

Vol. 13
2019 (Parte 1)



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

COLECCIÓN ESTUDIOS DE LA MUJER

**“La búsqueda del yo
entre identidades
en tensión”**

Publicación del Centro Interdisciplinario
Estudios de las Mujeres. Facultad de Filosofía
y Letras, Universidad Nacional de Cuyo



**REVISTA
MELIBEA**

EDITORES HONORARIOS

Alan Deyermund (University of London)†
Joseph T. Snow (University of Michigan)

EDITORA GENERAL

Gladys Lizabe (Universidad Nacional de Cuyo)

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Beltrán (Universidad de Valencia)
Aníbal Biglieri (University of Kentucky)
Gloria Chicote (Universidad de La Plata)
Vicenç Beltrán (Universidad de Barcelona)
Barry Taylor (The British Library)
Leonardo Funes (Universidad de Buenos Aires)
Graciela Rossaroli de Brevédán (Universidad del Sur)
Alicia Ramadori (Universidad del Sur)
Carmen Benito-Vessels (University of Maryland)
Eukene Lacarra Lanz (Universidad del País Vasco)
Carmen Parrilla (Universidad de La Coruña)
Marta Haro Cortés (Universidad de Valencia)
Cristina Segura Graiño (Universidad Complutense de Madrid)
Dorothy Severin (University of Liverpool)
Elbia Difabio de Raimondo (Universidad Nacional de Cuyo)
Mercedes Vaquero (Brown University)
Vilma Arovich de Bogado (Universidad Nacional del Nordeste)
María Jesús Lacarra (Universidad de Zaragoza)
María del Carmen Marín Pina (Universidad de Zaragoza)
Sofía Carrizo Rueda (Universidad Católica Argentina)
Javier Roberto González (Universidad Católica Argentina)

COMISIÓN EDITORIAL

Alan Deyermund (University of London)†
Joseph T. Snow (University of Michigan)
Gladys Lizabe (Universidad Nacional de Cuyo)

REVISTA MELIBEA
es una publicación
periódica, de
frecuencia semestral,
que reúne trabajos
de investigación
originales, textos e
información científica
sobre las mujeres.

Centro Interdisciplinario de Estudios de las Mujeres (CIEM)

Facultad de Filosofía y Letras – UNCuyo – Centro Universitario
C.C. 345 – 5500 – Mendoza (Argentina)
Tel. 0261 – 413 5000 (ext. 2212)

e-mail: revistamelibeaucuyo@gmail.com

web: <http://bdigital.uncu.edu.ar>

Todos los derechos reservados ISSN N° 2422-8117

Diseño: Lic. Facundo Vidal

Portada: Clara Luz Muniz

Imagen: Book of Hours (Medieval text, Modern illuminations),
Man of Sorrow, Walters Manuscript W.441, fol. 87v” by Walters Art
Museum Illuminated Manuscripts is licensed under CC BY-SA 2.0

Presentación	4
ARTÍCULOS	
LA BÚSQUEDA DEL YO ENTRE IDENTIDADES EN TENSIÓN	
<i>“Fui calando caminos y pasando lugares por me alejar”</i> : Catalina de Erauso y su <i>Historia de la monja Alférez, escrita por ella misma</i> (1625) <i>Gladys Lizabe</i>	12
Mitología e identidad femenina chicana: La función de la Llorona en los cuentos <i>Woman Hollering Creek</i> de Cisneros y <i>The Crying Woman</i> de Anaya <i>Andrea Puchmüller</i>	33
¿Tras las huellas del amor? Las confesiones de Ken Bugul en su novela <i>Mes hommes à moi</i> <i>Lía Mallol de Albarracín</i>	47
La experiencia corporal femenina como parte del proceso de construcción identitaria en <i>Soñar en cubano</i> , de Cristina García <i>Lucía B. Quiroga</i>	58
Galina Tomacheva <i>Marina Sarale y Ariana Lucía Gómez</i>	74
NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE ARTÍCULOS	84

PRESENTACIÓN

Produce una gran alegría dar la bienvenida -como hace el gallo al amanecer del nuevo día- a una nueva Revista. Es una alegría multiplicada por varios motivos personales. Primero, y como celestinista, me produce alegría el nombre de la *Revista Melibea*. Melibea, la verdadera protagonista de la inefable *Comedia/Tragedia de Calisto y Melibea* -que sólo después llegó a llamarse por el nombre de su renombrada alcahueta, Celestina-, es la primera mujer de las letras medievales españolas que adquiere plena conciencia de quién es como mujer, que rompe los moldes de la prototípica hija “bien guardada” y se rebela contra las normas patriarcales asfixiantes establecidas tanto en su mundo ficcional como en el mundo real que le tocó “vivir”. Sencillamente, *Melibea*, nombre de la revista que ahora nace, es un nombre idóneo para la temática que quiere abarcar: la accidentada vida, las múltiples tensiones, los problemas y la problemática del entorno de la mujer de la Edad Media española. *Melibea*, en los estudios publicados en este caso que nacen tanto de hombres como mujeres, nos pone en contacto con el ideario de la mitad de la población de una España de la que sabemos más bien poco todavía. *Melibea* nos sitúa en el camino de reconstruir con menos distorsiones la realidad del enorme rango de las actividades de la mujer así como nos detalla sus multiformes aportaciones e imágenes en una civilización que abundaba en talentosas figuras femeninas de las tres religiones.

Segundo motivo de la alegría que me invade en esta ocasión es que la revista tiene una muy digna “partera” para que su nacimiento sea tan saludable como memorable. Gladys Lizabe, su directora, que desde su Cátedra de Literatura Medieval en Mendoza, se destaca por su enérgica docencia y su amor profundo a las letras medievales, ha canalizado su insondable creatividad en unas Jornadas que desde 2003 se consagran al tema de la mujer medieval, siendo cada convocatoria una exploración de temas específicos y valiosas aportaciones para no dejar en el olvido. Con el apoyo incondicional de sus colegas que nutren el universo femenino con sus estudios y con la confianza de los administradores de la Universidad Nacional de Cuyo, Gladys Lizabe ha logrado, no siempre fácilmente, los apoyos humanos, económicos e institucionales necesarios para el lanzamiento de esta nueva y emblemática *Melibea* que esperamos tenga una muy larga vida.

El tercer motivo que nos puede alegrar a todos es la calidad y diversidad temática que garantiza para esta primera salida de *Melibea* una rica y próspera vida

futura en el universo de las publicaciones periódicas que realmente nos interesan. Entre estos estudios, pulcramente presentados, al lector le espera un meticuloso abanico de aproximaciones al imaginario de la mujer en la Edad Media: una mujer clásica, Medea, vista por Alfonso X, el Sabio; la mujer carolingea; la mujer navarra en su vida cotidiana; diversas figuras femeninas extraídas de *Celestina*, del *Libro de Alexandre* y del *Espéculo de los legos*, del *Poema de Alfonso XI* y del *Conde Lucanor*, del *Corbacho* y el *Libro de Apolonio*, de *Cárcel de amor*, el *romancero* y las *cantigas* medievales, y de otras obras literarias de la Edad Media española. Hay estudios de la religión de la mujer, de cómo tratan poetas y artistas la figura de Isabel la Católica, de la mujer y el matrimonio, de su representación en el amor cortés y en los libros de caballerías, de su demonización y divinización, de su proyección en los tiempos actuales. El lector contemplará a la mujer de carne y hueso, a la mujer historiada, cantada, a la mujer humilde y a la dama principal, en una palabra, toda una cosmovisión deslumbrante e iluminadora que nos hace falta descubrir y recordar.

Alfonso X, en una de sus más reconocidas *Cantigas de Santa Maria*, el *loor* y cantiga nº 60 *Entr'Av'e Eva, gran departiment'á*, contrasta la Virgen (Ave) con Eva, una mujer ésta que es origen del pecado en el mundo y una mujer aquella seleccionada para ayudar en la redención de ese pecado. Dos extremos, dos polos opuestos. Estos dos extremos siempre están muy representados en la literatura medieval española, especialmente en las letras religiosas, propagado este contraste por la larga tradición de escritos patrísticos. Pero no es ese contraste la única fuente de imágenes de la mujer medieval, solo es la más conocida. En esta colección de estudios que comprende el número inaugural de la *Revista Melibea* y de la *Colección Estudios de la Mujer*, se abren las puertas a otras fuentes y a un ideario de más variada índole de la fémica medieval española.

Bienvenido sea ese nuevo portal.

¡Bienvenida, *Melibea*!

JOSEPH T. SNOW

MICHIGAN STATE UNIVERSITY- EAST LANSING MICHIGAN (USA)

PRÓLOGO

El presente volumen continúa la Colección MELIBEA dedicada a los estudios interdisciplinarios del universo femenino en general y medieval en particular. En ella se cristalizan varias intenciones: la primera, se relaciona con la necesidad ineludible de generar espacios de reflexión que promuevan y desarrollen diversas perspectivas críticas del mundo de las mujeres; la segunda, concierne la promoción de estudios interdisciplinarios que referencien e interpreten el mundo femenino en el entramado de su tiempo, en su relación con la tradición y en sus proyecciones actuales; la tercera, atañe el redescubrimiento y revalorización de diversas voces femeninas que desde su experiencia de ser mujeres y de ser escritoras y receptoras de los distintos discursos culturales, gestaron y diseñaron la identidad femenina desde la antigüedad hasta el presente; la última, afecta el género de nuestro canon literario y cultural en general y su relación con un universo femenino que incluimos o excluimos de los Planes de Estudios y Programas específicos.

Tales propósitos guiaron la realización de las Primeras Jornadas de la Mujer en la Edad Media en el año 2003 cuyos resultados eran impredecibles. El interés que las mismas podían o no suscitar en nuestra comunidad académica y la incertidumbre sobre sus resultados fueron algunas de las incógnitas que rodearon su gestación. Sin embargo, la convocatoria fue acogida entusiastamente y más de un centenar de asistentes reflexionó durante tres espléndidos días primaverales sobre el papel y la importancia de la mujer medieval en diálogo con el hoy, el ayer y el mañana. En el año 2004, se realizaron las Segundas Jornadas centradas en el siglo XV y en la corte de Isabel la Católica.

La recepción de las distintas plenarias y comunicaciones presentadas y la asistencia a los Seminarios y Cursos organizados permitieron comprobar que las mujeres se hallan en el horizonte de expectativas y de conocimientos de la comunidad académica y no académica de colegas, jóvenes investigadores y alumnos que, procedentes de distintos países y provincias argentinas, se reunieron para intercambiar iluminadoras perspectivas críticas sobre el universo femenino.

Ambas convocatorias han ofrecido el aliento vital para que MELIBEA nazca como un espacio de reflexión sobre mujeres reales y ficticias que, en distintos ámbitos, actuaron y contestaron espacios de poder y poseyeron cada una de ellas su pequeño mundo, mundo con voces y silencios a los que la presente Colección da

voz con rigurosidad científica, energía y entusiasmo.

MELIBEA se abre con un volumen monográfico doble que reúne la totalidad de las conferencias plenarias y una selección de ponencias elegidas por un Comité Científico Internacional que, con generosidad y confianza ha apoyado el nacimiento de la presente Colección. Las investigaciones publicadas versan sobre aspectos de la vida social, política, literaria, cultural, religiosa, mítica, jurídica y económica de las mujeres, sobretudo las medievales. De una u otra forma, todos los estudios representan una invitación a reconsiderar nuestros pactos de lectura con las obras literarias y las diversas fuentes documentales para que seamos creadores y creativos con sólidos abordajes teóricos, para que generemos nuestras propias y fundamentadas interpretaciones sobre los distintos fenómenos que enmarcan el universo femenino y para que las transfiramos a la realidad del aula. En última instancia, como Joseph T. Show afirma en sus palabras preliminares, deseamos que la Revista MELIBEA sea un compromiso con los Estudios sobre las Mujeres para reflexionar y evaluar la función y el impacto que diversos discursos han tenido en la configuración de lo que fue y es ser y existir como mujer en las distintas etapas de la Historia.

Si bien MELIBEA se soñó y nace al pie de Los Andes, recibió su nombre en tierras de España: a Rafael Beltrán se debe el padrinazgo onomástico que en *Valencia la clara* me lo sugirió en marzo de 2004. La explicación del nombre de la Colección ha sido dilucidada por Joseph T. Snow en la Presentación del volumen. Tanto él como Alan Deyermond, ambos Editores Honorarios, merecen este honor no sólo porque son *omnes de pro* sino porque la pasión y la meticulosidad en el estudio del mundo medieval, la libertad de pensamiento y la generosidad intelectual con la que han formado y forman a generaciones de hispanistas los hacen maestros de maestros. El Comité Científico Internacional está formado por prestigiosos investigadores cuya dedicación hacia la temática femenina ha insuflado su espíritu innovador en esta MELIBEA internacional. Los secretarios editoriales han sido Ramiro Esteban Zó y Paula Simón, dos prometedores jóvenes investigadores cuya invaluable colaboración los transformó en *mio diestro brazo*. La Facultad de Filosofía y Letras en la figura de su Decano, el Dr. Adolfo Omar Cueto, ha respondido positivamente al lanzamiento de la Colección.

No me resta más que agradecer tantas voluntades sumadas en un esfuerzo común: visitar el mundo de las mujeres cuyos *hombros de gigantes*, parafraseando a Bernardo de Chartres, *nos levantan para que podamos ver más cosas y más*

lejos y para que podamos decir:

¡Ved cuál ondra crece al que en buen ora participó,
E quanto de señoras e mugieres en esta revista leyó!
Oy a las fijas e las madres, y a los que sus parientes son
A todos alcanza ondra por la que en buen ora nació!
Estas son las nuevas de la mugier con razón
A todas servimos bien y a Melibea demos buen galardón!

GLADYS LIZABE
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

NOTA EDITORIAL

En un arco que se inicia en el siglo XVII y cubre hasta el XXI, el presente volumen de la *Revista Melibea* interpela mundos femeninos en tensión con ellos mismos y con las identidades culturales en las que se insertan. Las investigaciones presentadas se inician con el estudio de Gladys Lizabe sobre Catalina de Erauso, una vasca travestida de varón que partió de España a la América hispana y vivió años aquí como soldado hasta que regresó al Madrid de los Austrias- siglo XVII-; allí escribió sus memorias de *virgo bellatrix* para la Corona española en tierras de América. Su *Historia de la Monja Alférez escrita por ella misma* es, sin duda, un eslabón fundamental en una genealogía de escritoras del Siglo de Oro que rompió con estereotipos de mujeres e incorporó a *sujetos in itinere* exorcistas de límites culturales y genéricos de la época. El estudio de Andrea Puchmüller, por su parte, aborda el mundo de las leyendas a través de *Woman Hollering Creek* de Sandra Cisneros y *The Crying Woman* de Rudolfo Anaya y analiza las implicancias que la reescritura de estos relatos posee en la reconstrucción de la identidad cultural de la mujer chicana. El tercer estudio pertenece a Lía Mallol, destacada investigadora de la literatura francófona en Senegal, quien se adentra en el mundo doloroso e insatisfecho de la búsqueda de identidad de la senegalesa Ken Bugul en su novela *Mes hommes à moi* (2008). A través del análisis personal de sus vivencias y emociones, Mallol interpela ese mundo íntimo de la autora a nivel de amor, sexualidad, erotismo y sensualidad y su irresolución existencial que se ancla en su confrontación con la colonización y la independencia de su propio país. Por su parte, Lucía Quiroga se centra en *Soñar en cubano*, novela cubano-estadounidense en la que su autora Cristina García (1993) relata la historia matriarcal de tres generaciones de mujeres a través de la propia experiencia corporal durante la Revolución castrista. Éste se transforma en un espacio simbólico de resistencia y de dispositivo para la propia identidad en la diáspora cubana en el país del norte. Por último, Marina Sarale y Ariana Lucia Gómez cierran el volumen con un estudio que re-visita el *mito* de Galina Tomacheva en relación con el Teatro independiente de Mendoza (Argentina) al que dotan de un nuevo y original significado. En conclusión, las investigaciones presentadas echan luz sobre indagaciones personales e identitarias de cinco mujeres que a través del viaje, la introspección, la revisión y re-escritura de mitos y leyendas y cuerpos inscriptos por la historia se descubren como sujetos en búsqueda de su propio yo en culturas patriarcales en tensión.

ARTÍCULOS

LA BÚSQUEDA DEL YO ENTRE IDENTIDADES EN TENSIÓN

‘FUI CALANDO CAMINOS Y PASANDO LUGARES POR ME ALEJAR’: CATALINA DE ERAUSO Y SU *HISTORIA DE LA MONJA ALFÉREZ, ESCRITA POR ELLA MISMA* (1625)

‘I WAS MAKING ROADS AND PASSING PLACES TO STAY AWAY’: CATALINA DE ERAUSO AND HER *HISTORY OF THE NUN ALFÉREZ, WRITTEN BY HERSELF* (1625)

GLADYS LIZABE

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

Sumario:

1. Introducción
2. Reflexiones sobre la narrativa femenina hispánica en los siglos XVI y XVII
3. *Nací yo, doña Catalina de Erauso, en la villa de San Sebastián, Guipúzcoa, en el año de 1585...y fui calando caminos*
4. Conclusiones

Resumen: Catalina de Erauso escribió en el siglo XVII su autobiografía que por cierto fueron originales: las suyas, contadas desde un yo autobiográfico real, fueron reales, vividas por ella y no las llevó a cabo en la Europa de su tiempo -el Madrid de los Austrias-, sino allende el Atlántico, en tierras de la América hispana donde vivió como valiente guerrero vestido con ropa de varón y *virgen*. Desde este espacio de una vasca, guerrera y escritora, su *Historia de la Monja Alférez... escrita por ella misma* demuestra la existencia de una genealogía de escritoras en el Siglo de Oro que exorcizaron los límites culturales, geográficos y genéricos e incursionaron en espacios reservados a varones como fue la literatura. En su caso, la memoria personal de la Monja Alférez le permitió recuperar sus luchas como *virgo bellatrix* para la Corona española en tierras de América y su narración fue el acto de autoafirmación más personal, poderoso e importante de su vida.

Palabras clave: Catalina de Erauso- Siglo de Oro español- Genealogía de Escritoras- Autobiografía de una *virgo bellatrix*.

Abstract: Catalina de Erauso wrote her adventures in the XVIIth century, which was certainly original: her own autobiography is real, she wrote it herself, lived by her

and she did not carry them out in Europe or in the Madrid of the Habsburgs, but beyond the Atlantic, in lands of Hispanic America where she lived as a brave warrior dressed in men's clothes and virgin. From this space of being Basque, warrior and writer, her *History of the Monja Alférez ...* written by herself demonstrates the existence of a genealogy of women writers in the Golden Age who exorcised cultural, geographical and generic limits and ventured into literary spaces reserved for males. In her case, her personal memory as Monja Alférez allowed her to recover her struggles as a *virgo bellatrix* for the Spanish Crown in American lands and her story was the most personal, powerful and important act of self-affirmation in her life.

Keywords: Spanish Golden Age - Writers' Genealogy - Autobiography of a *virgo bellatrix*.

1. INTRODUCCIÓN

Sin duda, cuando se habla de literatura española del Siglo de Oro, la figura que acude a la mente del lector actual es la de Miguel de Cervantes Saavedra quien, con su Ingenioso caballero don Quijote de la Mancha recorre la meseta castellana para *desfazer* entuertos, ayudar a bellas damas en aprietos y soñar que existe un mundo mejor en el que los buenos son recompensados y los malos castigados, en el que si nos sanchificamos y nos quijotizamos podremos estar más cerca de la felicidad...

Quizá también, si quisiéramos nombrar otras novelas y narrativas de aquella época, podríamos acudir a Lope de Vega, Calderón de la Barca, quizá Castillo Solorzano... todos varones, perpetuando una idea monolítica que excluye a destacadas novelistas como María de Zayas, Leonor de Meneses y Mariana de Carvajal, entre otras. Como lectores actuales del Siglo de Oro, generalmente soslayamos a mujeres que también fueron escritoras y se dedicaron *a la pluma*, entre la rueda y la cuchara y entre justas y torneos literarios. Estas mujeres recibieron en algunos casos el aprecio y la admiración literaria de sus congéneres, los escritores varones, que las alabaron como Luis de Góngora frente al *Cristalián*, la única novela de caballería escrita por una mujer, doña Beatriz Bernal. Nacida entre 1501-1504 en Valladolid, pertenecía al ambiente de los letrados de la Audiencia de su ciudad, cuya hija Juana de Gatos -fruto de su segundo matrimonio-, sacó a la luz en 1545 aquel *Cristalián* que contó entre sus admiradores al ya citado Góngora.¹ El *Cristalián* demuestra que

1 Véase Donatella Gagliardi (2010), "*Quid puellae cum armis?*": una aproximación a Doña Beatriz Bernal y a su *Cristalián de España*, Barcelona, Universidad Autónoma. El estudio corresponde a su tesis doctoral, dirigida por Alberto Bleuca, presentada en 2003.

la novela de caballería no fue solo *oficio de varón*.

En el campo lírico, acontece algo semejante ya que la comunidad de lectores contemporáneos la atribuimos casi exclusivamente a la producción masculina, salvo honrosas excepciones con Sor Juana Inés de La Cruz a la cabeza, cuando los estudios de Nieves Baranda han demostrado la existencia de *más de cuatrocientos nombres de mujeres poetas en el Siglo de Oro* que revelan una voluntad generalizada de la mujer de expresar socialmente su cultura, de exhibirla como un bien de consumo deseable.² (1998: 453, mi subrayado) Situación semejante se relaciona con la picaresca: el nombre que inmediatamente acude a nuestra mente es el del *Lazarillo de Tormes* al que hacemos casi el único y exclusivo espécimen literario varonil del antihéroe en lengua castellana, cuando existe al menos una autora, Catalina de Erauso, objeto de nuestras reflexiones, que a principios del siglo XVII y por casi veinticinco años fue militar y guerrera en tierras hispanoamericanas y decidió escribir su propia vida picaresca y militar a su regreso a España.

Estos ejemplos nos enfrentan con una historia literaria lenta y hasta si se me permite *perezosa* para incorporar a las mujeres escritoras de la Edad Media y del Siglo de Oro al canon literario en lengua española. Es por ello que, en esta oportunidad, mi intención es re-visitar a Catalina de Erauso, autora de una novela que amplía notablemente el canon establecido para el Barroco español, y visibilizarla en estas *tierras del Plata*. Siguiendo la *ilustre senda* del *Lazarillo de Tormes*, la *Monja Alférez* escribió sus andanzas aunque muchísimo más originales: las suyas fueron vividas y sufridas por ella, las narró desde un yo autobiográfico real, y no las llevó a cabo en la Europa de su tiempo- Felipe III y Felipe IV-, sino allende el Atlántico,

2 Hace varias décadas, Nieves Baranda investiga el tema *Escritoras en la literatura del Siglo de Oro*. Es una de las máximas expertas a quien se debe la creación del Proyecto BIESES, en el que junto con un distinguido grupo de académicos han registrado y dan voz a cientos de autoras del Siglo de Oro. En la página web del Proyecto BIESES se lee: BIESES es el acrónimo de **Bibliografía de escritoras españolas**. Esta base de datos, de acceso libre para todos los investigadores, nace de la necesidad de completar, recopilar y sistematizar las fuentes informativas de que disponemos para el estudio de la escritura femenina, dado que hasta la creación de Bieses no se contaba con un repertorio de conjunto que abarcara con exhaustividad esta producción literaria. El objetivo de Bieses es dar respuesta a algunas preguntas fundamentales sobre las escritoras españolas anteriores al siglo XIX: ¿Cuántas fueron en total? ¿Quiénes eran? ¿Qué perfil social o biográfico tuvieron? ¿Dónde vivieron? ¿Cuánto escribieron? ¿Qué tipos de obras escribieron? ¿Dónde se publicaron? ¿Quién las leyó? Además, era necesario conocer quién las había estudiado y editado en la actualidad para disponer de toda la información en torno al tema sobre la que fundar una investigación de calidad. Consúltese: www.bieses.net. Para las palabras citadas, véase su artículo de 1998: “*Por ser mano femenil la rima*”: de la mujer escritora a sus lectores”, *Bulletin Hispanique*, 100. 2, 449-473, mi subrayado.

en tierras de la América hispana del siglo XVII donde vivió como valiente guerrero y soldado al servicio de la Corona, vestido con ropa de varón y *virgen*, como le reconoció el Papa cuando lo visitó en Roma:

[Cuando llegué a Roma] besé el pie a la santidad de Urbano VIII, referíle en breve lo mejor que supe, mi vida y corridas, mi sexo y virginidad; y mostró su santidad extrañar tal caso, y con afabilidad me concedió licencia para proseguir mi vida en hábito de hombre, encargándome la prosecución honesta en adelante, y la abstinencia en ofender al prójimo, temiendo la *ulción* [venganza] de Dios sobre su mandamiento *non occides* [no matarás], y volvíme.³ (Cap. XXV, 173)

Desde este espacio femenino de una escritora vasca, guerrera y literariamente pícaro, proponemos unas reflexiones sobre la producción femenina hispánica de los siglos XVI y XVII, que *ola pro-feminista* del Siglo de Oro español, le permitió a la *Monja Alférez* pergeñar y publicar la *Historia..., escrita por ella misma* desde que huyó de San Sebastián hasta que cruzó la Cordillera de los Andes y pasó por Tucumán (Argentina) camino a Potosí. Su sorprendente autobiografía narra la historia de una Monja que a la manera del *miles Christi* o soldado de Dios con voto de castidad y con el cargo de alférez, transgredió los límites culturales y roles genéricos y emprendió como *virgo bellatrix* las luchas de la Corona española en tierras de América.

2. REFLEXIONES SOBRE LA NARRATIVA FEMENINA HISPÁNICA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

La narrativa española del siglo XVII en la cual se inserta la autobiografía de Catalina de Erauso, tenía ya para fines del siglo XVI e inicios del XVII numerosos escritores y lectores ávidos de novelas de caballería, de tono picaresco, con temas moriscos y sentimentales, cultivadas por escritores canónicos así como por mujeres escritoras que, como afirman Evangelina Rodríguez Cuadros y Marta Haro Cortés, habían captado sensibilidades y gustos de sus receptores y que:

Muestran haber aprendido con destreza el canon o modelo [enfaticando] desde sus respectivas personalidades, la tipología de mayor productividad estética

3 *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma* (2011). Ed. Ángel Esteban, Cátedra, Letras Hispánicas, 524, Madrid, Ediciones Cátedra, 18. Mis citas provienen de esta edición. La obra también puede leerse en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-la-monja-alferez/html/>.

y, si se nos permite, ... de mayor impacto comercial.⁴ (1999: 24)

Precisamente, al grupo de escritoras destacadas y coetáneas de Catalina de Erauso (1585/1592? - 1650) pertenecieron: María de Zayas, Leonor de Meneses y María de Carvajal que interpelaban una nueva realidad social e ideológica en la que las mujeres salieron del espacio doméstico al público, con obras escritas que perpetuaban sus nombres como les pasaba a los escritores varones, y que dejaban escuchar sus voces y mundos desde la intimidad del cuarto propio.

María de Zayas nació en 1590 en Madrid, año en que Shakespeare escribió *Enrique V*. Cuando María tenía once años, fue a vivir a Valladolid y en 1610 posiblemente se trasladó a Nápoles porque su padre estaba al servicio del Duque de Lemos en dicha ciudad italiana. (Ídem 142) A sus catorce años en 1604, la literatura escrita por varones seguía produciendo notables novelas como la *Segunda parte de la Vida de Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y *Otelo* de William Shakespeare. Si pensamos en Catalina de Erauso, para esa época tenía alrededor de quince años -1605-, y Cervantes daría a luz la primera parte de *Don Quijote* mientras que el escritor inglés citado hacía estremecer a sus lectores en *Macbeth* y *El Rey Lear*. Además, en ese mismo 1605, Francisco de Úbeda publicó *La pícaro Justina* cuyas aventuras mostraban precisamente a una pícaro con los mejores atributos del género literario aunque en el siglo anterior, ya en 1528 en época del Lazarillo, Francisco Delicado había dado a luz a la recordada *La lozana andaluza*. A los veintidós años de Catalina, en 1612, Salas Barbadillo había dado a conocer *La hija de Celestina* y poco después en 1615, Cervantes *mataría* a su *Quijote* en la *Segunda parte* de su obra, en respuesta a la *Segunda parte* que había publicado Fernández de Avellaneda el año anterior en 1614.

En este contexto de producción de grandes obras -sea en el sentido de la materialidad del texto como en el de la fama de sus autores y de personajes de ficción-, María de Zayas inició a publicar lírica en 1621 y ya para 1634 probablemente había compuesto la primera parte de sus famosas *Novelas*, género que junto con la comedia estaban prohibidas de imprimir en la Castilla de 1625 y que volvieron a obtener licencia de impresión en 1634, caso semejante al que se refería una Cédula Real del siglo XVI (1531); para Hispanoamérica esta prohibía *libros de romances*

4 *María de Zayas, Leonor de Meneses y Mariana de Carvajal. Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el barroco* (1999). Estudio, edición y notas de Evangelina Rodríguez Cuadros y Marta Haro Cortés, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva. Agradezco a la Dra. Haro Cortés el generoso obsequio de la obra citada.

de historias vanas o de profanidad, como son los Amadís, e otros desta calidad, porque es mal ejercicio para los Indios, e cosa en que no es bien que se ocupen ni lean. (Rodríguez Cuadros y Haro Cortés 1999:18)

Entre 1634 y 1661 -probable año de su muerte-, Zayas es una escritora que publica ininterrumpidamente durante casi 27 años sonetos- uno dedicado a Lope de Vega en 1636-; que en 1637 da a luz sus *Novelas amorosas y exemplares* con una segunda parte probablemente en 1642 (Ídem 148), un romance en 1639 titulado *Lágrimas panegíricas a la temprana muerte del doctor Juan Pérez de Montalbán*, discípulo de Lope que compuso una comedia sobre Catalina de Erauso que hizo famosas sus aventuras en la corte, y la traducción de sus *Novelas amorosas y exemplares* al francés en 1656. Poco después probablemente en 1661 muere. (Ídem 147-149)

De Leonor de Meneses poco se sabe: posiblemente naciera en 1620 y falleció en 1664.⁵ Compuso *El desdeñado más firme*, siguiendo el modelo establecido de novela corta en la que se suman las peripecias de don Felipe para casar a dos jóvenes, su hija y su sobrina, con intercalación de poesías, digresiones filosóficas y acotaciones diversas. (Ídem 67-68) En este brevísimo panorama aparece por último Mariana de Carvajal que, por noticias de Manuel Serrano y Sanz,⁶ era de Jaén, había nacido a principios del siglo XVII y muerto en 1664. (Ídem 69) Su obra más conocida fue *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (1663), integrada por ocho novelas juntas.

Estas tres escritoras ilustran mínimamente la existencia de *mujeres novelistas en el Siglo de Oro*, con determinados ámbitos de recepción, respondiendo a determinadas sensibilidades y gustos lectores, con específicos ámbitos de circulación y divulgación y a las que les resultaba difícil publicar sus obras, como ha estudiado Nieves Baranda. (1998) Al respecto, la investigadora afirma que, si bien las mujeres escribían, ello no significa que vieran en vida la publicación de sus obras y representaba una novedad para ellas verlas en molde de impresión. Comentando acerca

5 En Biblioteca Nacional de España: <http://datos.bne.es/persona/XX1412904.html>. Para la obra en sí: Pilar Alcalde Fernández (2011), "Caos y representación en la novela cortesana: el caso de Leonor de Meneses en *El Desdeñado más firme*", *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Santiago de Compostela 7-11/07/2008, II: Prosa. Cursos e Congresos nº 197. Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 33-39.

6 Manuel Serrano y Sanz (1893 y 1895, reimpresión 1975, Atlas), *Apuntes para una Biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, II. Su obra es referencia obligada para el estudio de escritoras españolas cuyos escritos *pro-feministas* han alimentado las *olas* de feminismos del siglo XX. Para Catalina de Erauso, véase: <https://www2.uned.es/bieses/S-SANZ/16-Eq-Ev.pdf>

de Santa Teresa de Jesús, distingue un *antes* y un *después* para las mujeres escritoras y su relación con la imprenta ya que la publicación de las obras de la Santa las hizo Fray Luis de León cuando ella ya había fallecido. Del proceso de escritura y ver la añorada publicación, Baranda afirma:

Antes de ella [de Santa Teresa de Jesús] las obras con una autoría de mujer, real o supuesta, se publican en su mayor parte cuando la mujer ya está muerta o al menos sin que ella figure de modo explícito en los preliminares, pues su voz (caso de ser suya), se limita en exclusiva al texto, mientras que la manipulación final para la imprenta, la iniciativa en este proceso que convierte una voz privada en pública, queda relegada en otros. (1998: 455)

En este marco, los nombres de mujeres poetas del Siglo de Oro recuperados, como ya dijimos, por Baranda ilustran una *genealogía femenina de escritoras en contacto con la cultura académica de su tiempo*, que participaban de reuniones y competencias poéticas, que hacían gala de su erudición mitológica y de sus conocimientos de variadas estructuras narrativas, que poseían bibliotecas con obras escritas por otras escritoras, mujeres mecenas que apoyaban a las que escribían, producían y fueron elogiadas por sus pares varones, como es el caso de María de Zayas alabada por Castillo Zolórzano, Montalbán y el mismo Lope de Vega.

Dicha *genealogía femenina* habla de una escritura que buscaba causas de expresión en una tradición en la que se insertaban por vocación y oficio, con unas herramientas literarias, lingüísticas y culturales a su alcance y a los que los Estudios de Mujeres de fines del siglo XX han prestado atención, recuperando a decenas entre las que se cuentan las escritoras nombradas.

¿Cómo explicar el éxito de la escritura femenina del Siglo de Oro? Evangelina Rodríguez Cuadros y Marta Haro Cortés se adentran en el mundo de la producción editorial y en los lectores de novelas producidas por mujeres de la época y señalan que estas obras salidas de pluma femenina gustaban porque eran *realistas*, reflejaban la vida y valores de la sociedad preburguesa o de baja nobleza y ofrecían temas, problemas, ambientes y hasta soluciones desde una escritura de la *domesticidad* aunque sin olvidar el toque aristocrático, sentimental y hasta pasional de esas vidas. (1999: 24)

Este aspecto es esencial si nos situamos en la trama que ofrecía Catalina en su *Historia*: el relato de una *aventurera* que en primera persona mostraba *la otredad* con matrices culturales, ideológicas, económicos, sociales... una mujer sola, inde-

pendiente, que en ropa de varón vivía por sus propias manos literalmente hablando, decidiendo sobre su propio cuerpo y sexualidad, con una *domesticidad personal* que había dejado de ser la de la Corte, la del Madrid de los Austrias donde el galanteo- según descripción de María de Zayas-, reunía... con *hermosas prendas* a nobles, ricas, hermosas y amigas en una *tarde de las cortas de Diciembre, quando los yelos y terribles nieves dan causa a guardar las casas y gozar de los prevenidos braseros*, que disfrutaban de *fiestas, juegos y burlas, habiendo gastado la tarde en honestos y regozijados coloquios*, damas en fin que concertaban *entre la agradable conversación unos saraos* festivos y glamorosos para disfrutar de la música y los bailes cortesanos y conversar de tópicos mundanos y amorosos. (*Novelas amorosas y exemplares*, en Rodríguez Cuadros y Haro Cortés 1999: 155-156)

Por el contrario, frente a la elegancia, *glamour* y protocolos de cortesía aristocráticos o pseudo-aristocráticos que se implementaban y vivían en la gran Urbe, el ámbito privado y público de la Monja Alférez corría por otros carriles que la portaron por la dureza de un *largo camino*, miles de *leguas*, *embarque y desembarque como grumete de galeones*, para recorrer desde Panamá hasta Trujillo-Lima-, de allí a Concepción de Chile llegando a Tucumán... y Potosí, espacios a los que arribó *caminando* (Ídem 98, 121) y también *montando*, en abandono de toda *comodidad*, con gasto total de sus haberes hasta no quedarle *ni un cuarto*. (Ídem 124, 93-100) Como puede observarse en el mapa adjunto de su periplo americano, lejos, lejísimos estaba la urbe cortesana madrileña, centro del mundo viejo, con sus paseos, coches y elegancias mundanas frente al nuevo mundo de *grillos, cepo, cárcel, indios, batallas*, flechas que entraban *por el pecho y por un ojo*, muertes y muchachos hechos *diez mil añicos, matanza de muchas gentes y capitanes, grandes traba-*



Los viajes de Catalina. Mapa del recorrido que realizara por Sudamérica. Basado en Erauso, Catalina de; Michele Stepto and Gabriel Stepto, trans. (1996), *Lieutenant Nun: Memoir of a Basque Transvestite in the New World*, Beacon Press. Map of Dona Catalina de Erauso's Travels 1600-1622.

Fuente: Wikipedia

jos y falta de agua, caminando por tierra fría, despoblada por lo más, aunque tierra tan rica de oro y pedrería. (113-114, 116, 120, 124-125, 127) Lo que Catalina describía era el mundo *real* cuya *Historia* contribuyó a re-crear un concepto e imagen de América para los y las españoles del Siglo de Oro. Esta vez el cauce de expresión no era el varonil sino el de un sujeto nacido mujer que se travistió en ropa varonil, como ya lo había hecho por ejemplo Juana de Arco en el siglo XIV en Francia y otras mujeres en la historia de España.

Ese *Madrid ideal* de la Zayas, también lo fue para la escritora Laura Mauricia- seudónimo de Leonor de Meneses- quien en su obra de 1655 *El desdeñado más firme*, sitúa allí la acción y lo exalta *por ser por antonomasia Corte la más célebre*. A este imaginario social y simbólico de una Madrid centro de *lo español* y su civilización y religión, lo idealiza con aquel famoso *Prado frecuentado por caballeros y damas que es recreación de los ojos* (Ídem 343). Otra escritora, Mariana de Carvajal y Saavedra suma sus alabanzas y en 1663 representa un marco urbano y cortesano en su obra *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, destacando el carácter civilizador de aquella *villa de Madrid, tan celebrada por sus hermosas damas como populosa por sus Reales Consejos, tan asistidos de pleiteantes y pretendientes*. (Ídem 397)

3. NACÍ YO, DOÑA CATALINA DE ERAUSO, EN LA VILLA DE SAN SEBASTIÁN, GUIPÚZCOA, EN EL AÑO DE 1585... Y FUI CALANDO CAMINOS

La *Historia de la Monja Alférez, Doña Catalina de Erauso, escrita por ella misma* en 1625 está compuesta por veintiséis capítulos en los que la autora narra su autobiografía de forma lineal y ordenada, siguiendo la misma hoja de ruta de su vida personal. El relato inicia con su nacimiento, datos familiares, educación, su posterior huida del convento en el que sus padres la dejaron, e inicio de un periplo en ropa de varón y oficios militares, que finaliza casi cuarenta años después en Roma cuando le descubre al Papa su vida, su virginidad y sus acciones en pos de la defensa de *lo español* en la América cristiana y española. En el capítulo I de su relato, da noticias de su nacimiento y dice de sí:

Nací yo, doña Catalina de Erauso, en la villa de San Sebastián, Guipúzcoa, en el año de 1585, hija del capitán Don Miguel de Erauso y de doña María Pérez de Galarraga y Arce, naturales y vecinos de esta villa. Criáronme mis padres en su casa con otros mis hermanos hasta tener cuatro años. (93)

De sus hermanas se conoce nombre y *profesión*: Mari Juan, Isabel y Jacinta que profesaron en el Convento de las Dominicas de San Sebastián; de su hermano Miguel de Erauso también se sabe que fue capitán, como el padre de ambos jóvenes, dedicado a la vida militar como su hermana y que compartió también con ella el *campo de batalla*: luchó como la Monja Alférez en el vecino país de Chile contra los araucanos, según noticias de Manuel Serrano y Sanz.⁷ La misma Catalina lo recuerda en la situación desgraciada y trágica de su muerte en el capítulo VI de su *Historia*: su amigo *don Juan de Silva* había sido *desafiado* por *don Francisco de Rojas, del hábito de Santiago*.⁸ (117) Para el desafío, Catalina había ido en apoyo de don Juan y su hermano Miguel en el de don Francisco. Caídos los desafiantes directos, intervinieron los acompañantes; narra Catalina:

Proseguimos yo y mi contrario batallando; entréle yo una punta por bajo, según después pareció, de la tetilla izquierda, pasándole según sentí, colete de dos antes, y cayó.

- ¡Ah, traidor -dijo-, que me has muerto! -Yo quise reconocer el habla de quien yo no conocía. Preguntéle quién era. Dijo:
- El capitán Miguel de Erauso. -Yo quedé atónito. Pedía a voces confesión, y pedíanla otros. Fui corriendo a San Francisco, y envié dos religiosos: confesáronlos a todos... A mi hermano lo llevaron a casa del gobernador, de quien era secretario de guerra. Acudieron con médico y cirujano a la curación, hicieron cuanto alcanzaron; en breve hízose lo judicial, preguntándole el homicida [sin confesarlo]... Muerto el dicho capitán Miguel de Erauso, lo enterraron en el dicho convento de San Francisco, viéndolo yo desde el coro, ¡sabe Dios con que dolor! (117-118)

Si bien la familia era un elemento narrativo esencial y condición *sine qua non* de las autobiografías reales y ficticias de la época, también lo era la procedencia. Haber nacido en San Sebastián, ubicaba a su familia y a ella misma en el puerto de San Sebastián, capital de la provincia de Guipúzcoa, que a fines del siglo XVI estaba en declive ya que Sevilla tenía el monopolio comercial y marítimo con

7 En: <https://www2.uned.es/bieses/S-SANZ/16-Eq-Ev.pdf>

8 El desafío también conocido como *duelo* fue un encuentro entre dos combatientes que mediante el uso de armas pretendían dirimir una ofensa o injuria cometida contra el honor. Poseía un protocolo para convocarlo y para actuar. Durante el duelo, unos padrinos acompañaban a los desafiadores; según la narración de Catalina, ese fue el papel de ella y de su hermano Miguel, razón por la que se enfrentaron.

Fue muy común entre los siglos XV y hasta inclusive el XX.

América y *expulsaba* a sus hijos al nuevo continente. Lugar estratégico durante el reinado de los Reyes Católicos, fue durante esa época un activo centro mercantil con privilegios comerciales. Ya en el siglo XVI, marineros de la región participaron en una expedición contra Túnez (1528) y contra Argel (1541). En 1575, San Sebastián sufrió grandes pérdidas debido a un incendio y en 1597 sufrió la peste. Además, durante aquella famosa empresa de la Armada Invencible de 1588, guipuzcoanos, vizcaínos y otras villas cántabras colaboraron con 11 navíos y sufrieron la pérdida de 127 marineros muertos.⁹ En este ambiente de héroes varones vascos que zurcaban y luchaban en el mar, nace y vive Catalina con una *conciencia* especial de *lo vasco-* y de *lo español-*.

Como demuestran los estudios de Eva Mendieta (2010), dicho aspecto es definitorio para Catalina durante su periplo por la América Hispana. Catalina, según Mendieta, demuestra la *existencia de una red étnica vasca* que vive un *proceso de individuación* en el nuevo mundo en el que la joven se inserta, y de la que se beneficia gracias a *un entramado de fuertes y pequeñas redes de solidaridad entre vascos que son sus pares*. (2010: 16-26)¹⁰ La comunidad vasca se caracterizó -y caracteriza- por su sentido de pertenencia, por la conservación de sus vínculos, por una tendencia a asociarse comercialmente entre miembros de la misma comunidad y por especial *conciencia etnolingüística*. Con dicha red vital se vincula Catalina de Erauso que es y hace una vida según sus propios planes y parámetros personales, escapando al mandato paterno y materno de la vida en el claustro. A este segundo aspecto de su educación hasta los quince años-, la misma Catalina refiere:

En 1589, me entraron en el convento de San Sebastián el Antiguo de dicha villa, que es de monjas dominicas, con mi tía doña Úrsula de Unzá y Sarati, prima hermana de mi madre, priora de aquel convento, donde me crié hasta tener quince años, y entonces se trató de mi profesión. (94)¹¹

-
- 9 Véase: 1) Bernardo Estornés Lasa, *Aunamendi Eusko Entziklopeia*. <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/donostia-san-sebastian-historia/ar-45908/>; y 2) Víctor San Juan (2017), *Breve Historia de la Armada Invencible*, Madrid, Ediciones Nowtilus SL, caps. 6-7. <https://books.google.com.ar/books?id=akxEDgAAOBAJ&pg=PT105&lpg=PT105&dq=Armada+Invencible,+guipuzcoanos,+vizca%C3%ADnos&source=bl&ots=aUcCdtAT7J&sig=ACfU3U26nVcdBTCgzN13nK2JwgGoFRa6-g&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwj-F9ZWe0pHqAhV-JLkGHWHub6cO6AEwA3oECAkOAO#v=onepage&q=Armada%20Invencible%2C%20guipuzcoanos%2C%20vizca%C3%ADnos&f=false>.
- 10 Eva Mendieta (2010), *En busca de Catalina de Erauso: identidades en conflicto en la vida de la monja alférez*, Castellò de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- 11 Para la partida de nacimiento de Catalina, véase Esteban (2011, 93- notas 3-4; 94: nota 5).

Su vida en el convento fue la de tantas niñas y adolescentes españolas de la Edad Media, del Renacimiento y del Barroco que hacían del aquel su hogar; allí se criaban y aprendían a relacionarse socialmente, formaban su subjetividad, y aprendían aquellos conocimientos y la cultura propios de su estado. Conventos y monasterios fueron esenciales para estas mujeres que a distinta edad entraban a ellos: Catalina lo hizo en la más tierna infancia, aunque también podían entrar al quedar viudas, como es el caso que ella misma narra a pocas líneas después de iniciada su autobiografía, cuando da las razones de su huida de San Sebastián, el Antiguo:

Estando en el estado de noviciado ya cerca del fin, se me ofreció una re-yerta con una monja profesa llamada doña Catalina de Aliri que viuda entró y profesó, la cual era robusta y yo muchacha; me maltrató de manos, y yo lo sentí. (94)

Los conventos implicaban, como afirma Blanca Garí (2013), una *trama de relaciones, de parentesco, afinidad, afecto, autoridad... etc., a través de la que circula y cobra realidad esa actividad de promoción espiritual y que directa o indirectamente deja ver cómo las mujeres promovieron espacios de espiritualidad femenina actuando y apoyándose en redes de relación y de influencia que favorecieron la realización de sus proyectos*. (2013: 9 y 18) Reinas, infantas, damas aristócratas y nobles los fomentaban y representaron verdaderos proyectos personales y dinásticos con los que se empeñaban, apoyando con sus estrategias y afinidades a determinadas órdenes y cosmovisiones. Por ello, la *pertenencia* a dicho Convento debió marcar el espíritu, la concepción de mundo y la subjetividad de Catalina de Erauso, proveniente de una familia *hidalga, acomodada y conocida*, que encontró allí unos saberes -los del *trivium* y del *quadrivium*- y unas lecturas piadosas con vidas de santas y confesiones de las que se nutrió para su autobiografía. (Esteban 2011: 56) De esa educación, ella misma cuenta que luego de fugarse del convento, llegó a Vitoria y allí el *doctor Francisco de Cerralta, catedrático de allí, ... viéndome leer bien latín se me inclinó más, y me quiso dar estudio*. (95)

La vida conventual femenina era muy estricta y, como he estudiado en otra ocasión, (Lizabe 2018) existía la observancia de reglas, y si eran de clausura, el voto de silencio.¹² Además, estaba reglamentado el tipo y color de ropa, la medi-

12 Gladys Lizabe (2018), "Beatriz de Saboya, madre de don Juan Manuel, y la educación femenina en los siglos XII y XIII", *Los Nortes del Hispanismo. Territorios, itinerarios y encrucijadas*. Actas del XI Congreso Argentino de Hispanistas, Eds. María Eduarda Mirande et al., Jujuy, 17-19/05/2017, Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 283-294, en esp. 288-292. <http://anyflip.com/iojh/hhcs/basic/251-300>

tación, la oración, y para las novicias la regulación del tiempo y del sueño. Como narra Catalina, a las dos de la mañana recitaban los maitines; entre las cinco y las seis se consagraban a las primas y con una oración silenciosa a las vísperas. Ayunaban varios días a la semana, con comidas frugales. En algunas ordenes femeninas -como aquella en la que vivió Beatriz *Contesson* de Saboya, la madre de don Juan Manuel, entre los tres y quince años en el monasterio de Le Beton en Francia-, también se practicaba la sangría o sangrado en fechas santas. Para su formación intelectual, solían contar con una *magistra* tutora, que entrenaba a niñas y novicias en canto, lectura y aprendizaje de memoria de partes de la liturgia; y las educaba en la disciplina, el autocontrol y el autoconocimiento. En su relación con la cultura, las monjas conocían el latín, copiaban manuscritos de autores gentiles y/o cristianos y eran destacadas iluminadoras.

En este contexto, la vida de Catalina como novicia la dotó de unos saberes, de unas estrategias personales, sociales, políticas, relacionales que puso en acto en su escritura autobiográfica, en un relato de vida que tomó rumbos inesperados cuando:

A la noche del 18 de marzo de 1600, víspera de San José, levantándose el convento a media noche a maitines, entré en el coro, y hallé allí arrodillada a mi tía, la cual me llamó, y dándome la llave de su celda, me mandó traerle el Breviario. Yo fui por él, abrí y tómelo, y vide allí en un clavo colgadas las llaves del convento, déjeme la celda abierta y volvíle a mi tía la llave y el Breviario. Estando ya las monjas en el coro y comenzados los maitines con solemnidad, a la primera lección llegué a mi tía y le pedí licencia porque estaba mal. Mi tía tocándome con la mano en la cabeza, me dijo: - Anda, acuéstate-. Salí del coro, tomé una luz, fuime a la celda de mi tía; tomé allí unas tijeras y hilo, y una aguja; tomé unos reales de a ocho que allí estaban, tomé las llaves de convento y salí, y fui abriendo puertas y emparejándolas, y en la última, que fue la de la calle, dejé mi escapulario y me salí a la calle sin haberla visto ni saber por dónde echar ni dónde ir. (95)

Su *abrir puertas y salir a la calle* son el símbolo explícito de una Catalina novicia que huye y cambia de estado decidiendo *cortarse de vestir*:

Híceme de una basquiña¹³ de paño azul con que me hallaba, unos calzones; de un faldellín verde de perpetuán que traía debajo, una ropilla y polainas: el

13 Basquiña: término vasco que designa la prenda femenina que se utiliza sobre la ropa interior para llevar fuera de la casa. (Esteban 2011: 11, nota 11).

hábito me lo dejé por allí, por no ver qué hacer de él. Cortéme el pelo y échelo por allí, y partí la tercera noche y eché no sé por dónde... (95)

Así, con su ropa masculina y su pelo corto nace, como ha estudiado Alfredo J. Sosa-Velasco en 2007, la *Catalina alférez*, soldado al servicio de la Corona española que llega a la América hispánica donde mata a indios y llega a Chile y Argentina; así también nace la *Catalina virgen* que interpela a las autoridades eclesiásticas para salvarse de la muerte, se construye la *Catalina monja-alférez* que ante la Corona solicita el reconocimiento económico por sus servicios en Hispanoamérica, y ve la luz la *Catalina comerciante* que vive de sus negocios en México hasta su muerte.¹⁴

En todas estas Catalinas simultáneas, la crítica ha visto a un sujeto que *desafía toda clasificación y demuestra fuertes dosis de ansiedades sexuales*, (Perry 1987, mi traducción) que construye *una identidad positiva y netamente masculina acorde con el patriarcalismo del momento; y narra en realidad la vida de una mujer y un hombre*, (Juárez, 1987) *que es una figura típica del Barroco por ser “la ejemplar y la escandalosa, la anómala social y la ícono social, la santa y la monstruo”*, (Merrim, 1999) que inicia un periplo en busca de su identidad, (Esteban, 2011: 21) *que vestida de hombre, construye lenta y sagazmente el género con el que ha elegido actuar... que nos lanza a las posibles tensiones binarias del texto: escritura femenina/masculina; hombre/mujer; historia/ficción; realidad/fantasia; estas dos vistas como características de la nueva escritura del continente americano*, (Martin s/f: 6) y que desde el enfoque psicoanalítico aplicado por Sosa-Velasco (2007) a la Monja alférez, resulta ser el sujeto:

Hablante de Kristeva... dividido entre motivaciones inconscientes y conscientes, entre procesos fisiológicos y limitaciones sociales, en continuo proceso de formación, de devenir... [en una] continua oscilación... por definirse como hombre y mujer al mismo tiempo [que] prepara a la protagonista para introducirla en el orden simbólico... [en un] proceso... resultado de los diferentes viajes.¹⁵

14 Alfredo J. Sosa Velasco (2007), “Vida i sucesos de la monja alférez de Catalina de Erauso: Construcción de una identidad plural”, *Literatura y Lingüística*, 18 (Santiago), 165-185, en esp. 165-166. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112007000100009

15 Rita Martín (s/f), “Metamorfosis de Catalina de Erauso”. https://www.academia.edu/7035571/METAMORFOSIS_DE_CATALINA_DE ERAUSO. Para Sosa- Velasco (2017), véase: Resumen.

A todas estas Catalinas cubiertas y des-cubiertas en su autobiografía, las sustenta *el viaje*, el movimiento de un sujeto que se aventura como don Quijote pero no por la meseta castellana sino allende el mar. Desde esas tierras, su memoria topográfica re-visita espacios de México, Perú, Chile y Argentina y son un ámbito liberador y disparador para narrar sus vicisitudes, sus infortunios, sus deseos de autorrealización y la búsqueda de sí.¹⁶

Sus ojos descubren y describen la América hispana para el europeo de su época, y hacia el final del capítulo V se ocupa de nuestro sur, cuando narra que partió de Lima *en tropa de mil seiscientos hombres... para la ciudad de la Concepción*, precisando la distancia entre ambas *-quinientas cuarenta leguas-* y el tiempo de caminata para llegar al puerto de la Concepción *-veinte días que se tardó en el camino-*. (111) De esta ciudad, ofrece una breve descripción: *Es ciudad razonable, con título de noble y leal; tiene obispo. Fuimos bien recibidos por la falta de gente que había en Chile.* (111) Da noticias del encuentro con su hermano el capitán Miguel de Erauso quien no la reconoce y de las guerras que allí batalló contra los araucanos.¹⁷ En el capítulo VII, relata de forma directa y sintética el cruce de la cordillera de Los Andes a la que no nombra directamente y de la que recalca el esfuerzo que le demandó el cruce, las distancias y soledad de los parajes, la falta de agua y comida, la naturaleza enemiga de la vida humana:

Comencé a caminar por toda la costa del mar, pasando grandes trabajos y falta de agua, que no halle en todo aquello de por allí; tópe me en el camino con otros dos soldados de mal andar, y seguimos lo tres el camino, determinados a morir antes que dejarnos prender. Llevábamos nuestros caballos, armas blancas y de fuego, y la alta providencia de Dios. Seguimos la cordillera arriba por subida de más de treinta leguas, sin topar en ellas, ni en otras trescientas que anduvimos,

16 Soraya García Sánchez (2015). “De monja a conquistador, de mujer a hombre: los viajes de Catalina de Erauso”. *Atenea*, 511. I Semestre, 63-80. https://www.researchgate.net/publication/280349995_DE_MONJA

17 Narra Catalina de Erauso el encuentro con su hermano en los siguientes términos: “tomó la lista de la gente, fue pasando y preguntando a cada uno su patria; y llegando a mí y oyendo mi nombre y patria, soltó la pluma y me abrazó, y fue haciendo preguntas por su padre y madre, y hermanas, y por su hermanita Catalina la monja; y fui a todo respondiendo como podía, sin descubrirme ni caer él en ello”. (112) Existen documentos históricos probatorios de su hermano Miguel en Lima, de su cargo y años de desempeño, así como de algunos otros personajes nombrados por Catalina, aunque no todos. (Esteban, 2011, 111-119 y sus respectivas notas). Para Tucumán: Romina Zamora (2000), “La ciudad de S. M. de Tucumán en la segunda mitad del siglo XVIII. La construcción del espacio”, *Clio: History and History Teaching*, 17. <http://clio.rediris.es/articulos/tucuman/tucuman.htm>

un bocado de pan, y rara vez agua, y algunas yerbezuelas y animalejos, y tal o tal raízuela de que nos mantener, y tal o cual indio que huía. Hubimos de matar uno de nuestros caballos y hacerlo tasajo; y de la misma suerte, poco a poco y caminando, fuimos haciendo lo mismo de los otros, quedándonos a pie y sin podernos tener. Entramos en una tierra fría tanto que nos helábamos. Topamos dos hombres arriados a una peña, y nos alegramos. Fuimos a ellos, saludándolos antes de llegar, y, preguntándoles que hacían, no respondieron. Llegamos allá y estaban muertos, helados, las bocas abiertas como riendo, y causónos eso pavor. (120-121)

A poco, cuenta la muerte de sus compañeros que, exhaustos, se dejan morir y el lloro *cuando cansada, descalza, y lastimados los pies*, confiesa:

Arrimeme a un árbol, lloré, y pienso que fue la primera vez: Recé el rosario, encomendándome a la santísima virgen y al glorioso san José, su esposo. Descansé un poco, volvíme a levantar y a caminar y parece salí del reino de Chile, y entré en el de Tucumán, según el temple reconocí. (121)

Allí detiene la descripción para dar paso a otra aventura; en el capítulo VIII, Erauso solo indica que dejó esas tierras cuando *Partido de Tucumán, como dije, enderecé hacia el Potosí, que dista de allí como quinientas cincuenta leguas, en que tardé más de tres meses, caminando por tierra fría, despoblada por lo más*. (124)

Así, de forma escueta y productiva, con un fuerte contenido informativo probablemente conocido y reconocible por los lectores de su vida, (Carrizo Rueda 2002: 344) Catalina asume el rol de un sujeto testimonial que apela a sus receptores haciendo presente lo ausente, trayendo al presente el pasado visto y vivido en una búsqueda de justificación de sus aventuras y el reconocimiento de sus coetáneos.

4.CONCLUSIONES

La narrativa española de los siglos XVI y XVII cuenta con destacadas obras escritas por quienes cultivaron el género de la novela fuera esta de caballería, de tono picaresco, con temas moriscos y/o sentimentales. En este marco del Siglo de Oro español, las mujeres fueron novelistas y poetisas -con un registro estas últimas de más de cuatrocientos nombres- y sus obras, en ocasión no publicadas en vida aunque alabadas por sus pares varones, tenían su propio público, como demuestran los casos de Beatriz Bernal, Santa Teresa de Jesús, María de Zayas, Leonor de Meneses y María de Carvajal.

En el panorama narrativo de esos siglos, aparecen nombres como los del

Lazarillo de Tormes, o los de Francisco Delicado (*La lozana andaluza*, 1528), Francisco de Úbeda (*La pícaro Justina*, 1528), Mateo Alemán (*Segunda parte de la Vida de Guzmán de Alfarache*, 1604), Cervantes (*Don Quijote*, 1605-1616), Salas Barbadillo (*La hija de Celestina*, 1612), Fernández de Avellaneda (*Segunda parte del Quijote*, 1614), y hasta el gran Shakespeare (*Macbeth*, *El Rey Lear*, *Othelo*). Junto a ellos, la historia literaria se enriquece cuando se incorpora la autobiografía de Catalina de Erauso que, siguiendo la huellas de las famosas *Memorias* autobiográficas de Leonor López de Córdoba (inicios siglo XV, estudiadas de forma pionera por Alan Deyermond y Reinado Ayerbe-Chaux), la Monja Alférez escribe sobre su vida andariega.

Los veintisiete capítulos de “su” *Historia* narran las peripecias de *su aventura en América* como soldado de la Corona y virgen, que se inicia con el simbólico corte de pelo y el nuevo estado en hábito de varón.¹⁸ En su periplo, la Monja Alférez surca mares, valles, bosques, montañas, entre las que figura la Cordillera de Los Andes, lejos del mar Cantábrico que la viera nacer y de la lengua euskera que nunca abandonará.

En la América Hispana, Catalina recorre un espacio geográfico externo que la lleva desde México hasta tierras argentinas de Tucumán en épocas del Virreinato -primeras décadas del XVII-; sin embargo, el camino más impactante es el interno y simbólico, el de una escritora que da cauce a su voz interior para dejar registro y memoria de mundos conocidos, vividos, caminados, batallados, sufridos personalmente y textualizados en su autobiografía para lectores que disfrutaban de disparatadas historias de caballeros andantes que buscaban aventuras por la meseta castellana o por otros mundos imaginados o reales. Dichos lectores no la censuraron, la vieron como un prodigio a celebrar. (Merrim 1990: 38)

En la genealogía de mujeres europeas que viajaban y contaban sus viajes, experiencias, correrías y desventuras, Catalina de Erauso constituye para el Siglo de Oro español una novedad y un eslabón sólido y permeable que enlaza con una larga tradición de viajeras iniciada por Egeria. Nacida en el siglo IV en El Bierzo, antigua región de Galicia y León-, la viajera narró su propio periplo en este caso religioso y de espiritualidad en el *Itinerarium ad Loca Sancta- Viaje a Tierra Santa-* en el *sermo cotidianus*, ese latín coloquial que tras siglos evolucionó hacia el *lenguaje de Castiella* o *castellano drecho* de Alfonso X, el Sabio. Entre otras congéneres europeas que se vistieron de varón, fueron guerreras, salieron al campo de

18 Para las teorías sobre cómo las escribió y dónde, véase Esteban (2011, 24-25).

batalla por sus propios principios -fueran religiosos, políticos, en contra de roles asignados culturalmente y de la distribución sexual de *oficios* según *estamento social*-, que viajaron por los reinos cercanos o lejanos... entre esas ilustres predecesoras guerreras, decimos, figuraba Juana de Arco (1412-1431) que en traje varonil, había tomado y ganado la ciudad de Orleans, aunque ello y el abandono del rey le valieran la acusación de hereje y ser quemada en la hoguera.

Ya en el marco de la geografía hispánica, Catalina también contaba con otras mujeres travestidas y combatientes como la dama de León que, desde el pequeño pueblo de Arintero entre montañas, se disfrazó de caballero para luchar a favor de la Reina Isabel la Católica durante las luchas de esta con su hermanastra doña Juana y sus adeptos. Doña Juana García, tal era su nombre, propuso a su padre ya viejo y sin un hijo para que participara de la guerra, que se vestiría de varón y sería el *caballero Oliveros* en las guerras del reino. Así lo hizo y nacieron diversas leyendas, entre ellas, la de *La doncella guerrera* a la que en el fragor de la batalla -Toro, 1476-, se le salieron los pechos del jubón y los guerreros empezaron a gritar: *¡Mujer hay en la hueste!*. (Valcárcel 2005:41-49)¹⁹ También bellísimos romances y en distintas versiones recuerdan a la *virgo bellatrix* cuando: *Pregonadas son las guerras de Francia para Aragón, ¡Cómo las haré yo, triste, viejo y cano, pecador! ¡No reventaras, condesa, por medio del corazón, que me diste siete hijas, y entre ellas ningún varón! Allí habló la más chiquita, en razones la mayor: -No maldigáis a mi madre, que a la guerra me iré yo; me daréis las vuestras armas, vuestro caballo trotón.- Conoceránte en los pechos, que asoman bajo el jubón.- Yo los apretaré, padre, al par de mi corazón.* En la misma década en que Catalina naciera, otra *mujer marina* se le adelantó y demostró lo que podía hacer: cuando el 14 de mayo de 1589 el famoso pirata Francis Drake perpetró el asalto definitivo a La Coruña, la batalla fue durísima y cruel: muchas mujeres murieron al caer bajo el fuego inglés o porque trataban de llevar agua a los soldados que morían de sed o porque retiraban a los muertos o porque cargaban las armas de fuego para que los soldados dispararan. (Valcárcel 2005: 58) Entrada ya la infantería inglesa por un hueco que habían hecho en la pared medieval, y en batalla cuerpo a cuerpo, un alférez inglés con su bandera enemiga e insuflando no rendirse, fue muerto por Mayor Fernández da Cámara Pita que le arrebató la insignia y se transformó en portaestandarte de la insignia; así

19 Un estudio muy interesante sobre la relación entre mujer travestida de varón y guerra es la investigación de Isabel Valcárcel (2005), *Mujeres de armas tomar*, con prólogo de Asunción Doménech, Madrid, Algaba.

logró dar ánimo a los habitantes de la ciudad que no cayó. (Ídem 58) Por tanto, la figura y acciones de esa María Pita demuestran que las mujeres participaron activamente en la guerra aunque la historia las haya silenciado; el dúo mujeres y guerra no era extraño y estaba instalado en vida real, la cultura y el imaginario español de la época.

Frente a estas mujeres, sus vidas, acciones, textos y contextos, la *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, es la aventura vital e íntima que una *virgo bellatrix* exorcizó en el cauce de la literatura autobiográfica, poniendo al alcance de sus contemporáneos y contemporáneas un modelo ejemplar con el que demostraba que ni la valentía ni el coraje ni los deseos de viajar, narrar y batallar tenían género. Si de servir y luchar por la Corona, el rey y el Imperio en la América hispana y cristiana se trataba, no hay duda de que Catalina de Erauso lo había hecho y logrado.

Cuando en el penúltimo capítulo, el XXV, la escritora de múltiples caras cierra su historia, se funde en una totalidad con la cual halla la coherencia y cohesión de sus actos; ella, la fugitiva adolescente del convento vasco de San Sebastián, la travestida, la que lleva inscrita su historia en el cuerpo, logra validar su propia elección y se auto-legitima como Alférez en tierras de Hispanoamérica en su servicio a la Corona.²⁰ Aquí halla su misión, su razón de ser y existir. Cuando en el penúltimo capítulo relata que va a Roma, cierra su periplo vital afirmando:

A la tarde, hallándome en rueda con tres cardenales, me dijo uno de ellos, que fue el cardenal Magalón, que **no tenía más falta que ser español**, a lo cual dije: -A mí me parece, señor, debajo de la corrección de vuestra ilustrísima, que **no tengo otra cosa buena**-. (174; mi subrayado)

En su relato autobiográfico, Catalina de Erauso amalgamó género, raza y función guerrera para construir como la Monja Alférez una de las autobiografías más desafiantes y menos ortodoxas del siglo XVII que, escrita por una *virgo virago*, fue *calando caminos* para lectores del Siglo de Oro en los lejanos espacios de la *otredad* americana.

20 El cuerpo de Catalina relata su propia historia a través del maltrato de *aquella monja profesada llamada doña Catalina de Aliri* del capítulo I, de *las tres flechas y de una lanza en el hombro izquierdo que sentí mucho* (cap. VI), de *sus lastimados los pies* (cap. VII), de *las dos heridas y desnudez* (cap. XVII), de *la leve herida en una mano* (cap. XXV). Todas estas marcas corporales se textualizan en su relato.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCALDE FERNÁNDEZ, PILAR (2011), "Caos y representación en la novela cortesana: el caso de Leonor de Meneses en *El Desdeñado más firme*", *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Santiago de Compostela 7-11/07/2008, II: Prosa. Cursos e Congresos nº 197. Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 33-39.
- BARANDA, NIEVES, *Bieses* (Proyecto: *Bibliografía de escritoras españolas*). www.bieses.net
- _____. (1998), "'Por ser mano femenil la rima': de la mujer escritora a sus lectores", *Bulletin Hispanique*, 100. 2, 449-473.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA. <http://datos.bne.es/persona/XX1412904.html>
- ESTORNÉS LASA, BERNARDO, *Auñamendi Eusko Entziklopeia*. <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/donostia-san-sebastian-historia/ar-45908/>
- GAGLIARDI, DONATELLA (2010), "*Quid puellae cum armis?*": una aproximación a *Doña Beatriz Bernal y a su Cristalián de España*, Barcelona, Universidad Autónoma. Tesis doctoral, dirigida por Alberto Blecua (2003).
- GARCÍA SÁNCHEZ, SORAYA (2015), "De monja a conquistador, de mujer a hombre: los viajes de Catalina de Erauso", *Atenea*, 511 (I Semestre), 63-80. https://www.researchgate.net/publication/280349995_DE_MONJA_A_CONQUISTADOR_DE_MUJER_A_HOMBRE_LOS_VIAJES_DE_CATALINA_DE_ERAUSO
- HISTORIA DE LA MONJA ALFÉREZ, CATALINA DE ERAUSO, ESCRITA POR ELLA MISMA* (2011), ed. Ángel ESTEBAN, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, Ediciones Cátedra.
- HISTORIA DE LA MONJA ALFÉREZ, CATALINA DE ERAUSO, ESCRITA POR ELLA MISMA*. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-la-monja-alferez/html/>
- LIZABE, GLADYS (2018), "Beatriz de Saboya, madre de don Juan Manuel, y la educación femenina en los siglos XII y XIII", *Los Nortes del Hispanismo. Territorios, itinerarios y encrucijadas*. Actas del XI Congreso Argentino de Hispanistas, eds. María Eduarda MIRANDE et al., Jujuy, 17-19/05/2017, Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 283-294. <http://anyflip.com/iojh/hhcs/basic/251-300>

- MARTÍN, RITA (s/f), “Metamorfosis de Catalina de Erauso”. https://www.academia.edu/7035571/METAMORFOSIS_DE_CATALINA_DE_ERAUSO
- MENDIETA, EVA (2010), *En busca de Catalina de Erauso: identidades en conflicto en la vida de la monja alférez*, Castellò de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- MERRIM, STEPHANIE (1990), “Catalina de Erauso: Prodigy of the Baroque Age”, *Review: Literature and Arts of the Americas*, 24:43, 38-41.
- SAN JUAN, VÍCTOR (2017), *Breve Historia de la Armada Invencible*, Madrid, Ediciones Nowtilus SL. <https://books.google.com.ar/books?id=akxED-gAAQBAJ&pg=PT105&lpg=PT105&dq=Armada+Invencible,+guipuzcoanos,+vizca%C3%ADnos&source=bl&ots=aUcCdtAT7J&sig=AC-fU3U26nVcdBTCgzN13nK2JwgGoFRa6-g&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwjF9ZWe0pHqAhV-JLkGHWHUB6cQ6AEwA3oECAkQA-Q#v=onepage&q=Armada%20Invencible%2C%20guipuzcoanos%2C%20vizca%C3%ADnos&f=false>
- SERRANO Y SANZ, MANUEL (1893-1895; reimpresión 1975), *Apuntes para una Biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, II. <https://www2.uned.es/bieses/S-SANZ/16-Eq-Ev.pdf>
- SOSA VELASCO, ALFREDO J. (2007), “Vida i sucesos de la monja alférez de Catalina de Erauso: Construcción de una identidad plural”, *Literatura y Lingüística*, 18 (Santiago), 165-185. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_art-text&pid=S0716-58112007000100009
- VALCÁRCEL, ISABEL (2005), *Mujeres de armas tomar*, con prólogo de Asunción DOMÉNECH, Madrid, Algaba.
- ZAMORA, ROMINA (2000), “La ciudad de S. M. de Tucumán en la segunda mitad del siglo XVIII. La construcción del espacio”, *Clio: History and History Teaching*, 17. <http://clio.rediris.es/articulos/tucuman/tucuman.htm>
- ZAYAS, MARÍA DE, LEONOR DE MENESES Y MARIANA DE CARVAJAL. *Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el barroco* (1999), estudio, edición y notas de Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS y Marta HARO CORTÉS, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.

MITOLOGÍA E IDENTIDAD FEMENINA CHICANA:
LA FUNCIÓN DE LA LLORONA EN LOS CUENTOS *WOMAN HOLLERING CREEK* DE
CISNEROS Y *THE CRYING WOMAN* DE ANAYA

MYTHOLOGY AND CHICANA FEMALE IDENTITY:
THE ROLE OF LA LLORONA IN CISNERO'S *WOMAN HOLLERING CREEK* AND ANAYA'S
THE CRYING WOMAN

ANDREA PUCHMÜLLER
UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN LUIS

Sumario:

1. Introducción
2. Mitología, subalternidad e identidad
3. La Llorona en *Woman Hollering Creek* de Sandra Cisneros
4. La Llorona en *The Crying Woman* de Rudolfo Anaya
5. Consideraciones finales

Resumen: El propósito de este trabajo es describir y comparar el modo en el que *Woman Hollering Creek* de Sandra Cisneros y *The Crying Woman* de Rudolfo Anaya interrogan y reescriben la leyenda fundacional de La Llorona, y analizar cuáles son las posibles implicancias para la reconfiguración de la identidad cultural de la mujer chicana.¹ El objeto de estudio se enmarca en cuatro constructos teóricos: *lo abyecto* (Kristeva 1982), *el subalterno sin voz* (Spivak 1988), *la función sociocultural del mito* (Campbell 1959) y *la concepción de identidad cultural*. (Hall 1990)

Ambas narraciones problematizan la leyenda tradicional y dan cuenta de un nuevo proyecto de mitología de frontera. Cisneros logra subvertir la leyenda desde sus raíces, transformándola en un discurso de empoderamiento para la mujer chicana. En el cuento de Anaya, a pesar de darle voz a la Llorona y de eximirla del infanticidio, todavía se percibe el fuerte impacto de la ideología patriarcal.

1 Esta investigación se enmarca en el Proyecto "LITERATURA E IDENTIDADES: CONSTRUCCIONES, INTERSECCIONES Y REPRESENTACIONES" (04-3318) de Ciencia y Técnica de la Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de San Luis.

Palabras clave: La Llorona- Cisneros- Anaya- Identidad femenina chicana.

Abstract: The aim of this paper is to describe and compare the way in which *Woman Hollering Creek* by Cisneros and *The Crying Woman* by Anaya interrogate and re-write the foundational legend of La Llorona, and to analyze the implications for the reconfiguration of Chicana women's cultural identity. The object of study is framed by four theoretical constructs: *the abject* (Kristeva 1982), *the voiceless subaltern* (Spivak 1988), *the sociocultural role of the myth* (Campbell 1959) and *the conception of cultural identity*. (Hall 1990)

Both narrations problematize the traditional legend and account for a new project of frontier mythology. Cisneros is able to subvert the legend from its very roots, recasting it into a discourse of empowerment for Chicana women. In Anaya's tale, in spite of giving La Llorona a voice and relieving her of the infanticide, the strong impact of patriarchal ideology is still perceived.

Keywords: La Llorona- Cisneros- Anaya- Chicana female identity.

1. INTRODUCCIÓN

Entendemos a la identidad femenina como *proceso de construcción de identidades sociales* enfatizando la identidad de género. (Poggio 1999: 253) Por lo tanto, este proceso de construcción se enmarca siempre en una situación histórica concreta en la que interactúan individuos de distintos géneros. Al ser un proceso de construcción continua se da lugar a la apertura de intersticios que permiten la deconstrucción y construcción de las identidades. De acuerdo a Martínez, (1997: 27) es necesario reconocer los factores de subordinación y resistencia en la vida de las mujeres, así como los momentos de quiebre del sistema patriarcal y la apertura de espacios que permiten la creación de nuevos modos de ser.

La experiencia de la chicana como mujer es inseparable de su experiencia como miembro de una minoría racial oprimida y de una cultura que no es la dominante. Además, ésta se construye dentro de una sociedad que se edifica sobre valores que asumen la supremacía del hombre. *Las mujeres en la cultura chicana no son percibidas como individuos independientes, sino que se definen por su relación con respecto al hombre, es decir, por ser madres, esposas e hijas.* (Anzaldúa 1987: 15) En la cultura chicana, hay tres figuras simbólicas que circunscriben la construcción de la subjetividad y la identidad femeninas: la Virgen de Guadalupe, la Malinche y la Llorona. Son tres figuras

provenientes de la arena religiosa y mitológica que, en términos de Gloria Anzaldúa (1987), han sido históricamente manipuladas para direccionar la femineidad chicana desde paradigmas patriarcales opresivos: *Guadalupe para hacernos dóciles y resistentes, la Chingada para que nos avergoncemos de nuestro pasado indígena y la Llorona para hacernos mujeres sufrientes*.² (30)

A través de sus proyectos literarios, diversas escritoras chicanas contemporáneas desafían las ideologías misóginas represivas que se evidencian en su propia cultura. Una de sus estrategias es la deconstrucción de los estereotipos femeninos presentes en la mitología chicana. Como sujetos en el borde y en la frontera entre dos culturas, la mexicana y la estadounidense, las escritoras chicanas encuentran una doble motivación: por un lado, mantenerse ligadas a las raíces culturales de su pueblo originario, y por el otro, revisarlas a la luz de una nueva situacionalidad político-cultural. Este es el caso de Sandra Cisneros quien, en su cuento *Woman Hollering Creek (El arroyo de la llorona)* (1991), revisa la tradicional leyenda desde una postura contra-hegemónica de su propia cultura.³

Aunque principalmente en manos de mujeres chicanas, el proyecto de deconstruir la tradición mitológica de esa cultura también es adoptado en menor medida por ciertos escritores chicanos. Entre ellos Rudolfo Anaya, quien también se hace partícipe de revisar la construcción hegemónica de figuras femeninas mitológicas en manos de su propia cultura y de su propio género. Su cuento bilingüe *The Crying Woman/La llorona* (2011) da cuenta de esta intencionalidad.

El propósito de este trabajo es, por lo tanto, describir y comparar el modo en el que Sandra Cisneros y Rudolfo Anaya, dos escritores chicanos, mujer y hombre, interrogan y reescriben el mito fundacional de La Llorona, y analizar cuáles son las posibles implicancias para la reconfiguración del rol de la mujer en la cultura chicana.

2. MITOLOGÍA, SUBALTERNIDAD E IDENTIDAD

Para enmarcar nuestro objeto de estudio, tomamos cuatro nociones pilares: por un lado, la función sociocultural del mito (Campbell 1959) y los conceptos poscolonialistas de *subalterno sin voz* (Kristeva 1982) y de *lo abyecto* (Spivak 1988) nos permitirán describir el lugar en el que se ha posicionado a la Llorona como figura simbólica en

2 Traducción de la autora.

3 A pesar de las diferencias entre mito y leyenda, este trabajo parte de una concepción general de ambos considerándolos como construcciones textuales simbólicas que forman parte del imaginario colectivo de un pueblo con la intención de intentar explicar algún aspecto de la realidad.

las culturas mexicana y chicana. Por otro lado, la noción de *identidad cultural* de Stuart Hall (1990) nos proporciona un posicionamiento epistemológico para comprender la intención de re-escribir y re-configurar figuras mitológicas que son el producto de miles de años de arraigue cultural e histórico.

Desde el punto de vista sociocultural, el mito proporciona un sentido colectivo y genera un orden valórico respecto de lo que es apropiado o inapropiado para una determinada cultura. De acuerdo con Campbell (1959), el mito permite a los sujetos de una sociedad mantenerse dentro de ciertas normas y creencias pues a través del compromiso y la creencia el individuo busca su propia vida e identidad. Así, las construcciones alegóricas como los mitos y las leyendas se constituyen en la base de ciertas estructuras sociales y acciones que determinan y condicionan a una determinada sociedad. Para la cultura mexicana, y para la gente de ascendencia mexicana como los chicanos, la Llorona tradicionalmente funciona como una alegoría cultural, instruyendo a los individuos cómo vivir y actuar dentro de ciertas tradiciones y costumbres sociales. (Pérez 1999) De acuerdo con las diferentes versiones de La Llorona, las ofensas abarcan desde el adulterio, infanticidio o descuido infantil a la venganza homicida, el excesivo hedonismo y la auto-indulgencia. (Candelaria 1997) Como resultado de sus pecados, La Llorona está condenada a deambular eternamente por arroyos y ríos buscando a sus hijos, llorando y lamentándose. De acuerdo con Baxmeyer (2015: 76), la figura de la Llorona se ha usado *para espantar a los niños, para exhortar a los hombres a que sean fieles a sus esposas, para advertir a las mujeres de que no busquen una mayor libertad sexual, como parábola de la justicia divina, y mucho más o a menudo todas a la vez*. Pérez (1999: 49) destaca que, a través de esta narración alegórica, se les enseña implícitamente a los varones a ver a las mujeres como seductoras, como la encarnación de una sexualidad violenta que puede llevarlos a perder sus almas y como madres ladronas y usurpadoras. Y a las niñas se les transmite el mensaje de que la sexualidad puede llevar a un camino de perdición y confinamiento. La repetición constante de este mito, de generación en generación, refuerza y mantiene sistemas patriarcales de género y demarca categorías y límites de lo que es y no es aceptable para la conducta femenina.

Otra conceptualización teórica que tomamos en este trabajo es la categoría de *lo abyecto* desarrollado por Julia Kristeva. (1982) Kristeva señala que *lo abyecto* es aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. (1982: 11) Abjecto es un arrojado, un excluido, que se separa, que no reconoce las reglas del juego. (1982: 16) Es aquello que existe pero que no debería existir, y que por lo tanto es silenciado y excluido de nuestro cuerpo, de nuestra mente, de nuestra vida o de nuestra sociedad. La figura de

la Llorona puede vincularse a la categoría de la abyección ya que no es considerada un sujeto: es una mera sombra de un ser humano excluida por la sociedad porque viene a perturbar el orden establecido. Pero tampoco puede ser considerada un objeto, ya que no es algo concreto, real ni fijo. (Baxmeyer 2005: 75) Kristeva (1982: 8) afirma que lo abyecto que se opone al *yo* es radicalmente excluido, arrojado del lado de lo posible, de lo tolerable, de lo pensable, donde el sentido se desploma: está fuera del conjunto cuyas reglas del juego parece no reconocer. Por lo tanto, la Llorona se encuentra entre sujeto y objeto, es un ser abyecto convertido en un símbolo que, en términos de Moraga (2001), funciona como forma de reforzar la idea de que la mujer es inherentemente pecaminosa y es una aberración criminal en contra de la naturaleza.

El *subalterno sin voz* (Spivak 1988) es aquel sujeto que por su estatus de sujeto colonizado no goza de la posibilidad de expresarse y ser escuchado. El término subalterno se refiere a grupos oprimidos como el proletariado, campesinos, grupos tribales, minorías étnicas, mujeres, etc. El subalterno queda excluido de todo lugar posible de la enunciación y se lo empuja a necesitar de la mediación y de la representación del poder hegemónico para que hable *de y sobre él*. En este sentido, la Llorona se configura como una representación subalterna, sin voz, y su nulidad de expresión se reduce al grito, al lamento y al llanto constante, pero sin posibilidad de poder constituirse como un sujeto real de la enunciación. *La Llorona no tiene un auténtico lenguaje para siquiera explicar quién es. Está condenada a una casi mudéz de hecho.* (Nogues 2005: 70)

La re-escritura de La Llorona y de otras figuras legendarias y mitológicas parece ser posible dentro del proyecto de la literatura chicana sobre todo feminista que intenta re-imaginarlas con el objetivo de anular la visión misógina y opresiva que históricamente se ha proyectado acerca de ellas. Pero ¿Es posible deconstruir tradiciones culturales que históricamente han constituido la identidad y unidad colectiva de todo un pueblo? Para Hall (1990: 223), la identidad cultural no es simplemente una tradición colectiva compartida por individuos con una historia y una ascendencia común. Hall extiende el constructo de identidad más allá de una tendencia esencialista: además de las similitudes, hay puntos críticos de significativa diferencia que constituyen lo que realmente somos, o lo que hemos devenido -teniendo en cuenta que la historia interviene en el proceso-. No podemos hablar de una experiencia y una identidad sin reconocer las rupturas y discontinuidades que nos constituyen. (Hall 1990: 225) Las identidades son los nombres que otorgamos a las distintas formas en que se nos posiciona, y en las que nos posicionamos, en relación con las narrativas del pasado. Son producciones que siempre se encuentran en proceso y que se constituyen siempre dentro, y no por fuera,

de la representación.

Siguiendo el posicionamiento de Hall (1990), la identidad chicana comparte un pasado común con la mexicana, pero al conformarse como una cultura de diáspora y frontera, incorpora quiebres y fluctuaciones que la constituyen como tal. Cimentada no solamente como una esencia sino también como un posicionamiento, la identidad chicana sigue construyéndose a través de diversos modos de representación en los que entran en juego la memoria, la fantasía, la narrativa, el mito. Así, las nuevas lecturas de mitos y leyendas son legítimas formas de representación dentro de las cuales se produce la continua construcción de la identidad chicana. Al reinventar o re-imaginar antiguas figuras mitológicas fundacionales que han sido cargadas ideológicamente por el sistema patriarcal opresivo, la literatura chicana desafía políticas esencialistas de la identidad, desestabilizando creencias arraigadas y movilizándose para abarcar nuevas significaciones.

3. LA LLORONA EN *WOMAN HOLLERING CREEK* DE SANDRA CISNEROS

En su cuento *Woman Hollering Creek*, Sandra Cisneros deconstruye la figura tradicional de La llorona como símbolo de libertad más que de represión. La trama del cuento se teje en torno a Cleófilas, una joven mexicana quien, al contraer matrimonio con Juan Pedro, un chicano, se muda a vivir con él a EE.UU. Sin conocer otro camino para la realización personal más que el del matrimonio y la maternidad, Cleófilas comienza una vida de dependencia social, económica y psicológica de su marido, quien es abusivo, alcohólico y golpeador. En una visita al médico, para control de su segundo embarazo, Cleófilas conoce a dos mujeres chicanas que la ayudan a escapar de su miserable vida y volver a México con su familia.

La presencia de la Llorona se materializa en el cuento por medio del arroyo que cruza tras la casa de Cleófilas y que, debido a la semejanza del caudaloso sonido del agua con el grito de una mujer, los habitantes del pueblo llaman el arroyo de “La grito-na”. El destino de Cleófilas parece signado por el simbolismo del arroyo. Movilizada por su matrimonio fracasado y por su amor idílico truncado, Cleófilas se siente atraída por el poder y la presencia del agua. La fuerza emblemática del arroyo aparece como una amenaza constante y como un destino inescapable:

La llorona la llama. De eso está segura. Cleófilas pone sobre el zacate la cobija del bebé con su pato Donald. Escucha. El cielo diurno se torna noche. El bebé arranca puños de zacate y ríe. La llorona. Se pregunta si algo tan tranquilo como esto puede impulsar a una mujer a la oscuridad que acecha bajo los árboles. (Cisneros 1991: 56)

Sin embargo, Cleófilas es capaz de escapar del destino trazado por la leyenda -su propia muerte y la de su hijo- gracias a la ayuda de dos mujeres chicanas, Felice y Graciela. Al cruzar el arroyo para volver a México, Felice:

Soltó un grito tan fuerte como el de un mariachi. Cada vez que cruzo ese puente lo hago. Por el nombre, you know. Woman Hollering. La Llorona. O la Gritona. Pues yo grito, y luego se empezó a reír otra vez, pero no era la risa de Felice. Salía gorgoreando de su propia garganta, una cinta larga de risa, como agua. (Cisneros 1991: 61)

En el cuento de Cisneros, la Llorona deja de ser un ente abyecto y una subalterna sin voz. Cisneros subvierte la representación tradicional del llanto y de la queja incomprensible de la Llorona y los deconstruye como un grito esperanzador y de alegría que le da voz a la subalterna femenina oprimida. La figura legendaria de la Llorona se reencarna simbólicamente en el personaje de la chicana Felice quien, en lugar de espantar y llorar, socorre y grita de felicidad.

Felice como transformación de la Llorona le otorga voz a la ausencia de lenguaje y de expresión de la cual es víctima la mujer oprimida y que en este relato es personificada por Cleófilas. Al respecto, Joysmith (1995:169) señala que *en el discurso histórico las mujeres, ... las mexicanas y las chicanas, han quedado insertadas como silencio o como objetos*. Asimismo, Anzaldúa (1987:54) denuncia que para la mujer chicana *ser habladora era ser chismosa y mentirosa, era hablar demasiado. Muchachitas bien criadas no contestan*. Cleófilas ha sido condicionada por su crianza en la cultura patriarcal mexicana sin tener acceso a un lenguaje que le permita tomar decisiones y agenciar su vida. Se encuentra en una posición de inferioridad y subalternidad que se agravia al encontrarse inmersa en una cultura extranjera: *Esta señora ni siquiera habla inglés. No la dejan llamar a su casa, ni escribir, ni nada*. (Cisneros 1991: 59)

La deconstrucción del mito que se lleva a cabo en este cuento se revela en un contexto intersticial, de frontera, ya que se encarna en dos personajes chicanos que representan la hibridez y la cruce de culturas. La construcción de un nuevo lenguaje emancipado del yugo masculino es posible en el relato de Cisneros ya que Felice se mueve dentro de parámetros culturales que le permiten mayor flexibilidad para romper con la rigidez de ciertas normas de género. En oposición a Cleófilas, esta mujer chicana es capaz de ver críticamente las imágenes icónicas de la mujer impuestas por el patriarcado y cómo operan en su sociedad:

¿Te has fijado alguna vez, continuó Felice, en que nada por aquí tiene nombre

de mujer? Really. A menos que sea la Virgen. Me supongo que solo eres famosa si eres una virgen. Se estaba riendo otra vez. Por eso me gusta este arroyo. Dan ganas de gritar como Tarzán, ¿Verdad? (Cisneros 1991: 61)

Felice es capaz de leer las tradicionales imágenes de la Virgen y la Llorona (e incluso el moderno grito icónico y viril de Tarzán) y comprender el posicionamiento histórico en el que se las ha ubicado estratégicamente para direccionar el comportamiento y el rol de las mujeres en su cultura. Puede entonces deconstruirlas y romper con la herencia mitológica impuesta por la historia, eligiendo re-interpretar el nombre del arroyo ya no como una mujer que llora y sufre sino en términos de una mujer que tiene la libertad para hablar, gritar y expresarse. De esta forma, la Llorona como ente abyecto, expulsado, aborrecido, con su voz ahogada, deviene sujeto material dotado de capacidad de expresión y con un auténtico lenguaje.

Asistida por Felice, Cleófilas decide escapar de su marido y llevar a su hijo consigo, cruzando el arroyo en el que la Llorona ahogó a sus hijos según la leyenda tradicional. Al cruzar el simbólico arroyo, rompe con la tradición de la Llorona como madre asesina y transgrede la norma impuesta por la sociedad machista para la que es impensable que la mujer le quite el hijo al marido. El cruce del río simbólicamente representa la liberación de la fuerza opresora que encierra la leyenda y que se orienta hacia un modelo de emancipación en el que las mujeres pueden *elegir la vida en lugar de la muerte y cruzar el río en lugar de permanecer eternamente atrapadas en sus orillas*. (Doyle 1996: 59) El cuento de Cisneros enfatiza la fuerza femenina por sobre la victimización hacia la que se ha empujado a Cleófilas en particular, y a la mujer en general. Este nuevo modelo de mujer surge del mito, de la leyenda y de la tradición esencialista cultural, pero no permanece circunscrito ni confinado por ellos.

Desde el posicionamiento de identidad cultural propuesto por Hall (1990), el relato de Sandra Cisneros constituiría una práctica de representación mediante la cual se construye la identidad de la mujer chicana. La identidad no es un hecho consumado que se representa por medio de prácticas culturales y, por el contrario, es una producción que se constituye dentro de la representación, *El arroyo de la Llorona* de Cisneros produce y construye identidad. El cuento ofrece un nuevo cimiento para el desarrollo de la identidad chicana femenina -siempre en proceso- aportando un modelo positivo que puede orientar a la mujer chicana a negociar un nuevo lugar dentro de su cultura y reclamar su propia voz.

De acuerdo con Hall (1990), la identidad no procede de manera rectilínea ininterrumpidamente sino que es constantemente delimitada por dos ejes con simultánea

operatividad que se entrecruzan entre sí: el eje de la similitud, la proximidad y la continuidad, y el eje de la diferencia y la ruptura. Así, la identidad femenina chicana puede pensarse en términos de la relación dialógica entre ambos ejes. El primer eje provee un cierto enraizamiento y continuidad con el pasado. Existe una fuerte motivación por parte de la identidad femenina chicana contemporánea de mantenerse en contacto con las figuras icónicas de su herencia mexicana. Pero al mismo tiempo, dicha identidad se configura a partir de las experiencias que marcan profundas discontinuidades. El cuento de Cisneros proporciona una ruptura textual con el pasado histórico ya que recurre a un poderoso símbolo femenino enraizado en su cultura pero lo reconoce como problemático. La presencia de la Llorona en el cuento, ícono heredado del pasado, irrumpe como una poderosa excusa para revisar la cultura y adaptarla a un presente y un futuro emancipadores para la identidad femenina. El grito de Felice, símbolo de la nueva mujer chicana, deviene representación material de la transgresión cultural e identitaria:

Todo acerca de esta mujer, esta Felice, asombraba a Cleófilas. El hecho de que manejara una pick-up. Una camioneta, fíjate, pero cuando Cleófilas le preguntó si era de su esposo le dijo que no tenía uno. La camioneta era de ella. Ella misma la había escogido. Ella misma la estaba pagando. ... Felice no se parecía a ninguna mujer que había conocido. ¿Te imaginas?, cuando cruzamos el arroyo nomás empezó a gritar como loca. (Cisneros 1991:61)

De acuerdo con Wyatt, (1995: 246) las mujeres que viven en el borde tienen mayores posibilidades de desafectarse de la sujeción de las definiciones de género provistas por una cultura porque pueden moverse desde y hacia los sistemas de significación mexicanos y estadounidenses.

4. LA LLORONA EN *THE CRYING WOMAN*, DE RUDOLFO ANAYA

En su cuento bilingüe para lectores infantiles *The Crying Woman/La Llorona* (2011), el escritor chicano Rudolfo Anaya, al igual que Cisneros, deconstruye y re-contextualiza la tradicional leyenda mexicana. En la re-escritura de Anaya, el ícono mitológico se despoja de ciertas connotaciones pecaminosas asociadas a la mujer, pero al mismo tiempo se lo sesga por medio de la victimización y el silenciamiento.

Anaya sitúa el cuento en un tiempo lejano anterior a la conquista de América y el género que moldea la narración es el mito. El personaje principal es Maya, una niña que nace con la marca del dios Sol y por lo tanto está destinada a vivir eternamente. Para evitar la maldición del dios del Tiempo, quien condena a los futuros hijos de Maya a una

muerte segura, sus padres la envían a vivir sola en la selva. Convertida en una joven, Maya tiene innumerables hijos que son producto de semillas y la madre tierra. Finalmente, el Tiempo logra su cometido ahogando a los hijos de Maya quien se transforma en una mujer desgarrada y condenada a la soledad y al llanto eterno.

En su revisión de la leyenda, Anaya utiliza el género del mito que le permite incorporar hechos maravillosos y elementos sobrenaturales. Así, transforma a la mujer de la leyenda tradicional en una joven de rasgos extraordinarios: posee el don de vivir eternamente. De esta manera, la trágica vida de la Llorona, la mujer que despechada por el engaño de su marido ahoga a sus hijos como venganza, se dulcifica acaso porque es un relato para niños. De cualquier modo, Anaya construye a Maya como una joven afortunada, adorada por sus padres, su pueblo y sus dioses, y que consagra todos los aspectos valorados en una mujer por la cultura mexicana tradicional. Ama de casa trabajadora, complaciente, sumisa y dedicada a las tareas de su hogar y al cuidado de sus hijos. Claramente, el relato posiciona a Maya según los parámetros patriarcales de división del trabajo correspondiente a una separación tradicional, rígida y sexual de la producción, en la cual los hombres trabajan fuera del hogar y las mujeres dentro del mismo. En un sistema económico patriarcal *el control por parte de los hombres del empleo remunerado de las mujeres y de su sexualidad en el hogar están estrictamente relacionados*. (Zavella 1987:3) En el relato de Anaya, el trabajo de Maya se circunscribe a la producción hogareña: cuida su jardín, recoge plumas, construye canastas y vestidos, y se relaciona directamente con su sexualidad ya que su producción de hijos se delimita por un mecanismo productivo de la tierra: *se te darán semillas para sembrar en la olla. Así cultivarás un hermoso niño*. (Anaya 2011: 24) La sexualidad de Maya tiene a la producción del trabajo hogareño como condicionamiento y, por otro lado, se reprime manteniendo su pureza y su virginidad: sus hijos se conciben mediante semillas que planta en una olla de barro, y aunque provistas por un joven que la visita, él no vive con ella y la abandona periódicamente luego de fertilizar la tierra. Las alusiones sexuales son evidentes, pero la trama opta por anular discursivamente el hecho de la procreación, manteniendo el cuerpo de la joven puro y virgen. A diferencia de la icónica Llorona, Maya es una mujer complaciente que agradece al joven después de cada encuentro, y muy maternal, ya que cuida y atiende generosamente a sus innumerables hijos. De esta manera, Maya satisface el rol que Dominguez Miguela (2000: 94-95) denomina *mujer virgen asexual*:

Una mujer es buena o mala... no existe término medio, siendo los términos aparentemente positivos tan opresivos como los negativos. Estos roles fe-

meninos son simplemente arquetipos, a veces inalcanzables (como el de la mujer virgen asexual) pero ejercen una presión enorme sobre los comportamientos de la mujer dentro de la cultura.

En este mito, la Llorona-Maya- está condenada a vivir en soledad por dos figuras masculinas que la circunscriben: el tiempo, quien la maldice, y el joven, que solo utiliza su sexualidad con el propósito de la procreación. Anaya la despoja de la responsabilidad de asesinar a sus hijos -probablemente porque la audiencia meta no es adulta- y la monstruosidad del infanticidio se traslada a la figura sobrenatural del Tiempo, mientras que a Maya se la convierte en víctima engañada.

Si bien en este relato se le otorga a la Llorona una identidad bien definida y con posibilidad de narrar su historia y sus orígenes, al final deviene ente abyecto y se la posiciona como lo femenino monstruoso: *Corría por la orilla de la laguna, gritando. ¡Mis niños! ¡Mis niños! Su llanto lastimoso hacía eco por la laguna. Lloraba y se tiraba el pelo desgreñado. Las ramas desgarraron su vestido de brillantes plumas.* (Anaya 2011:66) Además de la narración verbal, hay un fuerte impacto visual generado por las ilustraciones del relato que dan cuenta de la metamorfosis de Maya de mujer complaciente y amorosa a ente abyecto y teratológico.

El final del cuento es más esperanzador que el de la tradicional leyenda: si bien la existencia de la Llorona se reduce a *gritos espantosos que se pueden oír de noche y a apariciones en las orillas de ríos y lagunas*, (Anaya 2011:72) se le otorga un rol protector: *¿Han oído el llanto de La Llorona? Si lo han escuchado, saben que les está advirtiendo que se alejen de lugares peligrosos.* (Anaya 2011: 72)

Al igual que el cuento de Cisneros, *The Crying Woman/La llorona*, (Anaya 2011) puede considerarse una práctica de representación constitutiva de la identidad cultural de la mujer chicana. Por un lado, la narración problematiza la identidad de la Llorona subvirtiendo ciertos aspectos de la misma: le otorga una identidad definida, le da voz a sus orígenes y le quita la responsabilidad del infanticidio. Teniendo en cuenta estos aspectos, la Llorona de Anaya representa una práctica de ruptura y discontinuidad con la trayectoria y la tradición esencialista trazada por la leyenda. El relato de Anaya no es solamente una práctica que recupera el pasado cultural, sino que también se *posiciona* (en términos conceptuales de Hall) en relación con esa narrativa del pasado. En este posicionamiento, el cuento también opta por dar continuidad a ciertos rasgos del rol de la mujer propiciados por una lógica patriarcal y misógina. Así, el personaje de Maya se construye como una mujer dócil, inocente, complaciente, que incorpora el bi-

nomio idealizado de madre y virgen a la vez. Su destino es trazado y circunscripto por el mundo masculino, que la condena a ser un ente abyecto nuevamente, y que en últimos términos funciona para reafirmar el *statu quo* chicano de identidad femenina.

5. CONSIDERACIONES FINALES

La constante repetición a través de generaciones de mitos y leyendas en los que la identidad femenina se idealiza y/o se denigra sirve para reforzar y mantener los sistemas de género en una cultura. A través de la mitología y el folklore, las sociedades definen lo que significa ser hombre o mujer y delimitan los parámetros identitarios aceptables de cada género. Sin embargo, el proceso de configuración de las identidades culturales se caracteriza también por las discontinuidades y rupturas que desestabilizan los significados y las representaciones constituidas desde un esencialismo cultural. Las identidades se siguen construyendo a partir de nuevas prácticas que implican nuevas posicionalidades. Dentro de estas rupturas con un pasado histórico determinista ubicamos los proyectos de Sandra Cisneros y Rudolfo Anaya. Tanto *Woman Hollering Creek* como *The Crying Woman/La Llorona* son narraciones que deconstruyen e interrogan la leyenda tradicional y dan cuenta de un nuevo proyecto de escritura que problematiza la identidad femenina chicana.

Teniendo en cuenta la propuesta teórica de Hall (1990) que considera la identidad como construida desde y no por fuera de los modos de representación, los proyectos de Anaya y Cisneros tienen un propósito no solo literario sino también cultural e histórico. Son representaciones que fisuran la carga identitaria recibida por la mujer chicana e intentan romper con la tradición del discurso dominante. De acuerdo con Alarcón (1983:183), estos mitos no sólo impregnan el pensamiento masculino sino también el femenino al infiltrarse en la conciencia de la mujer desde la cuna y a través de nuestras madres, a quienes se les confía la transmisión de la cultura.

El proyecto de Cisneros, claramente cimentado en una ideología feminista y anticolonialista, logra subvertir el mito de la Llorona desde sus raíces de manera tal que lo transforma en un discurso de empoderamiento para la mujer chicana. La Llorona en el mito tradicional es un ejemplo icónico de mala mujer y madre fracasada. En oposición con esa imagen de femineidad corrupta y monstruosa, la Llorona de Cisneros deviene grito de liberación, cambio y libertad. La figura legendaria actúa en clave simbólica por medio del personaje de la chicana Felice quien ayuda a Cleófilas, mujer mexicana, a salir de la victimización a la que ha sido sometida. El grito de la Llorona en este cuento es una forma simbólica de transgresión femenina y transmite un modelo de mujer chicana

que puede negociar un nuevo lugar en su cultura y reclamar su propia voz.

Asimismo, el cuento de Rudolfo Anaya constituye una ruptura con la herencia folklórica mexicana. Como es un cuento para niños, el punto central del proyecto parecería ser la deconstrucción de la Llorona de madre amenazante que deambula eternamente asustando niños, a madre protectora que vaga por ríos y arroyos para protegerlos del peligro. En este sentido, está clara la intención de despojar la imagen femenina de la leyenda del agotador peso de ser una mujer despechada e infanticida. Sin embargo, en el relato de Anaya todavía se percibe el impacto patriarcal opresivo en la configuración de la leyenda. La mujer que se idealiza cumple fielmente con los roles establecidos por el *statu quo* de la mujer mexicana patriarcalmente oprimida (dócil, complaciente, pura y casta). Además, la Llorona de Anaya no logra salir de la victimización a la que el mundo masculino la circunscribe, y de su destino de ente abyecto, monstruoso y silenciado en el que permanece recluida hacia el final del cuento.

De alguna manera, los dos proyectos literarios analizados aquí deconstruyen el ícono de la Llorona como modelo femenino institucionalizado por la cultura patriarcal chicana. Ambos se constituyen en nuevos modos de representación en los que dialécticamente se configura y configuran una nueva identidad femenina chicana. Sin embargo, es el relato de Cisneros el que verdaderamente se constituye en discurso contra-hegemónico y en acto simbólico de resistencia frente a las estructuras opresivas de género dentro de la cultura chicana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALARCÓN, NORMA (1983), "Chicana's Feminist Literature: A Re-Vision Through Malintzin/ or Malintzin: Putting the Flesh Back on the Object", eds. ANZALDÚA, GLORIA Y CHERRIE MORAGA, *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, New York, Kitchen Table, Women of Color Press, 182-190.
- ANAYA, RUDOLFO (2011), *The Crying Woman/ La Llorona*, China, University of New Mexico Press.
- ANZALDÚA, GLORIA (1987), *Borderlands. La Frontera- The New Mestiza*, New York, Aunt Lute Books.
- BAXMEYER, MARTIN (2015), "El fantasma de la frontera. La Llorona como símbolo nacional en la literatura chicana y del Norte", *iMex. Interdisciplinary Mexico*, 8, 74-86.
- CAMPBELL, JOSEPH (1959), *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica.

- CANDELARIA, CORDELIA (1997), *Literatura Chicana 1965-1995*, New York, Garland Publishing.
- CISNEROS, SANDRA (1991), *El arroyo de la llorona y otros cuentos*, San Francisco, Vintage.
- DOMÍNGUEZ MIGUELA, ANTONIA (2000), *Esa imagen que en mi espejo se detiene. La herencia femenina en la narrativa de Latinos de EEUU*, Andalucía, Servicio Público.
- DOYLE, JACQUELINE (1996), "Haunting the Borderlands: La Llorona in Sandra Cisneros's 'Woman Hollering Creek'", *Frontiers: A Journal of Women's Studies*, 16, 53-70.
- HALL, STUART (1990), "Cultural Identity and Diaspora", eds. WILLIAMS, PATRICK Y LAURA CHRISMAN, *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader*, London, Harvester Wheatsheaf, 227-237.
- JOYSMITH, CLAIRE (1995), *Las formas de nuestras voces: Chicana and Mexicana Writers in México*, México, Third Woman Press.
- KRISTEVA, JULIA (1982), *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press.
- MARTINEZ, ALICE (1997), *La Voluntad de Ser Mujeres en los Noventa*, México, El Colegio de México,
- MORAGA, CHERRÍE (2001), *The Hungry Woman*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- NOGUES, SYLVIE (2005), "'El arroyo de la llorona' de Sandra Cisneros: Recuperación y transformación chicanas de una leyenda mexicana", *Actas del XXXV Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 63-72.
- PÉREZ, RENEE (1999), "Crossing Mythological Borders: Revisioning La Llorona in Contemporary Fiction", *Proteus: A Journal of Ideas*, 16, 49-54.
- POGGIO, SARA (1999), "Construcción de las identidades femeninas colectivas: mujeres blancas anglosajonas y mujeres de las minorías étnicas en los Estados Unidos", *Cadernos Pagu*, 12, 251-274.
- SPIVAK, GAYATRI (1988), *Can the Subaltern Speak?*, Basingstoke, Macmillan.
- WYATT, JEAN (1995), "On Not Being La Malinche: Border Negotiations of Gender in Sandra Cisneros' 'Never Marry a Mexican' and 'Woman Hollering Creek'", *Tulsa Studies in Women's Literature*, 14, 243-271.
- ZAVELLA, PATRICIA (1987), *Women's Work and Chicano Families: Cannery Workers of the Santa Clara Valley*, New York, Cornell University Press.

¿TRAS LAS HUELLAS DEL AMOR? LAS CONFESIONES DE KEN BUGUL EN SU
NOVELA *MES HOMMES À MOI*

AFTER THE FOOTPRINTS OF LOVE? THE CONFESSIONS OF KEN BUGUL IN HER
NOVEL *MES HOMMES À MOI*

LÍA MALLOL DE ALBARRACÍN
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

Sumario:

1. Ken Bugul, la escritura y *Mes hommes à moi*
2. El problema de la sexualidad, los dos modelos varoniles
3. El primer amor
4. La carrera de la seducción
5. Las sombras del pasado
6. La eterna búsqueda identitaria
7. Conclusión

Resumen: La senegalesa Ken Bugul retoma sus experiencias alienantes en la novela *Mes hommes à moi* (2008); esta vez, el foco de atención son todos los hombres que pasaron por su vida. La narradora reconoce una dolorosa, frustrante y permanente insatisfacción que la lleva a plantearse el origen de sus sucesivos fracasos amorosos. Confiesa sus aventuras impudicamente, con una desgarradora sinceridad y la lucidez que la caracterizan. Plantea que su persecución del hombre ideal está determinada por el recuerdo de su padre y de su hermano mayor; pero personalmente me pregunto si la necesidad afectiva que la atenaza no remite a su permanente búsqueda identitaria. La hipótesis del presente trabajo es, pues, que en *Mes hommes à moi* se despliegan una vez más las acuciantes interrogaciones existenciales de Bugul (esta vez en torno al amor, la sexualidad, el erotismo, la sensualidad), irresueltas desde el abandono materno en su primera infancia y su posterior confrontación con la colonización y la independencia de su país natal.

Palabras claves: Ken Bugul- Amor y erotismo- Búsqueda identitaria.

Abstract: The Senegalese Ken Bugul takes up her alienating experiences in the novel *Mes hommes à moi* (2008); in this opportunity, the focus of attention is about all the men who went through her life. The narrator recognizes a painful, frustrating and permanent dissatisfaction that leads her to consider the origin of her successive love failures. She confesses her adventures impudently, with a heartrending sincerity and the lucidity that characterizes her. She argues that her pursuit of the ideal man is determined by the memory of her father and her older brother; but I personally wonder if the affective need that the grip does not refer to her permanent identity search. The hypothesis of the present work is, therefore, that in *Mes hommes à moi* the pressing existential interrogations of Bugul (this time around love, sexuality, eroticism, sensuality) are unfolded, and unresolved since the maternal abandonment in her early childhood and her later confrontation with the colonization and independence of her native country.

Keywords: Ken Bugul- Love and eroticism- Identity search.

1. KEN BUGUL Y LA ESCRITURA

La escritora Mariétou Mbay Biléoma no deja de deslumbrar con sus historias provocativas. Nacida en Senegal en 1947 y autora de diez novelas en lengua francesa firmadas con el seudónimo Ken Bugul, es sin dudas una mujer fascinante, atrevida, sobre todo libre y muy reflexiva. Su vocación literaria se entrelaza con una incesante búsqueda interior innegablemente relacionada con una profunda necesidad de autoconocimiento y de autodefinición. En efecto, Bugul comenzó a escribir como respuesta a la imperiosa exigencia de comprender el derrotero de su vida, llegada casi a los cuarenta años de edad sin norte ni asideros, agobiada por la soledad, las desilusiones, el dolor e incluso la miseria tanto existencial como física. Se inició en la escritura cuando ya nada le quedaba por probar en su vida intentando conseguir un lugar en el mundo y un poco de felicidad. Por ello, podemos asociar su producción con la función catártica de la literatura y leer sus novelas como confesiones, cuestionamientos y reflexiones de un alma en busca de sí.

La identidad es un problema acuciante para Bugul no solo en el plano personal sino también social, y lo plantea desde su ser de mujer africana negra, educada en la escuela francesa, emancipada, permanentemente confrontada con sus raíces culturales y con las contingencias históricas. Los personajes femeninos de sus novelas, que en su gran mayoría son de corte autobiográfico, proyectan sus sentimientos y su visión del mundo o, más bien, sus interrogantes frente a un mundo racista e

insensible dominado por un individualismo egoísta, exitista y materialista, que excluye a los seres indefensos o vulnerables. Bugul nació en un continente colonizado y creció en un país a la deriva en su anhelo independentista; forma parte de una generación desencantada, incómoda tanto en su suelo natal como en tierras extrañas debido al socavamiento de sus parámetros culturales originarios. El reconocimiento de la identidad es un problema muy propio de nuestra autora en tanto parte de una sociedad maltratada y marginada históricamente y la búsqueda identitaria constituye, así, uno de los pilares fundamentales de su literatura.

Sus escritos tematizan esta búsqueda y es por ello que oculta tras diversas voces narrativas, Bugul nunca deja de hablar de sí misma en sus novelas con descarnada sinceridad. Así lo hace en *Mes hommes à moi*,¹ novela traducida al castellano hasta el momento, cuyo título significa literalmente *Mis hombres*. En ella, revisa sin tapujos su relación con todos los hombres que pasaron por su vida a partir de dos constataciones: la primera -quizás la más sorprendente y desgarradora- su frigidez; la segunda -no menos importante- la inevitable necesidad de comparar cada nuevo hombre con su padre o con su hermano mayor. Bugul atribuye a estas dos causas su permanente fracaso en la búsqueda del hombre ideal. Pero intuimos que el motivo enraíza mucho más hondo en su propia interioridad, interioridad tempranamente lacerada por traumáticas experiencias que marcaron su identidad -o más bien la diluyeron- irreversiblemente.

La hipótesis del presente trabajo es, pues, que en *Mes hommes à moi* se despliegan una vez más las acuciantes interrogaciones existenciales e identitarias de Ken Bugul esta vez en torno al amor, la sexualidad, el erotismo, la sensualidad, irresueltas desde su primera infancia y agravadas por su posterior confrontación con la colonización y la independencia de su país natal.

2. EL PROBLEMA DE LA SEXUALIDAD, LOS DOS MODELOS VARONILES

La novela se inicia con una voz narradora en primera persona; es la de una mujer que, próxima a cumplir 60 años, monologa consigo misma acerca del *problema de [su] sexualidad* (9) y confiesa:

No gocé jamás en mi vida.
Que los hombres que conocí me perdonen.
¡Sí! ¡Sí! ¡Sí! Fingí toda mi vida.

1 Ken BUGUL (2008), *Mes hommes à moi*, Paris, Présence Africaine. Mis citas provienen de esta edición y las traducciones al castellano en esta investigación me pertenecen.

Jugué a acabar.
¡Nada! ¡Nulo! ¡Cero! (11)

A medida que la narración avanza, el yo se desdobra y se contempla desde una tercera persona que le reenvía la misma imagen: *Después de muchas experiencias, esta mujer se había dado cuenta de que era frígida y que las relaciones sexuales no le daban ninguna satisfacción.* (15) *Una frigidez física y mental que tal vez tuviera algo que ver con su historia... Esta persona era yo.* (16)

En efecto, la narradora se ve compelida a revisar lo que llama *su historia* a fin de entender por qué dos hombres encontrados azarosamente en un bar de París la han tomado por una mujer provocadora, incitadora, capaz de dejarse poseer sin escrúpulos. Ella está ofuscada y furiosa; se siente ofendida por el rótulo que le ha sido atribuido: *Une allumeuse!* (15) y por la brutalidad de la indecente confidencia: *¡Me gustaría cogerte!* (18). No acepta que esta sea la única relación posible entre varones y mujeres. Se pregunta qué pudo haber llevado al hombre a hablarle así, revisa sus impresiones y sentimientos. Y así es como surge la reflexión acerca de su sexualidad y el examen de su vida, sustancia de la novela que nos ocupa.

En ella, Bugul le cede la palabra a su narradora protagonista Dior, quien *aquella mañana* (9), perturbada por el antedicho malentendido, decide refrescarse en el bar de Max, sito en boulevard Voltaire (el relato se desenvolverá íntegramente en este único espacio), donde comparte la barra con un desconocido a quien le refiere con todo detalle y total sinceridad todas sus experiencias amorosas.

Le dice Dior a su interlocutor: *¿Sabe? Tuve solamente dos hombres en mi vida. Sin embargo, conocí a muchos. Grandes, pequeños, rojos, amarillos, azules, verdes, negros, blancos, que eran los mismos, violetas.* (107) Así, ante el desconocido del bar y ante los lectores se despliegan los múltiples amores de la mujer, desde su adolescencia y hasta un pasado próximo de la narración, situaciones diversas, con muy variados hombres: un estudiante, un soldado, un mestizo, un profesor de inglés, un médico, un desconocido en el tren y muchos otros de distintas edades, condición social y ocupación, unos comprometidos y otros libres, relaciones más o menos pasajeras, siempre infructuosas. Pero la propia protagonista clasifica a todos ellos sintéticamente en dos tipos: unos se parecen al hermano físicamente; otros, los maduros, a su anciano padre ciego. Los segundos le inspiran calma, ternura, cuidados; los primeros, en cambio, un fuerte deseo de dominio y venganza.

Esta clasificación está íntimamente relacionada con las primeras vivencias

de la protagonista a edades muy tempranas. Con respecto al padre, lo que relata Dior coincide con lo que Bugul ha afirmado otras veces acerca de su propia vida, esto es, que su padre -un hombre religioso dedicado a la oración- tenía 90 años cuando ella nació, era ciego y la niña pasaba largas horas junto a él contemplándolo enternecida y admirada, dispuesta a ayudarlo siempre y ansiosa por comunicarle lo que él no podía ver. De esta relación rescata especialmente la comunicación por el tacto: *Siempre me gustaron las manos de mi padre. Eran largas, finas, hermosas... Cuando había perdido la vista, tomaba sus manos y las pasaba por mi cuerpo para mostrarle cómo era yo.* (196) *Le hacía tocar mis ojos, mi nariz, mi cuello, como para hacerle sentir que me parecía mucho a él.* (198)

Rescata igualmente el aura de paz, de seguridad y de sabiduría que emanaba del padre, personalidad que la atraía como un remanso.

En cuanto al hermano, el vínculo es ambivalente y complejo. Por un lado, admira su contextura física, el tono de piel, la jovialidad, y rescata la relación de complicidad reinante entre ambos. Cada vez que Dior conozca a un hombre atenderá al ancho de sus hombros, el vigor de sus piernas, sus modales. Esto ocurre desde la primera experiencia:

Lo miraba caminar. Me recordaba a mi hermano pero no tenían las mismas piernas [...] Mi hermano era más grande que él... Esa mañana, yo amaba a Bocar como a mi hermano... Fumaba. Como mi hermano. Tenía los mismos labios pulposos que sujetaban el cigarrillo de la misma manera... Bocar me recordaba a mi hermano. (120-121)

No obstante, hace recaer sobre él la culpa por la burla cruel, las risas y el escarnio de que ella fuera objeto durante su infancia debido a un incidente ocurrido en la escuela: imposibilitada de ir al baño, la niña se orina encima durante la clase; y aunque cambiará de escuela al año siguiente, continuará sintiéndose señalada por todos, humillada, fuente de mofa incluso para el hermano mayor, que en vez de defenderla y protegerla se suma a las chanzas de los demás. Esta experiencia determinará el deseo de manipulación y venganza que nace en ella cada vez que conoce a un joven parecido a su hermano. Dior declara:

No quería que me tomaran por una niña. Solo yo podía aprovechar esta condición y utilizarla cuando me gustara, cuando quisiera hacer caer a un hombre en mis redes, para detestarlo después... Yo era así. Cuando un hombre me gustaba y se parecía a mi hermano. Cuando se parecía a mi padre, en general, la cosa podía

durar más tiempo. (104-105)

Así es como todas las relaciones amorosas que Dior entabla están inconscientemente determinadas por el parecido físico o espiritual de los hombres con su padre o con su hermano mayor. Y así es como en la mayoría de ellas prima el aspecto sensual y carnal mientras que de otras la protagonista rescata el componente afectivo o la contención. De todos modos, las relaciones son siempre efímeras, destinadas al fracaso de antemano puesto que esos hombres más o menos parecidos al padre o al hermano no son sino réplicas muy imperfectas de los dos modelos que Dior admira.

3. EL PRIMER AMOR

La primera experiencia amorosa, a los 15 años, involucra precisamente a un muchacho parecido al hermano; se llama Bocar y la narradora lo presenta así: *Me llamó la atención un joven que iba y venía y que me recordaba a mi hermano* (118). Esta experiencia, iniciática desde todo punto de vista, resultará obviamente determinante; no en vano ocupa largas páginas de la novela. Además de ser la primera, es sin dudas reveladora para la protagonista. Bocar le prodiga los primeros besos y caricias, inaugurando multitud de nuevas sensaciones en el cuerpo de Dior, quien reconoce: *No sentía todavía el deseo sexual. Lo que me interesaba en la relación eran los cuerpos entrelazados, los sentidos en efervescencia y los besos.* (128) La sorpresa y la incomodidad del primer momento pronto ceden paso a una necesidad: *Mañana y noche pasaba yo por su casa para tomar mi ración de sensaciones. Nos besábamos con locura.* (127) Nace así una revelación capital:

Ahora sabía besar y algunas veces me acercaba a él y comenzaba un juego sutil que le daba deseos de mí. Se echaba sobre mí y me aplastaba con todo su cuerpo flaco, seco, pero pesado. **Yo sabía que a partir de entonces podría conducir el juego**, que no volvería a esperar que un hombre quisiera besarme, que podía tomar la delantera. Los chicos no me frecuentaban hasta entonces y había sufrido mucho por eso. Pero ahora iría yo hacia los chicos si ellos no venían a mí. **Iba a volverme una gran seductora.** (128. El destacado es mío)

Bocar llega a la vida de Dior en plena adolescencia, cuando esta se sentía menospreciada por todos y sus triunfos académicos habían perdido importancia y valor frente a las conquistas amorosas de sus compañeras de clase. A través de Bocar, la jovencita descubre su cuerpo deseable e inicia un aprendizaje nuevo: el

de la seducción y el placer. Tal como se desprende de la cita precedente, una de las mayores revelaciones de esta etapa es que a Dior le atrae este nuevo mundo de sensaciones y que lo toma como un juego, lo cual sugiere que el amor carecerá de una dimensión más profunda y significativa. Esto será efectivamente así durante largos años, mientras la joven busca un lugar destacado entre sus congéneres: sobresalir, no quedar excluida ni tener que esperar que alguien venga a buscarla sino adelantarse, es para ella lo más importante. A Dior solo la mueve el juego de la seducción, con una sed insaciable por ganarlo.

4. LA CARRERA DE LA SEDUCCIÓN

Después de la primera relación, Dior se precipitará sobre muchas otras, todas efímeras porque el único objetivo es siempre el mismo: experimentar las sensaciones físicas y demostrarse que es ella quien elige y dirige el juego de la seducción. Inconscientemente significa un descarnado desafío, una competencia, una revancha: *Yo no pensaba que iba a seducir a los hombres para hacerlos a un lado una vez satisfechas mis más recónditas fantasías. Todavía no me daba cuenta de que iba a vengarme de los hombres por todo lo que me habían hecho sufrir.* (128)

Con esto alude, en primer lugar, a la ya referida anécdota en la escuela, cuando se orina en clase. En segundo lugar, apunta a lo sola, olvidada y despreciada que se sentía durante los bailes escolares, sobre todo a la hora de los *slows*, no obstante ser una eximia bailarina de tango. Esto la llena de rencor y la lleva a poner en marcha una verdadera estrategia de seducción cada vez que alguien -por su parecido con el padre o el hermano- le despierta el interés. Así es como se justifica: *Los varones se habían burlado de mí. Debía vengarme. Ser la mejor del colegio, utilizarlos, seducirlos y deshacerme de ellos como de muñecos desarticulados.* (180)

Para conseguirlo se vale sugestivamente de su cuerpo descubierto al contacto con Bocar y, progresivamente, con otros hombres: ellos le han dicho que tiene labios pulposos y bonitas piernas que debe lucir. Y ella por fin ha aprendido a elegir la tela más apropiada para sus vestidos, a fin de exaltar su silueta al andar. Los perfumes, las cremas, el cuidado del cabello, también se tornan armas de seducción junto con sus maneras de mujer occidentalizada, emancipada y moderna. Educada en la escuela francesa y luego interna en la Universidad, Dior desdeña las prendas tradicionales y opta por el jean y el cuero importados de Occidente, para distanciarse de las jóvenes del país y asegurarse que los muchachos vean en ella a una persona diferente, desentendida y alejada de los roles convencionales imperantes en

la sociedad africana tradicional.

Dior, estudiante, pierde todo pudor o resquemor. Hombres casados, comprometidos o solteros, vistos una sola vez o asiduamente, compatriotas o extranjeros, jóvenes de su edad o mucho mayores que ella, de cualquier condición, se transforman en presas de su rencor y de su deseo. En ningún caso la seducción cede el paso a un verdadero afecto sino que se agota en la posibilidad de conseguir su objetivo inmediato.

5. LAS SOMBRAS DEL PASADO

Pasados los años y después de muchas y variadas experiencias, Dior confiesa: *Había tomado la decisión de abrir un paréntesis en mi vida con los hombres, mientras me preguntaba si finalmente no había tenido yo más que dos hombres en mi vida y si todos los demás no sabían que yo los buscaba por todas partes.* (23)

Tal como quedó dicho, la narradora reenvía la búsqueda del hombre ideal a *su historia*, es decir a su experiencia de vida, y como cada vez que esto sucede, en cada novela de Ken Bugul nos enfrentamos con dos hechos fundamentales: el abandono materno y la escuela francesa. La escritora atribuye siempre a estas dos causas su falta de norte, su conducta extraviada, sus yerros, y al mismo tiempo, una incansable búsqueda interior. Ante la falta de afecto materno imposible de suplir por su anciano padre y confundida frente a una educación escolar que contradecía su realidad socio-cultural originaria, Bugul no deja de buscar asideros morales y afectivos en cualquier parte. Leemos:

Asistí a la escuela colonial y lo que más me había faltado era una educación de base para la vida, lo cual me hubiera ayudado a sobrevivir. Yo era la última [hija] y había sido arrastrada de aquí para allá durante mi infancia y mi adolescencia. Mi madre no me dominaba. Le había escapado con la escuela aún cuando ella alimentaba la secreta esperanza de que un día pudiera recuperarme para que pudiese volver al regazo de la tradición y de las realidades de mi comunidad. ¿Cómo entrar en ese regazo que yo desconocía, en el que jamás había sido iniciada? Yo, abandonada antes de los siete años, carecía hasta de la sensación de haber tenido una infancia. Iba a la escuela y pensaba que la escuela era todo para mí porque había perdido los puntos de referencia esenciales. (87-88)

En efecto, Ken Bugul ha relatado muchas veces que cuando ella tenía cinco años su madre se alejó del hogar marital para regresar a su aldea originaria, dejándola al cuidado de su anciano padre; solo un año más tarde la niña fue enviada a

vivir con su progenitora pero esta nunca la recibió con el entusiasmo y el cariño que la pequeña hubiera deseado, pues ahora estaba abocada a la crianza de una nieta, amor que desplazó a Ken en la atención de su madre, según declaraciones de la propia autora.² El abandono materno no encuentra reparación en el herido corazón de Ken; al contrario, es el origen de la deriva fundamentalmente afectiva que caracteriza la vida de nuestra autora, quien traduce en su conducta la falta de referencia antes mencionada y vuelca en su relación con los hombres la misma confusión y los mismos anhelos. Elocuente es la siguiente cita: *Yo no había sido educada como mi madre ni por mi madre. No había sido educada como las otras chicas de Mbada.* (178, el resaltado es mío) A ella cabe agregar:

 Mi madre no hubiera podido comprender mi comportamiento si yo hubiera tratado de explicárselo. Algo había cambiado en mí y **mi madre, que no me conocía bien**, no podía adivinarlo. Lo que había cambiado el curso de mi vida, que habría podido ser más o menos normal, databa del **momento en que me había reunido con mi madre en Mbada**. Del día en que me había orinado encima durante la clase... Esta vergüenza, ese hierro al rojo vivo plantado en mi alma de niña **que no había vivido la infancia y que anhelaba a su madre**, estaba en el origen de todo este desorden. Los bailes del liceo no habían hecho más que sumarse. Y el deseo inconsciente de venganza que hervía en mí, aumentaba día tras día. (179-180, los resaltados son míos)

Queda claro, entonces, que el problema con los hombres se remite al mencionado conflicto con la madre; en el fondo, Bugul la sigue acusando de sus desventuras y desdicha. El irresuelto sentimiento por el abandono materno revela una nueva cara en esta búsqueda erótica desenfrenada tratando de suplir la falta de contención y de afecto materno.

A esto se suma la experiencia de la colonización, de la escuela francesa y de los hábitos extranjeros que vinieron a alterar la dirección de las relaciones entre hombres y mujeres en la realidad africana. Explica la narradora:

 La costumbre de gustar a un hombre, la habíamos heredado del período colonial cuyo sistema patriarcal había desplazado a la mujer a un segundo plano. De este modo, el juego había sido invertido. Pero además debíamos conservar nuestras prácticas tradicionales y eso armaba un merengue endemoniado en las familias. Las sociedades tradicionales eran sociedades matriarcales. (91)

2 Relatado en *De l'autre côté du regard*, Paris, Serpent à Plumes, 2003.

La autora denuncia las costumbres impuestas por la colonización y perpetuadas después de la Independencia como otra forma nefasta de *asimilación* que solo agravaba la confusión de las conciencias.

Bugul fue la primera mujer de su familia en asistir a la escuela y recibió la alfabetización en francés al tiempo que se le imponía una cosmovisión occidentalizada. A caballo, pues, entre dos mundos y sin la contención de la madre, se vio tempranamente confrontada con dos realidades contradictorias, incapaz de armonizar una con otra. La educación extranjera la separaba de su medio originario y, en lugar de significar una ventaja, abría una brecha más profunda y más confusa en su conciencia.

6. LA ETERNA BÚSQUEDA IDENTITARIA

De este modo, entendemos que las sucesivas aventuras amorosas de Ken/Dior son otros tantos emprendimientos de búsqueda interior. Más que caminar tras las huellas del amor, Bugul camina tras ella misma en el afán de encontrar un espacio seguro en esta sociedad nueva, donde sentirse dueña de sí, amada, comprendida, valorada, protegida pero respetada en su libertad; una sociedad donde elegir por sí misma un lugar y un rol.

Se trata de una angustiada persecución existencial tras una identidad que le cuesta definir, describir y aceptar. *Extranjera* tanto en su país de origen como entre los europeos debido a una difícil y controvertida fusión entre su realidad racial y la educación foránea recibida en la escuela, Bugul camina a tientas durante largos años, tratando de responder preguntas cruciales como ¿Quién soy?, ¿Dónde estoy?, ¿Qué quiero?

Entre tales interrogantes, la naturaleza y la factibilidad del amor ocupan un lugar de relevancia en tanto expresión de un ser en comunión con otros y reconocido por los otros. Pero desde el momento que a nuestra autora le ha costado tanto reconocerse a sí misma, también el amor ha resultado para ella una experiencia difícil y no siempre exitosa. Por ello, entiendo posible afirmar que cada tentativa amorosa confesada por Bugul en *Mes hommes à moi* está presidida por su incansable búsqueda de sí y que lo que intenta desesperadamente es... *encontrar al hombre que pudiera centrarme en mí misma, un hombre que fuera mi padre y mi hermano.* (183) Alguien que aunara ternura, sabiduría y calma con jovialidad, belleza y sumisión; sobre todo, alguien que le permitiera desplegar su ser de mujer en todas sus dimensiones en una sana relación de donde la competencia estuviera excluida. En

definitiva, alguien que la ayudara a encontrarse a sí misma.³

7. CONCLUSIÓN

Erotismo, amor, sensualidad se despliegan sin tapujos en esta novela de Ken Bugul protagonizada por todos los hombres de su vida. La autora entiende las relaciones sexuales como una instancia de satisfacción sensible y, al mismo tiempo, de comunión y de don interpersonal en la que no siempre halla lugar el placer físico. Se trata, principalmente, de un juego de seducción que prefiere dirigir y gobernar puesto que el vínculo amoroso se define ante todo como una relación de fuerzas.

Afectivamente insatisfecha desde su infancia debido al temprano abandono materno, la autora enfrenta cada nueva conquista como una nueva búsqueda signada por un único modelo de hombre -representado por su padre o su hermano mayor- y por las frustraciones de su infancia y adolescencia transcurridas en medio de una sociedad perturbada por las interferencias extranjeras. Todo esto determinará en cada ocasión el tipo de hombre elegido y el tipo de relación entablada.

En cada nuevo hombre Bugul intenta satisfacer sus necesidades sensibles y afectivas, en gran medida dirigidas a saciar cierta sed de revancha y venganza nacida a la sombra de dolorosos incidentes que tuvieron lugar durante su edad escolar. Gran seductora, amante de toda sensación, no le teme a ninguna nueva experiencia ya que su vida continúa siendo una búsqueda. En este camino, la revisión de *su historia*, aún en sus facetas más tristes u oscuras, constituye el medio más saludable para comprenderse y aceptarse. *Pero... ¿Se cura uno de su historia?... en la vida no hay más que historias que contar o que callar para siempre.* (249) Y para ello, la escritura se convierte en el instrumento de expresión privilegiado, manifestando una vez más la eficacia catártica de la literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUGUL, KEN 2008, *Mes hommes à moi*, Paris, Présence Africaine.
_____. 2003, *De l'autre côté du regard*, Paris, Serpent à Plumes.

3 Es de notar que en esta novela Bugul no relata su experiencia con el *Serigne* que la tomó por esposa y que la ayudó a rehabilitarse moral y espiritualmente, materia de la novela *Riwan ou le chemin de sable* (1999), como tampoco habla de su esposo beninés, padre de su única hija.

LA EXPERIENCIA CORPORAL FEMENINA COMO PARTE DEL PROCESO DE
CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA EN *SOÑAR EN CUBANO*, DE CRISTINA GARCÍA¹

THE FEMALE BODY EXPERIENCE AS PART OF THE IDENTITY CONSTRUCTION
PROCESS IN *DREAMING IN CUBANO*, BY CRISTINA GARCÍA

LUCIA B. QUIROGA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN LUIS

Sumario:

- 1- Introducción
- 2- Marco teórico
- 3- El conflicto isla-cuerpo y la disociación del cuerpo materno
- 4- Desidentificaciones corporales y memoria corporal traumática
- 5- El cuerpo como tercer espacio de enunciación y resistencia
- 6- Conclusiones

Resumen: *Soñar en cubano* es una novela cubano-estadounidense escrita por Cristina García (1993) que narra la historia matriarcal de tres generaciones de mujeres durante el período de la Revolución castrista. Pasiones, enfermedades, síntomas y traumas aparecen y desaparecen periódicamente en los cuerpos de los personajes femeninos, y sugieren un discurso alternativo que opera a través de una variedad de registros y códigos corporales. El objetivo de este trabajo es revelar cómo el trauma colectivo experimentado por los personajes femeninos de la novela refleja el desorden de las circunstancias socio-políticas en que se desarrolla, forjando la experiencia y memoria corporales de los personajes frente a la condición poscolonial. Este trabajo concluye que la experiencia corporal femenina cumple un rol central en el proceso de reconstrucción identitaria en el contexto de la diáspora cubana, evidenciando el cuerpo femenino como sitio potencial de resistencia y contienda frente al discurso eurocéntrico y patriarcal.

¹ Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación “Literatura e Identidades: intersecciones, construcciones y representaciones”. Directora: Andrea Puchmüller, Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de San Luis, Argentina, 2018-2020.

Palabras clave: Cuerpo femenino- Construcción identitaria- Experiencia corporal- Diáspora caribeña.

Abstract: *Soñar en cubano* is a Cuban-American novel by Cristina García (1993) that tells the matriarchal history of three generations of women during the period of the Cuban Revolution. Passions, diseases, symptoms and traumas appear and disappear periodically in the bodies of female characters, and suggest an alternative discourse that operates through a variety of corporeal codes and registers. The objective of this work is to reveal how the collective trauma experienced by the female characters of the novel reflects the disorder of the socio-political circumstances of the context, forging the body memory and experience of the characters in the postcolonial condition. This work concludes that female body experience plays a central role in the process of identity reconstruction in the context of the Cuban diaspora, revealing the female body as a potential site of resistance and contention against the patriarchal, Eurocentric discourse. **Keywords:** Female body- Identity construction- Body experience- Caribbean diaspora.

1- INTRODUCCIÓN

La experiencia corporal femenina en el contexto de la diáspora caribeña se constituye como un tema de complejo tratamiento y de exiguo desarrollo en el campo de las literaturas étnicas estadounidenses. En el escenario transcultural contemporáneo, las identidades se ven afectadas por el cruce de culturas resultante de la migración de personas y la movilización de prácticas culturales. Asumiendo que la identidad es un proceso que se construye a través de la asimilación de múltiples aspectos que el modelo social inmediato provee, cuando un individuo se moviliza de un país a otro, su identidad es modificada y transformada por el viaje en un proceso donde la subjetividad del ser humano se recompone de manera compleja.

En este contexto, el sujeto exiliado se vuelve un extraño, un refugiado, un *otro* que deambula entre el pasado y el presente, entre la cultura de origen y la del país de acogida. De acuerdo a Julia Kristeva, (Sarup 1996) el emigrante se convierte en un extraño para sí mismo, inmerso en un nuevo mundo contradictorio y lleno de ambivalencias, para quien la idea consciente de su propio ser comienza a distanciarse de su apariencia física, percibiéndose a sí mismo de maneras disociadas. De este modo, el cuerpo se transforma en discurso a ser interpretado, partícipe esencial del proceso de reconstrucción de la identidad femenina.

Producto de una historia de colonización territorial por parte de vastos imperios, así como de posteriores formas de imperialismo cultural,² las minorías étnicas del Caribe que han migrado hacia los Estados Unidos hoy forman parte de las diversas diásporas³ que conviven en los Estados Unidos, plasmando en la literatura experiencias poscoloniales diversas. En relación con este tema, (Seyhan 2001) sostiene que la colisión, la confrontación y la conservación de las diferentes influencias culturales originadas por los movimientos coloniales cobran mayor intensidad en las islas-nación debido a que se constituyen en zonas de tiempo y geografías delimitadas que generan una mayor posibilidad de preservación. La necesidad constante de mantener o recuperar los lazos con la tierra de origen se revela en la necesidad contradictoria de recordar y olvidar las memorias de la isla, dicotomía que eventualmente se traslada a la materialidad del cuerpo y se ve plasmada en su memoria. De acuerdo a esta lógica, el cuerpo femenino se constituye en el receptor pasivo de la cultura y la memoria, convirtiéndose en una suerte de “texto” a ser “decodificado” donde las experiencias vividas quedan plasmadas, y eventualmente se hacen visibles a través de las diversas manifestaciones de la carne. El objetivo de este trabajo radica en realizar una lectura de la experiencia corporal femenina como medio de expresión de la cultura y la memoria en la novela cubano-estadounidense *Soñar en cubano* (1993). La obra seleccionada representa a mujeres en situación de opresión, ya sea física y/o emocional, en un contexto pos y neocolonial donde el discurso dominante es eminentemente eurocéntrico y patriarcal.

2- MARCO TEÓRICO

La experiencia corporal femenina es abordada desde dos perspectivas teóricas: la crítica feminista estadounidense, de la cual se desprenden las nociones fundamentales de la crítica del cuerpo, y la crítica poscolonial. La crítica feminista⁴ examina las formas en que las producciones culturales refuerzan o socavan la opresión económica, socio-política y psicológica en la mujer. (Tyson 1999) Bajo la premisa del patriarcado, definido como el sistema cultural que promueve roles de género en privilegio del hom-

2 El imperialismo cultural puede definirse como la dominación económica de una cultura (dominante) sobre otra (vulnerable), expresada mayormente en valores de consumo adquiribles. (Tyson 1999: 372)

3 El término *diáspora* refiere a las comunidades que viven separadas de su tierra de origen. (Tyson 1999)

4 Se seguirá el modelo de la crítica feminista estadounidense, en particular la rama del pensamiento feminista visionario, ya que el primero trabaja para poner fin al patriarcado y al sexismo, y contempla a la mujer en su totalidad, incluyendo las condiciones de clase y raza en su ideología. (Bonnycastle 1996)

bre, el rol de la mujer ha sido proscrito a fórmulas esencialistas de pasividad y receptividad. (Bonnycastle 1996) El concepto patriarcal de la feminidad, siempre ligada a la fragilidad y la modestia, desautoriza a las mujeres en el mundo real, asignándoles roles específicos y esencialistas como el de hija, madre y esposa. La crítica feminista en torno al cuerpo se caracteriza por desestimar las nociones esencialistas del cuerpo como fijo o inmanente, e intentar demostrar cómo el cuerpo y la sexualidad se constituyen en recintos de significado cultural y control social. Este trabajo parte desde una concepción del cuerpo que va más allá de su condición biológica, y que se entrelaza con la experiencia, con sistemas de valores predeterminados, y con representaciones sociales y prácticas regulatorias establecidas, constituyéndose así en recinto de la cultura y la memoria.

La fenomenología corporal parte de la presunción fundamental de que el cuerpo no es un objeto, sino la condición y el contexto a través del cual nos relacionamos con los objetos, y que la mente no está separada de la materia, sino que se materializa sobre la base de las relaciones corporales y sensoriales. (Merleau-Ponty 1945) Según el autor, en la medida en que uno *vive el cuerpo*, esto hace posible las relaciones entre uno (yo) y otros objetos y sujetos: es el cuerpo como es vivido, como es experimentado, lo que va formando la experiencia.

Sujeta a los supuestos de la noción de universalidad que establece la experiencia masculina como la norma, la identidad corporal femenina se diluye y su abordaje resulta insuficiente desde esta perspectiva. De acuerdo a De Ferrari (2007), el yo alcanza su singularidad en el campo de la experiencia, lo cual la lleva a sostener que la identidad puede establecerse a través de un patrón de experiencias y relaciones, y un entrelazamiento con la noción de alteridad. Al mismo tiempo que la identidad se conforma a través de la experiencia y es mejor entendida a partir de un sistema de relacionalidad, la misma también se forja a través de las inscripciones culturales del entorno social que nos rodea: *El cuerpo es entendido como un texto de la cultura, inseparable de la identidad, y una fuente inalienable de experiencia humana.* (De Ferrari 2007: 10) La relación cuerpo-identidad puede entonces ser entendida desde la fenomenología corporal y desde las políticas en torno al cuerpo femenino.

Para trazar las conexiones entre cuerpo e identidad y sus implicancias políticas, se tomará el modelo de corporeización (embodiment) y descorporeización (disembodiment), ya que estos conceptos contemplan la relación elemental existente entre identidad y alteridad desde la perspectiva del cuerpo.⁵ El concepto de corporeización implica

5 La noción de corporeización involucra la materialidad del cuerpo en situación, en estrecha conexión con el entorno cultural que lo rodea, implicando un sentido de identificación - o

un sentido de situacionalidad, es decir, se trata siempre de un aquí y ahora. Desde el punto de vista fenomenológico, esta situacionalidad corresponde a la experiencia en primera persona de percibir el mundo a través del cuerpo (embodiment), a diferencia de la experiencia en tercera persona (disembodiment). La noción de corporeización siempre excede los límites de la piel, involucrando el entorno alrededor y las manifestaciones culturales predominantes. (Merleau-Ponty 1945) Sostiene que tanto nuestro esquema corporal así como nuestra imagen corporal ⁶ cumplen una función crucial en el establecimiento del espacio y el tiempo vividos por el sujeto. Es a través de la imagen corporal que nos es posible establecer relaciones de amor (u odio) hacia el propio cuerpo.

Por otro lado, el sujeto logra tener una imagen de su cuerpo como un todo a partir del reconocimiento del cuerpo del otro (alteridad), en cuyo caso este último proporciona el marco necesario para la representación y significación del propio cuerpo (Grosz 1994). Desde el punto de vista de la corporeidad cultural, el cuerpo puede ser descrito como un punto nodal o nexo de poder basado en el discurso, y por lo tanto un medio de producción. En esta línea de análisis, Michel Foucault (2002) hace referencia a la manera en que ciertos regímenes de prácticas disciplinarias y reguladoras tales como el patriarcado y el imperialismo *moldean* la forma y el comportamiento del cuerpo en lo que el autor denomina el *cuerpo dócil* o el *cuerpo disciplinado*. De acuerdo al autor, el cuerpo es de hecho el objeto privilegiado para las operaciones de poder. Este poder disciplinario sobre los cuerpos es aquello a lo que Foucault hace referencia como biopoder, un poder que regula los detalles de la vida diaria y los comportamientos de individuos y poblaciones. (Grosz 1994) En inevitable entrecruzamiento con la temática de la identidad, la memoria cumple un rol esencial en el tratamiento de la diáspora caribeña, ya que la misma funciona como anclaje hacia el lugar de origen para la reconstrucción de la identidad. Desde el punto de vista fenomenológico, podemos distinguir la memoria corporal habitual, y la memoria corporal traumática. La primera hace referencia a las experiencias corporeizadas de nuestras actividades diarias, así como a nuestro

des-identificación - con el cuerpo y sus partes (De Ferrari 2007). Correlativamente, el concepto de descorporeización hace referencia a prácticas de disociación, desdoblamiento o lesión del cuerpo como una reacción a situaciones traumáticas, abandonando al cuerpo emocional cuando es imposible dejarlo físicamente, o lesionándolo como una forma de expresión y protesta. (Worell 2007)

- 6 El esquema corporal o postural del cuerpo es lo que nos permite desarrollar una relación práctica con los objetos del mundo y un vínculo psíquico hacia nuestro cuerpo y sus partes; es nuestro modo de acceso a los objetos. La imagen corporal en cambio tiene que ver con una representación mental consciente de nuestro cuerpo, estrictamente subjetiva, pero que se entrecruza de manera constante con elementos inconscientes. (Merleau Ponty 1945)

repertorio de movimientos. La memoria corporal traumática implica un repertorio de sensaciones y respuestas corporales originadas a partir de situaciones de trauma y dolor, ya sea físico o emocional. En las memorias corporales traumáticas la integración del cuerpo se ve vulnerada, y la experiencia de la corporeización se vuelve fragmentada. (Grosz 1994) Por tanto, *la memoria es corporal y corporeizada (em-bodied); emana de la experiencia corporal que representa el pasado.* (Becker et al. 2000: 321) Es posible señalar que la memoria que se inscribe en la materia es indeleble, y por ende resiste cualquier tipo de exorcismo: *tratar de negarla solo incrementa la intensidad del problema y lo perpetúa en un continuo estado de tensión irresoluta.* (Seyhan 2001:51) En este contexto, el concepto de memoria corporal (*embodied memory*⁷), hace específica referencia a memorias concretas inscriptas en la carne.

El poscolonialismo se constituye como marco teórico legítimo de la crítica poscolonial, a través del cual se busca entender las operaciones políticas, sociales, culturales y psicológicas de las ideologías colonialistas y anticolonialistas. (Tyson 1999: 365) Para abordar la cuestión identitaria en el contexto pos/colonial global se abordarán cuestiones que atañen tanto a la identidad caribeña como a la diáspora caribeño-estadounidense. En este sentido, el ensayista y poeta antillano Édouard Glissant (De Ferrari 2007) presenta una visión orgánica del Caribe como una región que se caracteriza por su fragmentación y heterogeneidad inherentes. El autor afirma que la alienación actual de la región, su estancamiento y aislamiento, son el resultado de la *imposibilidad de simplemente estar en el mundo para todos aquellos cuya existencia se origina en el despojo.* (De Ferrari 2007: 19)

El énfasis de Glissant en el despojo considera la disrupción de la historia como un elemento estructural de la identidad, donde el silencio y el olvido se constituyen como aspectos más bien creativos en la formación de estas identidades caribeñas. Al mismo tiempo, Glissant señala que el Caribe más bien se sostiene sobre la noción de Relación⁸, la cual hace referencia a una red de significados (relacionales) de los cuales ninguno es original del lugar ni auto-producido. La Relación, como proceso por el cual toda identidad se extiende a través de una relación con el Otro, toma en este caso el lu-

7 El término *embodied memory* refiere a *aquellas experiencias del exilio [...] que se perpetúan en la memoria material como cicatrices en los cuerpos de las mujeres.* (Seyhan 2001: 52-53)

8 La *Poética de la Relación* es un instrumento teórico desarrollado por Glissant para entender mejor las condiciones únicas del Caribe como productor de significados. La noción de Relación, una forma de presencia concreta por la que *cada sujeto es un objeto y cada objeto un sujeto*, ha sido inspirada en el concepto de “rizoma” propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari. (De Ferrari 2007: 19)

gar de la Raíz. En la misma línea de estudio, Goldman (2008) señala que la importancia de las islas se extiende más allá de las implicancias prácticas de su geografía. El hecho de que sus límites no necesiten ser trazados o impuestos, ya que los mismos ya están inscritos a través de su topografía natural, hace que las islas circunscriban la misma identidad de sus habitantes y produzcan diferencia. Por ende, *la identidad caribeña es un producto de la experiencia insular*, (Goldman 2008: 14) tanto en términos culturales como geográficos. La condición de insularidad, sigue la autora, persiste aún en la ausencia de las circunstancias geográficas que la concibieron, hecho que se evidencia en los movimientos migratorios de los caribeños durante la segunda mitad del siglo XX, y finalmente en la diáspora. Desafiando el sentido convencional de espacialidad, los sujetos migrantes han llevado en sus cuerpos coloniales la experiencia insular (islas-cuerpo), a lo largo del viaje y hacia sus nuevos destinos. Lejos de ser desplazada por el viaje, la memoria insular ha persistido como uno de los principales modos de auto-definición.

3- EL CONFLICTO ISLA-CUERPO Y LA DISOCIACIÓN DEL CUERPO MATERNO

Celia del Pino, matriarca de la familia, establece la iniciación del cuerpo como lenguaje alternativo, encarnando una poética relacional del cuerpo que se extiende hacia las dos generaciones siguientes de mujeres del Pino. Tras haber sido abandonada en su juventud por su amante español, Celia se sumerge en un estado de desconuelo absoluto. Al no poder dejar su cuerpo ni abandonar la isla por su condición de género, Celia sufre de un doble confinamiento que se evidencia en el conflicto isla-cuerpo: es decir, donde la experiencia del confinamiento insular a la que se ve sometida es análoga a la reclusión corporal que la restringe y la determina. (Goldman 2008)

Esto se traduce en un rechazo absoluto por su propio cuerpo, asumiendo diferentes grados de descorporeización a lo largo de su trayectoria, en los que su cuerpo siempre se constituye como un obstáculo. Después de un inicial encogimiento corporal y tras un período de inanición y auto-abandono en el que intenta dejarse morir, todos ellos comportamientos de autolesión en mayor o menor grado, (Worell 2001) Celia descubre que está embarazada de Jorge, su reciente marido, hecho que da comienzo a su segunda fase de descorporeización: *Celia se despertó una mañana y supo que estaba embarazada. Se sentía como si se hubiese tragado una campana.* (García 1993: 66)

El descubrimiento del reciente embarazo no es experimentado con regocijo por parte de Celia, sino que es fuertemente rechazado por ella. En este período Celia continúa una comunicación epistolar unidireccional con Gustavo; es en estas cartas donde Celia documenta más vívidamente la experiencia de su embarazo y el extrañamiento

que siente hacia su nueva condición, albergando con más fuerza la idea de morir: *Me balanceo como una boya en el puerto [...] Lavo mis vestidos y me los pongo mojados para refrescarme. Espero morir de neumonía.* (García 1993: 78) Al rechazar su condición de embarazo, Celia no logra vincularse al cuerpo materno – corporeización – que comúnmente mantiene a la madre-bebé fusionados en esta etapa. (Grosz 1994)

Celia en cambio siente un enajenamiento inusual hacia el bebé, como si este fuese un elemento extraño a su cuerpo, parasitario, que poco a poco la va consumiendo: *Una espesa cera crece dentro de mí. Está saqueando mis venas.* (García 1993: 78) A través de la imagen corporal que tiene de sí, oscilando entre la distorsión y la enajenación, Celia establece una relación de odio con su propio cuerpo, que la desplaza fuera del mismo como marco de referencia hacia el mundo, y la lleva a sentir que el mismo está siendo controlado por fuerzas externas: *el sujeto suele verse a sí mismo como desde afuera.* (Grosz, 1994: 43) En esta misma línea de análisis se podría decir que Celia experimenta lo que Kristeva (1982) denomina *abyección* en relación al cuerpo materno, en cuanto a que el embarazo, y en última instancia el bebé no-nacido, evocan una reacción corporal repulsiva en respuesta a una situación que *amenaza nuestro sentido de los límites, los límites entre nosotros y el mundo, o entre nosotros y los demás.* (Kristeva 1982:4) Celia *se vive* enclaustrada en su propio cuerpo, de la misma manera que se siente reclusa en la isla: *Me siento prisionera en esta isla, Gustavo.* (García 1993:77) De este modo, el cuerpo y la isla se fusionan, se hacen uno, y las limitaciones y dificultades que acontecen a uno a su vez devastan al otro.

Así, prisionera en su nuevo rol materno, y confinada a la isla para siempre, Celia se sumerge en un estado mental de fuga que le impide hacerse cargo de su hija y que impulsa a su marido a internarla en un asilo mental. En la ecuación del cuerpo materno reprimido, y el rol social asignado por la tradición patriarcal –de esposa y madre, guardiana del hogar y la tradición patriarcal– Celia no logra conjugar la situación. Totalmente relegada como ser humano autónomo por las imposiciones patriarcales, Celia no parece tener injerencia en el ámbito de su vida ni en el de su propio cuerpo. Ella *no es*, ni su cuerpo le pertenece. Expuesta a una nueva forma de descorporeización, en la que no se puede asumir como madre o esposa, Celia se sumerge en un estado de enajenación como forma de escape. Celia no logra amar a su hija recién nacida, Lourdes, porque la misma es el obstáculo vivo que le impide cumplir su sueño. Incapaz de enseñarle cómo sobrevivir en una sociedad llena de restricciones de género, Celia opta por no darle su reconocimiento y finalmente la abandona: *Celia decía que su bebé no proyectaba sombra, que la tierra se la había tragado para aplacar su hambre. Aferrando a su hija*

por una pierna, se la entregó a Jorge y dijo: 'Nunca recordaré su nombre'. (García 1993:67)

La sociedad patriarcal no puede permitirle a la mujer que rechace su rol *natural* de madre y de *objeto reproductivo*, por ende, los estados de locura y demencia, históricamente asociados a la condición femenina, son asignados a aquellas mujeres que de algún modo se desvían de la norma, y se rehúsan a cumplir con los roles tradicionales asignados, proscriptos a fórmulas esencialistas de pasividad y receptividad. (Bonnycastle 1996) Tiempo después Celia queda nuevamente embarazada, pero esta vez se siente vigorizada, y a su vez parece haberse resignado a su destino con Jorge en la isla; Celia decide que esta vez todo será diferente: *Le he puesto el nombre de Felicia a mi nueva hija [...] Es guapa y hermosa, con unos ojos verdes que me dejan desarmada. Esta vez seré una Buena madre.* (García 1993:81) Esta vez, Celia se define y se moldea en los términos del cuerpo dócil, (Foucault 2002) tras haber sido sometida y *subyugada* por las prácticas disciplinarias ejercidas por la sociedad y el patriarcado –encierro en el asilo y posterior condicionamiento y supervisión– y los efectos del colonialismo – encarnado en los regímenes dictatoriales avalados por las nuevas formas de imperialismo económico.

A través del tiempo las hijas de Celia “heredan” los conflictos del cuerpo y las desidentificaciones con el rol materno como una especie de condena silenciosa, cada una manifestándolos de manera diferente a través de su cuerpo-texto. **En este sentido podemos asumir que la condición prenatal, o *cora*, tiene memoria**, y se manifiesta como una marca de agua grabada en el cuerpo del niño, heredando los rastros de los impulsos corporales vivenciados en dicha etapa, que fueran extrañeza en este caso. (Grosz 1994)

4- DESIDENTIFICACIONES CORPORALES Y MEMORIA CORPORAL TRAUMÁTICA

Si bien la segunda generación de mujeres del Pino está definida por las dos hijas de Celia, este trabajo se focalizará en la primogénita, Lourdes, ya que el tenor de las experiencias corporales que la misma transita son análogas a las de Felicia. Lourdes es el personaje femenino que elige el auto-exilio en respuesta a la revolución castrista. Huyendo de heridas personales, Lourdes decide emigrar hacia los Estados Unidos con la esperanza de encontrar allí asilo físico y emocional. Pero eventualmente las viejas heridas comienzan a abrirse, y Lourdes se encuentra atrapada entre los dos mundos. Este conflicto de identidad, propio del sujeto migrante, se evidencia claramente en Lourdes a través de ciertos comportamientos obsesivo-compulsivos que se manifiestan a través

de su cuerpo, fluctuando entre diferentes grados de desidentificación con el mismo. Por un lado, Lourdes se entrega a sí misma a la ingesta voraz de comida, lo cual refleja una gran ansiedad de llenar su vacío interior, así como la tensión que se suscita al querer dejar el pasado atrás. Por otro lado, Lourdes se vuelca a la actividad sexual de manera compulsiva y con perturbadora frecuencia. Este comportamiento de lesión corporal sucede como una reacción a experiencias de intenso dolor –el desarraigo; la pérdida de los seres queridos– a su vez que refleja su incapacidad para enfrentar la realidad. Consecuentemente, Lourdes se auto-exilia en su cuerpo, atiborrándolo con sustancias y hábitos auto-destructivos, y rebasando sus límites corporales a través de una drástica suba de peso: *La carne se amontonó rápidamente en sus caderas y en sus nalgas, silenciando los ángulos de sus huesos. Se le acumuló en los muslos, que parecían derretirse sobre sus rodillas. Colgaba como hamacas de sus brazos.* (García 1993: 37-38)

En su tenaz lucha por dejar el pasado de la isla atrás, Lourdes logra montar dos grandes panaderías que se perfilan como la representación misma del capitalismo estadounidense. En lugar de establecer lazos con los miembros de su propia comunidad, Lourdes revierte su rol y se asume como una ciudadana pro-capitalista norteamericana. Sumergida en este espacio de hibridación intersticial esbozado por ella misma en el que Lourdes niega su *cubanidad*, Lourdes rebasa los límites de su propia identidad a través de la desidentificación con el propio cuerpo, buscando neutralizar a través de excesos corporales –ingesta y sexo compulsivos– la esterilidad esencial que la habita.

En este sentido, las experiencias del pasado-presente de Lourdes se manifiestan enfáticamente a través del lenguaje del cuerpo, en especial cuando no se encuentra otra voz o medio de expresión disponible ante las heridas de un pasado irreconciliable: *el lenguaje del cuerpo no es fácil de entender; y ningún otro personaje parece haber encontrado mejor que Lourdes una 'forma de literalizar' a través del cuerpo su condición psíquica presente.* (Conboy, Medina y Stanbury 1997: 233) Al mismo tiempo, la superficie del cuerpo de Lourdes es inscripta a través del nuevo orden social al que se ha sometido, impulsado por el capitalismo económico y el consumo de masas, moldeando a través de sus prácticas diarias (biopoder) un sujeto de producción y manipulación (cuerpo dócil) que a su vez puede ser descifrado e interpretado desde el exterior. (Grosz 1994) Lourdes alberga sentimientos contradictorios, y un doble discurso que se hace visible a través del cuerpo: *A medida que experimenta las oscilaciones entre el exceso y la privación extrema, Lourdes, lucha por demarcar y preservar un equilibrio engañoso entre las dos etapas.* (Goldman 2008: 168-169) De repente ella comienza a bajar de peso, coincidentemente después de la muerte de su padre y se sumerge en un período de

inanición autoinfligida, a través del cual pretende limpiar su alma: Lourdes no se había propuesto dejar de comer. Simplemente ocurrió, de la misma manera que había aumentado aquellos 54 kilos [...]. Ahora, sin embargo, Lourdes anhela un vacío profundo, quedarse limpia y hueca como una flauta. (García 1993: 228) Desarraigada y psíquicamente vulnerada, Lourdes pierde el sentido de la espacialidad, y se des-identifica con su cuerpo vulnerando su armonía material. De este modo se produce un descentramiento que la hace perder su cuerpo como marco de referencia y como sitio privilegiado para la formación de una identidad corporal coherente: *El cuerpo de Lourdes se convierte en un espacio confinado con límites inestables*. (Goldman 2008: 168-169) Los límites del cuerpo a los que Goldman hace referencia son análogos a los límites de la isla, cuyos bordes fluctúan indefectiblemente por los efectos del mar circundante. El cuerpo-texto de Lourdes asume un carácter de archipiélago, que como tal, carece de límites y de centro, y es accionado por una dinámica de *caos*; un *caos* que retorna incesantemente, que implica un cambio sin propósitos claros, que se modifica a sí mismo a cada instante y de manera impredecible. (Benítez Rojo, en De Ferrari 2007) Mientras más lucha por dejar el pasado atrás, la memoria corporal se hace más presente en la materialidad de su cuerpo. Lourdes encarna una doble forma de exilio: el exilio externo manifiesto en la migración y reubicación geográfica, y el exilio interno del cuerpo femenino, que se origina en las heridas emocionales suscitadas por el patriarcado. (Katrak en Grosz 1994) Estas fluctuaciones tanto a nivel sexual como de ingesta también simbolizan la disociación de su identidad híbrida, que oscila entre su identidad de origen, a la que rechaza, y su nueva identidad en Estados Unidos, a la que se vuelve con devoción, pero de una manera estéril y artificial. Presa de un doble esquema impuesto por la influencia de dos culturas antagónicas, Lourdes atraviesa una crisis de identidad que produce un sentido de uno mismo fragmentado, inestable y dislocado. (Tyson 1999)

Tiempo después Lourdes se siente sobrepasada y comienza a comer de nuevo, *Lourdes como, come y come, como una diosa hindú de ocho brazos, como, come y come, como si el hambre fuese algo inminente*. (García 1993: 234) Los recuerdos maternos de la isla comienzan a agobiarla despiadadamente: dos meses antes de llegar a Nueva York, Lourdes habría estado embarazada de su segundo hijo. Tras un enfrentamiento con soldados castristas quienes reclamaran su villa como propiedad de la Revolución, se desencadenan la pérdida inmediata del bebé: *Lourdes sintió que se le había desprendido un coágulo, lo sintió licuarse debajo de sus pechos, flotar dentro de su vientre y bajar por sus muslos. A sus pies se había formado un charco de sangre oscura*. (García 1993: 102)

El desafío de Lourdes hacia los soldados no pasaría inadvertido: al cabo de unos días los soldados vuelven a la villa, la toman por la fuerza y la someten sexualmente. La marca indeleble de la violación quedaría presente para Lourdes no solo en su memoria, sino también como una marca literalmente visible sobre la piel: *Cuando terminó, el soldado cogió un cuchillo y, concentrándose profundamente, comenzó a rayar el vientre de Lourdes. Un arañazo primitivo. Jeroglíficos de color rojo [...] entonces intentó Lourdes descifrar lo que él había grabado. Pero era ilegible.* (García 1993: 104) A través del abuso, el cuerpo de Lourdes ha sido reclamado y subyugado por la supremacía masculinista patriarcal, y colonizado como territorio perteneciente a la supremacía política y de género. A través de las marcas literales talladas en su cuerpo *la confrontación entre la visión revolucionaria de la tierra de Cuba y la de los terratenientes ricos se inscribe en el cuerpo de Lourdes, dejándola incapaz de descifrarlo y sin voz.* (Shemak 2006: 14)

El hecho de no poder descifrar lo que ha sido escrito en su cuerpo está relacionado con el sentido de arbitrariedad, capricho y barbarismo con que el sistema patriarcal revolucionario es ejercido, y a su vez representa el silenciamiento físico, y la denigración física y emocional como recordatorio imborrable de la dominación de género. El abuso se traduce para Lourdes en la ruptura total de los lazos con Cuba para emigrar hacia los Estados Unidos, su país opositor. Pero irónicamente se lleva las memorias de la isla plasmadas en su cuerpo, materializando a través del mismo una memoria corporal traumática: esos jeroglíficos primigenios se convierten en la encarnación misma de la memoria de la violación que la acompañaría toda su vida. De este modo, Lourdes incorpora un repertorio de comportamientos desidentificatorios hacia su cuerpo, originados por las situaciones de trauma y dolor vividas en Cuba, donde el recuerdo de la experiencia traumática se convierte en un pavor, un temor ahogante y hasta una nueva forma de ser. (Merleau-Ponty, en Grosz 1994) Cuando el individuo es incapaz de tolerar el trauma, como ocurre en un principio, la memoria corporal alberga esas experiencias a un nivel corporeizado, y las forja en la materialidad del cuerpo en base a circunstancias contextuales.

5- EL CUERPO COMO TERCER ESPACIO DE ENUNCIACIÓN Y RESISTENCIA

Pilar del Pino, hija de Lourdes, pertenece a la generación de cubano-americanos que emigraron de Cuba siendo niños y alcanzaron la adultez en los Estados Unidos. De acuerdo con Pérez Firmat (en Payant 2001), los miembros de esta generación generalmente no se sienten a gusto en ninguna de las dos culturas, pero son capaces de circu-

lar de manera efectiva entre ambas. Al tiempo que Lourdes emigra hacia los Estados Unidos y se sumerge en un doble exilio geográfico y corporal, Pilar se siente atrapada entre la nostalgia de sus orígenes y su vida presente en Nueva York. A pesar de haber emigrado siendo muy pequeña, Pilar sufre una crisis de identidad como resultado del exilio impuesto por su madre, el cual se materializa a través de la nostalgia que Pilar siente por Cuba y la conexión inexplicable que la une a su abuela Celia. Constantemente enfrentada a Lourdes, quien se niega a volver a Cuba y al mismo tiempo cercena cualquier posibilidad de acercamiento a la isla, Pilar decide recurrir a medios alternativos. Eventualmente, Pilar logra conectarse a la isla y a su abuela a través de los sueños y la imaginación, manteniendo largas conversaciones con Celia a pesar de la distancia. Esta conexión tranquiliza a Celia, para quien su nieta encarna una verdadera posibilidad de redención, convirtiéndose en la única persona capaz de recomponer la historia fragmentada de las mujeres del Pino: *Las mujeres que duran más que sus hijas son huérfanas [...] Solo sus nietas pueden salvarlas, solo ellas pueden preservar su conocimiento como si fuera un fuego primigenio.* (García 1993: 294)

No pasaría mucho tiempo hasta que Pilar encontrara la forma de materializar su viaje a Cuba. El regreso de Pilar a la isla lleva consigo el bagaje de su nostalgia y la inconfundible misión de recordar la historia matriarcal de la familia. Pilar llega a Cuba dispuesta a tomar la responsabilidad de convertirse en la portadora de su historia familiar: *Mientras la escucho, siento su vida pasándome a través de las manos. Es una electricidad continua, fuerte, verdadera.* (García 1993: 293) El cuerpo físico de Pilar, atrapado entre dos culturas, entre pasado y presente, y por último entre Celia y Lourdes, se constituye como un “medio”, como el vehículo restaurador que dará un giro recuperativo a la historia matriarcal de las mujeres del Pino. Lo que permite a Pilar constituirse como un medio en sí misma es el hecho de gozar de una libertad que su madre y su abuela no tuvieron. Al llevar la marca de la cultura de origen, el sello del exilio y la inscripción social del capitalismo norteamericano, el cuerpo de Pilar se constituye como un vehículo híbrido “circulante”, que goza de una soltura de movimiento entre las dos culturas que le permitirá la propia definición a través del entrecruzamiento de ambas. En este sentido, Pilar, se constituye a sí misma como un tercer espacio enunciatorio donde los híbridos culturales de ambas culturas son negociados, (Bhabha 2002) y al mismo tiempo la comunicación a través de complejas líneas generacionales y geográficas es facilitada.

El viaje de Pilar a Cuba le abre las puertas a la cultura cubana y a una historia familiar que desconoce: *ahora [Pilar] puede preservar esa historia familiar, y en el pro-*

ceso, recuperar su propio espacio identitario. (Payant, en Machado Sáez 2005: 130) En este sentido, el cuerpo femenino de Pilar se materializa como el medio a través del cual la recuperación de la historia de las mujeres del Pino será registrada, constituyéndose como el sitio literal de resistencia.

Al revertir la historia corporal traumática de las mujeres del Pino que se transmitiera a través de movimientos generacionales, Pilar logra la identificación con sus propias experiencias corporales, logrando un estado de corporeización que armoniza la materialidad del cuerpo en situación con la imagen interiorizada de sí misma. (Grosz 1994) Pilar es la única mujer del Pino que logra relocalizarse en el mundo y en su propia historia, y a su vez reapropiarse de su cuerpo-texto.

6- CONCLUSIONES

Si bien las tres generaciones de mujeres del Pino transitan experiencias corporales disímiles, las mismas resultan a un tiempo análogas en cuanto a que reflejan un interior traumatizado. Las tres generaciones experimentan los efectos del exilio de distinto modo, independientemente de su cercanía o lejanía física de la isla, ya que el exilio, más que un movimiento geográfico, es una sensación de estar “fuera de lugar” (Said 1993). En consecuencia, las tres mujeres llevan el insularismo inscripto en sus cuerpos, al tiempo que experimentan una constante sensación de extrañeza (*unhomeliness*) de manera alternativa. Celia manifiesta este dilema a través del conflicto isla-cuerpo, mientras que Lourdes lo hace a través del rechazo a la isla y la mercantilización de su cuerpo, y Pilar a través de la dialéctica lugar de pertenencia-dislocación. Sin embargo, las tres mujeres del Pino se sienten conectadas a Cuba en una relación de rechazo-atracción de la que no pueden evadirse: *La isla las nutre tanto como las sofoca [...] De esta manera, Cuba proporciona simultáneamente conexiones necesarias al tiempo que mutila otras.* (Goldman 2008: 168)

Las tres mujeres del Pino utilizan el lenguaje corporal como medio de resistencia hacia las representaciones patriarcales asignadas a la mujer. En rechazo a la condición de sumisión y domesticidad asignada a las mujeres a quienes solo se les permitía ser madres y esposas, las mujeres del Pino encarnan roles femeninos alternativos que rondan alrededor del activismo político (Celia), la inserción empresarial al mercado capitalista (Lourdes) y el interés por el arte y el sincretismo cultural de Cuba (Pilar). En todos los casos, el cuerpo femenino se manifiesta como el reflejo de las experiencias transitadas en el contexto de un mundo globalizado que aún muestra las viejas fisuras del poscolonialismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BHABHA, HOMI (2002), *El lugar de la cultura* (C. Aira Trad.), Buenos Aires, Ediciones Manantial.
- BONNYCASTLE, STEPHEN (1996), *In search of authority: An introductory guide to literary theory*, Ontario, Broadview Press.
- CONBOY, KATIE, MEDINA, NADIA & STANBURY, SARAH (Eds.), (1997), *Writing on the body: Female embodiment and feminist theory*, Nueva York, Columbia University Press.
- DE FERRARI, GUILLERMINA (2007), *Vulnerable states: bodies of memory in contemporary Caribbean fiction*, Virginia, University of Virginia Press.
- FOUCAULT, MICHEL (2002), *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (A. Garzón del Camino Trad.), Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.
- GARCÍA, CRISTINA (1993), *Soñar en cubano* (M. Castro Trad.), Madrid, Espasa Calpe.
- GOLDMAN, DARA (2008), *Out of bounds: Islands and the demarcation of identity in the Hispanic Caribbean*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- GROSZ, ELIZABETH (1994), *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*, New South Wales, Allen & Unwin.
- KATRAK, KETU (2006), *Politics of the female body: Postcolonial women writers of the third world*, Nueva Jersey, Rutgers University Press.
- KRISTEVA, JULIA (1982), *Powers of horror: an essay on abjection*, New York, Columbia University Press.
- MACHADO SÁEZ, ELENA (2005), "The global baggage of nostalgia in Cristina García's *Dreaming in Cuban*", *MELUS*, 30(4), 129-147.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE (1945), *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Planeta Agostini.
- PAYANT, KATHERINE (2001), "From alienation to reconciliation in the novels of Cristina García", *MELUS*, 26(3). 163-182. <http://www.jstor.org/stable>
- SAID, EDWARD (1993), *Cultura e imperialismo* (N.Catelli Trad.), Barcelona, Editorial Anagrama.
- SARUP, MADAN (1996), *Identity, culture and the post-modern world*, Georgia, University Georgia Press.
- SEYHAN, AZADE (2001), *Writing outside the nation*, New Jersey, Princeton University Press.
- SHEMAK, APRIL (2006), "A wounded discourse: the poetics of disease in Cristina Gar-

cia's *Dreaming in Cuban*", *Postcolonial Text*, 2.3. <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/view/531/279>

TYSON, LOIS (1999), *Critical theory today: a user-friendly guide*, Londres, Garland Publishing.

WORELL, JUDITH (Ed.) (2007), *Encyclopedia of women and gender: Sex similarities and differences and the impact of society on gender; 1*, Florida, Academic Press.

**DECONSTRUYENDO ASPECTOS DEL MITO DE GALINA TOLMACHEVA Y EL TEATRO
INDEPENDIENTE EN MENDOZA A MEDIADOS DEL SIGLO XX: VOCES Y SILENCIOS
FEMENINOS EN EL DISCURSO TEATRAL DE LA ÉPOCA Y SU CONTINUIDAD EN
NUESTROS DÍAS**

**DECONSTRUCTING ASPECTS OF GALINA TOLMACHEVA'S MYTH AND THE
INDEPENDENT THEATER IN MENDOZA IN THE MID-TWENTIETH CENTURY:
WOMEN'S VOICES AND SILENCES IN THE THEATRICAL EPOCHAL DISCOURSE AND ITS
CONTINUITY IN OUR DAYS**

MARINA SARALE

CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS (CONICET)

ARIANA LUCÍA GÓMEZ

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

Sumario:

- 1- Introducción
- 2- La figura de Galina Tolmacheva como mito
- 3- Los inicios de Tolmacheva
- 4- La ética según Tolmacheva
- 5- El teatro de la mano de Galina Tolmacheva
- 6- Conclusión

Resumen: Entre 1930 y 1960 se produce la afirmación y profesionalización de la actividad teatral en Mendoza (Argentina). Esto sucede, entre otras cosas, por el surgimiento del Teatro Independiente, la Fiesta de la Vendimia y la fundación de la Escuela de Teatro de la Universidad Nacional de Cuyo en 1949, cuya matriz de formación se basa en la ética de Konstantin Stanislavski (Rusia, 1863-1938) divulgada por Galina Tolmacheva. Intentaremos advertir las voces y los silencios femeninos en el discurso teatral de la época dentro de las singularidades que se producen en la etapa, en la relación Teatro Independiente / Escuela Superior de Teatro.

Palabras clave: Género- Ética- Teatro Independiente- Universidad- Stanislavski.

Abstract: Between 1930 and 1960 the affirmation and professionalization of theatrical activity in Mendoza (Argentina) occurs. This is due, among other factors, to the rise of the Independent Theater, the Harvest Festival celebration and the founding of theater school of Cuyo National University in 1949; Konstantin Stanislavski (Russia 1863-1938), spread in Mendoza by Galina Tolmacheva, bases its training matrix on the notion of ethics. We will try to pinpoint the feminine voices and silences in the theatrical discourse of the time within the singularities that take place in that epochal moment, as well as in relation to Independent Theater / Superior School of Theater.

Key words: Gender- Ethics- Independent Theatre- University- Stanislavski.

*El único remedio que puede curarlo [al teatro]
es el indicado por Stanislavski:
la implantación y la aplicación de los principios éticos
en la vida interior del templo de Talía.*

GALINA TOLMACHEVA

1. INTRODUCCIÓN

En la historia del teatro de Mendoza (Argentina) las mujeres han ocupado lugares centrales como directoras, actrices, dramaturgas, gestoras culturales, académicas, docentes y periodistas especializadas. Entre muchas, podemos mencionar a Eloísa Cañizares, Clara Giol Bressan, Josefina Otero, Elcira Lena, Luisa Gámez, Elvira Maure, Edith Nana Berra, Ángela Ternavasio y, sobre ellas –por supuesto–, la rutilante figura de Galina Tolmacheva. Sin embargo, esta nómina no trae por sí sola un claro discurso femenino. No tememos exagerar si decimos que hoy, año 2019 del siglo XXI, perviven silencios profundos de voces y discursos femeninos detrás de un poderoso patriarcado que coloca en segundo término estos nombres como una mera cuantificación detrás de la gran figura mítica de Tolmacheva y de la mistificación del relato sobre el Teatro Independiente.

Para ello repasaremos el mito de Galina Tolmacheva como fundadora de una etapa pedagógica del teatro local que perdura hasta nuestros días y su relación con el sistema de Teatro Independiente en su inserción local. Mujer decidida y fuera de los cánones de su época, la pedagoga ucraniana, lejos de tornarse un referente en su género, tuvo que masculinizarse para sobrevivir en un mundo de hombres y

de este modo ejercer lugares de poder: ser docente y directora teatral dentro de la Universidad de Cuyo en la primera mitad de la década de 1950.

2. LA FIGURA DE GALINA TOLMACHEVA COMO MITO

Pensar en la noción de mito implica una serie de configuraciones en torno a algo o a alguien extraordinario que con el paso del tiempo cobra cierto sentido de verdad o verosimilitud o, como define la RAE, una narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico. Nos interesa especialmente la noción que enseñaba José Navarrete en sus clases sobre la historia del teatro, cuando atribuía como características constitutivas del mito el carácter arquetípico y paradigmático.¹ Para nosotras, deconstruir la figura mítica de Tolmacheva significa dar lugar a otras formas de lo femenino que el mito deja ocultas y reubicar su figura como mujer, con contradicciones, humanas. Desandar el mito implica enfrentarse a una serie de supuestos respecto de las actividades y saberes desarrollados por Tolmacheva en el país, especialmente desde su llegada a Mendoza en 1949. Suele decirse que siempre necesitamos un mito, que toda historia se funda en un mito. En este caso, se trata de Galina Tolmacheva, la discípula de Stanislavski, la maestra de más de una generación de actores, la que inicia y funda, con una pedagogía centrada en la ética stanislavskiana, una etapa en la historia del teatro mendocino contemporáneo.² Aquí surgen los interrogantes: ¿Fue Galina Tolmacheva discípula de Stanislavski? ¿En qué medida transmitió sus saberes como maestra? ¿Qué implicancias tiene sobrellevar este rótulo? ¿Cuándo se cristaliza esta idea sobre su figura? ¿Hasta qué punto es necesario para la joven tradición teatral mendocina la consagración de este mito que podríamos llamar fundacional? ¿Cómo es que el Teatro Independiente se apropia de este mito?

3. LOS INICIOS DE TOLMACHEVA

De acuerdo con las fuentes consultadas, los autores coinciden en que Galina Tolmacheva llegó a la Argentina en 1925 luego de exiliarse de Rusia tras la Revolu-

1 Ex Profesor de la Facultad de Artes y Diseño en las cátedras Historia del Teatro y la Cultura Universales I e Historia del Teatro y la Cultura Argentinos II, UNCuyo.

2 Entre 1930 y 1960 se produce la afirmación y profesionalización de la actividad teatral en Mendoza. Esto sucede, entre otras cosas, por el surgimiento del Teatro Independiente, la Fiesta de la Vendimia y la fundación de la Escuela de Teatro de la Universidad Nacional de Cuyo en 1949. (Navarrete, 2007)

ción bolchevique a la cual resistió formando parte del Ejército Blanco (Wolf, 2009; Solari, 2012; Cortese, 1998) y, si bien tuvo relación con Stanislavski, advertimos, de acuerdo con su propio testimonio (Cortese 1998), que su formación estuvo mayormente vinculada a la figura de quien fuera su marido Fiodor Komisarjevsky, al cual dedica un capítulo en su libro *Creadores del teatro moderno* (1992):

Yo debía sufrir en escena una situación penosa y tenía dificultades. Él, “Stanislavski”, me indicó que recordara la muerte de mi madre. Lógicamente lloré a gritos, pero no por el personaje, sino por una experiencia personal distante del papel. Ese es el gran engaño de Stanislavski. Una situación propia puede brindar material para salir del paso, pero no levantar vuelo. Stanislavski maltrataba a sus actores. (Tolmacheva citada por Cortese 1998: 79)

Esto pone en cuestión la idea cristalizada de una Tolmacheva discípula de Stanislavski. Tal cual lo indica Carla Solari, Tolmacheva se apoyó en Stanislavski en cuanto al manejo ético, uno de los pocos aspectos en que acordaba con el maestro ruso; pero para desarrollar su idea de Teatro de Arte se basó en Fiodor Komisarjevsky y su Teatro de Síntesis. (2012: 24) Por lo tanto, los principios que guían las enseñanzas de Tolmacheva hay que buscarlos en la teoría de quien fuera su marido y director del teatro *Tranvía*, donde ella ocupó el lugar de primera actriz y docente:

Me considero un realista, pero si por místico se entiende un hombre que cree en la vida espiritual y en Dios, entonces soy un místico, no creo en el teatro estético ni en el arte por el arte. El teatro debe expresar las ideas en formas emocionales y este teatro debe educar al público en lugar de descender a sus gustos y sus bajos instintos, convirtiendo al espectáculo en un lugar de agradable digestión [...] o muestra de vulgaridades. El teatro no puede tener el lucro como finalidad, el teatro es la vida artísticamente enriquecida y generalizada ideológicamente. Muestra la vida y los seres en un marco real o fantástico pero siempre bajo la égida de lo eterno. (Komisarjevsky citado por Tolmacheva 1992: 292)

4. LA ÉTICA SEGÚN TOLMACHEVA

Respecto a la ética, hay que dirigir la atención a la *Ética y creación del actor* Tolmacheva (1953), libro en el que reconocemos una suerte de manual de convivencia donde la autora retoma los escritos de Stanislavski, y a partir de algunas citas, desarrolla su propia visión ética para el teatro, profundizando los postulados del pedagogo ruso. En ella destaca como valores la concentración y el buen clima del Estado

escénico (Tolmacheva 1953: 24), la disciplina, la noble competencia, la ética sobre sí mismo (especialmente de los maestros y directores), la vida privada separada de la actuación, la importancia de los ensayos, la lucha contra la falsa bohemia, para llevar al mundo un mensaje de Belleza y Espiritualidad [...] velar por la pureza del templo. (Tolmacheva 1953: 50) Particulariza sobre el rol del buen maestro o jefe de grupo como figura central que debe transmitir confianza a los alumnos, ponerse en el lugar de ellos para liberar su alma, ser un modelo ético que se evidencie en actos mínimos tales como la puntualidad, la pulcritud, la memorización de la letra y el trabajo en casa, el cuidado del vestuario y la utilería, entre otros, los cuales se alzan como un código moral donde la severidad y la disciplina son garantía de calidad artística. Afuera queda todo aquel que incumpla o falle en este modelo de práctica teatral: hay que combatir todo lo que no se ajusta a estos principios, a los intrigantes, a los envidiosos, expulsarlos sin piedad del teatro. (Tolmacheva 1953: 41)

Otro aspecto a señalar es la crítica a los productores que no comprenden las necesidades y tiempos de los artistas y operan con lógicas comerciales que afectan las buenas obras: en ellos prima la producción a la creación, en oposición a la idea de Servidores del Arte. (Tolmacheva 1953:118) Por último, una de las bases fundamentales que surgen de esta ética tiene que ver con que la mención al Teatro artístico de Moscú:

Es un caso único en la historia de nuestro arte, el que no se explica, claro está, sólo por el talento de sus directores y de sus actores y menos aún por su infalibilidad de sus principios artísticos (de los que a menudo se apartaban sus mismos alumnos), sino precisamente por ese cemento ético con que Stanislavski y Dánchenko amalgamaban a sus alumnos y actores. ((Tolmacheva 1953: 15 -16)

Y continúa:

Mientras que la mayoría de los elencos teatrales terminan desintegrándose aun en las épocas de mayor éxito carcomidos interiormente por la envidia, las intrigas, los chismes, las vanidades, el teatro artístico de Moscú y sus filiales espirituales supieron contrarrestar las crisis más duras. (Tolmacheva 1953: 16)

5. El teatro de la mano de Galina Tolmacheva

Si bien Galina impactó como una intelectual y traductora, la dimensión del

ingreso de Stanislavski al teatro de Mendoza fue más simbólica que práctica. Ella técnicamente siguió a su marido y no a Stanislavski. La introducción efectiva de este creador ruso llegó a América por dos vías: Strasberg que difundió el método en Estados Unidos y Heddy Crilla (1958, en Teatro Independiente La máscara) que lo hizo a su modo con el método de las acciones físicas en Argentina. En Mendoza los métodos de actuación de Stanislavski llegaron a finales de los años '80 de la mano del Profesor de Actuación Luis Sampredo y de algunos discípulos de Raúl Serrano. Sin embargo, desde una perspectiva conservadora para Mendoza y su Universidad, Stanislavski se asocia principalmente a la figura de Tolmacheva por considerarla pionera en divulgar los saberes de este pedagogo, por eso hablamos de mito.

Otro aspecto del mismo es, como lo da a entender Humberto Crimi (1957), que todos somos discípulos de Tolmacheva aunque no hayamos tomado ninguna clase con ella. En efecto, encontramos en los documentos consultados que su tarea de formación se limitó a la dirección del Elenco Experimental de Teatro de Cuyo, del cual participaron los primeros egresados de la Escuela hasta 1955, año en que se mudó a Mar del Plata, por diferencias con las autoridades de la Universidad.

El Teatro Independiente, por su parte, reprodujo férreamente en su discurso estos principios: a mayor moral, mayor valor artístico; lo cual supuso y supone la continuidad de prácticas discriminatorias o de segregación ante quienes no pueden adecuarse a este modelo o ante quienes eligen desarrollar prácticas diversas y recorridos alternativos. El mismo surge en Buenos Aires a partir de la fundación del Teatro del Pueblo en 1930, impulsado por Leónidas Barletta. No obstante, este concepto ya estaba circulando en el campo cultural y teatral desde algunos años antes (Perales 1989). Este sistema se funda en los ideales del socialismo asociados a la izquierda en la Argentina, al cual adherían sus fundadores, especialmente Barletta. Esto traerá como consecuencia en el desarrollo de la actividad toda una serie de valores en las formas de organización, ética de comportamiento e ideales al servicio de la creación y contra la mercantilización, para preservar el arte de su explotación comercial. Es importante aclarar que este es el gran aporte que hace el Teatro Independiente y no, como algunos consideran, la reivindicación del artista trabajador, no al menos en ese momento.

En Mendoza, lo independiente se configura con algunas variantes respecto de Buenos Aires. Este se desarrolla a la par del sistema universitario, es decir, son las mismas personas las que participan de la universidad y del ámbito independiente y por ello se constituye de manera singular en tanto que, al menos como se presenta

en la Historia del Teatro en las Provincias (Pelletieri 2007), aparece despolitizada, poniendo en relieve el arte por el arte, sobre lo ideológico. De todas maneras, se puede entender que lo que se produce en el marco del arte por el arte es una ética que combina los lineamientos modernistas de Tolmacheva al mismo tiempo que los del Teatro Independiente. Análogamente, así como a todo teatro que está fuera del sistema universitario se lo engloba en lo independiente, a todo lo ruso se lo asimila a Stanislavski (Navarrete 1984).

Tanto el Teatro Independiente como la figura de Galina Tolmacheva, es decir, la Universidad, se inscribieron en la tradición del maestro / discípulo en tanto la pedagogía de las Artes canonizó esta relación. Ténganse presentes las icónicas tensiones en las figuras del maestro de música, de canto, de violín, de danza que instauraban un vínculo desigual que propiciaba la sumisión, admiración, devoción, fidelidad del discípulo y a su vez autorizaba al maestro a prácticas autoritarias y descalificadoras.

La Academia se jactaba especialmente de la rigurosidad y exigencia de sus maestros, las cuales garantizarían la calidad de la enseñanza. La Universidad Nacional de Cuyo y sus escuelas superiores de Artes, en particular la Escuela Superior de Arte Escénico y su elenco, dirigidos por Galina Tolmacheva, forman parte de esta cuestión que es necesaria considerar para develar el ocultamiento de las voces femeninas, entre otras ausencias, porque adecuarse a este modelo implicaba renunciar a muchas cosas, entre ellas, por ejemplo, a la maternidad u otras formas de vida alternativas. Alberto Ure relata un encuentro con esta pedagoga y reflexiona lo siguiente:

Galina Tolmacheva trajo a Cuyo los oídos que habían oído a Stanislavski, los ojos que lo vieron, aunque sea para desilusionar a quienes tratan de imaginarse qué es lo que necesitan. Muy cerca de donde está ahora ella, en San Francisco del Monte, en San Juan, fray Justo Santa María de Oro le enseñaba a bailar el cielito a un sobrino cabezón llamado Domingo Faustino Sarmiento. Esta referencia podría pasar por una obsesión personal: la vida de Sarmiento como modelo dramático argentino. Pero quizá Galina Tolmacheva tenga que ver con lo que fuera una obsesión personal de Sarmiento: la importación de maestros como modelos de civilización. (Ure 2012: 90)

Es decir, un modelo de civilización implantado, una ética que surge en la Rusia de finales del XIX y comienzos del XX en una tradición teatral consumada, que evidentemente requería de un orden en el trabajo de creación escénica a la luz

del positivismo, el avance de la ciencia y el nacimiento de nuevas disciplinas como la psicología y la antropología. Este contexto motivó a Stanislavski a desarrollar su ética entre el viejo mundo de los zares y la insurgencia que llevaría a la Revolución bolchevique.

No obstante, la situación en Mendoza era diferente: sin una tradición teatral profesional y con grupos filodramáticos que estaban vinculados a organizaciones barriales o sociedades de fomento y compañías teatrales de paso. Por su parte, el Teatro Independiente también se construyó como un discurso en base al reconocimiento del maestro como figura nuclear que suponía un modelo ético cuyos saberes y prácticas debían ser imitados; además, hubo rápidamente admiración por extranjeras teatrales que también fueron modélicas (véase, por ejemplo, la relación de Barletta con Romain Rolland). Por lo tanto, esto funcionaba contradictoriamente al ideario socialista, es decir, intramuros los directores de los grupos eran reconocidos como maestros y reproducían las mismas prácticas que aquel maestro ruso que fue Galina Tolmacheva. Tal como lo afirma Cortese, ella no era una profesora, era un maestro (1998: 50). Esta relación era tan poderosa que eludía el género, era un discurso cerrado y es esa pervivencia la que nos preocupa y ocupa en la actualidad, porque no ha sido revisada ni mucho menos cuestionada por los miembros de su propia comunidad. Esto nos permite ver las contradicciones de un discurso liberador en lo social pero sin perspectiva de género o mirada sobre el problema de la sumisión de las mujeres detrás de un paradigma elitista europeo y canónico. Como ejemplo valga el apoderamiento del existencialismo sartreano en el teatro mendocino de los '60 y, como contrapartida, la casi nula apropiación y divulgación de los trabajos de Simone de Beauvoir, entre ellos *El segundo sexo*.

6. CONCLUSIÓN

Luego de este recorrido podemos ver que en esta moral de trabajo teatral coinciden históricamente tanto la Academia como la plataforma del Teatro Independiente en Mendoza. Recién en los últimos años comenzamos a desclasificar los archivos secretos de la misoginia, el sexismo, la primacía del discurso del varón, siempre solapados con la nostalgia del Teatro Independiente que alimenta el mito Tolmacheva y lo mantiene vigente. Todavía en el presente los nombres de mujeres asociados al teatro (directoras, dramaturgas, actrices, productoras, gestoras, críticas, investigadoras) continúan relatados como en aquellos tiempos, sometidos a un modelo machista que mantiene vigente la devoción al maestro. ¿Por qué aún

lo validamos? ¿Qué debemos resignificar para producir un cambio y repositionar el lugar de la mujer y de lo femenino? ¿Cómo disponer los cuerpos para que otras voces emerjan y sea posible cuestionar efectivamente los discursos sexistas naturalizados que enmascaran la ausencia de temas femeninos, de miradas femeninas, de problemáticas femeninas, estéticas femeninas? Es posible repensar la figura de Tolmacheva por fuera del mito, y recuperar lo que ella hizo por fuera del canon, siendo progresista a su modo. Recortar la figura de Galina en el desagregado de su aporte y legado, lejos de achicarla, la humaniza y a la vez da lugar al reconocimiento de otras voces femeninas que resultaron silenciadas pero sabemos que están allí. Seguiremos desclasificando archivos para poder oír las y hacerlas oír.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CRIMI, HUMBERTO (1957), *Letra y Espíritu. Breve historia del teatro mendocino*, Mendoza, Dirección Provincial de Cultura.
- CORTESE, NINA (1998), *Galina Tolmacheva o el teatro transfigurado*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- NAVARRETE, JOSÉ (1984), “El teatro mendocino en el período 1960- 1984”, en *Actas Primeras jornadas de investigación teatral en la Argentina*: Buenos Aires, 11 - 14 de octubre de 1984, Buenos Aires: ACITA- Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina, 265-283.
- NAVARRETE, JOSÉ (2007), “Mendoza (1939-1960)”, en Pelletieri, Osvaldo (Dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias*. Volumen II, Buenos Aires, Galerna, 237- 255.
- PERALES, ROSALINA (1989), *Teatro hispanoamericano contemporáneo (1967- 1987)*, Méjico, Grupo Editorial Gaceta Sociedad Anónima.
- Real Academia Española, en http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=internet
- SOLARI, CARLA (2012), *Stanislavsky en la obra del director, maestro y actor Miguel Guerberof*, Editorial Argus-a. Los Angeles- California - U.S.A Buenos Aires – Argentina.
- TOLMACHEVA, GALINA (1953), *Ética y creación del actor. Ensayo sobre la “ética” de Stanislavsky*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.
- _____ (1992), *Creadores del teatro moderno: los grandes directores de los siglos XIX*

y XX, Mendoza, EDIUNC.

WOLF, MARTÍN (2009), “Galina Tolmacheva: el actor en el centro del acontecimiento”, en Dubatti, Jorge (Coord.), *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*, Buenos Aires, Colihue, 325-350.

Le Siècle Stanislavski. Parte 1. Centre Pompidou. Dir. Peter Hercombe, en <https://www.youtube.com/watch?v=ah-EUEckox0>.

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

REVISTA MELIBEA

1. La convocatoria para publicar en la revista está abierta durante todo el año.
2. Se requiere que los artículos sean originales.
3. El artículo debe ser enviado en **formato electrónico** como documento Word o compatible, a la siguiente dirección: revistamelibea@gmail.com con copia a lizabegladys@gmail.com. La recepción de las investigaciones y reseñas será confirmada por correo electrónico.
4. Todos los textos serán enviados para su evaluación a dos pares ciegos. La decisión será comunicada a los autores dentro de los 90 días de recepción.
5. Idiomas: Los artículos pueden ser escritos en español, francés, italiano, inglés, portugués, alemán.
6. El texto deberá ser redactado con fuente 12 (Times/Times New Roman), 1,5 de interlineado y suficientes márgenes. Las notas se escribirán en fuente 10, con 1 de interlineado, sin sangrías. No debe excederse de 15 páginas.
7. Cada artículo iniciará con el título (en estilo Versalita, negritas y centrado), en idioma original y en inglés, con el nombre del autor, su afiliación académica y su correo electrónico. Ej.:

**EL MONÓLOGO DE MEDEA EN LA *GENERAL ESTORIA*
DE ALFONSO X**

ANÍBAL A. BIGLIERI
UNIVERSIDAD DE KENTUCKY
correo electrónico del autor

8. A continuación, deberá incluirse:
 - a. un sumario del artículo (índice de subtítulos y partes)
 - b. un resumen, palabras clave (hasta 5 palabras), en idioma original y en inglés.
9. Las citas textuales en el cuerpo del trabajo se colocarán en cursiva y sin comillas. Si la extensión de la cita supera las cuatro líneas: se dispondrá en párrafo aparte, sin cursiva, en tipografía menor (10 puntos) y doble sangría a la izquierda. Las supresiones dentro de estas citas se indicarán con el signo [...]
10. Las notas críticas aparecerán a pie de página y se reservarán para explicaciones o aclaraciones complementarias. Los números en superíndice que hacen de lla-

mada a la nota a pie de página se escribirán después del signo de puntuación (en los casos en que haya coincidencia).

11. Las referencias bibliográficas aparecerán integradas en el cuerpo del artículo (no a pie de plana) y seguirán el sistema: Autor año: página (por ejemplo, Claramunt 1996:230). El año y las páginas de cada referencia o cita se separarán con dos puntos (:). Las páginas se omitirán únicamente cuando la referencia bibliográfica se refiera a toda una obra (por ejemplo, Deyermond 2001). Entre el último apellido del autor citado y el año de publicación del ítem bibliográfico al que se haga referencia no se intercalará ningún signo.
12. Todas las remisiones bibliográficas abreviadas que aparezcan en el texto se repetirán al final del mismo completas, en un apéndice de REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS, ordenadas alfabéticamente y ajustadas a las convenciones tipográficas siguientes:
 - (a) Libros: APELLIDO AUTOR [IMPRESA MAYÚSCULA], Nombre autor (año), *Título del libro* [cursiva], Lugar de edición, Editorial.
 - (b) Artículos: APELLIDO AUTOR [IMPRESA MAYÚSCULA], Nombre autor (año), “Título artículo”, *Título de la Revista*, número completo, páginas (omitir las abreviaturas: pág., págs. o pp.).
 - (c) Capítulos de libros: APELLIDO AUTOR [IMPRESA MAYÚSCULA], Nombre autor (año), “Título de capítulo”, ed. APELLIDO EDITOR [IMPRESA MAYÚSCULA], Nombre del editor (ed.), TÍTULO DEL LIBRO ENTERO (o referencia a las Actas del Congreso, Coloquio o Jornadas correspondientes, lugar de celebración de éstas y fecha), Lugar de edición, Editorial, páginas (omitir las abreviaturas: pág., págs. o pp.).

Los apellidos de los autores o editores se escribirán siempre en versalitas [IMPRESA MAYÚSCULA], y los nombres de pila preferentemente desarrollados (no abreviados). Es importante tener un cuidado especial a la hora de confeccionar el listado de REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS. Cualquier omisión de datos deberá ser resuelta por los autores.

13. La citación de manuscritos se deberá guiar por las abreviaturas siguientes: f. (folio), ff. (folios), v (*verso*), r (*recto*); las diferentes columnas dentro de la misma página se indicarán con letras en superíndice después de la indicación *verso* o *recto*; y para la citación de más de una página, por ejemplo, ff. 1^v-3^r (Es decir: de la primera columna del verso de la página 1, hasta la segunda columna del *recto* de la página tres).

14. Para la corrección de pruebas de imprenta, únicamente se aceptarán correcciones ortotipográficas puntuales para evitar erratas y nunca adiciones substanciales de capítulos, nuevas referencias bibliográficas, notas, etc.
15. Se ruega incluir la bibliografía completa de todas las obras, artículos, etc. citados en su texto.
16. El incumplimiento de estas normas facultará a los editores para decidir sobre la exclusión de un original en la Revista.

GUÍA PARA LA REDACCIÓN DE RESEÑAS

1. Revista Melibea acepta reseña de libros para su publicación.
2. Las reseña deben enviarse a revistamelibea@gmail.com con copia a lizabegladys@gmail.com.
3. Serán aceptadas reseñas de obras que hayan sido editadas hasta **tres años antes** del año en curso, sobre temáticas relacionadas con el universo femenino.
4. La extensión máxima de cada reseña será de **8 páginas**, con fuente 12 (Times/Times New Roman), con 1,5 de interlineado y suficientes márgenes.
5. Las reseñas deben consignar en las primeras líneas: nombre y apellido del autor, título, ciudad de publicación, editorial, año, ISBN y número de páginas del libro reseñado.
6. Por el tipo de texto, las reseñas no incluyen notas a pie de página ni bibliografía.
7. En caso de citar el mismo libro reseñado, las citas se pondrán en cursiva, sin comillas y entre paréntesis el número de páginas de donde fueron extraídas.