

REVISTA DE
ESTUDIOS
HISPÁNICOS

REVISTA DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS
“FEDERICO DE ONÍS”
Fundada en 1928

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS
Fernando Feliú Matilla

DIRECTOR DEL SEMINARIO
Miguel Ángel Náter

DIRECTOR DE LA REVISTA
Miguel Ángel Náter

JUNTA HONORARIA

Luis de Arrigoitia
Humberto López Morales
José Luis Vega
Luis Rafael Sánchez
Mercedes López-Baralt
Magali García Ramis

Mario Vargas Llosa
Sergio Ramírez
José Alcántara Almánzar
Clara Janés
Luce López-Baralt

JUNTA EDITORA

Ramón Luis Acevedo Marrero
María Inés Castro Ferrer
Nívea de Lourdes Torres Hernández

Fernando Feliú Matilla
María Teresa Narváez Córdova

CORRESPONSALES DE LA JUNTA EN EL EXTRANJERO

María Caballero Wangüemert
Universidad de Sevilla

Noé Jitrik
Universidad de Buenos Aires

Jacques Joset
Universidad de Lieja

Julio Ortega
Universidad de Brown

Wilfried Wvondo
Universidad de Yaoundé I (Camerún)

Caridad Atencio
Centro de Estudios Martianos (Cuba)

Lucía Stecher
Universidad de Chile

Eva Núñez Méndez
State Portland University

JUNTA EVALUADORA EXTERNA

Rafael Olea Franco
Colegio de México

Néstor Rodríguez
Universidad de Toronto

Guissela Gonzales Fernández
Universidad Nacional Mayor
de San Marcos

Rita de Maeseneer
Antwerper University

Juan Carlos Abril
Universidad de Granada

Helena Usandizaga
Universitat Autònoma de Barcelona

Hortensia Morell
Temple University

Liliana Weinberg
Universidad Autónoma de México

Elsa Noya
Universidad de Buenos Aires

Oscar Javier González Molina
Universidad Pontificia Bolivariana

Jim Alexander Anchante Arias
Universidad de San Ignacio de Loyola

Elías Rengifo de la Cruz
Universidad Nacional Mayor
de San Marcos

Nicasio Urbina
University of Cincinnati

Santiago López-Ríos
Universidad Complutense de Madrid

Ruth Fine
Universidad Hebrea de Jerusalén

Eric Dickey
Northwest Missouri State University

Marcel Velázquez Castro
Universidad Nacional Mayor
de San Marcos

Maia Sherwood Droz
Universidad Ana G. Méndez

Rocío Arana
Universidad Internacional de la Rioja

Yolanda Martínez-San Miguel
Rutgers, the State University
of New Jersey

EVALUADORES INTERNOS
Departamento de Estudios Hispánicos

Emilio Ricardo Báez Rivera, Ph. D.	María Luisa Lugo Acevedo, Ph. D.
Rafael Bernabe Riefkohl, Ph. D.	Carmen Ivette Pérez Marín, Ph. D.
Sofía Irene Cardona Colom, Ph. D.	Pamela Phillips, Ph. D.
Margarita del Rosario Angleró, Ph. D.	Zaira O. Rivera Casellas, Ph. D.
Carmen N. Hernández Torres, Ph. D.	Mayra Santos Febres, Ph. D.
Rosa Guzzardo Tamargo, Ph. D.	Sunny Cabrera Salgado, Ph. D.

**FACULTAD DE HUMANIDADES
RECINTO DE RÍO PIEDRAS
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO**

PRESIDENTE: Dr. Jorge Haddock Acevedo
RECTOR: Dr. Luis Á. Ferrao Delgado
DECANA: Dra. Agnes Bosch Irizarry

Envío de artículos y canje: Seminario de Estudios Hispánicos
13 Ave. Universidad #1301
San Juan, Puerto Rico 00925-2533

Correo electrónico: reh.pr@upr.edu

SUSCRIPCIÓN ANUAL:

Instituciones	\$50.00
Público	\$30.00
Estudiantes	\$20.00

Copyright, 2014

Seminario de Estudios Hispánicos
Federico de Onís

ISSN 0378-7974
e-ISSN 2638-471X

La *Revista de Estudios Hispánicos* puede consultarse en las siguientes bases de datos: Latin American Index (LATINDEX); Chicago Index; Hispanic American Periodical (HAPI); Handbook of American Studies (HLAS); Dialnet y Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades (CLASE).

Las opiniones y hechos contenidos en cada artículo son responsabilidad exclusiva de sus autores. El Seminario de Estudios Hispánicos "Federico de Onís" no se responsabiliza, en ningún caso, de la credibilidad y autenticidad de los trabajos. El material publicado en este número no puede ser reproducido, total ni parcialmente, sin el permiso escrito de la Junta Editora. Si hace referencia al mismo, es preciso citar la procedencia.

REVISTA DE ESTUDIOS HISPÁNICOS
PUBLICACIÓN BIANUAL DE INVESTIGACIONES LITERARIAS,
LINGÜÍSTICAS Y CULTURALES DEL MUNDO HISPÁNICO

NUEVA ÉPOCA AÑO 7 NÚMERO 2 2020

SUMARIO

ARTÍCULOS

Dossier: Literatura hispanoamericana colonial

Emilio Ricadro BÁEZ RIVERA. Antesala de una ilusión cumplida. Cinco miradas jóvenes a algunos clásicos de la literatura colonial hispanoamericana..... 13

Roberto Andrés TALAVERA PAGÁN. «Merced de eridas que recevi de Dios»: simbología bélica en los hológrafos de santa Rosa de Lima

“Merced de eridas que recevi de Dios”: Warlike Imagery in the Holographs of Saint Rose of Lima 25

Sheila Yalizmar TORRES NAZARIO. *La captatio benevolentiae* y los rasgos picarescos en los *Infortunios de Alonso Ramírez*

The captatio benevolentiae and the Picaresque Features in the *Infortunios de Alonso Ramírez* 47

José Luis DÍAZ BÁEZ. Los *Infortunios de Alonso Ramírez* o la picaresca sin pícaro

Los Infortunios de Alonso Ramírez or the Picaresque without a *Pícaro* 73

Jorge Antonio SÁNCHEZ RIVERA. Los rasgos de la mujer medieval en *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz

The Traits of the Medieval Woman in *Pawns of a House*, by Sister Juana Inés de la Cruz 91

Emanuel BRAVO RAMOS. Las formas de la arcilla: Significaciones sobre el aborígen en el discurso de la conquista de América y sus repercusiones hasta hoy

The Shapes of Clay: The Significations of the Aboriginal in the Discourse of the Spanish Conquest of the Americas and its Contemporary Implications 113

NOTAS

Luce LÓPEZ-BARALT. ¿Qué descubre realmente Manuel Martínez Maldonado en *El descubrimiento*? 147

RESEÑAS

Xiomara FELIBERTY. Rivera Garza, Cristina. *Autobiografía del algodón*. México: Literatura Random House, 2020. 165

PUBLICACIONES RECIBIDAS 171

COLABORADORES 177

RED DE REVISTAS 185

MANUAL DE PROCEDIMIENTOS 189

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS 193

La Revista de Estudios Hispánicos agradece al doctor Emilio Ricardo Báez Rivera la aportación económica para la edición de este volumen y la organización del dossier relativo a la literatura hispanoamericana colonial.

Dossier

Literatura hispanoamericana colonial

ANTESALA DE UNA ILUSIÓN CUMPLIDA. CINCO MIRADAS JÓVENES A ALGUNOS CLÁSICOS DE LA LITERATURA COLONIAL HISPANOAMERICANA

*Emilio Ricardo Báez Rivera, Ph. D.
Catedrático
Departamento de Estudios Hispánicos
Universidad de Puerto Rico*

Las presentes páginas de este *dossier* son, principalmente, el producto refinado de la monografía final con que cuatro de los cinco exponentes concluyeron el curso de Literatura Colonial Hispanoamericana (ESHI 6439) que dicté en agosto de 2018. Los menciono en orden alfabético, aunque el buen vino se sigue sirviendo hasta el final del convite: Emanuel Bravo Ramos, José Luis Díaz Báez, Jorge Antonio Sánchez Rivera y Sheila Yalizmar Torres Nazario. Ellos constituyen no solo lo más granado de aquella experiencia docente, sino una muestra *bona fide* de la solvencia del estudiantado graduado del Programa Graduado de Estudios Hispánicos y de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. El quinto autor es Roberto Andrés Talavera Pagán, el Benjamín de esta tribu de *younger scholars* boricuas. Su trabajo cerró con marcha triunfal el tema de la Literatura Mística Hispánico-Transatlántica que impartí bajo el curso subgraduado Temas Interdisciplinarios de la Literatura Hispanoamericana (ESPA 4999) en enero de 2017. Me place reseñarlos brevemente, según aparecen en el *dossier*.

Roberto Andrés Talavera Pagán exploró a fondo uno de los temas atisbados en mi tesis doctoral¹ y en mi libro sobre santa Rosa de Lima²: las *arma Christi* de las cuales se sirve la voz lírica rosariana para expresar sus vivencias extraordinarias con el Amado encarnado. De antiquísima tradición antiguo-medieval en la contemplación del Cristo sufriente y en la exhortación paulina a la lucha espiritual con sus merecidas recompensas, las *arma Christi* conforman un instrumental simbólico preeminente en el discurso teológico-místico del cristianismo. Alegorizando «aspectos fundamentales de su vida y de su peculiar espiritualidad» –aduce nuestro novísimo *scholar*–, la panoplia espiritual rosariana obedece a un hábil uso de este instrumental militar al servicio de la comunicación de su fenomenología mística. Es que nuestra santa boricuo-peruana encontró espacio cómodo en el bimilenario discurso bélico-sacro que arranca con el *en garde* paulino para combatir al demonio (Ef 6, 10-18) a la vez que hunde sus raíces en el conocido canto XVIII de la *Ilíada*, donde Hefesto cede a la petición de Tetis y reviste a Aquiles con una nueva armadura; porque si no hay héroe sin equipo digno de su destreza en el combate físico, cuánto más en la pugna espiritual. Aquí Talavera Pagán arroja valiosa luz sobre la tradición cristiana que sumó las heridas de muerte en el cuerpo de Cristo a los consabidos instrumentos de la crucifixión (corona de espinas, látigo, columna, cruz, clavos, lanza, etc.), con lo cual la lanzada en el costado izquierdo devino en Su mismo cuerpo según «la alegoría medieval que sustituyó conceptualmente al Dios hecho hombre por la herida más ilustre que le fue infligida en el momento de la corroboración de su muerte». Nunca mejor expresado.

La polisemia medieval de las *arma Christi* superó el valor paulino de la defensiva panoplia espiritual a la luz de su relación con el culto a las reliquias y se volvió en un motivo iconográfico tan laxo que resultó de fácil extrapolación en el culto extremo al Cristo más deshumanizado y deforme por la violencia. Su peculiar asociación con experiencias

¹ *Lejos de la sombra de los alumbrados. La literatura místico-visionaria de las criollas de Hispanoamérica colonial: venerable sor María Magdalena de Lorravaquio Muñoz (Nueva España, 1574-1636), santa Rosa de Lima (Perú, 1586-1617) y sor Jerónima del Espíritu Santo (Nuevo Reino de Granada, 1669-1727)*, Facultad de Filología, Departamento de Filologías Integradas, Área de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Sevilla, España, 2005.

² *Las palabras del silencio de santa Rosa de Lima o la poesía visual del Inefable*, Iberoamericana/Vervuert, 2012.

extraordinarias de tipo afectivo no se hizo esperar en la creación de una retórica de la mística de la Pasión nupcial, cuyo lenguaje comunicaba un afán de fiel imitación del sufrimiento de Cristo como gesto de reciprocidad a Su amor de entrega total y voluntaria a la muerte redentora. En esa *imitatio crucis*, Cristo premiaba amorosamente a Sus elegidas con alguna de Sus *arma* (un clavo, una lanzada, un beso a Su costado abierto, estigmas, entre otras) a modo de confirmación de Sus desposorios con ellas, que devienen extensiones de Su cuerpo doliente y glorioso a un tiempo. Luego, la voz lírico-iconográfica de santa Rosa se sirve de estos elementos bélicos siguiendo a pie juntillas las voces más reconocidas de la literatura mística europea, aunque con marcados rasgos propios. Estas armas crísticas infligen a la protagonista poética «acaso para expresar reproche o, más probablemente, como muestra de un amor terriblemente sufriente», pero gozoso, según aduce Talavera Pagán. De ahí que nuestra santa boricuo-peruana llame «heridas» o «mercedes» de amor a las quince experiencias extraordinarias que vivió y expresó a título de emblemas y empresas en lo que ha sobrevivido de su obra literario-plástica: sus dos hológrafos que le confieren el honor de ser la primera poeta místico-visionaria de las colonias españolas de ultramar. No imagina el lector o la lectora mi insistencia al autor para que publicara este magnífico trabajo que no dudaré en citar *in extenso*.

De la mística a la picaresca. Con la teoría muy fresca del género narrativo de la picaresca, impartida en el curso graduado La Novela Picaresca I (ESHI 8539) a cargo de la Dra. María Luisa Lugo Acevedo en enero de 2018, dos de nuestros estudiosos capitalizaron nociones axiales como la *captatio benevolentiae* y lo picaresco en fuego cruzado sobre los *Infortunios de Alonso Ramírez* desde perspectivas muy distintas: la retórico-discursiva y la genérico-protagónica.

Sheila Yalizmar Torres Nazario reconoce el intrincado ADN literario de los *Infortunios*, a caballo entre la narración histórica y la ficción narrativa, para centrar su comentario en la función poética de la *captatio benevolentiae* empleada magistralmente por Carlos de Sigüenza y Góngora con el fin de persuadir a su ínclito lector, Gaspar de la Cerda Sandoval Silva y Mendoza, conde de Galve y virrey de la Nueva España entre 1688 y 1696, a auxiliar a Ramírez en su solicitud de dineros que le permitieran recuperar su fragata custodiada en Yucatán por piratas ingleses. Sabido es que De Sigüenza y Góngora obedeció la orden del virrey y fungió de

amanuense a Ramírez al poner por escrito su relato; sin embargo, de igual conocimiento es que dicho amanuense ya se había ejercitado en «apelar a la sensibilidad estética» del virrey –afirma certeramente Torres Nazario–, «a quien se refirió como V. Ex.^a [Vuestra Excelencia]», en vista del mecenazgo del conde que había posibilitado la publicación de la *Libra astronómica y filosófica* del polígrafo mexicano, tan amigo de sor Juana. La estrategia discursiva de De Sigüenza y Góngora se le antoja a nuestra autora de manera pendular, porque «apela a las virtudes de “vuestra excelencia” en un orden que implica un juego entre la solicitud y la falsa modestia». Haciendo hincapié en el hambre y las vicisitudes padecidas por Ramírez y expuestas por él ante la audiencia concedida por el virrey, Torres Nazario entiende que el autocompadecimiento fue la clave que le logró a Ramírez no solo el acceso al virrey, sino su autorización para la composición de *una relación autenticada* en torno a todos los infortunios del informante boricua.

Lo más significativo del estudio de Torres Nazario consiste en la identificación precisa del tipo de *captatio benevolentiae* usada por De Sigüenza y Góngora como eje discursivo del autor oral puertorriqueño. Según la usanza de la relación histórica, Alonso Ramírez partió de su origen misérrimo y de sus primeros contratiempos –todo lo que escapaba de sus manos– hasta que culminó en la (auto)caracterización de su tripulación y de él mismo en calidad de mártires victimizados por los despiadados piratas ingleses. Es la *benevulum parare* (‘preparación de la benevolencia’), recomendada en la *Rethorica* clásica, especialmente en los asuntos más indefendibles –como bien explica Eduardo Fernández Fernández³– o clasificables bajo la categoría del *genus anceps* (‘categoría equívoca’), que recogía los casos de fallos judiciales difíciles en los cuales la benevolencia del magistrado podía resultar decisiva. Con el objetivo claro de «ganar la simpatía y compasión del oidor o lector, y provocar que este sienta antipatía hacia quienes le han causado tantos sufrimientos», Torres Nazario devela estructuras morfosintácticas en los *Infortunios* «cuya frecuencia indica que hay conciencia retórica de lo que se expresa». Finalmente, la función de la *benevulum parare* responde –según nuestra estudiosa cayeyana– al entretenimiento; por eso los infortunios no solo trenzan la totalidad del discurso del protagonista,

³ *Preceptiva retórica clásica: tradición y pervivencia de las técnicas persuasivas en la publicidad*, tesis doctoral, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, España, 2002, 281.

sino que el propio término se instala en el inicio del título. Es un comentario filológico de impresionante valor crítico al texto clásico hispanoamericano, en el cual Torres Nazario hace las mejores galas de su latín clásico, además de la agudeza de su intuición literaria.

José Luis Díaz Báez se ampara en las hipótesis de Agustín Redondo, estudiadas más a fondo por Roberto González Echevarría en su aplaudido *Mito y archivo*, a fin de argüir lo opuesto a la opinión generalizada: «no se trata de que los *Infortunios*, como relación, hayan emulado a la picaresca, sino que la picaresca, en sus comienzos, incorporó las estrategias retóricas de la relación». Lo fundamental de esta audaz perspectiva establece los orígenes de la picaresca en el punto de flexión más novedoso de la novela moderna, cuando superó sus manifestaciones previas de ficción *per se* y mimetizó el discurso legal. Asimismo, Díaz Báez documenta que la edad del protagonista cuando salió de Puerto Rico (trece años) ha despertado la interrogante étnica en algunos críticos, pues se trata de la mayoría de edad en la población judía; al cabo de ese año, los nuevos adultos eran instruidos en el ceremonial comunitario del *bar mitzvah*. Aun así, nuestro joven estudioso cuestiona que la salida súbita de Ramírez de San Juan de Puerto Rico pueda ser interpretada como «el inicio de un viaje expiatorio comenzado para purgar lo abyecto que se consideraba de su linaje», lo cual —en palabras del mismo protagonista— le hubiera merecido «la pena de este delito, la que se da en México a los que son delincuentes, que es enviarlos desterrados a Filipinas» (*Infortunios* 100)⁴. Fundamenta su percepción en que el carácter expiatorio del viaje de Ramírez adolece de lógica porque, por un lado, «incrementa las probabilidades de muerte al regresar a la tierra de la que se presume que huyó su padre»; por otro lado, el aventurero boricua «tampoco muestra estar dispuesto a morir por su “mácula” en actos temerosos motivados por el autocastigo», entre otros tantos ejemplos que demuestran la improbabilidad de su atribuido linaje criptojudío.

Alonso Ramírez tampoco se presenta frío ni de calculada insensibilidad, y su ironía parece algo distante de lo que denomina Díaz Báez como «la perspicacia desengañada del pícaro». Todavía más: si el pícaro resiste a la completa asunción de la etiqueta de criminal *stricto sensu*, Ramírez ni siquiera se acerca a este modelo de transgresión; por el contrario, hay en el viajero boricua a «un devoto de la Virgen de Guadalupe y encontramos

⁴ Alonso Ramírez y Carlos de Sigüenza y Góngora, *Los infortunios de Alonso Ramírez*, Estelle Irizarry (ed.), Editorial Cultural, 1990.

en el texto un caso particular que se relata como un milagro». Hasta los contados episodios irrisorios que salpican la narración de los *Infortunios* empalidecen de pura ridiculez ante «la mordacidad satírica de la picaresca». Para terminar, Díaz Báez contrasta las relaciones paterno-materno-filiales entre Alonso Ramírez y los tradicionales pícaros como las puntas opuestas de un arco, pues la decencia y honorabilidad de la madre del puertorriqueño se opone al modelo marginal de la madre de Lázaro; de igual modo sucede con Lucas de Villanueva, el padre de Ramírez, de comportamiento intachable comparado con el del negro Zaide, pillo y de conducta sexual libérrima. En estas páginas, en fin, se evidencia, con solvencia inconcusa e ingeniosa redacción, lo imposible de lo más posible de los *Infortunios*: una cuestionable picaresca sin pícaro.

Jorge Antonio Sánchez Rivera provoca el enjambre de opiniones de corte feminista en torno a la obra literaria de sor Juana Inés de la Cruz con su lectura contracorriente de *Los empeños de una casa*. Es que sor Juana subraya algunas nociones patriarcales acerca de la mujer según el ideario medieval filosófico-teológico que las caracterizó desde la Antigüedad. Doña Leonor, doña Ana y Celia es el trío femenino descollante en esta comedia de capa y espada, y comparte entre sí el engaño, la liviandad, la tiranía y la debilidad ante la atracción sexual masculina. Coherente con esta imagen cultural –afirma Sánchez Rivera–, sor Juana no hace más que responder al pensamiento ortodoxo del catolicismo, puesto que estas mujeres «no cumplen con todas las características listadas» por Gerda Lerner⁵ a propósito de la conciencia feminista en la época moderna, más bien porque se ubican en la cuadrícula de la feminidad medieval de corte aristotélico-teológico-literario que tanto nos recuerda a la mujer «brava» del «Exemplum xxxv» del *Libro del conde Lucanor*, quien parecía transgredir la norma con un ímpetu avasallador y terminó siendo tan callada y sumisa como todas las de su sociedad.

La hipótesis principal barajada por nuestro joven estudioso y narrador es la indudable reafirmación del pensamiento ortodoxo de la jerónima, aunque nunca hubiera claudicado a sus reclamos de equidad de los géneros, no de superioridad de uno respecto al otro. Para ponderar los engaños o enredos de don Pedro y doña Ana, Sánchez Rivera identifica el epicentro de la caracterización femenina medieval en el Génesis, reforzada por la

⁵ *The Creation of Feminist Consciousness. From the Middle Ages to Eighteen-seventy*, Oxford University Press, 1993.

filosofía aristotélica y proyectada desde entonces de época en época como conocimiento irrefutable en virtud de la autoridad indiscutible de sus exponentes, que entendían «a la mujer como engañadora, liviana, desobediente, maléfica y, por naturaleza, proclive al mal». Otro tanto lleva el símbolo de la casa aplicado a la mujer *domesticada* (del lat. *domus*, ‘casa’), a quien Aristóteles también relegaba al *oikos* (del gr. οἶκος, ‘vivienda’, ‘templo’, ‘jaula’, ‘hacienda’, ‘familia, linaje’, ‘servidumbre, criados’)⁶, igual que el ‘arca’ en las mitologías, los cuales fomentan la representación femenina «a título de prisión o lugar de estar sempiternamente» –según documenta Sánchez Rivera–, donde «tejen los hilos de enredos» como efecto esperado de su irremediable naturaleza evaica. Sin dejar de lado las resonancias de terribles sentencias misóginas del Eclesiástico, el hoy alumno bostoniano insiste en que la célebre poeta y dramaturga mexicana recorta a contorno a su mujer protagónica carente por completo de la «conciencia feminista que se destaca en otros textos sorjuaninos como la “Respuesta a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz”». Doña Leonor es liviana; doña Ana, maléfica y sensual. Ambas –a juicio de Sánchez Rivera– participan del símil con las víboras a la vez que se equiparan al reptil que representó a Satanás en el Génesis. Restablecido el orden al final de la comedia mediante el remedio más tradicional (los matrimonios de doña Leonor y doña Ana), queda claro la adhesión total de la autora al género dramático de inconcusa dominancia masculina y a la visión ortodoxa de su pensamiento aversivo a hacer ruidos con la Iglesia.

Finalmente, Emanuel Bravo Ramos revisa el *topos* del buen salvaje y del bárbaro temible según la significación icono-literaria que Europa pergeñó *in illo tempore* hasta los coletazos que sigue dando en las máscaras del discurso político-cultural contemporáneo que encubre su persistente latencia. En efecto, nuestro joven historiador entra con pie derecho cuando atribuye al imaginario colombino, guiado por la noción de bondad connatural de la pareja genésica, la primera significación del aborigen americano en calidad de buen salvaje en su *Diario de a bordo*. Las cualidades cuasi infantiles y benévolas –amén de su piel lampiña– hacían del taíno «el habitante perfecto del *locus amœnus* bíblico», dado el aspecto virginal de la naturaleza americana. Aun así, es conocido que la agenda del almirante genovés «no solamente incluía la diseminación de la cristiandad,

⁶ José M. Pabón S. de Urbina, *Diccionario bilingüe. Manual Griego clásico-Español*, Vox/Larousse, 2014, 421.

sino la obtención de riqueza», de modo que en Colón se efectúa –arguye Bravo Ramos citando a Beatriz Pastor– un «desplazamiento semántico» que convierte al buen salvaje en «elemento mercantil». Pese al énfasis del discurso colombino en el buen salvaje, las contadas escaramuzas con algunas tribus, que narra velozmente en algunas entradas del *Diario*, y la breve mención de los caribes activan «el imaginario medieval de lo monstruoso» y adelantan «el otro rostro de la significación del indígena: el bárbaro temible». En contraste diametral al discurso colombino está la correspondencia de Américo Vespucio con el peor retrato del indígena, que lo mitificó –anota Bravo Ramos– en un ser de apetito sexual insaciable y antropófago. Las descripciones de conquistadores como Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo reafirman *in crescendo* el encuentro con una civilización totalmente bárbara, aunque avanzada y de pueblos con madurez política como para establecer alianzas en contra de sus rivales. Vale citar una observación lapidaria de Bravo Ramos: «Si Cortés acude a los referentes de las guerras santas y el Renacimiento para representar a un bárbaro-idólatra civilizado, Díaz del Castillo magnifica la realidad y la ontología de las cosas que observa en virtud de su participación en los hechos».

Igual hay representaciones más neutrales, como la de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca acerca de las tribus sureñas del continente norteamericano, a pesar de que su texto construye un discurso del fracaso como bien han opinado Beatriz Pastor y Stephanie Merrim. Una naturaleza hostil y unos aborígenes entre hospitalarios e indomables le pasan factura a la expedición del conquistador, quien resulta vencido y –en palabras de Bravo Ramos– «relata su peregrinación desde Galveston al norte de México conociendo las culturas amerindias, aprende sus lenguajes y custodia un tesoro de almas». De otra parte, fray Bartolomé de las Casas representa una vuelta a la visión del buen salvaje en su *Brevísima relación de la destrucción de Indias* (1552); sin embargo, carga la mano sobre el asolamiento de las edénicas Indias junto al exterminio del buen salvaje por la codicia de los españoles. Alonso de Ercilla y Zúñiga recupera la visión del bárbaro temible de la Araucanía visualizándolo desde la perspectiva del guerrero ejemplar de la antigua Esparta, hecho que Beatriz Pastor ha denominado «la dialéctica de la representación». Ahora bien, la aportación más valiosa del trabajo de Bravo Ramos radica en explicar las «alteraciones, reproducciones y modificaciones» que ha sufrido el *topos* del noble salvaje y el

bárbaro temible en los discursos culturales de la modernidad y la contemporaneidad. De nuevo, vale citarlo:

Michel de Montaigne, en su ensayo «Los caníbales» (1580), se sirve de los indígenas para hacer un comentario sobre la Europa del siglo XVI. William Shakespeare, en *The Tempest* (1611), presenta a Calibán como prototipo de un bárbaro temible. Jean-Jacques Rousseau utiliza el signo del buen salvaje colombino en *Du contrat social ou Principes du droit politique est un ouvrage de philosophie politique* (1762) y el *Émilie, ou de l'éducation* (1762).

No en vano nuestro estudioso anglo-boricua ha repasado la historia cultural de tres siglos con solo la mención de tres de sus mejores exponentes. Acto seguido, se desplaza a comentar los movimientos emancipadores de las colonias españolas de ultramar para subrayar que los criollos, asimismo, emulaban a sus ancestros indígenas en la composición ideológica de sus discursos anticoloniales y anuda su argumento con el juicio del historiador cubano Antonio Benítez Rojo sobre el auge del pensamiento lascasiano a principios del siglo XIX, en movimiento paralelo de guerras por la independencia a un tiempo que la *Brevísima* se reimprimía en Colombia, México, Francia, Inglaterra y Estados Unidos. Aún más: Bravo Ramos concluye que las señas de identidad del araucano helenizado por el narrador épico ercillano se asoman en el «esencialismo nacional chileno», del mismo modo que la caricatura del bárbaro temible subyace en el «eurocentrismo de Domingo Faustino Sarmiento, quien lo homologó al gaucho deleznable en su *Facundo*». Ya no sorprenderá que nuestro historiador diera alcance a la Guerra Fría, en segunda mitad del siglo pasado, para desbrozar la usurpación del mito shakespeariano –vale añadir, con tangencial repetición en el *Ariel*, de José Enrique Rodó–, realizada por Roberto Fernández Retamar en *Todo Calibán* (1971). Y, sin duda, la lista puede continuar.

Confiado en que este *dossier* sea de la mayor utilidad, solo me resta agradecer la disponibilidad de este conjunto de artículos a sus exponentes y la deferencia del tiempo en disfrutarlos a sus lectores.

ARTÍCULOS

«MERCED DE ERIDAS QUE RECEVI DE DIOS»: SIMBOLOGÍA BÉLICA EN LOS HOLÓGRA- FOS DE SANTA ROSA DE LIMA

“Merced de eridas que recevi de Dios”:
Warlike Imagery in the Holographs of Saint Rose of Lima

Roberto Andrés Talavera Pagán
Estudiante doctoral
Universidad de Harvard
Correo electrónico: rtalaverapagan@g.harvard.edu

Resumen

Este estudio explora la simbología bélica –particularmente las *arma Christi*– en los hológrafos de Santa Rosa de Lima (1586-1617). Los símbolos bélicos que emplea la voz poética develan un vínculo con tradiciones anteriores, a la vez que demuestran que santa Rosa innova en este campo al incorporar armas ajenas al discurso espiritual antiguo-medieval. A pesar de su aparente sencillez, los emblemas tematizados en que la poeta articuló sus experiencias con la Divinidad cristiana se destacan por una riqueza expresiva y semántica que suscita lecturas inagotables.

Palabras clave: Santa Rosa de Lima, hológrafos, *arma Christi*, símbolos bélicos

Abstract

This study explores the warlike imagery—particularly the *Arma Christi*—in the holographs of Saint Rose of Lima (1586-1617). The warlike symbols employed by Rose’s poetic voice unveil a link with previous poetic traditions. Similarly, they show that Saint Rose is innovative in this field by incorporating weapons alien to Antique and Medieval spiritual discourses. Thus, albeit their apparent simplicity, the thematized emblems in which the poet articulated her experiences with the Christian God stand out for their expressive and semantic richness, evoking manifold readings.

Keywords: Saint Rose of Lima, holographs, *Arma Christi*, warlike symbols

Recibido: 19 de febrero de 2020. *Aprobado:* 25 de marzo de 2020.

La literatura místico-visionaria producida en Hispanoamérica colonial depara aún todo un mundo de originalidad y riqueza expresivas (Báez Rivera, *Lejos de la sombra de los alumbrados* IV) que revela una vez más que «traducir una experiencia a-racional e infinita, como la experiencia mística, a través de un instrumento racional y limitante –el lenguaje–» es un proyecto destinado al fracaso *ab initio*, pero con consecuencias poéticas extraordinarias (López-Baralt 19). Basta acercarse a la obra literario-plástica de santa Rosa de Lima (1586-1617) que todavía no goza del reconocimiento cabal por parte del público devoto ni del especializado, pese a que constituye una verdadera joya artística. Me refiero a los hológrafos en los que la santa narró su travesía espiritual en quince gráficos o emblemas tematizados con breves glosas explicativas, conocidos como las «Mercedes» o «Heridas del alma» y como la «Escala espiritual» (Báez Rivera, *Las palabras del silencio* 10).

En efecto, Rosa de Lima optó por dos pedazos de papel para, con un lenguaje híbrido y complejo por demás, legarnos «el primer discurso *conscientemente creativo* del pensamiento místico a este lado del Atlántico» (Báez Rivera, *Las palabras del silencio* 102). Esta mínima muestra que conservamos de la obra artística de la santa es suficiente para equiparar en originalidad expresiva e importancia su discurso místico con el de sus homólogos peninsulares (mucho más conocidos por la tradición literaria): San Juan de la Cruz y santa Teresa de Ávila. Importa destacar que parte de esta originalidad radica en el uso ingenioso de los símbolos bélicos en la dimensión sacra, cuya raigambre retrotrae a las *arma Christi* de los primeros vagidos del cristianismo. Recordemos que el lenguaje espiritual –y, por extensión, el místico– se ha servido desde antaño del discurso bélico, como lo demuestra la instancia paulina a que el seguidor *bona fide* del Camino se revista de «la armadura de Dios», por solo dar un ejemplo (Ef 6, 10-18).

Santa Rosa no es la excepción; sin embargo, su armamento se apega tanto como se aleja de tradiciones religiosas y culturales que la preceden.

La panoplia¹ espiritual rosariana parece una extensa alegoría de aspectos fundamentales de su vida y de su peculiar espiritualidad, tan antigua como medieval en el cultivo de la contemplación de Cristo. El valor de estas armas y su hábil utilización en el discurso de la fenomenología mística servirán para calibrar la innovación del lenguaje rosariano en cuanto a las funciones de estos símbolos, con ánimo de hacer justicia a su preeminencia en la literatura y en el arte latinoamericanos.

En vista de que su autobiografía espiritual está aún perdida, conocemos los pormenores de la vida de la santa, cuyo nombre de pila fue Isabel Flores de Oliva, a través de sus dos procesos inquisitoriales de beatificación. En el *Primer proceso ordinario para la canonización de Santa Rosa de Lima* (1617-1618), se recogieron las declaraciones de diversos testigos que dieron fe de las virtudes de la santa «con el propósito de divulgar los hechos que la hicieron merecedora de su súbito ascenso a los altares de Roma» (Báez Rivera, *Las palabras del silencio* 16). Desde muy joven, Rosa mostró señas de una espiritualidad profunda, y muy medieval, que la llevó a incurrir en una serie de tendencias ascéticas y prácticas de autodisciplina como el ayuno, la flagelación, el uso de cilicios, entre otras mortificaciones (63). Con apenas doce años, se fabricó, inspirada por la contemplación de una imagen del *Ecce Homo*, una corona de espinas (23), objeto lacerante que forma parte de las *arma Christi*.

De esta anécdota se desprende, además, que la espiritualidad de nuestra santa –y, por tanto, su mística visionaria, aunque con claras muestras de «un misticismo trascendente»– está íntimamente relacionada con el culto de las imágenes (Báez Rivera, *Las palabras del silencio* 75). En este sentido, muchas de sus visiones fueron provocadas por la contemplación de imágenes sacras, de acuerdo con Báez Rivera: «la realidad místico-psicológica de Rosa de Santa María se resume en el poder de las imágenes sacras sobre su espíritu divinamente hipersensible» (75). Por ejemplo, la contemplación de una imagen del Divino Niño suscita en ella una visión en la que el Niño le propone matrimonio (70). Este aspecto es de capital importancia porque ayuda a explicar la insistencia de las imágenes concretas en los emblemas tematizados de la santa.

¹ *El Diccionario de la lengua española* define «panoplia» como procedente del griego πανοπλία (*panoplia*) y se refiere a la «armadura completa con todas sus piezas» (1621). Así, usaré los términos «panoplia» y «armadura» indistintamente para referirme al conjunto de armas que figura en el discurso espiritual-místico.

Huelga decir que este tipo de conducta alarmante motivó que la Inquisición limeña se interesara en su caso; de ahí el famoso examen oral que le realizaron en 1614. Cabe señalar que este examen extraoficial y oral fue más bien ocasionado por las «melancolías» de Rosa, no por sus ejercicios espirituales necesariamente. Recordemos que corrían los tiempos recios, en palabras de santa Teresa, por lo que los contemplativos se exponían a que su ideario espiritual fuese cuestionado. Por otro lado, podemos proponer la espiritualidad de santa Rosa, así como de otras contemporáneas a la santa, como una extensión del discurso contrarreformista (Báez Rivera, *Las palabras del silencio* 24). El vínculo con el pensamiento de esta corriente católica también nos ayuda a entender el apego de santa Rosa a la espiritualidad medieval europea. Recuérdese que, en buena medida, la Contrarreforma se propone como una «vuelta atrás» al rigor, la piedad, la disciplina y el monacato medieval católicos. El Concilio de Trento (1545-1563) reafirmó los aspectos mencionados, así como el culto a las reliquias y a las imágenes sacras (Kagan *et al.* 372). Cabe destacar también que, en cuanto a la época que nos ocupa, política y religión son dos caras de la misma moneda. Por eso, la figura de Rosa admite una lectura política, «paradójicamente bifronte», como arguye atinadamente Báez Rivera (52). Vemos que, por un lado, la legitimación de Rosa a raíz de los esfuerzos conjuntos de canonización le serviría a España, la «campeona» de la Contrarreforma, para justificar su hegemonía sobre sus colonias de ultramar. Por otro lado, la elevación de Rosa a los altares representaba una oportunidad de reafirmación de la identidad criolla, no solo para el pueblo del Perú colonial, sino también para el resto de Hispanoamérica (52). Tal es, pues, la trascendencia de un sujeto de la talla de la primera persona y mujer santa de América, que en su figura y en su obra recoge la complejidad cultural de un momento clave de la historia y las letras europeas e hispanoamericanas.

Ya esbozadas las coordenadas espirituales e histórico-sociales de nuestra autora, consideremos cómo nuestra santa se inserta en el discurso bélico-sacro que arranca desde el nacimiento mismo del cristianismo. Ningún pasaje bíblico resulta más evidente y elocuente que el *en garde* paulino contra el demonio en el campo de la batalla espiritual:

Por eso pónganse la armadura de Dios, para que en el día malo puedan resistir y mantenerse en la fila, valiéndose de todas sus armas. Tomen la verdad como cinturón, la justi-

cia como coraza, y, como calzado, el celo por propagar el Evangelio de la paz. Tengan siempre en la mano el escudo de la fe, y así podrá atajar las flechas incendiarias del demonio. Por último, usen el casco de la salvación y la espada del Espíritu, o sea, la palabra de Dios. Vivan orando y suplicando. Oren en todo tiempo según les inspire el Espíritu. (Ef 6,10-18)

En este texto, san Pablo esgrime una serie de metáforas que, miradas en su conjunto, forman una armadura completa o panoplia simbólica. Las distintas armas que la componen remiten invariablemente a virtudes o deberes de un buen cristiano: la verdad, la justicia, el celo, la fe, la salvación, la Palabra de Dios... Nótese que, en el esquema visual que construye el autor, las virtudes mencionadas corresponden a las armas genuinas de un soldado romano. Aun así, sorprende que el arma más efectiva contra el maligno, la oración, no corresponda a ninguna de las armas físicas. Tal parece que, al ser tan poderosa, no precisa de un referente simbólico para dar cuenta de su importancia: funciona sin depender de la imagen visual.

Michael E. Gudorf comenta sobre este pasaje bíblico que el propósito del autor al esgrimir las imágenes militares es

to inspire and instruct his readers how they might successfully stand against the devil, a both cunning and dangerous opponent... In concert with this, then, the extensive armor images presented throughout this section including the baldric, the breastplate, the military sandal, the shield, the helmet, and the sword serve the purpose rhetorically of further impressing upon the reader the dangerousness of the battle being waged. In so doing, it also adds a sense of urgency to the present exhortation. (334)

En este hilo de ideas, la panoplia espiritual de san Pablo guarda fiel relación con la armadura del soldado romano, pues el apóstol de los gentiles estaba preso y custodiado por el Imperio que tanto admiraba: «se me den palabras para anunciar el misterio del Evangelio. Hasta encadenado soy embajador de este Evangelio...» (Ef 6, 19-20). La imagen conjurada es una paradójica y hábil apropiación del instrumental destructivo de la

metrópoli, reconceptualizado a propósito de la santidad de los primeros cristianos (fig. 1).

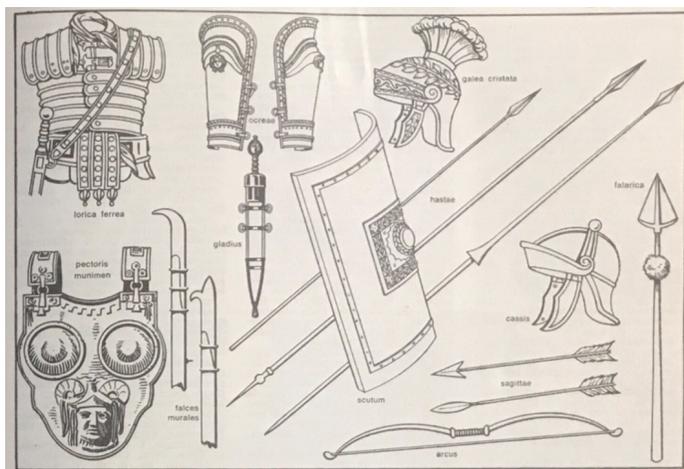


Fig.1. Panoplia romana. Fuente: Blánquez Fraile, Agustín. *Diccionario manual latino-español y español-latino*, p. 61.

A ello habría que añadir que en la mitología romana abundan divinidades, como Marte y Minerva, que portan armas e incluso panoplias. De otra parte, importa señalar que, dados los paralelismos entre las armaduras griegas y latinas, la panoplia paulina también nos retrotrae al conocido episodio del canto XVIII de la *Iliada* en que Hefesto, el dios del fuego y de la forja, le confecciona a Aquiles una nueva armadura a petición de Tetis. La armadura del héroe «de los pies ligeros» se compone de una coraza, un casco, unas grebas y el más célebre de todos los escudos de la literatura universal, pues en él se compendia nada más y nada menos que la totalidad de la civilización griega:

El dios puso al fuego duro bronce, estaño, oro precioso y plata; colocó en el tajo el gran yunque, y cogió con una mano el pesado martillo y con la otra las tenazas... Hizo lo primero de todo un escudo grande y fuerte, de variada labor, con triple cenefa brillante y reluciente, provisto de una abrazadera de plata. Cinco capas tenía el escudo, y en la superior grabó el dios muchas artísticas figuras, con sabia inteligencia. Allí puso la tierra, el cielo, el mar, el sol infati-

gable y la luna llena; allí las estrellas que el cielo coronan...
Allí representó también dos ciudades de hombres dotados
de palabra... (*Iliada*, canto XVIII)

Estos son, pues, los antecedentes más remotos e inmediatos del discurso paulino.

Pero la utilización de las armas con un sentido religioso va más allá de la noción paulina de «armadura espiritual», ya que las *arma Christi* o armas empleadas en la Pasión de Cristo fueron dotadas de múltiples interpretaciones espirituales en la Edad Media. Diana Lucía Gómez-Chacón expone que la popularidad de las *arma Christi* surge en el siglo IV, a raíz del descubrimiento de la Vera Cruz por parte de santa Helena (pár. 1). De ahí que guarden un estrecho vínculo con el culto a las reliquias pasionales en la Edad Media, muchas de las cuales llegaron a Europa occidental a partir de las Cruzadas del siglo XII. Un catálogo de los diferentes elementos que en algún punto formaron parte de este conjunto revela la multiplicación de las *arma Christi* a lo largo de la Edad Media. Fue, pues, un tema iconográfico muy flexible –según Gómez-Chacón–, de manera que acondicionó la imaginación y fomentó la extrapolación:

Mientras que en siglo XIII estos incluían la corona de espinas, la columna, las varas de la flagelación, la cruz, los clavos, la inscripción INRI, las cinco llagas, la esponja y la lanza; durante los siglos XIV y XV se incorporaron, entre otros, los treinta dinares, la linterna de Malco y su oreja pegada a la espada o machete de san Pedro, las lámparas de la noche del Prendimiento, el gallo de la Negación (*gallus cantans*) y la columna ante la que lloró san Pedro, una cabeza que escupe a Cristo (*sputum in facie Christi*), la venda de los ojos, la mano que abofeteó a Cristo (*manus dans alapas*), la pierna del sayón que le propinó una patada; el aguamanil, la jofaina y el paño del Lavatorio de manos de Pilato, la cuerda con la que Cristo fue atado a la columna, la cortina del Templo, la Santa Faz en el lienzo de la Verónica, los dados con que se echaron a suertes los vestidos de Cristo, el paño de la pureza, el martillo, la escalera y las tenazas. (pár. 4)

Las representaciones de la llamada «Misa de san Gregorio», las cuales retratan una visión del papa acerca del Varón de Dolores rodeado de los instrumentos de su pasión, gozaron de una popularidad sin precedentes (fig. 2).



Fig. 2. Pintura de panel de la llamada «misa de san Gregorio» de Nuremberg (1490). Fuente: Bynum, Caroline Walker. «Violent Imagery in Late Medieval Piety», p. 8.

Caroline Walker Bynum explica que en la Edad Media tardía se cultivó una piedad extrema por el Cristo ensangrentado, vívido, expresionista y plagado de violencia (12). El derramamiento de sangre y la partición del cuerpo de Cristo constituyeron una verdadera obsesión que podríamos asociar con el contexto histórico precario de finales del Medioevo, caracterizado por guerras, hambrunas, etc. (14). De ahí el apego a todo lo relacionado con la pasión de Cristo, en especial los instrumentos de la pasión, que, conviene recalcar, no se limitan a los instrumentos *per se*, sino que también incluyen aspectos como las heridas de Cristo.

A la luz de las distintas lecturas que admite este motivo iconográfico, debemos mencionar que, según Gómez-Chacón, las *arma Christi* «simbolizan el sufrimiento de Cristo, a la vez que aluden a las armas con las que este

logró vencer a la Muerte y el Demonio» (pár. 1). Vale citar la aclaración de Bynum en este orden de ideas:

Indeed the *arma Christi* were until about 1300 signs not of suffering but of triumph, of Christ's authority to judge. They were, as the name implies, coats of arms, signs of nobility and power; and as *arma*, they were also defensive (shield against the devil and his works) or offensive (weapons of attack against the enemies of Christ). Only in the later Middle Ages did they become signs of pain and injury, visual triggers to remind Christians of what God had suffered for them, and even such torture was sometimes understood as love... Hence the *arma Christi* became inducements of empathy, signals of enacted *caritas* to which *caritas* responds. (18)

Esta estudiosa advierte, de otra parte, que semejante espiritualidad expresa un cierto intento de reproche a los creyentes: el amor que se asocia con las *arma Christi* y las heridas van de la mano con su carácter acusatorio. La recurrencia de estos motivos parece remachar la culpa de que mientras la humanidad continúe pecando, las heridas de Cristo seguirán sangrando eternamente (Bynum 27). Las armas crísticas rebotan en su efecto por ser esgrimidas contra los pecadores: «Thus the lance and indeed the entire *arma Christi* came to have new meaning. As *arma*, they were increasingly seen to be daily wielded by us against God. And they were also wielded by God against us» (27). De lo discutido se desprende que los instrumentos de la Pasión de Cristo cobran diversas posibilidades simbólicas y propósitos: desde servir como defensa del cristiano contra el maligno (a usanza de la armadura de san Pablo) hasta recordarle al creyente cuánto Dios sufrió por su salvación y acentuarle la culpa por su condición natural de pecador.

Como es de esperarse, el motivo iconográfico de las *arma Christi* y, por extensión, las posibilidades simbólicas cruzaron el Atlántico con los colonizadores europeos. En gran medida llegaron a América gracias a la xilografía y fueron representados en la plumería y hasta en murales y cruces atriales, como recuerda Gómez-Chacón (pár. 5). El estudioso Jaime Lara, por ejemplo, se ha acercado a las cruces atriales de las iglesias no-

vohispánicas, muchas de las cuales incorporan los símbolos de las *arma Christi* (fig. 3). De otra parte, en el contexto colonial hispanoamericano también encontramos representaciones de la «Misa de san Gregorio», como lo evidencia la obra plumaria (fig. 4) que data de 1539 y que revela, como ha indicado Santiago Muñoz, una fuerte influencia de la cultura mexicana, no tan evidente a primera vista (134).



Fig. 3. Cruz atrial mexicana. Tepeapulco, Hidalgo. Fuente: Lara, Jaime. «El espejo en la cruz. Una reflexión medieval sobre las cruces atriales mexicanas», p. 6.



Fig. 4. «Misa de san Gregorio» (1539). Elaboración a cargo del taller franciscano San José de los Naturales. Fuente: Muñoz, Santiago. «El ‘Arte Plumario’ y sus múltiples niveles de significación. La Misa de San Gregorio, Virreinato de la Nueva España, 1539», p. 129.

Queda claro, de esta manera, que las *arma Christi* y, por tanto, la costumbre de concederle un sentido espiritual a instrumentos bélicos, echaron raíces en las colonias hispánicas de ultramar. Veamos ahora la obra iconológica de la pionera espiritual de este espacio geográfico-cultural y cómo aprovecha el bagaje simbólico de las armas.

En 1923, fray Luis Alonso Getino descubrió por feliz accidente los hológrafos de santa Rosa de Lima. Estos dos medios pliegos de papel recogen quince gráficos junto con unas glosas poéticas explicativas sobre las experiencias —«heridas» o «mercedes», en lenguaje rosariano— que Dios le había obsequiado a la santa a partir de 1609 (Báez Rivera, *Las palabras* 183). Las «Mercedes» o «Heridas del alma» (fig. 5) y la «Escala espiritual» (fig. 6) —quince corazones de tela pegados y tematizados de un

tirón– fueron compuestas en un solo día: el 23 de agosto de 1616, víspera de san Bartolomé (102).

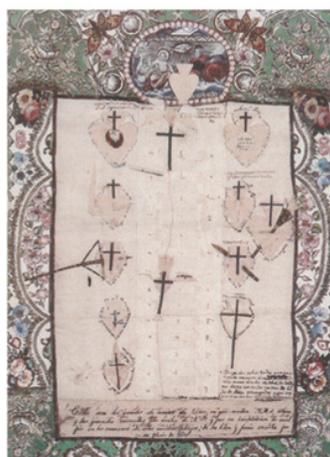


Fig. 5. «Mercedes» o «Heridas del alma». **Fig. 6.** «Escala espiritual». Fuente: Báez Rivera, Emilio Ricardo. *Las palabras del silencio de Santa Rosa de Lima o la poesía visual del Inefable*, p. 108. Fuente: Báez Rivera, Emilio Ricardo. *Las palabras del silencio de Santa Rosa de Lima o la poesía visual del Inefable*, de p.109.

Allende la apariencia muy sencilla, estamos ante el primer «documento de calidad artística de una autobiografía espiritual femenina compuesta por una criolla en Hispanoamérica» (106), que no nace en el vacío, sino que resume en sí múltiples tradiciones culturales de manera voluntaria e involuntaria (114). A grandes rasgos, la voz rosariana emplea los elementos bélicos al modo de los místicos peninsulares consagrados por el canon. Las «mercedes» dadas por Dios toman la forma de «heridas» infligidas en el corazón, símbolo por antonomasia del «hondón del alma» y órgano receptor que aparece en los quince gráficos. Las distintas armas se dirigen a la protagonista poética, acaso para expresar reproche o, más probablemente, como muestra de un amor terriblemente sufriente. En el caso de Rosa, la contempladora (alma) toma el lugar del contemplado (Jesús crucificado), puesto que es el alma quien, sumida en trance místico, experimenta los sufrimientos que Cristo padeció en la cruz. Como ha señalado Báez Rivera, los corazones rosarianos continúan la devoción de la *imitatio crucis* (121).

En la «Primera merced», santa Rosa hace referencia al Dios-cazador, o a Jesús-soldado que vulnera con una lanza que no se representa visualmente: «con lansa de acero me irio i se escondio» (120). Esta merced alude, naturalmente, a la noción de Dios-cazador de larga estirpe en la tradición cristiana, así como al ilustre pasaje de la transverberación de santa Teresa y a la primera lira del «Cántico espiritual» juancrucista (121).



Fig.7. «Primera merced». Fuente: Báez Rivera, Emilio Ricardo *Las palabras del silencio de santa Rosa de Lima o la poesía visual del Inefable* (121).

La cuarta, quinta, octava, undécima y duodécima mercedes develan ecos de esta tradición por igual. Es de notar que, tanto en esta merced como en las demás aludidas, santa Rosa le otorga un papel axial a la noción de «heridas». Desde la «Primera merced», la santa de la Ciudad de los Reyes concibe las mercedes recibidas a manera de heridas: «Primera merced de eridas que recevi de Dios». La «Décima merced» (fig. 8) es acaso la que ilustra de forma más dramática el hecho de que Dios «hiera» a la protagonista poética hasta el punto de que la herida diagonal de la «Primera merced», transformada en llaga circular en la novena merced, se visualiza como una enorme abertura vertical que divide por el centro el corazón simbólico.



Fig. 8 «Décima merced». Fuente: Báez Rivera, Emilio Ricardo. *Las palabras del silencio de santa Rosa de Lima o la poesía visual del Inefable*, p. 143.

En efecto, las cinco llagas de Jesús formaban parte del conjunto iconográfico de las *arma Christi* desde el siglo XIII. De esta manera, el motivo herida-llaga en el discurso místico rosariano dialoga con la «imagería violenta» a la que aludiera Bynum respecto a las llagas de Cristo. Así ocurre en el panel exterior del altar de Buxheim (fig. 9), en el que las partes del cuerpo de Cristo han sustituido al mismo Cristo (Bynum 9). Las cinco heridas, por medio de la metonimia, remiten a la segunda persona de la Trinidad. La semejanza entre el corazón de Cristo que aparece en esta obra y el corazón de la protagonista poética de la «Primera merced» se constata al advertir que ambos reciben el golpe de una «lansa de asero» en el costado-aurícula izquierda. Pero las posibilidades simbólicas de la herida, en su función metonímica, son aún más amplias. En una xilografía alemana de las postrimerías del siglo XV (fig. 10), la herida del costado se ha convertido en el mismo cuerpo de Cristo (21). A estos extremos llegó la alegoría medieval que sustituyó conceptualmente al Dios hecho hombre por la herida más ilustre que le fue infligida en el momento de la corroboración de su muerte. Así, el alma/corazón de la «Primera merced» es el Cristo vulnerado en la cruz de acuerdo con la interpretación de Bynum.



Fig. 9 «Las arma Christi con cinco heridas», panel exterior del altar Buxheim (ca. 1500), taller de Daniel Mauch. Ahora se encuentra en el Museo Ulm. Fuente: Bynum, Caroline Walker. *Violent Imagery in Late Medieval Piety*», p. 9.



Fig. 10 Xilografía alemana del siglo XV. Fuente: Bynum, Caroline Walker. *Violent Imagery in Late Medieval Piety*», p. 21.

Los corazones heridos de santa Rosa, como se ha podido ver, han contraído una deuda con esta corriente medieval que concibe las heridas-llagas y la lanza que la causa como símbolos clave.

Otro aspecto que amerita atención es el motivo de la cruz, acaso el más importante de los instrumentos de la Pasión. La cruz aparece en cada uno de los quince gráficos tematizados de la santa limeña. Estamos ante un ejemplo claro de lo que Roman Jakobson llama «función poética»: Rosa elige un elemento (eje paradigmático) que repite a través de todo el texto (eje sintagmático), si aceptamos la posibilidad de leer los dos medios pliegos como un todo coherente. La repetición es, en la mayoría de los casos, muy elocuente. Como nos da noticia Jaime Lara, las tradiciones en torno a la cruz constituyen una de las formas en que la imaginación medieval prodigó sus más espléndidas galas (13-20).

Los apócrifos *Hechos de Pedro* (siglo II) narran una leyenda según la cual la cruz en que murió Cristo resucitó y ascendió también a los cielos (Lara 13). Esgrimiendo los planteamientos de la filosofía neoplatónica, el imaginario medieval distinguió entre el «alma» de la cruz como la realidad y «el cuerpo» como la sombra. A estos efectos comenta Lara que

[s]i personificamos la cruz –lo que precisamente hizo la Iglesia medieval en la liturgia del Viernes Santo– es más fácil comprender que el alma de la cruz, su realidad, subió a los cielos con el Señor, mientras que el cuerpo de madera de la cruz quedó enterrado en la cruz. . . La reliquia de la Vera Cruz . . . es exactamente eso, una reliquia, como el hueso de un santo que vive gloriosamente en los cielos. (15)

Es la razón de que la cruz, según el evangelio de Mateo, sea la señal que preceda a Cristo, «la señal del Hijo del Hombre» (Mt 24, 29-31). Así, «la cruz será el *praecursor Christi* en la Segunda Venida y es aun ahora su vicario: actúa en su lugar» (Lara 15). El lenguaje plástico de santa Rosa privilegia la cruz en todos los emblemas de los hológrafos: a veces aparece sembrada en el ápice superior, a veces ocupa una posición central y, otras veces, su extensión va más allá de los límites espaciales del corazón-alma. Un caso que ejemplifica esta última disposición es la «Decimotercera merced» (fig.11), en la que el alma aparece crucificada.



Fig. 11 «Decimotercera merced». Fuente: Báez Rivera, *Las palabras del silencio de santa Rosa de Lima o la poesía visual del Inefable*, pp. 148.

Por tanto, en los holográfos las cruces admiten al menos dos lecturas distintas. Cónsono con la *imitatio crucis*, representan la redención del alma sacrificada en muerte simbólica (la «Decimotercera merced» sería el mejor ejemplo); pero también, siguiendo de cerca la noción que concibe la cruz como *praecursor Christi*, lleva el valor simultáneo del mismo Cristo. El alma de la voz poético-plástica rosariana recibe a su Señor, simbolizado metonímicamente por la cruz. Por consiguiente, parece plausible una lectura de la más ilustre de las *arma Christi*, en calidad del amante inseparable del alma en virtud de la correspondencia cruz-Jesús y corazón-alma.

Es fuerza notar, asimismo, un elemento de las *arma Christi* que puede pasar desapercibido: la escalera portátil, compuesta de diecisiete tiras de papel en el segundo medio pliego (Báez Rivera, *Las palabras del silencio* 130). Recordemos que la escalera, además de ser uno de los instrumentos de la Pasión, constituye el símbolo universal del ascenso/descenso en el discurso espiritual. Este motivo se encuentra en múltiples tradiciones culturales, como el mitraísmo, el sintoísmo, el budismo, el islam, entre muchas otras (Chevalier *et al.* 581). En la Biblia hebrea, la palabra *sullām*, traducida como *scala* en la Vulgata, aparece en diversas instancias, como en Gén 6, 16; 1 Re 10, 19 y Ez 40, 26, 31 (582). Acaso la escalera veterotestamentaria más célebre es la que soñó Jacob, tras huir después de enfrentarse con su hermano Esaú: «Mientras dormía, soñó con una escala, apoyada en la tierra, que tocaba el cielo con su punta, y por la cual subían y bajaban ángeles de Dios. Yavé estaba de pie a su lado. . .» (Gn. 28, 12-13).

Los padres de la Iglesia y los místicos medievales resignificaron esta imagen en un contexto cristiano. En este sentido, como propusiera san Jacobo de Batnes, la cruz y el mismo Cristo se pueden concebir como escaleras milagrosas entre el Cielo y la tierra (Chevalier *et al.* 583). Según esta lectura, Jesucristo es la nueva escalera que comunica el Cielo y la tierra, al ser al mismo tiempo hijo de Dios y de los hombres. Más aún, san Isaac de Nínive llegó incluso a sugerir que la escalera que conduce al Reino se encuentra en el interior del ser: «[t]he ladder of this kingdom is hidden within thee, in thy soul. Cleanse thyself, therefore, from sin and thou shalt find the rungs whereon to mount on» (según citado en Chevalier *et al.* 581).

En cuanto a la escalera como *arma Christi*, se impone advertir que esta hace su aparición en el episodio conocido como el «Descendimiento de la cruz». Si bien los cuatro evangelios canónicos narran el acontecimiento, no mencionan explícitamente este instrumento pasional. Simplemente explican que José de Arimatea (junto con Nicodemo, dato añadido en el Evangelio según san Juan) baja el cuerpo de la cruz para prepararlo, amortajarlo y colocarlo en el sepulcro. En cambio, en textos apócrifos y en textos devocionales medievales, encontramos reelaboraciones de este suceso que sí aluden a la(s) escalera(s) (Murray 147). Sirvan como ejemplo las siguientes palabras de las *Meditationes Vitae Christi*: «Attend diligently and carefully to the manner of the Deposition. Two ladders are placed on opposite sides of the cross. Joseph ascends the ladder placed on the right side and tries to extract the nail from His hand» (147).

Volviendo al caso rosariano, es evidente que los hológrafos de la santa se hacen eco de estas tradiciones milenarias, ya que le otorgan un papel axial al símbolo de la escalera. Incluso se podría proponer que este símbolo opera como imagen estructural del segundo medio pliego. Resulta elocuente notar que el descubridor, fray Luis Alonso Getino, le pone por título «Escala espiritual». Asimismo, la cantidad de peldaños que coloca en la escala corresponde a la cantidad de mercedes recibidas. Más aún, la mística limense acomoda a lo largo del primer larguero y en perfecta correspondencia con los travesaños una inscripción que lee, de abajo hacia arriba: «e / s / c / a / l / a / m / í / s / t / i / c / a / y» (Báez Rivera, *Las palabras del silencio* 130). Al centro de la escalera, hay otra inscripción casi dividida en sílabas conforme a los travesaños y que sigue el mismo orden de lectura que la anterior: «gra / dos / del / a / m / o / r / d / i / v / i / no / per / fecta [sic]» (130). En el segundo larguero, se presenta otra frase de lectura opuesta (es decir, que se lee de arriba hacia

abajo): «p / e / r / f / e / c / s / i / o / n - / hu / mi / lla / ci / on» (131). El hecho de que la cantidad de peldaños corresponda con los emblemas tematizados sugiere que la voz lírica, en consonancia con las tradiciones que la preceden, concibe su *iter* espiritual a manera de travesía escalonada. Las quince experiencias sobrenaturales, devenidas en expresión poético-plástica, conforman los peldaños o «grados» del itinerar místico del yo lírico, interpretación que se reafirma al advertir la segunda divisa: «grados del amor divino perfecto».

Así las cosas, la escala de santa Rosa no traza un camino unidireccional. Hay que recordar que las primeras dos inscripciones se leen de abajo hacia arriba, mientras que la tercera se lee de arriba hacia abajo. Igualmente, las columnas primera (de la cuarta a la octava merced) y tercera (de la novena a la decimotercera merced) se leen de arriba hacia abajo, mientras que la central (de la decimocuarta a la decimoquinta) se lee de abajo hacia arriba. Estas incongruencias en cuanto a dirección de lecturas descartan que la escalera solo sea para ascender, es decir, solo se pueda subir. Los ojos de quienes contemplan esta obra están constantemente subiendo y bajando las escaleras simbólicas, en su intento vertiginoso por desentrañar la enigmática poesía visual. En este sentido, más que como un ascenso unidireccional, la voz lírica concibe la experiencia mística como un subibaja, un estado en el que se transita de una realidad a otra. Este subir y bajar remacha la filiación de la escala rosariana con su modelo bíblico, puesto que por la escalera de Jacob «subían y bajaban ángeles de Dios. Yavé estaba de pie a su lado. . .» (Gén. 28, 12-13).

Todavía hay más: considerar la escala rosariana en el contexto de las *arma Christi* le añade otra dimensión semántica a este motivo. Como se ha mencionado, en los relatos del «Descendimiento de Cristo», la escalera-*arma Christi* le permite a José de Arimatea llegar al cuerpo de Cristo. En virtud de esta connotación y en consonancia con el discurso pasional que se articula en los hológrafos, cabe la posibilidad de concebir la escala espiritual rosariana como un puente que da acceso al cuerpo de Jesús. Así, el yo poético, otro José de Arimatea, puede subir la escalera portátil recostada sobre la Cruz para encontrarse con el Crucificado. En definitiva, la escala espiritual rosariana es un signo a todas luces polisémico, que le sirve a la poeta para estructurar parte de su poema visual y en el que confluyen una serie de tradiciones de larga estirpe en el discurso místico-espiritual².

² Otro de los *arma Christi* que la visionaria incorpora es el clavo que penetra al corazón en la «Octava merced». Como ha señalado Báez Rivera, el clavo funciona como sinécdoque de la cruz y como símbolo del compromiso matrimonial entre en alma y Dios, tal

Otros símbolos bélicos, que no parecen ser recurrentes en el lenguaje espiritual cristiano, figuran en la panoplia rosariana, a la cual enriquecen a la vez que acriollan necesariamente las conocidas *arma Christi*. Son estos un rayo, una ballesta, un arpón y un dardo. En la «Quinta merced» (fig. 11), un rayo ocasiona una gran herida en el centro del corazón-alma. El rayo, igual que el arma, traspasa el corazón de la voz poético-plástica, que canta transida de placer: «corazón traspasado con rayo de amor de Dios» (Báez Rivera, *Las palabras del silencio* 135). Vale destacar que los sufíes o místicos del islam habían empleado el rayo como representación de éxtasis transformante y que el Pseudo Dionisio el Aereopagita, teólogo del siglo v, lo había fundido paradójicamente en su célebre frase: «rayo de Tiniebla» (132).

La inclusión de la ballesta con proyectil sin disparar que penetra al corazón-alma en la «Sexta merced» constituye la mayor innovación de la panoplia rosariana. Evidentemente, no figura entre las armas usadas en la Pasión de Cristo por rigor cronológico, pues, aunque un tipo de ballesta existía en Roma, su popularidad en Europa Occidental se remonta al siglo ix (Rogers *et al.* 444). Se impone ilustrar que

[t]he crossbow consists of a tiller, made of wood and often decorated with horn ivory or bone, to one end of which was attached a short bow. At first this was made from wood, like the ordinary bow, but later it was replaced by stronger and more powerful composite bows made from layers of wood, horn, and sinew glued together. (444)

La ballesta es un motivo iconográfico que santa Rosa pudo haber conocido por influjo del contexto paterno-militar, de modo que se trata de un hábil acriollamiento en su intento de traducir la experiencia amorosa con el Inefable. El arpón de la «Undécima merced» comporta la naturaleza arrojadiza del proyectil de la ballesta. El *Diccionario de la lengua española* lo define como «un instrumento que se compone de un astil de madera armado por uno de sus extremos con una punta de hierro que sirve para herir o penetrar, y de otras dos que miran hacia el astil y hacen presa» (202). La caza, y no la guerra, es la actividad en donde más se utiliza el

y como se desprende de la línea poética que acompaña la «Octava merced»: «o dichoso corazón que recibiste en arras el clabo de la passion» (139).

arpón, de manera que esta arma remite a la noción de Dios-cazador, muy socorrida en la emblemática renacentista. Por último, el dardo, arma arrojada parecida a la lanza pero más pequeña, atraviesa el corazón-alma en la «Duodécima merced». Si bien ya existía en la Antigüedad, no cuenta con una tradición iconográfica medieval, ya que no es uno de los instrumentos de la Pasión crística. A pesar de que el dardo fue documentado en el *Comentario a la Guerra de Galias* por Julio César (Nossov 18), resulta muy escaso su uso con el sentido estricto de las *arma Christi* en la literatura mística hispánica, en la que el famoso pasaje de la transverberación teresiano describe un «dardo de fuego» (294). A partir de estos ejemplos, con excepción del dardo, podemos ver que santa Rosa hace uso de unas armas que no son comunes en el lenguaje espiritual o místico. En este sentido, la panoplia espiritual rosariana incorpora símbolos bélicos nuevos –como el rayo, la ballesta y un arpón– que dan fe de la originalidad de su discurso iconológico³.

En fin, los símbolos bélicos que emplea santa Rosa de Lima en los quince emblemas que relatan poéticamente sus experiencias con la «Verdad absoluta» develan un vínculo de la obra de la santa con tradiciones anteriores, a la vez que demuestran que santa Rosa innova en este campo al incorporar armas ajenas –por desconocidas muchas de ellas– al discurso espiritual antiguo-medieval. A grandes rasgos, los hológrafos rosarianos dialogan con las tradiciones cristianas que han dotado los elementos bélicos con un sentido espiritual. Por eso, el conjunto iconográfico de las *arma Christi* está muy presente en la obra de la santa y reviste los poemas visuales de sorprendentes matices semánticos. Así, por ejemplo, la insistencia en la noción de «heridas» permite asociar el alma-corazón de la primera merced con el mismo Cristo vulnerado en el madero. Por otra parte, la cruz, legítimo *Leitmotiv* de los pliegos rosarianos, representa simultáneamente la redención del alma sacrificada en muerte simbólica y el mismo Cristo. Asimismo, la escalera espiritual plantada en el segundo medio pliego sugiere un subibaja espiritual a la vez que le permite a la protagonista poética acceder al cuerpo del Crucificado. Todavía más: la suma del rayo, la ballesta y el arpón demuestran que la santa trascendió la mera mimesis iconográfica y, sirviéndose de la tijera y el cálamo, no vaciló en ampliar su armadura espiritual. De esta forma, los dos medios pliegos de papel en que

³ Queda para futuras investigaciones precisar los precedentes, si alguno, de estos elementos bélicos que resultan –importa admitirlo– bastante curiosos.

Rosa narró sus más íntimos secretos espirituales con la Divinidad cristiana entrañan, en su aparente sencillez, una riqueza y complejidad expresivas que suscitan lecturas inagotables como la de los clásicos más admirados de la literatura mística universal. Buena justicia se obraría con la inclusión del nombre de santa Rosa de Santa María como primera poeta mística en las historias de la literatura hispanoamericana.

OBRAS CITADAS

- Báez Rivera, Emilio Ricardo. *Lejos de la sombra de los alumbrados. La literatura místico-visionaria de las criollas de Hispanoamérica colonial. Venerable sor María Magdalena de Lorravaquiu Muñoz (Nueva España, 1574-1636), santa Rosa de Lima (Perú, 1586-1617), y sor Jerónima del Espíritu Santo (Nuevo Reino de Granada, 1669-1727)*. 2005. Universidad de Sevilla. Tesis doctoral.
- . *Las palabras del silencio de santa Rosa de Lima o la poesía visual del Inefable*. Iberoamericana/ Vervuert, 2012.
- Blánquez Fraile, Agustín. *Diccionario manual latino-español y español-latino*. R. Sopena, 1969.
- Bynum, Caroline Walker. «Violent Imagery in Late Medieval Piety», *GHI Bulletin*. No. 30, 2002.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Dictionary of Symbols*, traducido por John Buchanan-Brown. Penguin Books, 1997
- Diccionario de la lengua española*, 23ª edición. Real Academia de la Lengua Española, 2014.
- Gómez-Chacón, Diana Lucía. «Arma Christi». *Base de datos de iconografía medieval*. Universidad Complutense de Madrid, 2017, www.ucm.es/bdiconografiamedieval/arma-christi. Accedido 27 de febrero de 2017.
- Gudorf, Michael E. «The Use of Πάλη in Ephesians 6:12». *Journal of Biblical Literature*, vol. 117, no. 2, 1998, pp. 331–335. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3266987.
- Homero. *Iliada*. Traducido por L. Segalá. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1967.

- Jakobson, Roman. «Lingüística y poética». *Teorías literarias del siglo xx. Una antología*, edición de José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan. Ediciones Akal, S. A., 2005.
- Jesús, Santa Teresa de. *Obras completas*, Introd. y notas E. de la Madre de Dios y O. Steggink, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986.
- Kagan, Donald; Ozment, Steven y Frank M. Turner. *The Western Heritage. Since 1300*, 8va edición. Prentice Hall, 2004.
- La Biblia*. La Nueva Biblia Latinoamericana, Ministerio Público Verbo Divino, 85ª edición, 2005.
- Lara, Jaime. «El espejo en la cruz. Una reflexión medieval sobre las cruces atriales mexicanas». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 69, 1996, pp. 5-40.
- López-Baralt, Luce. «San Juan de la Cruz: una nueva concepción del lenguaje poético. *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool), vol. 1, no. 55, 1978, pp. 19-32.
- Muñoz, Santiago. «El arte plumario y sus múltiples dimensiones de significación. La Misa de San Gregorio, Virreinato de Nueva España, 1539». *Historia crítica*, no. 31, 2006, pp.121-149.
- Murray, Peter y Linda. *The Oxford Dictionary of Christian Art and Architecture*, 2nda edición editada por Tom Devonshire Jones. Oxford University Press, 2013.
- Nossov, Konstantin. *Acient and Medieval Siege Weapon. A Fully Illustrated Guide to Siege Weapons and Tactics*. The Lyons Press, 2005.
- Rogers, Clifford J., et al. *The Oxford Encyclopedia of Medieval Warfare and Military Technology*. Oxford University Press, 2010.

**LA CAPTATIO BENEVOLENTIAE
Y LOS RASGOS PICAESCOS
EN LOS INFORTUNIOS
DE ALONSO RAMÍREZ**

The *captatio benevolentiae* and the Picaresque features
in the *Infortunios de Alonso Ramírez*

Sheila Yalizmar Torres Nazario
Estudiante graduada
Programa Graduado de Estudios Hispánicos
Recinto de Río Piedras
Universidad de Puerto Rico
Correo electrónico: sheila.torres3@upr.edu

Resumen

Este artículo revisa la discusión de los críticos sobre la problematizada clasificación genérica de los *Infortunios de Alonso Ramírez* debido a su diversidad de rasgos literarios. No busca proponer una solución a la ambigüedad genérica, sino matizar las estrategias retóricas que Carlos de Sigüenza y Góngora utiliza para auxiliar el relato de Alonso Ramírez. Las estrategias retóricas de De Sigüenza y Góngora se sintetizan en el concepto de la *captatio benevolentiae* (de origen latino), cuyo propósito esencial es apelar y cautivar la sensibilidad estética y la voluntad de una autoridad, en este caso, la del virrey de la Nueva España, don Gaspar de Sandoval Cerca Silva y Mendoza. El ilustre escritor mexicano actúa como el captador (*captatore*) que atrapa el favor y la benevolencia de la autoridad a favor de la narración de Ramírez y crea el gancho retórico de la «solicitud de lástimas», que se nutre de los rasgos picaescos de los cuales destacan la autoconmiseración, las innumerables peripecias y el aprisionamiento en alta mar, y que hace recordar a los personajes Ginés de Pasamonte, Lazarillo de Tormes y Guzmán de Alfarache, respectivamente.

Palabras clave: Carlos de Sigüenza y Góngora, infortunios, *captatio benevolentiae*, picaresca, autoconmiseración.

Abstract

This article reviews the critics' discussion about the problematized generic classification of *Infortunios de Alonso Ramírez* because of its diversity in literary features. It does not pretend to propose any solution to the generic ambiguity, but specifies the rhetorical strategies that Carlos de Sigüenza y Góngora use to help Alonso Ramírez's narration. De Sigüenza y Góngora's rhetorical strategies are summarized in the concept of *captatio benevolentiae* (of Latin origin), whose essential purpose is to appeal and captivate an authority's aesthetic sensitivity and will, in this case, that of New Spain's viceroy, sir Gaspar de Sandoval Cerca Silva y Mendoza. The illustrious Mexican writer acts as the getter (*captatore*) that catch the authority's favor and benevolence in favor of Ramírez's narration and creates the rhetorical hook of "pity request," that is nourished of Picaresque features, of which self-pity, an innumerable vicissitudes and the imprisonment on the high seas stand out, and that reminds the characters Ginés de Pasamonte, Lazarillo de Tormes and Guzmán de Alfarache, respectively.

Keywords: Carlos de Sigüenza y Góngora, misfortunes, *captatio benevolentiae*, picaresque, self-pity.

Recibido: 28 de octubre de 2019. *Aprobado:* 13 de marzo de 2020.

El texto mejor conocido hoy como los *Infortunios de Alonso Ramírez* llevó, al estilo de la época, un título mucho más extenso: *Infortunios que Alonso Ramírez natural de la ciudad de S. Juan de Puerto Rico padeció, así en poder de ingleses piratas que lo apresaron en las Islas Filipinas como navegando por sí solo, y sin derrota, hasta varar en la costa de Yucatán: Consiguiendo por este medio dar vuelta al Mundo [.] Descríbelos D. Carlos de Sigüenza y Góngora Cosmógrafo, y Catedrático de Matemáticas del Rey N. Señor en la Academia Mexicana (De Sigüenza y Góngora 87)*¹. En él, Carlos de Sigüenza y Góngora presenta a Alonso

¹ La versión original de 1690 muestra la siguiente grafía: «Infortvnios qve Alonso Ramirez natvral de la civdad de S. Juan de Pverto Rico padeciò, alli en poder de Ingleses

Ramírez como una figura histórica que protagoniza el relato², *prima facie* más próximo a la crónica, aunque se haya cuestionado incluso el género de este texto. Los *Infortunios* son coherentes con la estructura de una narración histórica y «los motivos del naufragio, el hambre, la sed y el peligro propios de una crónica de Indias» (De Mora 275); sin embargo, sobrepasa esos rasgos³. Desde el frontispicio del texto, destaca Carmen de Mora, el propio De Sigüenza y Góngora parece atribuirle importancia al relator Alonso Ramírez al utilizar su nombre para «encabezar el título de la obra con las letras de mayor tamaño» (255). Además, el cosmógrafo mexicano, en el título, antecede a su nombre el verbo «describelos» (De Mora 255), lo que indica que el escritor ha intervenido en la narración para detallar el relato de Ramírez y añadir elementos complementarios⁴.

Piratas que lo apresaron en las Islas Filipinas como navegando por si solo, y sin derrota, hasta varar en la Costa de Iucatan: Consiguiendo por este medio dar vuelta al Mundo Descrívelos D. Carlos de Sigüenza y Gongora Cosmographo, y Cathedratico de Mathematicas, del Rey N. Señor en la Academia Mexicana» (De Sigüenza y Góngora 165). A partir de aquí, todas las citas que se utilizan pertenecen a la versión modernizada de Estelle Irizarry.

² Marcelino Menéndez y Pelayo considera que el narrador puertorriqueño fue un sujeto histórico. Siguiendo la línea del crítico español, José Rojas Garcidueñas opina que los *Infortunios* no es una novela, sino «un relato de viajes y, por lo tanto, una obra histórico-geográfica» (145). Aníbal González recoge una cita importante de Menéndez y Pelayo sobre este asunto: los *Infortunios* «tiene[n] un sello tan personal y auténtico, tanta llaneza de estilo, que cuesta trabajo atribuirlo a autor tan conceptuoso y alambicado como el de *La libra astronómica*. Hay que suponer que recogió de labios de Alonso Ramírez la relación de sus aventuras, y la trasladó puntualmente, añadiendo solo de su cosecha la parte de erudición cosmográfica e hidrográfica, que excede en mucho los conocimientos del pobre carpintero de ribera, cuyo viaje [...] da materia a la obra» (195). Sin embargo, el crítico puertorriqueño clasifica de doblemente erróneo el argumento de Menéndez y Pelayo, puesto que no diferencia al «yo narrativo picaresco» del «yo íntimo» de Alonso Ramírez (195). Aunque para González «una lectura histórica de los *Infortunios* no es imposible, la misma falta de contextos y cotextos que verifiquen su historicidad fortalece la lectura picaresca de la obra» (196-197). De este modo, «el origen de la *relación* queda problematizado a medida que la identidad del pícaro se vuelve ambigua o fantasmagórica» (González 198). Al fin de cuentas, González concluye que «lo que realmente importa no es ver, punto por punto, las convenciones del género picaresco que incorpora la obra, sino ver cómo estas características asientan las bases de la ficcionalidad del texto» (203).

³ La reconocida investigadora literaria Kathleen Ross clasifica los *Infortunios* como una «crónica histórica» en la cual Carlos de Sigüenza y Góngora reafirma su punto de vista de autor criollo (33-34).

⁴ Carmen de Mora acude al *Diccionario de autoridades* para probar su argumento: «El

Si el polímata mexicano fuera el descriptor, sería posible que se trate de un documento histórico⁵. El problema es que no sabemos con precisión hasta qué punto De Sigüenza y Góngora modificó el relato de Ramírez, aunque es posible señalar algunas diferencias retóricas. De este modo, desde las letras iniciales de esta obra queda problematizado su género literario.

La primera referencia que hay en la obra sobre algún género literario indica que se trata de una *relación*⁶. Esto aparece en la «Suma de las licencias», sección redactada por el impresor; aun así, esta denominación resulta vaga y nada útil para conocer el «género» de los *Infortunios*, a causa de que la obra no puede ubicarse en una categoría heterogénea. Al menos la discusión de varios críticos así lo ha demostrado.

Para Aníbal González, los *Infortunios* se nutren de unos «antecedentes inmediatos que se dividen en dos vertientes textuales originadas en el siglo XVI: por un lado, las crónicas de la conquista y las *vidas* y, por otro lado, la novela picaresca cuyo mayor éxito se debió a la publicación del *Guzmán de Alfarache*» (189)⁷. Ahora bien, esa compleja herencia de características literarias impide la clasificación unívoca de la obra, de modo que, como no puede afirmarse que la obra es totalmente una narración histórica ni puede decirse que es una ficción narrativa, el crítico puerto-

verbo “describir” no solía utilizarse en las ediciones de las obras de ficción en prosa, sino más bien “escribir”, “componer” o, sencillamente, la fórmula “por” seguida del nombre del autor. De acuerdo con el *Diccionario de autoridades*, este verbo podría tener dos significados: “referir alguna cosa menudamente y en todas sus circunstancias y partes, representándolas con las palabras, como si las dibujara”, o “narración”, “discurso”. Si nos atenemos a la diferencia entre el resumen de Alonso Ramírez y la versión escrita por De Sigüenza y Góngora, aludida en la «Dedicatoria» y la «Aprobación», «describir», además de la alusión a lo narrativo, estaría apuntando a la representación pormenorizada de las aventuras del excautivo a cargo del escritor mexicano» (255).

⁵ Aníbal González llega a la conclusión de que «los *Infortunios* fueron publicados en junio de 1690 por lo cual, probablemente, Alonso Ramírez los narró a De Sigüenza y Góngora alrededor del mes de abril de ese mismo año» (194).

⁶ Para Erik Camayd-Freixas se trata de una «relación protomoderna» que implica la anomalía de las crónicas de Indias y la inversión de la épica (26).

⁷ José Juan Arrom no inserta los *Infortunios* en el género de la crónica; en su lugar, se inclina por identificar la obra con «la *novela de viajes y aventuras* que tiene sus raíces en el modelo retórico latino de la *peregrinatio vitae*» (30). El crítico establece semejanzas entre Alonso Ramírez y Bartolomé Lorenzo, el protagonista de la *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* (1586), del jesuita José de Acosta, y enfatiza que «en ambas obras la naturaleza se manifiesta igualmente hostil en contra de los viajeros» (32). El crítico llega a la conclusión de que «Carlos de Sigüenza criolliza la *novela de viajes y aventuras*» (34).

rriqueño descarta ese tipo de clasificaciones porque prefiere interpretar los hechos que se exponen en la obra como elementos retóricos, «arte en el cual divergen la historia y la ficción» (190). Con estas afirmaciones, problematiza la historicidad de los *Infortunios*, puesto que «no puede ser corroborada extratextualmente» (González 191)⁸. Siguiendo a Roland Barthes, González expone que «no hay ninguna particularidad retórica que diferencie un discurso histórico de uno ficcional⁹. La “historia” y la “ficción” son categorías convencionales y tienen el propósito de despertar en el lector distintos esquemas de lectura» (192)¹⁰.

Juana Martínez Gómez se inclina hacia una interpretación ficcional de la obra y hace hincapié en la aportación retórica del erudito mexicano; de ahí que afirme que «la presencia de Carlos de Sigüenza y Góngora en la narración refuerza el relato» (178). No obstante, «a veces se confunde la voz del narrador en primera persona con la voz de De Sigüenza y Góngora, quien toma su voz y la hace parte de un discurso ficcional» (178)¹¹. En cambio, Alberto Sacido Romero opina que «la oralidad y la escritura son los dos sistemas de composición y comunicación lingüística que se entrecruzan constantemente en los *Infortunios*, aportando así el acervo de estrategias discursivas de cada uno» (120)¹². Carlos de Sigüenza y Góngora

⁸ Teniendo en cuenta la problemática del género de los *Infortunios*, J. S. Cummins reduce la historicidad al marco de referencia que utiliza la obra. El crítico sugiere así la posibilidad de que haya detalles ficcionales en el texto: “What is clear is that the framework of the narrative is factual, but that Sigüenza added details and interjections of his own” (295). Cummins compara la estructura narrativa de los *Infortunios* con la estructura de *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe.

⁹ Javier Fernández del Páramo, siguiendo la teoría de *fictional modes* de Robert Scholes, clasifica los *Infortunios* como una obra andrógina en vista de que «no pertenece a ningún género debido a que oscila entre muchos géneros de ficciones» (25).

¹⁰ Juana Martínez Gómez también observa de cerca la apelación que Ramírez hace al lector y su relación con el discurso ficcional. La estudiosa afirma que «el lector es apelado de continuo, ya sea de forma implícita o explícita, en busca de complicidad o comprensión. Y lo más importante no es eso, sino que le invita a entrar en un juego de apariencias y realidades, procedente de lo[s] distintos desdoblamientos del protagonista, el narrador y el autor, que alejan a la narración de un tipo de discurso histórico para afirmarlo aún más en un enunciado de carácter ficcional» (177).

¹¹ Carlos Riobó afirma que los *Infortunios* es una novela, ya que ocurre «un desplazamiento de la autoría de Sigüenza por la autoridad de la autobiografía de Alonso Ramírez» (71).

¹² El mismo crítico destaca más detalladamente cómo se enlazan los discursos de De Sigüenza y Góngora y el de Ramírez: «La falta de elementos de transición y el cambio

es quien otorga al texto «la validez legal y artística, al superar la estructura de “compendio breve” que utilizó Ramírez» (122). La *relación* creada por De Sigüenza y Góngora «sirve de instrumento judicial que provee una entidad espacio-temporal a un sujeto sin historia y permite la supervivencia del discurso oral del narrador criollo» (124)¹³. De este modo, la materia narrativa pasa de «un nivel auditivo a uno visual por medio de la escritura lo que modifica el registro lingüístico de Ramírez», a quien el crítico considera como autor-protagonista (Sacido Romero 124-125).

Ahora bien, esta dualidad discursiva es lo que provoca la ambigüedad genérica de la obra. Menciona Patricio Boyer que la ambigüedad de los *Infortunios* «ha sido celebrada por los críticos y es la cualidad que representa una sensibilidad barroca que desafía la estética adoptada en las Indias» (30). Así el crítico inserta el texto en el Barroco hispanoamericano.

Particularidades de los *Infortunios*

Los *Infortunios* fueron dedicados a don Gaspar de Sandoval Cerca Silva y Mendoza, quien, a la altura de 1690 (año de publicación de la obra), contaba con numerosos cargos nobles: «conde de Galve, miembro de la cámara del rey, comendador de Salamea y Seclavín, caballero en la orden de Alcántara, alcalde de las ciudades Toledo y León; señor de las villas de Tórtola y Secedón; virrey, gobernador y capitán general de la Nueva España y presidente de la real cancellería de México» (De Sigüenza y Góngora 89). Se desprende que el primer e inmediato lector de los *Infortunios* era una persona con gran autoridad, tanto en el mundo hispánico como en la Nueva España. De Sigüenza y Góngora, en su labor de descriptor, utiliza estrategias para convencer a este lector (y a los demás lectores, por extensión) de leer su obra con el fin de ayudar a Ramírez a conseguir dinero y recuperar su fragata custodiada en Yucatán. Así las cosas, llama la atención que el dominio de la retórica atribuible solo a De Sigüenza y Góngora

abrupto del “se” descriptivo al “yo” narrativo es un ejemplo más del proceso dialéctico entre los dos discursos, cuyo contraste se ve enfatizado [...] con el uso “narrativo” de la anáfora [...] signo característico de un tipo de enumeración paralelística [paralela] propia de la oralidad, y con la adición de un complemento “descriptivo” que introduce información basada en textos geográficos escritos» (Sacido Romero 136).

¹³ Patricio Boyer entiende que la narración de los *Infortunios*, la cual proviene esencialmente de un relato oral, «ayuda a marcar la transición entre la tradición historiográfica en Hispanoamérica y una nueva cultura intelectual que intenta articular una voz literaria autóctona» (26).

cumple con un papel auxiliador del relato de Ramírez, quien narra para ganar credibilidad y sustento, y recuperar su embarcación¹⁴; por tanto, observaremos las estrategias retóricas y las formas gramaticales que Carlos de Sigüenza y Góngora empleó para hacer más eficientes las palabras del narrador puertorriqueño.

Los elementos relacionados directamente con la *captatio benevolentiae*

La primera movida estratégica que Carlos de Sigüenza y Góngora hizo a favor de Alonso Ramírez fue apelar a la sensibilidad estética de Gaspar de Sandoval Cerca Silva y Mendoza, a quien se refirió como V. Ex.^a [Vuestra Excelencia]. La comunicación de De Sigüenza y Góngora con Sandoval no era nueva, pues el escritor mexicano había podido publicar la *Libra astronómica y filosófica* gracias al mecenazgo del conde. De esta forma, no resulta extraño el hecho de que el intelectual novohispano intente granjear nuevamente su favor para que acogiera los *Infortunios*. En este sentido, la dedicatoria dirigida al conde se relaciona directamente con el uso de la *captatio benevolentiae*.

Agnes Rhoda Mansbach, en su tesis doctoral "*Captatio*": *Myth and Reality*, explica que la *captatio* desde sus inicios «conllevó la búsqueda de herencias y legados» (iv). La *captatio* fue un «*topos* literario común en los últimos años de la república romana» y fue «una estrategia retórica utilizada en contra de oponentes» (v). También es conocida como *legacy-hunting*; se refiere a la caza o «pesca de voluntades» por medio del arte (10). La obra arquetípica donde aparece por primera vez la *captatio* es *Sátiras* (35-33 a. C.), de Horacio (1). El captador (*captatore*) es quien atrapa la atención de una autoridad a favor del heredero (19). No era extraña la relación entre la *captatio* y los textos jurídicos de la república romana; no obstante, la *captatio* en sí no conformaba una fórmula retórica legal, sino «ilegítima que se fundamenta en una conciencia del derecho que tiene el captador» (95). De esta forma, atribuimos el uso de la *captatio*

¹⁴ Carmen de Mora considera evidente la intervención retórica del cosmógrafo y matemático de la Nueva España. La investigadora afirma que «[...] no es tan anómalo que un buen conocedor de la Retórica, como Sigüenza, tratara de adecuar las características de la obra –me refiero más que nada al hecho de que el texto escrito se presente bajo una relación ancilar con respecto a un discurso matriz de carácter oral– y la materia tratada en ella al estilo conveniente. Ello podría justificar, creo, la alternancia de estilos en la obra, y no necesariamente la posible co-autoría de Alonso Ramírez» (262).

benevolentiae a Carlos de Sigüenza y Góngora, quien reacciona receptivamente ante el reclamo de justicia de Alonso Ramírez, a la vez que queda fuera de discusión que el escritor mexicano supera el simple papel de amanuense¹⁵. David H. Boost explica muy bien el contexto jurídico en el que intervino De Sigüenza y Góngora: «En un contexto estrictamente jurídico, el narrador de una relación intenta construir una historia cuya disposición retórica lleve a una argumentación persuasiva sobre la cuestión de la que se trata» (211-212).

En *De oratore* (55 a. C.), diálogo de Marco Tulio Cicerón (106-43 a. C.), encontramos los precedentes de esta estrategia retórica en boca del personaje Marco Antonio. En su respuesta a Lucio Craso sobre el rol del orador, Marco Antonio no utiliza el tecnicismo latino, pero es evidente que habla del mismo asunto cuando afirma: «Conviene que conozca [el orador] el pulso de todo tipo de gente, edad y clase social y que sepa captar el modo de pensar y la sensibilidad de aquéllos ante los que actúa o va a actuar» (179-180). Más adelante, Marco Antonio describe cómo puede mantenerse la atención del espectador:

se nos oye con la mayor atención, pues el asunto y la causa misma retiene al público [...]. Ya que de éstos no se busca otra cosa que el placer auditivo y nos molesta tan pronto como disminuye algo de este placer, mientras que en el varón elocuente hay muchas cosas más que retienen la atención; y si todas y cada una de éstas no son excelsas y, con todo, la mayoría son grandes, es fuerza que esas mismas que lo son, parezcan admirables. (199)

Es lógico pensar que la *admiratio* originalmente sea una parte esencial de la *captatio benevolentiae*; sin embargo, aunque se encuentra en los *Infortunios*, no es la estrategia discursiva predominante para mantener la atención de Gaspar de Sandoval.

Marcela Andoková, interpretando a Cicerón, resume que «la *captatio benevolentiae* es una categoría retórica útil para convencer y persuadir a

¹⁵ A Leonor Taiano le parece que el rol de Carlos de Sigüenza y Góngora se reduce al de amanuense, porque se inclina por las «vacilaciones matemáticas y cronológicas» para evidenciar su postura (184).

los oidores¹⁶; por tal razón, fue muy utilizada por los oradores romanos y los autores medievales» (2). Cuando la *captatio* es parte del exordio del discurso, ayuda a ganar la atención de los oidores o lectores, e incita las emociones y valores del público. Cicerón, por boca del personaje Marco Antonio, extiende la utilidad de la *captatio* más allá del exordio, es decir, hacia el resto del discurso: «los preceptos que pretendían que eran propios del exordio y de la narración, esos han de mantenerse en todo el discurso; pues a mí me resulta más fácil granjearme las simpatías del juez cuando estoy en medio del discurso que cuando no ha oído nada...» (238-239). Andoková igual destaca los tres principios esenciales que el filósofo latino Boecio identificó en la *captatio*: «procurar la atención del oidor (*attentum parare*, también conocida como *attentum aurem*), su receptividad (*docilem parare*) y su buena disposición (*benevulum parare*)» (1-2).

De Sigüenza y Góngora apela a las virtudes de «vuestra excelencia» en un orden estratégico que implica un juego entre la solicitud y la falsa modestia, como se muestra en la siguiente lista: la capacidad de condoler-

¹⁶ En su obra titulada *Sobre el orador (De oratore)*, Marco Tulio Cicerón argumenta que «la oratoria es un arte esencial en la historia de las sociedades humanas por su elemento racional, civilizador y pacífico» (24). El verdadero orador es un sujeto de gran erudición en un sinnúmero de disciplinas, entre ellas «el derecho, la psicología, la historia, la dialéctica, el arte escénico, entre otras» (25). El filósofo latino estructura su obra en forma de diálogo entre personajes prominentes, quienes reflexionan y argumentan sobre el arte de la oratoria. En el libro primero, el personaje de Lucio Craso define la oratoria como «un medio de exposición general, en el que la claridad, la amenidad e incluso el ornato son tan importantes como el contenido» (26). Por otra parte, Cicerón plantea que la oratoria no depende tanto de la erudición del orador, sino de «un talento innato que se orienta por medio de reglas y se perfecciona a través de la práctica» (28). Más adelante, en la exposición que hace Lucio Craso, se combinan ambas perspectivas; por tanto, Craso enfatiza, mediante perífrasis, tres cualidades fundamentales que debe lucir el orador: «la *natura ingenium* [naturaleza-dotes naturales], la *ars* [técnica o método] y la *exercitatio-usus* [entrenamiento-práctica]» (28). De igual modo, Craso señala las partes en las que debe constituirse el discurso: «la *inventio* [argumentos u otros medios de persuasión favorables a la causa], la *dispositio* [organización eficaz de los argumentos], la *elocutio* [exposición clara y elegante], la *memoria* [memorizar lo esencial del contenido y aparentar naturalidad] y la *actio* [juego adecuado de voz, gestos y miradas]» (29). Aparte de eso, para asegurar la atención del espectador, sea un juez o público cualquiera, hay que utilizar las siguientes tres estrategias: la *conciliare* [ganarse las simpatías del espectador], la *probare* [hacer de la postura propia la más creíble] y el *movere* [convencer o hacer cambiar de postura a quien ha de juzgar]» (29). La mejor parte para llevar a cabo la *conciliare* «es el proemio o exordio de la exposición» (29).

se, la munificencia (generosidad), la templanza, la conmiseración (compasión), la grandeza (grandeza moral, excelencia de carácter), la perspicacia (agudeza de vista y gran entendimiento), el linaje noble y la piedad connatural. Luego, el escritor mexicano utiliza los infortunios de Alonso Ramírez como objeto literario para atrapar las virtudes del lector inmediato. Así lo afirma cuando arguye que «[...] en V. Ex.^a lo grande heredado de sus progenitores excelentísimos; o la piedad connatural de no negarse compasivo a los gemidos tristes de cuantos lastimados la soliciten en sus afanes» (De Sigüenza y Góngora 90). De esta forma, Alonso Ramírez viene a ser uno de los desvalidos a los cuales «[...] jamás se cierran las puertas del palacio de V. Ex.^a...» (90). Al final de la dedicatoria, es evidente su intervención a favor de Ramírez, sin olvidarse de los méritos de su propia escritura: «[...] consagro a las aras de la benignidad de V. Ex.^a esta peregrinación lastimosa, confiado desde luego, por lo que me toca, que en la crisis altísima que sabe hacer con espanto mío de la hidrografía y geografía del mundo, tendrá patrocinio y merecimiento, etc.» (90)¹⁷.

La innovación de la obra es confirmada por el censor de origen puertorriqueño, don Francisco de Ayerra Santa María. Este percibe una «novedad deliciosa» en su argumento (De Sigüenza y Góngora 91). No en vano le reconoce «variedad de casos, disposición y estructura» (91). Le parece tan excelente obra literaria que considera como «inestimable gracia» (91) la tarea de estudiarla. Adviértase que Ayerra y Santa María equipara al escritor De Sigüenza y Góngora con la figura cimera de Homero, de quien resalta la habilidad de convertir la narración funesta y confusa de Alonso Ramírez en una gran obra. En efecto, el censor distingue claramente que los «discursos aliñados y el laberinto enmarañado de rodeos» pertenecen a Alonso Ramírez; en cambio, De Sigüenza y Góngora es quien establece «el hilo de oro de la narración que lo coronará de aplausos» (92).

Ahora bien, según el censor puertorriqueño, ¿qué elemento tiene más mérito para que la obra deba ser perpetuada en el tiempo: el refinamiento del texto o el caso de Alonso Ramírez? Francisco de Ayerra y Santa María afirma: «Ni era para que se quedase solamente dicho lo que puede servir escrito para observado, pues esto reducido a escritura se conserva y aquello con la vicisitud del tiempo se olvida y *un caso no otra vez*

¹⁷ Nótese que De Sigüenza y Góngora reconoce que Alonso Ramírez carece de los conocimientos sobre hidrografía y geografía, de modo que es propio entender que el escritor mexicano interviniera en las partes de la narración correspondientes a estas dos ciencias.

acontecido, es digno de que quede para memoria estampado» (mi énfasis, De Sigüenza y Góngora 92). Aunque el autor mexicano es el responsable de organizar con mayor lógica la trama, pulir la expresión del texto y eternizar el relato por medio de la escritura, no debemos olvidar que los elementos que conforman el cuerpo de la narración y exponen el caso picaresco pertenecen al relator puertorriqueño¹⁸. Igual no se nos debe escapar que De Sigüenza y Góngora da un giro de ejemplaridad al caso innovador de Ramírez para poder utilizar la narración a favor del narrador criollo¹⁹; sin embargo, cabe preguntarnos si es una ejemplaridad moral o literaria. En seguida lo veremos.

Otro elemento innovador en los *Infortunios* es el rechazo de las digresiones morales para dar lugar a una ejemplaridad literaria. La voz narrativa expone: «Y aunque de sucesos que solo subsistieron en la idea de quien los finge, se suelen deducir máximas y aforismos que entre lo deleitable de la narración que entretiene cultiven la razón de quien en ello se ocupa, no será esto lo que yo aquí intente sino solicitar lástimas...» (De Sigüenza y Góngora 95)²⁰. La narración no tiene el fin de cultivar la razón del lector,

¹⁸ Don Francisco de Ayerra Santa María declara lo siguiente sobre el escritor mexicano: «Bastóle tener cuerpo la materia, para que la excediese con su lima la obra» (De Sigüenza y Góngora 92). De este modo otorga la sustancia de la obra a Alonso Ramírez y reconoce que fue Carlos de Sigüenza y Góngora quien trabajó el carácter literario. Erik Camayd-Freixas opina que esta dualidad narrativa permite la «penetración del texto [para él novelesco] en un doble sentido: una entrada discursiva de la plausibilidad lúdica en el texto y del texto en el lector» (27). El crítico añade una explicación: «Mas en el plano de la seudocrónica testimonial lo que realmente está en tela de juicio no son los actos del personaje, sino el propio meta-relato de plausibilidad histórica. Es decir, lo que se busca no es la legitimidad judicial sino la histórica, la absolución del relato (no del personaje) por el lector (no por un juez, aunque el lector implícito pudiera serlo). Es decir, la carga de la prueba recae sobre la narración...» (30).

¹⁹ Admite el censor puertorriqueño en relación con la ejemplaridad del relato de Ramírez: «Para eternizar Job lo que refería deseaba quien lo escribiera y no se contentaba con menos de que labrase en el pedernal el buril cuanto él había sabido tolerar: *dura quoe sustinet, non vult per silentium tegi* (dice la glosa); *sed exemplo ad notitiam perthrahi*» (Sigüenza 92). Estelle Irizarry traduce la cita: «El que soporta dificultades no quiere que queden enterradas en silencio, sino que se den a conocer como ejemplo» (De Sigüenza y Góngora 92).

²⁰ Aníbal González comenta que «tanto Alonso Ramírez como Guzmán de Alfarache rechazan la costumbre de moralizar y acuden a solicitar lástimas; sin embargo, el Guzmán utiliza este recurso como el motivo de la narración en la cual destacará sus defectos» para contraponerlo al estado final de supuesta restauración moral, mientras que Alonso Ramírez lo utiliza para contrastar su penosa condición con la crueldad de los piratas ingleses

sino el propósito de remitir una historia en su mayor parte verosímil, que gira en torno al narrador y su beneficio. Aun así, no por esto quiere dejar de deleitar y admirar al lector; por eso declara: «No por esto estoy tan de parte de mi dolor que quiera incurrir en la fea nota de pusilánime y así omitiendo menudencias... diré lo primero que me ocurriere por ser en la serie de mis sucesos lo más notable» (95).

Alonso Ramírez, probablemente por consejo de De Sigüenza y Góngora, accedió al embellecimiento de la narración y esa excelencia literaria la conforma la serie de descripciones geográficas que aplican el tópico literario del *locus amoenus* para referirse a las colonias europeas, los silencios u omisiones relacionados con el linaje judeoconverso, el retrato de figuras bárbaras como el de los piratas ingleses, entre otras cualidades. Detengámonos en un ejemplo de descripción geográfica:

Es la abundancia de aquellas islas y con especialidad la que se goza en la ciudad de Manila en extremo mucha. Hállase allí para el sustento y vestuario cuanto se quiere a moderado precio [...] en su parían, que es el lugar donde fuera de las murallas, con permiso de los españoles se avecindaron. Esto y lo hermoso y fortalecido de la ciudad, coadyuvado con la amenidad de su río y huertas y lo demás que la hace célebre entre las colonias que tienen los europeos en el Oriente, obliga a pasar gustosos a los que en ella viven.
(De Sigüenza y Góngora 103)

y «resaltar su honradez sobre la villanía de los funcionarios municipales» (199-200). Es así como el narrador criollo «utiliza la solicitud de lástimas para aparentar, no un estado de medro, sino lo contrario» (201). González también relaciona la «solicitud de lástimas» con la interpretación que Giangiorgino Trissino hace del concepto de «compasión en la tragedia» según se presenta en la *Poética* de Aristóteles. Trissino explica que «la pena mueve a compasión cuando se siente por personas que tienen características semejantes o pertenecen a una misma disposición, dignidad o raza» (González 201). Por otra parte, Alberto Sacido Romero opina que se trata de una «especie de discurso judicial conocido como “humile genus” distinto al “estilo humilde” de la retórica poética» (130). Según Sacido, «el “humile genus” tiene antecedentes en los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, quien tiene la intención de infundir lástimas, sobre todo, al rey de España para conseguir la recompensa que cree merecer» (131). Por tratarse de un recurso bien pensado y útil para producir compasión en el receptor, Sacido afirma que «esta estrategia jurídica fue aplicada por Carlos de Sigüenza y Góngora para hacer defendibles los argumentos de Ramírez y darles un orden discursivo» (132).

A diferencia de Lázaro de Tormes, Alonso Ramírez calla, por gratitud, con relación al padre de su esposa, el Dr. don Juan de Poblete. En su caso no se trata de una figura de autoridad que finge no ser amante de su cónyuge. Aunque Ramírez dice ser feliz con su esposa, su matrimonio es efímero, pues Francisca Xavier muere de parto²¹. Estos sucesos son parte de los infortunios iniciales que van aportando a la solicitud de lástimas.

Cabe destacar que Alonso Ramírez se autoproscribe de México, a diferencia de Guzmán de Alfarache, pues no lo hace por ganas de conocer el mundo ni de medrar, sino porque se siente culpable de toda su desgracia; es como si él mismo provocara que la fortuna le fuera en contra: «Desesperé entonces de poder ser algo, y hallándome en el tribunal de mi propia conciencia no solo acusado, sino convencido de inútil, quise darme por pena de este delito, la que se da en México a los que son delincuentes, que es enviarlos desterrados a las Filipinas» (100)²². Alonso Ramírez utiliza la autoconmiseración para tolerar el sufrimiento pasado y despertar la empatía del prójimo, sin pecar de pusilánime (Irizarry 95). Ramírez se hace objeto de compasión para salir de la invisibilidad social que tanto le impedía alcanzar un bienestar básico y le imposibilitaba prosperar en la escala social. Sabe, ya por perspicacia, ya por consejo del ilustre escritor mexicano, cuáles son las palabras precisas para lograr el objetivo; por eso omite las «menudencias» (95). Los sucesos inesperados como la negación del parentesco que padece por parte del regidor don Luis Ramírez, la pérdida familiar y el aprisionamiento por parte de los piratas ingleses enfatizan la condición de oprimido, la inocencia y la perseverancia de Ramírez (98), ubicándose en unas circunstancias que lo favorecen moralmente. A esto podemos añadirle que no perdió el juicio al ser amenazado, atormentado, cuestionado y atacado cruelmente por los piratas (108-109), lo que le otorga la imagen de héroe y mártir simultáneamente. Con todo, más

²¹ Igualmente «efímero es el matrimonio de Guzmán de Alfarache, el cual también termina con la muerte trágica de la esposa» (Johnson 64).

²² Sobre la derrota existencial de Ramírez, Boyer argumenta: “This imaginary scene in which he judges himself inextricably ties the economic failure of the first chapter with a more profound existential failure. [...] Unlike his predecessors, it is not merely his lack of economic opportunity that marks him as a failure, but rather his lack of any clear subjectivity within the structure of viceregal New Spain. Alonso must carve out a subject position for himself that, following González Echevarría’s paradigm, fully enfranchises him, and thereby ‘become something’ in the eye of some imagined viceregal authority” (35).

peso tiene la autoconmiseración en el momento que los piratas disputan su vida, sintiendo susto y congoja lo que, en su papel de narrador, le permite cautivar la empatía del oyente o lector (119-120).

Luego de la disputa de los piratas en torno a la disposición de su vida, lo liberan junto a sus compañeros y le proveen una fragata (120). Ramírez, recordando este suceso, afirma que su sufrimiento y tensión fueron tantos que se analoga al Cristo inmolado al decir que sus lágrimas «bien pudieran ser de sangre» (121). Ramírez se humaniza a medida que presenta una imagen crecientemente deshumanizada de los piratas (123). También, estuvo dispuesto a sacrificar su vida para salvar no solo la suya, sino la de sus compañeros para que llegaran a tierra y, posteriormente, se vio a sí mismo como un padre que se encarga de darle los últimos cuidados a sus hijos antes de morir (132, 137). Finalmente, al estar muy cerca de recuperar la fragata, Ramírez padece hambre y la curiosidad impertinente de los meridianos (146-147). Por tanto, la autoconmiseración fue su mejor recurso para lograr tener acceso al virrey de la Nueva España, quien, con su autorización, hizo posible la redacción de una relación legítima sobre estos infortunios (148).

Asimismo, la conmiseración provee las circunstancias adecuadas para que el personaje cervantino, Ginés de Pasamonte, atraiga la atención hacia su persona. Pasamonte forma parte de un grupo de galeotes «miserables», «malaventurados», «pobretes», «menesterosos» y «opresos» (De Cervantes Saavedra 306, 311, 314). Aun el propio personaje se describe como «desdichado» y «pobrete» (313), manera en que acredita astutamente su calidad de narrador, en contraparte con la opinión de uno de los guardias que lo llama un «tan atrevido y grande bellaco» (311). Ginés de Pasamonte reclama una identidad exclusiva y se distancia del personaje histórico Ginesillo de Parapilla, ubicándose así en un contexto autobiográfico. Al decir que su vida está escrita en sus pulgares, afirma que tiene control sobre su identidad e historia. Él es escritor, autor y narrador, por lo que rebasa los esfuerzos literarios de Alonso Ramírez (312). El personaje mismo destaca su escrito picaresco, intitulado *La vida de Ginés de Pasamonte*, describiéndolo como insuperable en el género picaresco, en su esencia autobiográfico. Inmediatamente después, despunta su picardía narrativa al afirmar, irónicamente, que su obra está compuesta de «verdades tan lindas y tan donosas, que no pueden haber mentiras que se le igualen» (312). De este modo, la autoconmiseración permite que, tanto el personaje cervan-

tino como Alonso Ramírez, cautiven la atención de los lectores hacia sus relatos autobiográficos y sus fines ulteriores.

Todavía hay más. En los *Infortunios*, Alonso Ramírez se convierte en un explorador de las colonias holandesas en Oriente: entre ellas, Ramírez explora las ciudades Madrastapatan y Malaca, en la India, entre otros territorios y utiliza la descripción de ellas para representar, de una forma lastimosa, el declive del Imperio español en contraposición con la gloria del Imperio holandés, que reside, principalmente, en establecer ciudades comerciales y cosmopolitas en sus colonias:

El concurso que allí se ve de navíos de malayos, macasares, sianes, bugifes, chinos, armenios, franceses, ingleses, dinamarcos, portugueses y castellanos, no tiene número. Hállanse en este emporio cuantos artefactos hay en la Europa, y los que en retorno de ellos les envía la Asia. Fabrícanse allí para quien quisiera comprarlas, excelentes armas. Pero con decir estar allí compendiado el Universo lo digo todo.
(De Sigüenza y Góngora 104)

Alonso Ramírez capitaneó una fragata con una tripulación de veinticinco hombres (sin contarle a él)²³. Su fortuna parecía prosperar, pero no por mucho tiempo. En estos menesteres, su tripulación fue atacada y su fragata invadida por piratas ingleses²⁴. Resisten, pero el mismo Ramírez afirma su ridícula resistencia, el temor ante el numeroso y poderoso armamento de los piratas, y el padecimiento del maltrato físico. Salta a la vista que Alonso Ramírez también hace uso de la *captatio benevolentiae* desde que describe su nacimiento en la pobreza y sus tempranos infortunios. Ahora bien, en esta parte de la narración, Carlos de Sigüenza y Góngora se inclina por aplicar, de los tres principios de la *captatio*, la *benevulum*

²³ Óscar Torres Duque destaca que, a través de su trabajo como capitán, Alonso Ramírez sigue el modelo épico por cuanto «cumple con responsabilidades siempre humanas y se constituye portador de la idea de civilización» (114).

²⁴ Alison L. Stewart ilustra que el océano era el espacio por excelencia donde predominaba la ausencia de la ley. Por eso Stewart lo contrasta con el espacio urbano: “Compared to the urban space, the ocean was a legally unprotected and therefore lawless geographic space where competing national economic interests among the Dutch, French, and British yielded criminal activity. Pirates, notably the British, resorted to cannibalism, torture, and treachery against the Spanish” (121).

parare. De ahí que Ramírez haga hincapié en la calidad de mártires que representan su tripulación y él mismo, a causa de que sufren toda suerte de vejámenes de los crueles piratas ingleses²⁵. Se trata de una estrategia retórica para ganar la simpatía y compasión del oidor o lector, y provocar que este sienta antipatía hacia quienes le han causado tantos sufrimientos²⁶.

La *benevulum parare* se intensifica de forma inigualable en el capítulo tercero, cuando Ramírez detalla el comportamiento cruel e intimidante de los piratas ingleses²⁷. Es importante observar que se emplean fórmulas gramaticales, cuya frecuencia indica que hay conciencia retórica de lo que se expresa. Por tanto, no lleva a error establecer que Carlos de Sigüenza y Góngora asistió a Ramírez en esta parte. Las fórmulas son adjetivo + sustantivo, adverbio de cantidad + adjetivo + sustantivo compuesto o simple, superlativo + grupo nominal o sustantivo, verbos compuestos, verbo conjugado o en forma de gerundio + sustantivo «fuego», e infinitivo o pretérito perfecto simple + enclítico. Una muestra no exhaustiva de las fórmulas gramaticales sigue a continuación:

- Adjetivo + sustantivo²⁸: «fingido agrado», «suficientes hombres», «pobres bárbaros», «grande regocijo»,

²⁵ Según Carmen de Mora, destacar los defectos de los enemigos era «una característica común de los relatos de cautivos en el Siglo de Oro» (286), así como «las escenas de tortura que son un *Leitmotiv* en los *Infortunios* son frecuentes en las novelas de tema turco» (286).

²⁶ Andoková, partiendo del *Handbook of Literary Rhetoric: A Foundation for Literary Study* de Heinrich Lausberg, comenta sobre cuatro fórmulas para la *benevulum parare* en su esclarecedor estudio: la *ab nostra persona* que consiste en alabar y distinguir tanto al oyente o lector como a sí mismo, y considerar a ambos merecedores de toda simpatía humana. En esta fórmula el orador resalta sus virtudes, evita la arrogancia y toma una imagen vulnerable ante sus fuertes enemigos (3). En segundo lugar, la *ab adversariorum persona* tiene la función de adjudicar culpas a los enemigos y erradicar la simpatía que el oyente, lector o público puedan mostrar hacia ellos (4). En tercer lugar, la *ab iudicum (auditorum) persona* consta en deleitar al oyente o lector y, finalmente, la cuarta y última fórmula denominada *a causa*, cuyo rol es que el orador alabe su posición moral y repruebe o censure la posición del enemigo (4). Alonso Ramírez hace uso de todas ellas en sus *Infortunios*.

²⁷ En el capítulo tercero, Alonso Ramírez se inclina por la fórmula *ab adversariorum persona* con el fin de restar la simpatía del oidor o lector en relación con los piratas ingleses y, de forma más sutil, lo relacionado con la religión protestante.

²⁸ «Pobres bárbaros» se repite dos veces, lo que intensifica la imagen casi monstruosa de los piratas ingleses.

- «abominable victoria», «pequeña presa» y «excesivo precio» (107, 109, 110, 112 y 113).
- Adverbio de cantidad + adjetivo + sustantivo compuesto o simple: «muy grandes voces y vituperios», «más desvergonzada vileza», «tan nefanda crueldad», «tan linda carne», «tan bestial acción», «tan execrable traición», «tan famosos ladrones» y «tan violento [el] impulso» (109-110, 114 y 116).
 - Superlativo + grupo nominal o sustantivo: «sobradísimo número de escopetas, alfanjes, hachas, arpeos, granadas y ollas; cruelísimos tratos de cuerda; y vilísimo precio» (108 y 110).
 - Verbos compuestos: «habiendo [antes] apresado», «habían muerto», «habían cogido» y «habían apoderado» (108 y 109).
 - Verbo conjugado o en forma de gerundio + sustantivo «fuego»²⁹: «pegaron fuego», «poniendo fuego» y «dieron fuego» (109, 110, 112 y 113).
 - Infinitivo o pretérito perfecto simple + enclítico: «examinarme», «atormentarme», «amarraronme» y «metieronme» (108).

A partir del capítulo v, aumentará la referencia a términos relacionados con el llanto y la angustia: «nos faltaban fuerzas», «lágrimas de mis compañeros», «les faltaba el espíritu», «se quedaban como azogados», «lo venidero de sus sollozos» (De Sigüenza y Góngora 129-131). También se intensifica el hambre de la tripulación con el subrayado de la miseria: «los bastimentos eran muy pocos», «no comíamos sino lo que pescábamos», «la provisión de agua era tan poca» (129, 131); el riesgo de muerte, bajo una terrible tempestad: «Quebrábanse las olas, no solo en la punta sobre que estábamos, sino en lo que se veía de la costa con grandes golpes [...] pensábamos que se abría y nos tragaba el abismo» (129-132). Este capítulo sirve de preámbulo para el próximo del cual, en resumidas cuentas, se resalta el martirio y la sobrevivencia de Alonso Ramírez y su tripulación hasta que son rescatados.

²⁹ «Pegaron fuego» se repite dos veces. Así mismo sucede con «poniendo fuego» y con «dieron fuego».

Los elementos picarescos al servicio de la *captatio benevolentiae*

Teodosio Fernández identifica los fundamentos de la novela picaresca hispanoamericana en los *Naufragios* (1542), de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, reconociéndole como un importante antecedente³⁰: Para él este texto es

[1]a condición de informe autobiográfico de esa relación, el hambre y la necesidad como impulsores de la acción, el pragmatismo de personajes que se adaptan a circunstancias difíciles y cambiantes y que consiguen sobrevivir por instinto, e incluso el “discurso narrativo del fracaso” que textos como ese parecen asumir en el contexto de las crónicas de Indias, son aspectos que justifican la comparación, y que no deben ignorarse... (96)³¹

Allende los *Naufragios*, Fernández retrotrae la herencia al *Lazarillo* y a la primera parte del *Guzmán*, y a algunas crónicas como *El carnero*, de Juan Rodríguez Freile, y *La endiablada*, de Juan Mogrovejo de la Cerda (96).

Cantidad de críticos ha identificado rasgos picarescos en los *Infortunios*, entre ellos Julie Greer Johnson, quien argumenta el hecho de que Ramírez se haya «ido de su casa siendo un niño inocente y el que hiciera su propio camino en el mundo son rasgos de la novela picaresca» (60),

³⁰ Por otra parte, Luis Hachim y Pablo Hurtado se enfocan en la fusión de lo factual y lo ficcional como base de la estrecha relación que guardan los *Infortunios* con los *Naufragios*: «Esta síntesis reafirma la propuesta y demarcación del problema. No correspondía optar en ese momento por lo fáctico o lo ficcional, sino que en esos textos, la síntesis implicó la conjunción de ambos discursos en una sola narrativa» (176). En ambos textos se hace «coincidir el discurso con la historia» (178).

³¹ Enrique Rodrigo problematiza la atribución genérica del texto, debido a que apuesta por la autobiografía: «No puede existir una transparencia absoluta en el acto de escribir lo que el modelo le cuenta al escritor. La división de papeles que aquí se aprecia pone de relieve, de hecho, un problema común a toda autobiografía, pues, por el simple factor de interpretar y de dar un orden a una vida desde el presente en que se escribe, guiándose por una memoria que puede ser selectiva o traicionera, la autobiografía actúa como una distorsión de la realidad. Así, la autobiografía no puede ofrecer una reconstrucción fiel e inmediata de un pasado históricamente verificable, sino que la memoria y la imaginación dan forma a los materiales del pasado para servir las necesidades de la conciencia presente» (229).

y concibe los *Infortunios* como prosa ficcional a la vez que homologa el texto a la novela picaresca, pues también trata sobre un sujeto que lucha por salir de la sociedad periférica y concluye:

la fusión de la historia con la técnica literaria es un rasgo primordial del género picaresco, del cual Carlos de Sigüenza y Góngora saca partido para narrar la historia ficcional de Alonso Ramírez, porque ve a Alonso Ramírez como un *antihéroe* tal como lo son el Lazarillo, el Guzmán y Pablos.
(60)

Más allá de identificar los rasgos picarescos de los *Infortunios*, tarea suficientemente lograda por los críticos, importa establecer una relación entre los rasgos picarescos y la *captatio benevolentiae*. El primer elemento picaresco que aparece en la narración es la apelación al curioso lector, a quien el narrador pretende entretener³². Acto seguido aparece el segundo rasgo picaresco: las «tribulaciones de muerte» que abarcan muchos años de la vida del protagonista-narrador (De Sigüenza y Góngora 95). Vale notar que este segundo rasgo cobra una función complementaria respecto al primero. Comenzamos a ver que los rasgos tradicionalmente picarescos (las tribulaciones o trabajos) quedan subyugados a un propósito de entretenimiento que se relaciona en todo momento con el acto de narrar oralmente y la intención de ganar la buena voluntad del receptor, en este caso, el virrey de la Nueva España, don Gaspar de Sandoval Cerca Silva³³. Así que la función de la *benevulum parare* va de forma paralela al entretenimiento; de ahí que se enfatizen los infortunios del protagonista desde el comienzo de la obra, incluso en el término que principia el título.

El narrador Alonso Ramírez es hijo de Lucas de Villa-nueva y de Ana Ramírez. Su padre es, muy probablemente, un judeoconverso andaluz del que sabe poco u omite información. Su apellido «Villa-nueva» lo acerca a la conversión del *cristiano nuevo*, a quien le era común establecer una vida nueva en un lugar nuevo: en este caso, algún lugar en las Indias oc-

³² La intención de entretener al oidor o lector viene a ser «la *delectatio*, parte esencial de la *ab iudicum (auditorum) persona*, que procura alabar disimuladamente al espectador» para mantener su atención y favor (Andoková 4).

³³ Juana Martínez advierte que la narración en primera persona «da mayor fiabilidad al relato» (179).

cidentales. El oficio del padre de Ramírez, carpintero de ribera, estaba igualmente relacionado con los judeoconversos. Por otra parte, su madre cuenta con el linaje y reputación de una *cristiana vieja*³⁴. Ella da a su hijo consejos semejantes a los que recibe Lázaro de su madre: «Hijo: ya sé que no te veré más. Procura de ser bueno, y Dios te guíe. Criado te he y con buen amo te he puesto: válete por ti» (31). Sobre esto Johnson puntualiza:

[...] Alonso seems to regard his parents with no particular affection, he does provide several significant details about his humble origins [...] In a respectful tone touched perhaps with some bitterness, he mentions that his family had given him the only gift that poor people can give to their children which is “consejos para inclinar a la virtud”. (61)

Se sugiere, en suma, que Alonso Ramírez tiene derecho a salir de la pobreza que desde niño padeció. Esa pobreza solo se puede remediar por mandato del virrey.

Por el linaje del padre, el trabajo forzado y la pobreza, Ramírez decide dejar la isla aun teniendo menos de doce años a fin de buscar en tierra extranjera un porvenir más conveniente³⁵. Su consecuente recorrido no será por tierra como el de Lázaro, sino por mar, lo que lo acerca más a la experiencia del Guzmán y su encarcelamiento en las galeras³⁶. También de índole picaresca es «el presagio de un porvenir difícil y la búsqueda de la fortuna» (De Sigüenza y Góngora 97). Aunque «el deseo de medrar no es el único motivo de Alonso Ramírez para subsistir y progresar en la vida, sino también los sentimientos de repugnancia hacia su medioambiente y de inferioridad. En resumen, lo mueve el deseo de escapar de la ignomi-

³⁴ Relacionado con este asunto, Patricio Boyer comenta que Alonso Ramírez «nunca informa al lector por qué lleva el apellido de su madre, pero es crucial que haya tomado su legado» (31), omitiendo y alejando de esta manera a la figura paterna.

³⁵ Julie Greer Johnson arguye que el abandono de la patria en plena preadolescencia es una de las características en las cuales Alonso Ramírez se parece a Guzmán de Alfarache (63), pues este último menciona: «El mejor medio que hallé fue probar la mano para salir de miseria, dejando mi madre y tierra» (Aleman 162). También aclara que ambos pícaros toman el apellido de su madre para ocultar el linaje de sus padres y son rechazados por el linaje paterno (Johnson 63).

³⁶ Juana Martínez interpreta el mar como «símbolo de acecho, provocando con su tempestad la incertidumbre de Ramírez y su tripulación» (182).

nia» (Johnson 61). Esa motivación lo lleva a una constante lucha contra la fortuna que, casi siempre, es más adversa³⁷.

En los *Infortunios*, el tema de la fortuna no resulta menos importante que en el *Lazarillo*. Tal como ocurre en la importante novela picaresca del Siglo de Oro, la mala fortuna va *in crescendo* hasta que llega a su punto culminante, muy cerca de la llegada de Alonso Ramírez a México, donde concluye su recorrido. Los trabajos motivan a Alonso Ramírez a trasladarse a otro lugar, y el cambio de lugar desencadena nuevas peripecias. Una de las referencias más poéticas de la fortuna se expresa a modo de antítesis: «siendo pensión de los sucesos humanos interpolarse con el día alegre de la prosperidad la noche pesada y triste del sinsabor...» (De Sigüenza y Góngora 98-99). La lucha constante que Ramírez hace contra la adversidad lo hace merecedor del descanso que, nuevamente, el virrey puede otorgar. ¿Qué buena voluntad no se conmueve al escuchar o leer tantas pérdidas y agonía?

La empatía de Alonso Ramírez hacia su amo Juan López cuando este enferma gravemente guarda similitud con la que Lázaro siente por el hambriento y miserable escudero, esclavo de las apariencias. Es preciso notar que en ambos pícaros ocurre un momento de empatía, pero eso no los detiene en seguir buscando la posibilidad de una vida más próspera. Aún más: Alonso Ramírez menciona «la escasez y la apariencia de vivir bien que experimentó junto al maestro carpintero Estevan Gutiérrez», para que el lector considere que él padeció a niveles indecibles la precariedad (De Sigüenza y Góngora 100).

Las peripecias de Ramírez son particulares, pues permiten la descripción de una naturaleza americana o del Oriente que se muestra hostil ante sus objetivos; por tanto, la naturaleza es en la narración la principal manifestación de la mala fortuna. Algunos ejemplos son el frío insoportable, la gran tempestad que se desata antes de llegar a la península de Yucatán y la imponente selva yucateca que casi termina con la vida del narrador puertorriqueño³⁸. De este modo la supervivencia ante la naturaleza hostil

³⁷ Johnson incluso opina que Carlos de Sigüenza y Góngora utiliza la historia de los *Infortunios* para sacar a la luz la decadencia socioeconómica de la Nueva España, la cual se asemeja a la crisis del Imperio español en los siglos XVI y XVII (62).

³⁸ El hambre, «tal como sucede en el *Guzmán de Alfarache*, eclipsa la belleza del ambiente. No obstante, no evita que el pícaro quede admirado cuando entra a la gran ciudad, la Ciudad de México en el caso de Alonso Ramírez, Florencia en el caso de Guzmán» (Johnson 64).

viene a ser el sello que consuma las peripecias de Alonso Ramírez y da mayor crédito a la *captatio benevolentiae*.

Conclusión

Los *Infortunios de Alonso Ramírez* es una fuente inagotable de modalidades literarias. Por medio de una observación rigurosa, hemos advertido el protagonismo solapado de la *captatio benevolentiae* en el texto como estrategia narrativa para ganar la buena voluntad del virrey a beneficio de Alonso Ramírez en el momento de radicarse en México, luego de un sinfín de peripecias. En el capítulo tercero es donde más se manifiesta la intervención del escritor mexicano y su uso de la *captatio*. Suficientes ejemplos sirven para asegurar que, particularmente en este capítulo, la *captatio benevolentiae*, en su función de *benevulum parare*, se vale de formas gramaticales reiteradas y diseminadas en el texto. Todas ellas aparecen de manera estratégica para aludir a la crueldad de los piratas ingleses.

Queda claro que la *captatio* realiza su mejor función mediante algunos rasgos picarescos: la pobreza, la ignominia, la lucha constante contra la mala fortuna, la angustia existencial, la precariedad y el hambre; rasgos que sugieren un impostergable reclamo del narrador puertorriqueño y el intento de captar la buena voluntad del virrey. El propio Alonso Ramírez ve el resultado de esta herramienta retórica de forma ambigua:

[...] besé la mano a su Excelencia y correspondiendo sus cariños afables a su presencia augusta, compadeciéndose primero de mis trabajos y congratulándose de mi libertad con parabienes y plácemes, escuchó atento cuanto en la vuelta entera que he dado al mundo que escrito y allí solo le insinué a su Excelencia en compendio breve. Mándome (o por el afecto con que lo mira, o quizá porque estando enfermo divertiese sus males con la noticia que yo le daría de los muchos míos) [...] (148)

Es esta ambigüedad la que revela que la *captatio benevolentiae* coexiste de forma paralela con el entretenimiento; sin embargo, la *persuasio* prevalece sobre el *ludus*, pues se trabaja por medio de la autoconmiseración, que se manifiesta a través de diversos y esenciales elementos del relato como el hambre, la tolerancia, la perseverancia, la compasión, la

inocencia, la humanización, el paternalismo y la calidad de oprimido, héroe y mártir. De esta manera se logra convencer al ilustre lector para que brinde a Alonso Ramírez el auxilio necesario.

OBRAS CITADAS

- Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache I*. 1987. Edición de José María Micó. Cátedra, 2016.
- Andoková, Marcela. «The role of *captatio benevolentiae* in the interaction between the speaker and his audience in Antiquity and today». *Systasis*, no. 29, 2016, 1-13.
- Arrom, José J. «Carlos de Sigüenza y Góngora relectura criolla de los *Infortunios de Alonso Ramírez*». *Thesaurus*, tomo 42, no. 1, 1987, 23-46, en *Centro Virtual Cervantes*, 29 de septiembre de 2018, cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/42/TH_42_001_025_0.pdf.
- Boost, David H. «Los historiadores del periodo colonial: 1620-1700». Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker (eds.). *Historia de la literatura hispanoamericana I. Del descubrimiento al modernismo*, Gredos, 2006, 169-214.
- Boyer, Patricio. «Criminality and Subjectivity in *Infortunios de Alonso Ramírez*». *Hispanic Review*, vol. 78, iss. 1, 2010, 25-48.
- Camayd-Freixas, Eryk. «La penetración del texto: seudocrónica testimonial en *La noche oscura del Niño Avilés* de Edgardo Rodríguez Juliá vista desde *Infortunios de Alonso Ramírez* de Sigüenza y Góngora». *Caribe: Revista de Cultura y Literatura*, vol. 3, no. 1, 2000, 26-138.
- Cicerón, Marco Tulio. *Sobre el orador*. José Javier Iso (Introd., trad. y notas). Gredos, 2002. *Internet Archive* archive.org/details/CICERONSobreElOrador.
- Cummins, J.S. “*Infortunios de Alonso Ramírez*: ‘A Just History of Fact’?”. *Bulletin of Hispanic Studies (Liverpool)*, vol. 61, iss. 3, 1984, 295-303.
- De Mora, Carmen. «Modalidades discursivas en los *Infortunios de Alonso Ramírez* de Carlos Sigüenza y Góngora». *Foro Hispánico*, vol. 38, 2010, 249-300. *EBSCOhost* 54018547.

- De Sigüenza y Góngora, Carlos. *Infortunios de Alonso Ramírez*. Estelle Irizarry (ed.), Editorial Cultural, 1990.
- Fernández, Teodosio. «Sobre la picaresca en Hispanoamérica». *Edad de Oro*, vol. 20, 2001, 95-104.
- Fernández del Páramo, Javier. «El androginismo literario en los *Infortunios de Alonso Ramírez*». *Florida Atlantic Comparative Studies Journal*, vol. 11, 2008-2009, 17-28.
- González, Aníbal. «Los infortunios de Alonso Ramírez: Picaresca e historia». *Hispanic Review*, vol. 51, no. 2, 1983, 189-204. *JSTOR* www.jstor.org/stable/472728.
- Hachim, Luis y Pablo Hurtado. «El discurso factual y ficcional en la narrativa colonial hispanoamericana: *Naufragios* [1542] de Alvar Núñez Cabeza de Vaca e *Infortunios de Alonso Ramírez* [1690] de Carlos de Sigüenza y Góngora». *Catedral Tomada: Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 6, no. 10, 2018, 172-188. *Dialnet*, dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6546531.
- Johnson, Julie G. «Picaresque Elements in Carlos Sigüenza y Góngora's los *Infortunios de Alonso Ramírez*». *Hispania*, vol. 64, no. 1, 1981, 60-67. *JSTOR* www.jstor.org/stable/340330.
- Lazarillo de Tormes*. Pedro Aullón de Haro (introd.). Editorial Plaza Mayor, 8^{va} ed., 2003.
- Mansbach, Agnes Rhoda. “*Captatio*”: *Myth and Reality*. Princeton University, 1982. Tesis doctoral. *ProQuest* 8221581.
- Martínez Gómez, Juana. «Sobre el carácter ficcional de *Infortunios de Alonso Ramírez*». *Mar Oceana*, no. 3, 175-186.
- Riobó, Carlos. «*Infortunios de Alonso Ramírez*: De crónica a protonovela americana». *Chasqui*, vol. 27, no. 1, 1998, 70-78. *JSTOR* www.jstor.org/stable/29741401.
- Rodrigo, Enrique. «Autobiografía y verdad: La caracterización narrativa de Alonso Ramírez y Bartolomé Lorenzo». Actas XIII Congreso AIH (Tomo IV), 225-233, en *Centro Virtual Cervantes*, 29 de septiembre de 2018, cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_4_026.pdf.
- Rojas Garcidueñas, José. *Don Carlos de Sigüenza y Góngora: erudito barroco*. Ediciones Xochitl, 1945.

- Ross, Kathleen. *The Baroque Narrative of Carlos de Sigüenza y Góngora: A New World Paradise*. Cambridge University Press, 1993.
- Sacido Romero, Alberto. «La ambigüedad genérica de los *Infortunios de Alonso Ramírez* como producto de la dialéctica entre discurso oral y discurso escrito». *Bulletin hispanique*, 1992, 119-139, en *Persée*, 9 de septiembre de 2018, persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1992_num_94_1_4760.
- Stewart, Alison L. «Geographic Space, Law, and Social Recognition in *Los infortunios de Alonso Ramírez*». *Lucero*, vol. 21, 2011, 120-129. [eScholarship](http://escholarship.org/uc/item/8tv5q382) escholarship.org/uc/item/8tv5q382.
- Taiano, Leonor. «*Infortunios de Alonso Ramírez*: Consideraciones sobre el texto y su contexto». *Bibliographica americana*, no. 7, 2011, 180-200.
- Torres Duque, Óscar. «El infortunio como valor épico. Una aproximación a la dimensión épica de la crónica novelesca *Infortunios de Alonso Ramírez*, de Carlos de Sigüenza y Góngora». *Inti: Revista de literatura hispánica*, vol. 1, no. 55, art. 6, 2002, 109-128.

LOS INFORTUNIOS DE ALONSO RAMÍREZ O LA PICARESCA SIN PÍCARO

Los Infortunios de Alonso Ramírez or the Picaresque without a Pícaro

José Luis Díaz Báez

Estudiante graduado

Programa Graduado de Estudios Hispánicos

Universidad de Puerto Rico

Correo electrónico: jose.joeydiaz5@gmail.com

Resumen

Se discute el libro famoso de Carlos de Sigüenza y Góngora y la tendencia de los críticos de clasificar esta obra como una novela picaresca. En la conferencia «Toward a Definition of the Picaresque» (1971), Claudio Guillén especifica que el pícaro es un *half-outsider*, o un excluido a medias que comete crímenes, pero que no es estrictamente un criminal. Basado en las premisas de Guillén, este trabajo afirma que Alonso Ramírez, el católico devoto y ciudadano respetuoso de la ley, no cae bajo los parámetros de lo que se considera un pícaro. El estudio también examina la opinión crítica que considera a Alonso Ramírez un judeoconverso y concluye que la evidencia textual utilizada para probar este punto resulta insuficiente.

Palabras clave: *Los Infortunios de Alonso Ramírez*, novela picaresca, pícaro, judeoconverso, acercamiento formal.

Abstract

Discussion on Carlos de Sigüenza y Góngora's famous book and the tendency of critics to classify it as a Picaresque novel. Based on Claudio Guillen's conference "Toward a Definition of the Picaresque" (1971), in which the author specified that the pícaro is a half-outsider, a figure that commits crimes but is not strictly a criminal, this paper asserts that Carlos de Sigüenza y Góngora's Alonso Ramírez, the pious

catholic and law-abiding citizen, could not possibly be classified as one. The study also addresses the opinion that Alonso Ramírez was of Jewish descent and concludes that the textual evidence used to prove this is insufficient.

Keywords: *Los Infortunios de Alonso Ramírez*, picaresque novel, *pícaro*, Jewish «*converso*», formalistic approach.

Recibido: 18 de febrero de 2020. *Aprobado:* 13 de marzo de 2020.

Mucho se ha dicho acerca de las afinidades de los *Infortunios de Alonso Ramírez* con la novela picaresca. No se ha prestado suficiente atención, sin embargo, al grado de disimilitud entre este texto criollo, de composición heterogénea, y los grandes pilares del género que se constituyó cuando el *Guzmán de Alfarache* (1599) aprovechó y expandió las posibilidades artísticas establecidas por el *Lazarillo de Tormes* (1554)¹. Para el año de la publicación de los *Infortunios* (1690), la serie picaresca ya llevaba casi un siglo de establecida y había legado sus contribuciones formales al discurso literario, entre las cuales Alonso Zamora Vicente (2003) le atribuye haber iniciado la novela moderna. No resulta extraño, entonces, que el texto que Carlos de Sigüenza y Góngora le presentó al conde de Galve, virrey de la Nueva España, como una relación, asimilara los tópicos reiterados por esta modalidad literaria, y más aun tratándose de las adversidades que padeció Alonso Ramírez para mejorar su situación. No obstante, los mecanismos formales que resultan imprescindibles para la serie picaresca pierden su fuerza de expresión con la evolución del género y los artificios que llegaron a ser vértebra imprescindible en este grupo de obras se vuelven rasgos vestigiales o del todo anulados en los textos sucesores². Tal es el caso de los *Infortunios de Alonso Ramírez*, que, a pesar de contar con varias características propias del género, prescinde de la que resulta ser el alma de esta serie de obras: el pícaro.

¹ El tercer gran monumento picaresco es, por supuesto, la *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos; ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños* de Francisco de Quevedo.

² Juri Tinianov, el formalista ruso, habla sobre el proceso de automatización en la literatura (1976).

La pertenencia o no de una obra en la serie protagonizada por el pícaro ha dado pie a un diálogo productivo entre críticos que se han propuesto concientizar sobre el uso y abuso de la etiqueta picaresca. Vemos, por ejemplo, desde *¿Qué es la novela picaresca?*, de Alonso Zamora Vicente, una preocupación por la idiosincrasia del género. Sobre el origen de lo picaresco y sus comienzos, Agustín Redondo habla acerca del periodo de los 1540, década que considera «de diversas innovaciones literarias, en particular a lo que hace a la fingida autobiografía literaria... el de la epístola y las *lettere volgare*, pero también el de la carta de relación» (256-257). Es de particular atención que Redondo mencione la relación en la genealogía de lo picaresco, pues la aportación de dicho discurso está «en el que el emisor, muchas veces anónimo, relata a su destinatario, real o no, mencionado o solo aludido, un caso (o suceso) presentado como personal... y precisamente esas relaciones de sucesos... ganan terreno nuevo hacia mediados del siglo XVI» (257). Los *Infortunios* fueron concebidos, para ser exacto, como una relación dirigida a Gaspar de la Cerda Sandoval Silva y Mendoza, escrita por Carlos de Sigüenza y Góngora, en donde se relatan las vivencias de Alonso Ramírez desde que salió con edad de trece años de Puerto Rico, debido a los rigores de los trabajos de ser carpintero de ribera a tan corta edad. De modo que vemos de entrada que se sigue la fórmula establecida por el *Lazarillo* cuando éste se dirige a «vuestra merced».

Aun así, recalcando lo que dice Redondo y que Roberto González Echevarría ahonda en su libro *Mito y archivo*, no se trata de que los *Infortunios*, como relación, hayan emulado a la picaresca, sino que la picaresca, en sus comienzos, incorporó las estrategias retóricas de la relación. Dice González Echevarría: «The form assumed by the picaresque was that of a *relación* (report, deposition, letter bearing witness to something), because this kind of written report belonged to the huge imperial bureaucracy through which power was administered in Spain and its possessions» (10). Basándose en la hegemonía de los discursos de la que habla Michel Foucault, el crítico dice que la teoría bajtiniana de la narrativa le atribuye demasiado poder al *folk* o al contenido popular de la cultura, mientras que el teórico francés acierta en subrayar el predominio de la censura y la coacción en la fragua de los discursos. La mediación excesiva de la Corona para mantener el predominio imperial en sus territorios de ultramar propició un ambiente burocrático en el

que la narrativa forense prevalecía³. Es por esta razón que el catedrático cubano aduce: «It is my hypothesis that the novel, having no fixed form of its own, often assumes that of a given kind of document endowed with truth-bearing power by society at specific moments in time» (8). De esta aseveración se colige que la picaresca nació cuando la novela dejó atrás sus manifestaciones previas para remedar el discurso de la ley⁴.

El pícaro, como se sabe, es un ser marginalizado. La íntima conexión del género picaresco con la relación se explica al tener en cuenta este señalamiento, ya que González Echevarría afirma: «To write was a form of enfranchisement, of legitimation. The *pícaro*, the chronicler, and in a sense the whole New World, seek enfranchisement and a validation of their existence through the writing of their stories» (45, 46). De esta manera, quien se encuentra en una posición no favorable en el marco de su sociedad halla una legítima defensa de su existencia en la relación, esquema narrativo que le cae como anillo al dedo a la novela picaresca. Por esta razón, la fórmula epistolar que delata Lázaro al referirse a un «vuestra merced» resulta innovadora, pues se trata de un ser que aprovecha la ocasión que le brinda el escándalo del «caso» para recontar su vida no *in media res*, sino desde su nacimiento; es decir, el hijo de Antona Pérez y Tomás González convierte la palabra en un arma para defender su circunstancia y validar los esfuerzos de quienes «con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto» (28). En este sentido, los *Naufragios* (1542) de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca resultan de gran interés en la larga tradición de relaciones que influyeron en la novela picaresca tanto por su cercanía temporal con el *Lazarillo* (1554) como por que los críticos le han prestado mucha atención a sus méritos literarios y sus maniobras retóricas.

Stephanie Merrim, por ejemplo, afirma en su ensayo «Los primeros cincuenta años de historiografía hispana sobre el nuevo mundo: El Caribe, México y América Central» que quienes escribieron relaciones en este periodo se caracterizaron por el interés de hacer ver sus fracasos como

³ Es este precisamente el argumento que vertebra el libro de *Mito y archivo*, que lo hace un texto innovador.

⁴ Como señala Alonso Zamora Vicente en su estudio citado varias veces, la novela existía antes de la picaresca, solo que, como la conocemos hoy día, en su manifestación moderna, se puede afirmar que emanó del *Lazarillo*. Entre las modalidades previas, dice el autor, preponderaba la literatura de evasión difundida por tres tipos de novela: la sentimental, de caballería y las pastoriles.

triumfos dignos de ser reconocidos, y también recompensados. Merrim igual añade, acaso intuyendo el vínculo discursivo entre la relación y la novela picaresca, una observación puntual sobre el protagonista de los *Infortunios*: «Es esta heroica imagen de Núñez (más que en la otra de *antihéroe picaresco*, otra posible lectura de la obra), la que ha sido consagrada con los años por los lectores de los *Naufragios*» (119, énfasis mío)⁵. Lucía Invernizzi Santa Cruz, por otro lado, no solo analiza los *Naufragios* en calidad de muestra de un discurso que busca vindicar a su autor, sino que añade los *Infortunios* en su ensayo titulado «*Naufragios e Infortunios*: Discurso que transforma fracasos en triunfos». Argumenta la autora que quien produce estos textos «...padece una injusta situación de menoscabo y postergación desde la cual se genera la necesidad de otra acción, la verbal, concebida como la única posibilidad de suscitar un cambio favorable para sus intereses» (9). Son las palabras y las maniobras retóricas de un emisor habilidoso que intenta llegar a la cumbre de la buena fortuna y que procura persuadir para legitimarse⁶.

Otro contexto imprescindible en los debates sobre la novela picaresca es la figura del judeoconverso. La persecución religiosa que padeció la casta judía en España antes y después de la expulsión compulsoria decretada en 1492 tuvo consecuencias socioeconómicas que se tradujeron a la expresión artística. Tal es la opinión de estudiosos como Idalia Cordeiro Cuevas (1992), quien arguye, siguiendo los pasos de Américo Castro, que el componente semítico de la sociedad española desahogó la angustia producto de su represión en obras maestras como *Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache*. Cordeiro Cuevas sugiere que, al brindarle contexto histórico a las renuencias en el decir del narrador del *Lazarillo de Tormes*, parecería que éstas resultan de la condición de converso del autor. La crítica subraya la actitud del narrador como una clave interpretativa del texto:

⁵ Otra cita en la que Merrim apunta a las afinidades entre *Naufragios* y la novela picaresca es la siguiente: «Pero el paso siguiente en esta *batalla picaresca* contra el hambre le vuelve a convertir en esclavo, del indio de un solo ojo y su familia que tienen a otro español cautivo» (115, énfasis mío).

⁶ La palabra como arma del pícaro es llevada al extremo de sus posibilidades estéticas en el *Buscón*, de Francisco de Quevedo, escritor famoso por sus juegos lingüísticos conceptistas. Tanto es así que Victoriano Roncero López aseguró que una de las corrientes interpretativas de este libro es la esteticista, la cual considera «que Quevedo no perseguía otra intención que la de crear un simple juego lingüístico, con finalidad de divertir al lector... y demostrar el uso del lenguaje» (173).

«Hoy, se tiende a pensar que visión tan descarnada de la sociedad como la que aparece en la novelita renacentista ha de corresponder a un ser que contempla dicha sociedad con los ojos del desengaño» (15). Desengaño, angustia, desilusión, soledad son términos con que la autora se expresa para fundamentar este punto de vista, pues es de esperar que personas marginadas como lo fueron los judeoconversos tengan una visión descarnada de la vida. Resulta lógico, teniendo en cuenta la escala de la Inquisición, que dicha opresión repercuta en la manera en que se dice lo que se dice.

En el ensayo introductorio a su edición de los *Infortunios*, Estelle Irizarry traslada esta consideración sobre el judeoconverso al entorno americano cuando considera la genealogía de Alonso Ramírez. La catedrática puertorriqueña sugiere que De Sigüenza y Góngora trata con ambigüedad tanto la procedencia del padre de Alonso como su elección del apellido materno y elisión del paterno. Vemos, por ejemplo, que el narrador dice: «Llamóse mi padre Lucas de Villanueva, y aunque ignoro el lugar de su nacimiento, cónstame porque varias veces se le oía, que era andaluz» (96, énfasis mío). Cordero Cuevas, por su parte, identifica al judío converso como un sujeto que huye del fantasma de la delación (14). A propósito de la persecución religiosa, Irizarry advierte que el Santo Oficio en Puerto Rico era más laxo que en Nueva España. En el virreinato se dieron varios autos de fe terribles, de 1646 a 1649, con lo que la estudiosa explica que el padre de Alonso Ramírez pudo haber venido de México a Puerto Rico. En cuanto a la elección del narrador por Ramírez en vez de Villanueva como apellido, Irizarry recuerda que «el cambio de nombre o uso de diferentes nombres fue característico del nuevo cristiano» (43)⁷. En el caso literario podemos ver varios ejemplos de esta tendencia en el *Buscón*, ya que Pablos, de quien Quevedo se asegura de dejar claro que es converso, adopta identidades falsas como la de don Felipe Tristán para introducirse en la aristocracia «fraudentamente»⁸.

⁷ Se ha asociado con frecuencia el cambio de nombre de los pícaros con el cambio de máscaras e identidades, pues, como opina Ulrich Wicks: “Metamorphoses and changing roles are part of the pícaro's survival kit -as the world is in flux, so he can change roles to face it. Picaresque life is a constant change of masks on the world-as-stage” (247).

⁸ La animadversión de Quevedo por los cristianos nuevos y, en especial, por quienes se insertaban en la Corte, no merece mayor comentario. Idalia Cordero Cuevas, por ejemplo, se refiere a Quevedo como «un cristiano viejo famoso —entre otros— por sus múltiples despliegues del más feroz antisemitismo» (26). Henry Ettinghausen, por otro lado, comenta al respecto: “Perhaps the best-known manifestations of his antisemitism are his vicious literary attacks on Góngora” (242).

Irizarry, asimismo, vincula la decisión del protagonista de «hurtarle el cuerpo a su patria» (la acción queda equiparada con el crimen, aunque de modo jocoso) a la temprana edad de los trece años con que, en la tradición judía, se solía notificar la genealogía escondida en la llegada a la mayoría de edad: «Los criptojudíos, entonces, reservaban hasta los trece años de edad la noticia, y en ese año instruían a sus hijos en los ritos y creencias, para celebrar al final del año el *bar mitzvah*» (46). Según la autora, el autoexilio del niño pudo haber sido motivado por la impresión que dicha información tuvo en sus ánimos. La salida de San Juan constituiría así el inicio de un viaje expiatorio comenzado para purgar lo abyecto que se consideraba de su linaje, como sugiere Alonso cuando manifiesta que «no sólo acusado, sino convencido de inútil, quise darme por pena de este delito, la que se da en México a los que son delincuentes, que es enviarlos desterrados a Filipinas» (100); sin embargo, no me parece verosímil que Ramírez abandonara su patria a los trece años porque habría recibido la noticia de su sangre ignominiosa, pues en Nueva España la persecución era más cruda que en Puerto Rico. Lo expiatorio de su viaje pierde sentido en tanto que incrementa las probabilidades de muerte al regresar a la tierra de la que se presume que huyó su padre. Y Alonso Ramírez, a lo largo de su travesía alrededor del mundo, tampoco muestra estar dispuesto a morir por su «mácula» en actos temerosos motivados por el autocastigo, como muestra el siguiente fragmento en el que el narrador cuenta cómo «considerando la barbaridad de los negros moros que allí vivían, hincado de rodillas y besándoles los pies con gran rendimiento, después de reconvenirles con lo mucho que les había servido y ofreciéndome asistirles en sus viajes como si fuese esclavo» (116). Un poco más adelante, en el mismo párrafo, el protagonista se llama a sí mismo «español cobarde y gallina», humillándose ante los piratas ingleses que lo tenían en cautiverio y que ofenden a la madre patria con su protestantismo y sus rapiñas.

Otra consideración que pone en duda que Alonso Ramírez hubiera sido un criptojudío es pensar que el sujeto de la historia estaría dispuesto a que Carlos de Sigüenza y Góngora, erudito de la corte del virrey, escribiese detalles que pusiesen su vida en peligro en la relación que la máxima autoridad de la Nueva España habría de leer. Según mencionamos arriba, el trueque de nombres era una práctica usual entre personas que querían ocultar su linaje. La misma tradición picaresca reiteró este tópico repetidamente en obras como el *Guzmán de Alfarache* y, especialmente, en el *Buscón*.

Irizarry concluye la sección de su ensayo dedicada al posible origen semita del protagonista con la siguiente aseveración: «Es natural que al contar su vida a un ilustre canónigo, Ramírez soslayara el tema» (49). Me parece que esto es atribuirle una ingenuidad poco probable al cosmógrafo de la Corona y miembro de la Academia Mexicana, quien sin duda hubiera estado al corriente de la costumbre de canjear nombres y que habría leído las grandes obras de la serie picaresca. En «Picaresque Elements in Carlos Sigüenza y Gongora's *Los Infortunios de Alonso Ramírez*», Julie Greer Johnson incluso presenta evidencia de la popularidad de la picaresca en el continente americano: «Although records of consignments of books bound for the Spanish Indies are incomplete, extant documents corroborate the introduction, in quantity, of the first part of Aleman's masterpiece in the year 1600» (66). De modo que resulta poco probable que Alonso Ramírez haya sido un judío encubierto, pues la relación hubiese convertido a su autor en un malsín que delató al hombre de carne y hueso Alonso Ramírez a la autoridad del virrey de la Nueva España⁹.

A pesar de mis reservas en cuanto a la posible estirpe semita de Alonso Ramírez, considero que dicha lectura es tanto enriquecedora como necesaria; ahora bien, pienso que el enfoque formal que emplea Claudio Guillén en su ensayo «Toward a Definition of the Picaresque» resulta más provechoso al analizar la serie del pícaro, pues evita la «abrumadora atención a los contenidos» sobre la que advirtió Fernando Lázaro Carreter en «Para una revisión del concepto de “novela picaresca”» (197). Guillén adopta un punto de vista formal que divide en cuatro partes para llegar a la mayor precisión posible. La segunda sección, la más extensa de todas, cuenta con ocho puntos que el crítico considera cruciales. El primero de estos es, a saber, la figura del pícaro, su definición como subversivo social y su diferenciación de otros arquetipos literarios. Respecto a los moldes recurrentes de personajes, el teórico llevó a cabo un contrapunteo entre el pícaro, el bufón, los desposeídos y los trotamundos. La dimensión de viajes del pícaro se desarrolla a lo largo de la estructura episódica del libro, ordenación observable en la historia de la serie picaresca desde el *Lazarillo de Tormes*. En el caso de Alonso Ramírez, su larga travesía incluyó su salida de San Juan, su estadía de siete años en la Nueva

⁹ El enfoque socio histórico que lleva a cabo Cordero Cuevas revela un dato importante sobre los orígenes de la figura del malsín: «Es el antropólogo don Julio Caro Baroja, quien nos recuerda que el malsín, personaje familiar de “ghettos” y aljamas, es el producto de una justicia cimentada en la justicia de carácter religioso» (21).

España, su curioso segundo autoexilio en las Filipinas, la sucesiva privación de su libertad a mano de los piratas ingleses, sus dificultades en el Caribe y su dichosa llegada a Yucatán. Aquí ya entra en consideración en el pícaro mismo como motor de la picaresca, puesto que Guillén arguye que el «*pícaro (the rogue-errant) is only partly a wanderer*» (75). Al examinar la estadía de Alonso Ramírez en varios continentes, considero que el puertorriqueño es más un trotamundos que un viajero parcial. Si bien el Guzmán de Alfarache llegó a Italia, sigue siendo la trayectoria dentro del continente europeo. Lo importante en la picaresca es que la dimensión de peregrino que contiene cada pícaro no eclipse su picardía, pues, como ha notado Zamora Vicente respecto a la evolución del género: «el horizonte se va ensanchando, con notoria reducción del paisaje espiritual del héroe. Lo que ganamos en geografía lo perdemos en mirada atenta y hacia adentro» [76]. Parece haber una relación inversamente recíproca en la magnitud de cada uno de estos aspectos en el pícaro. Mi hipótesis es, con exactitud, que este ensanchamiento obstaculiza y priva de cavilaciones penetrantes a Alonso Ramírez y lo hace ser presentado como un receptor pasivo de lo que le sucede.

En su trayecto por el mundo, Alonso Ramírez semeja ser más bien conducido por los vaivenes de la fortuna que un agente activo de su destino. No en balde reitera Guillén que «the picaresque novel, then, offers a process of conflict between the individual and his environment, inwardness and experience, whereby one element is not to be perceived without the other» (78). El elevado nivel de conciencia del pícaro es, según el crítico, el aspecto que lo diferencia del bufón, como afirma en la siguiente cita: “The jester or fool is an important person in Renaissance art and life... Yet, the reflective, introspective, changing pícaro cannot be confused with the static, happy hero of jestbooks” (75). Trasladando las reflexiones de Guillén al protagonista de nuestra relación, Aníbal González asevera: «Rara vez el “Yo” de *Los infortunios* es crítico en el sentido que apunta Claudio Guillén cuando afirma que “the total view of the pícaro is reflective, philosophical, critical on religious or moral grounds”» (200). De manera que, aunque Alonso Ramírez no es «apenas sensitivo», como el árbol rubendariano, su conciencia carece de la perspicacia desengañada del pícaro.

La figura del desposeído con tendencias delincuenciales no debe de asociarse biunívocamente con el pícaro. Ulrich Wicks afirma en su estudio «The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach» que la situación esencial de la novela picaresca «es esa de un protagonista no-heroico, peor

que nosotros, atrapado en un mundo caótico, peor que el de nosotros, en el que se encuentra en un viaje de encuentros que le permiten ser tanto víctima del mundo como su explotador» (241, 242)¹⁰. Así los casos, aunque el pícaro toma acciones que el lector promedio no haría o que no hubiese hecho en su posición, este no cae bajo la definición de un criminal. En cuanto a Alonso Ramírez, Aníbal González señala que «así en los *Infortunios* nos enfrentamos con un “Yo” picaresco singularmente humilde, respetuoso de las leyes y de la autoridad superior» (200). Si al pícaro no se le puede encasillar en la categoría de delincuente, menos podría hacerse con Alonso Ramírez, que de transgresor no tiene nada; además, aunque este texto no presenta rasgos hagiográficos como los *Naufragios*, de Núñez Cabeza de Vaca, sí vemos en Alonso Ramírez a un devoto de la Virgen de Guadalupe y encontramos en el texto un caso particular que se relata como un milagro. En tierra firme, luego que Ramírez y compañía terminaron en Yucatán, vagaron un tiempo sin encontrar una fuente de agua potable. Al quinto día del mencionado infortunio, ya rendidos y extenuados por la sed, dice el narrador que le rogaron a la Virgen de Guadalupe que intercediera por ellos y «antes que se acabase la súplica, viniendo por el sueste la turbonada, cayó un aguacero tan copioso sobre nosotros, que refrigerando los cuerpos y dejándonos en el cayuco... nos dio las vidas» (135). En los *Infortunios* leemos, pues, la relación de un devoto que no lleva la vida pecaminosa del pícaro, por quien la Virgen obra un prodigio para salvarle la vida¹¹.

Del sentido «estricto» del género picaresco del que habla Guillén, debemos abordar el aspecto de la forma autobiográfica en primera persona. Esta técnica formal de la serie picaresca es empleada en los *Infortunios*, pero se desestabiliza mientras va concluyendo la relación, cuando Carlos de Sigüenza y Góngora, quien escribe el documento que le solicita el virrey de la vida del

¹⁰ La traducción de la cita es mía. Me pareció pertinente traducirla en este caso en particular por la estructura del párrafo.

¹¹ Conviene reparar la definición que proporciona Aníbal González para determinar si se asimila al cuadro devoto de Alonso Ramírez: «a medida que su discurso va revelando lo que es el pícaro —un *embustero*, un *impostor*, un mozo de muchos amos, una figura proteica como el Buscón de Quevedo—... la existencia de ese «Yo» se va tornando fantasmagórica» (198, énfasis mío). Por otro lado, Raquel Chang-Rodríguez enfatiza el fervor de Alonso Ramírez cuando señala, en su libro *Violencia y subversión en la prosa colonial hispanoamericana*, que «si en el barco de la picaresca domina el dios Baco, en el inglés Alonso ha colocado en el mástil a la Virgen de Guadalupe (39-40) a cuya intercesión atribuirá su libertad y la de sus compañeros» (102).

carpintero analfabeto, se inserta en la narración, aunque mantiene a la vez la perspectiva de primera persona del puertorriqueño. Esto sucede cuando Alonso Ramírez cuenta cómo llegó donde el virrey y que este lo remitió a De Sigüenza y Góngora por el afecto que le tiene. Luego pasa la narración a enumerar un catálogo de los cargos del escritor que la compuso, de los que procede a decir que «títulos son éstos que suenan mucho y valen muy poco, y a cuyo ejercicio le empeña más la reputación que la conveniencia» (Guillén, 148, 149). Esta forma autobiográfica junto con la figura del pícaro son los elementos que Guillén incluye en su sentido «amplio» de lo picaresco. En cuanto a la primera, se puede atribuir el lazo estrecho entre la relación y la picaresca propuesto por González Echevarría. El segundo aspecto remite al comportamiento no ejemplar del pícaro en alusión al sentido «estricto» del que habla Guillén. En el sentido «amplio», no obstante, el autor atribuye otra capa adicional al personaje, en la cual se aprecia el matiz que hace especial su marginalidad en la literatura. Guillén llama a los personajes cortados por el molde del *Lazarillo* «*half-outsiders*», quienes, desencantados con el funcionamiento de la sociedad, pero incapaces de prescindir de ésta, hacen un pacto que los mantiene a medias, pero dentro del marco de la comunidad: «Now a *pícaro*, the hero chooses to compromise and live on the razor's edge between vagabondage and delinquency. He can, in short, *neither join nor actually reject his fellow men*. He becomes what I would like to call a “half-outsider”» (80). Ese *ahora un pícaro* que menciona el autor se refiere al momento característico del género picaresco en el que el joven, luego de varios sinsabores iniciales, decide tomar las riendas de su vida, pues su entorno operó en él un cambio irreversible. En el *Lazarillo de Tormes* la metamorfosis ocurre luego de la calabazada con la estatua del toro que el ciego le da a su nuevo sirviente al salir de Salamanca. Después de este suceso, dice el narrador: «Parecióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño dormido, estaba» (32). Dicho punto de inflexión en la vida del personaje es una convención sin la cual no puede considerarse una obra *picaresca* ni tan siquiera en el sentido «amplio» de la palabra, pues es el instante en que se cobra una súbita conciencia de la hostilidad del mundo exterior y es el momento preciso en que nace el pícaro¹². De hecho, Chang-Rodríguez afirma que, en la relación

¹² Este segundo nacimiento, por así llamarlo, ocurre en el *Buscón* cuando don Diego y Pablos van a Alcalá de Henares a estudiar. Luego de varias bromas que le juegan sus compañeros por ser nuevo, dice Pablos sobre su humillación: «Rieronla todos, doblóse mi afrenta, y dije entre mí: ‘Avisón, Pablos, alerta’» (98).

escrita por Carlos de Sigüenza y Góngora, «[l]a transgresión del código picaresco se da al nivel del protagonista. A pesar de la hostilidad social y de ser nadie por su pobreza y linaje, *Alonso no se deja corromper*» (107, énfasis mío). De modo que me parece acertado concluir que los *Infortunios de Alonso Ramírez* no cuenta con dicha conversión del personaje¹³.

David Lagmanovich se apoya, en su ensayo «Para una caracterización de *Infortunios de Alonso Ramírez*», en tres puntos principales «para afirmar la íntima conexión de los *Infortunios* con la novela picaresca: las salidas y andanzas, el tema del hambre, y una discreta presencia del humor característico del género» (414). No obstante, Guillén descarta una obra del siglo xvii de la serie picaresca, incluso en el sentido amplio de su explicación, que contiene exactamente los mismos elementos que Lagmanovich nota en los *Infortunios*: ...«“Scarron’s influential *Roman comique* (1651-1657), contains certain picaresque elements, such as the stress on material necessity, the satirical gallery, the road. But no one would mistake it for one of our picaresque novels, even in the wider sense”» (94). Cabe añadir sobre los criterios de Lagmanovich que, aunque el narrador sí presta particular atención a la indigencia que padeció en su recorrido del mundo, los esporádicos comentarios cómicos en los *Infortunios* se encuentran a años luz de la mordacidad satírica de la picaresca. Tomemos de ejemplo uno de los casos aislados de humor irónico en la relación que nos concierne. Luego de que Alonso Ramírez fue remitido por uno de los alcaldes de Tojuzuco a Mérida, cuenta el narrador que «no hubo vecino de ella que no me hiciese relatar lo que aquí se ha escrito... para esto solían llevarme a mí y a los míos de casa en casa, pero al punto de medio día me despachaban todos» (146). Veamos ahora el comentario cáustico del narrador del *Lazarillo* cuando relata cómo su padraastro Zaide tuvo problemas con la justicia por hurtar para mantener a su hermanito: «No nos maravillemos de un clérigo ni fraile porque el

¹³ Invernizzi Santa Cruz, es su ensayo aludido, le cierra las puertas a la posibilidad de conversión para Alonso Ramírez cuando afirma que Carlos de Sigüenza y Góngora subordinó a quien le proveyó la información de su relato al lugar marginal del que intentó escapar. La autora sugiere que cuando Sigüenza y Góngora se insertó en la relación, disminuyó la importancia de la narración de Alonso Ramírez, limitándola a «mera apariencia, fijándolo como discurso que es simple testimonio de hechos vistos y vividos por un testigo que no ha sido transformado por decisiva experiencia, pues para él es imposible la conversión que hace del hombre, un hombre nuevo» (21).

uno hurta de los pobres y el otro de casa para sus devotas» (30). Entre ambas citas media una sorna abismal¹⁴.

Otra diferencia llamativa entre Alonso Ramírez y los pícaros es el rol de la figura materna en sus vidas. Alonso recuerda gratamente a su madre, a tal grado que, cuando la evoca para hablar de su infancia, dice: «y es su nombre Ana Ramírez, a cuya cristiandad le debí en mi niñez lo que los pobres sólo le pueden dar a sus hijos, que son consejos para inclinarlos a la virtud» (96). El ejemplo decente de la madre del puertorriqueño contrasta con el establecido por la madre de Lázaro, quien fue amancebada y cuyo mejor consejo para su hijo fue «válete por ti» (31). Por otro lado, Guzmán afirma que tuvo a dos padres, debido a las promiscuidades de su madre, e incluso comenta irónicamente: «Vedlo a los ojos, pues agradó igualmente a dos señores, trayéndolos contentos y bien servidos» (157). Mientras, la madre de Pablos era una bruja celestinesca, docta en fingir virgos. La reputación de la madre del niño Pablos lo persigue incluso hasta su ingreso a la escuela. Los muchos disgustos que experimentó debido a la infamia materna son ejemplificados en el siguiente lance: «Y aunque yo me corría disimulaba; todo lo sufría, hasta que un día un muchacho se atrevió a decirme a voces hijo de una puta y hechicera» (66). En cuanto a la figura paterna, a Lucas de Villanueva no puede imputársele una conducta de dudosa moralidad, pues incluso le enseña a su hijo el oficio de carpintero de ribera con el que pueda mantenerse. En cambio, Lázaro de Tormes no tiene la misma opinión respecto a su padre Tomé González: «Pues siendo yo niño de ocho años, achacaron a mi padre ciertas sangrías mal hechas en los costales de los que allí a moler venían, por lo cual fue preso» (29). En el *Buscón*, mientras Pablos se encuentra en Alcalá de Henares estudiando, le llega una carta desde Segovia de su tío verdugo, en la que este le informa: «Vuestro padre murió ocho días ha con el mayor valor que ha muerto hombre en el mundo; dígolo como quien lo guindó», y más adelante: «De vuestra madre, aunque está viva agora, casi os puedo decir lo mismo, porque está presa en la Inquisición de Toledo» (108, 109). Vemos con los ejemplos citados que los padres de los pícaros están muy lejos de la virtud

¹⁴ La censura en la metrópoli no era del mismo grado que en sus colonias, lo que seguramente afectó el humor de los textos que en cada región se produjo. También es pertinente notar que el autor del *Lazarillo* se escondió detrás del anonimato, mientras que la relación del criollo fue escrita expresamente para los ojos del virrey. No obstante, mi enfoque es formal y, como tal, deja a un lado estas consideraciones para enfocarse en los textos en sí.

y le enseñan no un oficio honesto a su prole, sino maneras de ganarse la vida que los pueden meter en problemas con el Santo Oficio.

La distancia que media entre la ascendencia del criollo y los pícaros por antonomasia nos trae nuevamente a la especulación sobre la sangre de Alonso Ramírez. Estelle Irizarry aduce como prueba de que Alonso es un judeoconverso el rechazo de su pariente materno que residía en la ciudad de Oaxaca. Alonso relata que, «en busca de alguna mano para subir un poco», se encontró con el regidor D. Luis Ramírez, pero su expectativa se vio frustrada después de un viaje de muchas leguas, ya que solo consiguió «el que negándome con muy malas palabras el parentesco, tuviese necesidad de valerme de los extraños» (98). Me parece que atribuirle una explicación de orden semítico al rechazo que sufrió el protagonista borra la verdadera ironía que resulta cuando se toma en cuenta su abolengo. Chang-Rodríguez acierta en este punto cuando sostiene que «la simple genealogía del puertorriqueño, el oficio paterno y el catolicismo y la piedad de su madre parodian la ascendencia delincuencial del pícaro, así como los oficios practicados por sus padres» (96). Asimismo, si dejamos a un lado la conjetura acerca la parentela conversa, es posible encontrar dentro del texto mismo una respuesta al repudio con que fue despedido Alonso Ramírez por su familiar. Al final de la relación, el narrador refiere un «donosísimo cuento» que a Alonso le aconteció cuando llegó a Tixcacal con una carta para ambos alcaldes. Un desconocido se le acercó fingiendo ser su amigo de infancia. Como supuesta muestra de cariño por los lazos fraternos que los unían, el extraño le notificó que había escuchado que se murmuraba sobre él que era un espía de corsario y que su vida corría peligro, ya que el rumor había llegado a los oídos del gobernador de la provincia. Alonso se dio cuenta de que el individuo intentaba embaucarlo cuando este le pidió, como ofrenda para apaciguar la ira del gobernador, a su esclavo Pedro¹⁵. El puertorriqueño, en este punto, le respondió de manera cortante: «No soy tan simple... que no reconozca ser Vmd. un grande embustero y que

¹⁵ En su ensayo «Carlos de Sigüenza y Góngora o la picaresca a la inversa», Raúl H. Castagnino observa que la posesión de un esclavo limita el grado de afinidad comprensiva que el lector puede sentir hacia Alonso Ramírez. Por este motivo, el autor, refiriéndose a cuando los ingleses liberaron a Alonso y a sus compañeros, señala que «buena parte de la simpatía picaresca del relato de aventuras se desvanece cuando el cristiano Alonso, en la numeración de sobrevivientes de la aventura, hace alarde de que entre ellos cuenta 'Pedro, negro de Mozambique, esclavo mío'» (97).

puede dar lecciones de robar a los mayores corsarios» (145). El desdén manifestado a este advenedizo es muy parecido al chasco que «con muy malas palabras» le propinó a Alonso su pariente. Me parece sensato razonar que el regidor D. Luis Ramírez increpó al infortunado Alonso por no juzgar como verdaderos las credenciales de sangre que este adujo, y que probablemente estaba acostumbrado a recibir solicitudes de medro de personas que, con verdadera malicia de pícaros, se ponían la falsa máscara del parentesco para ganarse sus simpatías.

Los *Infortunios de Alonso Ramírez* es un texto híbrido, como bien dice David Lagmanovich al referirse al problema que puede ocasionar la obra al intentar clasificarla. Aun así, el crítico reitera que esa cualidad «apunta a una característica permanente de la gran parte de la mejor literatura que han producido los países de América hispánica: su atipicidad o, como también se lo ha llamado, su hibridismo» (413). Si bien los *Infortunios de Alonso Ramírez* cuenta con operaciones formales picarescas, como presentar a un protagonista que sirve a varios amos, que está escrito en primera persona, muestra una narración episódica, e incluso deja abierta la posibilidad de considerar a Alonso Ramírez como un cristiano nuevo, tiene un componente marcado de *relación* o historia de viajes que llena el vacío que deja su carencia de pícaro, quien es, después de todo, el alma del género en discusión.

OBRAS CITADAS

- Anónimo. *Lazarillo de Tormes*. Pedro Aullón de Haro. Editorial Plaza Mayor, 2006.
- Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. José María Micó (ed.), vol. 1, Cátedra, 1987.
- Castagnino, Raúl H. «Carlos de Sigüenza y Góngora o la picaresca a la inversa». *Escritores hispanoamericanos, desde otros ángulos de simpatía*. Editorial Nova, 1971, págs.
- Chang-Rodríguez, Raquel. «La transgresión picaresca en los *Infortunios de Alonso Ramírez*». *Violencia y subversión en la prosa colonial hispanoamericana, Siglos XVI y XVII*. José Porrúa Turanzas, 1982.

- Cordero Cuevas, Idalia. «La presencia de los conversos en la novela picaresca o cómo leer entre líneas». *La nación: los judíos españoles y portugueses en la zona del Caribe*. Conferencias del 12 al 29 de noviembre de 1992 en el Centro de Recepciones del Gobierno de San Juan. 1-36.
- Cruz, Lucía Invernizzi Santa. «Naufragios e infortunios: Discurso que transforma fracasos en triunfos», *Revista chilena de literatura*, no. 29, 1987, 7-21. www.jstor.org/stable/40356469.
- González, Aníbal. «Los infortunios de Alonso Ramírez: Picaresca e historia». *Hispanic Review*, vol. 51, no. 2, 1983, 189-204. www.jstor.org/stable/472728.
- González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. 1st ed., Cambridge University Press, 1990.
- Guillén, Claudio. «Toward a Definition of the Picaresque». *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History*, Princeton University Press, 1971, 71-106.
- Ettinghausen, Henry. «Quevedo's Converso Pícaro». *MLN*, vol. 102, no. 2, 1987, 241-254. www.jstor.org/stable/2905687.
- Johnson, Julie Greer. «Picaresque Elements in Carlos Sigüenza y Gongora's *Los Infortunios de Alonso Ramírez*». *Hispania*, vol. 64, no. 1, 1981, 60-67. www.jstor.org/stable/340330.
- Lagmanovich, David. «Para una caracterización de Infortunios de Alonso Ramírez». Goič Cedomil, ed. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, vol. 1, Editorial Crítica, 1988.
- Lázaro Carreter, Fernando. «Para una revisión del concepto de 'novela picaresca'». *'Lazarillo de Tormes' en la picaresca*, Ariel, 1983, 193-229.
- Merrim, Stephanie. «Los primeros cincuenta años de historiografía hispana sobre el nuevo mundo: El Caribe, México y América Central». González Echevarría, Roberto y Enrique Pupo-Walker (eds.). *Historia de la literatura hispanoamericana I. Del descubrimiento al modernismo*. Gredos, 2006, 85-126.
- Núñez Cabeza de Vaca, Alvar. *Naufragios*. Trinidad Barrera. Alianza Editorial, 1985. Quevedo, Francisco de. *Historia de la vida del Buscón*. Ignacio Arellano, Espasa Calpe, 1993.

- Redondo, Agustín. «Revisitando el concepto de literatura de conversos. El caso del Lazarillo: progenitor de los libros pícaros». *Lo converso: orden imaginario y realidad en la cultura española (siglos XIV-XVII)*, Iberoamericana, 2013, 241-265.
- Surtz, Ronald E. «Características principales de la literatura escrita por judeoconversos: algunos problemas de definición». *Judíos. Sefarditas. Conversos. La expulsión de 1492 y sus consecuencias*. New York, 1995, 547-556.
- Roncero López, Victoriano. «La ideología del Buscón». *Estudios sobre el Buscón*, Ediciones Eunsa, 2013, 173-190.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Los infortunios de Alonso Ramírez*. Estelle Irizarry (ed.), Editorial Cultural, 1990.
- Tinianov Juri, and Todorov Tzvetan. «Sobre la evolución literaria». *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo Veintiuno Editores, 1976, 89-101.
- Wicks, Ulrich. «The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach». *PMLA*, vol. 89, no. 2, 1974. 240-249. www.jstor.org/stable/461446.
- Zamora, Alonso Vicente. *Qué es la novela picaresca*, Editorial del cardo, Biblioteca Virtual Universal, 2003. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/92707.pdf>.

LOS RASGOS DE LA MUJER MEDIEVAL EN *LOS EMPEÑOS DE UNA CASA*, DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

The Traits of the Medieval Woman in *Pawns of a House*,
by Sister Juana Inés de la Cruz

Jorge Antonio Sánchez Rivera
Estudiante doctoral
Boston University
Correo electrónico: jasr@bu.edu

Resumen

Los empeños de una casa, escrita por sor Juana Inés de la Cruz, ha sido abordada desde perspectivas que exploran el componente feminista o del género. Sin embargo, es una obra cuyos personajes femeninos evocan el ideario medieval de las mujeres, pues se las tilda de engañadoras, proclives al mal y sexualmente irrefrenables, características que heredan de Eva. Por ello, en este trabajo se revisará la comedia sorjuanina para demostrar que la autora presenta su pensamiento ortodoxo mediante los personajes femeninos. Utilizaremos como base argumentativa los trabajos críticos de Gerda Lerner, Susana Hernández Araico y Stephanie Merrim, entre otros, a la vez que emplearemos ejemplos literarios, teológicos y filosóficos en que se define a la mujer medieval y cuya definición se representa mediante las mujeres de la comedia. Por último, mostraremos cómo estas mujeres se redimen al final de la obra y restauran el orden de honor quebrantado.

Palabras claves: pensamiento ortodoxo, mujer medieval, feminismo, Eva, sor Juana Inés de la Cruz

Abstract

Pawns of a House, by Sister Juana Inés de la Cruz, has generally been studied from feminist or gender theory perspectives. However, it is a play in which female characters evoke the medieval ideology about women, as

they are portrayed as deceiving, prone to evil and sexually uncontrollable; characteristics inherited from Eve. With this in mind, this paper reevaluates Sister Juana Inés's comedy in order to show that the author presents her orthodox thinking throughout the text's female characters. We will engage with the critical works of Gerda Lerner, Susana Hernández Araico, and Stephanie Merrim, among others, as an argumentative basis. Additionally, we will use literary, theological and philosophical examples to explore the definition of a Medieval woman, as well as how this definition is represented through the comedy's female characters. Finally, we will show how these women redeem themselves at the end of the work and restore the order of broken honor.

Keywords: Orthodox Thought, Medieval Woman, Feminism, Eve, Sister Juana Inés de la Cruz

Recibido: 27 de febrero de 2020. Aprobado: 13 de marzo de 2020.

Aproximarse a los textos de sor Juan Inés de la Cruz y a la inmensa crítica literaria que han generado, en ocasiones, significa explorar un universo de estudios en que se asocia a la monja jerónima con teorías protofeministas o feministas. Basta mencionar el texto de Stephanie Merrim, *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, cuyo propósito principal es analizar la producción literaria de la Décima Musa desde el feminismo o la conciencia feminista; sin embargo, el pensamiento de sor Juana Inés de la Cruz –como ha señalado Enrique Anderson Imbert– era bastante conservador: «Su pensamiento es ortodoxo. No hay duda... La rebelión de Sor Juana no es la del mundo: ya dijimos que era católica ortodoxa, temerosa de herejías y escándalos» (125). Convendría, entonces, revisar algunos textos de sor Juana desde una óptica más distante del feminismo, en especial, la comedia *Los empeños de una casa* (1683), a la luz de lo que arguye Merrim: «Her script, however, does not enunciate the overtly 'feminist' message that Sor Juana's pronouncements in the *Respuesta* regarding women would lead us to expect» (95).

Ciertamente, cuando leemos esta comedia de sor Juana, encontramos algunos rasgos de la mujer que evocan el ideario medieval acerca de ellas, pues se las tilda de engañadoras, livianas, tiranas y endebles ante el deseo. Así, en este trabajo abordaremos la comedia *Los empeños de una casa*

para detallar cómo las mujeres del *dramatis personae* –entiéndase doña Leonor, doña Ana y Celia– representan, actúan y proyectan las características mencionadas que distinguen a la mujer medieval. Exploraremos estas características desde una visión filosófica, teológica y literaria, pues sor Juana, ávida lectora, conocía estos rasgos femeninos medievales y, por ello, los proyecta en su comedia. Conviene señalar que nuestro enfoque abarcará las tres jornadas de la comedia, ya que, como declara Sara Poot Herrera: «En el eje de las tres jornadas, [es] donde reside el núcleo de la comedia» (108).

Los empeños de una casa es uno de los textos que más ha sido abordado desde diversas vertientes, tal como lo recoge Susana Hernández Araico en su ensayo «*Los empeños de una casa*. Staging Gender». Hay estudios de su proceso de composición, de su posible autoría compartida, de su fecha de representación, del espacio escénico, teatral y dramático; de los rasgos feministas, la valorización de los géneros a través de Castaño, el cómico que se viste de mujer, entre otros. No obstante, Hernández Araico apuesta por la precisión del comentario contextualizado de la obra:

While theoretical approaches in feminist, gender, and transatlantic studies may provide enriching insights into *Los empeños* and accompanying playlets, open-minded readers must remain aware of limitations in comprehending the cultural complexities of the Spanish Baroque and likewise wary of the danger of presentism. Superimposing contemporary values on *Los empeños de una casa* while disregarding the poet-playwright's cultural matrix, may produce a valid reading but certainly not the most enlightened. (585)

Precisamente, concordamos con la crítica en que aun la comedia podría estudiarse bajo nuevas lentes, sin imponer teorías contemporáneas a un texto que refleja un contexto histórico específico y cuya influencia en la obra de sor Juana no pasa inadvertido. Cabe citar a Angelo Morino, quien ha comentado que sor Juana elabora sus obras «acorde con las normas de la época» (381), y estas normas no solo atañen a la comedia como género dramático, sino también a la atmósfera medieval del México de siglo XVII (Lemus 21); por lo tanto, parecería poco acertado solo analizar sus textos desde teorías y pensamientos feministas, del género o trasatlánticos.

Inclusive, si nos dejamos llevar por la definición que hace Gerda Lerner sobre la conciencia feminista en autoras de la época moderna, notamos que los personajes femeninos de *Los empeños* no cumplen con todas las características listadas:

I define feminist consciousness as the awareness of women that they belong to a subordinate group; that they have suffered wrongs as a group; that their condition of subordination is not natural, but is societally determined; that they must join with other woman to remedy these wrongs; and finally, that they must and can provide an alternate vision of societal organization in which women as well as men will enjoy autonomy and self-determination. (14)

Si los personajes de Leonor, Ana y Celia reconocen que pertenecen a un grupo subordinado y que sufren injusticias por los hombres, ello no significa que también reconozcan que su subordinación es anormal o que deben unirse para remediar tal subordinación, o que pretendan una reorganización de la sociedad en cuanto a lo que apela al género femenino. Sandra Messinger Cypess ya lo ha observado: «Es importante notar que las mujeres de su obra no parecen criticar el papel de la mujer en la sociedad» (181); estos personajes no demuestran una conciencia feminista según lo define Lerner, sino que encajan perfectamente en lo que sería una mujer medieval según el pensamiento filosófico aristotélico, teológico y literario medieval, tal como veremos.

Asimismo, cabe destacar que, aunque otros críticos han notado que la obra en cuestión sitúa a la mujer distante del pensamiento feminista, usualmente comentan que esta proyección de la mujer como sumisa, engañadora o liviana se debe a un contexto social que coartaba la creatividad de la monja jerónima: «With the reference to Sor Juana as a woman highly dependent on the structures of church and court for her well-being she could not fail to feel the weight of both, related, sets of patriarchal norms» (Merrim 97). También Morino ha apuntado que la estructura, el propósito y los temas dependieron del público a que estaba destinada la comedia, es decir, el virrey, su familia y los cortesanos españoles (383). Ambos críticos arguyen que se presenta a la mujer subordinada al patriarcado por el contexto en que sor Juana escribía, porque debía representar una comedia

que no despertara dudas o sospechas sobre ella. Empero, el crítico Jorge Urrutia, citando a Elías L. Rivers, nota el atrevimiento y la libertad con que sor Juana trata ciertos temas en esta comedia; por eso comenta: «Lo que choca, sin embargo, en *Los empeños de una casa* es que el hombre vestido de mujer no resulte castigado, sino al contrario, y que, mientras se vista (y se viste en escena), se dirija a las espectadoras haciendo gestos afeminados» (412). Así pues, este pensamiento nos lleva a cuestionar el porqué sor Juana coloca a tres personajes femeninos con rasgos de la mujer medieval y no profeminista; consideramos que pudo haber sido su intención utilizar a tres personajes femeninos con tales rasgos para reafirmar su pensamiento ortodoxo en cuanto a la mujer.

Con esto dilucidado, cabría recordar cómo es el pensamiento de la mujer medieval desde la filosofía, teología y literatura, antes de abordar la comedia sorjuanina. Para pensar en la mujer como ente medieval, debemos aceptar como hecho el que estas «... are “naturally” weaker ... unstable emotionally» (Lerner 4) y que esta tradición data de Aristóteles¹ y trascendió a la Edad Media, e incluso –como sabemos– hasta la contemporaneidad: «Aristotle’s natural philosophical views and methods influenced western European thought for much of the later Middle Ages, and were used by many to reaffirm the belief in women’s inherently flawed nature» (MacLehose 36). Aun en nuestra época este pensamiento figura en ciertas áreas como la política; por lo tanto, no sorprendería que una asidua lectora como sor Juana conciera este pensamiento filosófico aristotélico y lo llevara a sus textos, dado que era la norma en la época. MacLehose reitera cómo es la visión aristotélica de la mujer tanto política como ideológicamente: «Central to both his political and his biological observations of women are their subordination and inferiority to men» (35). Este pensamiento será fundamental a la hora de analizar los engaños o enredos de don Pedro y doña Ana, y cómo la última resulta más engañadora por su condición de mujer.

Ahora bien, dado que mencionamos la característica de engañadora, consideremos el pensamiento de la mujer medieval basado en la teología y en su ascendencia pecaminosa heredada por Eva. Según Donna Spivey Ellington, la figura de Eva, desde el libro del Génesis, ha formado el pen-

¹ William F. MacLehose clarifica: «The fourth-century BCE philosopher consistently emphasizes the inferiority of women in relation to men, and his views proved immensely influential from the thirteenth century onward in scholastic thought» (35).

samiento Occidental de la mujer (266). Si con Aristóteles reconocemos que la mujer es inferior al hombre tanto filosófica como biológicamente, con la teología concebimos a la mujer como ente de mayor mal², esencialmente pecaminoso, más endeble ante las pasiones y, sobre todo, sexualmente irrefrenable:

Eve [is] a paradigm for all women; and according to the Genesis account, Eve had been responsible for the original fall of the human race into sin. Disobedient to God, Eve was tempted by the serpent to eat the fruit of the Tree of Knowledge of Good and Evil ... [it is] the negative orthodox Christian evaluation of Eve that triumphed and colored all subsequent discussions of the Genesis text and of women themselves ... Crucial for determining the direction of theology in the Middle Ages, Augustine argued that sexual desire is itself a punishment for original sin and that all sexual intercourse, tainted by uncontrollable desire, is at least venially sinful ... Eve, and thus all women, became symbols of a body and sexuality no longer under rational control. (267)

Varios factores debemos destacar de la cita anterior. Primero, hablar de Eva significa la inclusión de todo el género femenino. Segundo, a Eva se le atribuyen unas características negativas que se reflejan en las mujeres de *Los empeños de una casa*. Piénsese en la consecuencia de la acción de Eva por la caída del ser humano, la desobediencia al patriarcado, su proclividad al mal, su deseo sexual incontrolable y, por consiguiente, ella como símbolo irrefrenable de los deseos o pasiones. Estas características de la mujer que se hallan en el Génesis³ trascendieron hasta la Edad Media

² Conviene mencionar que, al catalogar a la mujer como ente de mayor mal, reconocemos que el hombre también es tipificado como ente de mal, aunque se hace en comparación con la mujer y catalogándolo como ente de menos mal que esta. Basta con citar una sentencia de la Biblia: «Vale más maldad de hombre que bondad de mujer» (Eclesiástico 42,14).

³ Vale mencionar que la Biblia contiene otros pasajes en que se observa la misoginia allende el Génesis: «Aparta tu ojo de mujer hermosa, no te quedes mirando la belleza ajena. Por la belleza de la mujer se perdieron muchos, junto a ella el amor se inflama como fuego» (Eclesiástico 9,8); «Es vergüenza de un padre tener un hijo ineducado, pero la

y otras épocas posteriores; por ello, los textos literarios medievales han proyectado a la mujer como engañadora, liviana, desobediente, maléfica y, por naturaleza, proclive al mal. Así pues, parece acertado pensar que sor Juana fuera cabalmente consciente de la noción acerca de la mujer según se proyectó en la Biblia y en textos medievales, de los cuales merecen relieve el *Sendeban o Libro de los engaños de las mujeres*, de autor anónimo, y *El conde Lucanor*, de don Juan Manuel, ambos del siglo XIV. Asimismo, en el *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, arcipreste de Hita, hallamos la siguiente cita sobre la mujer: «En la cama muy loca, en la casa muy cuerda; / no olvides tal mujer, sus ventajas recuerda» (107). Es evidente que la noción o idea acerca de la mujer como Eva trasciende hasta la literatura y la sociedad, en especial la concepción de estas como endebles ante las pasiones, pero recatadas en la casa. Estas son las características de la mujer medieval que sor Juana conoció por su lectura voraz y que, consideramos, se proyectan en los personajes de doña Leonor, doña Ana y Celia; luego, entendemos pertinente ver el texto para ejemplificar tales características medievales y demostrar que sor Juana presenta en *Los empeños de una casa* su pensamiento ortodoxo y medieval de la mujer.

Eva domesticada

Ante todo, es indiscutible que la mujer es el *axis* de la comedia *Los empeños de una casa* y esto se denota desde el título de la obra misma. La casa es el símbolo de la mujer, el espacio destinado para sus labores y su vivienda. Varios especialistas en la simbología tradicional de la literatura concuerdan con el símbolo *domus-mulier*. Cabe citar a algunos: «Los míticos han considerado tradicionalmente el elemento femenino del universo como arca, *casa* o muro» (Cirlot 120; énfasis nuestro); «The house is also a feminine symbol in the sense of being a sanctuary, the mother, protection or the womb» (Chevalier and Gheerbrant 531); «the sheltering aspect of the Great Mother» (Cooper 86). No cabe duda de que sor Juana ha seleccionado el título de su comedia, por un lado, para dialogar con el

hija le nace ya para su confusión» (Eclesiástico 11,3); «La hija insolente es la vergüenza del padre y del marido, y por los dos es despreciada» (Eclesiástico 11,5); «Toda malicia es poca junto a la malicia de la mujer, ¡que la suerte del pecador caiga sobre ella! Cuesta arenosa bajo los pies de un viejo, así es la mujer habladora para un marido pacífico . . . Por la mujer fue el comienzo del pecado, y por causa de ella morimos todos. No des salida al agua, ni a mujer mala libertad de hablar» (Eclesiástico 25,19-20; 25,24-25).

texto calderoniano *Los empeños de un acaso*, pero también para centralizar la mirada del lector atento en la importancia de la mujer o el personaje femenino en esta comedia palaciega. Esta idea de la casa como símbolo de la mujer a título de prisión o lugar de estar sempiternamente viene desde el pensamiento aristotélico que hemos dilucidado, pues, como aduce MacLehose: «Aristotle relegates women to the *oikos* or household rather than the public realm» (35)⁴.

Aun así, aunque reconocemos la importancia de la casa en el título y como espacio dramático, pues remite a la mujer y su papel fundamental en la trama⁵, la casa en *Los empeños* está, igualmente, bajo el mandato del hombre. Inclusive, es en el espacio de la casa donde se pondrá en cuestión el honor de las familias por culpa de las mujeres: «In these plays the woman's domestic spaces—houses, rooms—become laboratories where honor is put to the test» (Merrim 96). Recordemos que doña Leonor huye de su casa junto con don Carlos de Olmedo, desafiando el honor de su casa y de su padre, don Rodrigo (Leonor desafía a su «creador», así como Eva lo hizo en el Génesis), mientras que doña Ana trata de mantener a don Juan, don Carlos y Castaño ocultos en su casa para que su hermano, don Pedro, dueño de la casa, no pierda su honra. Así, la casa tiene su lugar fundamental en el texto, como ha señalado Rubén Domínguez Quintana: «La calle es un entorno de libertad completamente vedado a la mujer que contrasta con la sensación de encierro propiciada por la casa familiar y que, además, posee ciertas marcas de género que el orden patriarcal le atribuye» (63). De manera que el símbolo de la casa remite, sobre todo, al comportamiento desafiante, deshonorante y deshonorado de doña Leonor y doña Ana, quienes, a su vez, actúan de tal forma porque sienten deseos o pasiones ineluctables por don Carlos, figura masculina principal de la comedia. En suma, el símbolo de la casa apunta a la figura de la mujer en la obra, a su comportamiento desafiante y a su condición endeble ante las pasiones que las llevan a cometer los actos de deshonor. Tanto doña Leonor como doña

⁴ Conviene también citar a Madonna J. Hettinger, quien declara la importancia de la casa en la sociedad y cómo la mujer es quien administra la casa: “Household management, therefore, whether on the grand scale of landed estates, in the urban milieu of the artisan or merchant family, or on small plots allotted for the dwellings of rural tenants, was a task of critical importance. At all levels of medieval society, the bulk of that task fell on the female head of the household” (380).

⁵ Comenta Sandra Messinger Cypess: «... la mexicana ... sitúa la acción de los empeños en un espacio asociado con lo femenino, la casa» (181).

Ana inician la primera jornada con esa visión de Eva, de la mujer que desafía al patriarcado y a los dueños de las casas (tanto la de don Rodrigo como la de don Pedro).

Consideremos ahora que, en *Los empeños de una casa*, el deseo o la pasión es el motor de la acción dramática y que, a su vez, estos se reflejan en quienes tejen los hilos de enredos: las mujeres⁶. Merrim ha notado cómo los personajes femeninos, transmisores del pecado de Eva, motivan los enredos:

Speaking broadly of Golden Age theater, we might assert that whereas the male characters generally function as bearers and defenders of the social (honor) code and order, female characters—“she-Devils” of sorts—subvert and disrupt them ... her actions of the love and jealousy she inspires not only shake up the rigid social structure but also provide the charge that motivates the dramatic action. (96)

Es la mujer medieval (Eva) la que, con sus atributos superiores de pecaminosidad, provoca los enredos de *Los empeños de una casa*; es el elemento que trastoca el orden social por su deseo de estar con un hombre, en este caso, don Carlos de Olmedo.

Las criadas

Celia, la criada de doña Ana, forma parte del triángulo protagónico de mujeres medievales de la comedia. Es quien mueve a los personajes por la casa para esconderlos de doña Ana o don Pedro; es quien brinda luz en momentos de oscuridad en las habitaciones y quien ayuda con los engaños a doña Ana. No obstante, desde el inicio vemos que este personaje representa a una mujer desconfiable, ya que ella es quien ayuda a don Juan a entrar en la casa de don Pedro, sin conocimiento de doña Ana, para darle la «tarquinada» a ella:

⁶ Otro crítico que había notado el deseo como motor de la acción dramática es Rubén Domínguez Quintana: «El deseo, pues, se erige como motor de las acciones y así puede ser interpretado el drama que Sor Juana lleva a las tablas» (60). Asimismo, ya George Lemus había considerado a los personajes femeninos como sostenedores de la acción dramática: «... en *Los empeños de una casa* de Sor Juana, los caracteres femeninos sostienen la acción» (22).

Qué buenas nuevas me dan
 con esto que ahora he oído,
 para tener yo escondido
 en su cuarto al tal Don Juan,
 que habiendo notado el modo
 con que le trata enfadada,
 quiere hacer la tarquinada
 y dar al traste con todo. (De la Cruz 639)

El pasaje anterior motiva al lector a cuestionar de parte de quién están la criada y las otras criadas que son personajes latentes en la comedia. Piénsese en la criada de la casa de doña Leonor, mujer desconfiable que le advierte a don Pedro del plan de doña Leonor de escaparse con don Carlos:

una criada que era
 de quien ella se fiaba,
 en el estado que estaba
 su amor, con el fin que espera
 y con lo demás que pasa,
supo de la infiel criada,
 que estaba determinada a salirse de su casa.
 (638; énfasis nuestro)

Y, a esto que le cuenta doña Ana a Celia, su criada responde: «ni quién habrá que se espante / ... *de traidoras criadas / que eso en todo el mundo pasa*» (638; énfasis nuestro). De este modo se representa a la mujer como ente desconfiable y traicionero, pues Celia traiciona hasta a su propia ama al ingresar a don Juan en la casa de esta sin su permiso o conocimiento, solo para ayudar a don Juan a que se acueste con ella o, como se ha mencionado, le dé la «tarquinada», o sea, «Violencia sexual cometida contra una mujer» (*Diccionario de la lengua española*). Así como Eva es representación de la proclividad al pecado de toda mujer, las criadas son todas traicioneras, según Celia; son mujeres que solo velan por su bien y esto se evidencia cuando Celia piensa acusar a otra criada de meter a don Juan en la casa de doña Ana, si esta pensase o se cuestionara cómo había llegado su antiguo amante a su cuarto:

Ella está tan asustada
 que se olvida de saber
 cómo entró Don Juan en casa;
 mas ya pasado el aprieto,
 no faltará una patraña
 que decir, y echar culpa
 a alguna de las criadas,
 que es cierto que donde hay muchas
 se peca de confianza,
 pues unas a otras se culpan
 y unas por otras se salvan. (651)

«¡Válgame Dios!» –como diría sor Juana en su «Carta Athenagórica»–, Celia admite que las criadas no merecen confianza por engañadoras: «no faltará una patraña / que decir», y son capaces de engañar y culpar a otros por sus faltas, inclusive engañar a su propia ama:

... y mi Señora ha tragado
 que fue otra de las criadas
 quien le dio entrada en su cuarto,
 gracias a mi hipocresía
 y a unos juramentos falsos
 que sobre el caso me eché
 con tanto desembarazo,
 que ella quedó tan segura
 que ahora me ha encomendado
 lo que allá dirá el enredo. (666)

Se desprende de ello que prevalece la visión de la mujer engañadora, tal como se le atribuye a Eva ser el origen de tal mujer: “Eve became the model for understanding all women as persons whose nature makes them likely to tempt others to sin” (Spivey Ellington 267). Todavía más, se intuye que Celia hace lo que los criados de los hombres no son capaces, pues no son proclives al mal. Cabe recordar que Castaño, a pesar de estar en desacuerdo con varias decisiones tomadas por su amo, no va en contra de tales decisiones y cumple con su rol de criado fielmente, a diferencia de Celia –engañadora, hipócrita y desleal– quien perpetúa la

visión que todos conocían de la mujer como ente diabólico, malévolo y engañador⁷.

Doña Leonor y doña Ana

A pesar de que en la comedia podríamos asignarle a doña Leonor el papel de la mujer buena y a doña Ana el de la mala o que evita que aquella esté con su amado, don Carlos, Stephanie Merrim ha expuesto cómo ambos personajes comparten la dual tipología de una mujer: «Yet angel and monster are not so diametrically opposed as such a denouement would suggest; rather they emerge as echoes, as it were, of each other. For one, though ultimately incarnating the virtue of humility, the angel woman also commits some transgression in seeking to achieve love» (102). Con ello, reconocemos que las acciones tomadas por doña Leonor al inicio de la comedia representan su lado «monstruoso», engañador y endeble ante el deseo:

Mis padres, en mi medida
vanamente asegurados,
se descuidaron conmigo:
¡qué dictamen tan errado,
pues fue quitar por de fuera
las guardas y los candados
*a una fuerza en sí propia*⁸
encierra tantos contrarios!
Y como tan neciamente
conmigo se descuidaron,
fue preciso hallarme el riesgo
donde me perdió el cuidado

⁷ Stephanie Merrim ha destacado que la noción de la mujer maligna, según la religión, es un conocimiento común en la sociedad: “The religious legends, which hold woman to be diabolical, fallen, and agent of the Fall, are well known to us all” (96).

⁸ Este verso alude, a su vez, a la noción del ser humano como pecaminoso «por naturaleza», noción que, de suyo, remite a un texto medieval canónico, el *Libro de buen amor*: «Aunque a veces se piensa en el pecado, se desea y aun se comete, este desacuerdo no viene del buen entendimiento, ni tal deseo nace de la buena voluntad, ni de la buena obra nace otra mala, sino de la flaca condición humana que existe en todo hombre: que no es posible escapar del pecado ... Nace también de que la naturaleza humana está más aparejada e inclinada al mal que al bien, al pecado que a la virtud» (Ruiz 38-39).

.....
 dispusimos esta noche
 la fuga, y atropellando
 el cariño de mi padre,
 y de mi honor el recato,
 salí a la calle. (642, 643; énfasis nuestro)

Se denota a doña Leonor como la mujer incontrolable ante los deseos –fuerza indómita e impulsos naturales del cuerpo que se encuentran dentro del ADN espiritual endeble «por naturaleza»–, el deseo de estar con don Carlos que la lleva a huir de su casa y arriesgar el honor de su padre. Tal fuerza indómita que la aleja de su recato, que la convierte en mujer liviana, proclive al mal es el amor, sentimiento inherentemente paradójico según lo han definido poetas áureos como Lope de Vega, Francisco de Quevedo y la propia Décima Musa⁹. El amor es el origen del mal –*Radix malorum est cupiditas*– en Eva que se transfiere a todas las mujeres y que impelió a doña Leonor a abandonar su casa y su honor, a pesar de su intelecto sin parangón y de la confianza que le habían brindado sus padres: «Por escaparse, supuestamente, con don Pedro, por su “mal”, doña Leonor aparece ante su padre como un “monstruo venenoso”. Esta metáfora se desarrolla a través de toda la obra» (Rabell 22). Ciertamente, tal como ha señalado la crítica puertorriqueña Carmen Rita Rabell, el padre dice explícitamente cómo su hija ha caído, como todas las mujeres, en la idea de Eva como «lure of the body and sexuality» (Spivey Ellington 267), de la liviandad y la maldad pecaminosas:

¡Oh fiera! ¿Quién diría
 de aquella mesurada hipocresía,
 de aquel punto y recato que mostraba,
 que liviandad tan grande se encerraba
 en su pecho alevoso?
 ¡Oh mujeres! ¡Oh monstruo venenoso!
 ¿Quién en vosotras fía,
 si con igual locura y osadía,

⁹ Remitimos al lector interesado a los poemas «Desmayarse, atreverse, estar furioso», de Lope de Vega; «Definiendo el amor», de Francisco de Quevedo; y «Amor empieza por desasosiego», de sor Juana Inés de la Cruz.

con la misma medida
se pierde la ignorante y la entendida?¹⁰

Pensaba yo, hija vil, que tu belleza,
por la incomodidad de mi pobreza,
con tu ingenio sería
lo que más alto dote te daría;
y ahora, en lo que has hecho,
conozco que es más daño que provecho;
pues el ser conocida y celebrada
y por nuevo milagro festejada,
me sirve, hecha la cuenta,
sólo de que se sepa más tu afrenta. (646)

Dos puntos reclaman comentario. Por un lado, parecería que el Eclesiástico de la Biblia funge como modelo para concebir la naturaleza femenina como maleficente o demonizada en la comedia sorjuanina; conviene recordar la sentencia: «Aparta tu ojo de mujer hermosa, no te quedes mirando la belleza ajena. Por la belleza de la mujer se perdieron muchos, junto a ella el amor se inflama como fuego» (Eclesiástico 9,8). Por otro lado, vemos que Leonor, como toda mujer descendiente de Eva, cae en el pecado y, según don Rodrigo, las mujeres son hipócritas, livianas, monstruos venenosos, locas, osadas, viles, en fin, son la imagen medievalista de Eva que prevaleció. Inclusive, hay un momento de la comedia en que la misma Leonor admite que no puede controlar sus deseos, que los celos (deseo relacionado con el Amor) la asechan: «Mas ¿qué temo, si me ahoga / después de tantos tormentos, / de los celos la ponzoña» (660). Con ello reconocemos, pues, que sor Juana presenta a través de este personaje femenino las características medievales de la mujer, no vemos la conciencia feminista que se destaca en otros textos sorjuaninos como la «Respuesta a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz».

Ahora bien, en la comedia la mejor representación de Eva y del mal lo es doña Ana, la hermana de don Pedro y enamorada de don Carlos. Este personaje no solo contribuye al engaño que idea su hermano para

¹⁰ No pasa inadvertida una intertextualidad entre la comedia y el poema «Hombres necios que acusáis»; cabe aludir a sus versos: «Queréis, con presunción necia, / hallar a la que buscáis, / para pretendida, Thais, / y en la posesión, Lucrecia» (De la Cruz 109).

mantener a doña Leonor en su casa, sino que provoca otros engaños al dejarse llevar totalmente por sus pasiones, por el deseo. Como ha explicado Stephanie Merrim, Ana toma como punto de partida el engaño de su hermano quien quiere enamorar a doña Leonor y articula un enredo mayor convirtiéndose en el artífice de los enredos que se suscitan en el resto de la comedia¹¹: «Ana picks up the strings of the subversive plot entrusted to her by her brother and weaves them into an ever more mad and vertiginous web, a labyrinth of household *enredos* fueled by jealousy» (103). Y continúa Merrim con su argumento: «... it is ... Ana's scheming that dominates the play ... [she] becomes the mistress of ceremonies and director of a play-within-a-play, arranged to keep Carlos from Leonor. She forms a conscious plan for her play ... and cunningly manipulates people, spaces, music, and props in mounting this drama» (104). Concordamos con la crítica estadounidense en que doña Ana se convierte en la manipuladora y engañadora mayor del texto, la que provoca todos los enredos y la que se deja guiar por las pasiones de manera irrefrenable: «¿cómo podré si ya en mi pena fiera / introducen los celos su veneno? / Que es Carlos más galán; y aunque no fuera; / Tiene de más galán el ser ajeno» (644). Vemos que doña Ana desea a don Carlos, mas su interés aumenta por el simple hecho de ser ajeno, de pertenecerle a doña Leonor. Así, pues, la envidia y la lujuria se unen en un ente indiscutiblemente a imagen y semejanza de Eva, de la tradición cristiana sobre la mujer como ser de mayor proclividad al deseo, a la sexualidad y al pecado.

Si doña Leonor evoca a la mujer medieval por su liviandad, en el caso de doña Ana se ve por su maldad y deseo sexual. Aun doña Ana se presenta como un personaje oscilante, puesto que al principio de la comedia se entera el lector de que le había prometido amor a don Juan y que luego se fija en don Carlos, hecho que le provoca mudar su amor al último. Doña Ana se convierte en lo que Carmen Rita Rabell muy acertadamente ha descrito como un «Don Juan con faldas» (16). Cabe rememorar cómo doña Ana admite su oscilación entre hombres:

¿Qué te admira?
Es ciega la voluntad

¹¹ Doña Ana y su enredo, ineludiblemente, hacen que el lector recuerde el Eclesiástico: «Con cantadora no frecuentes el trato, para no quedar prendido en sus enredos» (9,4).

Tras de mí como sabes, vino
amante y fino Don Juan,
quitándose de galán
lo que se añade de fino,

sin dejar a qué aspirar
a la ley del albedrío,
porque si él es ya tan mío
¿qué tengo que desea?

Pero no es aquesa sola
la causa de mi despego,
sino porque ya otro fuego
en mi pecho se acrisola. (639)

Luego, el mismo personaje femenino añade lo siguiente para explicar sus engaños a fin de provocar celos y, en última instancia, el amor de don Carlos hacia ella:

De este modo lograré
el que la pasión celosa
empiece a entrar en su pecho;
que aunque los celos blasonan
de que avivan el amor,
es su operación muy otra
en quien se ve como dama,
o se mira como esposa,
pues en la esposa despecha
lo que en la dama enamora. (662)

Reconocemos en doña Ana la imagen engañadora, liviana, indómita, sexual y malvada de Eva: es el personaje irrefrenable. Y, viendo cuán vil es este personaje femenino, se entiende la reacción injuriosa por parte de don Juan, el personaje que ama a doña Ana y se ve traicionado por ella: «¡Ah ingrata!» (648); «¡Fácil, liviana!», «traidora» (650); «¡Ah ingrata Doña Ana! ¡Ah fiero / basilisco!» (668). Percibimos que tanto a doña Leonor como a doña Ana se las compara con animales venenosos, un guiño de ojo al

lector atento, el mismo animal venenoso que convence a Eva a desobedecer a Dios, al orden patriarcal. Así, ambos personajes femeninos son el anverso y el reverso de una misma moneda o como ha expuesto Merrim: “Ana and Leonor, we see, are both *polarized*, into redeemed angel and punished creative monster, and covertly *equated* as the two halves of a divided self” (106).

Si hemos afirmado que ambas mujeres de la comedia encarnan claramente la imagen de Eva, cómo entonces gana el patriarcado ante estas mujeres tan engañosas y viles. Cabe recordar que, al final de la comedia, tanto doña Leonor como doña Ana cumplen con el orden social establecido: ambas se casan y restauran el honor de sus respectivas casas. Conviene citar nuevamente a Sandra Messinger Cypess:

Sin embargo, a pesar de la malicia y las mañas de las mujeres, y las cuatro bachillerías de Leonor, todas las acciones de las mujeres están encaminadas a atrapar al hombre. Leonor y Ana actúan de una manera convencional: las dos se dedican a encontrar marido y a casarse con el hombre elegido por ellas mismas. La razón de ser de la mujer llega a expresarse más fácilmente en el mercado matrimonial, un espacio en el cual el cuerpo de la mujer llega a ser objeto de intercambio entre dos grupos masculinos. (181)

Por consiguiente, ambas están «... conditioned for millennia to accept the patriarchal definition of their role» (Lerner 11). Ese rol del que habla Lerner es el de permanecer bajo el patriarcado, siempre bajo las decisiones de los hombres que las gobiernan: «Ya sabemos que la inferioridad de las mujeres en el México del siglo XVII era lamentablemente axiomática. Ellas eran juguetes de padres, hermanos y esposos» (Chang-Rodríguez 413). Así, pues, aunque doña Leonor se logre casar con don Carlos, su amado, este matrimonio se cumple porque restaura el honor de don Rodrigo, no porque ella tenga libertad de escoger:

Como se case Leonor
y quede mi honor sin riesgo,
lo demás importa nada;
y así, Don Carlos, me alegro
de haber ganado tal hijo. (699)

Por lo tanto, doña Leonor logra su objetivo, casarse con don Carlos a pesar del deshonor que había hecho, no porque el padre acepte que su hija es autónoma en cuanto a sus decisiones, sino porque con el matrimonio se subsana el deshonor suscitado al inicio de la comedia. Sucede lo que George Lemus describe: «Para él los sentimientos de su hija no tienen ninguna validez al considerar las decisiones para un mejor futuro de la joven... El padre reitera el parecer de los padres de familia de aquélla época en referencia a tan delicado asunto. Para él la opinión de doña Leonor no importa sólo es válido su precepto» (25, 26).

En definitiva, al final de la obra no se proyecta cumplido el deseo de las Evas que vimos durante la comedia, sino que estas encajan nuevamente en el orden social y patriarcal que figuraba en la mentalidad medieval y renacentista de España, mentalidad que Gerda Lerner resume: «Having established patriarchy as the foundation of the family and the state, it appeared immutable and became the very definition of social order. To challenge it was both ludicrous and profoundly threatening ... [and] for women nothing at all had change in terms of the debate since the time of Aristotle» (9, 10). Así sor Juana Inés de la Cruz, por un lado, se adapta al género tradicional de la comedia española y, por otro, presenta su visión ortodoxa del mundo en que vive. Cabe citar nuevamente a Carmen Rita Rabell, quien ya lo había advertido:

Lo importante era que la mujer se colocara en el status socialmente aceptado de casada... Esta rígida estructura social era el contexto y programador de las acciones de las comedias del Siglo de Oro: se trataba de la intriga que generaba la ruptura del orden, el deshonor, y del final de esa intriga con la restauración del orden. (12)

Empero, conviene también repensar en ese final de la comedia a la luz de otra visión de Eva que Georgina Sabat de Rivers destaca en la obra sorjuanina. La autora de *En busca de sor Juana* comenta que el tema de Eva en la obra de sor Juana remite, específicamente, al «Eva/Ave»: «Es el tema del “Eva convertido en Ave” ... es el papel de co-redentora, al lado de Jesús, al que se elevó la figura de María de Nazaret» (57). Así, la mujer proclive al pecado, pecadora en sí, engañadora, vil, hipócrita, sexualmente indomable, tirana, entre otros

adjetivos que hemos visto, al final se convierte en un ente de bien, tal como doña Leonor y doña Ana restauran el orden social y el honor al casarse. Si Leonor no se hubiera escapado ni Ana hubiera creado los enredos, el honor no se habría restablecido, al igual que el pecado de Eva fue tesela de un mosaico mayor: «En cuanto al papel redentor de la Virgen María con respecto a Eva, el tema del “Eva-Ave” que vamos a encontrar repetido una y otra vez ... [considera] el llamado pecado de Eva como *felix culpa* ya que de no haber ésta comido el fruto prohibido en el Paraíso, no se hubiera producido la Encarnación de Jesús en el vientre de María ni la Redención» (Sabat de Rivers 57). Este tópico de la *felix culpa* remite, ineludiblemente, a san Agustín y santo Tomás de Aquino, quienes justificaron la Caída de Eva y Adán o el pecado original como un bien final, un bien mayor por parte de Dios. Jerome L. Ficek ha comentado:

The view of the Fall is paradoxical because while the fall is away from something exalted, noble, good and is therefore a disgraceful and shameful act, yet without it Incarnation, redemption and glorification would not be possible ... The paradox of this paradoxical situation lies in the fact that the very event which is responsible for man's degradation and shame is at the same time necessary for his deliverance and ultimate exaltation. (1)

De modo que, si estas mujeres representaban una visión medieval y maléfica por su linaje con Eva, asimismo representan un ideal porque se convierten en Ave, en entes de bien, en lo que concluirá como la glorificación mayor para todos los personajes. Georgina Sabat de Rivers añade que en la obra sorjuanina se refleja «... la defensa indirecta de Eva –y, por extensión, de todas las mujeres– al escudarla bajo el nombre de María: el viejo tema del Eva convertida en Ave» (64). A diferencia de otros críticos, no consideramos *Los empeños de una casa* protofeminista ni de conciencia feminista al defender a la mujer al final, puesto que su defensa va arraigada a un mito o tema que, igualmente, se origina en la Biblia; se muestra la ortodoxia sorjuanina que Enrique Anderson Imbert había señalado en su texto crítico.

En conclusión, reiteramos que la comedia *Los empeños de una casa* sigue siendo un texto que solicita revisión de la crítica. Hay una cantera de

temas en la comedia sorjuanina que vale reconsiderar, para que, como aludió Hernández Araico (247), más que una lectura válida, se haga una lectura que ilumine temas que aún permanecen en la oscuridad. Aunque hemos dilucidado cómo los tres personajes femeninos de la comedia ejemplifican la visión medieval de la mujer, arraigada al mito de Eva y a la filosofía aristotélica de la mujer como subordinada al hombre, cuyas características varían entre livianas, engañosas, sexualmente indómitas, irrefrenables ante el deseo, traidoras, hipócritas, entre otros; también hemos ponderado que tal visión negativa lleva a otra de redención, al Eva-Ave. Se percibe, pues, una defensa de la mujer en *Los empeños de una casa*, pero a la mujer ortodoxa que cabe en el ideal de la sociedad patriarcal y que cumple con su rol, que restablece el orden del honor, que se casará para luego reproducirse y que permanecerá en una casa, lugar al que pertenece –y ha pertenecido mucho antes de Aristóteles– la mujer.

OBRAS CITADAS

- Abram, Simón, editor. *La Iglesia Católica Romana de la Biblia en español*. Edición digital, ISBN: 9781937485139.
- Anderson Imbert, Enrique y Eugenio Florit. *Literatura hispanoamericana. Antología e introducción histórica*. Holt, Rinehart and Winston, 1960, 125-126.
- Chang-Rodríguez, Raquel. «Relectura de *Los empeños de una casa*». *Revista Iberoamericana*, vol. 44, no. 104, 1978, 409-419.
- Chevalier, Jean, and Alain Gheerbrant. *The Penguin Dictionary of Symbols*. Translated from the French by John Buchanan-Brown, Penguin Books, 1996, 529-531.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor, 1992.
- Cooper, J. C. *An Illustrated Encyclopaedia Of Traditional Symbols*. Thames and Hudson Ltd, 1978, 86.
- Domínguez Quintana, Rubén. «La seducción en *Los empeños de una casa* o cómo subvertir los espacios del deseo». *OGIGIA. Revista electrónica de estudios hispánicos*, vol. 7, 2010, 9-71.
- Fradejas Lebrero, José, editor. *Sendebarr. Libro de los engaños de las mujeres*. Editorial Castalia, 1990.

- Ficek, Jerome L. "The Paradox of the Fortunate Fall in Contemporary Theology". *Bulletin of the Evangelical Theological Society*, vol. 2, no. 3, 1959, 1-7.
- Hernández Araico, Susana. "Los empeños de una casa. Staging gender". *The Routledge Companion to the Works of Sor Juana Inés de la Cruz*, edited by Emilie L. Bergmann and Stacey Schlau, Routledge, 2017, 564-586.
- Hettinger, Madonna J. "Household Management". *Women and Gender in Medieval Europe. An Encyclopedia*, edited by Margaret Schaus, Routledge, 2006, 380-381.
- Lemus, George. «El feminismo de Sor Juana Inés de la Cruz en "Los empeños de una casa"». *Letras Femeninas*, vol. 11, no. 1/2, 1985, 21-29.
- Lerner, Gerda. *The Creation of Feminist Consciousness. From the Middle Ages to Eighteen-seventy*. Oxford University Press, 1993.
- MacLehose, William F. "Aristotelian Concepts of Women and Gender". *Women and Gender in Medieval Europe. An Encyclopedia*, edited by Margaret Schaus, Routledge, 2006, 35-36.
- Manuel, Juan. *El conde Lucanor*. Edición de Enrique Moreno Báez, Editorial Castalia, 1996.
- Merrim, Stephanie. "Mores Geometricae: The 'Womanscript' in the Theater of Sor Juana Inés de la Cruz". *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, edited by Stephanie Merrim, Wayne State University Press, 1991, 94-123.
- Messinger Cypess, Sandra. «Los géneros re/velados en "Los empeños de una casa" de Sor Juana Inés de la Cruz», *Hispanamérica*, vol. 22, no. 64/65, 1993, 117-185.
- Morino, Angelo. «El teatro de sor Juana Inés de la Cruz». *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica I*, de Dario Puccini y Saúl Yurkievich, Fondo de Cultura Económica, 2010, 78-383.
- Poot Herrera, Sara. «Atrapados sin salida: de nuevo Sor Juana en *Los empeños de una casa*». *América sin Nombre*, no. 21, 2016, 107-116.
- Quevedo, Francisco de. «Definiendo el amor». *Poesía varia*, edición de James O. Crosby, Cátedra, 2014, 491.
- Rabell, Carmen Rita. «*Los empeños de una casa*: Una re-escritura femenina de la comedia de enredo del Siglo de Oro español». *Revista de Estudios Hispánicos*, no. 22, 1993, 11-25.

- Ruiz, Juan. *Libro de buen Amor*. Edición de María Brey Mariño, Editorial Castalia, 1995.
- Sabat de Rivers, Georgina. *En busca de sor Juana*. Biblioteca Virtual Universal, 55-64.
- Spivey Ellington, Donna. "Eve". *Women and Gender in Medieval Europe. An Encyclopedia*, edited by Margaret Schaus, Routledge, 2006, 266-267.
- Urrutia, Jorge. «Estructura de la significación en *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz». *Philología Hispalensis*, vol. 4, no. 1, 1989, 407-415.
- Vega, Lope de. «Desmayarse, atreverse, estar furioso». *Poesía selecta*. Antonio Carreño (ed.). Cátedra, 2010, 254.

**LAS FORMAS DE LA ARCILLA:
SIGNIFICACIONES SOBRE EL ABORIGEN
EN EL DISCURSO DE LA CONQUISTA
DE AMÉRICA Y SUS REPERCUSIONES
HASTA HOY**

The Shapes of Clay: The Significations of the Aboriginal
in the Discourse of the Spanish Conquest
of the Americas and its Contemporary Implications

Emanuel Bravo Ramos
Estudiante doctoral
Programa Graduado de Historia
Universidad de Puerto Rico
Correo electrónico: bravoema@gmail.com

«Los carniceros desolaron las islas.
Guanahaní fue la primera
en esta historia de martirios.
Los hijos de la arcilla vieron rota
su sonrisa, golpeada
su frágil estatura de venados,
y aún en la muerte no entendían.»

Canto general
Pablo Neruda

Resumen

Este artículo examina cómo el discurso narrativo de la conquista americana significa al aborigen americano de noble salvaje a bárbaro temible. Utilizando como piedra angular las contribuciones seminales de Beatriz Pastor, Stephanie Merrim, Walter Mignolo, entre otras aportaciones, se efectúa un análisis semántico del discurso de las primeras relaciones o crónicas indianas, identificando sus signos en concatenación con el con-

texto histórico y pragmático de su producción. Desde Cristóbal Colón a Alonso Ercilla y Zúñiga, el discurso narrativo de la conquista moldea como arcilla al aborígen –noble habitante del *locus amoenus* o caníbal; monstruo mítico o infiel civilizado; o espejo de una barbarie occidental–delatando la ideología y propósito de sus autores. También se efectúa un resumen de cómo estas significaciones se reproducen o apropian, sino se encomiendan, en distintos momentos de la modernidad y el siglo xx.

Palabras claves: significación, noble salvaje, bárbaro temible, aborígen americano, discurso narrativo

Abstract

This article examines how the narrative discourse of the Spanish conquest over the Americas signifies the American aborigine from *bon sauvage* to fierce barbarian. Cemented in the corner stone works of Beatriz Pastor, Stephanie Merrim, Walter Mignolo, among others, a semantic analysis of the discourse of the first Spanish conquest narratives is performed to identify its signs in concatenation with the historical and pragmatic context of its production. From Christopher Columbus to Alonso Ercilla y Zúñiga, the narrative discourse of the Spanish Conquest shapes the aborigine like clay–noble inhabitant of the *locus amoenus* or cannibal; mythic monster or civilized infidel; or the mirror of western barbarity–revealing its authors' ideology and ulterior motives. Moreover, the article reviews how these significations are reproduced or appropriated throughout modernity and the twentieth century.

Keywords: signification, *bon sauvage*, fierce barbarian, American aborigine, narrative discourse

Recibido: 24 de febrero de 2020. *Aprobado:* 13 de marzo de 2020.

Introducción

El encuentro con el aborígen americano produjo un choque ontológico sin precedentes en los españoles de la conquista. A mediados del siglo xx, Pablo Neruda lo poetizó otorgándole un origen telúrico de la misma tierra americana con eco inmediato en la creación del primer ser

humano, según el *Popol Wuj*¹, o en el «hombre del polvo de la tierra» (Génesis 2, 7). Partiendo de la metáfora nerudiana, el discurso narrativo de la conquista intenta remoldear al hijo de la arcilla en el ensayo de definir su contorno y forma, otorgarle función y propósito, justificar su origen y finalidad. Los conquistadores forman esta arcilla con sus moldes previos teológicos, clásicos, literarios y mitológicos (Antelo Iglesias 315, Merrim 88-89, Pastor 26-27). El conquistador trae este bagaje subjetivo a América y lo utiliza para construir la identidad del aborigen –apropiándose de las palabras de Roland Barthes–; significa² su existencia dentro del esquema de la conquista (411-415). Como plantea Beatriz Pastor, en los discursos de los conquistadores hay «una dinámica interna del proceso de exploración y colonización de América; pero es *sobre* esta presentación donde se articula el proceso de significación fundamental que enlaza todos los textos que integran este discurso: el de transformación del conquistador, de su percepción de América y de su visión de mundo» (9). En este trabajo me propongo examinar cómo algunas voces de la conquista hispanoamericana significan al indígena, y qué conjunto de signos usan los cronistas para mitificarla; cómo el contexto y fin pragmático de cada relación que le da «aliento de vida» desplaza su significado de noble salvaje a bárbaro temible. Concatenaré el impacto histórico de estos mitos y ofreceré algunos ejemplos de su reverberación más allá de la Conquista.

¹ «El hombre tierra fue, vasija, párpado / del barro trémulo, forma de arcilla, / fue cántaro caribe, piedra chibcha, / copa imperial o sílice araucana» en Pablo Neruda, *Canto general*. Santiago, Pehuén Editores, 2016, 11.

² Roland Barthes explica la función del significante en la constitución del mito: «Let me therefore restate that any semiology postulates a relation between two terms, a signifier and a signified. This relation concerns objects which belongs to different categories, and this is why it is not one of equality but one of equivalence. We must here be on our guard for despite common parlance which simply says that the signifier *expresses* the signified, we are dealing, in any semiological system, not with two, but with three different terms. For what we grasp is not at all the one term after the other, but the correlation which unites them: there are, therefore, the signifier, the signified, and the sign» (412). Aunque esta última correlación fue primero elaborada por Ferdinand de Saussure en *The Nature of the Linguistic Sign* (1916), a Barthes le interesa cómo los signos, formados por los tres elementos, conforman en el lenguaje textual y visual un nivel de significación o mito. Podemos apropiarnos del concepto de «significación» para analizar los signos utilizados por los conquistadores para significar (o mitificar) al indígena como noble salvaje o bárbaro temible.

1. El figurín noble y el caníbal

La primera conceptualización del aborigen americano la articula Cristóbal Colón en su *Diario de a bordo*, editado por fray Bartolomé de las Casas alrededor de 1552 (Añón y Teglia 89). Según Beatriz Pastor: «Colón no descubre: Verifica e identifica» (20) y, en este proceso, el explorador yuxtapone las nociones aprendidas de los textos de Marco Polo, *Imago Mundi*, y otras lecturas antiguas con la imagen del nuevo sujeto encontrado en su camino a Asia (24-25). Todavía más, Marco Polo sirve de modelo comercial a Colón:

Marco Polo relata, se asombra y maravilla, pero no se pierde. Por debajo de su fascinación, sigue siempre alerta la actitud analítica y pragmática del comerciante y mercader —actitud de la que encontramos numerosos ejemplos en el propio Colón.

Leídos desde esta perspectiva, sus relatos constituyen la más completa guía de las posibilidades comerciales que ofrecen los reinos fantásticos que describe para la Europa de la época. En cada lugar el que pasa hace un inventario cuidadoso de materias primas, artesanías o productos de interés comercial. (30)

Por otro lado, debemos considerar la formación judeocristiana de Colón y el contexto de unificación de la península ibérica bajo los escudos de Castilla y León, así como de las llaves y la tiara papal. En su proemio, Colón le añade un sello proselitista a su primer viaje recordándole a la Corona:

...por la información que yo había dado a Vuestras Altezas de las tierras de India y de un príncipe que es llamado Gran Can (que quiere decir en nuestro romance Rey de los Reyes), como muchas veces él y sus antecesores habían enviado a Roma a pedir doctores en nuestra santa fe porque le ensañasen en ella y que nunca el Santo Padre le había proveído y se perdían... (92-93)

Como lo devela el *Diario*, Colón no encuentra en los habitantes originales de las Antillas los marcadores de riqueza y comercio de las civilizaciones herejes e idólatras de Marco Polo, sino seres desnudos: «era gente que mejor se libraría y convertiría a nuestra Santa Fe con amor que no por fuerza, les di algunos de ellos unos botones colorados y unas cuentas de vidrio que se ponían al pescuezo, y otras cosas de poco valor, con que hubieron mucho placer y quedaron tanto nuestros que era maravilla» (121). Según Stephanie Merrin, Colón «agrupa a todos los indios en un conjunto que constantemente tilda de inocente, pueril y pacífico: generosos hasta la exageración»; una «*tabula rasa* sobre la cual la cultura española podía grabarse fácilmente» (90). Estas cualidades infantiles y benévolas hacen del indígena el habitante perfecto del *locus amoenus* bíblico, lugar donde estos sujeto-niños habitan en una naturaleza americana paradisiaca.

¿Cómo más podía Colón significar al indígena si no cumplía con sus expectativas de la riqueza pagana asiática? Importa considerar al destinatario de esta relación. Como plantea Walter Mignonolo, «el productor (o el autor) escribe su texto respondiendo a un horizonte de expectativas de su audiencia; como que la audiencia interpreta el texto en cuestión sobre el horizonte de expectativas que el texto orienta por la clase a la cual pertenece» (360). Al principio del *Diario*, Colón significa al indígena como fácil de convertir y aculturar quizá para ofrecer prueba a su lector, la Corona, de que la santa fe sería la beneficiaria de más almas. Aquí claramente vemos los signos del primer «noble salvaje»: «gente de buena voluntad», «no traen armas ni las conocen», «deben ser buenos servidores y de muy buen ingenio» (122-123); sin embargo, el horizonte de expectativas del receptor de Colón no solamente incluía la diseminación de la cristiandad, sino la obtención de riqueza. Para Beatriz Pastor, Colón efectúa un «desplazamiento semántico» que transforma al indígena de «buen salvaje a elemento mercantil» (95-96). Según la autora, Colón primero le niega al indígena la palabra: «Dice Colón en su Diario del primer viaje que a su regreso a España llevará consigo una partida de indios. La razón que esgrime para explicar tal decisión es que lo hace “para que aprendan hablar”» (79-80).

Luego el indígena se convierte en mercancía, de acuerdo con las palabras de Colón: «...Vuestras Altezas cuando mandaren puédenlos todos llevar a Castilla o tenerlos en la misma isla cautivos porque cincuenta hombres los tendrá a todos sojuzgados y les hará hacer todo lo que quisie-

re» (127). Por último, la presencia del aborigen caribe, que Colón denomina como las huestes del Gran Can, trae el signo del canibalismo como justificación de la esclavitud:

El canibalismo generalizado que Colón atribuye a los habitantes de las Antillas le sirve como justificación para la propuesta comercial que dirige a la reina Isabel, con el objeto de organizar, con su apoyo, un lucrativo negocio de trata de esclavos. (313)

Pese a que la versión del *Diario de a bordo*, de Cristóbal Colón, editada por De las Casas fue publicada en 1552, es el primer texto que significa al aborigen americano; no obstante, mayor difusión alcanzó su carta-relación enviada desde Lisboa y dirigida a Luis de Santángel, escribano de ración, aunque destinada a los Reyes Católicos. Ricardo Alegría arguye sobre la relación: «Esta carta, que el almirante escribe a base de los apuntes del diario del viaje, y a la que posiblemente dio comienzo cuando aún se encontraba en el Nuevo Mundo, está fechada en Canarias, el 15 de febrero de 1493» (12). Alegría estima que «Colón, con su carta a los Reyes, [ha de ser] el responsable de difundir por toda Europa la noticia del Descubrimiento y de crear la imagen del indio que había de prevalecer por muchos años» (13). A partir de su primera edición en abril de 1493 en Barcelona, la *Carta* es subsecuentemente publicada en latín y en los distintos vernáculos de la Europa occidental³, acompañada de grabados que la ilustraban o, simplemente, la embellecían (Alegría 16). La primera de estas publicaciones ilustradas la produce el taller tipográfico de Jacob Wolff de Pforzheim en 1493 «y es conocida por su primera línea o título: *De insulis inventis epistola Cristoferi Colom*» (17).

A grandes rasgos, la *Carta* es un resumen de las «maravillas» descritas en el *Diario de a bordo* como la naturaleza de *tabula rasa* de los indígenas de las islas grandes, la fertilidad del suelo y la claridad de las aguas,

³ De acuerdo a Susan Milbrath, en octubre de 1493, Giuliano Dati “published a pamphlet that included an Italian poem, a translation of Columbus's letter, and a new image of Columbus landing, entitled ‘La lettera a dell isole che ha trovato nuovamente il Re di Spagna.’ Rendered in the style of illustrations in early Renaissance romances, this Florentine woodcut is appropriate to Dati’s poem, which is written in the form of a chivalric epic” (Milbrath, Susan. “Old World Meets New: Views Across the Atlantic.”, 2017, p. 187).

la aproximación al Gran Can; pero también hace una breve mención de los «monstruos» de «una isla que es Carib, la segunda a la entrada de las Indias, que es poblada de una gente que tienen en todas las islas por muy feroces, los cuales comen carne humana» (Colón 332). Aunque Colón le dedica más espacio a la significación del indígena como noble salvaje, la breve mención de los habitantes de Carib evoca el imaginario medieval de lo monstruoso y vaticina el otro rostro de la significación del indígena: el bárbaro temible.

En la ilustración «Insula Hyspania» de una versión de la *Carta*, titulada *Insulis inventis* (Alegría Fig. 1, apéndice 1), se observa a un grupo de indígenas desnudos que recibe con temor a dos sujetos europeos en un bote de remos. Uno de estos «europeos» ofrece un envase a un indígena con temor, mientras que el indígena le corresponde con otro objeto redondo, el cual —especula Alegría— «podría significar oro, a cuya abundancia alude el Descubridor en la Carta» (18). El entorno natural de los indígenas luce árboles redondos, podados acorde con la estética normativa del Renacimiento en cuanto a los paisajes. Alegría discute un fragmento de la *Carta* de Colón que alude al *locus amoenus* plasmado en la «Insula Hyspania»: «todos desnudos, hombres y mujeres, así como sus madres los paren; aunque algunas mujeres se cubrían un sólo lugar con una hoja de yerba o una cosa de algodón que para ello hacen...» (20). La gráfica será una de varias representaciones publicadas en los años subsiguientes que destacan la desnudez y el temor del indígena perpetuando el significado del noble salvaje.

En contraste con el noble salvaje de la *Carta* de Colón, las cartas de Américo Vespucio significan al indígena como un bárbaro temible:

Los escritos de Vespucio habrán de ejercer una profunda influencia en la concepción que hace el europeo del siglo XVI, del Nuevo Mundo y sus aborígenes. Sus descripciones de las prácticas canibalísticas de los indios tupinambas de las costas de Brasil, contribuyeron a crear una imagen estereotipada para todos los indios americanos que practicaban



Fig. 1 - «Insula Hyspania» - De insulis inventis explorata Christophoro Colom. (Carta de Colón). Basilea, 1493. Cortesía de la Biblioteca Pública de New York.

la antropofagia de una forma u otra. [...] Contrario a Colón, cuyo estilo es sobrio sin dramatismo, Vespucio hace uso de un estilo más sensacionalista, intercalando anécdotas como el de su encuentro con los caníbales, a la vez que entra en detalles sobre sus prácticas sexuales. Son estas curiosas noticias y el uso que se hace en algunas de las ediciones del título “Nuevo Mundo”, lo que motiva que las cartas de Vespucio tengan una gran popularidad en Francia, Alemania, Italia y otros países europeos. (Alegría 40)

Alegría demuestra cómo Vespucio, de una forma más exagerada que Colón, propaga en la Europa occidental el mito de la sexualidad desmedida y el canibalismo de los aborígenes americanos. Precediendo las obsesiones de Fernández de Oviedo con el cuerpo y conducta de sexual de las aborígenes, Vespucio le describe a su protector, Lorenzo di Pier Francesco de Médici, la belleza sensual de las aborígenes en su tercer viaje: «Las mujeres, como te he dicho, aunque andan desnudas y son libidinosas, no tienen nada defectuoso en sus cuerpos, hermosos y limpios...» (Vespucio 183, en Alegría 44). Una versión latina de las cartas de Vespucio, *Nuevo Mundo* (1509), publicada en Amberes, contiene una ilustración de H. Springer, titulada *Reyse Von Lissebone*, que muestra a una familia de aborígenes caníbales (Alegría 47). Si nos fijamos en la imagen (Alegría fig. 12, apéndice 2), a la derecha del observador figura una mujer aborígen lactando a un infante en su seno derecho mientras que a la izquierda entretiene a un niño. A la derecha de la mujer, un hombre de pie sostiene



Fig. 12 - Grabado en hoja suelta con fragmentos de la Carta de Vespucio. Amberes, 1509. Cortesía de la Universidad de Rostock.

una lanza en su mano izquierda y, en su mano derecha, porta una vara. Bajo una concepción sexual binaria se puede especular que son pareja. Él observa la interacción entre la mujer y los niños, y, a su espalda, luce el sustento de la familia: un trozo de pierna y una cabeza decapitada col-

gadas de un árbol asándose en la lumbre de una fogata. Alegría discute ilustraciones similares de las cartas de Vesputio, destacando la desnudez, la antropofagia y la violencia del indígena. ¿Qué impacto podía tener la masificación de estos visuales sobre el lector de principios del siglo xvi?

Durante el Renacimiento, la imprenta transforma los modos de pensamiento de los alfabetizados creando una revolución informativa que disemina conocimiento intelectual, técnico, religioso, etc. (Einsenstein 1980, en Kaestle 19). Es posible admitir que los cronistas y conquistadores de la primera ola de la colonización quizá leyeran (y observaran) las representaciones de Colón y de Vesputio. El boom editorial de estas carta-relaciones ocurre de 1493 a 1506, antecediendo al cruce del Atlántico de la mayoría de los cronistas que discutiremos adelante: Bernal Díaz del Castillo llega a las Indias en 1514 (Ramírez Cabañas x); Gonzalo Fernández de Oviedo, en 1514 (Myers 114); Hernán Cortes, en 1518 (Hernández Sánchez-Barba 18); Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, en 1527 (Maura 18); y Alonso de Ercilla y Zúñiga, en 1555 (Lerner 14). De los cronistas que nos proponemos examinar, solo fray Bartolomé de las Casas arriba a las Indias en 1502 (Teglia y Vitali 10), antes de la difusión de las cartas de Vesputio y su versión del aborigen bárbaro-temible.

2. El monstruoso o el infiel

A manera de imagen gráfico-geométrica, conviene concebir la significación del indígena como un rayo que parte del noble salvaje y se desplaza semánticamente hacia el bárbaro temible. En las relaciones poscolombianas, podemos argumentar que el *Sumario de la natural historia de las Indias* (1526), de Gonzalo Fernández de Oviedo, consolida y oficializa la degradación del indígena a nociones del todo grotescas. Aunque el *Sumario* inicia con descripciones detalladas naturales y cuasi etnográficas de las Antillas y porciones de la Tierra Firme, poco a poco «percolan»⁴ en el texto los signos de un indio salvajemente pagano y bárbaro de acuerdo con la historiadora Kathleen A. Myers:

⁴ En física, química y ciencia de los materiales, la percolación se refiere al paso lento de fluidos a través de materiales porosos. Ejemplos de este proceso son la filtración y la lixiviación. Así se originan las corrientes subterráneas. Aunque soy consciente de que en español no existe el verbo «percolar», adapto el término para aplicarlo al tema con el fin de describir cómo la idea persiste lentamente a través de las capas geológicas de las épocas o períodos históricos y se transfiere fuera de su contexto original.

The author's opening sketches mention the specific cosmography of the region and the inhabitants' social organization. With what appears to be a humanistic concern for including linguistic terms and names, the first paragraphs seem to be an objective report. The chronicler soon turns, however, to a listing of the inhabitants' "idolatrías y errores": they practice polygamy, divorce, abortion, premarital sex; they eat human flesh; and they bury people alive. (118-119)

Fernández de Oviedo elabora una descripción del indígena que parte radicalmente del sujeto colombino de *tabula rasa* y cuerpos «fermosos» y bien proporcionados. Los cuerpos del indígena de Oviedo son, por momentos, caricaturescos: «tienen el casco de la cabeza más grueso cuatro veces que los cristianos. Y así, cuando se les hace la guerra y vienen con ellos a las manos, han de estar muy sobre aviso de no les dar cuchillas en la cabeza, porque se han visto quebrar muchas espadas» (757-758). Este indígena parece también ser el recipiente de un alma manipulable por el mal. En el quinto capítulo del *Sumario* titulado «Otra manera de pan que hacen los indios, de una planta que llaman yuca», la descripción metodológica de la confección del *cazabe* cobra un giro oportuno para discutir la influencia del demonio sobre los autores del manjar prehispánico:

Pero la del zumo que mata es en las islas donde ha acaecido estar algún cacique o principal indio, y otros muchos como él, y por su voluntad matarse muchos juntos; después que el principal, por exhortación del demonio, decía a todos los que se querían matar con él, las causas de su diabólico fin, tomaban sendos tragos del agua o zumo de yuca, y súbitamente morían todos, sin remedio alguno. (340-341)

Aparte de ser inducidos al suicidio colectivo por inspiración diabólica, las aborígenes modelan por conducta una naturaleza pecaminosa que violenta la dogmática cristiana en cuanto a las uniones conyugales y el mandato divino a la procreación:

muchas de ellas, después que conocen algún cristiano carnalmente, le guardan lealtad si no estás mucho tiempo

apartado o ausente, porque ellas, porque ellas no tienen fin de ser viudas, ni religiosas que guarden castidad. Tienen muchas de ellas por costumbre que cuando se empuñan toman una yerba con que luego mueven y lanzan la preñez, porque dicen que las viejas han de parir, que ellas no quieren estar ocupadas para dejar sus placeres ni empuñarse, para que pariendo se les aflojen las tetas, de las que mucho precian, y las tienen muy buenas. (556)⁵

Aunque Edmundo O’Gorman afirma que el *Sumario* es evidencia de que «sólo Oviedo fue capaz de percibir en América un nuevo significado, [y] pudo considerar el tema americano como novedoso» (47); además, no hay duda de que el cronista oficial de Indias significa al sujeto aborigen como un ente inferior, merecedor de violencia y de subyugación por derecho y causa justa. Dicha causa justa no era la de una cruzada contra infieles, sino la imposición y extensión de la fe ante conductas «monstruosas» o moralmente aberrantes (Paniagua Pérez, 144). El énfasis de Fernández de Oviedo en la influencia que ejerce el demonio sobre los indígenas, su aspecto grotesco y la inclinación pecaminosa son estrategias discursivas para justificar la intromisión violenta o conquista en nombre de Dios, que según Jesús Paniagua Pérez relaciona con las figuras míticas medievales en el esquema mental de los conquistadores:

El monstruo así era como una visión degenerada del ser humano, representando lo peor de su conducta, ya que ésta es la que define la humanidad y cuando adquiere connotaciones negativas puede degenerar en la monstruosidad: comer carne humana, sexualidad desenfrenada, ira y violencia, etc., por tanto; era lo que se ha dado en llamar una “anomalía normal” en el mundo uniforme y antropocéntrico de la tradición cristiana. (151)

⁵ Esta descripción informa más sobre la mirada masculina de Fernández de Oviedo que sobre el cuerpo femenino y su sexualidad femenina indiana. Más allá de la naturaleza adúltera, lujuriosa y filicida de las indias, Fernández de Oviedo describe sus pechos destacándolos como si observara los de una odalisca renacentista plasmada en un lienzo. En este aspecto, Fernández de Oviedo y Colón no pueden dejar de imponer su visión estético-renacentista sobre el cuerpo indiano.

Por ende, no resulta extraño que, según explica Myers, Fernández de Oviedo testificara en los debates de Valladolid como voz experta sobre los indígenas y fuese utilizado por Ginés Sepúlveda en calidad de evidencia para su defensa de la doctrina de la guerra justa contra el indio, a la vez que prueba fehaciente de su inferioridad como salvaje: “He had long been a spokesman for the encomienda system. The chronicler had appeared before the Council of the Indies to give his views of it, and Sepulveda, Las Casas's opponent in the famous debate in Valladolid in 1550, used Oviedo's writings to bolster his argument” (56).

Es innegable que Colón y Fernández de Oviedo significaron a los indígenas de las Antillas y a los de la cuenca del Caribe⁶, respectivamente, desde la carencia de los signos de la civilización a través del prisma de occidente. Aunque podemos decir que estas sociedades caribeñas eran organizadas –tenían gobierno, religión y comercio–, no lograron las grandes muestras arquitectónicas, complejos sistemas político-sociales, estructuras de tributación y comercio sofisticados, ni los conocimientos protocientíficos que logran los mayas y las aztecas. Estos últimos serán significados por los participantes de la conquista de los imperios continentales, rebautizada la Nueva España, la Nueva Galicia, el Perú y la Nueva Granada.

Las voces conquistadoras como las de Hernán Cortés, *Cartas de relación* (1524), y Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632), encuentran una civilización bárbara. Mario Hernández Sánchez-Barba reconoce la diferenciación que hace Cortés entre los aborígenes insulares y los continentales en la «Quinta carta de relación»:

...como los naturales destas partes eran de mucha más capacidad que no los de las otras islas, que nos parecían de tanto entendimiento y razón cuanto a uno medianamente basta para ser capaz; y que a esta causa me parecía cosa grave, por entonces, compelerlos a que sirviesen a los españoles de la misma manera que los de las otras islas. (38)

Es notable que estos mexicas usan «entendimiento y razón» por encima de sus vecinos antillanos; esto le sirve a Cortés en el desarrollo del

⁶ Aclara Oviedo en el *Sumario*: «y no quiero aquí decir ni hablar en la Nueva España, puesto que es parte de esta Tierra-Firme, porque aquello Hernando Cortés lo ha escrito según a él le ha parecido, y hecho relación por sus Cartas y más copiosamente» (441).

discurso narrativo para subrayar, de paso, su astucia política y estratégica. Beatriz Pastor se admira de «la perfección de la trayectoria lineal de exploración desde Veracruz al corazón del imperio azteca» que ilustra en las primeras cartas, en las cuales el genio de Cortés y la voluntad divina lograban la conversión de muchos y la victoria sobre aquellos que merecían la guerra santa (285-286). En un complejo juego estratégico renacentista, los indígenas de la provincia de Cempoal son entes ya civilizados y capaces de formar alianzas políticas:

...muy seguros y pacíficos y por ciertos y leales vasallos de vuestra majestad, como hasta ahora lo han estado y están, porque ellos eran súbditos de aquel señor Mutezuma, y según fui informado lo era por fuerza y de poco tiempo acá. Y como por mí tuvieron noticias de vuestra alteza y de su muy grande y real poder, dijeron que querían ser vasallos de vuestra majestad y mis amigos, y que me rogaban que los defendiese de aquel grande señor que los tenía por fuerza y tiranía, y que les tomaba sus hijos para los matar y sacrificar a sus ídolos. (103)

De esta cita se desprenden dos características sobre el indígena que se ventilan en el transcurso de los eventos descritos en la segunda carta cortesiana: primero, los ciudadanos de las *polis* sometidas por Moctezuma rehúsan la tiranía y aspiran al vasallaje justo; segundo, la adoración a los ídolos es parte de la opresión política y un error espiritual del que adolecen los súbditos del emperador mexica. En cierta forma, Cortés invoca el imaginario de la Reconquista y las guerras religiosas para describir la civilización mexica a semejanza de los infieles semitas de la Península. Describe los espacios mexicas como si fuese un inquisidor cristiano en su primera visita al Al-Ándalus. Una de las ciudades estado⁷ mexicas «es muy mayor que Granada y muy más fuerte y de tan buenos edificios y de

⁷ Cortés analiza a fondo la estructura política de las *polis* mexicas: «El orden que hasta ahora se ha alcanzado que la gente de ella tiene en gobernarse, es casi como las señorías de Venecia y Génova o Pisa, porque no hay señor general de todos. Hay muchos señores y todos residen en esta ciudad y los pueblos de la tierra son labradores y son vasallos de estos señores y cada uno tiene su tierra por sí; tienen unos más que otros y para sus guerras que han de ordenar júntanse todos y todos juntos las ordenan y conciertan» (122).

mucha más gente» (121); las gentes reciben a Cortés y a sus tropas con «muchas trompetas y atabales y muchas personas de las que ellos tienen por religiosas en sus mezquitas» (127). Es un mundo civilizado cuyo único defecto se resume en la idolatría:

Hay bien cuarenta torres muy altas y bien obradas, que la mayor tienen cincuenta escalones para subir al cuerpo de la torre; la más principal es más alta que la torre de la iglesia mayor de Sevilla. Son tan bien labradas, así de cantería como de madera, que no pueden ser mejor hechas ni labradas en ninguna parte, porque toda la cantería de dentro de las capillas donde tienen los ídolos, es de imaginería y zaquizamies, y el maderamiento es todo de masonería muy pintado de cosas de monstruos y otras figuras y labores. (167)

Las descripciones de Cortés sobre la riqueza de esta civilización pagana podrían compararse con los viajes de Marco Polo que tanto fascinaron a Colón. La gran ciudad de Moctezuma tiene «un mercado en que casi cotidianamente todos los días hay en él de treinta mil ánimas arriba, vendiendo y comprando, sin otros muchos mercadillos que hay por la ciudad en partes» (121). Allí se venden joyas y piedras preciosas, plumajes; se camina sobre suelo; «hay baños» y «entre ellos hay toda manera de buena orden y policía y es gente de toda razón y concierto, tal que lo mejor de África no se le iguala» (121). A pesar de estos rasgos de civilización, Cortés entiende que los mexicas yerran en el camino a la verdad por creer que sus ídolos determinaban su bienestar y la fertilidad de la tierra:

Yo les hice entender con las lenguas cuán engañados estaban en tener su esperanza en aquellos ídolos, que eran hechos por sus manos, de cosas no limpias, y que habían de saber que había un solo Dios, universal Señor de todos, el cual había criado el suelo y la tierra y todas las cosas, y que hizo a ellos y a nosotros, y que Este era sin principio e inmortal, y que a Él había de adorar y creer y no a otra criatura ni cosa alguna, y les dije todo lo demás que yo en este caso supe, para los desviar de sus idolatrías y atraer al conocimiento de Dios Nuestro Señor... (168)

En conclusión, Cortés significa al indígena como un bárbaro⁸ bifronte que, a pesar de ser capaz de hacer guerra contra los españoles, ostenta marcas de progreso análogas a las europeas; aun así, las alusiones a signos islámicos (las mezquitas, las ciudades de Andalucía) condicionan su estrategia discursiva para justificar la guerra justa contra los mexicas ante el destinatario de la relación, Carlos V, quien reinaba bajo la creciente amenaza otomana.

La significación del indígena como bárbaro temible y pagano civilizado capaz de razón es desplazada hacia el extremo en la voz de Bernal Díaz del Castillo. Según Beatriz Pastor, Díaz del Castillo «organiza su caracterización del indígena en torno a una idea central: lo monstruoso» (460). Es el soldado de línea que vive tres intentos de exploración y conquista cuyos episodios bélicos propinan tamañas derrotas a los españoles que apenas sobrevivían en lo que Pastor denomina la «construcción ficcionalizada del éxito», «el discurso mitificador»⁹ de las *Cartas de relación* de Cortés o la historia oficial de Francisco López de Gómara¹⁰. La mirada revisionista de Bernal desviste el tropo político-estratégico de Cortés para mostrar lo cruento de la guerra de conquista y «lo monstruoso» del adversario indígena. Desde su segundo capítulo, titulado «Del descubrimiento de Yucatán y de un reencuentro de guerras que tuvimos con los naturales», Díaz del Castillo establece lo temible y lo diabólico en los mexicas:

Y yendo de la manera que he dicho, cerca de unos montes breñosos comenzó a dar voces y apellidar el cacique para que saliesen a nosotros escuadrones de gente de guerra, que tenían en celada para nos matar; y a las voces que dio el cacique, los escuadrones vinieron con gran furia, y comenzaron a nos flechar de arte, que a la primera rociada

⁸ Cortés acude a sus referentes judeocristianos para explicar la idolatría mexicana: «Y a cada cosa tienen su ídolo lo dedicado, al uso de los gentiles, que antiguamente honraban a sus dioses» (169).

⁹ Pastor arguye que este discurso se estructura a partir de la secuencia de exploración, ocupación y dominio (285).

¹⁰ Kathleen Ross va más a fondo: «Sí se siguieron escribiendo historias desde la metrópoli en aquellos años, firmadas por historiadores oficiales de la Corte, como Francisco López de Gómara, que no llegaron a poner un pie en América en su vida. Paralelamente, algunas historias escritas por testigos que presenciaron lo ocurrido en el nuevo mundo, como Bernal Díaz del Castillo, tomaron un tinte revisionista como respuesta al desconocimiento de los historiadores de la Corte que no habían vivido lo narrado» (133-134).

de flechas nos hirieron quince soldados, y traían armas de algodón, y lanzas y rodelas, arcos y flechas, y hondas y mucha piedra, y sus penachos puestos, y luego tras las flechas vinieron a se juntar con nosotros pie con pie, y con las lanzas a manteniente nos hacían mucho mal. Mas luego les hicimos huir, como conocieron el buen cortar de nuestras espadas, y de las ballestas y escopetas el daño que les hacían; por manera que quedaron muertos quince dellos. Un poco más adelante, donde nos dieron aquella refriega que dicho tengo, estaba una placeta y tres casas de cal y canto, que eran adoratorios, donde tenían muchos ídolos de barro, unos como caras de demonios y otros como de mujeres, altos de cuerpo, y otros de otras malas figuras; de manera que al parecer estaban haciendo sodomías unos bultos de indios con otros; y en las casas tenían unas arquillas hechizas de madera, y en ellas otros ídolos de gestos diabólicos, y unas patenillas de medio oro, y unos pinjantes y tres diademas, y otras piecezuelas a manera de pescados y otras a manera de ánades, de oro bajo. (23)

Los indígenas de la *Historia verdadera* son guerreros de aspecto temible. Los indios soldados del pueblo de Potonchan llevan «sus penachos de los que ellos suelen usar, y las caras pintadas de blanco y prieto enalmagrados» (27). A medida que Cortés se incorpora al relato y la expedición se adentra a Moctezuma, Bernal elabora más sus descripciones de los combates, las ciudades y el paganismo «monstruoso». En verdad, no podemos enfocarnos solamente en la significación del indígena como monstruoso cuando examinamos de cerca el discurso de Díaz del Castillo. Si Cortés acude a los referentes de las guerras santas y el Renacimiento para representar a un bárbaro-idólatra civilizado, Díaz del Castillo magnifica la realidad y la ontología de las cosas que observa en virtud de su participación en los hechos. Un ejemplo sencillo pero revelador es cuando Cortés se refiere a los templos mexicas como mezquitas, mientras que Díaz del Castillo los llama *cus*. Cortés describe en sus cartas los interiores de las «mezquitas», pero Díaz del Castillo nos ofrece, con lente cinematográfico, tomas continuas del gran *cus* cuando Cortés lo sube para persuadir a Moctezuma de la idolatría aborigen:

entrásemos en una torrecilla o apartamiento a manera de sala, donde estaban dos como altares con muy ricas tablazones encima del techo, y en cada altar estaban dos bultos como de gigante, de muy altos cuerpos y muy gordos, y el primero que estaba a la mano derecha decían que era el de Huichilobos, su dios de la guerra, y tenía la cara y rostro muy ancho, y los ojos disformes y espantables, y en todo el cuerpo tanta de la pedrería y oro y perlas y aljófar pegado con engrudo, que hacen en esta tierra de unas como de raíces, que todo el cuerpo y cabeza estaba lleno dello, y ceñido al cuerpo unas a maneras de grandes culebras hechas de oro y pedrería, y en una mano tenía un arco y en otra unas flechas. Y otro ídolo pequeño que allí cabe él estaba, que decían era su paje, le tenía una lanza no larga y una rodela muy rica de oro y pedrería, y tenía puestos al cuello el Huichilobos unas caras de indios y otros como corazones de los mismos indios, y estos de oro y dellos de plata, con mucha pedrería, azules; y estaban allí unos braseros con incienso, que es su copal, y con tres corazones de indios de aquel día sacrificados, y se quemaban, y con el humo y copal le habían hecho aquel sacrificio; y estaban todas las paredes de aquel adoratorio tan bañadas y negras de costras de sangre, y asimismo el suelo, que todo hedía muy malamente. (274)

Aunque en esta descripción (y en otras que la anteceden) la morfología, gestualidad, paleta y aroma¹¹ de los ídolos son signos de monstruosidad y herejía, la presencia de oro y pedrería desvía el propósito doctrinal de Bernal Díaz del Castillo, quien oscila entre la repulsión del mundo cultural mexica y el deseo de su riqueza, que se ejemplifica en el diálogo entre Jerónimo de Aguilar y Gonzalo Guerrero, dos españoles en tierras aborígenes presuntamente esclavizados. De Aguilar, una vez rescatado por los emisarios de Cortés, localiza a Guerrero y encuentra a un sujeto tenido por «cacique y capitán cuando hay guerras», «labrada la cara y horadadas las orejas» (74). Guerreero está casado con una india, tiene tres hijos «bonicos»

¹¹ En los *Milagros de Nuestra Señora*, Gonzalo de Berceo describe a los demonios con hedor en el “Milagro de Teófilo”. El aroma es un *topos* medieval literario. El hedor contrasta con el «buen aroma de Cristo» que el apóstol Pablo elogia de los cristianos (2 Co 2, 15).

y parece tan feliz con su posición social que rechaza el rescate enviado por Cortés, instruyéndole a Jerónimo de Aguilar: «me deis desas cuentas verdes que traéis, para ellos, y diré que mis hermanos me las envían de mi tierra» (74). Según Díaz del Castillo, «Aguilar tornó a hablar al Gonzalo que mirase que era cristiano, que por una india no se perdiese el ánima; y si por mujer e hijos lo hacía, que la llevase consigo si no los quería dejar; y por más que dijo y amonestó, no quiso venir» (74). Con todo, el deseo de poseer riquezas seduce a todos los miembros de la expedición que ven el matrimonio con indígenas nobles como posibilidad de movilidad social.

Tanto Díaz del Castillo como Cortés reflejan en sus crónicas una fascinación por el paisaje urbano mexica –sus calzadas, jardines, acuíferos, plazas, templos (*cus*), la loza, la infraestructura– (Di Bello 28), mientras que describen con horror el interior del *cus* o la «mezquita». Aquí se hace evidente la ambigüedad del conquistador: por un lado, la repulsión de las creencias indígenas, sus dioses, rituales, su sexualidad alegadamente licenciosa y lascivia (en Fernández de Oviedo y Vesputio); y por otro lado, el deseo de las riquezas que adornan los ídolos, la admiración por el paisaje urbano, por la fertilidad de la naturaleza, por las manos para el trabajo, por los senos de las indígenas.

Siguiendo los argumentos de Enrique Anderson Imbert y Eugenio Florit, Díaz del Castillo como narrador «no es el yo heroico, sino el descontentadizo, resentido, codicioso, vano y maldiciente de un plebeyo inteligente que le dice todo en una catarata de recuerdos menudos» (34). Podemos sugerir que esas cualidades de desmesura del cronista lo capacitan para destacar los signos más repulsivos del mundo mexica, mientras que implícitamente devela su propia fascinación y deseo por el mismo. Así las cosas, las percepciones del soldado-cristiano cortesiano sobre esa visión del indígena y su justificación de la dominación española resultan acomodaticias y perjudiciales, sobre todo en el énfasis en cuanto al alegado canibalismo ritualista mexica, criticado con severidad por Beatriz Pastor:

El canibalismo ritual de los indígenas de la meseta de México –que Bernal Díaz exagera hasta extremos simplemente grotescos– define desde la óptica de alguien como Bernal, a los indígenas como salvajes bárbaros e inhumanos, justificando automáticamente la guerra que se les hace, la esclavitud que se les inflige, y el exterminio en masa que

padecen en varios momentos de la conquista. En la ideología del conquistador medio, el canibalismo era un pecado contra natura –como la sodomía, otras de las obsesiones de Bernal– y, como tal, no sólo era merecedor de los peores castigos sino que ponía en entredicho la misma naturaleza humana de quienes lo cometían. (313)

Aunque la significación monstruosa del indígena sustenta los argumentos de pacificación y conquista, varios estudiosos han formulado que la semántica monstruosa responde a un imaginario medieval persistente en la psiquis del conquistador. Antonio Antelo Iglesias arguye que sobre los protagonistas del descubrimiento y la conquista influyeron «textos en que aparece, con toda su febril temática y fantasía, una variopinta multitud de seres extraños o irreales, monstruosos, descritos e interpretados como símbolos y alegorías por los moralistas, los teólogos y los poetas» (319), entre quienes se destaca Agustín de Hipona (354-430 d. C.), con una argumentación teológica en *La ciudad de Dios* sobre la existencia de los hombres monstruosos descritos por Gayo Julio Solino y Plinio el Viejo en el esquema de la creación divina:

Pero, si son hombres aquellos de quienes se han escrito esas extrañas propiedades, ¿por qué Dios no pudo crear algunos pueblos así? Evitaría de ese modo nuestra posible creencia de que en tales monstruos, nacidos entre nosotros evidentemente del hombre, se había equivocado su sabiduría, autora de la naturaleza humana, como le ocurre a un artista de poca pericia. Por consiguiente, no debe parecernos absurdo que, así como hay en algunas razas hombres-monstruos, así pueda haber en todo el género humano pueblos-monstruos. (San Agustín en Antelo Iglesias, 321)

«Hombres-monstruos» o «pueblos-monstruos», Fernández de Oviedo y Díaz del Castillo creían en una cosmogonía cuya noción de lo monstruoso era una categoría ontológica sancionada teológicamente. La misma Beatriz Pastor, dura crítica de la significación monstruosa del indígena como herramienta retórica, reconoce su presencia en los cimientos del discurso narrativo de la conquista. Por ejemplo, el *Imago mundi* de Pierre

d'Ailly «habla de un Asia interminable que se extiende más allá de lo fijado por Ptolomeo, y donde se encuentran lugares fabulosos cubiertos de vegetación exuberante», de islas en cercanías a las Indias «llenas de perlas, oro, plata y piedras preciosas», donde animales exóticos «coexisten con toda galería de monstruos y animales míticos» (Pastor 26-27). En los viajes de Marco Polo, a pesar de hacer énfasis en el comercio y la riqueza de las sociedades comerciales de la ruta de la seda, integran «leyendas y relatos» que le confieren «una dimensión ficcional y fantástica» (Pastor 82-83). Sobre la *Historia natural* de Plinio, Pastor explica: «a pesar de su título claramente científico, una galería de elementos naturales míticos y fantásticos que, si bien no coincidían con la realidad natural, ilustraban fielmente la visión que se tenía de ella en la época» (83). Tomando en consideración que a los conquistadores la posibilidad de encontrar monstruos era una realidad del conocimiento, no debe sorprendernos que este imaginario fuese desplegado para significar al indígena y justificar la conquista.

3. Espejos de barbarie

Antitéticos a las visiones de Colón, Cortés y Díaz del Castillo, hubo otros cronistas que significaron al indígena bajo referentes humanistas más realistas. Álvaro Núñez Cabeza de Vaca retrata a los pueblos que parten de la Florida hasta el norte de la Nueva España con un lente que oscila entre el buen salvaje y el bárbaro temible. Según Beatriz Pastor, *Naufragios* (1542) es una relación que construye un discurso del fracaso¹². En la narración, la realidad ficticia del conquistador y su agenda de exploración, ocupación y dominio son eclipsadas por la realidad americana de una na-

¹² Beatriz Pastor comenta el texto desde el contraste con el discurso triunfalista más usual en las cartas y crónicas de Indias: «Pero frente a ese discurso de la conquista mitificador de realidades, acciones y personajes, se desarrolla otro de carácter muy diferente, que se articula sobre el fracaso y reivindica el valor del infortunio y el mérito del sufrimiento. A este discurso narrativo del fracaso le corresponde ir creando la primera representación desmitificadora de la realidad americana» (267). La autora considera que *Naufragios* es un texto representativo del discurso del fracaso: «La América fabulosa del Almirante [Colón], que reunía los atributos de Tarsis y Ofir, Japón y China –por mencionar los del Paraíso Terrenal–, desaparece en el texto de Alvar Núñez para dejar paso a una presentación racional y objetiva de lo que éste recuerda de las tierras que recorrió a lo largo de los nueve años de peregrinación. La América de Álvaro Núñez ya no es mito. Es una tierra vastísima, salvaje e inhóspita, cuya naturaleza la hace apenas habitable para los naturales e inhabitable por completo para los europeos» (295).

turalidad castigadora y unos nativos indomables. Este choque con la realidad que desarticula el discurso mitificador de la conquista causa lo que Silvia Molloy llama un «despojamiento» metafórico de lo cristiano y conocido (443). Stephanie Merrim asegura que en *Naufragios* atestiguamos el fracaso del proyecto de colonización y de importantes inversiones en la arquetípica historia del héroe (114). El autor, hombre de abolengo, cortesano y contador de la expedición de Pánfilo de Narváez, resulta cautivo de los indígenas y experimenta objetivamente una realidad que lo expulsa de su poder colonial. En este contexto, el conquistador vencido relata su peregrinación desde Galveston al norte de México conociendo las culturas amerindias, aprende sus lenguajes y custodia un tesoro de almas. Núñez Cabeza de Vaca describe al sujeto indígena bajo una óptica etnográfica¹³.

Según Imbert y Florit, en los *Naufragios* compenentran «el hombre de Europa y el hombre de América frente a frente» (47). Más aún, el cronista subvierte el significado de la barbarie aplicado a cómo los españoles cometen el acto incivilizado y pecaminoso de la antropofagia:

Allende de esto, Pantoja, que por teniente había quedado, les hacía mal tratamiento, y no lo pudiendo sufrir Sotomayor, hermano de Vasco Porcallo, el de la isla de Cuba, que en la armada había venido por maestre de campo, se revolvió con él y le dio un palo, de que Pantoja quedó muerto, y así se fueron acabando; y los que morían, los otros los hacían tasajos; y el último que murió fue Sotomayor, y Esquivel lo hizo tasajos, y comiendo de él se mantuvo hasta primero de marzo, que un indio de los que allí habían huido vino a ver si eran muertos, y llevó a Esquivel consigo; y estando en poder de este indio, el Figueroa lo habló y supo de él todo lo que hemos contado... (138-139)

En este episodio antropófago, el hombre europeo se mira en el espejo de la barbarie que discursivamente había creado para justificar la conquista.

¹³ Stephanie Merrim ahonda en este cambio de perspectiva de Núñez Cabeza de Vaca: «Al contrario de Pané y Oviedo, en su texto [*Naufragios*] figuran pocas comparaciones con su propio mundo u otras culturas, ya sean estas implícitas o explícitas. Esto no es una perspectiva cerrada: no ve el mundo indio tanto como una cultura bárbara sino como una civilización de derecho propio cuyas costumbres ha de transmitir» (119).

El acto caníbal es parte de otras acciones que representan el abandono simbólico de la identidad cultural occidental (Molloy 443). Durante los capítulos siguientes, Núñez Cabeza de Vaca emprende un viaje hagiográfico como esclavo de los indios, luego comerciante, y culmina en chamán/santo transformándose espiritual y físicamente (Merrim 119). Luego de casi una década de peregrinaje, el cronista testimonia los efectos de su indigenización en los cristianos españoles: «...y otro día de mañana alcancé cuatro cristianos de caballo, que recibieron gran alteración de verme tan extrañamente vestido y en compañía de indios. Estuviéronme mirando mucho espacio de tiempo, tan atónitos, que ni me hablaban ni acertaban» (198).

Más allá del viaje de transculturación física del cronista, quizás su cambio fundamental es su juicio en cuanto al impacto coactivo de la conquista sobre las comunidades indígenas al norte de la Nueva España. El autor brinda una comparación que cuestiona la conducta no cristiana de los colonos desde la perspectiva del indígena:

...diciendo que los cristianos mentían porque nosotros veníamos de donde salía el Sol, y ellos donde se pone. Que nosotros sanábamos los enfermos y ellos mataban los que estaban sanos; y que nosotros veníamos desnudos y descalzos, y ellos vestidos y en caballos y con lanzas. Que nosotros no teníamos codicia de ninguna cosa, antes todo cuanto nos daban tornábamos luego a dar, y con nada nos quedábamos y los otros no tenían otro fin sino robar todo cuanto hallaban, y nunca daban nada a nadie. (201)

A tono con la visión humanista del indígena desarrollada en los *Naufragios*, fray Bartolomé de las Casas elabora la *Brevísima relación de la destrucción de Indias* (1552), un recuento de la aniquilación que infligió la conquista española durante sus primeros cincuenta años sobre las sociedades precolombinas. La evidencia documental del fraile la conforman centenares de testimonios orales y documentos sobre la vida indiana¹⁴. Tras su proemio, el obispo de Chiapas ofrece un cuadro general de las

¹⁴ Opina Lewis Hanke: "...he had enjoyed the confidence of many ecclesiastics and of some royal officials who administered New World affairs, and had received hundreds if not thousands of letters and documents on Indian life from widely scattered parts of the Spanish empire" (67).

Indias y un recuento de la destrucción ocurrida en cada una de las colonias españolas. Divididas en diecinueve capítulos, la narrativa histórica de cada colonia española comienza con una descripción de la fertilidad de los suelos y del ánimo de sus habitantes. El fraile dominico evoca sobre la geografía física y cultural indiana una visión del Paraíso judeocristiano, tampoco distante del *locus amoenus* grecolatino o «idílico retrato de la fertilidad del Nuevo Mundo y la inocencia de “aquellas indianas gentes, pacíficas, humildes y mansas que a nadie ofenden”» (322). Luego de la descripción cuasi poética paisajista, De las Casas describe la destrucción del Paraíso del buen salvaje en manos de los españoles. El fraile narra abusando de la hipérbole los agravios a los caciques y jefes del mundo precolumbino –Guarionex, Hatuey, Atabaliba– y la aniquilación de su gente por los abusos de la encomienda. Flavio Fiorani justiprecia los efectos fatales de la conquista en el compendio lascasiano: «La *Brevísima* se lee como la historia total de una hazaña sistemáticamente cruel y del fracaso de la expansión del cristianismo» (322).

El otrora encomendero dota al indígena de razón humana y política subvirtiendo el derecho de conquista aristotélico de los españoles:

Y sé por cierta e infalible ciencia que los indios tuvieron siempre justísima guerra contra los christianos, e los christianos una ni ninguna nunca tuvieron justa contra los Indios, antes fueron todas diabólicas e injustísimas e mucho más que de ningún tirano se puede decir del mundo, e lo mismo afirmo de cuantas han hecho en todas las Indias. (75)

También caracteriza de manera antitética al indígena como ente de razón dispuesto a comprender la verdad evidente de la Buena Nueva, mientras que el conquistador figura como «la pestilencia» de la tiranía:

Otra vez, yendo a saltar cierta capitanía de españoles, llegaron a un monte donde estaba recogida y escondida, por huir de tan pestilenciales e horribles obras de los christianos... (*De la Tierra Firme* 87)

La pestilencia más horrible que principalmente ha assolado aquella provincia, ha sido la licencia que aquel gobernador

dio a los españoles para pedir esclavos a los caciques y señores de los pueblos. (*De la Provincia de Nicaragua* 91)

Después de las tiranías grandísimas y abominables que éstos hicieron en la ciudad de México y en las ciudades y tierra mucha (que por aquellos alrededores diez y quince y veinte leguas de México, donde fueron muertas infinitas gentes), pasó adelante esta su tiránica pestilencia y fue a cundir e inficionar y asolar a la provincia de Pánuco... (*De la Nueva España* 102)

Igual que la *Brevísima* y *Naufragios* resignifican al indígena como humano, *La Araucana* (1569), de Alonso de Ercilla y Zúñiga, presenta una visión del indio de la Araucanía que, según Beatriz Pastor, es «extremadamente positiva y admirativa» (469). Margarita Peña acierta en afirmar que «en sus treinta y siete cantos, el poema retrata más bien a un héroe colectivo, los indios araucanos, aunque no sin tener cuidado de justificar la política imperialista de Felipe II, al que Ercilla había servido desde su infancia» (254). Dice el poeta en su prólogo:

Y si a alguno le pareciere que me muestro algo inclinado a la parte de los araucanos, tratando sus cosas y valentías más extendidamente de lo que para bárbaros se requiere, si queremos mirar su crianza, costumbres, modos de guerra y ejercicio della, veremos que muchos no les han hecho ventaja, y que son pocos los que con tan gran constancia y firmeza han defendido su tierra contra tan fieros enemigos como son los españoles. (71-70)

Imbert y Florit explican que *La Araucana* «fue la primera obra en que el autor, cogido en medio de un conflicto entre ideales de verdad e ideales de poesía, se lamenta de la pobreza del tema del indio y de la monotonía del tema guerrero y nos revela el íntimo proceso de su creación artística» (97). De Ercilla y Zúñiga escoge la octava real, estructura de la poesía renacentista italiana, para cantar la gesta de la conquista de Arauco, mientras que exalta la belicosidad y valentía de una nación indígena –algo que en su momento era inusual. Sus araucanos aparecen moldeados al modo clás-

sico del Renacimiento que evoca la antigua Esparta, lo que Beatriz Pastor llama «la dialéctica de la representación» (501)¹⁵, y los dota de los ritos y conductas espartanas:

De diez y seis caciques y señores
 es el soberbio estado poseído,
 en militar estudio los mejores
 que de bárbaras madres han nacido:
 reparo de su patria y defensores,
 ninguno en el gobierno preferido:
 otros Caciques hay, mas por valientes
 son estos en mandar los preeminentes.

 Los cargos de la guerra y preeminencia
 no son por flacos medios proveídos,
 ni van por calidad, ni por herencia,
 ni por hacienda, y ser mejor nacidos:
 mas la virtud del brazo y la excelencia,
 esta hace los hombres preferidos,
 esta ilustra, habilita, perfecciona,
 y quilata el valor de la persona. (83)

Durante el poema, el narrador épico guía a su culto lector a través de referentes de su mundo renacentista para ensalzar la figura araucana de dimensión temible. La meritocracia araucana, como la describe la voz épica, es determinada por la bravura, destreza bélica y triunfo de sus guerreros. Estas características aluden a la antigua Esparta, un referente para aquellos lectores cultos del Renacimiento que aspiraban a tener tanta soltura en la espada como en la pluma como lo prescribía *El cortesano* (1534) de Baltasar Castiglione, pero que desde nuestra óptica contemporánea proyecta

¹⁵ Pastor es consciente del proyecto paralelo ercillano: «...Ercilla presenta al pueblo araucano como representante de una civilización guerrera superior y como encarnación de la libertad, pero, en aparente contradicción, subordina las cualidades que lo caracterizan como tal a una superestructura ideológica y unos modelos que españolizan las figuras y cuestionan su americanidad». Para Pastor, esto no denota que De Ercilla y Zúñiga sea etnocéntrico, sino que demuestra «una intención de reivindicar el valor de una cultura y un pueblo diferentes a través de su integración ficticia dentro de la tradición literaria e histórica occidental» (501).

cierto darwinismo social. Para acentuar esta dimensión bárbara-temible del araucano, se enfatiza su adoración y rechazo de la cristiandad: «Gente es sin Dios ni ley, aunque respeta / aquel que fue derribado, / que como poderoso y gran profeta / es siempre en sus cantares celebrado» (91). Eponamón, invocado en la estrofa subsiguiente, representa para Isaías Lerner, en su erudita lectura de *La Araucana*, una «deidad demoniaca» (92).

Tras explicar la dominación del pueblo araucano bajo los descendientes de los conquistadores, se suscita una reunión y disputa sobre cuál de los grandes caciques debe liderar la rebelión de Arauco. Colocolo, el cacique anciano y sabio, sugiere un torneo que tiene sesgos de caballería europea:

En la virtud de vuestro brazo espero
que puede en breve tiempo remediarse;
mas ha de haber un capitán primero,
que todos por él quieran gobernarse;
este será quien mas un gran madero
sustentare en el hombro sin pararse,
y pues sois iguales en la suerte,
procura cada cual de ser el más fuerte. (116)

En su totalidad, *La Araucana* hace del indígena a un enemigo digno de combate frente al Imperio español. El engrandecimiento del araucano lleva, en su pluma, el mismo propósito de mayor engrandecimiento del conquistador español al estilo de la victoria de un David sobre un Goliat. La hipérbole surte en el lector un efecto de igual proporción en el otro. Los indígenas son honorables, sus mujeres –Guacolda, Tegualda, Glaura– se cieñen al modelo literario de la dama de corte europeo y el pueblo demuestra dignidad aun en la derrota (Pastor 483).

4. La encomienda de los hijos de arcilla

Desde el comienzo de la conquista hispanoamericana, la significación del indígena americano osciló entre el buen salvaje y bárbaro temible. Dicha mitificación, aunque discursiva y metapoética, es cimentada en un contexto tanto ideológico como pragmático. Recordando el señalamiento de Walter Mignolo, estos textos (implícita o explícitamente) cumplían con el horizonte de expectativas de su audiencia (360), mientras que, apro-

vechando el planteamiento de Merrim, tenían un interés personal para el narrador (88). El resultado de sus relatos varía tanto como su significación del indígena: Cristóbal Colón muere en una celda en Jamaica ponderando en su *Lettera rarissima* la confluencia entre las aguas del Orinoco y el Mar Caribe, y concluyendo cómo el mundo tenía la forma de una teta cuyo pezón era el *locus amœnus*, sin haber visto Tenochtitlán o Cuzco ni conceptualizarlos en su imaginario de la ruta de la seda en la época de Kublai Khan. Gonzalo Fernández de Oviedo es nombrado el primer cronista de Indias de Carlos V y logra algún puesto en La Española donde pasa sus últimos días. Fray Bartolomé de las Casas cabildea y obtiene las leyes especiales para proteger a los indígenas (flagrantemente desobedecidas en los virreinos); es nombrado obispo de Chiapas, pero huye de la furia de los feligreses terratenientes y vive el resto de sus días enclaustrado en España, interceptando evidencia documental para su *opus*. Hernán Cortés es nombrado marqués del Valle de Oaxaca, pero no alcanza ser virrey de la Nueva España y regresa a la península ibérica a morir. Después de la conquista de la Nueva España, Bernal Díaz del Castillo es regidor de Guatemala, vive largos años y escribe su historia, pero no para verla publicada. A Álvaro Núñez Cabeza de Vaca le es concedido el título de adelantado del Virreinato de la Plata, aunque más adelante regresa a España preso, es convicto y muere endeudado. Alonso de Ercilla y Zúñiga se hace caballero de la Orden de Santiago, entre otras concesiones.

Luego de la Conquista, los hijos e hijas de arcilla, los indígenas, son «encomendados» discursivamente por movimientos sociales, culturales y políticos. Representaciones del noble salvaje y el bárbaro temible experimentan alteraciones, reproducciones y modificaciones en nombre de agendas retóricas culturales. Michel de Montaigne, en su ensayo «Los caníbales» (1580), se sirve de los indígenas para hacer un comentario sobre la Europa del siglo XVI. William Shakespeare, en *The Tempest* (1611), presenta a Calibán como prototipo de un bárbaro temible. Jean-Jacques Rousseau utiliza el signo del buen salvaje colombino en *Du contrat social ou Principes du droit politique est un ouvrage de philosophie politique* (1762) y el *Émilie, ou de l'éducation* (1762).

Durante los movimientos de las independencias latinoamericanas en el primer tercio del siglo XIX, las élites criollas equiparan sus reclamos al de los indígenas de la *Brevísima* para articular discursos anticoloniales. El historiador cubano Antonio Benítez Rojo aduce que las ideas de De las Casas

cobraron particular importancia en las primeras décadas del siglo XIX, cuando la gran mayoría de las colonias españolas de América se rebelaban para conseguir la independencia; nuevas ediciones de la *Brevísima* aparecieron impresas en Bogotá, Puebla, París, Londres, y Filadelfia (261). En Chile, las élites criollas retomaron el modelo espartano-aborigen de *La Araucana* para reclamar un pasado de resistencia anticolonial. Según José Díaz Nieva, intelectuales decimonónicos chilenos como Nicolás Palacios (1854-1911) comulgaba con este ideario:

...creía que el destino de las naciones depende de los elementos raciales que la componen. Sostenía que el *volksgeist* chileno derivaba del mestizaje de dos razas (patriarcales) superiores: la gótica (de los conquistadores españoles) y la araucana (caracterizada por su bravura y ardor guerrero). (169)

Vemos que las cualidades espartanas del pueblo araucano, enaltecidas por De Ercilla y Zúñiga, quedan como parte del esencialismo nacional chileno. Por otro lado, la imagen del bárbaro temible hizo eco del eurocentrismo de Domingo Faustino Sarmiento, quien lo homologó al gaucho deleznable en su *Facundo*. En el género de la poesía, todavía Pablo Neruda en *Canto general* (1950) se apropió de la historia de la conquista y su imaginario para establecer una teleología de resistencia histórica en contra de la injusticia y el imperialismo desde el indígena antillano al obrero del siglo XX.

En el contexto de la Guerra Fría, Roberto Fernández Retamar, miembro del Partido Revolucionario Cubano, efectúa una apropiación del mito del Calibán de Shakespeare en *Todo Calibán* (1971):

Nuestro símbolo no es pues Ariel, como pensó Rodó, sino Calibán. Esto es algo que vemos con particular nitidez los mestizos que habitamos estas mismas islas donde vivió Calibán: Próspero invadió las islas, mató a nuestros ancestros, esclavizó a Calibán y le enseñó su idioma para entenderse con él: ¿Qué otra cosa puede hacer Calibán sino utilizar ese mismo idioma para maldecir, para desear que caiga sobre él la «roja plaga»? (42)

Aquí podemos apreciar cómo Fernández Retamar aprovecha la maldición de Calibán a Próspero para significar el comunismo como una maldición sobre el imperialista. *Todo Calibán* intenta formar una genealogía de calibanes intelectuales hispanoamericanos desde el criollismo decimonónico hasta la Fidel Castro y Ernesto «Ché» Guevara. Aunque el texto no ha envejecido, muy bien por su panfletarismo (citar a Fidel como radical implica cierta ironía) y censura de los intelectuales «derechistas» o «contrarrevolucionarios» latinoamericanos, su discusión sobre las apropiaciones de Calibán a través de la historia occidental evidencia la longevidad del mito del bárbaro temible. Quizá otro aspecto redimible de *Todo Calibán* sea el reconocimiento de cómo el discurso hegemónico occidental inculca en el sujeto colonial sus expectativas irreales civilizadoras, mientras le condena su mestizaje, su esencia adulterada, su deformidad o monstruosidad. Echando a un lado la militancia comunista que llevó al encarcelamiento de escritores e intelectuales cubanos en la persecución de los setentas, *Todo Calibán* todavía incita a reconocer la imposición de formas de poder sobre los hijos e hijas de arcilla.

Conclusión

La voz del conquistador es el soplo de vida del hijo de la arcilla; sin embargo, lo que cobra vida es tan solo un figurín más en el museo de las representaciones sobre los aborígenes. Hemos visto cómo cada cronista significa al sujeto indígena bajo sus referentes culturales, su cosmovisión y cosmogonía, y sus fines o motivaciones personales. Cada carta-relación, crónica o poema épico trae su construcción mitológica del indígena, y estos mitos han reverberado en otros discursos con sus propias agendas políticas, culturales, económicas o simplemente personales. Cada texto produce un arquetipo que, a su vez, es el eco de otros que le preceden. Noble salvaje o bárbaro temible: estas significaciones hablan más de la voz del colonizador, pero también son la prueba del enfrentamiento con un hemisferio desconocido y los seres humanos que lo habitan. Aun en nuestro presente, el aborígen como mito sigue significándose por diversos discursos más allá de la realidad material de opresión que vive en gran parte del hemisferio americano. Con todo, los hijos de la arcilla prevalecen en calidad de un signo difuso y elusivo de cualquier categoría de la civilización.

OBRAS CITADAS

- Alegría, Ricardo E. *Las primeras representaciones gráficas del indio americano 1493-1523*. Barcelona: Centro de Estudios Avanzados y de Puerto Rico y el Caribe, 1986.
- Anderson Imbert y Enrique y Florit (eds.). *Literatura hispanoamericana: Antología e introducción histórica*. New York, Toronto & London: Holt, Rinehart and Winston, 1970.
- Antelo Iglesias, Antonio. «De lo medieval y lo renacentista en las letras hispanoamericanas del siglo xv». *Epos: Revista de filología*, 1989, no. 5, 295- 326.
- Añón, Valeria, y Teglia, Eds. *Cristóbal Colón: Diarios, cartas y relaciones*. Buenos Aires: Corregidor, 2013.
- Benítez Rojo, Antonio. «Bartolomé de Las Casas: Entre el infierno y la ficción». *MLN*, Vol. 103, No. 2, Hispanic Issue, marzo 1988, 259-288.
- Cugoano, Ottobah. *Thoughts and sentiments on the evil and wicked traffic of the slavery: and commerce of the human species, humbly submitted to the inhabitants of Great-Britain*. University of Oxford: ECCO-TCP, Eighteen Century Collections Online Text Creation Partnership. Accessed at iBooks: <https://itunes.apple.com/us/book/thoughts-sentiments-on-evil-wicked-traffic-slavery/id483437907?mt=11>
- Cortés, Hernán. *Cartas de relación*. Hernández Sánchez-Barba, Mario, Ed., Himali, epublibre, 2013, conversión a formato pdf en 2018. Acceso en <https://archive.org/details/CortesHernan.CartasDeRelacion2013>
- De las Casas, Bartolomé. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Teglia, Vanina M. y Vitali (eds.). Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2017.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia de la conquista de la Nueva España*. Introducción y notas de Ramírez Cabañas, Joaquín. México: Editorial Porrúa, 1986.
- . *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España I (versión extensa)*. World Classics, 2011, e-book.

- Díaz Nieva, Jose. «El nacionalismo chileno una corriente política inconexa». *Revista de historia americana y argentina*. Vol. 53, No. 1, Mendoza: Universidad Nacional del Cuyo, año, 167-202.
- Di Bello, Roxana. «Una visión del paisaje urbano en el México precolombino a través de los cronistas españoles». *Revista Espaço Acadêmico*. No. 156, maio 2014, 16-29.
- Ercilla y Zúñiga, Alonso. *La Araucana*. Lerner, Isaías (ed.). Madrid: Cátedra. 1998.
- Eisenstein, Elizabeth L. *The printing press as an agent of change*. Vol. 1. Cambridge University Press, 1980.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo. *Sumario de la historia natural de las Indias*. Barcelona: Red, S.I., 2016, e-book.
- Fernández Retamar, Roberto. *Todo Calibán*. San Juan: Ediciones Callejón, 2003.
- Fiorani, Flavio. «El grito lascasiano: el infierno de las Indias entre el apetito y la generación». *Altre modernita*. Università degli Studi di Milano, julio de 2013, 317-327.
- Hanke, Lewis. *Bartolomé de Las Casas: An Interpretation of His Life and Writings*. The Hague: Springer Science + Business Media Dordrecht, 1951.
- Kaestle, Carl F. “The History of Literacy and the History of Readers.” *Review of Research in Education*. Vol. 2, 1985, 11-53.
- Maura, Juan Francisco. «Caballeros y rufianes andantes en la costa atlántica de los Estados Unidos de América: Lucas Vázquez de Ayllón y Alvar Núñez Cabeza de Vaca». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 35, No. 2, invierno 2011, 305-328.
- Merrim, Stephanie. «Los primeros cincuenta años de historiografía hispana sobre el nuevo mundo: El Caribe, México y América Central». *Historia de la literatura hispanoamericana I: Del Descubrimiento al modernismo*. Pupo Walker et al. (eds.). Madrid: Gredos, 2016.
- Mignolo, Walter D. «El metatexto historiográfico y la historiografía india». *MLN*, Vol. 96, No. 2, 1981, 358-402.
- Molloy, Sylvia. «Alteridad y reconocimiento en los Naufragios de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca». *Nueva revista de filología hispánica*, T. 35, No. 2, 1987, págs.

- Myers, Kathleen Ann. *Fernandez de Oviedo's Chronicle of America: A New History for a New World*. University of Texas Press, 2007, accessed at ProQuest Ebook Central: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/michstate-ebooks/detail.action?docID=3443195>.
- Núñez Cabeza de Vaca, Álvaro. *Naufragios*. Juan Francisco Maura (ed.). Madrid: Cátedra, 2015.
- O'Gorman, Edmundo. *Cuatro historiadores de Indias, siglo XVI: Pedro Mártir de Anglería, Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, fray Bartolomé de las Casas, Joseph de Acosta*, 1972.
- Ross, Kathleen. «Historiadores de la conquista y colonización del Nuevo Mundo». *Historia de la literatura hispanoamericana I: Del Descubrimiento al modernismo*. Pupo Walker, Enrique et al. (eds.). Madrid: Gredos, 2016.
- Paniagua Pérez, Jesus. «Los *mirabilia* medievales y los conquistadores y exploradores de América». *Estudios Humanísticos. Historia*, 2015, no. 7, 139-159.
- Pastor, Beatriz. *Discurso narrativo de la conquista de América*. Ciudad de la Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1983.
- Peña, Margarita. «Poesía épica». *Historia de la literatura hispanoamericana I: Del Descubrimiento al modernismo*. Pupo Walker, Enrique et al. (eds.). Madrid: Gredos, 2016, pp. 252-279.
- Schmidt-Nowara, Christopher. *Slavery, Freedom, and Abolition in the Latin and Atlantic World*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2011.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Trad. Miguel Salazar, Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.
- Vespucio, Américo. *El Nuevo Mundo*. R. Levellier (ed.). Buenos Aires, 1951.
- Wheelock, Stefan. *Barbaric Culture and Black Critique: Black Anti-slavery Writers, Religion, and the Slaveholding Atlantic*. Charlotte and London: University of Virginia Press, 2016.
- Yáñez, Agustín. *Fray Bartolomé de las Casas: El conquistador conquistado*. Juan Mortiz, 2014, e-book.

NOTAS

¿Qué descubre realmente Manuel Martínez Maldonado en *El descubrimiento*¹?

Luce López-Baralt, Ph. D.
Profesora distinguida y jubilada
Universidad de Puerto Rico

En el principio fueron las estrellas. Es un niño quien las mira: Samuel, el protagonista de *El descubrimiento*, la novela más reciente de Manuel Martínez Maldonado. Contaba José Martí que una vez había mirado las estrellas junto a un niño desde una pequeña embarcación en las aguas costeras de La Habana, y supo que para mirar los astros se requería poseer la mirada límpida de un infante. Este niño que ahora mira las estrellas buscándose a sí mismo desde las páginas de la novela que nos ocupa, hace escuela, sin saberlo, con los grandes escrutadores del cielo como Boecio, Ibn Gabirol, fray Luis de León, James Joyce y Ernesto Cardenal. En la literatura puertorriqueña es José Luis González quien mira los astros con sus compatriotas de ficción desde el techo de un edificio de Nueva York cuando el célebre apagón de 1965. El inesperado brillo de las estrellas devolvió a los desterrados por un momento a las resplandecientes luminarias de la patria. Y, con ellas, a su dignidad identitaria perdida. Quien mira al cielo interroga los abismos recónditos del propio ser.

Desde el principio de la novela Samuel contempla los astros junto a su primo Sandy y a su amigo Alvin en la noche límpida del San Germán de los años cuarenta, cuya escasa iluminación eléctrica hacía resaltar su brillo. Pero estos aprovechados «pichones de astrónomos» (10), que ya entendían lo que era un año luz, saben bien que el enigma astral último les está vedado:

...buscábamos con gran eficiencia a Orión o al Escorpión.
De la primera constelación identificábamos [...] muchas de

¹ Ediciones Gaviota, San Juan, Puerto Rico, 2019. En adelante citaré por esta edición.

las estrellas: Rigel, Saiph, Bellatrix, Betelgeuse y [...] definíamos el cinturón como si fuéramos a seguir una ruta en el desierto: Alnitak, Alnilam, Mintaka. Casi siempre las nombrábamos en voz alta antes de proceder a quedarnos [...] callados, disminuidos por la realidad de que allá afuera reinaba el misterio [...]. (10)

El narrador-protagonista, observador de estrellas, percibe sus años de infancia y preadolescencia como un proceso de «aprendizaje y descubrimiento» (8), como indica el título de la obra. El lector se pregunta desde el inicio qué es lo que *descubre* realmente el precoz niño Samuel que vemos crecer ante nuestros ojos. Todos recordamos los grandes *descubrimientos* de los protagonistas infantiles de las letras hispánicas: Lázaro de Tormes aprende a desconfiar cuando el ciego lo golpea contra el toro de piedra; el niño que fue Aureliano Buendía *descubre* la magia del hielo de la mano de su padre. ¿Qué *descubrimiento* –o *descubrimientos*– nos aguardan aquí? El lector, como siempre, tendrá la última palabra.

Estamos ante el segundo *Bildungsroman* de Martínez Maldonado, que se había iniciado en el género con la intrigante novela *Isla verde (el Chevy azul)* en 1999, a la que dediqué páginas entusiastas². Admito que mis novelas preferidas del creciente *corpus* literario de nuestro autor son las que narran el paso de la niñez a *la víspera del hombre* que diría René Marqués: nos persuaden de su verdad hasta el punto de hacernos cómplices de las andanzas del niño narrador.

El *Bildungsroman*, como se sabe, es un género narrativo que explora el umbral entre la niñez y la edad adulta. Juan Gelpí³ (1991: 61) explora a fondo la tesis de este «texto de aprendizaje»: «El país o un personaje adolescente –«carente»– atraviesan una serie de experiencias y logran un conocimiento, completando así un aprendizaje». Recordemos, entre otros, el citado *Lazarillo de Tormes* en el Renacimiento español y *El tambor de*

² Cf. «¿*Quo vadis*, Puerto Rico? *Isla verde (El Chevy azul)* de Manuel Martínez Maldonado o la reescritura del canon paternalista puertorriqueño», *Revista de Estudios Hispánicos*, Río Piedras, Puerto Rico, 2001; y «Reflexiones sobre *Isla verde (el Chevy azul)* de Manuel Martínez Maldonado», en *Puerto Rico s. XXI: al trasluz de Vieques (sociedad civil, identidad, cultura, colonia y consenso)*, Ramón Darío Molinary (ed.), C.A.P.R.E., Madrid, 2001.

³ *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. EDUUPR, Río Piedras, 1995.

hojalata, de Günther Grass⁴ en nuestra modernidad. Ilustran el *Bildungsroman* puertorriqueño novelas como *La víspera del hombre*, de René Marqués (Gelpí 1993: 81); *El despertar de un pueblo*, de Vicente Géigel Polanco; *Felices días, tío Sergio*, de Magali García Ramis; y *El día que el hombre pisó la luna*, de Edgardo Sanabria, entre otras. Martínez Maldonado está en buena compañía.

Samuel tiene a su cargo la narración del relato, que a su vez protagoniza. Como Nando García, el protagonista del *Chevy azul*, es un niño rubio pajizo de escasa estatura, buen atleta e intelectualmente precoz que todos celebran como «mono». «El cano de la ticher» lo llaman cariñosamente los alumnos de Josefa, su madre. Como Samuel, Nando es hijo de un padre ausente y vive con su madre y su abuela. El autor hace una travesura literaria solapada con sus personajes especulares: el narrador Samuel se roba a Nando de las páginas del *Chevy azul* para jugar baloncesto con él en el *Descubrimiento*. Se trata de un guiño cervantino al lector, pues Cervantes usurpa a Avellaneda su personaje Tarfe y lo hunde en la segunda parte del *Quijote*.

A Samuel lo diferencia de su compañero literario Nando su inconfesada ascendencia judía, que no comprende del todo. La rama materna de la familia, apellidada «Del Pino», llegó a la isla en el siglo XVIII procedentes de Curazao. Samuel no nos lo dice porque quizá aun no lo sepa: muchos sefarditas puertorriqueños procedían de la antilla holandesa, que aun hoy tiene una sinagoga y un cementerio judíos muy importantes en cuyas lápidas constan muchos de nuestros apellidos de origen hebreo. El linaje semítico del niño narrador ayuda a explicar lo mucho que despunta por su inteligencia imaginativa y su pasión por la lectura y la música clásica. Recordemos el antiguo refrán español: «Ni judío torpe ni liebre perezosa». Los parientes de Samuel, entre los que había comerciantes y letrados, asistían a las tertulias de sus compueblanas Lia y Raquel –advirtamos los nombres hebreos– que eran «enciclopedias ambulantes de historia, literatura, política y arte» (89). No nos extraña saber que la tía abuela Rosario canturreara «antiguas melodías» (22) cuya letra el protagonista no entiende. Pero es que ni la misma Rosario la comprende, pues su madre le enseñó las canciones –que probablemente serían en ladino o en *yiddish*– sin darle mayor explicación. Toda aclaración acerca de estas tradiciones ancestrales comprometedoras era incómoda para aquellas antiguas familias

⁴ Cf. «Notas sobre el rescate de la niñez en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y *El tambor de hojalata* de Günther Grass». *Sin Nombre* IV (1971), 55-69.

judías de Curazao que tenían que asimilarse a la fuerza a su país católico de adopción. Es curioso que a veces, como en el *Buscón* de Quevedo, el lector maneje datos que el narrador ignora: sabemos secretos sobre su ascendencia judía que él aun desconoce.

Con una gracia burbujeante afin a la del *Lazarillo de Tormes*, Samuel narra el relato de su vida una vez alcanza su condición de joven adulto. Siempre mantiene intacta, sin embargo, la aureola de inocencia infantil con la que describe los retos de su temprana niñez, transcurrida entre la Segunda Guerra Mundial y el conflicto de Corea. Atisbamos el *suspense* de sus primeros encuentros con el amor y con el sexo, y somos partícipes del enigma identitario que envuelve a su padre. A medida que el protagonista narra, como corresponde al género del *Bildungsroman*, va compartiendo con el lector los espacios geográficos de su infancia. En su caso, como dije, se trata del Puerto Rico de entreguerras, con los caserones antiguos de Yauco y San Germán, rebosantes de voces y de fragancias; y con un Hato Rey de espacios baldíos, aun en pleno despegue hacia la modernidad. El que, por cierto, compartimos el autor y quien suscribe, pues ambos estudiamos en el Colegio Espíritu Santo.

Uno de los aciertos de la novela, que el autor ya había anticipado en el *Chevy azul*, es justamente la recuperación literaria del Puerto Rico inmediatamente previo a la Fundación del Estado Libre Asociado. Los que lo vivimos lo recordamos: gracias a las vívidas páginas de Martínez Maldonado, volvemos a ver a los jíbaros descalzos con ropas mugrientas ir a los pueblos a vender en banastas sus mercancías: precisamente los campesinos empobrecidos que Rafael Hernández cantó en su desconsolado *Lamento borincano*.

Pero Samuel no se cría en la ruralía, sino entre dos pueblos –San Germán y Yauco– y más tarde se muda a Hato Rey. Leemos sus páginas con la nostalgia propia de la *madeleine* de Proust: volvemos a percibir la fragancia de un ponqué recién horneado en casa y la de los inconfundibles jabones Maja. Nos asfixia el humo de los mofles de los carros de antaño, que tanto irritaban los pulmones. Volvemos a comprar cómics en Matías Photo Shop y volvemos a leer el *Tesoro de la juventud*, el *Billiken* llegado de Argentina y la revista *Carteles* de Cuba (que se solía vender junto a *Bohemia*, aun más famosa). Volvemos a usar mosquitero; volvemos a escuchar a unos juveniles Perry Como y Bobby Capó grabados en discos de vinil; volvemos a comer serenata con viandas recién traídas del campo,

pasta de guayaba, sándwiches de mezcla e incluso hallacas: recuerdo que era un manjar codiciado porque las hacían con harina de maíz traída de Venezuela. En el cine volvemos a ver *Helena de Troya* con Rosana Ponedà y en el teatro Tapia vemos representar *La vida es sueño* y *Reinar después de morir*, que traían las compañías españolas que recorrían la isla. Volvemos a jugar monopolio y a usar *sweaters* livianos cuando soplabla la brisa de Navidad de antaño, que entonces enfriaba de verdad. Volvemos a servirnos de las telefonistas, que se metían en las conversaciones, opinaban y luego delatan los secretos íntimos de las familias por todo el pueblo. Entramos, nostálgicos, en las casas solariegas sangermeñas donde aun se usaban paños decorativos tejidos para adornar los muebles (mi madre los tejía y se llamaban «antimacasares»). En los jardines silvestres de Hato Rey volvemos a ver caculos y sapos conchos, que por la noche devoraban con fruición infinidad de insectos. El último sapo que sobrevivió en mi casa de Hato Rey se refrescaba, como sobreviviente patético de otra era, en la taza de agua de los perros del patio, y era tan grueso que la llenaba toda. Volvemos a ver vacas y caballos en los pastizales que se resistían a la incipiente urbanización: aun recuerdo verlos pasar por mi calle Alhambra, todavía sin asfaltar. Cabe recordar que el primitivo Hato Rey era, literalmente, «el hato del rey», donde se criaban las reses del gobierno real en tiempos de España. «Después de la comida no transitaba ningún automóvil por el vecindario» (158), asegura el autor, y le creo, porque me contaba mi madre que, cuando estaba recién casada, si al caer la noche un carro doblaba desde la Ponce de León en dirección a la calle Alhambra, la vecina doña Mercedes Barbosa le decía: «Mira, Emma, la visita debe ser para ti o para mí». Seguimos leyendo las aventuras de Samuel y caminamos una vez más sobre pisos de linóleo, que fueron de vanguardia en los años 50; comemos en Carbia en el Viejo San Juan y nos paseamos por el Parque Muñoz Rivera, que entonces no era peligroso. Por cierto que allí mi padre declaró su amor a mi madre.

¡Perdonen mi nostalgia! Pero es la misma del autor, que admite que «mi vida en Hato Rey era una delicia» (189). Nos deja saber que en este vecindario su adolescencia comienza a despuntar y va tomando al fin el control, aun modesto, de su vida. Esta gozosa «víspera del hombre» en aquel Hato Rey emergente también la celebró Nando García en el *Chevy azul* como «los días más felices de su vida». Salta a la vista la velada sugerencia autobiográfica de estos personajes literarios geminados, pero

las novelas que protagonizan ambos niños habrán de seguir rumbos muy distintos.

Cabe que insista en el principio constelado de *El descubrimiento*, porque a mitad del texto los astros vuelven a hacer sentir su presencia: Carolina, prima y primer amor del niño protagonista, «mira las estrellas bajas con insistencia» (143) mientras su precoz enamorado la mira de espaldas. La abreviada escena parecería una toma cinematográfica rápida, pero está henchida de sentidos ocultos. Si bien aquí las estrellas sugieren la cima inalcanzable del amor, más adelante volverán a asociarse con el misterio de la trascendencia. El narrador, ya adulto al cierre de la novela, se despide en la funeraria de su primo Sandy, evocando precisamente los cuerpos celestes inconquistables de su niñez compartida. Pero Sandy ya ha saboreado el enigma de la muerte y ahora será capaz de alcanzar por fin el misterio escondido de las estrellas: «Por allí estarás, tocándolas» (209), concluye el narrador. Hermanarse con las estrellas: este anhelo constituye uno de los ejes simbólicos que vertebra la obra, pues ofrece un centro de gravedad al protagonista en medio de los cambios constantes propios del crecimiento y del incesante devenir de la vida misma. Todo pasa, pero mientras «tiriten azules, los astros, a lo lejos», dialogamos con el misterio que nos supera.

Las estrellas no constituyen, sin embargo, el único símbolo que liga los hechos narrados. A medida que crece, Samuel, actante principal del texto, urde una serie de motivos simbólicos que darán movimiento a la historia narrada y que a la vez representarán los «descubrimientos» paulatinos que lo habrán de lanzar a la adultez. Esta simbología profunda de la novela es muy sugerente; tanto, que no sé cuán consciente sea el propio autor de la riqueza de las claves que nos va dando.

Exploremos estos símiles recurrentes, asociados con los misterios que el niño entiende que le es preciso desentrañar y que, como en todo *Bildungsroman*, están asociados con su crecimiento. El enigma de su nebuloso origen paterno persigue al narrador desde el principio. Samuel insinúa que la ausencia inexplicada del progenitor no le hiere demasiado, porque nunca lo ha conocido. Pero todo escritor dialoga consigo mismo, y podemos inferir cuánto le ha importado a Samuel su enigmática orfandad a la luz de otras novelas donde el motivo temático del padre ausente se dilucida con más amargura. Recordemos el *Chevy azul*: allí Nando admite que su padre no fue una figura presente en su vida: trata al niño de forma condescendiente, pero «con un tono que implicaba “yo aquí y tú allá”» (45).

El narrador, ya adolescente, glosa su denuncia: el progenitor trata al hijo «Como si fuese el decano de estudiantes de una Universidad o como un orientador social» (49). Este padre helado termina por ausentarse del todo, y su condición de adúltero fugitivo hace colapsar su familia constituida. La carga simbólica de la figura del padre se torna aun más siniestra en este mismo relato novelesco, pues hay otro padre emblemático, un matón de barrio llamado el Indio, que es el chulo de Lilly, la joven de dieciocho años que pretende iniciar a Nando en el sexo. Al final el lector descubre horrorizado que la familia simbólica que ahora posee el antiguo *Chevy azul* es un símbolo grotesco de la «gran familia puertorriqueña». En el interior del carro vemos a un hombre parálítico con una aparatosa cicatriz sobre el hueco vacío de la órbita del ojo; lo acompaña Lilly y una criatura de origen inconfesable: el hijo que Lilly ha tenido con su propio padre, el Indio, aquel que había sido su chulo. Tomemos nota de la anomalía física del Indio incestuoso, convertido en un cíclope atroz, porque la monstruosidad es una clave de la narrativa de Martínez Maldonado que volveremos a ver.

El *black hole* paternal asoma de manera más explícita en *El imperialista ausente* de 2014⁵. Aquí el narrador convierte la figura fantasmal del padre ausente en el mismísimo destinatario de las líneas llenas de furia que va pergeñando en el texto. Y lo increpa duramente: «...desertor, ruin gallina, cobarde pendejo, [...] cabrón inconsciente, como te llamo yo en voz alta las veces que pienso que cualquier idiota que vive en esta calle tiene un jodío pai que está cerca para curar a su hijo cuando se pela una rodilla o para comprarle una piragua cuando se lastima [...]» (19). Este desahogo nos permite comprender mejor la ira solapada que Samuel pudo haber sentido en *El descubrimiento*. Nos preguntamos si Samuel disimula mejor su herida fundacional o si es que, a fuerza de reiterarla por escrito, se siente ya más consolado de ella.

Lo que sí cabe afirmar es que nuestro autor reescribe uno de los mitos más reiterados en las letras puertorriqueñas. Una vez más es Juan Gelpí quien explora nuestra obsesión con la orfandad de padre, comenzando desde Antonio S. Pedreira, quien admite abiertamente su nostalgia de progenitor (Gelpí 1993: 47), pasando por los textos «paternalistas» de *La víspera del hombre* de Marqués, donde Pirulo descubre que es hijo del hacendado don

⁵ Premio de novela del Instituto de Cultura Puertorriqueña, publicado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, PR, en 2019.

Rafa, y las *Tribulaciones de Jonás* de Rodríguez Juliá, «huérfano» en el entierro de su «padre» simbólico, Luis Muñoz Marín. Aunque en la narrativa posterior el padre ausente a veces queda sustituido por una figura mediadora, como el «Tío Sergio» de Magali García Ramis, que confraterniza con sus sobrinos adolescentes, la desgarradora orfandad paterna vuelve a asomar la cabeza en novelas más recientes, tal *Como el aire de abril* de Arturo Echavarría (1994/2018).

La simbólica orfandad de Samuel no es pues un caso aislado en el imaginario literario patrio. Como era de esperar, en su familia nadie mencionaba al progenitor del niño, que se cría con la familia materna Del Pino. Temprano en la narración el protagonista comparte el dato escueto de que su padre era «soldado y se había ido a la guerra en 1942» (28). Pero la conflagración bélica termina y el progenitor no regresa. Poco a poco el niño va asumiendo esa ausencia como un misterio que hay que desentrañar; un *descubrimiento* que urge llevar a cabo. Samuel advierte que las pocas veces que preguntaba por su padre los adultos bajaban el volumen de la voz y lo miraban «con ojos de pena que a veces parecían de rabia» (48). Pero el niño sigue reaccionando con indiferencia: «Francamente, como no lo conocía me daba igual, y solo pensaba en él cuando algún amigo me preguntaba qué hacía mi papá» (46). Para llenar el incómodo vacío social, el protagonista, junto al imaginativo primo Sandy, urde una leyenda fantásica en torno al padre: decide que ha muerto como héroe en la batalla de Montecassino.

Pero he aquí que este paulatino proceso del *descubrimiento* paterno se trenza con otro: el *descubrimiento* del amor, que se le presenta al niño como otro gran misterio a resolver. Ya sabemos que se ha «enamorado» de su prima mayor, Carolina, con quien estrena unos precoces galanteos de «demonio júnior» que diría Luis Rafael Sánchez. La besa sinuosamente cerca de los labios, y le hace el regalo, atrevido entonces, de un lápiz labial indeleble de inevitables sugerencias fálicas. Pero el aun infante va *descubriendo* que su amor es imposible: la familia lo trata «como un perrito faldero» y lo usa humillantemente como chaperón para que su prima pueda ir a la playa con su pretendiente. Aunque se cree «novio» de ella, pues una vez Carolina lo llamó así con familiaridad no exenta de coquetería, aun no sabe dónde irá a parar su *puppy love* pionero.

El sexo constituye un enigma mucho más complicado que el amor, entre otras cosas, porque para el infante fue un *descubrimiento* fortuito y

quizá prematuro. Veamos cómo fue. En San Germán las campanas solían doblar a las doce del mediodía, y durante las fiestas patronales, se tiraban cohetes en el atrio de la iglesia. Los títeres –el «blanquito» Samuel incluido– corrían a ver dónde explotaba para rescatar la varilla que se desprendía del artefacto. Pese a que no tenía un valor intrínseco, todos se la disputaban: la competitividad de los preadolescentes la hacía altamente deseable. «Aquellas varillas eran pura poesía», asegura Samuel, y ya el lector avisado sospecha que se está configurando un símbolo fálico que anticipa la masculinidad de la que aun los niños «adolecen», como *adolescentes* que son todavía.

Una varilla cae en el zaguán de la casa de Pilar Torres, la mujer más bella y codiciada del pueblo. Su marido, el señor Augusto Torres, se solía ausentar durante el día para atender sus fincas, por lo que el niño se anima a buscar la varilla en el zaguán. Al atisbar por la ventana entreabierta de la casa ve una escena que da al traste con su inocencia infantil:

De frente a mí, desnuda, doña Pilar emitía sonidos guturales mientras cabalgaba en la falda de un hombre que estaba sentado en una butaca. Él le sobaba los pechos, se movía de lado a lado y de su boca emergían sonidos extraños. Ella subía y bajaba como si estuviera en los caballitos y gemía como si estuviera dando vueltas en una de las sillas voladoras. A pesar de la poca luz, mis ojos se giraron en lo que entraba y salía de la señora Torres. No había visto jamás uno así de grande. No veía al dueño de lo que parecía un enorme bate de béisbol o media libra de pan, pero me sorprendió que lo estuviera usando de esa forma. En el colegio mis compañeros me dijeron que eso se hacía acostado. Ella tenía los ojos cerrados y era evidente que tal vez le molestaba lo que le hacía el hombre porque se quejaba bastante. Boquiabierto, debo haber emitido algún ruido involuntario porque, lo próximo que vi fueron los ojos de doña Pilar [...] clavarse en los míos. (54)

El niño, testigo de una cópula para la que no estaba preparado, huye enseguida. Para asumir los hechos los traduce en oportunos símbolos ca-

seros: «Buscaba una varilla de cohete y me topé con un bate de pelota o un mortero machacando un succulento pilón» (54). La *varilla* o el sexo aun impúbere se ha transmutado de súbito en un «bate» o «mortero»: en un sexo masculino maduro y, por más, superdotado. A partir de aquí los símbolos fálicos de la varilla y el pilón se seguirán entrelazando en el texto.

El infante tiene ahora dos retos ominosos: debe saber qué significa realmente la escena y con quién Pilar Torres le estaba siendo infiel al marido con su «sube y baja indecoroso» (173). «¿Quién sería pues “el tipo del mortero”?» (90), se pregunta, intrigado, el niño. Varios sospechosos resultan candidatos plausibles: entre otros, un sacerdote y un senador pueblerino de discurso engolado que miran de soslayo a doña Pilar con deseo oculto.

Pero he aquí que otro personaje emerge con un nuevo misterio que inquieta a Samuel: Juan, un joven recién casado cuyo matrimonio se rumora peligra por no haber preñado aun a su esposa. Durante el desfile nupcial de la pareja en la Iglesia, el niño se había sorprendido de descubrir que el novio cojeaba porque tenía una pierna más corta que la otra. Y ello, pese a la prótesis de la doble suela que llevaba en el zapato. Para colmo de extrañeza, tiene noticia de que Juan se había disparado (¿accidentalmente?) en ese mismo pie durante una cacería de perdices con su padre.

El autor ha elegido una anomalía de gran trastienda simbólica: el pie y el zapato son, como se sabe, un símbolo sexual codificado. Basta recordar el capítulo del fraile de la Merced del *Lazarillo de Tormes*: el fraile, andariego y disipado, regala al niño sus primeros zapatos, que éste «rompe» muy pronto. «No pude con su trote durar más», admite Lázaro, «por esto y por otras cosillas que no digo, salí dél». Ya nos imaginamos de qué «trote» se trataría, máxime por aquel refrán de época que decía: «Si ves a un fraile de la Merced, pon tu culo contra la pared». (No es de extrañar que el capítulo del fraile sea cortísimo: los tijeretazos de la censura permitieron que la novela saliera impresa). Martínez Maldonado dialoga con el célebre *Bildungsroman* español, y pronto nos enteramos de que el pueblo sospecha que el novel esposo del zapato anómalo era un invertido sexual. El niño narrador nos informa que a este tipo de individuo lo llamaban «pato» en Hato Rey y «juevesiete» en San Germán, por una redada que hicieron en un club de homosexuales un jueves siete de mes y año indeterminados.

Acaso todo ello ayude a explicar el disparo que el propio Juan se había infligido en su pie, acaso queriendo ocultar —o castigar— la «deformidad

física» que la sociedad intolerante de la época consideraba era la inversión sexual. Dentro del imaginario simbólico de Martínez Maldonado, la desfiguración corpórea suele asociarse con anomalías sexuales: recordemos al Indio, padre incestuoso convertido en cíclope siniestro por la cuenca vacía del ojo en el *Chevy azul* y a Pedro González, alias «el Hermoso» pese a su mano en forma de garra, que tiene amores con su concuñado en *El vuelo del Dragón*. No nos extrañe que la madre y la abuela del narrador Samuel consideren literalmente «monstruoso» el caso de Juan, haciéndose eco de los típicos prejuicios de pueblo. El niño entreoye la conversación telefónica que comparten sigilosamente sin comprender aun del todo la gravedad del rumor sexual en torno al joven impedido. Una vez más, el lector sabe más cosas que el niño.

Otros datos intrigan al narrador, sumido en pleno proceso de descubrimiento sexual: había observado cómo «la diosa del pilón» aguantaba provocativamente por el cuello al joven Juan para besarle casi en la boca (77) en una escena de sobretonos incestuosos. Para más sospecha contra Juan, Samuel averigua que su amada Carolina había salido con él, pero sus amores culminaron en una relación «blanca» de hermanos algo extraña entre adolescentes. «...Cuando el río suena es porque agua trae» (133), sospecha el protagonista, en quien ya comienza a despuntar el hombre. El lector advierte cuánto ha crecido Samuel: de niño había tenido noticia de que san Germán de Auxerre, el patrono del pueblo, antiguo administrador de las Galias de Lyon, se convierte en obispo. A partir de ahí convive con su esposa como hermana. Samuel indaga los hechos, para él tan confusos, y termina consolado, pero sin explicación, en la falda de su madre. La escena, llena de humor, dialoga con la evocación de la infancia en pleno aprendizaje sexual que hace Luis Rafael Sánchez en su libro *En cuerpo de camisa*. A esta altura de la novela, Samuel asume con ironía las relaciones de pareja blancas y el incesto: ha ido aprendiendo que el misterio del sexo tiene ángulos oscuros e incómodos.

Samuel sigue acumulando años, y va *descubriendo* paulatinamente la clave de los enigmas de su infancia. El primer misterio «resuelto» es el de su tan buscado padre. Un buen día aquel «soldado desconocido» (195), que ahora sabemos se llama Marcos, reaparece en la casa familiar de Hato Rey: el ejército lo había reclutado de nuevo y, por lo que pudiera pasar, había decidido conocer a su hijo. Aparece vestido de soldado y es «casi rubio» como Samuel. Su vida ha sido prosaica: no había disparado un solo tiro en

la guerra, ya que estuvo asignado en una base aérea de Nueva York y ahora tiene a un hijo con su nueva mujer. «En más o menos cinco minutos vivimos nuestras vidas: él completó su misión paternal y yo la de primogénito abandonado» (195). «No sentí nada», asegura Samuel, pero sospechamos que hacer las paces con la situación le tomará el resto de su vida. Es su tío Jenaro quien le devela los secretos de la ausencia paterna: Marcos y su madre eran demasiado distintos y él nunca había encajado en la familia. Si huyó, los familiares le tendieron el consabido puente de plata.

El niño devenido adolescente *descubre* a su vez que el amor suele conllevar la decepción: Carolina se ha hecho novia formal de su «rival» Oscar y termina casada con él en Philadelphia. De otra parte, el secreto de la identidad del dueño del pilón que había hecho las delicias de doña Pilar frente a los ojos atónitos de Samuel también parecería aclararse. Un antiguo amigo de juergas del señor Torres confiesa con recién estrenada complicidad al jovencito que ya despunta en hombre que el caballero solía ser famoso entre las damas de la noche, que bautizaron a su miembro superdotado con los epítetos del «bate» y del «pilón» (180). El otrora infante había coincidido pues al pie de la letra con sus compueblanos en la apreciación de la genitalia del esposo de doña Pilar. Ahora es que entiende, por más, que esta no lo había engañado con nadie: el aturdido Samuel había sorprendido una unión conyugal legítima.

El misterio de Juan, el supuesto «juevesiete», parecería disiparse a su vez cuando Juan y Eva Quiñones anuncian al fin que serían padres de una criatura, a la que pronto se habrá de unir otra. Pero el daño está hecho y estos crueles rumores de pueblo son difíciles de apagar. El narrador adolescente es empático con la agonía que padecen estos supuestos «defectuosos» de la sociedad. El prejuicio resultó criminal en la Alemania recién vencida, pues Hitler mandaba matar a los que tenían taras raciales (judíos y gitanos), taras físicas (anomalías corporales) y taras sexuales, es decir, a los homosexuales. Todos estos seres caían en el cajón de sastre de los considerados socialmente «monstruosos». Juan Quiñones reflexiona melancólico que hubiera terminado en los campos de exterminio por dos razones: por los rumores de que era un «juevesiete» y por su pie zopo. Curioso el término que usa aquí el narrador —«zopo»— que literalmente alude a un pie o una mano anormal por torcida o curvada, no por corta. En otras palabras: contrahecha. El dato gemina enseguida a Juan con Pedro González, el hermoso de la mano torcida como una garra. La inversión

sexual, como el incesto, se asocia pues con lo físicamente deforme: con lo «monstruosos» que dirían la madre y la abuela de Samuel.

El protagonista nos asegura que los enigmas de su infancia, que por cierto siempre mantuvo secretos, «resultaron ser menores a lo que en aquel momento percibí» (206). En efecto, la imaginación del niño los agiganta y convierten el texto en un *whodunit*. Pero, ¿se resuelven realmente los arcanos vitales de Samuel con estos desenlaces que, *prima facie*, parecerían consolarlo? La respuesta la habrá de dar cada lector. La polivalencia que presentan los sucesos, nada simples, enriquece el texto de un plumazo. El autor hace aquí escuela con el perspectivismo de Cervantes: la interpretación de los hechos depende del punto de vista desde el cual se miren. Cada personaje tiene el suyo: recordemos el *baciyelmo* cervantino, que para unos era *bacia* de barbero y para otros *yelmo* de caballero. Los familiares nos presentan al padre de Samuel como un individuo apocado e incompatible con el refinamiento de Josefa, que pudiera haberse ausentado con la aquiescencia de la familia Del Pino; pero también pudo haberse ido con otra (tiene nueva esposa) o pudo haber ido a buscar una vida mejor a Estados Unidos (allá fue a parar en su «fuga» de Puerto Rico). La señora Pilar, por su parte, pudo haber estado haciendo el amor con su marido, pero también con otro varón agraciado con atributos viriles semejantes a los de este. El lector tiene razón para dudar, porque era seductora en su trato con los hombres. El caso de Juan Quiñones también resulta polisémico, pues no es posible descartar que realmente fuera invertido, ya que procrear hijos no excluye posibles ambivalencias en la identidad sexual. Su «hermandad» con Carolina parecería incriminarlo ante el lector, y sus extraños abrazos con doña Pilar sugieren, como adelanté, tendencias incestuosas (al menos, simbólicas), motivo temático que el autor explora en otras novelas. Nuestra interpretación de los hechos depende pues de a qué personaje o conjunto de situaciones demos fe. Lo que sí queda claro es que, para crecer, Samuel necesita poner en paz estos dilemas y dejar atrás las pesquisas obsesivas de su infancia. Una vez lo logra, entra de lleno en la adultez.

Pero la polivalencia del texto que tenemos entre las manos es aun más compleja. Para que pueda completar la ruta de su aprendizaje vital, Samuel necesita una última lección. Curiosamente, la recibe de adulto.

A punto de cerrar sus páginas, el narrador, ya un ingeniero felizmente casado, nos hace acompañarlo al velatorio de Sandy, su primo y compañe-

ro de infancia. La escena, esperablemente luctuosa, había servido también de pórtico a la novela que culmina ahora. Es de sumo interés ver cómo el narrador permite que su simbología, cuidadosamente cifrada, gravite sobre su discurso final. Estamos ante un *tour de force* literario por parte del autor, que nos sugiere que Samuel, para poder advenir a una adultez estable, había puesto sordina a sus afanosas búsquedas psíquicas infantiles, pero estas, nunca resueltas del todo, vuelven a hacerse presentes años después. Un adulto siempre lleva en sus adentros al niño que fue: exactamente así es que funciona la mente humana, que recicla una y otra vez los traumas de los primeros años. Nunca logramos conjurar del todo nuestros «mitos fundacionales» psíquicos, aquellos que Vargas Llosa, por reconocer que se reiteraban obsesivamente en su arte, llamaba *demonios*. De esas pulsiones no resueltas convertidas en símbolos recurrentes es precisamente que se nutre la buena literatura. El narrador Samuel actualiza inesperadamente sus significantes simbólicos concatenados al cierre de la obra, y la convierte en una *scriptum ligata*: una escritura coherentemente «ligada» consigo misma.

Sandy, ya adulto como Samuel, había enfermado de cáncer del esófago y su primo narrador describe su enfermedad empleando una terminología simbólica fálica que el lector reconoce enseguida:

Yo no me puedo imaginar lo que es que te digan que han descubierto que tu esófago se ha convertido en una varilla de cohete. Que sus paredes están angostadas por un tumor del que no te vas a salvar. [...] Esa varilla que te perforaba, que escasamente permitía que bajaran líquidos a tu estómago [...] Esa varilla [...] ha de traspasarte, no importa lo que hagas. (207-208)

«No tengo idea de lo que debe ser ese descubrimiento» (208), pondera Samuel, haciéndose eco del título mismo que ha dado a sus memorias. Asume entristecido que su primo comatoso habrá recordado en sus sueños febriles sus vivencias compartidas en San Germán. Reflexiona que «todo era parte de un pasado que tuvo lugar en un pueblo donde perseguía varillas de cohetes [...] jamás me imaginé que se formaría una en tu pecho» (208). Advirtamos cómo el cáncer se presenta en términos de una inoportuna varilla de cohete atascada en el esófago, donde apenas cabe. La

enfermedad ha violado literalmente el cuerpo de Sandy. Imposible no evocar aquella varilla perdida que había precipitado el descubrimiento sexual de Samuel, y que de súbito se le transmutó en «bate» o sexo adulto. Pero aquí no se trata de la varilla mágica que llevó al niño al descubrimiento de una sexualidad gozosa, normal y soleada: es una varilla fálica que se ha insertado en un lugar anómalo. Esta curiosa sexualización insólita de la enfermedad del primo enlaza con otro motivo simbólico del texto: el de la «monstruosidad». Precisamente la del sexo invertido, condición que atormentó a Juan Quiñones toda la vida y de la que el pie zopo había sido un cruel heraldo negro.

La escena, de una gran riqueza ambivalente, queda abierta para que cada lector la interprete desde su propia óptica. Es un acierto por parte del autor hacer que su *scriptum ligata* –escritura estructurada por una armazón simbólica que la «ata»– también pueda ser, simultáneamente, una *opera aperta*, como diría Umberto Eco. Es decir, que se abre sugerentemente a distintas interpretaciones. Pero entre tantas posibilidades interpretativas como ofrece el final, sospecho que hay una que prevalece sobre las demás. No sé si el autor coincidirá conmigo, o si es que mi ya amigo Samuel me está susurrando secretos que no compartió con él. (Decía Unamuno que don Quijote le había hecho saber cosas que ocultó a Cervantes). Lo que Samuel acaba de descubrir es algo que quedó al margen de sus experiencias de infancia: nada menos que la muerte. Y al conocerla, ya adulto, le escandaliza de tal manera que decide representarla con una simbología sexual explosiva y condenatoria. La literal violación de la vida palpitante de un ser querido es una *monstruosidad* tan inaceptable como era el sexo invertido en la opinión prejuiciada de su pueblo de origen. La imaginaria violenta nos permite entender cuán honda es la angustia del narrador.

Psíquicamente enlutado, Samuel vuelve, con el candor del niño que fue, a refugiarse en las estrellas, único asidero posible en este mundo de sombras. «Por allí estarás, tocándolas» (209) dice a Sandy. Con esa esperanza constelada culmina la novela.

La muerte es pues el último *descubrimiento* en la ruta de crecimiento del narrador, pero hay otro aun más importante. Como cumple al protagonista de un *Bildungsroman*, en el proceso de buscarse a sí mismo, Samuel *descubre* su don máximo: el de su propia escritura.

Este es su hallazgo crucial, y honra al título de la novela, que es en singular: *El descubrimiento*. Gracias a su ejercicio de ficcionalización, el

narrador nostálgico recupera, y nosotros con él, el país que somos y que fuimos, y que aun buscamos bajo las estrellas. El narrador nos lo devuelve, íntegro y palpitante, en sus páginas, preservado del tiempo como en prodigioso frasco de alcohol. Samuel termina apoderándose a su vez de su infancia perdida, con sus anhelantes búsquedas amorosas y eróticas, y la hace imperecedera en la página escrita.

Gracias justamente a su fabulación letrada, Samuel logra también *descubrir* al padre, otrora escurridizo y nebuloso: ha quedado atrapado para siempre en el texto, conjurado vívidamente por su hijo narrador. Incólume al paso del tiempo, pues renacerá con cada lectura, el padre dice presente en cada página que lo evoca: ya nunca más podrá ocultársele a Samuel. Por más, el autor ha terminado por convertirse en el padre de su padre, pues éste ha nacido de su pluma todopoderosa. Es otro guiño cervantino: recordemos que la pluma de Cide Hamete, dotada del habla, cierra la fabulación del *Quijote* jactándose justamente de su escritura. Los motivos simbólicos fálicos que entrelaza Martínez Maldonado en su texto concatenado culminan aquí: el lápiz labial indeleble, la varilla de cohete y el pilón. El narrador se hace al fin con la varilla mágica de su cálamo creador, capaz de engendrar mágicamente tiempos pasados y espacios perdidos. Este es para mí el *descubrimiento* más emocionante de la obra.

RESEÑAS

Rivera Garza, Cristina. *Autobiografía del algodón*. México: Literatura Random House, 2020.

*Xiomara Feliberty Casiano, Ph. D.
Harvard University*

«A veces un libro es una forma de regreso:
una familiarización y una reparación.
La plática que se retoma luego de cien años de sigilo.
Algo está a punto de romper el horizonte».

Rivera-Garza, *Autobiografía del algodón* (202)

La más reciente publicación de la escritora mexicana, Cristina Rivera Garza, *Autobiografía del algodón*, es un texto enraizado en la doble exploración del pasado y de la tierra, y en su intersección como espacio para comprender los presentes fronterizos. El libro se compone de siete partes que (re)crean el lugar como una «ruina circular» que es paisaje político y personaje que transmuta a lo largo del texto. La autora, a quien no le interesan las definiciones puras, describe el libro como un esfuerzo por materializar la historia familiar y colectiva a través del regreso a la tierra de los abuelos y como una «evocación requerida» para comprenderse a sí misma a través de las trayectorias familiares y sus encuentros con momentos específicos de las historias fronterizas mexicanas.

El texto parte de preguntas como: ¿a quién le pertenece o cómo se construye o reconstruye la memoria?, ¿qué otros cuerpos se han desplazado por los espacios ya recorridos? y ¿cómo definimos los cuerpos desplazados en los territorios ya habitados? Para responder a estas preguntas, la autora propone una relectura del pasado mediante la revisitación de los espacios y la exploración de los «cuerpos» humanos y no humanos que materializan los reencuentros.

Un texto clave para la reconstrucción de la materialidad del pasado, en *Autobiografía del algodón*, es *El luto humano*, publicado en 1943, por José Revueltas. Rivera Garza busca reescribir las huellas de Revueltas específicamente a partir de una huelga de trabajadores en la estación Camarón, un espacio fronterizo entre México y Estados Unidos. La autora destaca

cómo Revueltas llega a la región para cubrir y documentar los hechos con una perspectiva socialista en pro de los trabajadores de la huelga. Revueltas recreó la experiencia de la lucha de trabajadores que no tenían acceso a la escritura y, por ende, carecían de acceso a la perdurabilidad de la memoria a través de la palabra escrita. En otras palabras, *Autobiografía del algodón* comienza con la reconstrucción de la memoria a través de un texto canónico de la literatura mexicana, basada en testimonios como los descritos en aquella «primavera tumultuosa en el norte más norte de México», para el año 1934, o sea, una década antes de la publicación de *El luto humano*.

La autora se basa en una pluralidad de materiales encontrados y puestos a dialogar en el texto como una forma de retorno continuo. Por ejemplo, en el texto habitan los cuerpos encarnados por los telegramas, los mapas no estáticos de la región y las caminatas o recorridos, tanto en el tiempo de Revueltas como en el tiempo de la voz autoral. El presente textual llega como un grupo pequeño de mujeres que buscan la historia documentada en archivos, o lo que la autora denomina como la materialidad de la memoria en documentos. Curiosamente, a decir de Rivera Garza, son las mujeres a quienes es más difícil seguirles el paso. El reto resultó en la recreación del territorio femenino con una materialidad inédita.

En ese recorrido, la voz narrativa se reencuentra con una abuela que «dicen» escribía sobre su cotidianidad en un pequeño diario. El diario es una de las entradas a la ficción en el texto que transgrede, muy a propósito, las fronteras de los géneros. El regreso a ese texto imaginado es también el anhelo de plasmar por escrito las huellas femeninas y sus territorios recorridos. La abuela, desde su nombre, es una piedra firme que se destaca en la geografía textual. Petra Peña es una doble afirmación; se representa como una sustancia mineral que delimita al terreno y que fortalece los vínculos familiares entre los vivos y los muertos, en otras palabras, es un punto de encuentro y cauce entre tiempos y espacios.

En el libro, cada parada o lugar tiene su personalidad; se representa una personificación metafórica del terreno y una cartografía guiada por los sentidos y la memoria del espacio desdibujado: «Viajar como una forma de reclamo fundamental» (29), se afirma mientras se aclara en una voz colectiva, que nos incluye como lectores, «vamos hacia el pasado y hacia el presente a la vez» (31). Como en las ruinas circulares borgianas, el lector se reencuentra con «un obelisco con las manos en alto agitando el aire hacia

todos los puntos de la alarma del tiempo» (32). Sin embargo, el texto de Rivera Garza no busca la (re)creación de una deidad infinita y consciente de ser creación. *Autobiografía del algodón* busca la (re)creación del lugar y no de las deidades que lo habitarán.

En la búsqueda de los orígenes o espacios en común, el libro nos revela que «pertener es re-habitar» e «identificar las huellas que nos acogén» es a su vez «la raíz plural de nuestros pasos» (90-91). Esa búsqueda al origen es también revelación: nunca se regresa sin compañía. Como la comunidad mencionada en el texto, una de las metáforas matrices, los guachichiles se negaban a enterrar a sus muertos: «En lugar de cementerios o tumbas, llevaban algo de las cenizas de sus muertos en finas bolsas de gamuza que se amarraban a la cintura. Con ellos pegados a sus cuerpos, sus muertos seguían en movimiento. Desplazándose. Difuminándose» (108). La imagen de la comunidad que camina con sus muertos pegados al cuerpo es una genialidad desplazándose del texto al centro de nuestros cuerpos. La (re)vuelta es un regreso circular pero nunca en soledad. *Autobiografía del algodón* nos confirma nuestras sospechas, nuestros muertos nos acompañan aferrados a la cintura y con ellos nos desplazamos como entes sin tierra firme, que buscan y reescriben, y, como nos afirma el texto, «Re-escribir, que es resucitar» (291).

En la reescritura de los espacios rehabilitados, en el corpus textual, las voces pisan un terreno que el presente ha marcado por los trazos de la violencia. El texto no cae, como bien dice la autora, en estereotipos simplistas sobre la crisis en la región pero sí plantea preguntas urgentes que requieren la «(re)vuelta», ese «regresar» al espacio violentado desde la producción de algodón que provocó el ensalitramiento y la erosión hasta convertirse en terreno infértil habitado por «dueños de tierras muertas» (285). Es tal vez en esta catarsis de la tierra que la autora ve el origen de la movilidad y el deterioro social en una región pisada por la violencia que se ha incrementado por el narcocapitalismo y los feminicidios de las últimas décadas.

Este último aspecto convierte al texto en uno íntimo con revelaciones personales. En el regreso, la voz autoral no solo reflexiona sobre la pérdida o desdibujamiento de la geografía también se abre a la pérdida de la hermana, víctima de un feminicidio. La voz se detiene y sostiene que «el presente es una ruina», una «doble negación de la ruina» (75): «Ruina. Ruina. Nación. Ruin. Ná» (76). «Mi hermana murió asesinada un

16 de julio de 1990. Para mí la guerra inició ese día» (100). La ruina ya no es solo el terreno que fuerza al movimiento colectivo y las migraciones al norte. Lo ruin es también un terreno presente que cubre los cuerpos femeninos enterrados a destiempo.

El libro tiene, sin dudas, revelaciones íntimas pero no nos deja de enseñar el artificio en la escritura o cómo se construye un texto a partir del regreso y la pluralidad de materialidades, o sea la escritura a partir de las (re)vueltas que son método y práctica de relectura y creación. El algodón y su territorio se reescriben como esas (re)vueltas y nos apelan como una invitación a rehabetar los espacios o como dice la novela a «a identificar las huellas que nos acogen». La revuelta es un método del regreso, de búsqueda de pertenencia e identificación de ese origen compartido, ya que «no hay lugar vacío» (90).

OBRAS CITADAS

Revueltas, José. *El luto humano*. Editorial México, 1943.

**PUBLICACIONES
RECIBIDAS**

Libros

- Alcántara Almánzar, José. *Hijos del silencio (Ensayos)*. San Juan: Isla Negra, 2018.
- Álvarez, Ernesto. *Antonio Ramírez Córdova: Presencia, identidad, sigilo*. Arecibo: Ediciones Boán, 2019.
- _____. *Marejada ciclónica: Huracán María*. Arecibo: Ediciones Boán, 2018.
- Aguinaldo Puertorriqueño (1846). Edición facsimilar. San Juan: Ediciones Puerto, 2006.
- Apuleyo. *El asno de oro*. Estudio, edición crítica y notas de Francisco J. Escobar Borrego. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2019.
- Aridjis, Homero. *Antología poética (1960-2018)*. Edición de Aníbal Salazar Anglada. Madrid: Cátedra, 2018.
- Astol, Eugenio. *Cuentos y fantasías*. Edición e introducción de Miguel Ángel Náter. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2019.
- Ballou, Eugenio. *Antología del olvido (Puerto Rico, 1900-1959)*. San Juan: Follium, 2018.
- Chavarría, Daniel. *A Pike in Flanders*. Translation by Ivonne Indart. La Habana: Editorial José Martí, 2016.
- _____. *La piedra de rapé*. La Habana: Editorial José Martí, 2017.
- Codoñer, Carmen (Coord.). *El comentario de textos griegos y latinos*. Madrid: Cátedra, 1979.
- Condarco, Carlos *et al.* *Letras orureñas*. La Paz: Plural Editores, 2016.
- Cuesta, Marlene Ana de la. *Creecer con ellos*. La Habana: Editorial José Martí, 2018.
- Dávalos y Figueroa, Diego. *Miscelánea austral*. Estudio de Laura Paz Rescala. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2019.
- Degiovanni, Fernando. *Vernacular Latin Americanisms*. University of Pittsburgh Press, 2018.
- Domínguez, Lourdes S. *NechLaces in Cuban Santería*. La Habana: Editorial José Martí, 2016.
- Duch, Lluís. *Mito, interpretación y cultura*. Barcelona: Herder, 1998.
- Fernández, Monserrat *et al.* *La crítica y el poeta Franz Tamayo*. La Paz: Plural, 2013.

- Fernández Sofía, Rosa María. *Daniel Santos: La Habana que hay en mí*. La Habana: Editorial José Martí, 2018.
- Henríquez Ureña, Pedro. México, El hermano definidor. Edición de Benenice Villagómez y Néstor E. Rodríguez. México: El Colegio de México, 2013.
- Heras León, Eduardo. *La Guerra tuvo seis nombres*. La Habana: Editorial José Martí, 2018.
- _____. *Desde la platea*. La Habana: Editorial José Martí, 2018.
- Heredia Zubieta, Carlos et al. *Homenaje a Javier Beristain*. México: Porrúa, 2010.
- Hurtado, Carlos y Guillermo Zamarripa. *Deuda subnacional: Un análisis del caso mexicano*. México: Talleres Foli, 2014.
- Iñigo Madrigal. Luis (Coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo I. Época Colonial. Madrid: Cátedra, 2017.
- _____. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II. Del Neoclasicismo al modernismo. Madrid: Cátedra, 2017.
- Jiménez, Juan Ramón. *Guerra en España, prosa y verso (1936-1954)*. Edición de Ángel Crespo, revisada y ampliada por Soledad González Ródenas. Sevilla: Editorial Point de Lunettes, 2009.
- López García P. Tibisay. *Los versos y el ritmo de Juan Ramón Jiménez: etapa sensitiva (1900-1916)*. Tesis doctoral: Universidad Autónoma de Madrid, 2018.
- López-Baralt, Luce y Mercedes López-Baralt. *El cuerpo muere y el verso vuela: La poesía metafísica de Pedro Salinas y Luis Palés Matos*. Madrid: Ediciones Mandala, 2018.
- Materan Alfonso, Orlando. *Presencia de Bolívar en la poesía* (segunda edición aumentada). México: Frente de Afirmación Hispanista, 2019.
- Matos Bernier, Eulalia. *Felicidad*. Edición e introducción de Miguel Ángel Náter. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2019.
- Meléndez, Concha. *La llama y el viento: Estudios dispersos*. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2018.
- Meléndez, Félix y Alejandro Medina. *en trópico país*. Corozal: MESA ed., 2019.
- Molina, Radamés y Daniel Ranz. *La idea del cosmos*. Barcelona: Paidós, 2000.

- Náter, Miguel Ángel. *La putrefacción del alma* (poesía). San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2018.
- _____. *Paréntesis* (poesía). San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2019.
- _____. *Narciso digital y otros dilemas* (poesía). San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2019.
- _____. *Caronte* (poesía). San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2019.
- _____. *Archipiélago de sombras o El Libro de lo Oscuro* (poesía). Prólogo de Aníbal Salazar Anglada. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2019.
- _____. *En fuego Orfeo* (poesía). San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2019.
- _____. *La tinta roja: Estudios sobre literatura de Puerto Rico*. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2019.
- Onís, Federico. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Edición y estudio introductorio de Alfonso García Morales. Sevilla: Renacimiento, 2012.
- Pagán Oliveras, Francisco. *El Breviario de Phantaso*. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2018.
- Ramonet, Ignacio. *El imperio de la vigilancia*. La Habana: Editorial José Martí, 2018.
- Rodríguez, Néstor E. *Limo*. Rio de Janeiro: OrganoGramma, 2018.
- _____. *Interposiciones*. San Juan: Cemí Book, 2019.
- Rodríguez, Antonio y Carlos Casalengua. *El patrimonio mundial e inmaterial de España*. Madrid: Ediciones Alymar, 2018.
- Sánchez, Luis Rafael. *Enthüllungen eines Präsidentenhundes*. Aus dem pueroricanischen Spanish von Stefanie Gerhold. Berlin : Verlag Laus Wagenbach, 2010.
- Sanjinés, Javier. *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional, 2017.
- Spell, Lota M. *Cuatro documentos relativos a sor Juana* (México, 1947; edición facsimilar). México: Frente de Afirmación Hispanista, 2018.
- Unzueta, Fernando. *Cultura letrada y proyectos nacionales: Periódicos y literatura en Bolivia (siglo XIX)*. La Paz: Plural, 2018.
- Wilde, Oscar. *Salomé*. Traducción de Miguel Guerra Mondragón. Edición e introducción de Miguel Ángel Náter. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2019.

Revistas

- Cuadernos de Investigaciones Filológicas*, tomo 44, 2018.
Revista de Occidente, número 454, 2019.
Revista de Occidente, número 455, 2019.
Revista de Occidente, número 456, 2019.
Revista de historia, número 78, 2018.
Casa de las Américas, número 292, 2018.
Repertorio Americano, número 27, 2017.
Atenea, número 512, 2017.
Revista de estudios orteguianos, número 37, 2018.
Estudios, volumen XVI, número 126, 2018.
Revista de filología y lingüística, volumen 44, número 2, 2018-2019.
Anuario de estudios filológicos, volumen XLI, 2018.
Boletín de la Academia Colombiana, tomo LXVIII, números 275-278, 2017.
Cuadernos Hispanoamericanos, número 811, 2018.
Cuadernos Hispanoamericanos, número 812, 2019.
Cuadernos Hispanoamericanos, número 813, 2019.
Cuadernos Hispanoamericanos, número 814, 2019.
Cuadernos Hispanoamericanos, número 815, 2019.
Cuadernos Hispanoamericanos, número 816, 2019.
Cuadernos Hispanoamericanos, número 817-18, 2019.
Cuadernos Hispanoamericanos, número 819, 2019.
Cuadernos Hispanoamericanos, número 820, 2019.
Cuadernos Hispanoamericanos, número 822, 2019.
Cuadernos Hispanoamericanos, número 823, 2019.
Cuadernos Hispanoamericanos, número 824, 2019.
Anuario de Estudios Americanos, volumen 75, número 2, 2018.
ALPHA, número 45, 2017.
Puerto Rico Review, volumen 1, número 1, 2017.
Revista Norte, no. 527-528, 2019.
Sargasso, 2015-15
Sargasso, 2016-17.
Centro: Journal of the Center for Puerto Rican Studies, Fall, 2018.
Centro: Journal of the Center for Puerto Rican Studies, Spring, 2018.
Estudios (ITAM), número 128, 2019.

COLABORADORES

Emilio Ricardo BÁEZ RIVRA (1968-). Puertorriqueño. Doctor en Filosofía y Letras con concentración en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Sevilla, España (2005), y es catedrático del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Cuenta con más de una veintena de artículos sobre mística comparada y literatura colonial e hispanoamericana contemporánea, publicados en actas de congresos internacionales y en revistas arbitradas como *Thémata*, *Hipogrifo*, *Isidorianum*, *ALPHA*, *Bibliotheca Salmanticensis*, *Revista de Estudios Hispánicos* (UPR), *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, entre otras. *Las palabras del silencio de santa Rosa de Lima o la poesía visual del Inefable* (Iberoamericana/Vervuert, 2012) es su primer libro, que recibió mención honorífica en el certamen del Instituto de Literatura Puertorriqueña. Ha publicado también *Visiones y experiencias extraordinarias de la primera mística novohispana. Autobiografía de una pasionaria del amor de Cristo* (Sociedad Mexicana de Historia Eclesiástica, 2013), edición paleográfica con estudio introductorio del diario espiritual de la mística criolla más antigua de la Nueva España (México) e Hispanoamérica colonial, y *Jorge Luis Borges, el místico (re)negado* (Biblioteca Nueva, 2017). En 2014 asumió el nombramiento de Visiting Scholar en el Department of Romance Languages and Literatures de Harvard University. Fue coordinador de Asuntos Graduados e Investigación de la Facultad de Humanidades (agosto de 2010-junio de 2011), director del Departamento de Estudios Hispánicos (enero de 2015-julio de 2017), decano interino de la Facultad de Humanidades (febrero-mayo de 2020) y es, actualmente, decano auxiliar de Asuntos Graduados e Investigación de la Facultad de Humanidades (UPRRP).

Emanuel BRAVO RAMOS (1976-). Norteamericano-puertorriqueño. Estudiante doctoral de Historia en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras (ABD). Allí cursó su bachillerato en Historia de las Américas con doce créditos en Historia del Arte (2001) y su maestría en Enseñanza y Currículo en Historia (2015). Es también maestro certificado de Historia Mundial de nivel avanzado por Rice University (2008) y coordinador certificado del Federal Judicial Center (2018). Fue Maestro del Año 2005 en el Programa Educativo Alcance, San Juan, de Puerto Rico. Como estudiante graduado participa del Noveno Simposio Caribe Plurilingüe (2018) con su ponencia «Free-negroism; Or the Doom of the

Caribbean Plantation as Anti-emancipation Propaganda», y ha publicado reseñas de historiografía en *Polimorfo* (2017), revista de la Universidad Politécnica de Puerto Rico, y *Caribbean Studies* (2018), de la Facultad de Ciencias Sociales (UPRRP). Como poeta ha publicado en las antologías *Mal(h)ab(l)ar* (1996); *La ciudad infinita* (2000); *Saqueos* (2002); *eXpresiones* (2003); *(Per)versiones desde el paraíso: poesía puertorriqueña de entresiglos* (2005); *Vientos Alisios: Poesía Puertorriqueña 2000-2017*; y *Pa' la posteridá: Antología sobre el paso del huracán María por Puerto Rico* (2018). Sus poemarios son *Metroika: viaje al nuevo medievo* (2003) y *El astronauta* (2019). A finales de la década del '90 publicó reseñas de exhibiciones de arte en el desaparecido periódico *The San Juan Star*.

José Luis DÍAZ BÁEZ (1993-). Puertorriqueño. Tiene un bachillerato en Estudios Hispánicos con la medalla departamental por Labor Académica Sobresaliente (2016). Actualmente, redacta su tesis comparativa de *Historia de la infamia*, de Jorge Luis Borges, y *La literatura nazi en América*, Roberto Bolaño, para obtener la maestría en la misma concentración en el Programa Graduado de Estudios Hispánicos (UPRRP). Es miembro del Programa de Acompañamiento Académico de la Escuela de Comunicación de la misma institución y funge como tutor de redacción e investigador que, junto con el equipo de trabajo supervisado por el Dr. Héctor Aponte Alequín, participó del Primer Encuentro de Avalúo Institucional el 15 de mayo de 2020.

XIOMARA FELIBERY. (San Germán, P.R., 1982-). Tiene una maestría en periodismo y un doctorado en Estudios Hispánicos; ambos grados concedidos por la Universidad de Puerto Rico. Un artículo que resume los hallazgos de su tesis de maestría “La villa de La razón”, sobre el periodismo político y los procesos de modernidad en el siglo XIX, puertorriqueño, fue publicado en el semanario *En rojo*, de *Claridad*. De igual forma, partes de su investigación para la disertación doctoral, “Sangre y letras: El vampirismo espectral como metáfora de la intertextualidad y la inmortalidad en la obra de Carlos Fuentes” han sido presentadas en congresos organizados por la *Latin American Studies Association* y la *Modern Language Association*. Feliberty-Casiano ha sido profesora de español y coordinadora en el *Centro para el Desarrollo de Competencias Lingüísticas* de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Sus trabajos académicos, crónicas y columnas han sido publicados en *Diálogo*, *Claridad*, *Letralia*,

El Nuevo Día e Hispanet. Actualmente, se desempeña como asistente de enseñanza de español en la Universidad de Harvard.

Luce LÓPEZ-BARALT (1944-). Puertorriqueña. Es catedrática y Profesora Distinguida de literatura española y comparada en la Universidad de Puerto Rico (por la que, además, es doctora *honoris causa*); vicedirectora de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española y correspondiente de la Real Academia Española y de la Academia Dominicana de la Lengua Española. Se le concedió la Orden de Isabel la Católica y el Premio Internacional Ibn 'Arabi de Murcia. Ganó dos cátedras por oposición en las Universidades de Yale y de Brown pero las renunció ambas para volver a enseñar en su país. Ha sido profesora, investigadora visitante y conferenciante en varias universidades de Europa, las Américas, el Mediano Oriente y Asia y ha ocupado Cátedras honorarias en las Universidades de Granada, (España) Guadalajara, y Veracruz, (México), y Managua, entre otras. Ha escrito 27 libros de literatura española y árabe comparada, literatura aljamiado-morisca y misticismo, y más de 300 artículos. Su obra ha sido traducida a once idiomas, entre ellos el chino, el árabe, el persa, el hebreo y el urdú. Entre sus obras se encuentran: *San Juan de la Cruz y el islam* (1985 y 1990); *Huellas del islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo* (1985-1989); *Un Kama Sutra español* (1992 y 1995); *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad* (1996, en colaboración con Lorenzo Piera); *Asedios a lo Indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante* (1998); *Poemas de la vía mística*, de Seyyed Hossein Nasr (2002); *El viaje maravilloso de Buluqiya a los confines del universo* (2004), «A zaga de tu huella». La enseñanza de las lenguas semíticas en Salamanca en tiempos de san Juan de la Cruz (2006), y *La literatura secreta de los últimos musulmanes de España* (2009). Ha editado la *Obra completa de San Juan de la Cruz* (1991, en colaboración con Eulogio Pacho); *Erotismo en las letras hispánicas* (1995, en colaboración con Francisco Márquez Villanueva); *Moradas de los corazones de Abu-l-Hasan al-Nuri de Bagdad* (traducción del árabe, 1999), *La literatura secreta de los últimos musulmanes de España* (2009), *El cántico místico de Ernesto Cardenal* (2011); *Repensando la experiencia mística desde las islas extrañas* (2013), *Luz sobre luz* (2013), entre otros.

Jorge Antonio SÁNCHEZ RIVERA (1993-). Puertorriqueño. Es estudiante doctoral de Lengua y Literaturas Hispánicas del Romance Studies

Department en Boston University. Cursó su bachillerato en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, donde defendió la tesina titulada *La eternidad en la obra narrativa de Jorge Luis Borges*, evaluada con sobresaliente por el comité constituido por los doctores Carmen Ivette Pérez Marín (supervisora), Arturo Echavarría Ferrari y Emilio Ricardo Báez Rivera, como requisito del Programa de Estudios de Honor. Posteriormente, realizó y defendió con evaluación de sobresaliente por unanimidad la tesis de maestría titulada *Elementos neofantásticos en la obra narrativa breve de Julio Cortázar y Samanta Schweblin* en el Programa Graduado de Estudios Hispánicos (UPRRP). Ha presentado sus investigaciones en foros académicos entre los que cabe mencionar el Encuentro Subgraduado de Investigación y Creación de la Universidad de Puerto Rico; el ILASSA Student Conference; Teresa Lozano Long Institute of Latin American Studies Student Association, de la Universidad de Texas, en Austin; y el Instituto Cervantes Symposium on Recent Scholarship Reshaping Hispanic Cultures, del Observatorio of Instituto Cervantes en la Universidad de Harvard (FAS). Asimismo, tiene publicados los artículos «La narrativa de *El mundo de afuera* como discurso de las formas de violencia que imperan en Latinoamérica» y «Acuerdo de Paz: *Aquiles o El guerrillero y el asesino*, de Carlos Fuentes, como propuesta pacífica para Colombia y Latinoamérica» en *[IN]Genios, Revista de investigación y actividad creativa multidisciplinaria subgraduada*; un artículo titulado «Animales neofantásticos: paralelismos entre «Después del almuerzo» de Julio Cortázar y «Pájaros en la boca» de Samanta Schweblin» en *Instituto Cervantes Symposium on Recent Scholarship*; y otro titulado «Una picaresca puertorriqueña: *La troupe Samsonite*, de Francisco Font Acevedo» en la *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*. Cinco de sus cuentos fueron publicados en *[IN]Genios* y la editorial Aduana Vieja le sacó *Para despistar a los curiosos* (2018), su primer libro de este género literario. Actualmente, realiza proyectos de investigación acerca de novelas de Samanta Schweblin, Francisco Font Acevedo y María Gainza.

Roberto Andrés TALAVERA PAGÁN (1997-). Puertorriqueño. Es egresado del Programa de Estudios de Honor de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, con una tesina titulada *El relato de la muerte de Mahoma en varios códices aljamiado-moriscos. Edición y estudio del ms. BRAH T-18*, evaluada con sobresaliente unánime por el comité constituido por los doctores María Luisa Lugo Acevedo (supervisora), Luce

López-Baralt y María Teresa Narváez Córdova. Es becario de la prestigiosa Andrew Mellon Mays Undergraduate Fellowship y ganó diversos reconocimientos en su bachillerato: Premio de las Decanas de la Facultad de Humanidades «Dr. Luis Manuel Díaz Soler», Premio al Mejor Promedio del Departamento de Estudios Hispánicos, Premio a la Mejor Tesina del Departamento de Estudios Hispánicos, Medalla Luce López-Baralt, Medalla Luis Rafael Sánchez, Premio de Distinción Académica del Programa de Estudios de Honor (PREH), Premio de Excelencia Académica (PREH) y Premio Dr. Carlos Gil Ramos Bellido (PREH). Fue miembro y presidente de la Asociación de Estudiantes de Estudios Hispánicos (2015-2018). Sus intereses de investigación giran en torno a la literatura ibérica medieval y temprano-moderna, la literatura aljamiada y morisca, entre otros temas. Ha publicado varios artículos en revistas como la *Revista [IN]genios* y la *MMUF Journal*. Actualmente, cursa estudios doctorales en Literatura española y latinoamericana en el Departamento de Lenguas y Literaturas Romances de la Universidad de Harvard.

Sheila Yalizmar TORRES NAZARIO (1994-). Puertorriqueña. Obtuvo el grado de Bachillerato en Artes (3.86, *magna cum laude*) con concentración en Pedagogía en Español Secundario de la Universidad de Puerto Rico en Cayey (2017). Es autora de la tesina inédita «El espiritismo kardeniano en la novela tapiana: manifestación de un ideal de progreso para la sociedad puertorriqueña» (2017). Hoy cursa estudios de maestría en el Programa Graduado de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, donde defenderá en mayo de 2020 su tesis titulada *Διδάχη (Didajé) de (auto)reivindicación femenina: concomitancias en la obra literaria de sor Úrsula de Jesús con sor Juana Inés de la Cruz*, supervisada por el Dr. Emilio Ricardo Báez Rivera.

RED DE REVISTAS

La **REVISTA DE ESTUDIOS HISPANICOS** participa en la Red de colaboraciones con revistas literarias y culturales publicadas en América Latina, Europa y Estados Unidos que impulsa la **REVISTA CHILENA DE LITERATURA**. “Dicha red implica canje, intercambio de avisos con las revistas que así lo estimen, colaboración ocasional con respecto a pares evaluadores y también estudiar la posibilidad de realizar dossiers o números en conjunto.”

Revista Chilena de Literatura



Una publicación de la
Facultad de Filosofía y Humanidades de la
Universidad de Chile

Incluida en ISI, ERIH, SCOPUS, REDALYC,
SCIELO, MLA, entre otros.

Contiene secciones de Estudios, Notas,
Documentos, Reseñas.

2015: números monográficos "Barroco fronterizo" número 90
y "Nicanor Parra" número 91.

2016: número monográfico "El libro y soporte digital ¿Cambio
de época?" convocatoria abierta, ver número 91.

Para suscripción y envío de contribuciones
www.revistaliteratura.uchile.cl
Contacto: rchlilite@gmail.com

MANUAL DE PROCEDIMIENTOS

Manual de Procedimientos

La *Revista de Estudios Hispánicos*, adscrita al Seminario Federico de Onís del Departamento de Estudios Hispánicos del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, es una publicación bianual de investigaciones literarias, lingüísticas y culturales del mundo hispánico. Publica en español, inglés, portugués, entre otras lenguas, trabajos inéditos de investigación, reseñas, bibliografías, documentos, notas y entrevistas.

Director

La dirección de la *Revista de Estudios Hispánicos* será labor del director del Seminario Federico de Onís. Su función principal es promover la publicación periódica de los números de la revista a tono con las decisiones acordadas con la Junta Editora. Se encarga de recibir los artículos para evaluación, contestar acuse de recibo y decisiones de los evaluadores. Realiza, junto con su ayudante de investigación, el proceso de canje y administra la cuenta de la revista en contacto con el decanato de la Facultad de Humanidades.

Junta Editora

La Junta Editora de la *Revista de Estudios Hispánicos*, instaurada en 1971, cuando comenzó la segunda época de la publicación, es el cuerpo asesor del director de la revista. Se reúne periódicamente para discutir y establecer el derrotero de las publicaciones. Sus miembros son recomendados y seleccionados en reunión oficial de la Junta Editora.

Junta Honoraria

La Junta Honoraria fue definida en el momento de su creación del siguiente modo: “Hemos considerado la posibilidad de crear una Junta de Redacción Honoraria con los nombres de todos los profesores distinguidos que en un momento u otro han formado parte de la facultad del Departamento de Estudios Hispánicos”. Actualmente, los nombres de los miembros de esa junta son propuestos y seleccionados en reunión oficial por la Junta Editora.

Junta Evaluadora (externa e interna)

La Junta Evaluadora externa está formada por profesores de universidades extranjeras o de Puerto Rico que no sean profesores de la Universidad de Puerto Rico. La Junta Evaluadora Interna incluye a todos los profesores del Departamento de Estudios Hispánicos del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico —salvo aquellos que hayan decidido no pertenecer a ella—.

Evaluación de artículos y reseñas

Los artículos y reseñas recibidos son evaluados anónimamente por dos especialistas del área de estudio. De ser rechazado por uno de ellos, el artículo o reseña se someterá a un tercer lector. Si éste lo rechaza, quedará rechazado; si lo acepta, será publicado.

**NORMAS PARA LA
PRESENTACIÓN DE
ARTÍCULOS**

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS

La *Revista de Estudios Hispánicos* es una publicación bianual de investigaciones literarias, lingüísticas y culturales del mundo hispánico. Publica en español, inglés y portugués trabajos inéditos de investigación, reseñas, bibliografías y entrevistas.

Los colaboradores deben cumplir con los siguientes requisitos:

1. Enviar dos copias del artículo de 15 a 25 páginas a doble espacio (alrededor de 25 a 30 líneas por página, incluyendo las notas), tamaño: 12 puntos, fuente: *Times New Roman*. Las reseñas no deben exceder las cinco páginas.
2. Incluir un resumen de no más de 150 palabras y seleccionar cinco palabras clave. Tanto el resumen como las palabras clave deben estar en español e inglés, preferiblemente.
3. Seguir las indicaciones en la redacción de los artículos de la última edición del *MLA Handbook*.
4. El autor deberá incluir la dirección postal y la dirección electrónica a través de la cual se le pueda contactar.
5. En caso de que los artículos no cumplan con estos requisitos no se someterán a evaluación.
6. Los artículos se circularán anónimamente entre asesores especialistas quienes evaluarán el mérito para la publicación.
7. Debe enviar una versión electrónica en *Word* o *Word Perfect* (versiones recientes), a la dirección reh.pr@upr.edu.
8. La *Revista de Estudios Hispánicos* se reserva el derecho de publicar los trabajos aceptados en el número que considere más conveniente.

