

# Mujeres de *Voces de La Campana Mayor* de Lloréns Torres: Una propuesta de lectura crítica para la escuela de hoy

*Alan Figueroa Cruz*

## Resumen

Este artículo analiza la poética del poemario *Voces de la Campana Mayor* (1935) de Luis Lloréns Torres desde una óptica poco atendida en los currículos de español de la escuela puertorriqueña. Trasciende la hermenéutica clásica para atender los temas de las relaciones hombre-mujer. Su producción poética va mucho más allá del perfil costumbrista que se ha impuesto en nuestro sistema educativo, desde el canon patriarcal de la crítica literaria. Además de adentrarse en la concepción de la sexualidad como energía creadora de arte, y no como acto meramente reproductivo, dicha poesía se postula como discurso liberador de la mujer ante las concepciones sociales y metafóricas que culpabilizan su sexualidad y coartan su pleno desarrollo. Sin embargo, la propuesta de Lloréns se contradice en lo anterior, cuando recurre a la imposición de la femineidad como condición para ser mujer y, por ende, reincide en las taras cosmovisuales que intentara abolir desde su calidad artística; por cierto, una muy rica.

Descriptores: género, sexismo, cánon, poder patriarcal, sexualidad

## Abstract

### Women in Lloréns Torres' *Voces de La Campana Mayor*: Proposal of a critical reading

This article deals with Luis Lloréns Torres poetry as presented in his book *Voces de la Campana Mayor* (1935) from a critical point of view not customarily seen throughout school curricula. The author transcends the classical hermeneutics approach to deal with themes that portray the relationships between men and women. His poetry transcends the folkloric vision imposed by our education system and the patriarchal canon of Puerto Rican literature. In addition to work in a new conception of human sexuality as energy for art creation, this poetry tries to be a women's liberation discourse from the social and metaphoric constructions which are pointed to punish women's sexuality and freedom. However, Lloréns's poetry repeat the patriarchal concepts when imposes feminity as the only way to be a woman, and starts again with the same old prejudices about women and human sexuality.

Keywords: gender, sexism, canon, patriarchal power, sexuality

Son muchos los aspectos que se pueden abordar en el poemario *Voces de La Campana Mayor* (1935) de Luis Lloréns Torres. En dicho texto se destaca un diálogo de la voz poética con toda una serie de tradiciones clásicas intercontinentales, entrelazadas con lo imaginario y los avances tecnológicos de la modernidad. Los currículos escolares en los niveles de la educación pública como privada dan énfasis a un diálogo limitado de Lloréns Torres. Centran su atención en los cánones clásicos del tema de la montaña, el tema de lo jíbaro, entre otros. Sin embargo, se desatienden otras posibles lecturas a las que la escuela puertorriqueña no les da estatus curricular (Cruz Velázquez, 1998). La visualización de un espíritu nacional universal, fuera de las ideas rígidas acerca de cómo se concibe la puertorriqueñidad (el jíbaro, la mujer y la tierra, el Dios hombre como rector austero y el patriarcado), nos revela a un Lloréns más complejo y multifacético, frente a ese perfil costumbrista de *Alturas de América* (1940) que generalmente propone la escuela puertorriqueña en su programa de literatura puertorriqueña. Los currículos escolares deben abrirse más a la propuesta del arte como agente creador de espacios alternativos, lúdicos y liberadores que posibiliten la manifestación afirmativa de una poesía desde sus múltiples lecturas. Como señala la profesora Áurea Echevarría (2000): *No tiene nada de raro repensar la riqueza sociológica, psicológica y hasta antropológica que late en muchos de nuestros textos literarios. (p.113)*. A partir de estas convocatorias a repensar los textos que la misma escuela puertorriqueña propone, abordaremos a Lloréns en este análisis crítico. Sobre la voz poética del texto de Lloréns, me interesa analizar cómo toman forma los juegos de género sexual, y de qué manera se cuestionan las ideas del poder patriarcal; a la vez que, irónicamente, se preservan varias de las reglas que dicho poder impone para regular los patrones de comportamiento entre mujeres y hombres.

No sería prudente exigir de Lloréns un modo de pensar y representar totalmente opuesto a los códigos culturales de su tiempo, ya que su efectividad radicó precisamente en el nivel de acceso a sus interlocutores inmediatos y, admitámoslo, a los de tiempos posteriores. Incluso, su lectura sigue siendo popular entre los estudiantes de hoy día. Sin embargo, entiendo necesario reconocer y analizar la presencia de estas construcciones de género en la voz poética de *Voces de La Campana Mayor*, para intentar explicar y comprender mejor el porqué siguen siendo tan tensos los debates sobre la sexualidad, sus apropiaciones y juegos de poder en la literatura puertorriqueña.

El ingenio artístico se despliega en la creación de textos de gran valor estético, ricos en metamorfosis y en poderosas imágenes sensoriales que nos transportan desde el verso embriagador hasta la reflexión sociológica más contundente. Ello repercute en las concepciones que se van hilando acerca de la sexualidad, tanto en sus ritos sociales como en los alcances de su ejercicio. La recurrencia a la fábula no sólo nos revela el caudal cultural de la voz poética; también funciona como vehículo para criticar la hipocresía moral de las

sociedades humanas, comparándolas con las manifestaciones afectivas y existenciales de los animales en contextos similares:

Anoche, a medianoche, parió un gatito  
Zapaquilda la blanca, la gata chula  
que eriza en la cumbre de los tejados  
el lirio de su cola que al aire ondula.  
La zalamera cola de Zapaquilda  
retoza como alegre chorro de espuma,  
y en la negra pizarra de cada noche  
raya curvas y rectas color de luna.  
Zapaquilda es a un tiempo leche y tetera  
blanca de porcelana de la Cartuja,  
que al verterse de noche desennegrece  
la olla de café prieto de la hora oscura;  
y guarda en el misterio de su alacena  
el azúcar que todo su cuerpo endulza.  
Los misifúes vecinos de la comarca  
lamieron el salobre terrón de azúcar,  
y hasta los más falderos y apendejados  
conocen la salumbre de su dulzura.  
A la nueva del gato recién nacido,  
todos se sienten padres de la criatura,  
y a rendirle tributo de golosinas  
acuden amorosos a ver la cuna.  
Ante ellos, Zapaquilda la cola enarca  
y a todos confiesa la misma duda...  
Unos a otros se miran y filosofan...  
Y a la luz de la mística ciencia suma,  
la que natura omnia animalia docuit,  
desbravecen la física de sus uñas.  
—No sabemos —dice uno— de quién es hijo.  
—Quién —interrumpe otro— tiene la culpa?...  
Y lo proclaman hijo de Dios, de todos,  
de la noche, de un tibio rayo de luna.  
Fállanlo así los gatos, sin biblioteca,  
y lamiendo al gatito, su amor maullan.  
Si hubieran sido hombres, en vez de gatos,  
lo declaraban un hijo de la gran puta.  
(Voces de la Campana Mayor, p. 127-128).

El personaje de Zapaquilda, la gata, funge como pilar de una contra propuesta al discurso patriarcal, ya que desculpabiliza la libertad sexual de la

mujer alegorizada en su representación. Además, dicha representación, al encarnar el papel de madre, es pareada con la figura de La Madre del “hijo de Dios, de todos”, María; imagen sagrada de la mujer occidental. Pureza de conciencia y actos están implícitos en la blancura de Zapaquilda; blancura que traza líneas y demarca espacios como lo haría un instructor en la pizarra; blancura que desennegrece, que arroja luz y se impone sobre el murmullo de “la hora oscura”. Es al final del poema donde la voz poética sentencia la pobreza moral de los hombres que juzgarían a la mujer-madre figurada y a su hijo; la misma mujer con la cual tendrían ocasión de gozar, pecando desde sus propias y muy oscuras conciencias. La figura de la mujer toma un rol central como agente de acción y como objeto de deseo y admiración. En los *poemas La Luna durmió conmigo* y *Bendito sea el Diablo*, la mujer es quien toma la iniciativa en el acto de cortejar, además de gozar, aparentemente, de una plena libertad de movimiento e independencia de las leyes sociales que regulan su comportamiento. La mujer que se presenta, atenta, aborda, posee; decide dónde, cuándo y cómo se entrega al placer, sin que hombre alguno la controle:

[...] ella se desnuda, se ha metido a mi cama.  
Viene de lejos, de detrás de las nubes, [...]  
Viene que huele a besos [...]  
Viene que sabe a selva: tal vez, en el camino,  
la curva de su cola rozó con la montaña [...]  
Viene a dormir conmigo, a que la goce y bese,  
y a cantar la mentira de que a mí solo me ama.  
(Voces de la Campana Mayor, p. 43-44).

En el caso del poema *Bendito sea el Diablo*, la mujer encarna el poder de Satanás, recipiente del deseo que la moral general considera pecaminoso y al cual la voz poética que lo evoca abraza como bendición:

Bendito sea el Diablo [...]  
Brinda una flor en su espumosa jarra  
y una mujer surgiendo de la espuma [...]  
No importa si la flor es venenosa  
o es el infierno la mujer hermosa  
en cuya tentación he de caer [...]  
Bendito sea el diablo que me tienta [...]  
con una flor y en forma de mujer.  
(Voces de la Campana Mayor, p. 51-52).

Pero, ambas representaciones de la mujer, audaz y poseedora, comparten entre sí unas características en común. Al igual que las mujeres de los demás poemas, ambas gozan de un toque sutil en la expresión de su

sensualidad; de la misma voluptuosidad que las hace comparables a otros placeres sensoriales (perfume, comida, bebida); por tanto, asequibles y apetecibles ante los ojos del hombre patriarcal (Ramírez, 1993). Nada hay de rudo y tosco en estas mujeres, comparable al status de poder y al modo de ser de lo que se considera *ser hombre* o estar en paridad con éste. Aún cuando los roles de iniciativa y arrojío sexual se ven invertidos en varios de los poemas de *La Campana Mayor*, las representaciones de la mujer preservan el rasgo distintivo que la sociedad convencional entiende como propio del su naturaleza; la femineidad. Si bien Lloréns cuestiona “los densos estatutos sociales que les suplician el cuerpo y les atontan el alma” (Voces de la Campana Mayor, p. 165- 168) a todas las mujeres del mundo, vale la pena cuestionar qué aspectos de la llamada femineidad ayudan a perpetuar su cosificación, en lugar de promover su reconocimiento como figuras pares en derechos humanos con respecto a los hombres.

Los patrones culturales que establecen ciertas maneras de evaluar y clasificar las relaciones humanas, nos instan a entender y aceptar sus ideas como postulados de un orden natural supremo. Tanto el folklore como los discursos nacionalistas hispanoamericanos y caribeños —e incluso los religiosos— respaldan la idea de una heterosexualidad compulsoria como signo de integridad moral. A partir de dicha idea, las características físicas y psicológicas están polarizadas entre hombres y mujeres, haciendo hincapié en algunas diferencias de índole anatómica. A los primeros, se les otorga el poder decisional y el vigor corporal, mientras que a las últimas se les asigna un papel de complemento pasivo y una corporeidad grácil, “deliciosa”, solamente efectivos a la hora de ejercer el trabajo doméstico, el rol de la maternidad o el placer sexual. Aunque dichas concepciones han ido cambiando a través del tiempo, muchas de sus reglas siguen vigentes en las voces letradas de la actualidad y, sobre todo, en la cultura de masas. Es así como se niega la existencia real de la diversidad fisiológica y mental humana, mucho más rica y compleja que la dualidad establecida como lo ideal: hombres grandes, fuertes e inteligentes; mujeres pequeñas, gráciles, débiles. Judith Butler (1990), profesora de Humanidades en la Universidad de John Hopkins, en Estados Unidos, comenta al respecto:

[...] On some accounts, the notion that gender is constructed suggests certain determinism of gender meanings inscribed on anatomically differentiated bodies, where those bodies are understood as passive recipients of an inexorable cultural law. [...] then it seems that gender is as determined and fixed as it was under the biology —is— destiny formulation. In such case, not biology, but culture, becomes destiny. ( p. 8)

La hermosura, la sutileza y otros atributos, entendidos como lo natural y propio de la mujer —a partir de construcciones culturales— la sitúan en un contexto cerrado, dentro del cual las características que le son atribuidas suelen convertirse en objetos de crítica y penalización, una vez salen del control de la mano patriarcal. Aunque, por un lado, Lloréns combate en algunos de sus versos dicha visión, su actitud ante la situación de la mujer en su poesía resulta ser un tanto ambigua. En su discurso textual, es la voz poética masculina quien moldea y determina qué tipo de atributos son dignos y propios del sexo opuesto —asumiendo una mirada tradicionalista— negándoles así a las mujeres una plena autonomía en el ejercicio de su libertad, más allá del espacio imaginario. Aún cuando Lloréns exalta el poder sensual de su representación textual de la mujer, es la voz poética masculina quien la goza, en lugar de ser ella, la mujer aludida, quien goce al varón que la nombra. Ello se dramatiza en la ausencia corporal de la voz poética masculina (que no habla de su propio cuerpo), la cual demarca sus deseos y canaliza sus conflictos en y desde el objeto textual que nombra: la mujer. Además, se pasa por alto la posibilidad de reconocer otras experiencias de qué es **ser mujer**, fuera de los límites tradicionales que demarcan lo que se considera su esencia, incluso cuando se nombra a la mujer que ama y desea a otras mujeres:

Sol matutino, tu desnudo cuerpo,  
que de pie frente al mar es una estatua,  
reta al sol corcovado de la tarde  
que babea el poniente a tus espaldas.  
La abeja del amor sus cinco luces  
en las orquídeas de tu cuerpo clava.  
Y a lamerte los pies, sobre la arena  
la onda azul su lengua azul alarga.  
Bella, tan bella como tú, tu sombra  
se ha tendido desnuda entre las aguas;  
no blanca y rubia como tú, tu sombra  
parece una morena que se baña;  
parece una morena, y sobre ella  
cae tu blancura cuando al mar te lanzas,  
arropándola toda con tu cuerpo,  
como arropara Safo a sus esclavas;  
y en el lecho del mar desaparece  
la hembra morena bajo la hembra blanca.  
(Voces de la Campana Mayor, p. 243-244).

No hay en la poesía de Lloréns una figura de mujer que no sólo se equipare al hombre en términos de su capacidad e independencia para escoger, sino también en el habla, atuendo y maneras de conducirse. Una figura de esa

naturaleza distaría, en definitiva, de ser un objeto grácil, manipulable y, por tales razones, placentero ante la mirada patriarcal. Es así como las construcciones de género sexual operan sobre la concepción del placer frente al cuerpo deseado. No debemos olvidar que el poema, como texto y mediante la creación metafórica, posee facultades para codificar y representar a la manera de su emisor (el autor implícito) la realidad humana ( Núñez Ramos, 1998). Sin embargo, en obras literarias mucho más antiguas, como la de *El Quijote* de Cervantes, se da crédito a otra presencia de mujer, ausente en la poesía de Lloréns: se trata nada más y nada menos que de la dualidad representada por las figuras de Aldonza Lorenzo y Dulcinea del Toboso. Resulta interesante el cómo se ubica a la figura de Dulcinea —lo delicado; ideal tradicional de ser mujer— en la esfera del ensueño o lo imaginario (1), mientras que al personaje de Aldonza —lo rudo, fuerte e impactante; censurado en las mujeres— se privilegia en el espacio de lo real y concreto, aún cuando todo ello converge dentro de un texto que explora los múltiples niveles de ficción versus la realidad. Aquello que se postula como verdadero y absoluto —en el caso del sueño patriarcal de nuestras letras— permea todas o casi todas las imágenes textuales que recrean la polarización exagerada de atributos físicos y espirituales entre hombres y mujeres. No está contemplada la posibilidad de nombrar, ni de forma implícita, el libre fluir de actitudes y manierismos entre ambos sexos. Incluso, la cultura popular toma como chivo expiatorio al discurso homo erótico, tildándolo de imitador caricaturesco, y hasta usurpador, de las representaciones modales —transgredidas o replanteadas— que se entienden como propias y exclusivas de un contexto heterosexual. Mary S. Gossy (1995), profesora de literatura comparada de la Universidad de Rutgers, dice al respecto:

In terms of feminist theory and practice in the twentieth century, a butch is a woman who plays a role culturally encoded as masculine in relationship to a femme, who is a woman playing a role culturally encoded as feminine [...] It is, rather a displacement and reinterpretation of gender roles whose specific values come from the relationship enacted by two female bodies together. (p. 8)

Esta otra dimensión de la corporeidad de la mujer, aún dentro de un contexto heterosexual, crea una distancia inmediata entre ella y la visión masculina que, al no vislumbrar la posibilidad de mitificar y someter a ese otro cuerpo, no lo aborda sexualmente, aunque le reconozca su valor estético.

Esta construcción de género sexual —que condiciona el goce erótico—, no sólo funciona como distintivo de posiciones jerárquicas, sino también como calificativo de orientación sexual, con todas las cargas sociales implicadas dentro de una visión cultural que, en todos sus niveles, penaliza la

transgresión de los papeles sexuales y sociales implantados por su discurso. La Aldonza “hecha y derecha y de pelo en pecho” de Cervantes, o cualquier otra presencia de mujer con dichos rasgos, no sería lo que nuestro Lloréns consideraría como una figura representativa del sexo opuesto. En nuestra poesía tradicional, cualquier imagen que aluda a una mujer dura, recia, con algún asomo de fortaleza u ausencia de femineidad, no goza de mucho o ningún reconocimiento. Tanto el discurso naturalista como los viejos enfoques nacionalistas puertorriqueños, recalcan en la atribución total de las manifestaciones fenotípicas y psicológicas del ser humano al espacio físico en donde habita (clima, topografía, etc.); claro, todo enmarcado dentro de una concepción heterosexista de la realidad. Incluso, al momento de comentar sobre cualquier otra referencia al estado de pobreza en que se encuentre la mujer campesina, priman en el texto los discursos tradicionales ya mencionados. En dichos casos no es la “naturaleza intrínseca” de la mujer lo que la lleva a adoptar una presencia determinada, sino su circunstancia social y geográfica:

A doña Panchita el sol  
la hizo de carne trigueña.  
El sol la hizo buena moza.  
El sol la hizo buena hembra.  
Le puso negro el cabello;  
negras las pupilas negras;  
le puso dulces los labios;  
le puso dulce la lengua.

Dicen que dicen que doña Panchita  
novia es del sol tropical que la besa.  
Dicen que dicen que doña Panchita  
siente que hierve la sangre en sus venas.  
Dicen que dicen que doña Panchita  
ha de pecar bajo el sol que la quema.  
Dicen que dicen que si ella pecara  
culpa sería del sol de su tierra.

Las flores perfuman.  
Los pájaros vuelan.  
Y doña Panchita  
es hija de Eva.  
(Voces de la Campana Mayor, p. 107-108).

Doña Panchita no es una buena hembra, de carnes dulces y olorosas, a causa del adoctrinamiento cultural, sino porque así la hizo la naturaleza. Tampoco es trigueña por su herencia interracial, sino a causa del sol tropical



que la quema. La figura de mujer representada en *Voces de la Campana Mayor* pierde toda la autonomía que se le otorgaba en los primeros poemas, para convertirse en una corporeidad minusválida, pasiva, totalmente a merced de “el sol de su tierra”; entidad masculina que la moldea y maneja según sus deseos, ubicándola en el mismo contexto bíblico donde es concebida como cuerpo de la lujuria y la provocación —sin achacarle toda la culpa, por supuesto. Ni siquiera se plantea un desafío total a las alegadas leyes naturales que respaldan al patriarcado, ni a la puesta en vigor de su idiosincrasia en la concepción del paisaje, la vida cotidiana y de todo lo que se considera dentro de sus juicios valorativos como ‘lo bueno’; condicionado a unos dónde, cómo y cuándo muy específicos:

Ay, que lindo es mi bohío  
y qué alegre mi palmar  
y qué fresco el platanar  
de la orilla del río.  
Qué sabroso tener frío  
y un buen cigarro encender.  
Qué dicha no conocer  
de letras ni astronomía.  
Y qué buena hembra la mía  
cuando se deja querer.  
(*Voces de la Campana Mayor*, p. 254).

Aún queda mucho por hacer en favor de nuestra evolución cultural y del cómo formamos nuestras subjetividades frente a nuestras realidades inmediatas. Sin embargo, es importante recordar que Luis Lloréns Torres sienta precedentes de vital importancia para el surgimiento de la nueva poesía que precederá a la suya y a la de sus contemporáneos. No sólo desvincula al acto sexual de una función meramente biológica, sino que lo eleva al nivel donde residen las fuerzas del arte como energía creadora, sublime; valiéndose de los mismos códigos e imágenes que se utilizan para trazar y preservar límites en la pronunciación de la existencia humana y transhumana. Vale reconocer que el gesto de apertura y de entrega total en las poesías del libro *Voces de la Campana Mayor* apunta hacia el comienzo de nuevas concepciones dentro de nuestra literatura. Concepciones que, a su vez, se deben tomar en consideración en las propuestas curriculares alternas y progresistas, sin que se proscriban textos ni lecturas, que necesita la enseñanza de la literatura en nuestras escuelas. La celebración de una figura sensual de la mujer —aunque limitada por el concepto de género— nos muestra aspectos muy útiles para la reflexión acerca de la realidad en la que vivimos y del poder creador de nuestro espíritu; dentro y fuera de la página.

## Referencias

- Alegría, I. (1990, abril). La imagen de la mujer en los medios. *Mujer. Diálogo*: 12.
- Bergmann, E. L. & Smith, P. J. (1995). ¿Entiendes? Queer Readings, Hispanics Writings. En: Mary S. Gossy. *Aldonza as a Butch: Narrative and the Play of Gender in Don Quijote*. Durham and London: Duke University Press.
- Butler J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Cruz Velázquez, J. (1998, mayo). Literatura Puertorriqueña: Textos y negociaciones con los adolescentes de hoy. *Cuaderno de Investigaciones en la Educación*, 12: 3-11
- Echevarría, A. (2000). A desocultar la cuestión del género en la poesía negra de Luis Palés Matos: una gestión educativo-libertaria. *Pedagogía*, 34: 113-128.
- Gómez C. & Rubí de M. (febrero 1991). El discurso masculino sobre la mujer. *Fem*, 15:98
- Lloréns Torres, L. (1935) *Voces de la Campana Mayor*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Literatura Puertorriqueña.
- Lloréns Torres, L. (1940) *Alturas de América*. San Juan de Puerto Rico: Baldrich & Co.
- López Baralt, L. (1992). *Un Kama Sutra español*. Madrid: Ciruela.
- Meléndez, A. S. (2000). Alterando nuestros cuerpos. *Primera Hora* (21 de sept. 30), p.30.
- Núñez Ramos, R. (1998). *Teoría de la literatura comparada: La poesía*. España: Síntesis.
- Ramírez, R. L. (1993). *Dime Capitán: Reflexiones sobre la Masculinidad*. Puerto Rico: Huracán.
- Scharatt, S. (1990, abril). Nuestros pobres cuerpos. *Mujer. Diálogo*: 12.
- Vega, A. L. (1994). *Esperando a Loló y otros delirios generacionales*. Río Piedras: Editorial Universidad de Puerto Rico.

## Notas

<sup>1</sup> Dicho procedimiento artístico formaba parte de las tradiciones neoplatónica y provenzal que —aunque distintas en varias de sus reglas fundamentales— comparten entre sí una vertiente conceptista, en la cual prima la necesidad de crear un ideal de belleza humana (justificable ante la noción prevaleciente de lo divino o equiparable a ésta) que funge como agente homogeneizador de la realidad. Ver: López Baralt, L. (1992). *Un Kama Sutra español*. Madrid: Ciruela. 147-167.