

El Cid



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

Fundada en la primavera de
1993, The Citadel.

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



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



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

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

El Cid se publica de manera anual en verano. Les presentamos este año, 2014, la vigésima cuarta edición. El Cid ofrece libre acceso de su contenido completo al público, con el objetivo de fomentar la comunicación, la investigación y la creatividad literaria. La revista está indexada en MLA (Modern Language Association). Está patrocinada por el Departamento de Lenguas, Literaturas y Culturas en The Citadel.

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

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

*Copyright © 2014 by the Tau Iota Chapter, Sigma
Delta Pi, The Citadel
ISSN: 1082-5894
www.citadel.edu/mlng/elcid.htm*

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



El Cid

Publicación anual

Director

María José Hellín-García, The Citadel

Consejo Editorial

Linda B. Bartlett, Furman University

Germán D. Carrillo, Marquette University

Susan de Carvalho, University of Kentucky

Ryan Spangler, Creighton University

Eloy Urroz, The Citadel

David Faught, Angelo State University

Redactores

Collin Hicks, The Citadel

Hugh Urey, The Citadel

María José Hellín-García, The Citadel

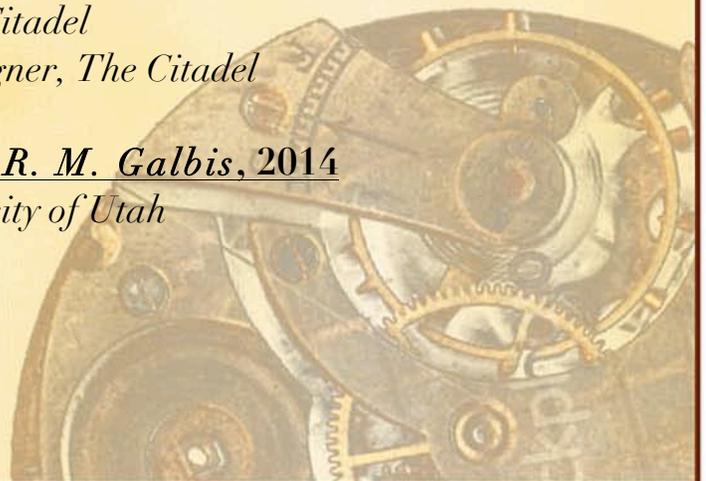
Elba Andrade, The Citadel

Juan Bahk, The Citadel

Zane U. Segle, Journal Designer, The Citadel

Ganadora del Premio Ignacio R. M. Galbis, 2014

Keri González, University of Utah



Para publicar en nuestra próxima edición

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

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

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

The deadline for submissions is **December 1st, 2014.**

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



Índice

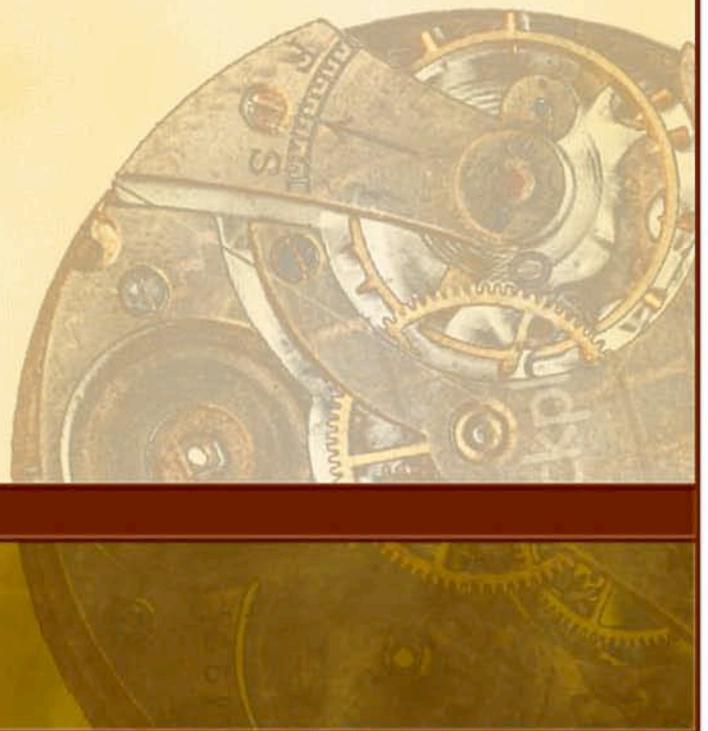
Poesía

- *Historia del jardín recuperado*..... vii
- *El futuro es pronto* viii
- *Oda a un borrador* ix

Ensayos

- *Marcela y la creación del espacio lúdico como medio de expresión y autonomía* xi
- *Mujer divina, mujer salvaje: Deshumanización de la mujer en el cuento y el arte durante el modernismo y el naturalismo en las obras de Rubén Darío y Javier de Viana* xxvii
- *Una identidad completa, llena de contradicciones: un análisis de Historia del guerrero y de la cautiva de Borges*
..... xlii
- *La representación de la mujer maya en la conquista y colonización de Yucatán: Relación de las cosas de Yucatán y relato de Gonzalo Guerrero* li
- *La gradual conversión de Segismundo* lxvii
- *Esencia de hombre en envase de mujer: Desplazamiento de la virtud y construcción de la identidad femenina nacional en el siglo de oro español* lxxii

Poesía



Historia del jardín recuperado (A los indignados)

*Juan Esteban Villegas-Restrepo
Rutgers University*

Primero fue el fruto del árbol que dos niños confundieron con columpio
El menosprecio de la serpentina que abrazaba la raíz
El destierro envuelto en piel como regalo para aquel que riese

Después vino la pera, con su pezón oriental sin rastro de leche
con sus espadas como lenguas saboreando especias
con sus espejos honestos en donde el otro se vio por última vez

Hoy dicen que es manzana dulce y aceptan que es redonda
Alegan, eso sí, que su centro es verde siempre verde:
Hoy sabemos que es brillante para quien no tenga ojos

Y así la historia se resbala sobre tres frutas
Atrás un árbol como testigo
adelante una raíz con locura de tímpano

Entonces vuelve la especia la pimienta
y los ojos de los hijos de los hijos que la perdieron o la robaron
reclaman la leche pero no la pera. Incitan también al golpe

Y por un momento el culo de Midas se queda sin apéndice
Por un momento somos cuerpo y nos mecemos
y jugamos sobre un árbol cantor

Y con eso basta.

El futuro es pronto

Peter Falciani

The Citadel

Hay días, quizá todos los días
Cuando piensas que el futuro nunca llegará
Siento el presente con agonía, pena y desesperación.
Con soledad, tristeza y miseria.
Tu chica... tu novia... tu amor... tu vida.
A millas de distancia.
El tiempo con ella...
¡No hay nada más perfecto!
Ella es la cura de todas tus aflicciones.
Todo sería perfecto si ella estuviera contigo,
Pero en nuestro día a día de hoy estamos siempre separados,
Y debemos esperar para que nuestra vida empiece juntos.
Pero entonces el futuro vendrá el día
Entonces tendrás el trabajo, la casa, y la vida de tus sueños
También, tu novia, tu vida, tu amor
Finalmente estará contigo.
Podrías robarle unos besos de amor,
Abrazos de felicidad y noches de pasión.

Pero el futuro no está tan lejos
Si tú no piensas sobre eso.
Debes concentrarte en el presente.
Vive tu vida y aprecias las pequeñas cosas de la vida.
Y cuando levantes tu cabeza
Verás que el futuro ya ha llegado y tus sueños son reales.

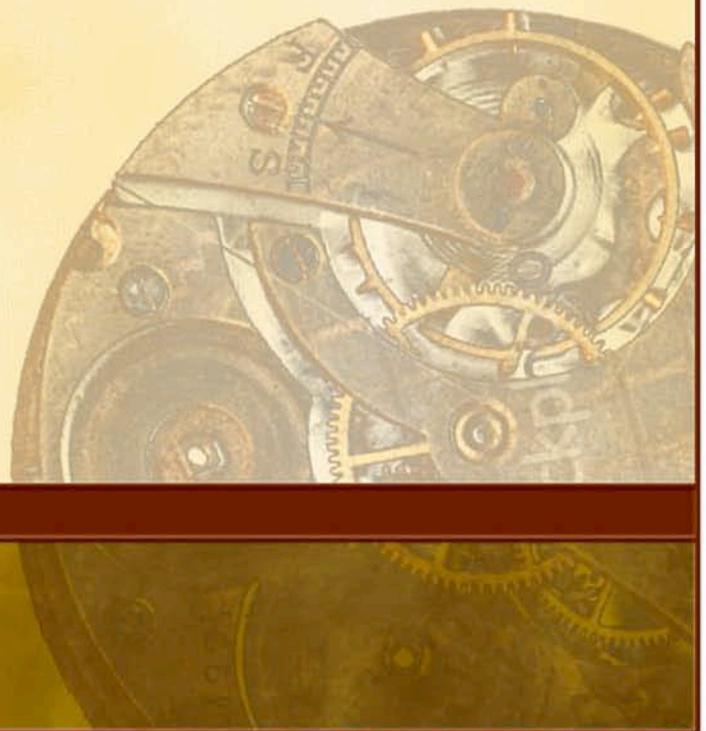
Oda a un borrador

Maria Frank

University of Minnesota

Borrador,
joya pequeña
de los árboles
de América del Sur.
Has viajado
a través de países numerosos
para venir a nuestro auxilio.
Siempre
apoyas
a tu amo
cuando comete un error.
Se lo permites corregir
y salir adelante.
sin criticar
ni juzgar
ves sus faltas
y entonces las lavas del papel.
Se puede comenzar de nuevo.

Ensayos



Marcela y la creación del espacio lúdico como medio de expresión y autonomía femeninas

*Keri González
University of Utah*

“Y aun pasa más adelante el furor, porque se hacen maestras e inventoras de nuevas invenciones y trajes, y hacen honra de sacar a luz lo que nunca fue visto.”

Fray Luis de León

A través de la metanarrativa de Marcela y Grisóstomo, propongo que Cervantes pone en evidencia la caducidad del orden social de su tiempo respecto a la condición de la mujer aunque desde una perspectiva totalmente lúdica. La mayoría de la crítica ha prestado más atención al innegable aspecto feminista y solemne en el discurso oral de Marcela, pero justamente ha soslayado el aspecto lúdico que enmarca esta puesta en escena; en la que una pastora célibe desestabiliza a toda una comunidad de cabreros, confrontando su discurso falocrático y desengañándolos respecto a su visión fantasiosa del amor. A través de su conversión pastoril, la protagonista opone a la sociedad patriarcal de su tiempo la realidad de su autonomía económica, ideológica y creativa. Entonces, la creación del espacio lúdico es una forma de resistencia social que le permite a Marcela poner en evidencia las distintas formas de dominación masculina sobre la agencia femenina¹.

La imagen de Marcela se crea a través de un filtro masculino organizado en dos niveles de lectura: el de Cervantes, por un lado; y la perspectiva patriarcal de los cabreros y los escritos póstumos de Grisóstomo, así como por la perspectiva de Don Quijote. Así, en los capítulos

¹ En la introducción a su libro *Women's acts: plays by women dramatists of Spain's Golden Age*, Teresa Scouff Soufas dice que algunas escritoras, coetáneas de Cervantes, promueven una resistencia centrada ante el frecuentemente manipulado mito de la falta de agencia femenina, (ix).

correspondientes a esta metanarrativa (XI-XIV), el conflicto que se desarrolla es el de un grupo de pastores que está disgustado con una sola mujer: Marcela. Al respecto, John Gabriele dice que “although Marcela has not yet appeared to tell her side of the story, she has begun to mount a revolution from within a text in which she is trapped by virtue of its exclusively male narrative structure” (514). Sin embargo, la razón de su enojo no tiene su base únicamente en el hecho de que ellos consideren que la protagonista mató a Grisóstomo con su desprecio; sino, principalmente, en la transgresión cometida por ella a través de su *modus vivendi* y la creación de un mundo pastoril-feminista que ha creado para sí misma. En este escenario bucólico, absolutamente señoreado por Marcela, los pastores y “pseudo-pastores” pueden formar parte de su juego siempre y cuando cumplan con una sola regla: no abordarla con fines amorosos; sin embargo, este simple requisito elimina a los hombres del juego pastoril de manera casi automática por una sencilla razón: Marcela es demasiado bella como para no desear seducirla; lo que la convierte en un detonante de desgracia para aquellos que la miran e irremediamente se enamoran de ella. Así, el narrador nos da un ejemplo del poder que su belleza ejerce sobre la comunidad de cabreros, cuando Vivaldo está a punto de leer una de las composiciones quejosas del difunto Grisóstomo:

Y queriendo leer otro papel de los que había reservado del fuego, lo estorbó una maravillosa visión –que tal parecía ella– que improvisamente se les ofreció a los ojos; y fue que por cima de la peña donde se cavaba la sepultura pareció la pastora Marcela, tan hermosa, que pasaba a su fama su hermosura. Los que hasta entonces no la habían visto la miraban con admiración y silencio, y los que ya estaban acostumbrados a verla no quedaron menos suspensos que los que nunca la habían visto. (124-125)

Sin embargo, dentro del conflicto de la belleza funesta de Marcela –así como en las cajas chinas narrativas de *Don Quijote*– encontramos otro conflicto: el de la autonomía no solo moral y económica de la protagonista, sino también ideológica y creativa. Por esto, al verse incapaces de cumplir con la máxima fundamental de no enamorarse de Marcela, los pastores se sienten excluidos de su juego, saliendo abruptamente de éste. Así, Pedro lo explica en los siguientes términos: “porque su afabilidad y hermosura atrae los corazones de los que tratan a servirla y a amarla; pero su desdén y desengaño los conduce a términos de desesperarse” (108). La protagonista entonces crea un mundo ficticio paralelo al orden social, en el que la condición para preservar su autonomía, en todos sentidos, consiste en su elección de vivir libre de toda institución patriarcal. Y es también por esta razón que, como dice Martha García “el héroe medieval se desvanece ante la presencia de una pastora carente de ostentación, pero portadora de un discurso transformador” (40); Don Quijote se identifica con ella, debido a su capacidad de crear un mundo ficticio en el que es directora de su historia y protagonista de sus actos. Este aspecto de la agencia femenina ayuda a la construcción de Marcela como un personaje subversivo, a la vez que es un reflejo del ideal de autonomía y libertad al que también aspira Don Quijote.

Según Mujica², podría decirse que el modelo femenino tradicional estaba respaldado por un tipo de literatura que reforzaba aún más el sistema patriarcal y ponía en cuestionamiento la autonomía femenina en más de un aspecto. Tal es el caso del texto de *La perfecta casada*, en el que el autor establece los límites morales y sociales que cualquier mujer decente no debía rebasar, y que permiten evidenciar la forma en que Marcela los transgrede al librar la sucesión de roles patriarcales, padre-marido. Así lo explica Fray Luis de León en la siguiente cita: “en lo cual se engañan muchas mujeres, porque piensan que el casarse no es más que, *dejando la casa del*

² En su introducción a *Women writers of early modern Spain: Sophia's daughters*.

padre, y pasándose a la del marido, salir de servidumbre y venir a libertad y regalo” (4).

Cervantes logra que Marcela evada justamente al sistema patriarcal, mismo al que Irigaray hace referencia como “the locus of a more or less competitive exchanges between two men” (355); así, se nos describe bajo la perspectiva masculina de la narración la condición inusual en aquel tiempo, que sin embargo coloca a la protagonista en una situación ventajosa en todos aspectos: “... que remanece un día la melindrosa Marcela hecha pastora; y sin ser parte su tío ni todos los del pueblo, que se lo desaconsejaban, dio en irse al campo con las demás zagalas del lugar, y dio en guardar su mismo ganado...” (107).

La protagonista no solo rechaza el destino de la mujer casada, sino también el de recluirse en un convento, saliendo airoso por un resquicio de la estructura patriarcal, tal como la describe Pedro: “... libre y desenfadadamente triunfa la hermosa Marcela, y todos los que la conocemos estamos esperando en qué ha de parar su altivez y *quién ha de ser el dichoso que ha de venir a domeñar condición tan terrible y gozar de hermosura tan extremada*” (108: énfasis mío). En las palabras de este zagal se encuentra la semilla de la disparidad de género en los discursos femenino y masculino, que después vendrá a crecer a través de las palabras de Ambrosio y la lectura de los escritos de Grisóstomo. Así, el amigo del pastor suicida les cuenta a los demás cómo fue que la pastora “homicida” cometió su crimen: “Allí me dijo él que vio la vez primera a aquella enemiga mortal de linaje humano, y allí fue también donde la primera vez le declaró su pensamiento, tan honesto como enamorado, y allí fue la última vez donde Marcela le acabó de desengañar y desdeñar...” (117). Hasta este momento de la narración, Pedro, Ambrosio y todos los demás zagales consideran un crimen que Marcela haya elegido la soltería como estado civil.

Cervantes señala en esta historia al matrimonio como un intercambio mercantil, y a la mujer como mercancía sexual; destino al que Marcela renuncia heroicamente en pos de crear una

ficción que la libere de esa transacción que en el fondo esconde el deseo erótico masculino. Irigaray dice que “woman, in this sexual imaginary, is only a more or less obliging prop for the enactment of man’s fantasies” (351); esta cita nos permite desmontar el paradigma femenino bajo la perspectiva patriarcal. Cervantes justamente critica este esencialismo de género al que los cabreros reducen la visión de la mujer, oponiendo la validez y autonomía de la existencia femenina a través de la presencia de Marcela; en este sentido, John Gabriele afirma que: “...her resolution is theoretically indicative of her determination to speak through her body and combat patriarchal narrative discourse. By refusing to marry, Marcela rebels against the essentialist notion of gender” (513). Por su parte, Renato Poggioli también alude a este mismo conflicto de género, que se presenta a través del binario creado por Grisóstomo-Marcela, en los siguientes términos: “that story, based on the conflict between the *pastoral of love* and the *pastoral of solitude*, end with the victory of the latter, which for the first time is represented not by a shepherd but by a shepherdess. Since the Spanish word for solitude is feminine, one could then say that in this case it is Doña Soledad who conquers Signior Love” (167). Poggioli señala acertadamente la proposición de cada una de las esferas representadas: el deseo amoroso masculino; y el celibato femenino. Así, la decisión de Marcela, además de ser respetada aún en contra del deseo de la colectividad patriarcal, le permite continuar su puesta en escena³ en el espacio lúdico pastoril con el propósito de dejar al descubierto que “the erotic idyll is a masculine dream” (Poggioli 173), y que, al mismo tiempo, ese “hedonism disappointed” may often lead a rejected swain to misogyny, to that hatred for the female which is but love for woman turned sour” (*Ídem*). Este sentimiento de odio que Marcela despierta en los cabreros salta inmediatamente a la vista a través del contraste de opiniones entre éstos y Don Quijote; ya que a

³ En cierto modo, Marcela vendría a ser una precursora del rol que representa la Duquesa en la segunda parte de *Don Quijote*.

pesar de ser visiones masculinas ambas, los primeros argumentan que la pastora es quien ha asesinado a Grisóstomo a través de su crueldad e indiferencia; mientras que el caballero andante, después de escuchar la defensa de ésta, se sitúa de lado de la damisela irrefutablemente. Así, Don Quijote dice:

Ella ha mostrado con claras y suficientes razones la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Grisóstomo y cuán ajena vive de condescender con los deseos de ninguno de sus amantes; a cuya causa es justo que, en lugar de ser seguida y perseguida, sea honrada y estimada de todos los buenos del mundo, pues muestra que en él ella es sola la que con tan honesta intención vive. (128)

Marcela enfrenta el mundo con el propósito consciente de transgredir los mismos límites de su montaje bucólico y mostrar que, como Don Quijote, a través de la ficción es posible subvertir el orden social dominante para abrir un espacio lúdico femenino, que sirva como modelo de independencia económica y sexual a otras mujeres: “si yo conservo mi limpieza con la compañía de los árboles, ¿por qué ha de querer que la pierda el que quiere que la tenga con los hombres? (127). Por esto, García dice que: “Marcela, como personaje femenino, es caracterizada de tal manera que atrae la atención y la admiración del hidalgo. No se manifiesta lo mismo en sus encuentros con otras mujeres donde es precisamente Don Quijote quien procura protegerse del encanto femenino” (40). Marcela marca un límite con los zagales pero no con el objetivo de guardar su virginidad para el hombre que venga “a domeñar su condición tan terrible” (108), sino con el propósito de permanecer en celibato como fin último. Los cabreros que culpan a Marcela por la muerte de Grisóstomo entretienen una larga defensa de éste desde los inicios de la narración, debido a que el pastor suicida ya no puede defenderse por sí mismo; así, el pastor

Pedro utiliza un lenguaje áspero al referirse a Marcela, lo que denota un carácter misógino en su discurso:

Después se vino a entender que el haberse mudado de traje no había sido por otra cosa que por andarse por estos despoblados en pos de aquella pastora Marcela que nuestro zagal nombró denantes, de la cual se había enamorado el pobre difundo de Grisóstomo. *Y quiéroos decir ahora, porque es bien que lo sepáis, quién es esta rapaza: quizá, y aun sin quizá, no habréis oído semejante cosa en todos los días de vuestra vida, aunque viváis más años que sarna.* (énfasis mío:105)

El relato de Pedro denota la complicidad que se crea en la colectividad masculina quien al verse afrentada tiene que cerrar filas para defenderse de una sola mujer, a la que no saben cómo “domeñar”. Para ellos, “Marcela sólo tiene dos caminos con los cuales puede resarcir su supuesto error: aceptar ser dominada por un hombre que, además de dominarla se hará poseedor de su belleza física u, ocultarse en un convento para evitar que los hombres que la vean la deseen. Sin embargo, Marcela desecha tales resoluciones y se abre una tercera salida: su libertad” (Alzate 11), característica sobresaliente en este personaje femenino con el que se diferencia de las demás mujeres quijotescas. Aunado a esto, y contrariamente a las expectativas que de ella se tienen, Marcela establece una vida tan libre de convencionalismos sociales y morales que, incluso, se permite entablar conversaciones con otros hombres sin intenciones de tipo amoroso, volviéndose objeto de murmuraciones masculinas: “que puesto que no huye ni se esquivo de la compañía y conversación de los pastores, y los trata cortés y amigablemente, en llegar a descubrirle su intención cualquiera de ellos, aunque sea tan justa y santa como la del matrimonio, los arroja de sí como un trabuco” (108). En esta parte del discurso de Pedro se puede ver cómo en la visión reduccionista de los pastores, no hay posibilidad de amistad sin que

ésta culmine necesariamente en una relación erótica o en la muerte, tal como ya ha notado Ruth El Saffar: "...the men who desire Marcela meet, in the places where she lives, not her receptivity but their own madness and death" (158). Marcela representa en sí misma el orden social y el orden natural, por un lado sigue las reglas morales patriarcales hasta el punto que se vuelve imposible acusarla de ningún delito; por otro, estaría representando un orden natural en el que tampoco viola ninguna norma patriarcal por el hecho de ser bella. Marcela es el paradigma de la perfección, un laberinto creado por la misma sociedad patriarcal en el que los mismos hombres se pierden. Ella se comporta y habla bajo las mismas reglas del sistema patriarcal, juega creativamente el juego de lo simbólico, por eso nadie puede contradecirla, porque sería contradecir su propio sistema de valores, en palabras de Jehenson, "what Marcela has done is taken the intellectual tools of patriarchy, used them to her cause, and turned them against their inventors" (27). Marcela es un enigma que los cabreros no pueden descifrar, pues sus atributos, tanto físicos como morales, aunque corresponden con los parámetros de la sociedad, se vuelven incomprensibles ante su entendimiento cuando no pueden ser utilizados para satisfacer su deseo masculino, así, Gabriele dice que "Marcela is atypical because she does not conform to the traditional image of woman as the object of male desire" (508). En efecto, la protagonista no solamente se niega a casarse y a permanecer virgen; sino también a convertirse en un objeto del deseo masculino; rechaza toda presencia masculina en su vida, y en cambio elige la compañía de las zagalas y el celibato como una forma de vida. Además, Marcela también excluye dentro de su panorama femenino la maternidad, lo que nos lleva a pensar que quizás en la visión quijotesca, el matrimonio y la maternidad no son más que un deseo exclusivamente masculino encomendado a la mujer, o bien, en palabras de Irigaray, un deseo "...whose force and continuity are capable of

nurturing repeatedly and at length all the masquerades of “femininity” that are expected from her” (Irigaray 352)

Marcela, a diferencia de los demás personajes femeninos quijotescos, hace uso absoluto de su libre albedrío por la razón de que alcanza no sólo una autonomía económica, gracias a la herencia de sus padres; sino también de tipo social e intelectual, debido a que crece sin figuras paternas, y su tío no está realmente interesado en ella, sino en su dinero, como se aprecia en la siguiente cita: “mas él, que a las derechas es buen cristiano, aunque quisiera casarla luego, así como la vía de edad, no quiso hacerlo sin su consentimiento, sin tener ojo a la ganancia y granjería que le ofrecía el tener la hacienda de la moza dilatando su casamiento” (106-7).

Marcela es consciente de que su situación económica la coloca en una posición de poder, a través de la cual puede llevar a cabo su estilo de vida pastoril, pero también prescindir de las convenciones a las que las mujeres estaban sujetas en su época: “yo, como sabéis, tengo riquezas propias, y no codicio las ajenas; tengo libre condición, y no gusto de sujetarme” (127). Con base en esto, puede apreciarse cómo este personaje transgrede no nada más el modelo de la mujer tradicional de aquella época sino también el del resto de los personajes femeninos de *Don Quijote*.

Aunque ya he mencionado que Marcela no es el único personaje célibe de la literatura de su tiempo, es interesante tomar en cuenta que a través de ella se despliega un modelo de mujer que es revolucionario desde el momento en que está construido bajo la perspectiva masculina que, además, pareciera enfatizar con su situación. Cervantes logra la construcción de un personaje subversivo, subvirtiendo las características del mismo género pastoril, es decir, Marcela monta una obra teatral creando sus propias reglas bajo las que su conducta “feminista” no se corresponde para nada con la del género pastoril, en palabras de Jehensen, sería

“Cervantes’ way of subverting the pastoral genre within which he has encoded her” (17). Al iniciar su propio juego de los pastorcitos, la protagonista juega también rol de la heroína que debe llevar la causa feminista hasta los confines de su escenario natural; también en esto se muestra el dominio femenino sobre la esfera masculina, puesto que ella no necesita salir de éste para representar su causa femenina, porque son los hombres los que la siguen a ella. Al respecto Poggioli señala lo siguiente:

It is true that literary shepherds are often born outside the pastoral state, into which they enter by an act of will, or at least by imitating the action already taken by someone they admire or befriend. In this case the divergence, almost without precedent in the whole of pastoral literature, is seen in the fact that the willing or unwilling leader, the person taking the initiative, or at least setting an example, is a woman and not a man” (169)

Si se toman en cuenta las convenciones de la literatura pastoril, en la que los lugares comunes como la temática amorosa y la idealización de la naturaleza tienen su base en la visión renacentista, Marcela aparece en este espacio idílico para desengañar no sólo a los pastores, sino también a Don Quijote, desestabilizando el código patriarcal del idilio amoroso, desde el momento en que entra por voluntad propia, y los hombres la siguen en pos de satisfacer un deseo sexual que no tiene lugar en el juego pastoril de Marcela. El momento en que la protagonista habla desde cima de la sepultura de Grisóstomo es totalmente significativo, ya que no sólo pisotea físicamente con sus pies la peña del difunto, sino también el discurso mal fundamentado que utilizan los cabreros para intentar desprestigiarla, como se puede apreciar en la siguiente cita:

Y si se me hace cargo que eran honestos sus pensamientos y que por esto estaba obligada a corresponder a ellos, digo que cuando en ese mismo lugar donde ahora se cava su

sepultura me descubrió la bondad de su intención, *le dije yo que la mía era vivir en perpetua soledad y de que sola la tierra gozase el fruto de mi recogimiento y los despojos de mi hermosura*; y si él con todo este desengaño, quiso porfiar contra la esperanza y navegar contra el viento, ¿qué mucho que se anegase en la mitad del golfo de su desatino? (127: énfasis mío).

La exageración en las palabras de la protagonista tiene un tono casi paródico, ella hace una imitación del discurso pastoril para responder a las acusaciones de los cabreros. Al respecto, Poggioli opina "...we cannot take too seriously the claim Marcela makes at the end of her speech, when she says that one of her life tasks will be that heavenly contemplation which initiates a mortal's soul into its impurity and a worldliness of its own" (174); Marcela recrea y vive en un espacio de acción lúdica no nada más en su comportamiento y apariencia, sino también a través de su lenguaje. En este sentido, puede decirse que Marcela, al mirarse en el espejo masculino, recibe a cambio su propia visión distorsionada; por lo cual responde con un discurso aparentemente inscrito en lo simbólico al que está parodiando. En palabras de Irigaray, podría decirse que Marcela justamente se rebela ante esta visión fragmentada, no sólo de ella, sino en general de la mujer: "the rejection, the exclusion of a female imaginary certainly puts woman in the position of experiencing herself only fragmentarily, in the little-structured margins of a dominant ideology, as waste, or excess, what is left of a mirror invested by the (masculine) "subject" to reflect himself, to copy himself" (354). Esto, además la define como una mujer de pensamiento lógico y reflexivo, en contraposición con la necedad y falta de argumentos sólidos de los cabreros, que de ninguna manera logran comprobar que ella mató de amor a Grisóstomo; García lo explica también de la siguiente manera: "Cervantes le otorga a la mujer una conducta racional mientras que el hombre funciona aquí como el agente de la locura y la pérdida de la

razón con lo que se subvierte el sistema de valores creado por el sistema patriarcal y “aceptado” por la mujer” (54). Marcela utiliza el mismo orden simbólico en su autodefensa para dejar al descubierto la irracionalidad del discurso masculino que, sin embargo, intenta influir en su albedrío femenino para obligarla a elegir un destino. Jehenson dice al respecto: “she immediately reappropriates her person by reappropriating the very language by which they have tried to suppress and to alter who she really is. Language becomes her most powerful weapon” (Jehenson 26). Incluso el mismo Don Quijote da su veredicto contundente e irrefutable a favor de Marcela:

Ella ha mostrado con claras y suficientes razones la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Grisóstomo y cuán ajena vive de condescender con los deseos de ninguno de sus amantes; a cuya causa es justo que, en lugar de ser seguida y perseguida, sea honrada y estimada de todos los buenos del mundo, pues muestra que en él ella es sola la que con tan honesta intención vive. (128)

Pero incluso la defensa de Don Quijote parece ser más una autoafirmación su propia ficción, pues la protagonista no necesita ayuda para defenderse del discurso subjetivo y falocéntrico de los amigos del pastor suicida. A este respecto, García escribe: “observemos el juego cervantino de transposición de papeles... El caballero andante, el defensor de la mujer, cede su papel militar ante Marcela a quien no hay necesidad de defender puesto que su discurso combate al masculino reclamando así la justicia que le pertenece” (58). Por esto mismo, a pesar de que la recreación del espacio bucólico de Marcela hasta ahora ha sido interpretada por la mayoría de la crítica como una “...huida al campo para evitar ser dominada por el orden social patriarcal” (Johnson 1); considero que más una forma lúdica de confrontación directa hacia una sociedad patriarcal. Marcela subvierte el orden social al montar su propia puesta en escena,

desestabilizando así a la comunidad de hombres que aún intentando domeñarla, no lo logran. Curiosamente, a diferencia de los cabreros, el único que ve justicia en el comportamiento y decisión de Marcela es Don Quijote.

Disfrazándose, Marcela desafía tanto las convenciones sociales como literarias, subvierte la estructura patriarcal económica a través de la transacción en la que la mujer es concedida del padre al esposo, pero también subvierte las estructuras literarias impuestas por el pensamiento masculino. Grisóstomo utiliza como medio comunicativo para argumentar los motivos de su suicidio, canciones o romances, un género poético utilizado en la literatura pastoril, pero que se corresponde perfectamente con el perfil de los cabreros que Cervantes construye. En esta historia, los hombres son sentimentales, en contraposición con la fría racionalidad de Marcela; quien, por cierto, en lugar de utilizar un discurso poético, utiliza uno más racional. En contraste con el discurso poético y extenso de los cabreros, tenemos el discurso breve de Marcela: “... no será menester mucho tiempo ni gastar muchas palabras para persuadir una verdad a los discretos” (125). Su discurso resalta porque no cede a los parámetros patriarcales de la época: matrimonio o monasterio; y convence por su concisión y claridad.⁴ Al leer la siguiente cita de Irigaray, es inevitable pensar en un retrato perfecto del personaje de Marcela:

For women to undertake tactical strikes, to keep themselves apart from men long enough to learn to defend their desire, especially through speech, to discover the love of other women while sheltered from men's imperious choices that put them in the position of rival commodities, to forge for themselves a social status that compels recognition, to earn their living in order to escape from the condition of prostitute... these are certainly

⁴ Según Bárbara Mujica, algunas mujeres lo utilizaron como un medio para liberarse; ya sea evitando el matrimonio, practicando el cultivo de las artes o cualquier otra actividad de tipo intelectual. Al respecto, ver su introducción en: *Women writers of early modern Spain: Sophia's daughters*. New Haven: Yale University Press, 2004. Print.

indispensable stages in the escape from their proletarianization on the exchange market.

(356)

Con base en esto, podemos ver que la complejidad en la construcción del personaje de Marcela depende de las estructuras que se desestabilizan a través de su discurso en medio de un contexto pastoril ya caduco. Así, Marcela es quien “triumfa”, porque es ella quien, en lugar del hombre, está en una posición de poder social y económico individual, que al mismo tiempo cumple con el canon patriarcal de su época: vive libre en el campo pero se decide por una vida casi religiosa al elegir el celibato como *modus vivendi*; mientras que a la vez es autónoma en el aspecto ideológico y económico. De esta manera, Marcela se salva del intercambio mercantil padre-esposo, al que Irigaray alude como un acto patriarcal en el que las mujeres son metafóricamente herradas: “women are marked phallicly by their fathers, husbands, procurers. *And this branding determines their value in sexual commerce. Woman is never anything but the locus of a more or less competitive exchanges between two men...*” (énfasis mío: 355)⁵. Sin embargo, Marcela, la transgresora por excelencia, no se entrega en los brazos de ningún hombre o institución patriarcal que la represente; y en lugar de dejarse “herrar”, Marcela crea un espacio lúdico de acción feminista para, por el contrario, dejar firmemente marcado en el pensamiento masculino que es posible ser mujer y ser libre. Así, a través de este trabajo, he intentado mostrar cómo Cervantes, a través de su agudeza crítica, presenta una parodia bucólica muy sutil que por supuesto vendría a funcionar dentro de la novela como un microcosmo del mundo quijotesco, en su versión femenina.

⁵ Simone de Beauvoir, en su libro *The second sex*, también hace referencia al intercambio mercantil de la mujer bajo la perspectiva materialista.

Obras citadas

- Alzate, Sandra L. "Representación de los Espacios Femeninos en las Historias Intercaladas del Primer Quijote." *Hipertexto*, Summer 2.4 (2005): 9-22.
- Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. Trans. H. M. Parshley. New York: Vintage Books, 1949. Print.
- Cameron, Edith. "Woman in Don Quijote." *Hispania*, May 9.3 (1926): 137-157.
- De Cervantes Saavedra, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV centenario. Real Academia Española. España: Alfaguara, 2004. Print.
- De León, Fray Luis. *La perfecta casada*. Madrid: Ruiz Hermanos Editores, 1917. Print.
- El Saffar, Ruth A.; Diana de Armas Wilson, Ed. *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*. New York: Cornell University Press, 1993. Print.
- Gabriele, John P. "Competing Narrative Discourses: (Fe)male Fabulation in the Episode of Grisóstomo and Marcela." *Hispanic Review* 71.4 (2003): 507-24. Print.
- García, Martha. *La Función de los Personajes Femeninos en Don Quijote de la Mancha y su Relevancia en la Narrativa*. España: Editorial Academia del Hispanismo. Colección Biblioteca Cátedra, Miguel de Cervantes 9, 2008. Print.
- Irigaray, Luce. "This sex which is not one." *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Ed. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. New Jersey: U of Rutgers, 1991. 350-356. Print.

Jehenson, Yvonne. "The Pastoral Episode in Cervantes Don Quijote: Marcela Once Again."

Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America 10.2 (1990): 15-35. 1990.

Johnson, Caroll. "La sexualidad en el Quijote." España: Universidad Autónoma de Madrid,

1981. 1990;9:125-136.

Mujica, Bárbara. *Women writers of early modern Spain: Sophia's daughters*. New Haven: Yale

University Press, 2004. Print.

Poggioli, Renato. *The oaten flute: essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*.

Massachusetts: Harvard University Press, 1975. Print.

Soufas, Teresa. *Women's acts: plays by women dramatists of Spain's Golden Age*. Kentucky: U

of Kentucky, 1997.

Mujer divina, mujer salvaje: Deshumanización de la mujer en el cuento y el arte durante el modernismo y el naturalismo en las obras de Rubén Darío y Javier de Viana

*María Sol Echarren
Florida International University*

*“Princesa del divino imperio azul,
quién besará tus labios luminosos!”*

—Rubén Darío en «El palacio del sol»

La mujer ha sido percibida de distintas formas a través de los movimientos literarios y artísticos. A lo largo del tiempo la sociedad la ha percibido precisamente como un símbolo de belleza y objeto de admiración. Pero ciertas élites y presiones culturales han exigido y ahogado a la mujer, convirtiéndolas en objetos definidos y distorsionados por el hombre. Dentro de la literatura y el arte, durante las distintas etapas del modernismo y el naturalismo, se pueden destacar ciertas formas en que se ha deshumanizado a los personajes femeninos.

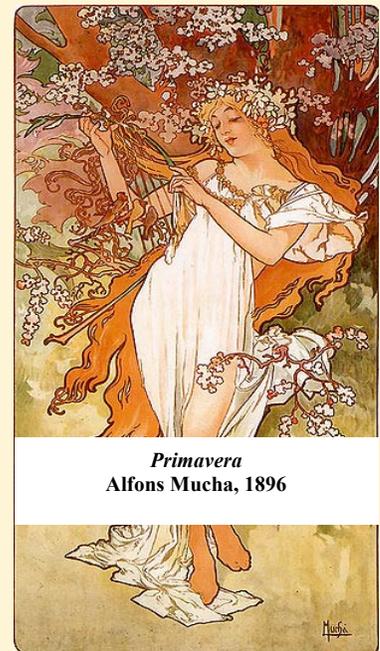
Mientras que los modernistas suelen describir a las mujeres como diosas que alcanzan una perfección divina por su pureza y belleza, los naturalistas por otra parte las degradan al atribuirles rasgos anomalísticos y salvajes. Comparando las representaciones de las mujeres vistas a través de los cuentos del modernismo y el naturalismo, es evidente que los modernistas deshumanizaban a sus personajes femeninos transformándolos en objetos de arte, como en el cuento de Rubén Darío, *El rubí* (1888); en contraste, los naturalistas las deshumanizaban al atribuirle rasgos animalísticos, como se ve representado en la obra de Javier de Viana, *Los amores de Bentos Sagrera* (1896).

El modernismo en general se define como una respuesta a los avances científicos, políticos y económicos de la época, pero principalmente, se conoce por su aspiración del “arte por el arte” (Menton 162). La tensión y el malestar que trajeron estos cambios en la sociedad se

reflejan en el arte, la literatura, la música y la filosofía. A pesar de que el modernismo “fue artísticamente una reacción contra el romanticismo, el realismo y el naturalismo, en Hispanoamérica se da el fenómeno de la coincidencia de los cuatro movimientos” (Menton 162). Como nuevo género literario, el movimiento modernista es difícil de definir por ser tan amplio, aunque fue desarrollado con el enfoque del progreso, donde surgió como una respuesta a un sentido de impotencia que compartían muchos en ese momento ya que no había nada concreto y fiable y favorecía la libertad artística (Sullivan 182) . En especial, se había considerado a las mujeres más como complementos de los hombres, en vez de ser reconocidas como individuos independientes, y solían ser definidas como seres débiles y sumisos.

Desde fines del siglo XIV hasta el comienzo del siglo XX, el modernismo surgió como movimiento literario que duró varias etapas. Este movimiento tenía sus raíces en el rechazo de las tradiciones antiguas: el nuevo objetivo era cambiar todo lo que consideraban remoto. En el arte, emergieron estilos como el impresionismo y cubismo, mientras que en la literatura se destacan la sinestesia, despertando todos los sentidos, alejándose lo más posible del realismo. Rubén Darío (1867 - 1916) es el modernista principal de Latinoamérica, reconocido por su publicación *Azul* (1888), también por su *Revista de América* en 1894 que enfatizaba su admiración por lo ideal y lo divino. Aunque los escritores modernistas buscaban sus propios estilos, muchos se centraban en la belleza de la mujer como un aspecto celestial, junto con un desprecio por lo ordinario y lo común.

Hay varios ejemplos de la mujer como objeto de arte, celestial y místico, en *El rubí* de Darío. Según las palabras de Darío, “La condición característica



Primavera
Alfons Mucha, 1896

de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad” (ctd. en ALEUA 179). En otras palabras, el arte y literatura modernista traen esta exaltación por las sensaciones sin límite, que se alejan completamente de lo común y lo realista para favorecer lo fantástico y lo irreal. Por eso, el modernismo añade otra perspectiva para la mujer respecto a cómo se la deshumaniza para hacerla como un objeto de arte, el cual puede intensificar sus cualidades como las de una ninfa, un hada o una diosa. Se cree que la mujer del modernismo “parece ser un pretexto para interrumpir el orden lógico del mundo profano” debido a que la “mujer, naturaleza encarnada, en labios de rojo coral o en ojos concebidos como fuegos de hogueras” conlleva el simbolismo de “la adoración de los placeres” (Kañina 111). Por eso, este cuento presenta un mundo mágico y fantástico, donde especialmente destaca el misticismo y la sensualidad de la mujer.

Mediante un mundo fantástico de gnomos, Darío relata el encuentro de un gnomo con una mujer, y lo curioso es que el ser fantástico en esta obra no es el gnomo, sino la mujer como ser extraño e inaudito. El gnomo cuenta: “Había una hermosa mujer dormida. Del cuello le arranqué un medallón y del medallón el rubí. Ahí lo tenéis” (178). El descubrimiento de un tesoro escondido, del valor y hermosura de un rubí se relaciona con la “hermosa mujer dormida” que el gnomo describe aquí. Es justamente sobre el cuello de la mujer donde encuentra este precioso diamante. De hecho, Darío exalta a la mujer como un objeto de hermosura y admiración. El gnomo sigue describiendo este encuentro especial con la mujer, cuando percibe por primera vez el cuerpo desnudo de Titania:

Brazos, espaldas, senos desnudos, azucenas, rosas, panecillos de marfil coronados de cerezas; ecos de risas áureas, festivas; y allá, entre las espumas, entre las linfas rotas, bajo las verdes ramas...

-¿Ninfas?

-No, mujeres. (179-180)

Según esta descripción de la mujer que el gnomo ofrece a sus compañeros, pareciera ser que describe una especie de diosa o ser fantástico a la cual los gnomos quedan asombrados creyendo



Salon des Cent
Alfons Mucha. 1896

que se refiere a algunas ninfas. Pero su respuesta es directa al decir con afirmación, “No, mujeres.” Es importante notar el ambiente que describe el gnomo al ver el cuerpo desnudo de la mujer. En relación con el arte modernista, esta “descripción de mujeres desnudas en *El rubí* es, además de poética, erótica” al descubrir a una mujer desnuda como una diosa entre flores que como ejemplo se puede ver en las pinturas modernistas de Alfons

Mucha (González 79). Quizás la blancura de la piel asociada por

las azucenas, la belleza y delicadeza de las rosas, el ensimismamiento de los “ecos de risas áureas” y “bajo las verdes ramas” vemos una admiración por la divinidad o cierto misticismo asociado con las mujeres, que tan fácilmente los gnomos confunden con ninfas. Este ejemplo también identifica una de las características del modernismo, que según Raúl Silva Castro es precisamente “la exhibición y complacencia sexual” en el arte y la literatura (ctd. en González 79).

El gnomo también compara estas cualidades de una mujer, tan preciosa y emblemática como a las de la Naturaleza: “¡Oh Tierra! ¡Oh Mujer! Desde el tiempo en que veía a Titania no he sido sino un esclavo de la una, un adorador casi místico de la otra” (178). Es curioso la mención a “Titania” como mujer mística que lo hace un “esclavo” y un “adorador casi místico de ella.” Recordemos que el personaje de Titania originalmente aparece en la famosa obra de

Shakespeare *Sueño de una noche de verano* como Reina de las Hadas. Este significado del nombre Titania añade cualidades místicas y fantásticas al personaje que se le atribuyen a la mujer, también previamente comparada con las ninfas. Aquí también se compara la tierra con la mujer, cuando el gnomo exclama, “-¡Oh Tierra! ¡Oh Mujer!” (178). Esta exclamación refleja la conexión de la naturaleza y la mujer. Pero el hecho de que sea “Mujer” en mayúscula como la Madre Naturaleza. Por ejemplo, el gnomo vuelve a repetir:

Porque tú, ¡oh madre Tierra!, eres grande, fecunda, de seno inextinguible y sacro;
y de tu vientre moreno brota la savia de los troncos robustos, y el oro y el agua
diamantina, y la casta flor de lis. ¡Lo puro, lo fuerte, lo infalsificable...! ¡Y tú,
mujer, eres espíritu y carne, toda Amor! (182)

Se implementa aquí una “técnica romántica de personificar a la naturaleza” con la que claramente relacionan a una mujer (Ramos 340). Para justificar este atributo divino dado a las mujeres, vemos como el gnomo vuelve a declarar: “La mujer amada descansaba a un lado, rosa de carne entre maceteros de zafir, emperatriz del oro, en un lecho de cristal de roca, toda desnuda y espléndida como una diosa” (180). Es ella ahora la “mujer amada” a la que el gnomo describe con cariño y admiración, “rosa de carne,” al estar totalmente “desnuda y espléndida como una diosa” y también como una “emperatriz del oro,” mientras descansa tranquilamente sobre un lecho de cristal. Sin duda, estas descripciones de la mujer como una diosa complementan la visión artística de los modernistas.

Es gracias a esta “mujer robada” que el gnomo descubre el tesoro del rubí. Es evidente que el gnomo se sentía intensamente atraído y fascinado por esta mujer, “mi reina, mi querida, mi bella” entre “las reinas de Oriente” (181). Obviamente, la conexión de la mujer como las reinas de Oriente” se entiende por la típica percepción del orientalismo que asume que allí existe

todo lo exótico y lo bello. Esta mujer exótica y divina, sin embargo, quiere escaparse del gnomo que la ha robado, y ella “queriendo huir por el agujero abierto por mi casa de granito,” estando “desnuda y bella,” termina lastimando “su cuerpo blanco y suave como azahar y mármol y rosa” contra los filos de diamantes rotos, haciendo chorrear su sangre. Vemos la repetición de las palabras “desnuda y bella” para afirmar la pureza y divinidad de la mujer como una ninfa o diosa, que lo afirma con describir la blancura de su piel, “suave como azahar y mármol y rosa” usando flores y piedras preciosas de la naturaleza para hacer hincapié a la delicadeza, belleza y pureza de este emblemático ser llamado “Mujer” (181).



Czar Morza
Dante Gebel Rossetti, 1877

Definitivamente los colores son muy importantes para el nicaragüense Darío. En varias de sus obras se hacen referencias al color azul, aun antes de su publicación *Azul*, “Darío va utilizar este color no sólo como imagen de lo celeste, sino como símbolo del ideal y de la inspiración” (Bernal 186). Así como el azul es un elemento simbólico que usaban los poetas franceses al asociarlo con cualidades divinas, además del estereotipo femenino de “mujer angelical,” vista en las pinturas prerrafaelistas, Darío también utiliza en esta obra el color blanco de las azucenas y los azhares, el “cuerpo blanco” de la mujer, el cabello pelirrojo, el mármol blanco y los cristales para atribuirle a la mujer esta cualidad de diosa para definirla según este ideal de belleza de la época. En consecuencia, se deshumaniza a la mujer como un objeto de arte para mirarla y ser admirada. Además en esta época se acentúa en el arte y la literatura el ideal de la mujer divina como “el ideal rousseauiano de ‘lo femenino,’ madre y esposa virtuosa del sujeto-ciudadano-varón, es decir, *El Ángel del Hogar* (1885), con las virtudes de renuncia, domesticidad y castidad estereotipadamente al sexo femenino en el siglo XIX” donde la pintura victoriana en especial “destaca el siglo los aspectos moralizantes sobre la vida cotidiana” (García 3). Para Darío, estas imágenes es como “la floración espiritual de mi primavera artística” junto a las descripciones de flores que nunca faltan para acentuar las cualidades femeninas (ctd. en Bernal 182). Menton reafirma que además de ser “una función decorativa, la mujer es un elemento esencial en la magia del cuento” (Menton 183).

De acuerdo a la definición de Menton, el naturalismo hispanoamericano aún no se ha podido concretar y definir como otros periodos literarios, debido a que muchos críticos lo mantienen arraigado al realismo. Es más, en Hispanoamérica el naturalismo se extendió muchísimo más que en Europa, desde fines del siglo XIX hasta después de 1910 (Menton 114).



Juan León Palliere, 1860

Este movimiento literario “se basa en una representación objetiva y empírica del ser humano” que comienza en Francia mediante las teorías de Emilio Zola (Torres 1). Usualmente el naturalismo, sea en el arte o la literatura, presenta personajes en condiciones deplorables, de hombres y mujeres marginados, pobres o salvajes viviendo en un mundo injusto. Las ideas de Zola sobre el hombre “bestia”, abrumado por una inclinación animalística, vienen en parte apoyadas por el determinismo biológico de Charles Darwin, la medicina experimental de Claudio Bernard y el determinismo económico de Karl Marx. De aquí, que los naturalistas “consideran que el instinto, la emoción o las condiciones sociales y económicas rigen la conducta humana, rechazando el libre albedrío” (Torres 1; Menton 115). Así, el naturalismo unió varios aspectos de la vida real del ser humano en su vida diaria expuestos ya en el realismo. No obstante, hay que tener en cuenta que estos movimientos cambiaron considerablemente al llegar a Latinoamérica para adaptarse a la cultura hispana. En particular, en el cuento de Javier de Viana (1868-1926), *Los amores de Bentos Sagrera*, no sólo se percibe este mundo naturalista, pero especialmente ilustra cómo se percibía la mujer en esta época (Menton 117).

Por eso, en el naturalismo se percibe a la mujer totalmente diferente a la visión modernista. En *Los amores de Bentos Sagrera*, las mujeres se degradan a nivel de perras y se les trata como animales menospreciados. Menton explica que en esta obra naturalista “Bentos Sagrera es el gaucho animal: el hombre que, a fuerza de vivir en la soledad y frente a la hostilidad de la naturaleza, se ha convertido en el ejemplo clásico del hombre bestia de Zola” que “carece de todo sentido moral” (136). Pero se puede añadir que esa hostilidad de la naturaleza, el animalismo y la falta de sentido moral se percibe más claramente en cuanto a las descripciones de los personajes femeninos. De hecho, Zola y otros naturalistas definen un estereotipo de mujer “transgresora” y “la presentan de forma invariable como un factor dañino para el orden social vigente,” corrompidas por pecado, vicios, alcoholismo, prostitución y miseria (Ordiz 8).

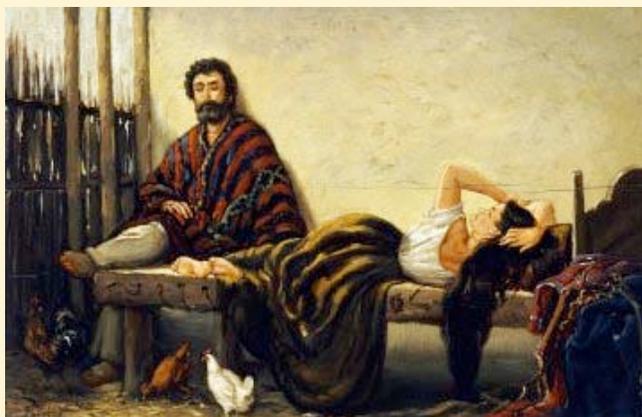
Al comienzo del cuento, Sagrera, hombre de campo que vivía encerrado en su estancia, “orgullosa y altanero, avaro y egoísta” (120), empieza a mirar con un cierto desprecio y burla a las mujeres, recordando sus aventuras amorosas. Por un lado, está la esposa de Don Bentos, que a pesar que su mujer había muerto hace cinco años, él no le interesaba en lo más mínimo volver a casarse, ya que las “mujeres le sobraban con las que había en su campo” (120). Es más, tampoco no olvidaba “los malos ratos que le hizo pasar el ‘diablo de su compañera’” refiriéndose a su difunta esposa (120). Sin embargo, su peón que lo escucha murmurar sobre ella de esta forma, recuerda que en realidad la esposa de Don Bentos “había sido una santa y que había muerto cansada de recibir puñetazos de su marido” (120). Desde ya, reconocemos la violencia con la cual Don Bentos trataba a su mujer, llenándola de puñetazos, recordándola con desprecio y amargura. Esto, sin duda, encaja con la perspectiva naturalista de cómo percibían a las mujeres, no cómo objetos de arte divinos y angelicales, sino como “diablos” y animales salvajes que parecen ser golpeadas y maltratadas. Entre toda la crítica de los hombres, se le atribuye que era

una “mujer de decir y hacer las cosas sin pedir opinión a nadie...ella enderezaba no más y había que darle cancha como a novillo resién capao” (129).

Aunque se le describe a “la patrona” con tanto desprecio, por lo menos vemos que se reconoce que era una mujer fuerte y segura de sí misma, haciendo sus propias decisiones “sin pedir opinión de nadie.” Pero la violencia y los rasgos animalísticos que definen a esta mujer culminan en cuanto ordena que el esclavo mate a Nemensia, una de las amante de Bentos, “junto a sus tres cachorros” (134), sus hijos, insinuando de esta forma el simbolismo de una perra. De hecho, en las aventuras que cuenta Don Bentos, menciona a Nemensia como “un novillo salvaje, un perro manso, un ternero delicioso o un lagarto dormilón” (Ramos 340).

Nemensia es “la rubia” brasilera (123) hija de un quintero de Yaguarón que Don Bentos le comenta a Sosa y Pancho Castro. En la charla con sus compañeros, Don Bentos recuerda que “La rubia me resultó celosa como tigre resién parida y me traía una vida de perros, jeringando hoy por esto y mañana por aquello” (126). Se refiere a la mujer como una rubia celosa, nuevamente comparándola como un animal, una “tigra resién parida.” Pesada y molesta, la describe como si fuera una carga en su vida: “me traía una vida de perros, jeringando hoy por esto y mañana por aquello.” Incluso la humilla en frente de sus compañeros, quejándose que Nemensia “era dormilona como lagarto y de un sueño más pesao qu’el fierro...!” (134). Nuevamente, usa este símil para comparar a la mujer como un lagarto, con otro aspecto animalista y hasta inhumano como si fuera pesada como un “fierro,” como metal duro y frío. La deshumanización de la mujer en esta obra naturalista es evidente por el uso excesivo de las comparaciones de la mujer con un mero animal despreciado y maltratado.

Además, la forma en que describe cómo se lleva a Nemensia de la casa del padre, llevándola de una jaula a otra, añade el animalismo asociado a la mujer, como un animal salvaje



China descansando
Juan León Palliërea, 1860

enjaulado: “Yo lo supe; llevé a Nemensia a otra jaula y esperé. Una noche me agarró de sopetón, cayendo a la estancia cuando menos lo esperaba” (125). Esta descripción da a entender como si el padre la mantuviera enjaulada, y aquí viene el amante para llevársela a “otra jaula.” Para Don Bentos, no le importaba si una amante se le escapaba

tampoco, ya que para él, podía fácilmente buscarse otra: “tenía, naturalmente, otros gallineros donde cacarear” (131). Esa expresión compara las mujeres como gallinas en gallineros que parecen ser atormentadas por el gallo (Don Bentos) que busca conquistarlas y llevárselas a su propia jaula. En efecto, la animalización es lo que destaca esta obra de Viana, en cómo se deshumaniza a las mujeres tan inhumanamente. En las pinturas naturalistas de Juan León Palliërea, como en *China descansando*, vemos como la mujer, vestida humildemente, está descansando, como sometida al hombre. Esta se encuentra en una especie de “jaula” o gallinero, alrededor de otras gallinas que enfatizan estas referencias en el cuento de Viana y en el animalismo asociado con la visión naturalista.

Asimismo, a las mujeres se les atribuyen varias características negativas como en otras obras naturalistas. La pobre Nemensia no solo era celosa (“¡Pucha si era celosa!”), sino que también era insoportable para el hombre por ser emocionalmente descontrolada y molesta: “...empezó a fastidiarme lo mismo, que fastidia una bota nueva” (129), que a veces, “en lugar de

enojarse, lloraba y se arrastraba y me abrazaba las rodillas... más le pegaba y más humilde se hacía ella; hasta que al fin me entraba lástima y la alsaba y la acariciaba, con lo que ella se ponía loca de contenta” (129-130). Así como Don Bentos golpeaba a su esposa, el mismo maltrato físico y verbal lo realizaba sobre Nemensia y otras mujeres, que para él eran fastidiosas y lloronas, y por lo tanto, tratadas como a un perro cuando éste desobedece a un amo. Ante todo esto, los compañeros de Don Bentos exclamaban: “¡Una manadita flor! —exclamó zalameramente el visitante; a lo que Sagrera contestó con un: —¡Eh! —de profunda satisfacción” (127). Ellos escuchan sus relatos y coinciden con Don Bentos en cuanto al menosprecio de las mujeres. Según Menton, esta “bestialidad del protagonista no se deriva solamente de sus hazañas. El autor [Javier de Viana], más que nadie, es responsable por su deshumanización con una cantidad de símiles y metáforas” como cuando expresa que Nemensia, “la muy oveja no pudo resistir,” y con esto se ve en especial la asociación de animales con los personajes femeninos (137). Esa brutalidad tan injusta hacia las mujeres es precisamente la deshumanización que se exhibe en esta obra naturalista de Viana.

En suma, es evidente que en la literatura, así como en la sociedad, el papel de la mujer fue cambiando gradualmente. Estas representaciones de la mujer de alguna forma todavía afectan a las mujeres y su representación literaria décadas después. En particular, el modernismo y el naturalismo han impactado grandemente la sociedad y, en efecto, el arte y la literatura de la época proyectaron las diferentes distorsiones al definir a las mujeres como objetos. Al mismo tiempo, los autores masculinos fueron incapaces de alterar la perspectiva tradicional de la mujer ya establecida. De esta forma, el estereotipo de mujer como objeto de arte y belleza se mantuvo en varias obras modernistas como *El rubí*, mientras que la mujer degradada al nivel de un perro se manifestó en varias obras naturalistas como *Los amores de Bentos Sagrera*. Si bien los

modernistas como Rubén Darío le atribuían ciertos rasgos de divinidad y belleza ideal a la mujer, los naturalistas como Javier de Viana en contraste las degradaban al nivel de un animal salvaje. Sin embargo, en ambos casos la mujer ha sido rotundamente deshumanizada por el hombre en la literatura y en el arte al ser tratada como un mero objeto—ya sea como una mujer divina o como mujer salvaje.

Obras citadas

- Bernal Muñoz, José Luis. "El color en la literatura del modernismo." *A.L.E.U.A.* 15 (2002): 171-191. Print.
- Darío, Rubén. "El rubí." *El cuento hispanoamericano: Antología Crítico-Histórica*. Ed. Seymour Menton. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986. 175-182. Print.
- De Viana, Javier. "Los amores de Bentos Sagrera." *El cuento hispanoamericano: Antología Crítico-Histórica*. Ed. Seymour Menton. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986. 117-136. Print.
- Fonseca, Vanessa y Karen Poe. "Azul, como una oreja de mujer." *Kañina: Rev. Artes y letras* XIII.2 (1999): 107-114. Print.
- García Rayego, Rosa. "Mujeres, arte y literatura: Imágenes de lo Femenino y Feminismo." *Instituto de investigaciones femeninas*, 1 Dic. 2007. Web. 8 Feb. 2012.
- González, Alfonso. "Art Nouveau y modernismo hispanoamericano." *Revista de la Universidad de México* 35 (2007): 77-81. Print.
- Menton, Seymour. "El modernismo." *El cuento hispanoamericano: Antología Crítico-Histórica*. Ed. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986. 162-164. Print.
- . "El naturalismo." *El cuento hispanoamericano: Antología Crítico-Histórica*. Ed. Seymour Menton. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986. 114-116. Print.
- Ordiz, Javier. "En los márgenes del naturalismo: Mujer, religión y sociedad en *Santa*, de Federico Gamboa." *Iberoamericana* IX.35 (2009): 7-17. Print.
- Ramos, José A. "Naturalismo romántico y modernista en los cuentos de Baldomero Lillo, Javier de Viana y Augusto D'Halmar." *Escavatio* XIV (2001): 334-343. Print.

Sullivan, Henry W. "Rubén Darío, el Modernismo y el movimiento del 'Arte por el arte' en la Inglaterra decimonónica finisecular: ensayo de literatura comparada." *Miradas críticas sobre Rubén Darío* 1 (2005): 181-196. Print.

Torres Vindas, Javier. "Darwinismo social como naturalización de la diferenciación social: Una lectura sociocrítica del cuento *Los Amores de Bentos Sagrera*." *ALAI - América Latina en Movimiento*, 14 Nov. 2007. Web. 8 Feb. 2012.

Una identidad completa, llena de contradicciones: un análisis de “Historia de guerrero y la cautiva” de Borges

Emily McCall
Northwestern University

¿Qué quiere decir la palabra ‘contradicción’? Según la definición común y corriente, sugiere una relación opuesta o discordante; sin embargo, el autor Jorge Luis Borges cuestiona las consecuencias implícitas de esta palabra, específicamente en cuanto a la formación de la identidad. Para Borges, aunque dos cosas sean contrarias, no necesariamente existe tensión entre ellas. Esencialmente, Borges redefine los elementos contradictorios como complementarios. Se ejemplifica esta idea en su cuento *Historia del guerrero y de la cautiva*, publicado en 1949 como parte de *El Aleph*. Dividido perfectamente en dos partes, cada una describe una transición entre el mundo de la “barbarie” y de la “civilización” pero en direcciones contrarias. Empieza con la historia de Droctulft, un “guerrero lombardo” que “murió defendiendo a Roma”, una ciudad representativa de la “civilización” (Borges 557). Después Borges salta a la historia de la interacción entre su propia abuela inglesa y una cautiva que decide pasar la oportunidad de volver al mundo “civilizado” para quedarse en la pampa. Aunque parecen ser exactamente opuestas, al final Borges nos propone que son partes integrantes de una sola historia. Por medio de la unificación de estas dos historias distintas, Borges muestra que la identidad es inherentemente fragmentada, pero la posibilidad de armonía entre los elementos aparentemente contradictorios es lo que compone y define una identidad entera.

A la superficie *Historia del guerrero y de la cautiva* parece estar compuesta de dos historias en espejo. Es decir, la estructura de cada historia es igual a la otra, pero los elementos dentro de las historias están en oposición. Primero, se puede ver la oposición de género. Mientras la primera historia del guerrero se enfoca en la vida de un hombre, la segunda se basa

en la vida de la cautiva, una mujer inglesa. Con respecto a los hechos, la primera tiene lugar en Italia mientras la segunda tiene lugar en Argentina. Como Borges dice, “Mil trescientos años y el mar median entre el destino de la cautiva y el destino de Droctulft” (Borges 559). Además, es importante destacar la manera en que Borges nos presenta cada historia. Por un lado, la primera historia, la del “guerrero” Droctulft, viene de la tradición literaria, o del libro del autor Croce; por el otro lado, la historia de la cautiva es un cuento de la tradición oral de la familia de Borges. Considerando estas dicotomías, es como si Borges estuviera tratando de incluir todas las posibilidades, una técnica típica de su obra. Según el crítico Ricardo Piglia, Borges está “conservando siempre los términos y el contenido de la contradicción” (Piglia 40). Pero la realidad es que las observaciones anteriores sólo existen al nivel sencillo. Dentro de las historias, se puede encontrar aún más oposiciones complejas que nos fuerza cuestionar si la polaridad de las historias es tan perfecta como habíamos pensado.

Para el “guerrero” Droctulft, la transición desde lo “bárbaro” hacia lo “civilizado” no queda completamente clara al final del cuento. Efectivamente, empieza su vida como “bárbaro”, “leal a su capitán y a su tribu”, pero después Borges dice que “las guerras lo traen a Ravena”, donde se pone en contacto con una ciudad por primera vez (Borges 557). Droctulft está completamente fascinado por la “maquinaria compleja” de la ciudad (Borges 558). Borges usa la palabra “revelación” para referirse a su primer encuentro con “la Ciudad”, empezando la palabra con mayúscula para enfatizar el esplendor del lugar. Sin embargo, hay una separación entre Droctulft y la ciudad de Ravena a causa de las letras romanas que no puede entender. Para Borges, el concepto de la ciudad y la literatura van de la mano. La crítica Sylvia Molloy lo describe así: “la ciudad se percibe como un objeto literario, entretejido de discursos previos, como un libro que el paseante abre y lee” (Molloy 220). Pero Borges dice que Droctulft “Sabe

que en [la ciudad] será un perro, o un niño, y que no empezará siquiera a entenderla” (Borges 558). La metáfora de “un perro, o un niño” sugiere que Droctulft es ingenuo o incapaz de comprender ni apreciar las letras de la Ciudad. Aunque “abandona a los suyos y pelea por Ravena”, este cambio de lealtad militar no significa que él se haya convertido en un miembro integrante de la sociedad porque carece de la capacidad de leer, algo fundamental a la civilización (Borges 558). Por medio de esta contradicción, Borges muestra que Droctulft está en transición entre los dos mundos; puede comprender que la Ciudad representa la alta civilización y cultura pero todavía no se integra en ella. Así que a pesar de que se muere con la reputación de un héroe de la ciudad, nunca deja de estar relacionado con sus orígenes bárbaros.

Por el contrario, la historia de la cautiva demuestra una transición casi completa desde la esfera de la civilización hacia la barbarie. Relata un encuentro entre la abuela de Borges y otra mujer inglesa que fue secuestrada por los indios y desde entonces ha vivido en la pampa. Hablando sobre la cautiva, Borges dice que “Venía del desierto, de Tierra Adentro y todo parecía quedarle chico: las puertas, las paredes, los muebles” (Borges 559). Esta frase indica que la cautiva no se siente como si perteneciera al mundo de la abuela de Borges. De la misma manera, cuando las mujeres empiezan a hablar, la cautiva “respondió con dificultad, buscando las palabras y repitiéndolas, como asombrada de un antiguo sabor” (Borges 559). Es interesante notar que mientras Droctulft no entienda la lengua nueva de Ravena, la cautiva apenas comprende su idioma natal. Dado que la lengua europea es un signo de la “civilización”, esta distinción demuestra que la cautiva ha experimentado una transición más completa que Droctulft porque ha perdido sus lazos a la civilización. Entonces, aunque la estructura de las dos historias se parezcan uno a otro, dentro de esta estructura hay una diferencia de severidad con respecto a la transición que el o la protagonista ha experimentado.

Sin embargo, la idea original de dos cuentos en espejo nos hace pensar si la cautiva realmente ha completado la transición al otro mundo. Cuando la abuela le ofrece la oportunidad de volver al mundo “civilizado”, “la otra le contestó que era feliz y volvió, esa noche, al desierto” (Borges 559). En este momento suponemos que la cautiva se ha integrado en el mundo y no quiere recordar su pasado. No obstante, su apariencia pone en duda a su transición completa. Borges la describe así: “Vestía dos mantas coloradas e iba descalza; sus crenchas eran rubias” (Borges 559). Aunque su ropa y falta de zapatos son coherentes con su vida en el desierto con los indios, su apariencia natural, representada aquí por su pelo rubio, la separa como extranjera. O sea, por más que intente sumergirse en el mundo de la “barbarie”, sus características físicas hacen que la transición completa no sea posible. También se puede ver esta combinación de elementos de ambos mundos en otra descripción de ella: “El cuerpo era ligero, como de cierva; las manos fuertes y huesudas” (Borges 559). Otra vez, parte de ella, “su cuerpo”, pertenece al mundo “civilizado” mientras sus manos “fuertes” implican una vida dura como la del desierto. Así que las contradicciones entre elementos están en todos los niveles, desde la historia en sí hacia el cuerpo propio de la cautiva. Como Piglia lo explica, “Borges nunca excluye los contrarios, sino que los mantiene y los integra como elementos constitutivos de su escritora” (Piglia 40).

El hecho de que los protagonistas mantienen armoniosamente características de cada mundo de su pasado y del presente nos fuerza reconsiderar la idea de ‘contradicción’. Y, de hecho, al final Borges confirma esta idea por su unión de las historias. En las últimas dos líneas Borges propone, “Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales” (Borges 560). ¿Cómo puede ser que dos historias, basadas en tiempos, personas y lugares tan separadas, forman una sola historia? Si

volvemos al texto, se puede ver que Borges mismo está en el medio de las dos historias, vinculándolas a través del tiempo y el espacio (un tema explícito en otro ensayo de Borges, *Kafka y sus precursores*). Como articula el crítico Daniel Balderston, en este momento “Borges situates himself most clearly at (and as) the site of intersection between the texts” (Balderston 81). Cuando termina la historia del guerrero, Borges dice que “ésta me conmovió de manera insólita y tuve la impresión de recuperar, bajo forma diversa, algo que había sido mío” (Borges 558). Borges identifica lo que “había sido mío” como el relato de su abuela inglesa. Este es el momento en que salta de un cuento a otro. La idea “recuperación” está clara en su Autobiography que apareció en *The New Yorker* en 1970. “As a child”, Borges explica, “I heard many stories from Fanny Haslam about frontier life in those days. One of these I set down in my ‘Story of the Warrior and the Captive’”(Borges 40). De ahí que Borges une las dos historias mediante su experiencia literaria (con el libro de Croce) y su propia vida familiar.

No obstante, como hemos visto, no hay una simetría perfecta entre las dos historias para constituir una sola historia porque cada uno difiere con respecto al momento de transición del personaje central. Esta complicación de hacer una separación distinta refleja el problema con la dualidad de la propia herencia de Borges. A través de su obra, Borges aborda el tema de su identidad complicada por su doble linaje. Lo usa para simbolizar el conflicto a nivel nacional de la identidad argentina que estaba cambiando frente la modernización. Como Piglia describe, por un lado tiene “la rama materna, de ‘buena familia argentina’, descendiente de fundadores y de conquistadores... de guerreros y de héroes” y por el otro, “la rama paterna, de tradición intelectual, ligada a la literatura y a la cultura inglesa” (Piglia 35). Es claro que Borges incorpora estas dos esferas en *Historia del guerrero y de la cautiva*. A nivel de la historia entera, se ve la oposición entre la tradición de las letras escritas de Croce y la narración oral de su

abuela. Dentro de cada historia Borges incluye elementos de los dos linajes de su familia, aunque sean contrarias. El crítico Piglia comenta que “La ficción de ese doble linaje le permite integrar todas las diferencias haciendo resaltar a la vez el carácter antagónico de las contradicciones pero también su armonía (Piglia 37). O sea, el hecho de que Borges une las dos historias en una sola historia al final muestra la posibilidad de armonía entre los elementos aparentemente distintos de la identidad.

El concepto de una armonía implica que hay un equilibrio entre los elementos en oposición, o entre las características “barbáricas” y “civilizadas”. De ahí que surge la pregunta, ¿son iguales las identidades que el guerrero y la cautiva eligen? O, ¿es una identidad mejor que otro? Hay algunos instantes en que Borges parece estar a favor de la civilización. Por ejemplo, debido a su transición a la ciudad, Borges lo llama a Droctulft “un iluminado” (Borges 559). Al contrario, hablando de la cautiva que elige quedarse en el desierto, Borges dice que “A esa barbarie se había rebajado una inglesa” (Borges 559). Sin embargo, el hecho de que Droctulft nunca se incorpore completamente en la civilización y la cautiva sea feliz con su destino al final pero todavía se la puede reconocer como inglesa prueba que Borges no hace claro qué identidad es mejor. Asimismo, Balderston arguye que “Though he preserves the notion of transgression, which depends on an opposition between self and other, clean and dirty, sacred and profane, he subverts the necessary linking of transgression to moral and racial superiority and inferiority” (Balderston 87). Dicho de otro modo, en vez de hacer un juicio entre los dos mundos, Borges nos señala que la incorporación de todos los elementos a causa de la transgresión produce la identidad entera.

Más allá de esto, la combinación de elementos contrarios es necesaria para entender la identidad en totalidad. Como ilustra la sola historia compuesta de las dos historias distintas, que

a su vez incorporan aspecto de lo “barbárico” y lo “civilizado”, la identidad es fragmentada. No hay identidad pura porque los reversos se complementan y son necesarios para definir al otro lado. En la historia de Borges, no triunfa una identidad u otra; la historia se basa en el balance de las dos. “The story focuses on the transgression of the boundary, not on the direction in which the boundary is transgressed;” explica Balderston. “‘Civilization’ and ‘savagery’ signify not in themselves but by virtue of their opposition to one another” (Balderston 94). Para Borges, esta idea es sumamente personal. En su Autobiography habla de su vuelta a Buenos Aires en 1921 después de su tiempo en Europa. Dice, “Had I never gone abroad, I wonder whether I would ever have seen it with the peculiar shock and glow that it now gave me” (Borges 61). Es decir, la comparación que le ofrece su tiempo en Europa le ayuda a apreciar y entender mejor su propia ciudad de Buenos Aires. Aunque Europa y Buenos Aires no son opuestos como la “barbarie” y la “civilización”, este ejemplo muestra la importancia de usar otra experiencia distinta para redefinir a otra.

Al fin y al cabo, se ve que la identidad de una persona o de una ciudad como Buenos Aires es dinámica; siempre está cambiando constantemente en cuanto a los eventos y las experiencias de nuestras vidas. Como el guerrero o la cautiva que enfrentan y intentan sumergirse en un mundo nuevo, hay fuerzas que no les permiten olvidarse de sus orígenes. ¿Cuáles son las fuerzas misteriosas que causan o impiden estas transiciones entre mundos? La cautiva fue secuestrada al principio de su tiempo en la pampa pero decide quedarse por su propia voluntad... ¿por qué? Del mismo modo, el guerrero decide cambiar lados y abandonar su pasado para luchar por los romanos. La verdad es que no hay una respuesta clara; para Borges, la única cosa que puede explicarlo es “un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón” (Borges 559-560). Por eso, el crítico Bell-Villada observa que Borges muestra “a quiet amazement at the

mysterious but inexorable forces that can bring about shifts in loyalty and changes of heart” (Bell-Villada 163). Quizás la respuesta a estas preguntas es que los contrarios ofrecen una perspectiva mejor de su situación. O sea, pueden valorar algo contra las otras opciones que uno hubiera podido elegido. Por esta razón, hay que aceptar la existencia de contrarios, o mejor dicho, los complementarios, porque nos permite acceso a más posibilidades que ayudan a definir nuestro concepto de la identidad completa.

Obras citadas

- Balderston, Daniel. "Going native: Beyond civilization and savagery in 'Historia del guerrero y de la cautiva'". *Out of context: historical reference and the representation of reality in Borges*. Durham, NC: Duke University Press, 1993. 81-91.
- Bell-Villada, Gene H. *Borges and His Fiction: A Guide to His Mind and Art*. Austin: The University of Texas Press, 1999.
- Borges, Jorge Luis. "Autobiographical notes". *The New Yorker*. el 19 de septiembre de 1970. <<http://archives.newyorker.com/?i=1970-09-19#folio=098>>.
- Borges, Jorge Luis. "Historia del guerrero y de la cautiva". *El Aleph. Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989. 557-560.
- Molloy, Sylvia. "Borges y la educación de la memoria". *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999.
- Piglia, Ricardo. "Ideología y ficción en Borges". *Ficciones argentinas . Antología de lecturas críticas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004. 33-41.

La representación de la mujer maya en la conquista y colonización de Yucatán: “Relación de las cosas de Yucatán y relato de Gonzalo Guerrero”

Hannah Abrahamson
Ohio University

La Iglesia Católica ejerció una gran influencia en la manera en que la mujer maya de Yucatán era analizada por los cronistas europeos que vinieron a la península. Los informes, que constituyen la base de la información de los mayas antes y después de la llegada de los españoles, están en un espacio gris, entre historia y ficción. Aunque conforme a la definición de la colonización, cuando una sociedad llega a tomar control de otra y comienza a imponer su cultura como la ideal, la colonización de Yucatán es más específica. Los españoles llegaron al comienzo del siglo XVI y trajeron sus idearios y su fe con intenciones principalmente políticas, pero también religiosas. La colonización de América no es simplemente un periodo histórico, es un proceso que aún no ha terminado. En su autobiografía, Rigoberta Menchú describe su experiencia como una mujer maya subyugada al colonialismo de la Guatemala contemporánea. A través de sus recuerdos de ser forzada a trabajar en una finca para alimentar a su familia y la persecución de su pueblo indígena por parte del gobierno, queda claro que la colonización de la región de los mayas aún está viva. Como la película *También la lluvia* demuestra, la supremacía del poder del mundo occidental y la opresión de los indígenas americanos sigue siendo una realidad incómoda. El cine contemporáneo refleja, en películas como *También la lluvia*, lo importante que fue el choque cultural entre estos dos mundos, mientras los cronistas del siglo XVI lo representaban por medio de su escritura.

Cada autor de la Crónica de Indias tiene sus motivaciones para escribir, las cuales surgen en el tipo de escritura: relación, relato, historia, carta, etc. Uno de los motivos más potentes es el

cristianismo. La institución de la iglesia cristiana de esta época cumplía con dos metas: evangelizar y convertir nuevos cristianos, y expandir el imperio. Los textos del siglo XVI demuestran que no había división completa entre estas dos metas y que el buen cristiano se unió a la causa de la guerra santa europea. Esta mentalidad religiosa y política impactó a los conquistadores, frailes y colonos que escribieron sobre la colonización, y cómo era la cultura maya antes que llegaran los españoles. En este estudio, voy a analizar dos obras, el *Relato de Gonzalo Guerrero* y la *Relación de las cosas de Yucatán* de Fray Diego de Landa, e indagaré sobre cómo se describe a la mujer maya con el propósito de analizar el prejuicio, las exageraciones, los malentendidos, y la verdad que está entre las páginas de cada obra.⁶

Una nube gris rodea el mensaje de cada autor por la subjetividad y las dudas contemporáneas sobre quiénes realmente eran los autores de las obras que les son acreditadas a ellos. Lo que interesa ver es cómo Gonzalo Guerrero y Fray Diego de Landa describen a la mujer maya, y analizar así, los ideales cristianos de los autores y sus descripciones de la mujer de Yucatán en el siglo XVI.

Como género, las obras que se consideran parte de la Crónica de Indias comparten ciertos rasgos, uno de ellos siendo la mentalidad cristiana como participante activa en la colonización de América. De acuerdo a Karl Kohut, las obras de este género tienen elementos formales y personales que llama “‘lo visto y lo vivido’ que constituye la base teórica de las crónicas tempranas...” (159). Aunque los autores de las Crónicas de Indias tienen varias perspectivas como el fraile que describe sus experiencias para justificarse a sí mismo, el náufrago que quiere dejar un recuerdo de sus experiencias para su hijo, y el soldado español que quiere destacar su

⁶ El *Relato de Gonzalo Guerrero* es una de las crónicas recogidas por Fray Joseph de San Buenaventura e incluidas en su obra *Historia de la conquista del Mayab 1511-1697*. Se publica como parte de una colección de textos. En 1994, los profesores Gabriela Solís Robleda y Pedro Bracamonte y Sosa editaron y publicaron la versión citada en este estudio.

contribución a la conquista, sus obras tienen una orientación formal y el elemento de ser una voz testigo de sus experiencias a la vez. De acuerdo a Manuel Prendes Guardiola, cada crónica tiene el elemento de la subjetividad porque el cronista “no trata simplemente de referir los sucesos que ha presenciado, sino de destacar su participación en ellos” (8). Tanto en el caso de Gonzalo Guerrero como en el de Fray Diego de Landa, la aseveración de Prendes Guardiola es demostrada. Gonzalo Guerrero describe su transformación personal de un hombre español a una élite maya mientras Fray Diego de Landa menciona sus experiencias con los mayas de Yucatán. Estas dos obras, como el resto de las crónicas de Indias, tienen elementos formales y personales, incluso el testigo de “lo visto y lo vivido” para acentuar su participación en la conquista de América.

Si el lector lee la Crónica de Indias, incluso las obras de Fray Diego de Landa y Gonzalo Guerrero, sin tomar en cuenta los motivos que tuvieron sus autores para escribirlas y la influencia de los ideales de la época, es fácil sacar conclusiones erróneas. En palabras de Rolena Adorno:

Too often the Chronicles of the Indies are read as though they were textual configurations positivistic in conception and unmediated in execution. Such assertions are both imperious and misguided. To distort these works by treating them as though they were transparent historical sources is a dangerous procedure (Adorno, 6).

La Crónica de Indias es una fuente histórica, pero no una tan ‘transparente’ que no incluya el prejuicio de cada autor. Es a través de la lectura sin considerar los motivos del autor que surgen ideas incorrectas sobre la mujer maya.

Otros cronistas como Cristóbal Colón y Bernal Díaz del Castillo escribieron sus obras con intenciones muy particulares. Colón quería representar su descubrimiento a la Corona Española y aumentar su estado sociopolítico. Díaz del Castillo escribió la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* para defender las acciones de los conquistadores. Aunque no era su propósito necesariamente, autores como ellos hicieron comentarios que se consideran fuentes de información sobre cómo era la mujer indígena del siglo XVI. En las descripciones, las quejas, las justificaciones, y las historias de estos autores, además de Landa y Guerrero, surgen comentarios sobre la mujer indígena, pero siempre bajo la influencia del cristianismo.

Bernal Díaz del Castillo, describe a Doña Marina, una indígena traductora de Cortés, y a causa de su traducción e interpretación junto a Jerónimo de Aguilar, una clave fundamental al comienzo de la colonización en México. Guerrero la menciona en su relato también, pero Díaz del Castillo comenta que ella tuvo un hijo con Cortés. Esencialmente, además de describir su rol político, Díaz del Castillo incluyó información sobre la vida personal de Doña Marina, siempre con mucha admiración porque ella ayudó a la causa cristiana y española. Comentarios como éste dan unos ejemplos de cómo era la vida de la mujer indígena en casos específicos, como el de Doña Marina, y demuestran cómo la religión afecta la imagen que los autores pintan.

Tanto Fray Diego de Landa como Gonzalo Guerrero tienen bastante información sobre cómo era la indígena maya. Para poder analizar lo que los dos autores dicen de las mayas, es imprescindible entender el tipo de escritura de cada autor, y qué significado tiene en cada obra. Sugiero que tanto la *Relación de las cosas de Yucatán* como el *Relato de Gonzalo Guerrero* fueron escritas por Fray Diego de Landa y Gonzalo Guerrero. Aunque existen dudas sobre quién escribió ciertas partes de las dos obras, se las considera reales por la cantidad de información personal que contienen y el hecho de que las fechas que mencionan corresponden a fuentes

históricas aceptadas. Salvador Campos Jara dice que las únicas fuentes fiables de Guerrero provienen de la crónica de Bernal Díaz del Castillo, quien describe el encuentro de Guerrero y su compañero de naufragio, Jerónimo de Aguilar. Aunque algunos estudiosos como Campos Jara consideran el *Relato de Gonzalo Guerrero* como una crónica apócrifa; las descripciones del naufragio, el matrimonio entre Guerrero y Yxpilutzama, y el proceso de la transformación de español a maya son tan detallados que no hay suficiente evidencia para desacreditar a Guerrero como autor del *Relato de Gonzalo Guerrero*. Como Campos Jara, en el caso de Guerrero, Matthew Restall y John F. Chuchiak IV sugieren que la *Relación de las cosas de Yucatán* es una colaboración entre Landa y otros frailes y colonos que encontraron el manuscrito después de su muerte (664). En la *Relación de las cosas de Yucatán*, hay descripciones muy desarrolladas que son atribuidas a Landa. No hay suficiente evidencia para indicar que las descripciones de la sociedad maya del siglo XVI provienen de la mano de otro escritor. Específicamente, las justificaciones sobre la violencia en contra de los mayas sugieren que el mismo Fray Diego de Landa escribió la *Relación de las cosas de Yucatán*.

Según Walter Mignolo, una relación tiene elementos pragmáticos y organizativos que la diferencian de cartas o historias, etc. Mignolo define una relación como: “la narración o informe que se hace de una cosa que sucedió” (70). También está presente el elemento de haber sido escrita para la Corona Española. La *Relación de las cosas de Yucatán* entra en esta categoría, pero presenta elementos de ser una carta (una comunicación o informe que a veces contiene mapas) y una historia (una narración con menos estructura, especialmente con el enfoque en el tiempo).

Siguiendo las definiciones de “relato” y “relación”, es más fácil determinar la razón por la cual Fray Diego de Landa y Gonzalo Guerrero escribieron sus obras y de qué manera

afectaron su descripción de la mujer maya. El *Relato de Gonzalo Guerrero* también contiene elementos de cada categoría; parece ser una relación con la excepción de que no fue escrita con la intención de enviarla al rey. El relato que escribió Guerrero, aunque fue editado/interrumpido esporádicamente por Fray Joseph de San Buenaventura, es un relato que no es muy evidente en una relación.⁷ Como dice Catherine Poupenny Hart: “se aleja el cronista del informe puntual y transparente que es su propósito declarado. Son otras voces, pues, las que se expresan por los diferentes medios rápidamente evocados...” (512). Tanto Guerrero que quiso dejar recuerdos autobiográficos para su hijo, como Landa que escribió su relación para justificarse ante la Corona Española, se alejan de su ‘propósito declarado’, como apunta Poupenny Hart. Las otras voces de los mismos autores son las que describen a la mujer maya, aunque siempre hay un eco de los ideales cristianos.

Gonzalo Guerrero, como español y hombre mayizado a la vez, describe la cultura maya, incluso a las mujeres, de una manera distinta. Él está mentalmente atrapado entre dos mundos: el de los mayas, en el cual él ha sido adoptado, y el mundo español con mucha influencia cristiana. Aunque hay varias partes del relato que fueron escritas por Fray Joseph de San Buenaventura, quien encontró el manuscrito original, hay instancias en las cuales Gonzalo Guerrero describe lo que él observó de las mujeres mayas. Los añadidos explícitos de Fray Joseph de San Buenaventura se notan por el uso de cursivas; pero la voz del fraile está integrada aún más en el relato. Hay varias instancias cuando Guerrero está narrando un acontecimiento de su historia y, de repente, hay un cambio total en el tono de la voz. Surge el elemento de la fe cristiana, usualmente en la forma de una oración o un pedido a Dios, escrito por Fray San Buenaventura.

⁷ Según Fray Joseph de San Buenaventura, él encontró el manuscrito de Gonzalo Guerrero dos siglos después de ser escrito. El fraile lo “puso en limpio” y lo añadió a su colección de obras llamada: *Historias de la Conquista del Mayab, 1511-1697*. En la última década del siglo XX, los profesores Gabriela Solís Robleda y Pedro Bracamonte y Sosa publicaron la versión del libro que se cita aquí.

Cuando Guerrero describe la conversación con su esposa sobre cómo era la cultura española, él dice:

Y placíale mucho que yo le dijera el modo y la manera de la nuestra vida y de las costumbres [...] Y díjele yo más que menos cómo se celebra el santo sacrificio de la santa misa, pero que en nada jamás ha oído ella pues que aquí no hay en todavía sacerdotes cristianos, que plúgele al cielo traerlos aquí prestamente, en viniéndose aquí algún día de buena esperanza nuestro ejército y traiga a los sus capellanes para cristianar toda la esta tierra del *Mayab*, y quitarles la esta mala religión que tienen. (Buenaventura, 43)

El tono de la voz cambia completamente con las palabras “que plúgele al cielo traerlos aquí prestamente” porque la voz del fraile interfiere en los pensamientos de Guerrero. Aunque Fray San Buenaventura interrumpe el relato que Guerrero escribió, hay secciones sobre cómo era la mujer maya que vienen totalmente de la pluma de Guerrero.⁸

Cuando él describe su matrimonio con Yxpilotzama, la hija del cacique de Chetumal donde él vivía, incluye muchas descripciones de cómo ella escogió casarse con él. Esta parte del relato demuestra cómo las mujeres de la familia real tenían el derecho de escoger a su esposo en ciertos casos, lo cual es distinto de las tradiciones matrimoniales occidentales. Guerrero describe a las mayas, quienes eran parte de la ceremonia y cómo ellas tenían conchas sobre sus vulvas como símbolo de la virginidad. En esta parte del relato, el cronista no usa mucho vocabulario cristiano y su acercamiento es el de un etnógrafo. Aún hay unas palabras que sugieren que, después del proceso de *mayización* por el cual Guerrero ha pasado, él no ha abandonado sus

⁸ Fray Joseph de San Buenaventura interrumpe varias veces el relato. Hay interrupciones admitidas que surgen cuando hay un cambio en el tono de la voz y él se refiere a Gonzalo Guerrero en tercera persona. Las interrupciones no admitidas son cuando Fray San Buenaventura añade su punto de vista al de Guerrero dentro del texto, usualmente acerca de la religión.

ideales cristianos completamente.⁹ Con las palabras: “Y delante de esta *Ixchel* quitaron a las doncellas la concha de la mar con que tapan su parte venerada y la cubren así porque guárdales la virginidad” (Buenaventura, 40), Guerrero expresa que la vulva de la mujer es una parte “venerada”. Si la vulva realmente era importante para la cultura maya o no, es difícil determinar en esta cita, porque la expresión de la importancia de la virginidad demuestra ideales cristianos por su relación con la maternidad y la gloria de la Virgen María. Al considerar la vulva “venerada”, la virginidad de la mujer podría haber sido importante en la cultura maya también y no sólo una reflexión de Guerrero. Tal vez el vocabulario que utiliza Gonzalo Guerrero es más representativo de su entendimiento de la cultura maya que cómo era realmente. Dudas sobre el pensamiento de la palabra afectan la comprensión de las fuentes y, sin separar el contexto de las palabras, pueden interferir en cómo se conoce la mujer maya del siglo XVI.

Más adelante en el relato, cuando Gonzalo Guerrero describe los sacrificios que los mayas hacen con la esperanza de evitar la llegada de los españoles y la violencia que sigue a raíz de ellos, él explica cómo los sacerdotes les quitaban la virginidad a unas jóvenes con un cuchillo para agradecer a los dioses. Cuando Guerrero describe el sacrificio de las jóvenes mayas al dios *Chak mol*, él comenta que es un “ídolo espantoso” y lo llama “puerco” en el mismo párrafo (Buenaventura 75). La reacción se nota cuando escribe cómo:

...viene el sacerdote y corta con el cuchillo filoso las entretelas de la pubertad de la moza y cae la sangre en la vasija que se está en el vientre del ídolo, que la sujeta a la vasija con las manos, y la moza da un grande y más lastimoso grito de dolor. (Buenaventura 75-76)

⁹ *Mayización* es un término usado por los profesores Gabriela Solís Robleda y Pedro Bracamonte y Sosa que describe el proceso de integrarse a la cultura maya. Esta palabra es usada como una manera de describir la transformación de Gonzalo Guerrero de hombre español a maya (p. 42). Esto implica cambios físicos, culturales, y mentales. El libro está dividido en secciones con títulos añadidos por Solís y Bracamonte, por ejemplo, “Naufragio”, “Cautiverio y fuga”, “Llegada a Chetumal”, y “Matrimonio con Yxpilotzama”.

Guerrero lo describe con un tono obvio de disgusto, lo cual indica que como español y cristiano, él no puede ver el sacrificio de manera objetiva, especialmente cuando él comenta que los dioses mayas son demonios. Es una exageración, aunque era posible que hubiera rituales así, las acciones de las mujeres parecen muy exageradas. Por lo tanto, Guerrero pasa por el proceso de *mayización*, él no puede aceptar los sacrificios de los mayas. Como sugiere Persephone Braham, Guerrero “critica fuertemente la ‘bárbara costumbre’ del sacrificio humano así como las supersticiones de los mayas” (13). Tal vez estas críticas vienen de la pluma de Fray San Buenaventura o realmente son las ideas de Guerrero, quien no pudo aceptar el sacrificio humano como parte de la sociedad. Por la subjetividad del autor acerca de este tema, es difícil determinar cómo el sacrificio era una parte de la vida de la mujer maya, aunque las descripciones de Guerrero indican que la virginidad sí tenía mucha importancia en la sociedad maya.

La *Relación de las cosas de Yucatán* describe detalladamente cómo vivía la mujer maya, pero Fray Diego de Landa muestra mucha influencia católica en su análisis. El alcance de la mentalidad cristiana en su escritura no es sorprendente; él es conocido por el Auto-de-fe que hizo en Maní en 1562. Su visión política y religiosa lo llevó a quemar los códices e ídolos mayas, junto con gente que él consideraba estar en contra del Dios cristiano. Tanto para recuperar una parte de la cultura que había destruido con los códices, como para defender a la Corona Española, él escribió su relación en la cual incluía una descripción de cómo era la mujer de Yucatán. Landa se enfoca mucho en cómo las mayas de Yucatán son buenas por su comportamiento sexual. La castidad era una parte fundamental de la virtud de una mujer, de acuerdo al Cristianismo del siglo XVI. A causa de sus creencias cristianas, y a la influencia que tiene en su análisis de Yucatán, Landa no puede ser objetivo. Él está escribiendo para un lector específico, la Corona Española, y él tenía la astucia de decirle a la familia real lo que quería oír.

Landa escribe cómo “[a]costumbraban volver las espaldas a los hombres cuando los topaban en alguna parte, y hacerles lugar que pasasen...” (57). Lo que él sugiere en este pasaje es que la mujer maya era tan virtuosa que ni hablaba con un hombre que no fuera miembro de su familia o su esposo. Esencialmente, es un comentario sobre el comportamiento sexual de la mujer y su castidad.

Algunos lectores leen esta descripción de Landa y la reconocen como verdad, sin tomar en cuenta su prejuicio. En su libro sobre la civilización maya para el lector general, Charles Gallenkamp no simplemente acepta lo que dice Landa, pero sugiere que las acciones de las mujeres mayas que describe Landa eran obligatorias. Según, Gallenkamp, “Great emphasis was placed on finding a girl properly trained in the domestic skills and manners befitting a suitable wife. When passing a man she was required to lower her eyes, turn her back, and step aside” (128). Es más probable que las mayas volvieran las espaldas a los hombres, especialmente los españoles, para poder protegerse, pues, podía ser peligroso ser una mujer atractiva o atrevida durante la Conquista y la colonización.

Como Landa mismo describe: “ahorcaron a dos indias, una doncella y la otra recién casada, no porque tuvieran culpa sino porque eran muy hermosas y temían que se revolviera el real de los españoles sobre ellas para que mirasen los indios que a los españoles no les importaban las mujeres” (27). Lo que el cronista interpreta como virtud parece más como un mecanismo de supervivencia. Demostrar la sexualidad podía resultar en violencia; era mucho más seguro volver la espalda que ver un español a los ojos y posiblemente arriesgar la vida. Difícilmente se puede interpretar cómo eran las mayas a través de las palabras de Landa sin conocer el contexto, especialmente lo relacionado con el comportamiento de ellas con los españoles. La manera de pensar de Landa lo lleva a enfocar su estudio en la virtud de la mujer

más que en sus estrategias para sobrevivir en la época de la Conquista y la colonización.

Además, al celebrar tanto la supuesta virtud de las mayas, él ignora su sexualidad y no da una imagen real de cómo eran.

Landa describe a la mujer indígena de Yucatán como trabajadora, maternal, virtuosa, y de buena disposición, pero él la está describiendo desde un punto de vista cristiano y europeo, y la realidad se distorsiona un poco. Es posible que la mujer maya sólo volviera la espalda a los hombres europeos por miedo o disgusto y no a causa de la definición cristiana de virtud. No es la única instancia en su relación que Landa interprete las acciones de la mujer maya como virtuosa y no como un instinto de conservación. Él describe un caso de una mujer maya en particular que:

[...] prometió a su marido, temiendo que en la guerra no la matasen, no conocer otro hombre, sino (era) él y así no bastó persuasión con ella para que no se quitase la vida por no quedar en peligro de ser ensuciada por otro varón, por lo cual la hicieron aperrear. (56)

Landa ilustra el caso de esta mujer maya como otro ejemplo de la virtud de las mujeres de su cultura; y tal vez era virtuosa de acuerdo a los estándares cristianos y cumplía con las reglas de sólo tener relaciones con su marido y someterse a él. Ella, como las mujeres que volvían las espaldas a los españoles con quienes se topaban, quería protegerse. Sabiendo la importancia de la mujer no virtuosa por haber estado con otro hombre en la cultura española, ella sabía que podía asegurar su protección porque su marido español no quería que ella estuviera con otro. Cuando Landa sólo menciona la virtud, él ignora completamente la inteligencia de la mujer maya y cómo ella utilizaba su instinto de conservación.

Si el lector lee la obra de Landa, sabiendo que los ideales cristianos del autor afectan sus descripciones de la sociedad maya, surgen nuevas teorías sobre cómo eran las mayas. Aunque

estudiosos como Anthony Pagden sugieren “[...] Landa’s intention was not to interpret, only to record [...] The *Account* is, therefore, something like an anthropologist’s field notes and can be used in that way” (482). La influencia del punto de vista cristiano de Landa en su escritura tanto como el Auto-de-fe que él llevó a cabo en Maní contradicen esta aseveración de Pagden. La razón por la cual Landa escribió su relación es evidente en la descripción de la mujer maya. Él tenía que incluir toda la información sobre Yucatán que él había aprendido y relatarla a la Corona Española para justificar su violencia contra los mayas, y para hacer una relación de cómo era la tierra que España estaba conquistando y colonizando. Fray Diego de Landa debía incluir suficiente información ‘positiva’ de Yucatán para justificar los esfuerzos de la Conquista y la colonización. A la misma vez, él debía comentar sobre un grado de información ‘negativa’ de Yucatán, para justificar el Auto-de-fe, causando la muerte de indígenas y la pérdida de códices e ídolos mayas. Estos requisitos particulares resultaban en una descripción compleja de la mujer maya. Landa escribe sobre lo bueno cuando dice: “Que las indias de Yucatán son en general de mejor disposición que las españolas y más grandes y bien hechas, que no son de tantos riñones como las negras. Précianse de hermosas las que lo son y a una mano no son feas...” (55). Él destaca la belleza de las indígenas, comparando el físico con el de las mujeres españolas y africanas. Al comentar sobre lo bueno que era el estado físico de la mujer maya, Landa sugiere que Yucatán es una zona fértil, lo cual es un requisito para la Conquista y la colonización. Él sabía que su lector quería una confirmación del hecho del proceso de la colonización, entonces, incluyó esta información. Es a causa de sus motivos que es difícil determinar realmente cómo era la mujer maya que Landa observó.

En la misma sección, el cronista critica las prácticas religiosas de esta mujer maya para poder justificar la violencia de Maní. Él describe cómo las mayas “[p]ara sus partos acudían a las

hechiceras, las cuales les hacían creer sus mentiras y les ponían debajo de la cama un ídolo de un demonio llamado *Ixchel*, que decían que era la diosa de hacer las criaturas” (58). El vocabulario de Landa fue escogido con cuidado; él quería que la Corona Española pensara en los dioses mayas como demonios y en las mujeres que ayudaban en los partos como hechiceras o brujas. Landa hasta les niega la humanidad a los hijos de las mayas al llamarlos “criaturas”, para que la corte en España imaginara a los mayas así. Al mencionar la idolatría de los indígenas y negarles la humanidad, él presenta su caso para justificar sus hechos y ganar el respeto del rey. En la mentalidad cristiana y española, sus palabras crean una necesidad de cambio político y religioso. Así la corte podía pensar que su intervención política y religiosa era necesaria en Yucatán para expandir el imperio español, para cristianizar y eliminar la idolatría. Con descripciones así, Landa aseguró que España perdonara sus hechos violentos y continuara con la Conquista y colonización con más fervor. Tanto la visión cristiana de Landa, como su deseo de escribir lo que la Corona Española quería leer, afectaron su descripción de la mujer maya, y no queda claro cómo eran ellas realmente. Es imprescindible que el lector tome en cuenta cuán difícil de determinar es cómo eran las mayas durante la Conquista y la colonización de Yucatán.

Gonzalo Guerrero y Fray Diego de Landa no escribieron con el propósito de demostrar al mundo cómo eran estas mayas del siglo XVI. Guerrero quería documentar su vida y dejar unos recuerdos escritos para su hijo; por esta razón él utilizó un relato narrativo. Es a través de sus palabras que se entiende cómo fue su proceso de *mayización* y qué aprendió sobre la mujer maya durante este cambio en su vida. Landa debía defenderse ante la Corona Española, y su propósito está reflejado en el género de escritura que usó: la relación. A causa de este propósito y de una intención claramente religiosa, hay dudas sobre la calidad de su análisis de la mujer de Yucatán. Pero los dos autores incluyen secciones de sus obras, en las cuales ellos actúan como etnógrafos.

Algunas de estas partes reflejan cómo eran las mayas en esta época, en términos físicos, religiosos, y de género. Las descripciones pueden mostrar prejuicio y exageración a causa de la mentalidad de los autores, especialmente en el caso de Landa, porque él no había pasado por el proceso de *mayización* de Guerrero. Gracias a autores como Landa, Guerrero y otros cronistas hay información sobre la mujer maya. Aún es necesario leer sus obras conociendo el contexto, la mentalidad, y los motivos de los autores al escribir. Solamente cuando se leen las obras así es posible comenzar a entender cómo se representa a la mujer maya de Yucatán en el siglo XVI.

Obras citadas

- Adorno, Rolena. *The Polemics of Possession in Spanish American Narrative*. New Haven: Yale University Press, 2007. Impreso.
- Braham, Persephone. "El feliz cautiverio de Gonzalo Guerrero". *Hispanic Review* 74.1 (2006): 1-17.
- Buenaventura, Fray Joseph de. "Relato de Gonzalo Guerrero". *Historias de la Conquista del Mayab, 1511-1697*. Ed. Gabriela Solís Robleda y Pedro Bracamonte y Sosa. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, 1994. 11-92. Impreso.
- Campos Jara, Salvador. "Gonzalo Guerrero, anotaciones entre la historia y el mito". Comp. Ricardo Ávila y Servando Ortoll. *Estudios del hombre* 2 (1995): 75-98. Consulta en línea: 6 de abril, 2013.
<http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/esthom/esthompdf/esthom2/75-98.pdf>
- Gallenkamp, Charles. *Maya; the Riddle and Rediscovery of a Lost Civilization*. New York: Penguin Books, 1987. Impreso.
- Kohut, Karl. "Las primeras Crónicas de Indias y la teoría historiográfica". *Colonial Latin American Review* 18.2 (2009): 153-187.
- Landa, Fray Diego De. *Relación de las cosas de Yucatán*. México: Editorial Porrúa, 1986. Impreso.
- Menchú, Rigoberta y Burgos, Elizabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Decimosexta edición. México: Siglo XXI, 2000. Impreso.
- Mignolo, Walter. "Cartas relatorias", "Relaciones", "La crónica y la historia". *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo I - Época Colonial*. Editada por Luis Íñigo Madrigal.

Madrid: Cátedra, 1982. 59-78. Impreso.

Pagden, Anthony. "Diego de Landa In Mexico". *History Today* 25.7 (1975): 480.

Poupeney Hart, Catherine. "La Crónica de Indias entre 'historia' y 'ficción'". *Revista canadiense de estudios hispánicos* 15.3 (1991): 503-15.

Prendes Guardiola, Manuel. "Sobre el discurso de la nostalgia en Garcilaso de la Vega y Bernal Díaz del Castillo". *Literatura Mexicana* 22.1 (2011): 7-30.

Restall, Matthew y Chuchiak IV, John F. "A Reevaluation of the Authenticity of Fray Diego de Landa's *Relación de las cosas de Yucatán*". *Ethnohistory* 49.3 (2002): 651-669. Consulta en línea: 6 de abril, 2013.

<http://web.ebscohost.com.proxy.library.ohiou.edu/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=cff16621-b69d-4dfe-9900-4f0a90669b89%40sessionmgr104&vid=5&hid=108>

También la lluvia. Dir. Icíar Bollaín. Actores: Luis Tosar y Gael García Bernal. Morena Films, 2010. Consulta en línea: 6 de abril, 2013.

La gradual conversión de Segismundo

Ana Paola Molestina
California State University, Fullerton

Calderón de la Barca nos hace una implícita evocación de la evolución del hombre, a través de Segismundo. En este personaje puede apreciarse al ser humano a lo largo de su existir; cuyos sentimientos, preocupaciones, confusiones y problemas universaliza el autor. Su conflicto interior lo enfrenta a la incertidumbre de su existencia y su trascendencia en un mundo hostil y de apariencias. Al no saber qué es realidad o sueño, Segismundo decide obrar bien, concluyendo la obra con un tono moral. Calderón de la Barca nos pone de manifiesto la gradual conversión de Segismundo, a través de su raciocinio y experiencia mediante tres etapas trascendentales: primitiva, transformativa y evolutiva. Como resultado de estos cambios, Segismundo deja de ser una fiera, para convertirse en un príncipe cristiano con valores morales y éticos.

Antes del enfoque hacia las tres etapas trascendentales de Segismundo, es óptimo mencionar el simbolismo del nombre Segismundo. Matilde Pettengill nos enfatiza que el nombre de Segismundo nos hace una referencia a un pasaje bíblico, aludiendo al origen de la creación del hombre. Ella nos menciona que “se nota que es un nombre compuesto: segis-mundo. Segis es un derivado de la palabra sexto, que en latín es “sextus”, y que tiene connotación de tiempo.” (Pettengill 25). Pettengill nos trata de indicar que Segismundo simboliza el hombre nacido en el sexto día de la creación del mundo, basándose en el libro de *Génesis* de la *Biblia*. Esta interpretación conlleva a pensar desde una perspectiva religiosa que la privación de la libertad de Segismundo se debe a la privación originada por el pecado original. La transformación de Segismundo de fiera a un príncipe cristiano se debe a su razonamiento y experiencias en cada

una de sus etapas trascendentales, que lo orillan al arrepentimiento de sus acciones y al perdón a los demás.

En la primera etapa de Segismundo, podemos percibir el primitivismo en el que se rige su vida. En su etapa primitiva, Segismundo nos dice: “soy un hombre de las fieras/ y una fiera de los hombres” (v. 211-212). Él actúa como una fiera para poder subsistir, aunque se podría decir que se comporta como un niño; porque usa el instinto más que la razón, para poder sobrevivir en un mundo totalmente ajeno a él. Pero hay que recalcar que aunque vive primitivamente, él es una persona dotada de conocimientos y siempre se está cuestionando. Se nos menciona que él sabe de política, mitología, astrología, entre otras ciencias, pero lamentablemente no se le enseñó lo que es la ética y la moral. Juan Ramón Resina nos propone que "La experiencia de la torre ha sido para Segismundo la de la ignorancia, el estado animal en que el hombre se desconoce a sí mismo." (Resina 143). Indicándonos, que al estar preso en la torre, está preso de su salvajismo e instintos. Segismundo actúa como un animal o como un ser primitivo porque la única realidad que él conoce son sus días oscuros encarcelado en la torre. Él no sabe lo que es convivir con otras personas. Además, Segismundo observa la naturaleza de su entorno y se compara con ella; al nombrarnos a las aves, los peces, los brutos, los arroyos y el volcán, aludiéndonos a los cuatro elementos vitales de la naturaleza: aire, agua, tierra y fuego. Cesáreo Bandera nos indica que la experiencia racional de Segismundo “hasta ese momento ha consistido en el estudio de la naturaleza entendida en su más amplia acepción” (Bandera 73). El razonamiento de Segismundo es objetivo, ya que no indaga la causa de su desventura dentro de sí mismo. Segismundo cuestiona a la naturaleza, a través de su observación o perspectiva que tiene del mundo que está aislado completamente de él. Sus modales y aspecto físico son comparables con la naturaleza

misma, pero él se siente superior a ella y se lamenta de no poseer esa libertad que la naturaleza ofrece.

En la segunda jornada, se logra apreciar la transformación de Segismundo. Basilio le concede la libertad condicional a Segismundo para analizarlo y comprobar si es cierto o no sus predicciones. Pero, Segismundo obra mal debido a su libertinaje y es regresado a la torre. Es allí, cuando notamos un cambio en él. En su segundo monólogo, Segismundo comienza diciéndonos: “Es verdad; pues reprimamos/ esta fiera condición... por si alguna vez soñamos” (v. 2148-2151). Nos está anticipando que va a ver un cambio en él porque desea controlar sus emociones e instintos. Segismundo no sabe qué va a pasar más adelante y tiene temor de las consecuencias que puede causar su comportamiento. Su transformación es más notoria cuando menciona: “Y la experiencia me enseña” (v.2155), poniéndonos de manifiesto que ha usado el sentido común para darse cuenta de las cosas. Su experiencia en el palacio, le ha hecho darse cuenta que es un hombre y no una fiera o ser primitivo que se rige por sus instintos. Pettengill nos indica que “el crédito de aprendizaje se lo otorga el propio Segismundo” (Pettengill 54). Entonces, Segismundo aprende por sí mismo lo que es la ética y la moral. En la primera jornada, Jorge Briosos nos recalca que Segismundo “sólo se rige por la ley natural, que es la ley de los deseos.” (Briosos 61), pero en la segunda jornada rechaza sus sentimientos y emociones, para guiarse por la razón de hacer lo que es realmente correcto.

En la tercera jornada, Segismundo al adquirir su legitimidad y poder, logra evolucionar de fiera a un príncipe cristiano. Ya que después de la transformación interna de reprimir sus instintos y ser una persona civilizada, Segismundo logra restablecer el orden de una manera muy sabia. A pesar de todo el daño que le hizo su padre, lo perdona. También, aunque está enamorado de Rosaura, decide restaurar su honor casándola con Astolfo. Pide la mano de Estrella, ya que la

dejó sin pretendiente. Reconoce la fidelidad de Clotaldo, al obedecer al rey. Y finalmente, castiga al soldado que lo ayudó a liberarse porque atentó y traicionó al rey. También, Segismundo nos transmite un mensaje al decirnos que “No antes de venir el daño/ se reserva ni se guarda/ quien le previene” (v. 3220-3222), expresándonos que aunque tengamos miedo o temor de una desgracia, no hay que proceder ni actuar mal. Más adelante nos expresa que no hay que dejarse llevar por las apariencias o por lo que los demás dicen sin saber cuál es realmente la verdad o falsedad del asunto. Finalmente, Segismundo culmina la obra diciendo que “pidiendo de nuestras faltas/ perdón, pues de pechos nobles/ es tan propio el perdonarlas” (v. 3317-3319), poniéndonos de manifiesto que no sólo está razonando como un príncipe sino también como un cristiano, a través de la acción del perdón y transmitiéndonos una enseñanza moral.

En conclusión, la experiencia es la que realmente instruye a Segismundo. Ya que al estar encerrado, no puede poner en práctica todo lo enseñado por Clotaldo. Sus experiencias son las que lo hacen cuestionarse todo el tiempo a lo largo de la obra. También, son las que lo hacen razonar y decidir arrepentirse por sus malas acciones en el palacio, perdonar a su padre y hacer buenas acciones. La gradual conversión de Segismundo de fiera a un príncipe cristiano es un proceso por etapas para demostrarnos que él necesitó de la razón y la experiencia para poder convertirse un hombre de bien con principios éticos y morales. Y también, que no hay que dejarse llevar por las apariencias o el qué dirán de los demás, porque se puede perjudicar a un ser inocente como Segismundo.

Obras citadas

- Bandera, Cesáreo. "El itinerario de Segismundo en 'La vida es sueño'." *Hispanic Review*, 35.1 (1967): 69-84.
- Brewer, Brian. "Las matemáticas sutiles o los límites del saber en *La vida es sueño*." *Bulletin of Spanish Studies*, 88.4 (2011): 487-521.
- Brioso, Jorge. "¿Cómo hacer cosas con los enigmas?: 'La vida es sueño' o el drama del desengaño." *Bulletin of the Comediantes*, 56.1 (2004): 55-75.
- Calderón de la Barca, Pedro, and Augusto Cortina. *La vida es sueño: El alcalde de Zalamea*. Madrid: Espasa-Calpe, 1955.
- Pettengill, Matilde. *La libertad en el plano moral en La vida es sueño*. Diss. Georgia Southern University, 2009.
- Resina, Juan Ramón. "Honor y razón en 'La vida es sueño'." *Cuadernos de investigación filológica*, 9.1-2 (1983): 129-149.

Esencia de hombre en envase de mujer: Desplazamiento de la virtud y construcción de la identidad femenina nacional en el siglo de oro español

Xavier Granja
University of Illinois, Chicago

La virtud es una de las cualidades humanas centrales en España del Siglo de Oro. Ya para cuando se publicó el *Lazarillo de Tormes* en 1554 existía una obsesión por proteger y preservar el honor y la virtud de la familia. Esta defensa correspondía al hombre, quien en esta sociedad patriarcal ha sido tradicionalmente el portador de poder. Esta línea de pensamiento deja de lado a la mujer, apartada en un segundo plano que normalmente se asocia con el interior del hogar, las tareas domésticas, y un ámbito caracterizado por lo emocional. Mientras que esta identidad femenina ha sido estudiada ampliamente y muchos críticos han contribuido a una mayor apreciación de la situación de la mujer durante el Siglo de Oro, se han dejado de lado otras problemáticas de capital importancia.

Durante el paso del siglo XVI al XVII surgen obras que desafían este concepto de honor y virtud masculina, presentando hombres incapaces de ejercer autoridad, dubitativos, asustadizos y en algunos casos indignos de su status social. Este ensayo demostrará que en estos casos, tales valores nobles quedan desplazados: obras como *Antona García* de Tirso de Molina o *El Lazarillo de Tormes* van más allá de mostrar al lector hombres virtuosos; sino que ejercen un desplazamiento de la virtud alejándose del hombre. Se crea así un nuevo horizonte donde la identidad masculina pierde su privilegio, posibilitando que la identidad femenina que previamente no tenía acceso a una existencia virtuosa brille ahora por su honor y genere una renovada feminidad nacional que tendrá un importante efecto en el avance social de la mujer española. Así, el objetivo de este estudio será ofrecer evidencias de este desplazamiento de la virtud en las dos obras mencionadas, mostrando el origen de un avance del pensamiento de la

época sobre el desplazamiento de la virtud y la identidad femenina nacional, así como lo que supone la entrada de esta nueva mujer virtuosa a la literatura española.

La virtud y el honor han sido objeto de una progresiva evolución sin duda afectada por el pensamiento de cada época histórica. En las obras tardías de Platón pueden observarse unas concepciones éticas en las que el ser humano está destinado a buscar un bien supremo, o tal y como él describe, la verdad absoluta. El amor es un objetivo comparable a esta idea del bien en el mundo de las ideas; perfección similar a aquellas esferas que residen en un plano superior y guían a los humanos hacia esta verdad absoluta. Platón menciona varios requisitos que deben cumplirse para una vida virtuosa, como por ejemplo el justo y debido punto medio entre dos extremos que caracteriza a las personas como seres comedidos. El honor es también un aspecto importante que recae principalmente en los dioses, quienes gobiernan con justicia y por extensión con virtud. Los humanos no pueden llegar a tal nivel puesto que no son capaces de semejante perfección pero aspiran a acercarse a este ideal mediante una vida virtuosa. Entre los dioses y los humanos Platón sitúa a los soldados o “amantes del honor”, quienes a pesar de ser humanos están más predispuestos a esta ascensión social/espiritual superada tan solo por la que experimentan los dirigentes de la polis, sabios justos y virtuosos dentro de lo posible para su imperfección humana.

Antes de *La República* de Platón, su maestro Sócrates ya había establecido la diferencia entre las clases sociales y sus actitudes racionales (aman el conocimiento y la verdad), espirituales (aman la victoria y el honor) y apetitivas (buscan ganancia y dinero). La primera clase social es la más prestigiosa por centrarse en la verdad absoluta, seguida de los soldados que sirven a una honra que les propicia la virtud necesaria para alcanzar el bien supremo y finalmente aquellos que buscan ganancia material y por tanto están ligados al vicio.

El ideal de virtud se transforma desde el tiempo de los griegos, cobrando renovada importancia

hacia el siglo XV. En este el humanista italiano Baldassare Castiglione confeccionó su obra *The Book of the Courtier* para estipular lo que constituía el “perfecto cortesano”, un hombre virtuoso por haber nacido noble. De modo similar al concepto del justo medio que profesaba Platón, Castiglione propone un hombre que ejercita cuerpo y mente de modo equilibrado, que disfruta su ambición de estudios de ciencia tanto como la música y el baile. Se aprecia aquí la virtud únicamente como opción para el sexo masculino, sin posibilidad de incluir a la mujer en tal marco. Este cortesano ideal no debe ser de altura excesiva ni demasiado corta, debe tener rasgos marcados pero no en exceso, conocer estrategias de combate para manejar armas y montar a caballo con la misma precisión intelectual con la que debe poder escribir. Todas estas cualidades virtuosas debieran ir siempre acompañadas de la gracia natural que por nacimiento está imbuida en un noble.

Castiglione recupera la búsqueda platónica del bien supremo al que un humano aspira, sin llegar nunca a conseguirlo a causa de su inherente naturaleza imperfecta. La suma de estas actitudes y estos comportamientos honorables dota al perfecto cortesano de una virtud que le acercará lo más humanamente posible a esta existencia de perfección. Es de especial importancia recalcar el hecho de que la gracia de esta virtud recae sobre la figura del hombre, mientras que se a la mujer como ser engañoso en quien no se puede confiar. Diferentes estudios investigan la exclusión de la mujer de tal virtud y por qué es considerada engañosa: Kathy Peiss explora en *Culture de masse et divisions sociales: Le cas de l'industrie américaine des cosmétiques* la relación entre el maquillaje y el esfuerzo de la mujer por ocultar su apariencia natural, algo que durante siglos fue considerado sospechoso para pasar a ser socialmente aceptable en tiempos más modernos.

De modo similar, la teoría de lo carnavalesco propuesta por Mikhail Bakhtin que estudia el caos, desorden y la sinrazón en un periodo de carnaval sin normas sociales, explora las máscaras como mecanismo para ocultar la identidad e intenciones de un individuo. El maquillaje es a efectos un tipo de

máscara, permitiendo una lectura bakhtiniana sobre esta concepción de la mujer como ser que oculta sus intenciones bajo un maquillaje ilusorio y por ende sospechoso. Esta perspectiva de la identidad femenina aparta a la mujer de la aptitud para la batalla estratégica o el combate, mostrándola como ser emocional y privándola desde el nacimiento de todo honor o virtud, relegándola a un modo de vida donde el saber callar en presencia de hombres y la protección de su inocencia o virginidad representan el único honor que podrán llegar a alcanzar. Tan arraigado está este pensamiento durante la época que un siglo después de Castiglione Fray Luis de León escribió “La perfecta casada” en 1586, obra que refleja esta misma línea de pensamiento:

“...la buena casada, en este artículo de que vamos hablando, ha de ser hacendosa y casera, ha de ser a labradora en la forma que dicho es, o semejante a labradora en todo cuanto pudiere.” (279)

Bajo esta concepción las mujeres aparecen supeditadas a los hombres, quienes “no solo sacan provecho de ellas, sino honra también” (357). En contraste con esta línea de pensamiento, existe una variedad de obras que desafían esta concepción tradicional de la virtud masculina en la sociedad española del Siglo de Oro. A pesar de la situación pesimista que España presenta en *El Lazarillo de Tormes* muchos críticos opinan que “la burguesía comerciante y financiera no llega a dominar el panorama social... pero se impone en esta sociedad señorial: una corte de grandes y pequeños señores nobles y ociosos que han perdido su función originaria de defensa de la monarquía” (Iturriarte 46). Estos *ociosos* que han perdido su función originaria y eventualmente perderán su virtud y honor nos presentan un realismo que refleja una España que el lector no puede concebir como ortodoxa, pero tampoco explicita la idea de reforma social. Esto se debe a que los personajes se presentan como parásitos sociales, teniendo como principal exponente a la iglesia que desafiando las concepciones religiosas del Renacimiento nos muestra lo que muchos autores confirman como una visión social corrupta e hipócrita.

La nobleza se percibe sobre todo a través de esta decepcionante perspectiva porque este “honor aparente ya no se justifica ni económicamente ni por su función social” sino que “metaforiza el papel social de la nobleza en el pasado” (Iturriarte 46).

Comienza a apreciarse la virtud y honor masculinos como un ideal que en progresiva devaluación, una sociedad en proceso de cambio donde el sistema viejo de honor y el nuevo de comercio luchan por la hegemonía. Lázaro no tiene otra salida más que sobrevivir en esta sociedad que valora una virtud que no es tal, puesto que para los niños “huérfanos o separados de sus padres, con la deshonra moral heredada de éstos a costas... su única salida era buscar un amo al que servir” (Iturriarte 46). Esto promueve que en la época la creación “del oficio de *padre de huérfanos*, cuya misión consistía en buscar amo a los niños que iban pidiendo limosna” (Blecua 16). Por supuesto no podemos aceptar ciegamente esta “exagerada noción de España llena de vagabundos desarrapados; de hidalgos hambrientos; de una religión hipócrita... de clérigos inmorales; en suma, de la moral... de la sociedad española de entonces” (Laurenti 15) puesto que no hay que olvidar que el autor satiriza las tres clases sociales: iglesia, nobleza y la clase baja. Del mismo modo, tampoco puede ignorarse que hay cierta realidad en esta ficción, como muestran “los decretos de las Cortes [que] procuraban subsanar y reglamentar estas lamentables situaciones” (Blecua 16).

Esta búsqueda de virtud como vehículo de acceso a la nobleza puede verse como engaño, contaminación del sistema de honor que tan ardientemente se promueve en la época, puesto que esta no es una virtud real como la comentada por Platón o Castiglione, sino una únicamente alimentada de apariencias, es decir, no es una virtud pura. El personaje del escudero en el *Lazarillo* es buen ejemplo de esto: a través de él “se lleva a cabo en el *Lazarillo* una sátira del concepto de la honra o del honor imperante en la España del siglo XVI; del honor mal entendido como culto a las apariencias externas y fingidas, sin ningún atisbo de virtud interior en que debe radicar la honra verdadera” (Iturriarte 65). El

principal problema aquí es que el escudero no piensa trabajar sino al servicio de un individuo con título y se esfuerza por presentar una imagen de aseo y limpieza que no puede costearse ni mantener.

Al no ser noble, a Lázaro le es más sencillo subsistir en esta sociedad, puesto que esto le permite encontrar un trabajo y ganar dinero gracias a su esfuerzo, algo que el status social del Escudero le niega, a la par que lo enmudece al prohibirle quejarse de un hambre que aparenta no estar sufriendo. Este es uno de los defectos principales de esta sociedad que no permite al escudero quebrantar las pautas de comportamiento nobles para poder una posición de honor en detrimento de sus necesidades básicas para sobrevivir. Este sistema de apariencias funciona en torno a un honor mal entendido y revela al escudero como representante de una apariencia honorable exenta de virtud a causa de la pobreza que realmente sufre. El agudo Lázaro aprecia desde pequeño este desplazamiento de la virtud, comprendiendo que el triunfo en esta sociedad está más basado en la ganancia deshonrosa que en una virtud loable y pura.

A primera vista la trama parece describir a un muchacho que quiere ascender en la escala social de manera honrada pero pronto se aprecia que esta es la “historia de un proceso *educativo* que entrena el alma para el deshonor” (Blecua 29) donde los sucesivos amos del joven protagonista son realmente maestros que representan “tres peldaños para un teórico ascenso en la amplitud de la escala social” (De la Concha 96). La presencia de virtud en los hombres de la obra es altamente improbable: a medida que los acompañantes de Lázaro se acercan más a la nobleza sus posibilidades son más limitadas y al cambiar ciego por clérigo “las comidas a base de buenos pedazos de pan, torreznos y longaniza, o el banquete de uvas” ceden el paso a “platos de huesos roídos, a un bodigo de excepción, a escasas migas ratonadas” (94). El paso del clérigo al escudero aumenta la tortura, pues si antes estaba muerto de hambre, Lázaro comenta ya estar cercano a la sepultura.

El pícaro aprende a ver la virtud como un concepto inalcanzable que difiere en gran medida de la honra propuesta por Platón o Castiglione y acaba harto de tanta apariencia lamentando “maldita tanta

medicina y bondad como aquestos mis amos que yo hallo hallan en el hambre” (Anónimo 22). Lázaro tergiversa el concepto de virtud y condiciona su propia interpretación sobre el modo en que acaba sus días. La aparente nobleza crea una honra masculina devaluada y carente de virtud que confirma que los “signos externos de nobleza... pierden su contenido al ser traspuestos a funciones degradadas respecto de la suya natural: las calzas y jubón han de servir de cabecera en una cama... la espada... es traspuesta implícitamente por Lázaro a... cortar el pan” (De la Concha 203).

Lázaro interioriza este orden social basado en las apariencias hasta hablar finalmente con orgullo de su cargo de pregonero. Lo cierto es que no sólo no alcanza honor alguno, sino que su aprendizaje produce deshonor mediante un decepcionante oficio puesto que “de pregoneros pueden servir los mancos y lisiados” (Blecua 18). De hecho el oficio de pregonero históricamente fue a parar frecuentemente a vagabundos y gente indeseable, sumándose Lázaro a la interminable lista de hombres sin honor ni virtud. A pesar de ello, el joven “parece proponer su historia personal como ejemplo de virtud de aquellos que, habiéndoles sido la fortuna adversa y teniendo un origen humilde, con su esfuerzo personal han sabido llegar a buen puerto” (Iturriarte 64). El narrador está aquí encubriendo la deshonrosa realidad del chico con un eufemismo que lo pinta como un hombre de bien, como “el primer escalón que yo subí para venir a alcanzar la buena vida” (Anónimo 40), pero tal y como indica De la Concha, lo cierto es que tan solo se sugiere una mejoría de poder adquisitivo que permite a Lázaro comprar más *accesorios de noble* para poder incrementar su apariencia de hombre honorable, mientras que en realidad lo único que incrementa es su deshonra y falta de virtud.

Aunque Lázaro rechaza la hipocresía y la identidad fraudulenta del escudero, comprende las motivaciones prácticas para tal comportamiento y acepta actitudes deshonorosas que a pesar de anular la virtud del escudero le proporcionan en este sistema corrupto una apariencia honorable, y en esta sociedad tal ilusión se valora más que la virtud real. Lázaro reproduce esta falsa virtud al final de la

historia, asumiendo un papel de marido engañado sin reconocer el fraude por estar interesado únicamente en mantener su bienestar material guardando las apariencias. Lázaro comprende la concepción de virtud de su sociedad y se asigna como objetivo un status social beneficiado por unos valores materiales que prueban ser efectivos en esta economía del honor.

El status honorable en la ciudad del escudero, Toledo, se basa en un sistema de producción e intercambio que premia una virtud sustentada en el materialismo y las apariencias, invalidándola como virtud real proveniente del honor. Esta misma devaluación se aprecia también en el clérigo, quien en lugar de presentar una virtud y generosidad propiamente cristianas refleja una catastrófica realidad eclesiástica que obliga a Lázaro a modificar “de manera progresiva sus sentimientos y su actitud con respecto a su amo según lo que recibe de éste” (Iturriarte 84), que es bien poco. El religioso, de quien Lázaro no recibe más que una cebolla por semana, acentúa aún más su avaricia y falta de virtud en los diálogos donde alegremente comenta al joven pícaro “Toma, come, triunfa, que para ti es el mundo. Mejor vida tienes que el Papa” (13). La desconsideración hacia Lázaro y completa ignorancia de la mísera comida ofrecida, refuerzan la falta de virtud del clérigo, aquel que precisamente debiera brillar por esta cualidad cristiana.

De modo similar al clérigo, el buldero presenta también una falta de virtud absoluta por recibir ganancia mediante la venta de bulas para otorgar falsos perdones religiosos a cambio de dinero. Esta economía del honor nos presenta una vez más una falta del mismo, donde la virtud que semejantes bulas restablecen se presenta como bien material muy dispar a la cualidad que describían Platón y Castiglione. La venta de bulas ya era un tema polémico en esta época, reforzando la idea de que el *Lazarillo* “manipula la realidad históricamente real... creando un artificio de ficción, aunque verosímil y ambientado en la España del siglo XVI... La realidad se deforma, casi grotescamente” (Iturriarte 48) y se obliga al protagonista a morir espiritualmente, a desintegrar su honra y virtud para entrar a una

economía de lo material y deshonoroso que le servirá para triunfar en esta sociedad en que incluso el Tesoro Real acoge de tales estafas:

“The corruption manifested in the selling of bulls was a bitter controversial issue at the time of the book’s publication. There were various types of bulls allowed in Spain, but those of the Holy Crusade where the most popular, hence the most lucrative. Some of the profit went to the Royal Treasury and some went to the church. Of course the commission went to the pardoners” (Fiore 69)

Hasta ahora hemos centrado nuestra atención en los hombres que nos muestra el *Lazarillo de Tormes* para romper con el canon tradicional del XVI de figuras varoniles honradas y virtuosas. La identidad masculina se presenta como ente corrupto por su exención de virtud, valor noble que queda desplazado y en gran parte ausente a lo largo de la obra. Sin embargo, como se sugiere al comienzo de este artículo, tal desplazamiento permite establecer el locus de esta virtud en otros sujetos. Ya para el siglo XVII, esta honrosa virtud pasa a ser reapropiada por un sujeto inicialmente inesperado pero progresivamente más frecuente: la mujer. Aunque existen a comienzos de siglo numerosos ejemplos que subrayan la presencia de mujeres virtuosas, ninguno alcanza la complejidad de Tirso de Molina. Desafiando la concepción de virtud tradicional para imbuirla en un marco que consigue crear una nueva identidad femenina nacional en la España del Siglo de Oro, el escritor confecciona varias obras en las que construye esta nueva identidad nacional para la mujer española mediante personajes robustos y valerosos. Entre ellos están la excelente Doña Jerónima de la obra de teatro *El amor médico* o Doña María de Molina de *La prudencia en la mujer*, pero no hay ejemplo más intachable que *Antona García*.

Antona García es uno de los escritos académicamente menos estudiados de Tirso y muestra en el personaje de Antona una interesante imagen de mujer española perfectamente capaz de ocupar una

posición guerrera previamente reservada al hombre. Mediante Antona, el autor ejecuta un desplazamiento de la virtud desde su ubicación tradicional en la identidad masculina para establecerla firmemente en la mujer. La guerrera española transgrede las normas de conducta social contemporáneas rompiendo con la tradición de la mujer servil y transformando el modo en que se percibe su honor. Los hombres se sustituyen por mujeres fuertes, hábiles en el combate y con dotes de mando, siendo ellas las portadoras de esa virtud masculina que las acerca al bien supremo que describe Platón. Las mujeres tradicionalmente pasivas en la esfera doméstica ven ahora su status social elevado a responsabilidades bélicas superiores, conforme con la visión platónica sobre el mayor honor de los militares.

Esta ascensión de la identidad femenina española tradicional a una categoría virtuosa se aprecia en varios aspectos. Muy pocos hombres participan en combates a lo largo de la historia, mostrando debilidad y temor frente a una Antona guerrera y valerosa, protectora de España y de los reyes católicos Fernando e Isabel. Como se aprecia en los siguientes extractos, el pueblo identifica la virtud y fuerza de Antona (1) y reconoce lo extraordinario de la presencia de estas cualidades tradicionalmente masculinas en esta mujer que asciende a un plano social superior. El ascenso de Antona no se limita a la jerarquía social, sino que sus cualidades masculinas también demuestran una rica capacidad intelectual para ofrecer consejos a otros hombres sobre el honor y la virtud que deben profesar para beneficio de su reino (2):

1) TODOS: Que la corte toda.
 Más valéis vos, Antona,
 que la corte toda. (Acto 1)

2) ANTONA: Todos los pueblos y villas

que por aquí se derraman
la Valentona me llaman,
porque no sufro cosquillas;
no las sufráis vos tampoco,
pues Dios el reino os ha dado
que os viene pintiparado... (Acto 1)

La virtud inquebrantable de Antona dirige su honroso comportamiento hasta el punto de ofrecer su vida en nombre de España (1) pero las cualidades de valerosa soldado no son las únicas que presenta. Recordando una anatomía femenina que fácilmente queda olvidada en la lectura de sus hazañas, Antona se muestra también virtuosa en la defensa de la santidad de su sagrado matrimonio al rechazar repetidas veces los constantes intentos de seducción del Conde. La contraposición de Antona y el Conde es de gran impacto, quedando ella marcada por una honra imperturbable mientras que él adquiere una actitud de descontrol emocional que tradicionalmente se asociaba a la identidad femenina (2), invirtiendo efectivamente ambos roles de género:

1) ANTONA: Tratad de guerra, pues.

¿Sois de acá?

CONDE: Soy Portugués.

ANTONA: ¿Portugués? Pues aunque os pese

han de reinar Isabel

y Fernando, en nombre el quinto.

CONDE: ¿Fernando?

ANTONA Como os lo pinto,
y yo de morir por él. (Acto 1)

2) CONDE: ¿Dueño tenéis?

ANTONA: Y marido.

CONDE: ¡Ay cielos!

ANTONA: Con esto atajo
principios que amor ignora,
pues casada y labradora,
ya veis si tendréis trabajo,
en lo que nunca ha de ser...

CONDE: ¿Qué conversación no es vana,
Estando casada vos?

ANTONA: Pues casada estoy, adiós. (Acto 1)

Mediante esta inversión de características tradicionalmente asociadas a cada rol de género, Tirso desplaza la virtud del portador original masculino hacia la mujer, creando una nueva identidad nacional femenina que otorga a la mujer mucha mayor credibilidad como estratega a la par que alterando la concepción de identidad masculina debilitándola como estandarte de valor y fuerza. La falta de autocontrol emocional del Conde lo establece como sexo débil (1) y marca su pérdida de virtud y honra, persistiendo inútilmente en su deseo por Antona y reforzando su vicio al obviar el hecho de que es mujer casada. Su deshonor aumenta al traicionar su lealtad hacia el rey Alfonso para jurar servicio a Fernando a cambio del amor de Antona (2), devaluando su lealtad y reduciéndola a simple vehículo de su vicio:

- 1) CONDE: (Quiérela besar la mano)
ANTONA: Manos quedas. ¡Jo, le digo! (Acto 1)
- 2) CONDE: ...¿qué me daréis
porque yo a la reina siga?
ANTONA: A la fe que sea su amiga.
CONDE: Si eso vos me prometéis,
mi rey dejo...
¿Amaréisme?
ANTONA: Sin pecar...
CONDE: ¿Por qué la amáis?
ANTONA: Porque es santa.
CONDE: ¿Qué tanta es su gracia?
ANTONA: Tanta.
CONDE: ¿Tiene valor?
ANTONA Español. (Acto 1)

Donde el rechazo de Antona refuerza su virtuosidad, el Conde profundiza la inversión de roles tradicionales al persistir en su obsesión, incapaz de pensar con claridad ni de abandonar el tema como tradicionalmente hubiera hecho una mujer emocional (1). La virtuosa guerrera, en cambio, demuestra su extensiva capacidad de estrategia y valor para el combate, peleando contra detractores de los reyes católicos (2) y desafiando a cualquiera que amenace su nombre y honor (3, 4). Una mujer tradicional

estaría indefensa ante tales ataques, pero la virtud, valor y capacidad intelectual desplazadas de la posición masculina hacia Antona le permiten defenderse con facilidad:

- 1) CONDE: Amor todo lo perdona.
¿Cómo es posible que puedas,
labradora, cuando labras
una voluntad rendida,
dar con los ojos la vida
y muerte con las palabras? (Acto 1)

- 2) ANTONA: ¿Quién ha de reinar, cobarde,
sino Fernando e Isabel? (Acto 2)

- 3) ANTONA: ¡A buen tiempo, a fe de Dios,
me resquebra y enamora!
¡Pelead, seboso agora;
que mala Pascua os dé Dios! (Acto 2)

- 4) ANTONA: Pues, fanfarrones soeces,
yo soy Antona García;
si no tiemblan de ofendella,
en cuanto han hablado mienten... (Acto 3)

Tantas cualidades tradicionalmente masculinas sitúan a Antona en una posición extraña con la que pocas mujeres podrían identificarse en la época: una alienación completa de Antona destruiría el objetivo de Tirso de mostrar una nueva mujer española fuerte y virtuosa, por lo que el autor inserta una escena en que recuerda la esencia femenina de Antona mediante el parto de sus dos hijas, intercalando ambos acontecimientos con planificación militar sobre estrategias bélicas a seguir. Así, se funden la esencia de la mujer con la virtud masculina y fortaleza masculina: las iniciales queja por dolores de parto reflejan la femineidad de Antona (1), pero lejos de debilitar al personaje su recuperación física es pronta. Negándose a descansar por querer volver a la planificación bélica (2), llama la atención el distanciamiento de Antona de una conducta femenina más acorde con la concepción tradicional de maternidad, pues su primera reacción ante sus hijas es de desprecio por no haber producido varones (3):

1) ANTONA: Sabed que preñada estó.

 VENTERA: Pues parillo.

 ANTONA: Rato ha

 que los dolores me aprietan...

 ...¡Ay! No lo puedo sufrir...

 ...¿Qué aquesto es parir?

 No más matrimoñamiento.

 VENTERA: ¿Duele mucho?

 ANTONA: Aunque me pesa,

 No vos lo puedo negar. (Acto 3)

2) VENTERA: Mirad que es temeridad

la que hacéis; recién parida,
como una granada abierta,
la más valiente peligra.

ANTONA: No soy nada escolimosa;
ni porque esté dolorida
he de engorrarme a la cama. (Acto 3)

3) ANTONA: ¿Qué es lo que salió?

VENTERA: Una niña
tan hermosa como vos,
que llora de pura risa.

ANTONA: Lo peor que pudo ser,
mala noche y parir hija...

VENTERA: Amamantadla, que es linda;
dadla el pecho, no se muera...

ANTONA: En mi tierra no se crían
los hijos tan regalones;
mas no si demosle guindas.

Apenas nace ¿y ya llora
por mamar? Ayune un día
o sino váyase al cielo... (Acto 3)

Este último pasaje es una clara alusión de Tirso a esta nueva mujer española, virtuosa y valerosa

pero incapaz de negar su propia feminidad. Antona ve interrumpidas sus labores de estrategia por el parto y obliga a sus hijas a esperar un día para recibir su alimento como prueba de su fortaleza, alegando que de ser débiles merecen ser abandonadas a la muerte. Este razonamiento vuelve a alejar a Antona de una posición femenina y establece su dureza firmemente entre las virtudes tradicionalmente asociadas con el guerrero varón. Se refuerza así la apreciación del honor y virtud de Antona, pues las cualidades que no recibió por haber nacido mujer las adquiere mediante mayores esfuerzos como el ayuno que hace pasar a sus recién nacidas para probar su valía. Las hijas de Antona deben seguir los pasos de su madre, rechazando una conducta pasiva y recatada para establecerse como poseedoras de virtud masculina para perpetuar esta nueva identidad nacional femenina basada en una virtud, valor, fortaleza y honra que ha sido desplazada del hombre a la mujer.

En conclusión, este artículo establece la evolución de la concepción clásica de virtud en el XVII mostrando una tendencia progresiva a desplazar la virtud tradicionalmente masculina hacia la mujer. El recato y discreción clásicamente femeninos siguen presentes pero autores como Tirso de Molina propulsan una nueva concepción de la mujer, siendo probable que obras como *Antona García* o las *Novelas Ejemplares* de Miguel de Cervantes tuvieran gran impacto en el desarrollo de la posición social femenina en el Siglo de Oro. Estas obras rompen con las pautas de conducta tradicionales y transgreden las concepciones clásicas de virtud y honor desplazándolas de una posición masculina a una femenina previamente inconcebible. Resultaría lógico conectar estos nuevos acercamientos a la mujer con obras que surgen poco después, como las colecciones proto-feministas de María de Zayas y Sotomayor: *Novelas Ejemplares y Amorasas y Desengaños Amorosos*. Este artículo sirve como exposición y comienzo del estudio de semejante desplazamiento hacia la mujer española y abre múltiples posibilidades de análisis crítico al respecto. Las obras de Cervantes y Zayas son lugares perfectos para proseguir con esta

vía de estudio, concluyendo así el alcance de este ensayo tras haber abierto el diálogo a personajes como Antona que desplazan con éxito la virtud originalmente masculina para situar esta esencia de hombre en un nuevo envase de mujer.

Obras citadas

Alborg, Juan Luis. *Historia de la Literatura española*. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

Anónimo. *La vida de Lazarillo de Tormes* [1554].

Blecua, Alberto. *La vida de Lazarillo de Tormes, sus fortunas y Adversidades*. Madrid: Editorial Castalia, 1974.

Brown, Eric. *Plato's Ethics and Politics in The Republic*. Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2003.

Castiglione, Baldassare. *The Book of the Courtier*. New York: Frederick Ungar Publishing, 1604.

De la Concha, Victo García. *Nueva lectura del Lazarillo*. Madrid: Editorial Castalia, 1981.

Fiore, Robert L. *Lazarillo de Tormes*. Boston: Twayne Publishers, 1984.

Frede, Dorothea. *Plato's Ethics* [2003]. Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2007.

<http://plato.stanford.edu/entries/plato-ethics/>

Iturriarte, Almudena del Olmo. *Lazarillo de Tormes*. Palma de Mallorca: Monograma Ediciones, 1995.

Laurenti, Joseph L. *Vida de Lazarillo de Tormes*. México: Ediciones de Andrea, 1965.

León, Fray Luis de. *La Perfecta Casada* [1586]. Madrid: La Editorial Católica, 1967.

Molina, Tirso de. *Antona García* [1635]. <http://www.comedias.org/tirso/Antgar.html>

Sieber, Harry. *Language and Society in La vida de Lazarillo de Tormes*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.

Stanford Encyclopedia of Philosophy, "Plato's Ethics: An Overview".