buen creyente católico.

¹⁰ Scott, James C. *Weapons of the weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven, CT: Yale UP, 1985.

¹¹ Lo anterior, ya se había visto en otros movimientos sociales históricos en los que se usó la imagen de la Patrona de México, la Virgen de Guadalupe. Esto recuerda el hecho histórico cuando “los zapatistas, por ejemplo, tomaron como estandarte a la Virgen de Guadalupe; por tanto no obedecían al llamado de la historia sino el de su propia fe, de su propia idea de la historia que aparecía deformada y misteriosa” (Ruiz Abreu 136).

¹² Por primera vez en la literatura se describe ampliamente la participación directa de ésta y otras mujeres en la cruzada cristera. Elena Sánchez Mora en *Máscaras femeninas y cultura nacional en los relatos de la rebelión cristera. México, 1930-1976* (1989), agrega que en las novelas cristeras la participación femenina se puede apreciar claramente, sus papeles son sobresalientes. Incluso algunas obras tenían como título el nombre de la protagonista. En cambio, en la novela de la Revolución Mexicana es muy escaso el reconocimiento que se da al papel de la mujer.

¹³ Sánchez Mora también agrega que en estas novelas existen rasgos misóginos, ya que las mujeres tienen cualidades viriles, y a los hombres que no son valientes se les llama “mujeres.” Esta característica también aparece en las canciones populares que surgieron a raíz del movimiento cristero y ya se habían escuchado en los corridos musicales anteriormente. (Sánchez Mora 72)

¹⁴ En Ann Pescatello's *Female and Male in Latin America* (Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1973. 89-101).

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Obras Citadas

- Arteaga Castillo, Belinda. *Mujeres imaginarias. El papel de la escuela en la invención de la mujer mexicana (1934-1946)*. Barcelona & México: Ediciones Pomares, U Pedagógica Nacional, 2006.
- Charlot, Jean. "The Mexican Mural Renaissance 1920-1925." *Journal of Inter-American Studies* 6.2 (1964): 275-77.
- Derr, Virginia B. "The Rise of a Middle-Class Tradition in Mexican Art." *Journal of Inter-American Studies* 3.3 (1961): 385-409.
- Lee, Anthony W. "'Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920-1940: Art of the New Order' by Leonard Folgarait." *Art Journal* 58.1 (1999): 114-15.
- López Pérez, Oresta. *Alfabeto y enseñanzas domésticas. El arte de ser maestra rural en el Valle del Mezquital*. México: Antropologías CIESAS, 2001.
- Rivera, Diego. *La maestra rural*. Edificio de la Secretaria de educación Publica, México.
- . *La maestra rural*. Edificio de la Secretaria de educación Publica, México. <http://www.sep.gob.mx/work/appsite/muro/edificio/_20.htm>.
- Robles Castillo, Aurelio. *María Chuy o el evangelio de Lázaro Cárdenas*. México: Ediciones Botas, 1939.
- Sánchez Mora, Elena. *Máscaras femeninas y cultura nacional en los relatos de la rebelión cristera. México, 1930-1976*. Diss. University of Minnesota, 1989.
- Tuñón, Julia. "Las mujeres y su historia. Balance, problemas y perspectivas." *Estudio sobre las mujeres y las relaciones de género en México: aportes desde diversas disciplinas*. México: El Colegio de México: Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (2000): 375-411.
- . *Mujeres en México. Recordando una historia*. México: CONACULTA, 1998.
- Urrutia, Elena. "El Primer Congreso Feminista de Yucatán." *Revista fem.* 30 (1983): 3-7.
- Vaughan, Mary Kay. *Cultural Politics in Revolution. Teachers, Peasants, and Schools in Mexico, 1930-1940*. Tucson: U of Arizona P, 1997.
- . *The State, Education, and Social Class in Mexico, 1880-1928*. DeKalb: Northern Illinois UP, 1982.

Bodas de sangre de Federico García Lorca y *Puñal de claveles* de Carmen de Burgos: Dos versiones de una misma historia

Brenda Ortiz-Loyola

University of Akron

En tiempos en que España luchaba por salir del estancamiento social y económico que acarrea de siglos anteriores ocurre en Níjar (1928) un suceso que estremeció a toda la sociedad española: un asesinato por honor. La noticia, publicada por el Diario de Almería, describe la fuga de una novia con un primo suyo el mismo día de su boda y la posterior interceptación de éstos por un enmascarado que al descubrirlos “disparó repetidas veces contra el primo raptor” (“Cuando va a casarse” 2). El enmascarado, quien resultó ser el cuñado de la novia, admitió posteriormente que:

Había bebido en su cortijo y al encontrarse con los fugados fue “tanto el calor que sintió,” tal su ofuscación e ira, por la vergüenza de la ofensa que se infería a su hermano ... y tal la burla de que le hacía objeto su cuñada ..., que en un arrebato loco se abalanzó [sobre la víctima] y con el revólver mismo de la víctima le hizo tres disparos. (“Del misterioso crimen” 1)

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

A primeras luces el evento comentado parece subrayar la vigencia que aún tenían en España las normas de comportamiento del Siglo de Oro, donde el honor y la honra eran aspectos fundamentales e inviolables que exigían una acción violenta por parte del agraviado para lograr la reparación del daño. Sin embargo el mismo suceso dio origen a dos textos literarios tan distintos en cuanto al tratamiento de los hechos y sus consecuencias que invita a una reflexión sobre las motivaciones de sus autores. Es por ello que el presente trabajo pretende comparar la perspectiva masculina expuesta por Federico García Lorca en *Bodas de sangre* (1932) con la perspectiva feminista adoptada por Carmen de Burgos en *Puñal de claveles* (1931).

En términos generales ambos textos expresan las tensiones entre la cultura patriarcal y el deseo de autorrealización (Truxa 257). No obstante la novela de Carmen de Burgos se inclina más hacia la exposición del tema de la autorrealización femenina mientras que el drama de Lorca presenta un acercamiento global, donde tanto el hombre como la mujer sufren las consecuencias de la sociedad patriarcal. Se propone entonces que Lorca, debido a su concepción fatalista de la vida, desarrolla una obra donde los protagonistas se convierten en víctimas de las rígidas estructuras sociales que los gobiernan mientras que por el contrario, Burgos, impulsada por su lucha feminista, legítima o justifica la acción de los mismos brindándoles la posibilidad de construir un nuevo futuro. Para lograrlo partiremos de un análisis propio de la representación del pensamiento finisecular decimonónico y su alcance en la resolución de los textos para luego profundizar en cómo este pensamiento se manifiesta en la estructura y la temática de ambos.

Tanto Carmen de Burgos como Lorca comparten la misma ideología política y social. A pesar de la discrepancia en cuanto al tratamiento del tema y de la brecha generacional,¹ los dos autores fueron fieles creyentes del gobierno republicano. Ambos poseían un fuerte compromiso didáctico que se manifestaba a través de su activismo político y sus creaciones literarias. Lorca, como codirector de la compañía estatal de teatro "La Barraca" durante la Segunda República Española, organizó giras por los campos de España con el fin de recrear los clásicos literarios en un esfuerzo por educar al público. Asimismo Burgos, feminista confesa, se valió de sus colaboraciones en periódicos y revistas para publicar relatos y novelas cortas con el propósito de educar a las mujeres sobre sus derechos civiles y políticos.

Pese a la intención didáctica de ambos autores la diferencia de género fue un factor determinante en la forma en que éstos articularon sus mensajes. La novela de

Burgos se destaca por desplegar un lenguaje llano dirigido a propiciar un cambio en el comportamiento social de la mujer. En cambio la obra de Lorca se distingue por poseer un lenguaje poético con un contenido altamente metafórico, lo que en cierta forma dificulta su comprensión por parte del público. En cuanto a esta diferencia Roberta Johnson plantea que “[u]nlike male-authored novels of the early decades of [XX] century, which focused on philosophical issues and developed innovative narrative techniques that broke with intellectual past, women’s narrative were largely concerned ... with the impact of literary representation on social customs” (“The Domestication” 222). Para las mujeres escritoras como Burgos la literatura no se circunscribe al aspecto estético sino que constituye fundamentalmente un instrumento para combatir los males sociales que aquejan a la mujer.² El indicador más significativo de la importancia que concedían las mujeres escritoras a la literatura como herramienta de cambio es el final de las obras.

Históricamente la narrativa decimonónica consideraba imposible la coexistencia del romance y la búsqueda de satisfacción personal. Según Rachel DuPlessis, esta contradicción tenía “one main mode of resolution: an ending in which one part of that contradiction, usually quest ..., is set aside or repressed, whether by marriage or by death” (3-4). El rechazo a esta tradición literaria y social lleva a las mujeres escritoras a transformar la narrativa decimonónica que se vale del romance como tropo para suprimir la búsqueda de satisfacción personal de la mujer mediante la adopción de finales alternativos que aparten el pensamiento moderno de la moral tradicional. Tal alteración les permite desarrollar finales que eludan el matrimonio o la muerte como única opción para las heroínas. Como feminista y escritora Carmen de Burgos opta por romper con el pensamiento decimonónico al otorgar un final venturoso a la heroína de *Puñal de Claveles*. En cambio Lorca, debido a la importancia que como escritor vanguardista concede a lo estético, encuentra en el final trágico la mejor forma de reproducir el pensamiento decimonónico que aún prevalecía en la sociedad española.

Los finales de ambas obras, aunque diametralmente opuestos, parten de un ambiente geográfico común: Andalucía. El uso del paisaje andaluz tiene un propósito dual. Por un lado se trata de una región lo suficientemente alejada y estricta en términos de sus normas morales y sociales como para posibilitar la ocurrencia de un crimen como el de Níjar. Por otro lado se relaciona con la visión panteísta de ambos autores y la exaltación de los elementos míticos y primitivos que forman parte de la creencia popular andaluza. Concepción Núñez señala que en la plasmación que hace Burgos del ambiente andaluz: “Contemplamos universo aislado, cerrado en sí mismo, tanto en su geografía

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

como en su organización social, ... unas costumbres y unos rituales que proceden de zonas muy remotas de la cultura mediterránea” (45). Más adelante la misma autora añade: “Rodalquilar se puede comparar con los espacios míticos de otros autores por la atmósfera magnífica que lo envuelve y por las fuerzas telúricas y primitivas que gravitan en su seno” (47). La combinación de estructuras sociales rígidas y fuerzas telúricas sirve también para señalar la presencia de ciertos factores que afectan las vidas de los personajes y que resultan indispensables para descubrir la crítica social de ambos autores. No obstante el tratamiento de dichos factores es otro de los aspectos que diferencia a Burgos de Lorca. Comencemos examinando la estructura general de los textos para luego adentrarnos en las consideraciones temáticas. Tres tipos de elementos se perciben en la obra de Lorca: determinismo ambiental, determinismo biológico y determinismo social. Cada uno tiene su equivalente en la novela de Burgos: fuerzas ambientales, fuerzas biológicas y fuerzas sociales.³

El determinismo ambiental lorquiano nace de las energías naturales que gobiernan la región andaluza y sus habitantes. En *Bodas de sangre* éstas están asociadas a elementos que marcan el destino trágico de los personajes. Dentro de la estructura general de la obra símbolos como la navaja, la nana, y la personificación de la luna y la muerte se convierten en motivos temáticos que crean una circularidad que subraya desde el comienzo de la obra la imposibilidad de triunfo de los protagonistas. Así, la mención de la navaja al principio de la obra por parte de la Madre se convierte en un vaticinio del tipo de muerte que sufrirá su hijo. Igualmente, los cuadros que componen el drama abren y cierran con estos elementos fatídicos anunciando perennemente una desgracia que es confirmada con posterioridad mediante la fusión del plano mítico (vivificación de la luna y la muerte) y el real. La representación de una conspiración entre naturaleza y sociedad permite que Lorca pueda retener toda la tragedia que encierra el crimen de Níjar.

En *Puñal de claveles* el ambiente, aunque también vibra y forma parte integral de la vida de los personajes, transmite un aire de optimismo ausente en la obra lorquiana. En la novela de Burgos los elementos trágicos no superan el plano real. Las alusiones a la muerte y la superstición no pasan de ser un distintivo cultural de la vida andaluza. Hay que recordar que como mencionamos, Burgos desea que sus lectores comprendan a cabalidad el mensaje contenido en su obra, por lo que necesita establecer paralelos con la realidad española. Tal proceder le permite evitar caer en el plano mítico que distingue la obra lorquina, a la vez que le brinda la oportunidad de desarrollar una historia que evite la tragedia y se abra hacia un nuevo futuro basado en la posibilidad de elección y la existencia de esperanza. La viabilidad de un futuro esperanzador toma forma desde los

párrafos introductorios de la novela de Burgos, donde se establece que: “La tarde de primavera, estaba llena de promesas de fecundidad” (37). La palabra fecundidad resulta clave en este contexto porque implica convertir algo en productivo. Con ello la autora nos revela desde el comienzo su clara intención de otorgar un tono positivo al suceso de Níjar mediante la incorporación de un desenlace diferente para los protagonistas. El positivismo de Burgos se ve reforzado posteriormente mediante el planteamiento del libre albedrío. Para Burgos es posible elegir; y en su opinión, la libre elección parece estar respaldada por las instituciones que Lorca señala como productoras de la tragedia: “Puedes decir *no* al pie del altar. Para eso el cura pregunta” (99). Tal afirmación le permite a Burgos proponer que siendo la elección un elemento existente dentro de la estructura social, su ejecución, lejos de asegurar la tragedia lorquina, puede garantizar la felicidad. Felicidad que queda constatada al indicarse que luego de hacer su elección los protagonistas “corrían hacia la dicha” (105).

Al igual que sucede con la estructura general de la obra, la simbología que se relaciona con el determinismo o fuerza ambiental adquiere connotaciones que respaldan las respectivas visiones de estos autores. Por ejemplo el símbolo del toro en *Bodas de sangre*, aunque es una referencia a la vitalidad, suele estar enmarcado dentro de situaciones que aluden al truncamiento de dicho vitalismo. El toro se convierte así en el símbolo de lo vital que se sacrifica en el ritual de sangre que desde el principio constituye la boda. La terminación violenta de la vitalidad se aprecia en el siguiente comentario de la Madre: “¿Y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre, que es un toro?” (21). Semejante trato tienen los símbolos de los puñales y las flores. En *Bodas de sangre* los puñales están asociados a la muerte mientras que las flores se relacionan tanto con la muerte como con el tema de la infertilidad, tópico constante en la obra lorquina y que expone su visión de España como un país incapaz de desarrollar una mentalidad cónsona a los tiempos modernos. Las connotaciones negativas de las flores se perciben en las expresiones de la Madre sobre su difunto esposo: “Los tres años que estuvo casado conmigo, plantó ... una planta que se llama Júpiter, que da flores encarnadas, y se secó” (46). La constante referencia a estos elementos simbólicos dentro de la obra lorquina es precisamente lo que ayuda a mantener el fatalismo que circunda a los personajes. Sin embargo, en *Puñal de claveles* estos mismos símbolos adquieren significados sumamente positivos. El toro se presenta siempre ligado a la vitalidad: “Era fuerte, ...con una rojez que recordaba la sangre de toro” (51). Igualmente, las flores y los puñales se relacionan en todo momento con el deseo individual y la pasión de los personajes, especialmente del personaje femenino:

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

“Era una sensación fuerte y poderosa: la poseían los claveles, con el aroma que la penetraba como un puñal” (81).

De la misma forma los nombres de los personajes femeninos y su caracterización señalan la posibilidad de un desarrollo opuesto en ambas obras. En *Bodas de sangre* el personaje femenino posee un nombre genérico: la Novia. La imprecisión del nombre sugiere cierta conformidad con el papel social que le corresponde como prometida. Con todo cabe señalar que la Novia presenta un conflicto interno causado por la necesidad de decidir entre su deber como hija y miembro de la clase propietaria o su amor por Leonardo y su realización individual. El conflicto, aunque resuelto a favor del amor por Leonardo, no logra liberar al personaje de las pautas sociales y las consecuencias negativas de su acto. Por ello al final la Novia se ve obligada a asumir la posición que la sociedad les asigna a aquellas mujeres que se consideran deshonradas. Su encierro pone de manifiesto la forma en que las normas sociales terminan imponiéndose sobre las expectativas individuales de la protagonista y la fuerzan a ocupar nuevamente una posición subordinada. La imprecisión del nombre sugiere cierta conformidad con el papel social que le corresponde como prometida puesto que según Burton, “by using generic rather than proper names ... Lorca suggests that the individuality of his characters is subordinated to their functions as representatives of certain social roles or institutions” (260-261).

Contrario a Lorca, Carmen de Burgos nombra a su personaje femenino Pura. El nombre no sólo le otorga individualidad al personaje sino que sugiere que los deseos que la impulsan a tomar la decisión de huir con José son tan limpios y genuinos como su nombre y que, por lo tanto, merece un final feliz. Esta conclusión queda respaldada por la propia caracterización que hace Burgos del personaje, a quien describe de la siguiente forma: “La Naturaleza, ... le había dado también un espíritu diferente, más fino, más lleno de inquietudes” (74). Ahora bien, es importante indicar que Pura sufre el mismo tipo de conflicto que la Novia de Lorca. El conflicto es revelado por el narrador básico al expresar: “Había ya cumplido los veinte años y veinte años eran muchos años allí. ... No estaba en edad de descuidarse” (50); y “tenía la sensación de que era preciso casarse” (65). Pese a lo anterior hay un claro contraste entre Pura y la Novia. La diferencia principal estriba en que la decisión de Pura de huir con José, lejos de traer desgracia a su vida y obligarla a reinsertarse dentro del esquema social patriarcal bajo el epíteto de deshonrada, le brinda la posibilidad de comenzar un futuro nuevo alejada de las pautas patriarcales que la coaccionan e impiden su felicidad. De esta forma Burgos utiliza la

fuerzas ambientales de un modo distinto a Lorca, ajustándola a su visión del mundo y al propósito de su obra. Pasemos ahora a discutir brevemente el factor biológico.

En *Bodas de sangre* el destino fatídico de la Novia está influido en parte por un determinismo biológico que convierte la tragedia en un proceso cíclico. Desde el primer acto el Padre establece que la Novia es una réplica de la madre: “Se parece en todo a mi mujer” (51). Esta aseveración revela el carácter premonitorio de los comentarios anteriores de la Vecina: “A su madre la conocí. Hermosa. Le relucía la cara como a un santo; pero a mí no me gustó nunca. No quería a su marido” (29); y los que posteriormente hace la propia Novia en referencia a su madre: “Pero se consumió aquí” (60). La Novia, al igual que su madre, está sentenciada a sufrir las consecuencias negativas de la represión de sus deseos individuales. Consecuencias que definitivamente se revelan como funestas y que apuntan a la intención de Lorca de llamar la atención al círculo vicioso que crean los cánones sociales que estipulan y favorecen los matrimonios por conveniencia sobre los matrimonios basados en el amor y el deseo individual. La repetición de las desdichas de la madre en la hija es una clara señal del estancamiento social y moral que Lorca percibe en España; además de ser una causa material de la tragedia. Sin embargo debemos aclarar que en *Bodas de sangre* la Novia no es el único personaje que presenta ese determinismo biológico. Hay que recordar que en *Bodas de sangre* Lorca presenta los efectos nocivos de los estándares sociales patriarcales de una manera integral. Por lo tanto El Novio y Leonardo son personajes que también sufren esa predestinación. La relación previa entre los Félix, familiares de Leonardo, y los familiares del Novio es lo que marca el desenlace funesto de ambos personajes. El Novio debe morir, al igual que su padre y su hermano a manos de un Félix, en este caso Leonardo. De este modo se completa el círculo vicioso que afecta tanto a hombres como a mujeres.

El desarrollo de las fuerzas biológicas en *Puñal de claveles* difiere de lo que ocurre en *Bodas de sangre*. En *Puñal de claveles* es patente que Pura, personaje en el cual se enfoca la autora, va a ser capaz de romper con el círculo vicioso del cual no pudo escapar la Novia. Lo anterior se desprende de la descripción que se hace del personaje: “Pura tenía fama de guapa, y, al decir de las gentes, prometía parecerse a su madre. Pero por el momento no se le asemejaba en nada” (43). Mediante esta aseveración Carmen de Burgos siembra la duda con respecto al futuro de Pura y ofrece al lector un indicio de esperanza. Las gentes se presentan como representantes del sistema social que busca amoldar el comportamiento femenino; en este caso conformar la conducta de Pura a la de su madre. No obstante la ausencia de parecido real es una indicación por parte de Burgos

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

de que Pura cuenta con la voluntad suficiente para evitar repetir la historia. Ello brinda a la autora la posibilidad de dar un giro más positivo a la narración, de manera que la mujer, en lugar de ser penalizada por alejarse de los cánones patriarcales, pueda ser recompensada.

En lo anterior observamos nuevamente cómo Lorca utiliza el elemento biológico para reforzar el final trágico de los personajes mientras que Burgos elimina la posibilidad de que el mismo se convierta en un factor que frustre la autorrealización del personaje femenino. Queda por analizar entonces el factor social, elemento clave en la obra de ambos autores. El factor social, al igual que el ambiente y el elemento biológico, crea en la obra de Lorca un entorno trágico donde los personajes son incapaces de lograr su realización individual a pesar de los esfuerzos por conseguirla. El surgimiento de dicho ambiente se debe en gran medida a los roles que impone la sociedad a los sexos; roles que fijan el futuro de los personajes sin que exista la posibilidad de que éstos puedan superarlos. En este contexto una de las instituciones sociales que más se destaca en términos de su capacidad opresora es el matrimonio. Según las pautas establecidas por la sociedad patriarcal de *Bodas de sangre* el matrimonio tiene una función prominentemente utilitaria. No hay lugar para el amor ni el deseo.

Si tomamos en cuenta lo expuesto previamente al analizar la obra de Lorca observamos que el matrimonio entre el Novio y la Novia se fundamenta justamente en el deseo de las familias de agrandar y consolidar los bienes. La primera insinuación sobre el aspecto utilitario del matrimonio se origina en la voz de la Suegra: "Se van a juntar dos buenos capitales" (41). Comentario que es confirmado por el propio padre de la novia al indicar que: "Las viñas valen un capital. ... Lo que siento es que las tierras ... ¿entiendes? ... estén separadas. A mí me gusta todo junto" (47). Vemos entonces que en la sociedad que nos describe Lorca la "relación entre la mujer y el hombre está totalmente supeditada a la estructura económica" (Ortega 151). No obstante, el aspecto utilitario del matrimonio no se limita al factor económico puesto que *Bodas de sangre* señala también la creencia general que circunscribe a dicha institución una función puramente procreativa. Esta noción, relacionada con la mentalidad católica, encuentra su máxima expresión en la figura de la Madre quien expresa: "Sí, sí; y a ver si me alegras con seis nietos, o los que te dé la gana, ya que tu padre no tuvo lugar de hacérmelos a mí" (26). Este aspecto de la religión, se convierte en blanco de la crítica de Lorca y en uno de los elementos que el autor parece señalar como determinantes en el estancamiento de la sociedad española.

En *Bodas de sangre* la función procreativa del matrimonio también está íntimamente ligada al interés materialista de las familias. Los hijos no son sólo una forma de perpetuar la especie sino que brindan la mano de obra necesaria para continuar acrecentado el caudal familiar. Es por eso que el Padre al revelar su afán de tener nietos indica lo siguiente: “Yo quiero que tengan muchos [hijos]. Esta tierra necesita brazos que no sean pagados” (83). Se confirma así la visión utilitaria del matrimonio y la imposibilidad de que los personajes puedan en algún momento optar por una unión matrimonial cimentada en el amor y la pasión. En *Bodas de sangre* todos los esfuerzos sociales van dirigidos a lograr matrimonios convenientes. Las uniones entre personas de clases sociales diferentes no son viables, lo que impide que la relación entre la Novia y Leonardo, quien es pobre, pueda consumarse. Como consecuencia, el intento de ambos personajes por hacer prevalecer su amor sobre la norma social utilitaria fracasa.

Al comparar la perspectiva lorquiana sobre el matrimonio con la de Carmen de Burgos notamos que en *Puñal de claveles* se presenta la misma visión utilitaria. Para la madre⁴ de Pura es indispensable que su hija se case con un “buen partido.” Es decir, con un hombre cuyo caudal garantice la ampliación de la hacienda. Así se establece en la novela al indicarse que: “La boda prometía ser un acontecimiento, un alarde de ostentación, con la que los nuevos ricos querían afianzar su prestigio de labradores acaudalados” (52). De este modo, al igual que ocurre en *Bodas de sangre*, la sociedad sobrepone la conveniencia matrimonial a los deseos individuales.

Otro aspecto que se destaca en *Puñal de claveles* y que se relaciona con la mentalidad católica sobre el matrimonio son las amonestaciones. Este elemento, ausente en el drama de Lorca, entendemos que responde a la intención de la autora de acentuar las restricciones que el matrimonio impone a la mujer desde el mismo momento en que se adquiere la condición de prometida. Las amonestaciones, ritual fomentado por la Iglesia Católica, impiden que una novia pueda salir de su casa, sellando con ello su pertenencia y subordinación al futuro esposo. El siguiente fragmento de *Puñal de claveles* es una clara muestra de las implicaciones de las amonestaciones para la mujer de la época:

- Esta noche hay baile en el Granadillo... - insistió el buhonero.
- Pero ella no puede ir—dijo la madre, con cierta satisfacción—. Esta mañana se ha corrido en Níjar la primera amonestación.
- ¡Ah!, vamos, que estás ya presa—dijo el vendedor. ...

.....

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Le parecía que era verdad que con aquella amonestación lejana estaba presa.

Le pareció que los ojos de Antonio la miraban con expresión distinta, con algo de vencedor, como si valuase y tomase posesión de su cuerpo. (57-58)

La cita anterior sirve para demostrar la importancia que Burgos otorga al tema de la subordinación de la mujer mediante el matrimonio. La amonestación marca el inicio de la sumisión total, el dominio del hombre y la apreciación de la mujer como mero objeto. Asimismo constituye un ejemplo de los motivos por los que Establier opina que las obras de Carmen de Burgos han logrado “poner en tela de juicio dos de las instituciones más poderosamente ancladas en la sociedad española de su tiempo: la religión y el matrimonio” (182).

La referencia a las amonestaciones es un elemento que destaca el origen arcaico de las normas sociales españolas. Las amonestaciones tienen su génesis en el Concilio de Trento que se llevó a cabo durante el periodo comprendido entre 1545 y 1563, donde se produjo un documento titulado “Decreto de reforma sobre matrimonio” cuyo propósito fue reconocer como válidos sólo aquellos casamientos que se contrajeran ante el párroco y tras las previas amonestaciones (Rivera 12). Podemos afirmar entonces que la mención a las amonestaciones en *Puñal de claveles* tiene además el propósito de subrayar la necesidad urgente de cambiar las normas sociales para ajustarlas a las exigencias de una nueva época. Igualmente señala la posición de la autora, la cual coincide con la de Lorca, respecto a que las prácticas religiosas son un factor que contribuye a la subordinación de la mujer.

Ahora bien, Lorca en lugar de utilizar las amonestaciones, se vale de la relación entre el matrimonio y la estructura económica de la sociedad para exponer la opresión y la falta de la libertad que conlleva el matrimonio para la mujer. Dicha opresión se manifiesta en los roles que se le asignan a cada sexo. En *Bodas de sangre* se insiste en que la mujer, una vez casada, está obligada a permanecer en un retraimiento total. Por ello, la Madre le comenta a la Novia lo siguiente:

MADRE. ¿Sí? ... ¿Tú sabes lo que es casarse criatura?

NOVIA. Lo sé.

MADRE. Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás. (51)

Empero, la obra también destaca la división marcada de roles sociales en términos más generales. El Padre, por ejemplo, describe a la Novia de la siguiente forma: “Hace las migas a las tres, cuando el lucero. No habla nunca; suave como la lana, borda toda clase de bordados” (49). Todo lo anterior, y en especial la referencia al silencio, constituye un claro indicio de la posición subordinada de la mujer en la sociedad española de la época.

De todo lo expuesto se desprende que las expectativas sociales respecto al matrimonio son similares en las obras de Lorca y Burgos. Debemos considerar entonces qué otros componentes aparecen en *Bodas de sangre* que provocan que los protagonistas no puedan superar todas estas restricciones sociales mientras que en *Puñal de claveles* las mismas limitaciones sociales no impiden la victoria de los amantes. Para contestar lo anterior conviene añadir el elemento del honor⁵ al determinismo ambiental y biológico analizado en la primera parte de este trabajo. El honor resulta sumamente importante en la obra de Lorca porque es la causa última por la que los personajes no pueden lograr la realización de sus deseos individuales.

El honor, al igual que la mayor parte de los cánones que plasma la sociedad lorquiana, tiene sus raíces en formas de vida y valores medievales. En la Edad Media el código de honor imponía a los hombres la venganza de cualquier atentado contra su reputación. Sin embargo esa reputación estaba íntimamente ligada a la castidad femenina. Por ende la mera sospecha de ausencia de castidad por parte de la mujer era considerada como una afrenta al honor masculino. En *Bodas de sangre* la muerte del Novio y Leonardo es fruto de la puesta en práctica de ese código, ya que la Madre empuja al Novio a ir tras los amantes para ajusticiar su honor. La muerte de ambos hombres, unido al encierro que va a sufrir la novia como consecuencia de su deshonra, es la manera en que Lorca recalca la imposibilidad de triunfo de los deseos individuales en una sociedad que aún se rige por normas opresivas y antiguas. En *Bodas de sangre* todo conspira contra la felicidad individual: el ambiente, la familia y la sociedad. De ahí que se afirme que Lorca posee una visión fatalista de la vida⁶ y que es debido a ese enfoque que el autor convierte a todos los personajes en víctimas del sino.

Lo expuesto sobre *Bodas de sangre* no implica que Carmen de Burgos no admita la existencia de ese código de honor y el potencial destructivo que el mismo tiene. El reconocimiento de los peligros que acarrea la puesta en práctica del código de honor se manifiesta en *Puñal de claveles* al expresarse lo siguiente: “Si los encontraban en aquel país vengativo, la muerte del muchacho era cosa segura. ... No era raro en la comarca

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

que un antiguo novio robase a la desposada en su boda, ... y de que una boda preparada con alegría, terminase con sangre” (104-106). No obstante Burgos procura que las fuerzas naturales e instintivas de los protagonistas venzan las restricciones sociales:

Se sentían felices, como jamás hubieran podido serlo en una pasión serena y en una boda preparada.

Gozaban, sin saberlo, la voluptuosidad suprema de las uniones primitivas. La boda por raptó. Aquel deleite de los enamorados que en las tribus salvajes robaban a la esposa y escapaban con ella. Parecía más intenso así el placer de la conquista. (102)

El triunfo de los protagonistas le permite a Burgos proponer los estados primitivos como una forma de vida preferible a la sociedad patriarcal. La idea se fundamenta en que en las sociedades primitivas existe una mayor conexión con las fuerzas naturales y se reconoce la validez de los instintos humanos. Además hay una ausencia de reglas morales o sociales que atenten contra la felicidad y la autorrealización.

Con la superación de los enamorados Burgos plantea la posibilidad de erigir una sociedad mejorada donde prevalezca “un nuevo tipo de relación entre los sexos en perfecta consonancia con la naturaleza, fundamentada en la libertad absoluta y en el predominio de los instintos” (Establier 182). Ahora bien, entendemos que el final feliz en la novela de Burgos tiene su origen en el deseo de la autora de concienciar a las mujeres sobre sus derechos y de propagar su lucha en favor de la igualdad de los sexos. Lo anterior resulta sumamente viable si consideramos que años antes Burgos había expuesto claramente sus ideas respecto a las relaciones de género en la obra titulada *La mujer moderna y sus derechos* (1927). En esta obra Burgos expresa lo siguiente: “Toda idea de superioridad en sentido genérico es absurda, hay que convenir en que los dos sexos pueden ser completamente iguales” (citado por Bravo 185). Asimismo Carmen de Burgos se refiere al matrimonio en los siguientes términos: “Sin amor y libertad, por parte de ambos cónyuges, no puede existir el hogar feliz” (Bravo 185). La preocupación de Burgos por la felicidad en el ámbito conyugal nace de la realidad jurídica de la época. Una vez consumado el matrimonio la disolubilidad del mismo era imposible; “sólo la separación estaba contemplada dentro de la legalidad” (Louis, “Carmen” 3). En tales circunstancias era propio que Burgos considerara que “Los dos grandes males del matrimonio [eran] la subordinación de la mujer y la indisolubilidad” (Bravo 186).⁷ De ahí su insistencia en el amor y la libre elección como elementos indispensables para lograr la felicidad, y su activismo en pro del divorcio. Cabe recordar que en su ensayo *El divorcio*

en España (1904) Burgos propone el divorcio como instrumento reparador de una estructura social que perjudica a ambos cónyuges. Las posturas de Burgos con respecto a la problemática social y jurídica de la mujer nos permiten afirmar que en *Puñal de claveles* la justificación de los actos de la protagonista está en consonancia con la posición feminista de la autora. Pura, al igual que lo hizo Burgos en su momento,⁸ “take[s] [her] fate into [her] own hands and reshapes [her] destiny away from the tradición eterna of the patriarchal system” (Johnson, “Gender” 173).

Al igual que ocurre con Burgos, la visión fatalista de Lorca está íntimamente ligada a la experiencia personal del autor. Para Alberto Mira, la obra de Lorca contiene “signos claros de su lucha personal, ... de la tensión entre deseo y normas sociales” (262). El origen del fatalismo lorquiano puede hallarse entonces en la imposibilidad del propio autor de lograr su autorrealización en una sociedad que reprime tanto la homosexualidad como cualquier otra manifestación de libertad sexual. De ahí que, como mencionáramos, Lorca opte por un acercamiento integral que refleje las consecuencias negativas de las normas patriarcales para ambos sexos. La representación de amores imposibles es para Lorca la expresión de su frustración frente a un mundo que percibe la homosexualidad como una aberración producto de la modernidad.⁹

Nos parece entonces acertado concluir que, tanto *Bodas de sangre* de Federico García Lorca como *Puñal de claveles* de Carmen de Burgos, obras basadas en el crimen de Níjar, presentan un conflicto entre el amor como fuerza avasallante de la naturaleza y las normas de vida que impone la tradición (Vivero 10). No obstante la importancia que Lorca, como autor masculino, otorga a lo estético y lo dramático redundando en una ratificación del destino trágico de la nación. La visión fatalista, que puede entenderse como reflejo de la lucha personal del autor, impregna el ambiente, la familia y la sociedad lorquiana y provoca que los protagonistas de *Bodas de sangre* fracasen en su intento por librarse de las pautas sociales que los limitan. De manera opuesta la protagonista de *Puñal de claveles* logra superar todos los obstáculos sociales y, al final, despliega una actitud positiva siempre fijada en la “promesa de una vida nueva” (107). Tal legitimación responde al feminismo militante de Carmen de Burgos cuya apreciación de la literatura como instrumento promovedor de cambios le permite adoptar una visión del futuro de la mujer caracterizada por un tono repleto de esperanza.¹⁰

Notas

¹ Carmen de Burgos nació en 1867 por lo que, aunque no ha sido adscrita a ningún movimiento literario específico, se encuentra más cercana a la generación del 98; mientras que Federico García Lorca nació en 1898 y pertenece a la generación de escritores del 27.

² El deseo de exponer los problemas sociales de un modo comprensible para la audiencia y de transmitir la necesidad de un cambio condujo a autoras como Burgos a acogerse al realismo y a cultivar el género melodramático, tendencia disímil a la practicada por Lorca. Según Anja Louis, la simplificación léxica de las obras de Burgos permite crear mediante la descripción que se hace de los personajes una polarización que provoca la identificación inmediata del público con el personaje femenino (“Melodramatic” 95-102). Como parte de dicha polarización, en *Puñal de claveles* se describe al personaje masculino de la siguiente forma: “Su novio, tan mayor para ella, tan rudo, no era para despertar su pasión” (74). Mientras tanto al personaje femenino se le representa como una mujer guapa, de espíritu fino, pero insatisfecha en el amor: “¿Pero qué valía todo eso en su vida cansada y monótona? ¿De qué servía ni siquiera ser hermosa en aquel desierto? Por instinto, comprendía que la belleza necesitaba otro marco” (43). Véase: Louis, Anja. “Melodramatic Feminism: The Popular Fictions of Carmen de Burgos.” *Constructing Identity in Contemporary Spain*. Ed. Jo Labanyi Oxford: Oxford UP, 2002. 94-112.

³ En el caso de Burgos preferimos llamarlas “fuerzas” puesto que las mismas no predeterminan el futuro de los personajes.

⁴ Es interesante notar que tanto en *Bodas de sangre* como en *Puñal de claveles* la madre representa el autoritarismo intransigente de la sociedad. La figura materna se convierte entonces en un elemento social importante en la reproducción y mantenimiento de los patrones de conducta patriarcales.

⁵ El código de honor no sólo era una costumbre en uso en el momento de escribirse las obras sino que era un comportamiento sancionado por la legislación vigente. El artículo 438 del Código Penal Español estipulaba lo siguiente: “El marido que, sorprendiendo en adulterio a su mujer matare en el acto a los adúlteros o a alguno de ellos, o les causare cualquiera de las lesiones graves, será castigado con la pena de destierro. Si les produjere lesiones de otra clase, quedará exento de pena. Estas reglas son

aplicables, en análogas circunstancias, a los padres respecto de sus hijas menores de veintitrés años y sus corruptores, mientras aquéllas vivieren en la casa paterna” (citado por Establier 108). Véase: Establier Pérez, Helena. *Mujer y feminismo en la narrativa de Carmen de Burgos “Colombine.”* Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2000.

⁶ La concepción fatalista de Lorca no es señal de desánimo por parte del autor. Es más bien el resultado de su afán por plasmar las consecuencias reales del mantenimiento de normas sociales y morales basadas en creencias y formas de comportamiento tradicionales. El autor aspira a un cambio verdadero que en el contexto de la obra es manifestado por las afirmaciones que hacen los leñadores: “El mundo es grande. Todos pueden vivir en él”; “Hay que seguir la inclinación; han hecho bien en huir” (104).

⁷ La preocupación de Burgos por la situación de la mujer dentro de la institución matrimonial se ve reflejada en *Puñal de claveles* al expresarse lo siguiente: “Casarse era preciso; pero el casarse ¿era ir al amor o era ir al fastidio?” (65). Burgos, Carmen de. *Puñal de claveles*. 1931. Ed. Miguel Naveros. Almería: Editorial Cajal, 1991.

⁸ Carmen de Burgos huyó a Madrid con su hermana y su hija luego de decidir abandonar a su esposo. Allí inicio una nueva vida como periodista y escritora que le permitió cierta independencia económica y la posibilidad de dedicarse en cuerpo y alma a la mucha feminista. Para más información sobre la biografía de Burgos véase: Bieder, Maryellen. “Carmen de Burgos: una mujer española moderna.” Trans. Giovanna Urdangarain. *Literatura y feminismo en España (S. XV-XXI)*. Ed. Lisa Vollendorf. Barcelona: Icaria Editorial, 2005. 225-40.

⁹ Alberto Mira apunta al hecho de que la propia Carmen de Burgos consideraba la homosexualidad como una amenaza resultado de una modernidad mal entendida (84). Expresa este autor que Burgos queda “atrapada en la contradicción entre liberalismo (era una feminista convencida) y homofobia. ... Trata de condenar la homosexualidad y su creciente visibilidad en los círculos intelectuales, pero en esto choca con su impulso progresista que le pide liberalismo y tolerancia contra las actitudes cerradas de la Iglesia” (83). Mira, Alberto. *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona: Editorial Egales, 2004.

¹⁰ Hay que recordar que Burgos muere antes del estallido de la Guerra Civil Española y que en el momento inmediatamente anterior a su muerte las mujeres habían logrado, bajo el gobierno de la Segunda República, grandes avances respecto a sus

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

derechos individuales y políticos como el derecho al voto, el derecho al divorcio y el derecho a trabajar fuera del hogar.

Obras Citadas

- Bieder, Maryellen. "Carmen de Burgos: una mujer española moderna." Trans. Giovanna Urdangarain. *Literatura y feminismo en España (S. XV-XXI)*. Ed. Lisa Vollendorf. Barcelona: Icaria Editorial, 2005. 225-40.
- Bravo Cela, Carmen. *Carmen de Burgos (Colombine): Contra el silencio*. Madrid: Espasa, 2003.
- Burgos, Carmen de. *Puñal de claveles*. 1931. Ed. Miguel Naveros. Almería: Editorial Cajal, 1991.
- Burton, Julianne. "The Greatest Punishment: Female and Male in Lorca's Tragedies." *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Ed. Beth Miller. Berkeley: U of California P, 1983. 259-79.
- "Cuando va a casarse, desaparece la novia y es encontrada junto al cadáver del hombre con quien se fue." *Diario de Almería*. 24 de julio de 1928: 2. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. 15 de enero de 2008. <http://prensahistorica.mcu.es/prensahistorica/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=2131467>.
- "Del misterioso crimen de Níjar ha desaparecido la incógnita." *Diario de Almería*. 27 de julio de 1928: 1. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. 15 de enero de 2008. <http://prensahistorica.mcu.es/prensahistorica/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=2131470>.
- DuPlessis, Rachel Blau. *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth Century Women Writers*. Bloomington: Indiana UP, 1985.
- Establier Pérez, Helena. *Mujer y feminismo en la narrativa de Carmen de Burgos "Colombine"*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2000.
- García Lorca, Federico. *Bodas de sangre*. 1932. México: Editores Mexicanos Unidos, 1993.
- Johnson, Roberta. "The Domestication of Don Juan in Women Novelists of Modernist Spain." *Intertextual Pursuits: Literary Mediations in Modern Spanish Narrative*. Eds. Jeanne P. Brownlow and John W. Kronik. Lewisburg: Bucknell UP, 1998. 222-38.

- . "Gender and Nation in Spanish Fiction between the Wars (1898-1936)." *Revista canadiense de estudios hispánicos* 21.1 (1996): 167-79.
- Louis, Anja. "Carmen de Burgos: 'divorciadora', sufragista, dama roja." *Página abierta* 134 (febrero 2003): 1-6. Publicación de *Pensamiento Crítico*. Federación de Asociaciones de Dinamización Sociocultural (FADS). 18 de julio de 2007. <<http://www.pensamientocritico.org/anjlou023.htm>>.
- . "Melodramatic Feminism: The Popular Fiction of Carmen de Burgos." *Constructing Identity in Contemporary Spain*. Ed. Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 2002. 94-112.
- Mira, Alberto. *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona: Editorial Egales, 2004.
- Naveros, Miguel. "La doble versión de una noticia: La realidad y el deseo." Introduction. *Puñal de Claveles*. De Carmen de Burgos. Almería: Editorial Cajal, 1991. 23-30.
- Núñez Rey, Concepción. *Carmen de Burgos, Colombine, en la Edad de Plata de la literatura española*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005.
- Ortega, José. "Conciencia social en los tres dramas rurales de Lorca." *Nuevas perspectivas sobre la generación del 27*. Ed. Héctor Romero. Miami: Ediciones Universal, 1983. 147-60.
- Rivera, Olga. *La mujer y el cuerpo femenino en La perfecta casada de Fray Luis de León*. Newark: Juan de la Cuesta, 2006.
- Saiz de Ríos, Ilda B. *Federico García Lorca: Bodas de sangre, el ritual sacrificial del heroísmo*. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra, 1998.
- Truxa, Sylvia. "Corrientes y prácticas literarias en la obra de Carmen de Burgos." *Literatura y pensamiento en España: Estudios en honor de Ciriaco Morón Arroyo*. Newark: Juan de la Cuesta, 2003. 245-61.
- Ugarte, Michael. "Carmen de Burgos ('Colombine'): Feminist Avant la Lettre." *Spanish Women Writers and Essay: Gender, Politics, and the Self*. Eds. Kathleen M. Glenn and Mercedes Mazquiarán de Rodríguez. Columbia: U of Missouri P, 1998. 55-74.
- Urioste, Carmen de. "Canonicidad y feminismo: Los textos de Carmen de Burgos." *RLA* 5 (1993): 527-32.
- Vivero, Manuel. Prólogo. *Bodas de sangre*. De Federico García Lorca. 1932. México: Editores Mexicanos Unidos, 1993. 7-14.

Los modelos de la niña mala en Mario Vargas Llosa

María Regina Ruiz

University of Evansville

Vivimos en una época de modelos fugaces, inmediatos y hasta desechables. Cada vez estamos más pendientes de los mismos. Para algunos se debe a la globalización, al postmodernismo o a la enorme influencia de los medios de comunicación en nuestro día a día. En palabras de J.C.D. Clark, “el pasado toma un segundo lugar, y el presente es el protagonista” (29). Dicho protagonismo se encuentra en las revistas, programas de televisión, noticias en los periódicos, e instituciones académicas. Leemos, escribimos, nos comunicamos de formas distintas y consumimos la información apresuradamente. Con frecuencia se nos ofrecen nuevas oportunidades para experimentar y producir distintos contextos. Somos partícipes y, al mismo tiempo, creadores de un infinito número de realidades en el cine, teatro, museos, y mundos virtuales. Por ende, es posible afirmar que el simulacro cobra cada vez más importancia en nuestro tiempo. La representación ha sido abarcada por una infinidad de modelos. Jean Baudrillard asegura que el simulacro ya no tiene un referente, un territorio, una sustancia. Se trata más bien de una generación de modelos de lo real sin origen o sin realidad: lo hiperreal (*Simulacra*).

La realidad imita a la naturaleza sin necesidad de ser un espejo de la misma. En la pintura, por ejemplo, la realidad es reproducida con precisión y de acuerdo con el punto de vista subjetivo del observador, el cual añade su perspectiva al objeto de belleza. (Eco, *History*). Lo mismo se puede afirmar de cualquier artista y su obra. En la novela de Mario Vargas Llosa titulada *Travesuras de la niña mala* publicada en 2006, el lector es testigo del ir y venir de numerosas realidades partiendo de una niña, una chilenua, un personaje inquieto y juguetón. Los modelos en este relato adquieren valor por sí mismos, escapan, siguen sus rumbos sin mirar atrás. Nos encontramos ante modelos que viajan por el Perú, Francia, Japón y no dejan de crearse y recrearse.

Lo real se produce partiendo de células matrices, bancos de la memoria, modelos de control—y puede ser reproducido innumerables veces (Baudrillard, *Simulacra 2*). Ya no se trata de una imitación, una duplicación o de una parodia. Se trata más bien de suplir lo real por lo real. Es decir, se da paso a la recurrencia de modelos o a la generación simulada de diferencias (Baudrillard, *Simulacra 2*). Así el simulacro se opone a la representación. Es importante recordar que, la representación parte del principio de equivalencia del signo y de lo real. El simulacro, por el contrario, parte de la utopía del principio de equivalencia y de la negación radical del signo como valor, del signo como la reversión y el final de toda referencia. Mientras la representación intenta absorber el simulacro interpretándolo como una representación falsa, el simulacro abarca a la representación como si ésta misma fuera un simulacro (Baudrillard, *Simulacra 6*). En las *Travesuras de la niña mala* la chilenua o Lily es el simulacro que engloba a la representación, y que guía al lector a través de una galería de modelos, dando lugar a la generación simulada de diferencias a las que se refiere Baudrillard.

Este ensayo analiza distintos pasajes en la novela de Vargas Llosa en los que la Lily o la niña mala se crea y recrea mostrando un conglomerado de modelos. Además la falta de un referente permitirá que la chilenua teja una filigrana de modelos independientes y fugaces. Las ideas sobre el simulacro de Baudrillard serán claves para el estudio. Por otro lado, el concepto de la Expo, como catalizador de modelos dinámicos, contribuirá al acercamiento de la novela del peruano. Finalmente este estudio permitirá un acercamiento a una historia de amor que es mucho más que eso, es un entramado de personajes que recuerda a una red llena de distintos caminos.

Las diferentes caras de la niña mala apuntan a distintas imágenes. El narrador de esta novela, Ricardo, se enamora de la chilenua quien sacudirá su vida una y otra vez. Él hace alusión, por ejemplo, a la sorpresa que se llevarían sus amigos si les confesara que,

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

en sus años en París, la única muchacha con la que se había acostado había sido una peruana, y nada menos que Lily, la falsa chilena de su infancia. Dicha idea de falsedad es clave en la novela, ya que Ricardo y los mismos lectores tendrán que redefinir lo falso. La imagen es interesante, no solamente por su papel de reflejo, espejo, sino también porque contamina la realidad y porque la modela. La imagen se apropia de la realidad para conseguir sus propios objetivos (Baudrillard, *The Evil* 16). Desde las primeras páginas de esta historia, el lector es testigo de invenciones, creaciones y confusiones parecidas.

Ricardo describe a la niña mala y a su hermana cuando todavía eran unas chiquillas en Lima. La menor parecía la mayor y viceversa, aunque ambas tenían algunos rasgos que las diferenciaban. Efectivamente, las invenciones son cuantiosas, tal es el caso del día en el que las chilenitas, Lily y su hermana, son descubiertas ante sus amistades miraflores: "... el sibilino rumor se había extendido por toda la pista de baile ... ¡No son chilenas! ¡No, no lo eran! ¡Puro cuento! ¡Mintieron! ¡Engañaron! ¡Se inventaron todo!" (23). Esta última frase es reveladora, ya que el lector será testigo de variadas invenciones que se encontrarán y seguirán su propio rumbo.

La niña mala aparece y desaparece, vuelve a producirse como en el caso de la camarada Arlette, la guerrillera. Ricardo explica que la camarada Arlette había cambiado mucho, sobre todo, en su manera de hablar. Sin embargo, a los ojos del narrador, la picardía de la chilena seguía viva. Él mismo le recuerda a la camarada su pasado en vano, debido a que ella ya es otra. Para la niña mala, no hay vuelta atrás; el pasado muere con cada nueva invención.

Las creaciones y recreaciones siguen en el relato del peruano, especialmente cuando aparece por primera vez Madame Arnoux. La chilena se ha transformado nuevamente: "Parecía un maniquí de *Vogue* vestida toda de amarillo, con unos zapatitos blancos y una sombrilla floreada. El cambio era extraordinario, en verdad" (58). El mismo narrador intenta organizar todos los retratos o modelos de la chilena, pero no lo consigue. La misma niña mala muestra cómo el carecer de origen u olvidarlo ayuda a su recreación.

Es más, las transformaciones de la chilena dejan al narrador en verdaderos estados de crisis, al darse cuenta de que no puede controlar a este personaje tan peculiar.

[F]ui saliendo poco a poco de la crisis en que me dejó la desaparición de la ex chilena, la ex guerrillera, la ex madame Arnoux. ¿Cómo se llamaba ahora? ¿Qué personalidad, qué nombre, qué historia había adoptado en esta nueva etapa de su vida? Su nuevo amante debía ser muy importante, bastante más que ese asesor del Director de la UNESCO, ya muy modesto para sus ambiciones, al que había dejado hecho un trapo. (85)

Las recreaciones de la niña mala se escapan por voluntad propia.

Conforme con Jean Baudrillard, la realidad es una ilusión. El mundo mismo debe descubrirse, no como verdad, sino como ilusión (*Radical Thought* 57). Para percibir mejor dicho mundo, es posible basarnos en el concepto de una expo. Una expo es una exhibición pública, la cual se presenta como un fenómeno de muchas caras, lleno de contradicciones, abierto a varios usos. Podemos interpretarla desde muchos puntos de vista (Eco, *Travels* 291). Umberto Eco en *Travels in Hyperreality* (1986) asegura que en nuestro siglo la sociedad industrial ha inventado otro tipo de expo, la cual no despliega productos u objetos. La nueva expo tiene como pretexto el presentar algo más. Este algo es la expo misma (296). Por ejemplo, en el caso de la Expo en Zaragoza, España, en el año 2008 uno de los centros de atención será el agua. Distintas exhibiciones, juegos tecnológicos, conciertos, entre otros, transformarán su propio entorno. Se trata de una serie de exposiciones camaleónicas en las que los visitantes y la misma Expo interactuarán constantemente.

Es posible llevar esta idea a una discusión sobre la niña mala. Por ejemplo, no sólo Madame Arnoux ha cambiado, también el mundo del que ella se rodea es otro. Ahora se trata de un mundo muy inglés en el que encontramos a Mrs. Richardson. La ideología básica de la expo es que el envoltorio es más importante que el producto. Es decir, los objetos comunican el valor de una cultura, la imagen de una civilización (Eco, *Travels* 299). Se trata entonces de una cultura de modelos en los que el embalaje es un accesorio, una excusa para presentar una realidad que palpita con cada nuevo movimiento.

Podemos afirmar que vivimos en una cultura en la que el presente toma protagonismo. El presente elimina lo que no está relacionado con él. En esta novela los modelos son desechables, forman parte del pasado enseguida, como en el siguiente pasaje:

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Me alegraba mucho haber tenido noticias de ella por mi colega, nuestro amigo común, saber que le iba tan bien y que estaba tan contenta en Tokio ... Como no sabía qué nombre utilizaba ahora, me limité a encabezar la carta así: Querida peruanita. (166)

Cuando el narrador vuelve a encontrarse con la chilena, los modelos de la niña mala son aún más evidentes. Ahora ella es una japonesa delicada, inclusive el color de la piel es otro. No sólo se trata de que su ropa o envoltorio hayan sufrido cambios, ella misma es otra. Es posible decir que esta expo escurridiza se ha transformado nuevamente. El presente es el eje.

La ideología de una sociedad en la que el tiempo es fugaz y las imágenes se sobreponen de manera continua es obvia cuando el narrador intenta aclarar sus ideas acerca de la niña mala, pero no lo consigue. Él mismo confiesa que a Kuriko le era ya muy difícil diferenciar el mundo en el que vivía del que ella decía vivir. Esta manera de recrearse es un tema recurrente durante toda la novela. Es todavía más palpable cuando el narrador habla con el médico de Kuriko:

A usted le parecerá raro. Pero, ella, y todos quienes viven buena parte de su vida encerrados en fantasías que se construyen para abolir la verdadera vida, saben y no saben lo que están haciendo. La frontera se les eclipsa por períodos y, luego, reaparece. Quiero decir: a veces saben y otras no saben lo que hacen. Éste es mi consejo: no trate usted de forzarla a aceptar la realidad. Ayúdela, pero no la obligue, no la apesure. Ese aprendizaje es largo y difícil. (268)

Es posible afirmar que las fantasías a las que se refiere el personaje son realidades flexibles e intercambiables. Al mismo tiempo, es interesante destacar que el médico se refiere a personas que viven encerradas en sus fantasías. Curiosamente, la niña mala encuentra su libertad en dichas fantasías.

Por otro lado, los nombres, las fotografías en los pasaportes y las distintas identidades se confunden. Los documentos de la niña mala son un mosaico de personajes. Su pasaporte inglés mostraba el nombre de Mrs. Patricia Steward. La chilena perdió de forma automática la ciudadanía británica desde que su ex esposo David Richardson demostró la bigamia y su matrimonio fue anulado. El pasaporte francés que recibió gracias a su marido anterior no se atrevía a utilizarlo porque no sabía si monsieur Robert

Arnoux iba a denunciarla. Más adelante Fukuda le había conseguido un pasaporte francés con el nombre de madame Florence Milhoun.

Cuando el lector puede especular que el matrimonio entre el narrador y la niña mala pondrá fin a los modelos, la realidad es otra. Por primera vez en su vida, con casi 48 años, tenía sus papeles en regla. Sin embargo, a pesar de la legalidad de los papeles, para llegar a ese punto la chilena tuvo nuevamente que partir de otros modelos. Para poder casarse, la niña mala tuvo que conseguir papeles falsos y tomar el nombre de Lucy Solórzano. Dichos documentos falsos serán el inicio de modelos concretos. Las recreaciones de la chilena, llevan a que todo y todos los que la rodean tengan el fin de transformarla una y otra vez.

Cuando la narración llega al punto del encuentro del narrador con el padre de la niña mala en el Perú, el rechazo de su propio origen o su separación de un referente es todavía más claro. Su padre la llama descartada y egoísta, lleno de rencor se lamenta de dicha realidad a pesar de llevar en sus venas la misma sangre. Para la chilena, el ser descartada no la excluye, todo lo contrario, la incluye en una infinidad de modelos que marcarán su propia esencia. Con este encuentro, el lector es testigo de un modelo más. Otilita es el nombre dado por sus padres a la niña mala. Otilita vivió en Miraflores cuando era muy pequeña, porque su madre trabajó de cocinera en casa de una familia mirafloresina acomodada, la familia Arenas. Cuando el narrador piensa que ya ha conocido todos los modelos, éstos le dan nuevas sorpresas.

El encuentro final del relato enfatiza que la niña mala y todos sus modelos también existían en su propio espacio y el tiempo ha transcurrido a un ritmo muy distinto para cada uno de ellos. Esta distinción apoya todavía más la recreación de la chilena. El transcurso de los años ha sido otro para ella:

[L]uego de tres años, bruscamente resucitaba en el momento y el lugar más inesperado del mundo: el Café Barbieri de Lavapiés. ... Habían pasado sólo tres, pero a ella le habían caído diez años encima. Era una vieja. (361)

Por primera vez, la niña mala es descrita como una vieja. Es esencial indicar que el autor escoge usar la palabra resucitar. Lily no ha vuelto, no se ha reencontrado con el narrador, ha vuelto a nacer. El simulacro no concluye. Vargas Llosa ha logrado un mosaico de

modelos en los que las piezas forman parte de un todo, pero al mismo tiempo pueden existir y ser apreciadas de forma independiente y moverse a su antojo.

El engaño o mentira de Otilita es que no existe una verdadera o una falsa chilena. El pasado muere con cada nueva reproducción. Apoyándonos en las afirmaciones de Baudrillard, la chilena no crea representaciones, las abarca, las comprende y así construye su propio simulacro. De esta manera, lo hiperreal en la novela permite que los modelos se superpongan y que lo esencial sea la recreación misma. Lo falso o lo verdadero son irrelevantes, ya no son el centro de nuestra atención. En cambio, la falta de referente es el motor de la guerrillera, de Madame Arnoux, de Lucy Solórzano. La capacidad de transformación de la expo la vemos casi calcada en este personaje veloz. Entonces, ¿cuál es el propósito del autor al presentar estos modelos en su novela? ¿Por qué el ir y venir de la chilena es esencial en este relato? Es posible que el novelista desee mostrar una historia de amor plagada de dinamismo y confusión. Las historias de amor también se contagian del simulacro del presente. La huella postmoderna marca la vida amorosa de Ricardo y las mutaciones de la niña mala lo hacen madurar, enamorarse y envejecer. El relato del narrador también se teje en base al vaivén de los modelos. Podríamos decir que hoy más que nunca la realidad imita al arte. La multifacética peruana, la niña mala puede seguir jugando.

Obras Citadas

- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: The U of Michigan P, 1997.
- . *The Evil Demon of Images*. Trans. Paul Patton, and Paul Foss. Sydney: Power Publications, 1987.
- . *Radical Thought*. Trans. David Macey. Paris: Collection Morsure, 1994.
- Borgmann, Albert. *Crossing the Postmodern Divide*. Chicago: The U of Chicago P, 1992.
- Clark, J. C. D. *Our Shadowed Present*. Stanford: Stanford UP, 2004.
- Colless, Ted, David Kelly, and Alan Cholodenko. *An Interview with Jean Baudrillard*. Trans. Philippe Tanguy. Sydney: Power Publications, 1984.
- Eco, Umberto, ed. *History of Beauty*. Trans. Alastair McEwen. New York: Rizzoli International Publications, 2004.
- . *Travels in Hyperreality*. Trans. William Weaver. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 1986.
- Vargas Llosa, Mario. *Travesuras de la niña mala*. Madrid: Alfaguara, 2006.

El Monstruo en el espejo: Miedo de sí mismo en la literatura grotesca

Maria O'Connell

Texas Tech University

Un aspecto de lo grotesco en la literatura es el *Unheimliche* (the *Uncanny*). *Unheimliche* ocurre cuando algo conocido o natural cambia y se transforma en una cosa monstruosa o extraña. Este concepto fue explorado primero por el psiquiatra Ernst Jensch en 1906. Él definió este concepto como la percepción de algo extraño en cosas conocidas o como una disonancia cognoscitiva. Cuando Sigmund Freud desarrolló su concepción del *Unheimliche* o *Uncanny*, en su crítica literaria, él dio nombre a este aspecto encontrado en la literatura grotesca. En esta literatura, el *Uncanny* o la disonancia cognoscitiva puede resultar en horror puro o puede crear una tensión interna entre el horror y la risa. Dependiendo del contexto del cuento, el lector experimenta un sentido de inquietud, un equilibrio entre horror y humor, o un horror puro. El contexto del cuento depende del uso que el autor hace del *Uncanny*.

En "The Uncanny" de Freud se analiza "The Sandman,"¹ donde la muñeca es una mujer, y la mujer es una autómatas. Las muñecas deben ser juguetes de niños, algo que no es ni siniestro ni *Unheimliche*, pero en literatura pueden tener significados que están

fuera de la realidad. El uso de las cosas de la vida cotidiana de una forma extraña e inquietante es una especie del *Unheimliche*. En el mundo *Uncanny*, pueden encontrarse muchas cosas de la vida ordinaria, cosas conocidas y confortables: zapatos viejos, una silla favorita, un rincón con plantas y flores. Todo parece normal, como siempre, pero entonces... una planta comenzará a hablar contigo, o los zapatos se pondrán de pie y caminarán, o tu muñeca favorita se convertirá en ti. El mundo cotidiano sería diferente de lo esperado. En lo grotesco, el *Uncanny* es el Otro de Lacan. Son los deseos reprimidos y los terrores que el sujeto desea guardar en una “caja negra” (Polack 1).

El papel del Otro es muy importante para los psicólogos, especialmente para Jacques Lacan. Lacan ha desarrollado las ideas de Sigmund Freud y explicado el papel del Otro o el Doble como una relación con un Sujeto. El Sujeto encuentra su doble caminando en su mundo habitual y siente una inquietud terrible porque las bases de su mundo son destruidas o por lo menos agitadas (Dolar 11) SI ES CITA LITERAL INDICAR CON COMILLAS; SI SE PARAFRASEA, NO INDICAR LA PÁGINA. CORREGIR MISMO ERROR EN CASOS POSTERIORES. El Doble hace dos cosas contradictorias: primero, trata de destruir al Sujeto y manipula las circunstancias para llevar al Sujeto al desastre; y, al mismo tiempo, realiza los deseos ocultos y reprimidos y hace cosas que el Sujeto no se atrevería a hacer (Dolar 11). Existe pues, una tensión considerable entre el Sujeto y su Doble.

El Doble, o *Doppelgänger*, es una forma del inconsciente, que escapa de sus limitaciones y toma una forma física que atormenta al Sujeto con sus acciones sin inhibiciones. Matar al Doble sería, pues, matar también al Sujeto. Ambas partes de la *psyche* son necesarias para el Sujeto. Puesto que el Doble es una imagen del espejo del Sujeto, éste es el sitio de la esencia o ser del Sujeto. El Sujeto pierde su ser frente al Doble. El Sujeto es destruido por el Doble cuando el Ser² encuentra la imagen en el espejo. Es imposible que el Sujeto sobreviva. Si no hay un Doble, entonces no hay un Sujeto. El Doble provee la identidad, la realidad del Ser. Además en el *Unheimliche* el Doble representa tres papeles. Es Ego, Id, y Superego. El Ego es la parte esencial del Ser, el Id contiene los deseos reprimidos y el Superego es el encargado de frustrar el cumplimiento de los deseos (Dolar 12). Según Mladen Dolar, para Lacan, el Doble es la única manera a través de la cual el ser humano puede desarrollar su identidad. Para poderla desarrollar, debe tener una imagen. Esta imagen permite una ruptura entre realidad e imaginación ya que “el espejo, en la manera más elemental, ... implica la ruptura entre el mundo imaginario y el mundo real; uno puede tener acceso a realidad imaginaria ... en condición de la falta, –the falling out– del objeto” (13). Según Lacan,

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

una personalidad que no se desarrolla es como Narciso, un hombre que no se reconoció a sí mismo cuando vio su reflejo. Narciso se enamoró de sí mismo por su hermosura y nunca reconoció ser él mismo. Si el mundo imaginario comienza a coincidir con la realidad es una causa de angustia extrema. Los temas más frecuentemente discutidos en las literaturas relacionados con el *Uncanny* son “la experiencia de dislocación, la pérdida del control, el sentido del origen del Ser en uno u otro o cualquier lugar, la experiencia del olvido de sí mismo; estas faltas de la conciencia” (Bernstein 1125). Todas las experiencias son formas del *Uncanny* o *Unheimliche*. En una novela como *Frankenstein*, el Sujeto (Victor) debe matar a su Doble o El Monstruo para resolver este conflicto.

En todas las historias analizadas en este ensayo—*Frankenstein*, “El Otro” y “Chac-Mool”—el Doble toma una cierta forma, lo cual es necesario para lo *Uncanny*. Lo *Uncanny* en la forma del Doble es una manifestación de la literatura de la modernidad. Hasta el periodo gótico este aspecto nunca se observó en la literatura. El *Doppelgänger* equivale a la noción moderna de interrupción (Vardoulakis 100). Parte de la función del Doble parece ser que el inconsciente no puede negarse a sí mismo. El *Uncanny* oculto camina por los cuentos visto solamente por el Sujeto, porque en términos freudianos el *Doppelgänger* es el regreso de lo reprimido (Vardoulakis 101). Solamente el Sujeto ve estas cosas porque son las cosas reprimidas del Sujeto que han regresado. No tiene poder contra su Doble porque el Doble es el mismo Sujeto y el terror particular consiste en que las cosas hechas por el Doble son los deseos y terrores enterrados más profundamente por el Sujeto. Casi desconocidos, los deseos o terrores salen a la luz a través del Doble. El Sujeto trata desesperadamente de destruir a su adversario pero no puede lograr el éxito. Es muy importante en términos psicológicos que comprendamos que sería imposible para el Sujeto lograr sus objetivos porque en el orden inconsciente el Ser no puede decirse a sí mismo la palabra “No” ni siquiera es lógico que él diga “no” (Vardoulakis 103). Es también importante señalar que el *Doppelgänger* en el *Uncanny* debe tener su propio poder para avanzar en sus objetivos. Es necesario según Susan Bernstein “que ande”³ porque debe tener su propia lógica y voluntad. Su presencia es necesaria en cuentos grotescos porque provee un sentimiento de dislocación de sí. “El *Uncanny* se distingue de otros tipos de horror precisamente como la experiencia de algo no reconocible” (Bernstein 1126). Para este tipo de horror el Sujeto tiene que saber que el Doble puede controlar y manipular circunstancias según su voluntad.

En *Frankenstein*, El Doble puede tener acceso a todas las áreas de la vida del Sujeto. Cuando el Monstruo dice “but remember, I shall be with you on your wedding night” (116), las palabras no serían tan terribles si Victor no creyera que esto puede

sucedan. Victor sabe que el Monstruo tiene poder sobre sus movimientos y acciones. Victor sabía también que el Monstruo tenía la capacidad para estar con él en la noche de bodas porque el Monstruo representa todos sus deseos, incluyendo su deseo por Elizabeth en el lecho matrimonial. Todos los deseos reprimidos de Victor se hallan en el Monstruo: el deseo sexual por Elizabeth, los celos por otros hombres en la vida de Elizabeth, sus inseguridades, etc. Todos los sentimientos que él no desea que otros conozcan. La masculinidad que es suprimida en la forma humana puede ser expresada en la forma de un animal. Para Victor, el Monstruo tiene forma grotesca y deformada pero es la forma del mismo Victor. El Monstruo tiene el poder para herir a Victor y a todos aquellos que parecen amenazar a Victor. Cuando Victor necesita las emociones que son reprimidas, él regresa a la forma del monstruo, pero el monstruo también toma control de la vida de Victor (Hendershot). Las intenciones malas se muestran a través de la fealdad del Monstruo en los ojos de Victor.

En la literatura grotesca, la fealdad a veces demuestra el *Uncanny*. Según Denise Gigante, “ambos el *Uncanny* y lo feo caen bajo la rúbrica de lo temeroso” (567). Esto es muy importante para entender la relación entre los dos. El Monstruo hace las cosas que Victor no puede reconocerse a sí mismo, por los menos, conscientemente. La represión de los sentimientos sexuales se canaliza a través de las palabras que Elizabeth y Victor usan el uno con el otro. En *Frankenstein*, ambos escriben muchas cartas y tienen muchas conversaciones. En todos los intercambios, ellos se refieren el uno al otro con términos propios de parientes consanguíneos: “My dearest cousin” es la expresión usada con mayor frecuencias. Elizabeth es su prima y fue criada como su hermana. La situación es muy extraña para Victor, porque su hermana no debe ser un objeto de deseo sexual. Es un deseo prohibido y además sería un casamiento en el que ha insistido la madre de Victor. Victor desea esto y al mismo tiempo desea reprimirlo. Como esta emoción es reprimida, otras emociones también se reprimirán. Las emociones de pérdida y luto sobre su madre son reprimidas porque pueden causar dolor a Elizabeth o pueden enojar a la propia Elizabeth. No se puede hablar de celos de Justine o William porque esto expondría las emociones sexuales. El Monstruo demuestra estas emociones porque él es un ser sin reglas o limitaciones. Las fronteras del espejo no existen porque el espejo está roto. El libro contiene muchos ejemplos de las acciones que el Monstruo realiza en lugar de Victor. No solamente está presente en la noche de boda sino que él está presente también cuando cada rival de Victor es asesinado. Primero es William, que muere de una manera muy extraña. Parece ser un crimen para robar una joya del niño porque le roba el retrato de su madre que colgaba de su cuello. Tal vez, este es el caso, pero Justine es una víctima deliberadamente escogida. Justine y William son ambos rivales de Victor por el amor de

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Elizabeth y por el afecto de la madre de Victor. La responsabilidad por estas muertes se descubre con más claridad en las palabras de Victor sobre ellas. Sobre la muerte de William, Victor piensa que el niño es asesinado por su propia creación y al respecto dice: "...endowed with the will and power to effect purposes of horror ... my own spirit let loose from the grave and forced to destroy all that was dear to me" (49).

Luego, cuando ha regresado a Suiza y descubierto que Justine ha sido acusado de la muerte, él dice: "The tortures of the accused could not equal mine; she was sustained by innocence, but the fangs of remorse tore my bosom" (54). Victor sabe que él es "the true murderer" (61).

El Sujeto sabe que él es el culpable de las acciones del Otro pero no tiene el poder para resistir. Al final de la historia, que es el principio de la novela, Victor y su Doble luchan por la superioridad y la victoria y desaparecen en el hielo del Polo Norte.

Lo grotesco es a veces más lúdico que terrible. El conflicto en los cuentos donde lo grotesco es más lúdico puede ser más simple y humorístico. Por ejemplo, en "El Otro," Jorge Luis Borges encuentra su doble en la forma de sí mismo como un joven, tal y como era hace cincuenta años. Al principio no se reconoce a sí mismo más que por la manera de silbar: "I never could carry a tune" (411). En este momento se reconoce a sí mismo, "a mi horror" (412). Es un momento de tensión e inquietud pero no de verdadero horror. Es un grotesco lúdico en el que Borges sabe que este joven es él mismo pero es diferente. Él no recuerda toda su juventud y se sorprende de las diferencias. Esta inquietud es muy diferente del horror evocado en *Frankenstein*, pero es un ejemplo de *Uncanny* también. En este caso, Borges conversa con su Doble para recordar más de su juventud y también para advertir a su Doble sobre la edad madura. Borges dice al principio del cuento que este incidente ocurrió en 1969 pero no escribió sobre ello porque quiso "to put it out of my mind, so as not to go insane" (411).

Borges dice que quiere ver esto como una historia. Estos *testimonios* crean un ambiente típico del *Uncanny*. El *Uncanny* en este caso es un tipo de dislocación de sí mismo. Esto demuestra un miedo de repetición, que en este momento es una réplica de todo lo anterior (Bernstein 1126). Es un miedo de pérdida de control. Para Borges es un miedo que es mucho peor porque en el cuento él es un viejo frente a su propia juventud. En el cuento dice: "Suddenly I had the sense (which psychologists tell us is associated with states of fatigue) that I had lived this moment before" (411).

Cuando él habla con su Doble, descubre que éste es él mismo cuando era más joven. El Borges joven no puede creer que el viejo sea él mismo cincuenta años después. El joven cree que esto es un sueño y no la realidad. Pero el viejo cree que es realidad. Cuando trata de probar su existencia, no puede recordar todas sus memorias. Comienza a contarle a su Doble sobre su habitación en Ginebra. Describe los muebles y los libros. Pero comete un error al decir: “certain second-floor apartment on the Plaza Dubourg” (412) “Dufour. He corrected me” (412). El joven dice que estas palabras no prueban nada. Para el joven es lógico que su sueño sepa lo que él sabe. Borges le da la razón y ellos conversan sobre sus padres y sus vidas. El viejo Borges pregunta a su Doble sobre lo que éste ha estado leyendo, y el Doble contesta que, entre otras cosas, *El Doble* de Dostoyevsky. El Doble joven pregunta a su vejez:

– ... how can you explain the fact that you’ve forgotten that you once encountered an elderly gentleman who in 1918 told you that he, too was Borges?

– Perhaps the incident was so odd that I made an effort to forget it. (415)

El joven entonces quiere saber cómo funciona la memoria. Borges se da cuenta de que para su juventud el viejo es un cadáver viviente. Pero el viejo Borges es un buen estudiante de lo anglo-sajón. No ha perdido su memoria por completo. Al fin del cuento el joven da unas monedas a su viejo Doble y el viejo Borges le da un dólar. El dólar es una sorpresa para el joven porque tiene el año 1964 impreso en su cara. Borges dice: “Months later someone told me banknotes are not dated” (416). Los dos acuerdan encontrarse al día siguiente en el banco pero esto nunca sucede. El cuento termina así: “The other man dreamed me, but did not dream me rigorously—he dreamed, I now realize, the impossible date on that dollar bill” (417). Esto es un ejemplo perfecto de lo grotesco como *Uncanny*. Lo extraño aparece entre las cosas más conocidas, incluyéndolas.

Pero, hay otro tipo de literatura grotesca que demuestra un mundo carnalesco, o un equilibrio entre horror y humor. En el cuento “Chac-Mool” de Carlos Fuentes, el horror es más terrible para el lector (y para el personaje Filiberto) porque el Doble vence al Sujeto. Sin embargo, el humor está también presente en las descripciones de Chac-Mool y en la conclusión del cuento. En este cuento, Filiberto ha muerto y su amigo está en Acapulco para recoger su cadáver para ser enterrado. Su amigo es muy curioso y desea descubrir por qué Filiberto ha perdido su trabajo y desaparecido de su pueblo. En la habitación de Filiberto encuentra muchos cuadernos que Filiberto usaba como diarios.

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Los cuadernos contienen un cuento muy extraño sobre la vida de su amigo. El narrador lee estos cuadernos mientras viaja a su pueblo y encuentra un cuento muy extraño, como si su amigo se hubiera transformado en el Otro.

El primer diario comienza con un día en el mercado Lagunilla en que Filiberto compra piezas de arte precolombino. Según el diario, Filiberto ha ido a hablar con un abogado sobre su pensión y luego se ha encontrado con un amigo con quien ha discutido sobre religión. Este amigo le habla sobre la figura de Chac-Mool. Filiberto compra una figura de Chac-Mool en la Lagunilla, porque es un tipo de figura de los indios que le interesa. Filiberto lleva la figura de Chac-Mool a su casa y la pone en el sótano. Aquella noche las tuberías se rompen y el sótano queda inundado. Chac-Mool se moja y el musgo comienza a cultivarse en su superficie. También suceden algunas otras cosas grotescas. Por ejemplo, cuando las tuberías son reparadas, se vuelven a romper. Entonces las lluvias inundan el sótano. Igualmente, los cuadernos son cada vez más y más extraños. Filiberto experimenta el *Uncanny* cuando Chac-Mool comienza a cambiar: “I felt the Chac-Mool. It’s firm, but not stone. I don’t want to write this: the texture of the torso feels a little like flesh ... the Chac-Mool has hair on its arms” (9).

El narrador también lee sobre el trabajo de Filiberto y de qué manera éste ha perdido su trabajo. Filiberto se encuentra cada vez más distraído por la presencia de Chac-Mool en su vida. El narrador nota un cambio en las letras. La entrada siguiente dice: “Scarcely breathing, I turned on the light. There was the Chac-Mool, standing erect, smiling, ocher-colored except for the flesh red belly” (10).

Un cambio completo ha ocurrido en solamente tres días. Al principio, a Filiberto le gusta Chac-Mool porque es encantador y relata cuentos. Pero luego Filiberto se da cuenta de que Chac-Mool es peligroso, especialmente en los tiempos de sequía: “I discovered bones behind the door, dog and rat and cat bones. This is what the Chac-Mool steals in the night for nourishment” (12). Y luego: “February, dry. Chac-Mool watches every move I make” (13).

Filiberto espera que Chac-Mool vuelva a ser de piedra si Filiberto no le lleva agua. También, cree que Chac-Mool está tan anciano que se volvería polvo si su cuerpo volviera a tener vida por completo. Así, él se prepara para escapar a Acapulco y esperar allí (Fuentes).

El diario de Filiberto termina así. Su amigo cree que él está loco. Aunque, cuando el amigo va a la casa de Filiberto encuentra a alguien extraño: “Before I could insert the key in the lock, the door opened. A yellow-skinned Indian in a smoking jacket and ascot stood in the doorway” (14). El narrador es sorprendido y dice que no sabe quién es. El Indio contesta: “No matter, I know all about it. Tell the men to carry the body down to the cellar” (14).

Cada tipo del *Uncanny* produce una tensión entre terror y placer y aumenta el placer de la literatura grotesca. Puede evocar muchos sentimientos en el lector. Dependiendo del contexto del cuento, el lector puede experimentar una inquietud ligera como en el cuento “El Otro” de Jorge Luis Borges, un cierto horror y humor como en el cuento “Chac-Mool” de Carlos Fuentes y un tipo de terror sublime como en *Frankenstein* de Mary Shelley. En cada una de estas historias, el autor invita al lector a experimentar los descubrimientos de uno de los personajes en la historia. El personaje encontrará un Otro que es muy semejante a él. Este Otro es capaz de saber sus pensamientos y anticipar sus movimientos. Este Otro parece que es él mismo o su reflejo en un espejo, con proporciones deformadas pero aún reconocibles. El Sujeto no existe sin su reflejo, y cuando este reflejo camina por su realidad, produce locura; la mente se quebranta como un espejo roto.

Notas

¹ *The Sandman* por E.T.A. Hoffman. Un cuento grotesco escrito en 1885. Es un cuento sobre la locura causada por el temor de la niñez.

² El Ser, en este contexto, está en lo humano; lo que es la esencia de nosotros mismos. En las teorías psicoanalíticas de Lacan, El Ser está dividido en El Ser y El Otro en la etapa del espejo.

³ Que ande: Acuerdo de Susan Bernstein, El Otro se transforma en el *Uncanny* cuando anda sin El Ser y amenaza la supervivencia del Ser.

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Obras Citadas

- Bernstein, Susan. "It Walks: The Ambulatory *Uncanny*." *MLN* 118 (2004): 1111-39.
- Borges, Jorge Luis. "The Other." *Collected Fictions*. Trans. Andrew Hurley. New York: Penguin Books. 411-17.
- Dolar, Mladen. "'I Shall Be with You on Your Wedding-Night:’ Lacan and the *Uncanny*." *October* 58 (1991): 5-23.
- Fuentes, Carlos. "Choc-Mool." *Burnt Water*. Trans. Margaret Sayers Peden. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1980. 3-14.
- Gigante, Denise. "Facing the Ugly: The Case of *Frankenstein*." *ELH* 67 (2000): 565-87.
- Hendershot, Cyndy Kay. *Masculinity and the Gothic*. PhD Diss. Texas Tech U, 1995.
- Polack, Benjamin Hoezen. "Lacan y El Otro." *A Parte Rei: Revista de Filosofía* 21 (2002): 14 pp. *A Parte Rei: Revista de Filosofía*. May 2006 <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/lacan.pdf>>.
- Shelley, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein*. New York: Norton, 1996.
- Vardoulakis, Dimitris. "The Return of Negation: The *Doppelgänger* in Freud's 'The *Uncanny*.'" *SubStance* 35.2 (2006): 100-16.

CREATIVE WRITING

Misquic

Alán José

University of California at Berkeley

para N. L.

Es tan natural que parece haber sido modelo siempre. Misquic de noche es un escenario perfecto para un fantasma vestido de deseo. Él le da indicaciones mientras acciona el detonador de la cámara, persiguiéndola entre veladoras, flores de calabaza, frutas cristalizadas y buñuelos con jarritos de piloncillo derretido. De entre las aberturas y escotes del vestido asoma su piel, tan blanca y tan frágil. Ella juega a reprocharle la mirada y él le dice que cómo quiere que alguien piense en otra cosa, si cuando uno la ve sólo puede pensar en eso, en desvestirla. Está hecha para eso. No es casualidad que siempre lleve vestidos que se suben solos y tirantes que caen con un aliento, como ahora, en ese giro en que casi pierde el equilibrio y él la cámara. Sus bocas se rozan y ella lo rechaza coqueta, sin zafarse por completo. Él pasea sus dedos por sobre la tela y ella no hace nada para impedirlo; parece no darse cuenta; la mirada fija en las velas y las flores amarillas. Un seno escapa de entre la tela, lleno, duro, con su gota de noche en la punta. Y él desliza su mano dentro para liberar el otro. Se apropia de las pequeñas maravillas que ha descubierto siguiendo con las yemas la forma de la tela que las enmarca. Juega

con las puntas, erguidas de frío, entre los dedos, que cubre y descubre con la tela para confirmar que no puede esconderlas más. ¡Cómo se le han puesto los pezones, violetas, largos, tensos! Se acerca y la respira. Sabes que ya no se me olvidan las cosas, y ella ríe, eso sí que no se lo cree. Se incorpora y se aleja en la noche, ligera. Pronto despuntará el alba.

En el auto, de regreso, él le acaricia el cabello y la nuca. Ella entreabre los labios. Su cabeza cae sobre su hombro, como si fuera a dormirse, y su escote se abre de nuevo. Respira su cabello, mientras la rodea con su brazo y sopesa sus pechos; le retuerce los pezones, y recorre la aureola con el dedo. Ella se deja hacer. Lo harás, verdad que lo harás, mi pequeña, con el sastre para comenzar, le he pedido un vestido rojo y ajustado de escotes largos... él mismo vendrá a tomarte las medidas. Ella entrecierra los ojos mientras su mano le recorre la pierna por dentro. Una prueba... me pondrá las manos encima... me desvestirá... me quitará las... Gime, pierde el aliento, se muerde el labio. Él juega con sus pezones, los tuerce un poco, y hace que si con la cabeza a lo que ella dice. Las braguitas... si... te las va a quitar... a lo mejor ni siquiera llevas ese día... solo este vestido, sin nada debajo, le vamos a dar la sorpresa. Ella se estremece, se le abren los ojos grandes como si se estuviera viendo caminar desde el cuarto, indecente, la visita frente a ella, con los ojos fijos en el vaivén del vestido. Y tú, con estos pechos curiosos, asomados a pesar de la tela. ¿Te imaginas? Tú, a tus anchas, como si todo fuera de lo más normal. Pero siéntese por favor, señor sastre, me va a aceptar un vasito de vino rosado ¿verdad que sí? Y te sientas en la silla frente a él con las piernas separadas para que pueda ver un poco, imaginar lo que le espera... Para, para... Ella se incorpora, lo ve por un instante a los ojos... eres un demonio, ¿sabes? Y se acerca de nuevo, moja sus labios con la punta de la lengua, mientras él hace como que imita su voz, ¿qué puedo hacer hoy por usted, señor sastre? ¿quiere pasear su lengua por entre mis piernas, penetrarme por detrás...? Mmm... te gustaría eso verdad... y habría que volver a hacerlo porque no te acordarías de nada luego. Los faros del auto chocan con una nube de bruma, en medio, un payaso con toda la cara blanca haciendo la conocida seña con la mano para pedir que alguien le lleve. Ella se asusta, o finge hacerlo y se le pega más, mientras él, con la punta de la lengua rozándole el oído le susurra cómo les gusta el miedo. Y ella sonríe y pasea sus uñas por sus muslos hacia su entrepierna. Sus pechos están ahora libres y la abertura del vestido entre las piernas también deja ver que no lleva nada debajo. Él le ve el pubis como si fuera un dulce, y él un gran goloso a quien le acabaran de ofrecer su postre favorito. Ella baja la vista y hace un gesto que simula enfado, como si se sorprendiera de encontrarse con su vello expuesto y le fuera a recriminar estar ahí. Esto no es justo, dice mientras le baja la cremallera y hunde la mano e indaga dentro. El auto zigzaguea por el

camino y la neblina, mientras ella juega a manosearle, a tocarle por debajo de la tela, a sentir como crece su deseo y a observar su esfuerzo por mantener los ojos abiertos. Para, le suplica recobrando el sentido un instante, para un poco. ¿Es que no quieres? le dice ella mientras pasea su lengua por el lóbulo de su oreja y baja por el cuello y por el pecho. Un auto los rebasa. En el asiento del copiloto va el payaso que los ve sin hacer gesto. Mmmm, gime, mmmm, un estremecimiento. Ha liberado su sexo y lo besa con la punta de la lengua. En el frío de la madrugada que se filtra por las puertas, su aliento forma una nube blanca que se escapa de su boca y le cubre el sexo. Luces en el camino, luces intermitentes de un auto de policía y de una ambulancia. Pasar rápido, sin parar, es lo único en lo que él piensa y en el incendio que le abraza la entrepierna y que ella le derrama por todo el cuerpo. El payaso está de pie en el acotamiento. Sin un gesto gira la cabeza para seguirles con los ojos. Detrás de él, los paramédicos sacan del auto en llamas un cuerpo. Sus labios se abrevan en la piel, en la nube, en el aire, mientras pasean sus uñas por la piel tensa y la arañan y la apresan. Él se crispa. Reconoce el rostro de la mujer en el lente, entre sus piernas, en la camilla: ¡Pero si estás muerta! Esa memoria, Juan, esa memoria, susurra ella sonriendo y sin dejar de hacer lo que está haciendo.

Alta Fidelidad

Carolina López-Lozano

University of Illinois (Chicago)

-una banda sonora para la aburrida vida de un solitario profesor
con poca vocación y mucho carisma-

Podemos entender de una manera sencilla el Principio de incertidumbre de Heisenberg, si pensamos en lo que sería la medida de la posición y velocidad de un electrón: para realizar la medida (para poder "ver" de algún modo el electrón) es necesario que un fotón de luz choque con el electrón, con lo cual está modificando su posición y velocidad; es decir, por el mismo hecho de realizar la medida, el experimentador modifica los datos de algún modo, introduciendo un error que es imposible de reducir a cero, por muy perfectos que sean nuestros instrumentos.

No obstante, hay que recordar que el Principio de incertidumbre es inherente al universo, no al experimento ni a la sensibilidad del instrumento de medida. Surge como necesidad al desarrollar la teoría cuántica y se corrobora experimentalmente. No perdamos de vista que lo dicho en el párrafo anterior no es sino un símil y no se puede tomar como explicación rigurosa del Principio de incertidumbre.

Alicante, 24 de Enero de 2006

Querido profesor:

El relato epistolar que está leyendo ahora y acaba de encontrar en su buzón, va acompañado de un CD recopilatorio cuyo único propósito es alegrarle la vida y ayudarle a solucionar sus problemas de geografía personal.

En primer lugar, necesito que sepa que las actas están cerradas y he aprobado su asignatura ("Iniciación a la construcción y su historia") en la sexta convocatoria, a pesar de que ésta sea una asignatura de primero y el presente sea ya mi sexto año en arquitectura técnica. Obviamente, cuando ayer consulté el *campus* virtual, me inundó una alegría súbita; primero porque, por fin, había acabado la carrera y segundo, porque ya me encontraba en disposición de hacer ese inventario de consejos que ha de leer acompañados de esta banda sonora. Así que, por favor, deje de leer y conecte su aparato de alta fidelidad para continuar.

Durante estos seis años, he ido a todas sus clases, no porque me parezca un buen profesor, sino porque me encantaba oír sus historias. Todos los lunes a las 9 de la mañana aparecía por la puerta de clase, acompañado de su triste mirada azul mediterráneo; muy rubio, como siempre, casi albino, con un atractivo parecido a Kenneth Branagh. Llegaba ausente, deprimido, pero... radiante de carisma. Nunca tenía ganas de hacer su trabajo, aunque siempre estaba dispuesto a llenar nuestras vidas de divertidas historias, que aparentemente nada tenían que ver con su aburrida vida.

Piense en lo siguiente: *¿qué apareció antes, la música o el sufrimiento? ¿escuchaba música porque estaba deprimido o estaba deprimido por escuchar música?* Bien, para mí ese estado de melancolía en el que te sumerge la música no es sino el placer de encontrarse triste, así que, a ver si con este CD cambia su punto de vista, su perspectiva arquitectónica. Se titula MÚSICA LIGERA, porque sé que le encanta la música *heavy*... le he visto muchas veces en el escenario matarile, o escenario del festival de rock alternativo VIÑAROCK, en Villarrobledo, que por cierto es mi pueblo natal. El año pasado no lo vi, supongo que se habrá cansado de ir siempre solo. Sus compañeros de concierto, de repente, han dejado de sentirse atraídos por el *heavy*, Eso de cumplir años nos cambia un poco a todos ¿verdad? A todos menos a usted, claro...

En fin, como diría John Cusack en esa irónica comedia sobre el miedo al compromiso, el odio a tu trabajo, enamorarse y otros éxitos del pop, *grabar un disco*

recopilatorio requiere un arte muy sutil, muchas normas y detalles. Para empezar, utilizas la poesía de otro para expresar lo que sientes y eso es algo delicado, sin lugar a dudas... y para terminar, si el compañero sentimental de una y sus tres amigos principales son unos fetichistas musicales y además tienen un grupo de pop-rock, la cosa se complica hasta límites insospechados.

Hay algo que tengo claro profe, *hay que empezar a lo bestia para llamar la atención*, así que la primera canción es *Vértigo* de U2, porque sé que el concierto de Madrid 93 fue uno de los mejores conciertos a los que ha asistido usted, aunque Bono y sus *partenaires* le decepcionaron un poco, ya que prometieron no volver a tocar “*Sunday bloody Sunday*” si no se acababan las guerras. Desgraciadamente, las guerras no han acabado, y el cuarteto irlandés no tuvo más remedio que faltar a su promesa.

Tras la primera canción, hay que ir aumentando la intensidad, y la segunda es “*God save the queen*” de SEX PISTOLS, aunque usted sea republicano, o mejor, precisamente porque lo es. La tercera lleva por título “*A town called Malice*” de THE JAM, porque era la canción que sonaba cuando Billy Elliot bailaba sin parar, y todos sabemos que cuando usted era un niño quería ser bailarín... otro sueño perdido, ¿qué se le va a hacer?

Otra cosa que tengo clara es que sí, *la intensidad ha de ir aumentando, pero sin pasarte de vueltas, porque luego hay que bajar de golpe*. Y ahora el turno es para “*Days like this*” de VAN MORRISON. ¿La razón? Acuérdesse que dijo en clase que Jack Nicholson era su actor favorito. Pues bien, esta canción era la favorita de Melvin en *Mejor imposible*, la favorita para romper el hielo en situaciones incómodas. El quinto puesto lo ocupa MCLAN con su canción “*39 grados*”. Sé que sin Santi Campillo a la guitarra no son tan *murciálagos* clan como antes, pero el nuevo fichaje, Carlos Raya, nada tiene que envidiar a la ahora otra parte contratante de LOS LUNÁTICOS. Así que, déles una oportunidad, aunque sólo sea porque *39 grados no son suficiente calor, porque aunque puedan derretirle la piel, tiene frío el corazón*.

En el sexto THE CURE, con su canción “*Mint car*”. Es un homenaje a los años 80, aunque la canción sea del antepenúltimo disco; también se la dedico a ese coche nuevo que ha cambiado por su bici estilo europeo hace apenas 2 meses. ¿Con la ecología también ha tirado la toalla?

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Bueno, prosigamos... LOS ENEMIGOS son los intérpretes de la séptima canción, "Me sobra carnaval". Escuche atentamente la letra y salga ya de ese disfraz de tipo sombrío, la verdad es que no va nada con usted.

En el octavo puesto se sitúa una de las reinas del jazz, NINA SIMONE, con "My baby just cares for me". Creo recordar que nos contó que la vio en Nueva York cuando escribía para la revista *Rolling Stone*, del 77 al 82. Noveno lugar para Billie Holiday acompañada de la clásica trompeta de Louise Armstrong. La canción es "Summertime", y sus voces, irrepitibles ambas, le recuerdan que las estaciones dependen del estado de ánimo y que este 2006 puede ser un año estival, si usted se lo propone y lo desea de verdad.

En el diez, JORGE DREXLER, "Milonga del moro judío", una canción consonante con su indeterminación política, porque ya se sabe: uno no puede ser maniqueísta en un mundo en technicolor. Escuche el estribillo que el poeta de la calle, Joaquín Sabina, regaló al uruguayo para ayudarlo a escribir esta canción: "yo soy un moro judío, que vive con los cristianos, no sé qué dios es el mío, ni cuáles son mis hermanos".

No recuerdo con exactitud si fue en el primer o segundo año, cuando nos habló de su educación católica. La pregunta que nos hizo fue: ¿sigue estando dios de nuestro lado? Está claro que estudiar en un colegio de curas le condicionó sin duda, hasta el punto de que ahora, que ya tiene edad para pensar por usted mismo, no sabe si adscribirse al ateísmo o al agnosticismo. Así que la canción número once es "Tragón" del ex enemigo JOSELE SANTIAGO. Tampoco creo que deba tener prejuicios al escuchar *Las golondrinas etcétera*, que es el primer y muy recomendable disco de este cantante, ahora menos hostil en solitario.

RYAN ADAMS es el autor de la canción número doce, "New York, New York", la queridísima ciudad de su director favorito, Woody Allen. No se preocupe porque no es una versión de Frank Sinatra ni nada parecido. Nueva York es también la residencia actual de su bienamado Antonio Muñoz Molina, quien con su último libro, *Ventanas de Manhattan* nos invita en primera persona a dar un paseo por la ciudad de contratos por antonomasia.

JAVIER ÁLVAREZ tiene canciones preciosas, y ésta que he incluido en el número trece, definitivamente no merece este calificativo. No obstante, lo que sí voy a

conseguir con ella es que se ría contagiosamente, como cuando no le preocupaba nada. La canción es “Nina no”, una irónica crítica a los chicos de OT. Hay un *videoclip* muy divertido también, donde el cantautor representa el papel de un bailarín que pone en práctica una coreografía, o llamémosla conjunto de pasos, para demostrar que “no es un triunfo superar la operación”.

Nos acercamos peligrosamente al final... y las dos últimas canciones hablan de amor, AMOR con mayúsculas. Ahora le diré por qué. La catorce la protagoniza JACK JOHNSON, al que creo aún no conoce. El surfista hawaiano que en estos momentos se encuentra girando su último disco *In between dreams*, decidió empezar este disco -insuperable desde mi punto de vista- con esta canción que incluyo en el recopilatorio. Se llama “Better together”, y es perfecta para ayudarle a destruir esa máxima que ha hecho suya: “más vale solo que mal acompañado”.

Y la música que cierra esta banda sonora para empezar el año con buen pie, la pone MARVIN GAYE, “Let’s get it on”, que podríamos traducir como “enrollémonos”. Tranquilo, no se trata de una indirecta... la admiración que siento por usted se fundamenta únicamente en una filosofía platónica.

Lo que le quiero decir con estas dos últimas canciones es que deje ya de inventarse enfermedades para su perro CHÉ. ¡Qué comunistilla es usted profe! En el fondo un poco, reconózcalo... Llamar a su perro como al militante cubano... ¡me encanta! Todos sabemos que está muy enamorado de esa veterinaria tan mona que vive en el ático norte. Así que, por favor, invítela ya a cenar sin la excusa de Ernesto Ché. Deje de pensar que el AMOR con mayúsculas está pasado de moda. Estoy segura de que la veterinaria es una soñadora con mariposas en el estómago, y a pesar de que usted es un escéptico del amor, ella, tan linda como dice usted que es, puede hacerle cambiar de idea y cambiar así el rumbo de su vida, si usted le deja, si le da tiempo...

En fin, aquí acaba el CD, imagino que debe estar totalmente desconcertado, preguntándose cómo puedo conocerlo tanto... Es fácil: seis años sin perderme ni una de sus clases, escuchando sus historias mínimas, las que usted protagonizaba en primera persona prácticamente siempre, aunque tratase de engañarnos con esa fórmula tan tópica y trasnochada para escurrir el bulto: “tengo un amigo que escribió para la revista *Rolling Stone*, durante cinco años”...

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Le he estado investigando... No se preocupe, soy inofensiva y mi labor de detective termina aquí, producto de la fascinación que he sentido por usted durante todo este tiempo.

Supongo que más o menos tiene una idea de quién puedo ser y de cómo localizarme, pero tengo que decirle algo: dentro de una semana ya no estaré aquí. Acabada la carrera, dejo esta universidad para trasladarme a otra más grande: Michigan State University, la uni de Magic Johnson, ex jugador de su equipo preferido de la NBA, los Lakers, buena elección.

Le diré que estudié arquitectura porque mis padres querían tener una hija que se dedicara a algo con futuro. La verdad es que la carrera no ha estado tan mal, la arquitectura es preciosa, aunque conocerle a usted, sin duda, ha sido lo mejor con diferencia. Pero a mí, siempre me han gustado las letras, y por eso, me voy a dar clases de español y a hacer un máster en literatura española contemporánea peninsular, ya ve, ¡qué cambio!

Y hablando de letras y de ciencias... Usted debería confiar más en aquella interpretación menos rigurosa del Principio de incertidumbre que antes defendía a capa y espada. No se engañe, a usted eso de enseñar “ni fu ni fa”, de eso nos hemos dado cuenta todos y cada uno de sus alumnos. La arquitectura le encanta, sí, porque es arte, pero lo que de verdad le apasiona es contar historias. Así que hágase un favor: deje que las cosas cambien de lugar, por poco probable que sea.

Usted tiene el talento para conseguir lo que se proponga, sólo tiene que convencerse de ello y desearlo con intensidad. Dedíquese a otra cosa: escriba cuentos, guiones para el cine, componga canciones, vuelva a la *Rolling Stone*... lo que sea, pero sea feliz. ¿Dónde está ese chico que se comía el mundo? Hasta ha cambiado su bici estilo europeo por un coche que, aunque con mucha personalidad, ni siquiera va con usted.

Mire profe, a mí también me dan miedo los cambios, no sé si lo de Michigan saldrá bien, pero de lo que estoy segura es de que la vida son dos días y tres cafés y no voy a pasarme el resto de mi vida, preguntándome qué habría sido de mí si hubiera estudiado Literatura.

Sospecho que después de leer esta carta se sentirá frustrado por haber dejado de lado sus sueños... Hay una cita de Stevenson que dice “nuestra misión en la vida no es

triunfar sino seguir fracasando con entusiasmo y alegría”. Yo la interpreto como una invitación a cambiar las cosas que no te gustan, a pesar de que eso implique el riesgo de fracasar en el intento. Perseguir los sueños de uno no es un fracaso, siempre y cuando se esté contento con ello. Acuérdense de LOS RODRÍGUEZ, y antes que ellos su querido Calderón, que decían que “la vida es un baile de ilusiones y el que no baila está muerto, porque la vida es un sueño y los sueños, sueños son”.

Estoy convencida de que este año 2006 va a ser un año lleno de ventajas. Aprovechese de ello, sáquele partido. Si finalmente se pone en movimiento y decide que 49 años es una edad más que razonable para cambiar las cosas y, como el electrón del principio de Heisenberg, cambia su posición y velocidad, y modifica los datos a pesar de la posibilidad del error, hágamelo saber a través de mi dirección de correo electrónico: goodnightsweetgirl@msu.edu.

Estaré muy contenta de tener noticias tuyas, seré muy feliz si descubro que ha vuelto a tener fe en el Principio de incertidumbre y que ha dejado que esta banda sonora se convierta en la banda sonora del resto de su vida.

Gracias por enseñarme tanto sobre la vida y tan poco sobre arquitectura.

Besos infinitos,

Su eterna seguidora.

Marco P. Alves

University of Texas (Austin)

Pássaros

Tínhamos dois. Viviam em suas gaiolas separadas, que eram países separados, cada um com a sua mudança de tempo. Calor aqui. Neve ali. Mas não havia distancia para os separar. Quando um cantava, o outro ouvia até a sua vês de responder. Estavam em concerto. E quando banhavam, um vigiava o outro. O outro vigiava o um. Tudo se passava assim, com cada um em sua gaiola separada. E um dia, ao por a roupa na linha, que era a donde se penduravam no segundo andar do apartamento, as gaiolas caíram. As duas tombaram, primeiro contra o toldo em baixo, depois ressaltando para a erva e para o cimento. Os dois pássaros eram canários, um claramente macho, e o outro fêmea. O pássaro sobre a relva foi lento em descobrir as suas assas, e depois se levantou. O outro pássaro, o que a sua gaiola caiu para o cimento, tinha um olho lacrimante e um bico sangrento. Mas ela sobreviveu.

Emenda a uma resposta

Ceguei,
quem não lhes aliviou a sua maternidade nova: uma mulher frígida
um filho já nas suas mãos,

e trago outro para o seu reino manifestado;
ainda hei de lhes introduzir a mais
se eles saírem daquele mato preto.

Aí eles se punham de surdos-mudos.

Arrastei aquele maldito rapaz por aldeias, estações de comboio, vielas extinguidas de vida sempre com certificado de nascimento e aquele documento de enfermidade, falso, que dizia que ele era um rapaz fraco. Arrastei-lo até um país de ar de metralhadora, a donde as montanhas são substituídas pelos braços de ferro, a donde o pessoal se recolhe para dentro dos seus cortiços sem ter que cultivar batatas.

Que diabo de rapaz, aquele!
Que diabo de homem lhe fez!
Esperanças, meu filho?

De solidão,
de trabalho escravo,
de engasgar uma língua.

Nasci com voz alta,
para vender peixe na peixaria,
para dar voz a quem não fala:
seja de maldade, seja de verdade, ou seja sem amor.

Se eu lhes ignorar sou como esses homens que mandam meninos para guerra, homens que roubam vida, como deuses. Naquele tempo se falava de esperança como se fôssemos todos iguais: portugueses, italianos, polacos, espanhóis. Veja lá, eu que vivia na fronteira com a Espanha e nunca avia conhecido um galego.

Cães

Detesto cães de casa porque procuram só três coisas:
comida, sair para ir ao banho, e amor,
que é como atenção.

Detesto cães à solta porque se desfazem
do amor.

Tu, meu amor, comes por qualquer lado.
Mas a diferença entre os cães e tu é que os cães
conhecem um tipo de lixo superior.

Rubén Candia-Araiza

St. Mary's University of San Antonio

Mi Soledad

¡Cómo jugaban conmigo!
Llegué a esta casa de bebé.
Andaba de brazo en brazo.
Todos me acariciaban y
me hacían cariñitos.
Me hablaban como se
acostumbra hablar a un bebé.

Los niños no se cansaban de
jugar conmigo. Me trataban
como un muñeco.
Éramos compañeros incansables.

My Solitude

Oh, how they used to play with me!
I came to this house as a baby.
I would go from arms to arms
Everybody petted me and
spoke endearingly to me.
They would speak to me as one
talks to a new-born baby.

The children never tired of playing
with me. They treated me
like a doll.
We were tireless companions.

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Luego, los niños crecieron.
Poco a poco se fueron olvidando de mí.
De vez en cuando me hacían una caricia
y volvían a lo que estaban haciendo.
Después de un “accidente” en la alfombra
Ella decretó que yo debía quedarme afuera
en mi casita. Me desterraron a la soledad.

Ellos ya están grandes y ya no viven
en esta casa. De vez en cuando vienen
con sus hijos y se acuerdan de mí por
un ratito. Los hijos de Ellos juegan
conmigo. Pero ya no soy el mismo de
antes. Estoy viejo. Casi no veo y me
duelen las coyunturas debido a la artritis.

Por eso, los niños de Ellos
no quieren jugar conmigo y se van
a distraer en otras cosas más interesantes.
Yo me regreso a mi soledad, siendo otro
estorbo para Él y Ella, que tienen
que darme de comer y
un poco de agua hasta que llegue mi fin.

Then, the children grew up. Little by
little they started forgetting about me.
Once in a while they would pet me
for a second, then go back to what
they were doing. After an “accident”
on the rug, She decreed I would have
to stay outside. I was banished.

They are now grown and don't live
here any more. Once in a while they
bring their children and they remember me
for a little while. Their children try to play
with me, but I am not the same as I was. I'm
old and I can't see very well and my joints
hurt due to arthritis.

Their children tire of me easily and don't
want to play with me. They go on to play
with more interesting things.
I return to my solitude, being only one more
bother for Him and Her, who have to feed
me and to give me a bowl of water until the
end comes for me.

Esteban Valle García
Texas Tech University

Ifigenia

Qué triste se mira la niña de los ojos
almendrados.

Sus mejillas se ven pálidas
y sus labios tan morados.

¿Será que su pobre corazoncito
ha dejado de latir?

¿Será que no resistió el impacto de la
décima-segunda puñalada?

¿Será que el refulgente metal que ahora
reposa tan quieto entre mis manos
le haya destrozado sus sueños y su vida?
¡¿Será posible Dios mío?!

Jardín

Bienvenido silencio, has venido por fin
a recordarme tu omnipresencia indiferente o
fría piedra.

Permíteme conjurarte de pronto, rompiéndote
si es posible.

¿Te acuerdas de Eva?
Aquella niña vestidito rosado
que tú me enseñaste a querer como
a mí mismo.

¿Acaso le recuerdas?

A lo mejor resulte más fácil que ella te haga pedazos,
y deje tus gritos para otro rato.

A lo mejor Eva eso merezca,
y mienta si le digo que no existes.

No me creas.

Por un momento le he conjurado a ella
y solamente has aparecido
vos,
enrollado como sierpe aterciopelada.

Machalá, andate.

Nocturno

No podemos encontrarnos en la oscuridad,
y nuestras voces rebotan sin tocarse.
(se mueren los silencios uno a uno).

La desesperación es una barca
que recorre el mar de los olvidos
con ningún otro pasajero que tu odio
y uno que otro suspiro
del que fue poseedor de tu cuerpo.

Y sueños e incendios y las enumeraciones infinitas
de la carne y el temblor
y las delicias
de la noche.

IV

Esta noche,
donde no nos encontramos por la oscuridad,
nuestras bocas –como nuestras voces–
pasan una al lado de la otra,
rebotando sin tocarse.

BOOK REVIEWS

Ciallella, Louise. *Quixotic Modernists: Reading Gender in Tristana, Trigo and Martínez Sierra*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2007. 308 páginas. ISBN: 978-0-8387-5663-8.

En su primer libro Louise Ciallella nos ofrece un análisis agudo y penetrante de dos novelas escritas por dos autores poco estudiados como Felipe Trigo y María Martínez Sierra, e ingeniosamente yuxtapone estas novelas con la canónica *Tristana* de Pérez Galdós.

La última década del siglo XIX y las primeras del siglo XX fueron una época crucial para España desde diferentes puntos de vista. Los acontecimientos políticos en los cuales se vio obligatoriamente envuelto el país y los cambios económicos externos e internos ejercieron una influencia considerable en la esfera espiritual, principalmente en la literatura que no podía dejar aparte los problemas existentes en aquella época.

El realmente inagotable *Don Quijote* seguía siendo uno de los principales *vade mecum* para los escritores de la última década del siglo XIX y las primeras del siglo XX por ser una de las piedras angulares de la novelística española de todos los tiempos, pero no dejaba de plantear los problemas que eran examinados ya desde un punto de vista diferente. Por ejemplo, la figura de la mujer, las cualidades que la sociedad le imponía para que pudiera considerarse honrada, *un ángel*, empezaron a sufrir cambios notables.

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

La imagen de la mujer *ángel*, un modelo ideal, empieza a adquirir carne y hueso y a percibirse, por su manera de vestirse y comportarse, por su carácter, naturaleza y el lenguaje que hablaba, como un personaje real. La mujer pasaba ya a ser un socio del hombre que, a su vez, no quería dejarla fuera de su control, poco diferente del de los tiempos anteriores. Pero el sistema metafórico y compositivo de *Don Quijote* tenían un carácter tan universal que no perdieron su actualidad al enfrentarse con las nuevas tendencias de describir los caracteres de las mujeres de "*fin-de-siglo*". La aparición y la difusión de las tendencias feministas y la lucha de las mujeres por obtener derechos iguales a los hombres dejaron profundas huellas en las mentes de los escritores realistas de la época que tenían que adaptar los rasgos e imágenes "clásicas" de la mujer como objeto de adoración a las necesidades de la vida que iba cambiando y adquiriendo innovaciones y modificaciones más objetivas o, en otras palabras, más realistas.

Haciendo el análisis de *Tristana* de Galdós, la autora propone tener en cuenta la idea de Pardo Bazán que habla del "conflicto del hombre antiguo y el ideal nuevo". Haciendo referencia a *Don Quijote*, obra también basada en tal conflicto, Pardo Bazán opina que en la obra de Galdós el ideal conflictivo toma el aspecto femenino en correspondencia con las direcciones ideológicas de la época en la que iba generalizándose el feminismo. Utilizando y desarrollando en su novela la técnica cervantina de combinar el monólogo y el diálogo, Galdós alcanza el máximo efecto dinámico y realista. El conflicto de lo innovador y lo ordinario y la lucha por conseguir sus ideales se proyectan al cuadro realista de la sociedad burguesa contemporánea para Galdós. Además, éste va más allá en su descripción del conflicto de las relaciones, ampliando a tres el número de los protagonistas "activos", es decir, reales, de carne y hueso. Don Lope, la versión burguesa donjuanesca del "caballero andante" tiene que enfrentar el cambio de la actitud hacia la mujer en la sociedad. Antes todo era mucho más sencillo, porque el hombre tenía sus derechos de propiedad a la mujer, pero ahora las demandas de la independencia que expresan las mujeres hacen en muchos casos imposibles los intentos de llegar a un acuerdo mutuo en las relaciones con ellas. El amor es una batalla, tanto para Don Quijote, como para Don Lope, pero éste la conduce a base de las reglas de la doble moral y conciencia, actuando ora como padre y protector "noble y puro", ora como un hombre real para quien la mujer es objeto de deseos sexuales sin matiz romántico alguno. Esta doble percepción empieza a confrontarse con la posición de *Tristana* que representa una de las imágenes más dinámicas de la mujer de *fin-de-siglo* que evoluciona del ideal quijotesco a una auténtica representante de la clase media burguesa. El amor también deja de ser un sentimiento ideal, adquiriendo rasgos materiales y, de allí, sociales.

A diferencia de la obra de Galdós, como opina la autora, Felipe Trigo analiza el problema de la modificación del *status* de la mujer en la sociedad española descubriendo la responsabilidad de los protagonistas o personajes masculinos por dicha modificación a pesar de que ellos intentan controlar los impulsos quijotescos y donjuanescos. La mujer se representa ante los ojos de los lectores como un “objeto material” con los rasgos intelectuales y espirituales, ocultados en la profundidad. El erotismo de la mujer en sus novelas es lo que el autor valora. Claro que Trigo no podía evitar la influencia de las tendencias modernistas que caracterizaban las obras de muchos escritores de aquella época. De ahí viene la idea de percibir a la mujer como a un objeto lleno de erotismo y guiado por los sentimientos, el que deberá ser una propiedad, un territorio a conquistar. Y si globalizamos este punto de vista, los conflictos internos, encubiertos en las células sociales llevan a las situaciones conflictivas en los marcos de la sociedad entera.

No menor interés representa también el análisis de la creación de María Martínez Sierra en el tercer capítulo *The Heart of the Matter* donde la autora examina cómo la protagonista da la opinión femenina sobre los problemas, abordados por los autores de los capítulos anteriores. Los caracteres femeninos, descritos por ella, son una especie de combinación de los rasgos del hombre (razonamiento intelectual) y los de la mujer (emocionalidad y capacidad creativa). El conflicto amoroso en que participan las dos protagonistas se contrapone a la “batalla de sexos” de la obra de Trigo. Las imágenes de María Martínez Sierra representan una combinación más armoniosa de los rasgos internos y externos, es decir, sociales. En la descripción de la luna de miel de Ana que ella hace en su carta a su amiga se siente no sólo la falta de la apreciación de la *estatua hombre*, sino también la diferencia que ella siente estando en el extranjero cuando hace la comparación de la sociedad en que tiene que vivir con los principios de vida que ella ya tiene elaborados a base de sus reflexiones y su experiencia.

Como conclusión, la autora resalta que el rasgo unificador de los protagonistas de las obras de los tres autores analizados, el cual los une también con el *Don Quijote* de Cervantes, consiste en que todos ellos buscan las posibilidades de la encarnación material del ideal. Pero, como para los personajes de *fin-de-siglo* el cuerpo individualizado está inseparablemente relacionado con la sociedad en que él vive. Los cambios que sufren los personajes a lo largo de las novelas tienen una relación directa con las transformaciones sociales que se producían en aquellos años en la vida de la clase media de España y Europa. Los autores utilizan los términos *ángel* y *niña* en el sentido metafórico cuando están hablando de sus personajes femeninos y definen como base de la transformación moral y espiritual de los protagonistas el componente emocional, no descartando tampoco

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

el erotismo que predomina en algunos casos o situaciones en la naturaleza femenina. Como el espacio metafórico de la *casa* también rebasa sus límites y empieza a formar parte de la *sociedad*, los marcos psicológicos del *ángel* ya no son suficientes para contener y reflejar lo individualizado que poco a poco va sustituyéndose por lo colectivo buscando allí la naturalidad y armonía.

Slav N. Gratchev
University of Massachusetts

Torres, Héctor A. *Conversations with Contemporary Chicana and Chicano Writers*. Albuquerque: U of New Mexico P, 2007. 359 páginas. ISBN: 978-0-8263-4088-7.

El primer libro de Héctor A. Torres constituye, como su propio título indica, una destacada contribución a la conversación sobre literatura y cultura chicanas contemporáneas desde un punto de vista renovado, plural y conciliador. En palabras del autor, este libro aparece como la culminación de un proyecto personal motivado más por un interés autobiográfico que por “an objective academic concern precisely because the politics of language, identity, and work have been constant forces on my own writing” (6). Precisamente este interés personal pone de manifiesto el profundo compromiso tanto académico como humano con el que Torres ha impregnado la redacción y edición de las entrevistas a diez autores representativos de la literatura chicana de las últimas décadas—Rolando Hinojosa, Arturo Islas, Erlinda Gonzáles-Berry, Gloria Anzaldúa, Ana Castillo, Sandra Cisneros, Pat Mora, Richard Rodríguez, Demetria Martínez, and Kathleen Alcalá—, con el propósito de examinar “issues of language and life between cultures, [and] of the creative drive that leads them to their crafts and commits them to their art” (5).

Desde la introducción, Torres revela su responsabilidad intelectual al abordar temas tan ligados a la historia y cultura chicanas como las fronteras geográficas,

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

lingüísticas, étnicas y psicológicas, la (re)definición de la identidad, el activismo político-social o los conflictos entre géneros; y al mostrar un esmero excepcional a la hora de organizar y llevar a cabo las entrevistas así como a la hora de transferir las conversaciones al formato editorial preservando “the rhythms of speech without the loss of content” (vii). Así, sitúa su reflexión en relación a la obra clave de Juan Bruce-Novoa, *Chicano Authors: Inquiry by Interview* (1980), en la que el autor entrevista a catorce escritores relevantes de la Renaissance artístico-literaria chicana y propone su teoría del espacio estético y literario chicano como una fuente de posibilidades interculturales que se enfrenta a las concepciones más esencialistas del movimiento chicano. Bruce-Novoa aboga, entonces, por mantener el término Chicano sin una definición fija y preestablecida con el fin de resaltar la capacidad de la producción estético-literaria chicana de transmitir múltiples significados y de reinventarse generación tras generación.

Con este marco teórico de referencia, Torres construye este volumen siguiendo las pautas de la “interview by inquiry” (21) con varias entrevistas entre el año 1989 y el año 2003 a diez nuevos autores contemporáneos que, aunque por un lado han heredado “the signifier ‘Chicano’ as a tradition of critique and as such repeat or carry forward the issues that have concerned Mexican America since at least 1848” (22), por otro lado incorporan al campo de la producción crítico-literaria chicana dos innovaciones relevantes: la nueva voz femenina de las escritoras chicanas y una gran variedad de aproximaciones a la realidad chicana desde perspectivas más globales e interdisciplinarias.

Para organizar los contenidos, Torres opta por una división en tres secciones que le dan la oportunidad de recorrer la producción literaria chicana contemporánea empezando con autores representativos del período de Renaissance en la primera parte “Canonical Leanings: Divisions”; proporcionando un espacio para las escritoras chicanas que están introduciendo y reevaluando las cuestiones tradicionales a través de una segunda parte titulada “Canonical Spacings: Mestiza Consciousness”; y abriendo el campo de los estudios chicanos hacia nuevos caminos dentro de la globalidad mundial en la última parte “Res Publica(e): Horizons.” Cada una de estas secciones sigue una estructura metódica con capítulos dedicados a cada uno de los autores elegidos en los que no sólo se reproducen las entrevistas sino que también se presentan significativos epígrafes y se incluye relevante información bibliográfica.

En la sección “Canonical Leanings: Divisions,” Torres retrata en la primera entrevista a Rolando Hinojosa, probablemente el autor cuya producción ha ejercido un papel fundamental en la construcción del canon literario chicano a través de su particular

género literario basado en la memoria histórica—el *gran cronicón*—y de la caracterización de personajes de identidad sólida y bien definida:

First, [my characters] are forging an established identity. They don't question who they are or what they are. They don't have to come up with what some were tearing their heads over, like lost identity. Valley Chicanos have always known exactly who they were and who they are. It was settled in 1749. ... And what I do—I reflect the way Valleyites act and react and serve as agents and reagents for their own culture. (48)

Junto a Hinojosa, se entrevistan a otros dos autores que refuerzan la línea canónica: Arturo Islas, reconocido por su descripción del deterioro del núcleo familiar chicano a causa de las tensiones provocadas por el capitalismo en la frontera entre México y Estados Unidos; y Erlinda González-Berry, cuyos trabajos en las áreas de sociolingüística y de políticas socioculturales chicanas le han valido para asentarse en el canon de la literatura y los estudios culturales chicanos.

La sección central “Canonical Spacings: Mestiza Consciousness” está dedicada en su totalidad a dar voz a escritoras chicanas que han utilizado sus obras de ficción, de poesía y de teoría como instrumento de denuncia de la marginación femenina y de celebración de los nuevos avances feministas. Las autoras entrevistadas son Gloria Anzaldúa, que explica su visión de la nueva identidad de la mestiza rechazando un modelo de identidad estática y monolítica a favor de una identidad plural y móvil ya que “as many worlds as there are and the mestiza has to operate in all these little plots, in all these little worlds. So, in crossing from one to the other, in this constant traveling back and forth, her subjectivity, her identity becomes multiple, moving, movable subjectivity or identity” (131); Ana Castillo, que discute su creación del concepto Xicanisma como movimiento feminista de las chicanas y las implicaciones de tal noción en sus obras; y las autoras Sandra Cisneros y Pat Mora, cuya producción abunda en imágenes de figuras femeninas en constante lucha en las fronteras de la opresión racial, social, sexual y/o de género.

Para concluir, y haciéndose eco del título de la sección, Torres dirige su mirada hacia tres autores que se han centrado en asuntos de carácter más público que no sólo atañen a la comunidad chicana sino que van más allá del horizonte y de las fronteras internacionales. Es el caso de Richard Rodriguez, cuya carrera está marcada por la desaparición del autor y su crítica de la pasividad de la academia que no hace uso de la

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

escritura como motor del cambio político-social; de Demetria Martínez, que plantea la participación activa de la comunidad latina en todo tipo de cuestiones de interés global como ciudadanos del mundo; y Kathleen Alcalá que ha enfocado su carrera académica en reescribir las metanarrativas del poder hegemónico de manera que una mayor parte de la sociedad pueda dar su punto de vista y así forjar nuevas civilizaciones sincréticas:

One of the things I got interested early on was telling the unofficial histories, to tell the counternarratives to official histories. One of the anthropological terms I've learnt that applies to all of these peoples is this notion of syncretism, that cultures and religions come together and forge new cultures and new religions and new languages. And this is really the sign of a living culture and a living history. (338-39)

En definitiva, una compilación de un valor académico y humano notable cuya lectura no sólo aporta una visión detallada de las tendencias y autores más destacados de la literatura y cultura chicanas contemporáneas sino que también deja entrever la complicidad y el fuerte compromiso que une tanto al autor de las entrevistas como a los entrevistados en el avance de la comunidad y cultura chicanas junto a la comunidad mundial.

Vanessa Rodríguez García
Texas Tech University



TEXAS TECH UNIVERSITY

Céfiro

Enlace Hispano Cultural y Literario

CALL FOR PAPERS 2008-2009

Céfiro's Journal on Latin American and
Iberian Languages, Literatures, and Cultures
in collaboration with
Classical and Modern Languages and Literatures Department
Texas Tech University

invites submissions of critical works written in
Spanish, Portuguese, or English,
and creative works written in Spanish or Portuguese.

For the 2008-2009 academic year, Céfiro is accepting
submissions on **Non-Traditional Approaches** to any topic dealing
with Latin American
and Iberian Languages, Literatures, and Cultures.

Submissions may be sent by *May 15, 2009* and may include the
following areas:

- Literature and Linguistics critical articles (10-20 pages MLA or APA style)
- Books and Films Reviews (1-2 pages)
- Fiction, Drama or Poetry Creative Works (10-15 pages or 1-3 poems)

Collaborations should be sent by e-mail or mail to:

Céfiro

TEXAS TECH UNIVERSITY

CMLL MS 42071

Lubbock, TX 79409-2071

Attn: Luis I. Prádanos (Iñaki) or Vanessa Rodríguez-García
luis.i.pradanos@ttu.edu or vanessa.rodriguez-garcia@ttu.edu

Subscription is required to publish in Céfiro's journal
Visit our website: <http://www.cefiro.ttu.edu>

Editors

LUIS I. PRÁDANOS
TEXAS TECH UNIVERSITY

VANESSA RODRÍGUEZ-GARCÍA
TEXAS TECH UNIVERSITY

Editorial Board

JOHN BEUSTERIEN
TEXAS TECH UNIVERSITY

LEÓN BODEVIN
MURRAY STATE UNIVERSITY

JOSÉ JUAN COLÍN
UNIVERSITY OF OKLAHOMA

ANTONIO LADEIRA
TEXAS TECH UNIVERSITY

TED McVAY
AUBURN UNIVERSITY

JAVIER MUÑOZ-BASOLS
UNIVERSITY OF OXFORD

CARMEN PEREIRA-MURO
TEXAS TECH UNIVERSITY

JULIÁN PÉREZ
TEXAS TECH UNIVERSITY

RUBÉN RODRÍGUEZ-JIMÉNEZ
TEXAS WOMAN'S UNIVERSITY

BILL VANPATTEN
TEXAS TECH UNIVERSITY

LEONOR VÁZQUEZ
MONTEVALLO UNIVERSITY

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION



TEXAS TECH UNIVERSITY

Classical & Modern Languages & Literatures

Céfiro

Enlace Hispano Cultural y Literario

CALL FOR PAPERS

**Céfiro's 9th Annual Conference on Latin American and Iberian
Languages, Literatures, and Cultures**

March 27-29th, 2008

**Céfiro: Enlace Hispano Cultural y Literario Graduate Student Organization
in collaboration with
Classical and Modern Languages and Literatures Department
Texas Tech University presents its 9th conference**

Plenary Speakers:

Dr. Julio Ortega from Brown University

Dr. Janet Pérez from Texas Tech University

The organizing committee will consider papers that explore issues in all areas and periods of Latin American and Iberian languages, literatures and cultures. Abstracts of papers to be considered for presentation will be accepted in English, Spanish, or Portuguese. The committee will also consider requests for the formation of special sessions organized around a specific topic, author or work. Session requests and abstracts should be submitted by February 18th, 2008. Reading time of final papers is limited to 20 minutes (8-10 double-spaced pages). No papers will be read in absentia. Complete electronic submissions of papers between 10 and 15 pages will be considered for publication in *Céfiro*, a journal of the graduate student organization in the Department of Classical and Modern Languages and Literatures at Texas Tech University. To submit a paper, please send a 200-word abstract by fax, mail, or e-mail to:

Abstracts, Céfiro's 9th Annual Conference

c/o José Fernando Olascoaga

MS 42071

Classical and Modern Languages and Literatures

Texas Tech University

Lubbock, TX 79409-2071

Fax: (806) 742-3306

E-mail: jose.f.olascoaga@ttu.edu

Visit our website: <http://www.cefiro.ttu.edu>

