



Digital Commons@

Loyola Marymount University
LMU Loyola Law School

La Voz Student Journal

Modern Languages and Literatures

2008

La Voz 2008

Loyola Marymount University, Modern Languages & Literatures Department

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.lmu.edu/la-voz>



Part of the [Modern Languages Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Repository Citation

Loyola Marymount University, Modern Languages & Literatures Department, "La Voz 2008" (2008). *La Voz Student Journal*. 3.

<https://digitalcommons.lmu.edu/la-voz/3>

This Student Journal is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures at Digital Commons @ Loyola Marymount University and Loyola Law School. It has been accepted for inclusion in La Voz Student Journal by an authorized administrator of Digital Commons@Loyola Marymount University and Loyola Law School. For more information, please contact digitalcommons@lmu.edu.

La Voz

Un Diario Literario

"Somos una familia y una voz"

Loyola Marymount University 2008



Querido lector,

Nos da mucho gusto el poder presentarles la decimocuarta edición de La Voz, el Diario Literario del Club de Español de Loyola Marymount University. La Voz es una fuente de inspiración generada por los estudiantes de la Universidad de Loyola Marymount. La creatividad se puede ver claramente en las poesías, en los ensayos, en las pinturas, y en las fotografías originadas por los alumnos hablantes de la lengua española.

Los mensajes universales que relatan los autores de este Diario Literario son fruto del esfuerzo conjunto de los integrantes de nuestra comunidad universitaria, tanto de los estudiantes como de los profesores, quienes apoyan continuamente nuestros deseos estudiantiles de aprender más en profundidad la riqueza del idioma español.

Las obras publicadas en esta decimocuarta edición de La Voz han sido divididas en cinco secciones acorde con un tema principal: La Vida, El Amor, La Fe, La Justicia, y por último La Literatura y La Historia. Estas cinco secciones muestran imágenes importantes de nuestras existencias, a la vez que relatan las experiencias que nos han ayudado a formar las personas que hoy somos. Esperamos que les agraden nuestras obras, ya que unidas todas representan **NUESTRA VOZ**.

Atentamente,

Magali Del Bueno Riancho
Presidenta del Club de Español



Contenido

La Vida

- ♦ Barreras
- ♦ Chicana...latina...mexicana...americana...azteca...española...indígena...mujer
- ♦ Ciudad inca
- ♦ ¿Cómo se dice...?
- ♦ Desahogo
- ♦ Dándole de tomar a una llama
- ♦ El mar
- ♦ Inglés sin barreras
- ♦ Mi palma
- ♦ Not Quite There Yet
- ♦ Las castillas humanas en Tarragona, España
- ♦ Plaza de toros en Sevilla
- ♦ Primera parte pelea de toros en Madrid, España
- ♦ Parte final: "Entrar a Matar" en Madrid, España
- ♦ Todo el mundo "pidiendo la oreja" con sus pañuelos en Madrid, España
- ♦ Mi tabla, el sol, y yo
- ♦ Nuestro cuarto de luz
- ♦ Puerta al pasado
- ♦ Tiempo pasado
- ♦ Viaje astral
- ♦ Un rincón escondido
- ♦ What It's Like to Be Half-n-Half
- ♦ Acueducto famoso de los romanos en Segovia, España
- ♦ Los "dos" edificios de la Alhambra en Granada, España
- ♦ Yo soy mujer

El Amor

- ♦ Adiós mi amor
- ♦ Estalla mi corazón
- ♦ Las canciones de mi cuerpo
- ♦ Las pascuas
- ♦ Mi gran pena
- ♦ Mi guía
- ♦ Poemas de amor

La Fe

- ♦ Hail Holy Queen
- ♦ La presencia del Señor
- ♦ ¿Qué es la fe?
- ♦ Mamá e hijo
- ♦ ¿Quién soy yo?
- ♦ Untitled

La Justicia

- ♦ Convivir
- ♦ El masacre del mozote
- ♦ En una semana
- ♦ Hermano
- ♦ La ciudad perdida
- ♦ Llegaron
- ♦ Mujeres de Juárez
- ♦ Niña de El Florido en Tijuana
- ♦ Road to Social Consciousness: Destination – Tlanguistengo
- ♦ Rosa de justicia
- ♦ Los criminales

La Literatura y La Historia

- ♦ Al otro lado del espejo, dos hombres en diferentes posiciones frente a la ley
- ♦ Arte basada en "Veinte poemas de amor y una canción desesperada" de Pablo Neruda
- ♦ Crítica de *Cidade de Deus*
- ♦ Antigua ciudad I
- ♦ Antigua ciudad II
- ♦ Antigua ciudad III
- ♦ La conservación de una lengua
- ♦ La inmigración indocumentada
- ♦ La revolución mexicana
- ♦ *Pepita Jiménez* como espejo de la sociedad española en 1874
- ♦ Máscara azteca
- ♦ ¿Por qué se escribió *El gaucho Martín Fierro*?
- ♦ ¡Qué vida de la mujer! en la poesía de Rosario Castellanos
- ♦ Tres poemas, una víctima

La vida

Lo esperado

y

lo inesperado

Barreras

Miro mucho
pero nada de verdad puedo mirar
pues las barreras del pasado
me esconden la verdad
y al verdadero amor
no me lo dejan encontrar.

El miedo de lo profundo
no me deja despertar
a la verdadera realidad
a una cierta libertad
que me llevará a
verdaderamente amar
siempre sin nada esperar.

Despierta, Corazón mío
comienza a cantar
deja que el amor
te queme en las llamas
y esas barreras comenzaremos a quebrar.

Un héroe eres si tan solo te dejas llevar
por tu verdadera identidad
y al amor finalmente lo dejas escapar.

-Anónimo

Chicana...latina...mexicana...americana...azteca...española...
indígena...mujer

Adam and Eve misfortunes must be
The destiny of this eternity
Me llamo estrella vengo a
Decir que yo soy la del PRI, del PAN o Demócrata

los ojos. No se si la Morenita me perdonará.

Sería imposible describir el miedo que se apodera de mi cuerpo cada vez que estoy a punto de dispararle a un cristiano. He matado a miles, dándoles el tiro de gracia desde más de 25 kilómetros de distancia. Mi Capitán dice que tengo el ojo casi igual de bueno que el de él. Y con orgullo digo que todavía duermo tranquila. Tomo tequila, corro más aprisa que los conejos, soy más mañosa que los zorros y hasta he entrenado a mi ciclo menstrual que venga solo cuando a mí me de la gana. Pero, ni todo mi dominio me ha hecho olvidar la vida que vivía antes de que los federales me quitarán todo.

Yo vivía con mis siete hermanos, mi única hermana y mis padres en Soruño, donde el olor a tierra mojada se mezclaba con el del café de hoya y el de las tortillas ampilladas por el comal de mamá. Mi 'apa, mis hermanos y yo nos despertábamos al cantar del gallo para ir a ordeñar las vacas y esos olores nos arropaban al salir de nuestra casita de ladrillo rojo. Amábamos a esas tierras como se ama a la vida.

Los soldados llegaron el 6 de diciembre de 1909 y acabaron con todo lo que se les ponía en el camino. Nos robaron el poquito dinero que teníamos. Mataron a mi padre. Violaron a mi madre. Se llevaron a tres de mis hermanos y los ahorcaron como criminales en la plaza central---tenían trece, quince y veinte años.

La sangre me hervía de coraje y la lengua me palpitaba con sed de venganza. Cuando Villa llegó a Soruño el 3 de julio de 1910 buscando quien quisiera formar parte de su Revolución, Apolinar, Benito y yo dejamos a mamá y nos fuimos a pelear por el respeto y la dignidad que todos los pueblos, por más pobres que sean, se merecen.

Pero a veces quisiera mejor acabarme. A veces quiero desatarme este pelo largo y cansado para correr sin miedo entre el cruce de fuego entre soldado y revolucionario gritando *¡a la chingada con todo, váyanse a la chingada!*

Dándole algo de tomar a una llama peruana



-Erica Richardson

El mar

Salí un día al mar
queriendo un poco nadar

para olvidarme de la cosa
que tanto buscando siempre se está
y lavarme de los errores
que he encontrado al no encontrar.

Busco y sigo buscando
la verdadera verdad que por fin me llenará

sin saber que hay en mí
una luz tan espectacular
que al brillar
nada oscuro dejará.

Una Luz
que brilla con un poder
que de lo divino viene
y en todo ser humano está.

No tengamos miedo
paremos ya de buscar
una luz que en nosotros siempre
ha estado y nunca dejará de estar.

Encontremos esa luz
y al mundo lo transformaremos
en un lugar lleno de amor y hermandad.

Dejemos que esta luz
nos captive en la cara del divino Corazón
que nos creó con el poder de un extrañamente poderoso amor.

Este AMOR es nuestra verdadera identidad
y al encontrarlo
finalmente podremos ser la luz
que hemos sido desde nuestro empezar
y finalmente a nuestra luz dejaremos brillar.

-Anónimo

Inglés sin barreras

I'll always try to remember my first few words,
maybe it was *mamá* or *papá* or something
monosyllabic but spiced with my grandmother's Spanish *acentos*.
My mom would chastise me, call me *gringa* if I failed
my native sounds
with the English vocabulary words I used in school and
in front of everyone else.

Home, then school, *y a mi casa otra vez*, both
of these languages mixing and stirring like mis *cafés con leche*.
Both
the milk and coffee dissolving like the words
that whisper in English, while the Spanish rattles out for everyone
to hear. *Así soy, mi'ja, encabronada y así seré*. I'll always have
something,
there'll always be something booming, sounding
my opinion caressing the *tildes y acentos*.

My marks and words all screwed up in between *las últimas y las penúltimas letras*.
El *gerundio y el pretérito* tense were clashing creating both
confusion and spanglish, I was young and some sounds
melodically stuck around like a cacophony of swallows chatting y
quiero pensar en sus palabras.
The children would always tell me "there's always something
about you and your jabber," sticking out their cotton-candied
tongues, every one

of them, slobbering. I just jabbered on and each of them laughed,
I'd wish everyone
to eat their tongues, one day. I'll pepper them with insults in my
acentos
because all I was doing was trying to remember what I first said
"jabbering" to myself, something
I said as a child y nada. *¿De donde vinieron estas palabras?* Both

el inglés sin barreras y el español, reckless and isolated, had me
remember the words
I used as a child, I built the barriers with each chord those sounds
created. That rhythm, I got the *acentos* and the sounds
reeling over and over, the jabbers, the laughs and
the barrier everyone
built. "*Inglés sin barreras!*" Those words boomed with pride,
those words
said it all and erased the importance *del gerundio, del pretérito y*
los acentos.

It has to be erased in this time and place, but both
of these tongues desire it, one misplaced inside my mouth and the
other, something

has changed. Both of these jumbled messes of words
mean something.

But they don't mean the same with these apple pie,
peachy sounds,
they don't make the inflection I need when the words themselves
aren't enough, both
tongues can say the same thing, and in one of them, everyone
will understand, but I enjoy the beat of my accents
the symbols on the page that show unspeakable, marred words.

I used to want my words to mean something that could
reach everyone,
hit them and sound my triumph over these barriers, but I'll never
lose my *acento*
because both of these carry the weight, *¡ay Dios mío!* that carry
my words.

-Lauren Villa

Mi palma

Líneas definidas por mi destino
¿Pero quién escogió mi camino?
Sueños y preocupaciones pasan por mi mente
Lo único que quiero es ayudar a la gente
¿Pero qué pasa si tomo la ruta equivocada?
Tantas opciones que me siento ahogada
Extraño todo lo de mi niñez
Mi corazón anhela esa sencillez
Esa simplicidad que me hacía reír
Pero tengo un destino que debo cumplir

-Nancy Santos

Not Quite There Yet

Ferretería does not sale ferrets
La Virgin has a special place in my heart,
And the hood of my car
Feliz Navidad y Próspero Año
On my window just to let you know
I care for us all, all year

K-Paz, may you rest in peace
And thanks for all your music
Rooster-backed vests
Now that's classic
Banda in Hidalgo's blood
And a million windy roads
Vacas, caballos, un burro, tiled streets
"Nothing like *Tijuana...*"
A blessing hidden in these mountains
A church at its center,
To serve as God's personal fountain.

-Daniel Méndez

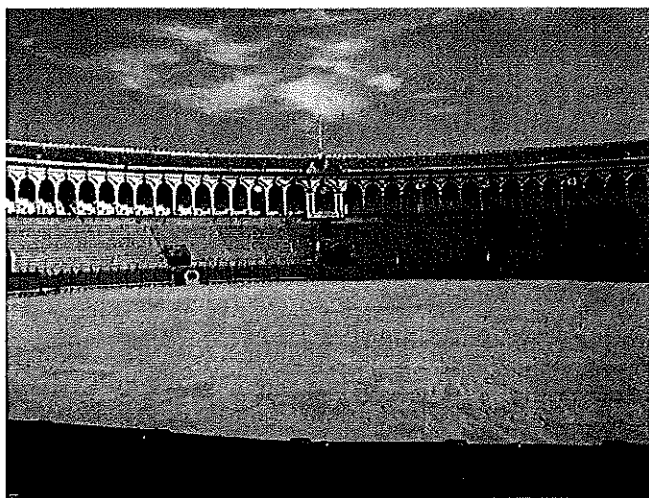
Las castillas humanas en Tarragona, España

Cada año hay una competición para la castilla humana más alta y más fuerte. Toda la ciudad va a ver el espectáculo de las castillas.

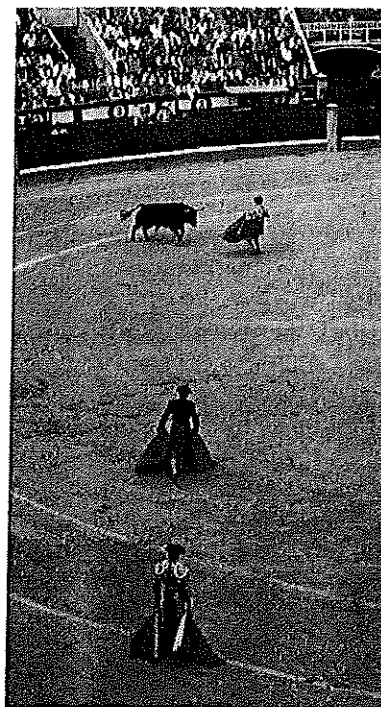


-Ellen Marks

Plaza de toros en Sevilla

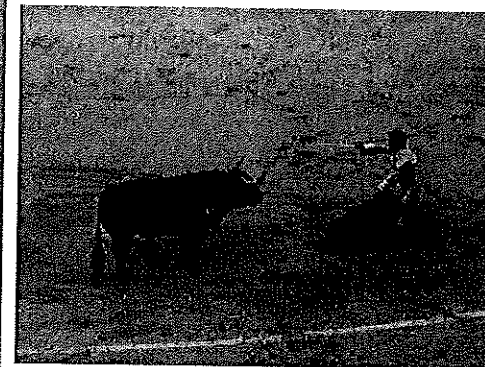


-Ellen Marks



Izquierda: Primera parte pelea de toros en Madrid, España

Abajo: Parte final: “Entrar a Matar” en Madrid, España



-Ellen Marks

-Ellen Marks

Todo el mundo “pidiendo la oreja” con sus pañuelos en Madrid, España



-Ellen Marks

But recycle, or just use less
I'm sure we'd hate to render our planet
Utterly useless

"Ud. Está aquí... "

Yes, I am, but who else is consciously with me?

*Oh s**t, is that a waterfall?!*

Yes it was, but I really meant to ask,

Is that a palm tree?!

Why no, just something I may have never seen

Wish I could the same for poverty

But my some standards

It's exactly where we're heading...

But for now I see more tequila plants

Mainly jeans for pants

A worker's mentality

In these Sunday markets

Coca Cola brands

And a Pepsi man

Corona something something something

In this potential buyer's land

Plastic tent tops

A baby boy waves and then just stops

"Papel del baño," or some cheese is all he has

Something to my right, *what the hell was that?*

So many miles to go

But there's no turning back

Such a need to be here

And yes we'll hear

But will we really listen

Or just nod and pretend

Go back home

Write it off as a trip to a foreign land

Then just forget this all ever happened...

-Daniel Méndez

Rosa de justicia

Una rosa fue plantada en el jardín de la UCA
Para seis jesuitas y dos mujeres asesinados a sangre fría
Un símbolo de mártires que murieron por su fe,
Por un ejercito que mandó la orden de la matanza

Los jesuitas fueron sacados de sus cuartos en la madrugada
Y puestos en el césped del jardín hincados boca abajo
Ruegos salieron de sus bocas para salvar sus vidas
Pero muy tarde un disparo en la cabeza
Una muerte instante, un recuerdo para siempre

-Jeanette González

Los criminales

Los llaman criminales porque buscan un trabajo para alimentar a sus familiares.

Los llaman criminales porque están dispuestos a darles refugio a los inmigrantes.

Los llaman criminales porque los niños están en busca de sus padres.

Los llaman criminales porque guardan sueños en el alma.

Pero el día que lleguemos con San Pedro,
Estaremos atentos, y veremos,
A quién Dios apunta,
Como los verdaderos criminales.

-Jessica Mederos

no reflejan estos datos. Usualmente si hay una actitud positiva, también hay un uso proporcional de la lengua. En este estudio, no es el caso. Es importante estudiar las actitudes sobre una lengua porque si a nadie le gusta la lengua, probablemente va a morir. Por eso, este estudio muestra el futuro posible de la lengua guaraní.

Otro estudio que muestra el futuro posible del guaraní es la comparación de los datos de Rubin y los de Choi. Choi (2005) entrevistó a 71 ciudadanos de la ciudad de Luque. Usó un cuestionario muy similar al de Rubin. Los resultados muestran que en general hay una disminución en el uso de guaraní entre 1960 y 2000. También Choi encontró que, "the results of the current analysis support the predictions of Rubin with respect to the increase in bilingual efficiency in Luque, but we have also observed an increase in the use of Spanish in the majority of the interactions examined" (p. 245). Estos datos sugieren que poco a poco el guaraní está desapareciendo en las ciudades urbanas.

El hecho de que el guaraní, una lengua indígena, haya sobrevivido hasta ahora es increíble. Se puede atribuir esa conservación a la historia de Paraguay y también a la cultura de los paraguayanos. Aunque los datos muestran que hay menos guaraní en Paraguay, también muestran la importancia y las actitudes del bilingüismo en Paraguay. Por eso, creo que el guaraní va a sobrevivir muchos años. Concluyo por ello que se podrían conservar más lenguas si más países promovieran una nación bilingüe o multilingüe.

-Nick Usaj

Obras citadas

Central Intelligence Agency (CIA). (2007). Paraguay. In *The World Factbook*. Retrieved December 3, 2007, from <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/pa.html>.

Choi, J. (2000). [-Person] Direct Object Drop: The Genetic Cause of a Synthactic Feature in Paraguayan Spanish. *Hispania*, 83(3), 531-543.

Choi, J. (2003). Language Attitudes and the Future of Bilingualism: The Case of Paraguay. *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism*, 6(2), 81-94.

Choi, J. (2005). Bilingualism in Paraguay: Forty Years after Rubin's Study. *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 26(3), 233-248.

Fogelquist, D. (1950). The Bilingualism of Paraguay. *Hispania*, 33(1),

La inmigración indocumentada

En años recientes el debate nacional migratorio ha crecido tremendamente al ser uno de los temas globales más críticos. Durante las décadas pasadas este debate ha involucrado a la comunidad hispana directamente ya que muchos de los inmigrantes ilegales vienen de países como México, Guatemala, Belice. Con más de 12.000 inmigrantes cruzando la frontera, uno no puede ignorar la gravedad de este problema. Sin embargo, no debemos olvidar que los inmigrantes no nos hacen daño al llegar a los Estados Unidos, al contrario, nos benefician. Para ellos, significa una oportunidad que podría llevarlos a una vida mejor. Por eso, es necesario legalizar a los inmigrantes indocumentados porque ayudan a promover nuevas oportunidades económicas y sociales.

Los Estados Unidos han sido reconocidos como el país más diverso, popular, y el lugar en donde el "Sueño Americano" se hace realidad. Por siglos, ha habido un flujo de extranjeros, porque muchos creen que este país ofrece más oportunidades que ningún otro. Miles de mujeres, hombres y niños tratan de venir a los Estados Unidos en búsqueda de una vida mejor para su futuro. Muchas razones influyen en los inmigrantes para dejar su tierra natal y venir a un mundo nuevo; un mundo de trabajos, cultura y vida diversa a lo que se les ofrece es su país de origen. Unos inmigrantes ponen su vida en riesgo sólo para venir a los Estados Unidos y desafortunadamente nuestra respuesta sólo ha sido "No son bienvenidos". En nuestros días, parece que los Estados Unidos no agradecen lo que los inmigrantes traen a este país y sólo basan sus opiniones en la falta de documentos.

Es importante reconocer que los inmigrantes traen una gran diversidad a los Estados Unidos. Al venir de su tierra natal, los inmigrantes traen su cultura y tradiciones a este país. Por ejemplo, muchos de los americanos buscan comer en restaurantes de diferente cultura. Es notable que los americanos estén fascinados con la comida mexicana, italiana y japonesa. Para muchos, la diversidad de comidas es algo favorable ya que es diferente a la cocina tradicional de este país. Pero si nos preguntamos de dónde vienen estos establecimientos la respuesta sería de los inmigrantes. Fueron las tradiciones, recetas y raíces de otras culturas las que ayudaron a establecer restaurantes diversos en la comunidad hoy. Al mismo tiempo, los inmigrantes han ayudado a crear un mundo diverso. Gracias a los inmigrantes estamos viendo que diferentes comunidades étnicas se están formando, como la chicana, que es una mezcla de un mexicano con un americano. Es

razonable decir que los americanos se ven atraídos a estas culturas diferentes y que su mezcla con inmigrantes trae diversidad social. Si el mundo consistiera de un solo grupo la vida sería aburrida y común; pero no es así.

Los inmigrantes han ayudado a que los Estados Unidos sea uno de los países más poderosos del mundo. Ellos vienen aquí en busca de trabajo y a veces son los trabajos que los americanos no quieren hacer. Por ejemplo, hay el estereotipo de que los inmigrantes son flojos pero en verdad son los más determinados. Los inmigrantes hacen el trabajo sin importarles la recompensa. No somos los que se sientan y toman siestas como todos dicen, somos los que trabajamos largas horas sólo para traer comida a la casa. Los jornaleros viven al día, sin saber qué van hacer; pero cuando una oportunidad se les ofrece, ellos la toman. Nos les importa lo que exijan para conseguir un trabajo, y si son tres horas las que tienen que esperar hasta que alguien los escoja, ellos estarán ahí esas tres horas. De acuerdo a "Crece el debate nacional sobre la inmigración" escrito por Jorge Pérez Basulto "Los estudios empíricos realizados muestran que los inmigrantes suelen ser más capaces, más agresivos, más emprendedores que los que deciden permanecer en su lugar de origen." Los inmigrantes son más determinados y motivados por el trabajo, esto causa que el trabajo se haga de modo más eficiente y mejor. Al mismo tiempo, en su estancia en los Estados Unidos los inmigrantes pagan impuestos como cualquier otro ciudadano. Al comprar comida, ropa o al vivir en una casa ellos están contribuyendo a la economía. ¿Por qué es que nosotros no los vemos iguales si ellos viven, comen y hacen lo mismo que los ciudadanos de este país?

Sin embargo, hay unos que argumentan que la legalización de los inmigrantes es innecesaria y representa un gasto excesivo. Para unos, los inmigrantes parecen ser una amenaza a las oportunidades de empleos para otros. Esto es una falsedad, como dije previamente los inmigrantes hacen muchos de los trabajos que los otros no suelen hacer. Si no fuera por ellos muchos de los trabajos no se harían. Sin embargo, aunque los inmigrantes no amenazan a los otros trabajadores, muchas veces son discriminados. A veces sólo es la forma de hablar o el color de su piel lo que los hace menos adecuados para los trabajos. Además, sin el permiso de trabajo o un seguro social los inmigrantes tienen que trabajar en cualquier circunstancia con tal de sobrevivir y por eso se les explota.

Por otro lado, a pesar de que muchos están en contra de la legalización dicen que los inmigrantes cometen más delitos que los

nativos del país, esto no es cierto. Esta acusación es falsa ya que los inmigrantes tienen un porcentaje más bajo en la criminalidad que los nativos. Es cierto que los inmigrantes tienen más reportes sobre sospechas pero esto es sólo porque son más fáciles de señalar al sobresalir frente a los otros. Muchas veces los policías ven a un inmigrante manejando un carro de lujo y lo detienen porque en su opinión es un carro robado. Sí, lo podrían reportar, pero el inmigrante no ha hecho ningún delito.

Al mismo tiempo, otros creen que los inmigrantes sólo vienen a este país a tener hijos para tener una oportunidad de recibir dinero de los programas americanos, lo que causa una caída en la economía. A pesar de lo anterior, sólo 7% de inmigrantes reciben *welfare*, lo que confirma que los inmigrantes de verdad no abusan de los programas. Al contrario, los inmigrantes no reciben ayuda de Medicare o del Medical porque hay muchas restricciones. Todo lo anterior nos indica que uno no debe basar estas acusaciones en opiniones sino en hechos reales.

Por lo tanto, ya que los inmigrantes traen mucho a este país, deberían ser legalizados. No sólo ayudan a traer diversidad, completar el trabajo necesario y fortalecer la economía; sino que también establecen un balance en la población, pagan impuestos y no abusan de los programas sociales. Además de traer diversidad, empeño y determinación, los inmigrantes traen esperanza a este país. Ellos cuentan con su ayuda para ser alguien en la vida, sobresalir y triunfar. Al negarles la legalización, no estamos haciendo nada más que perjudicándonos a nosotros mismos. Ellos son vitales para la economía y sin ellos no tendríamos lo que tenemos hoy.

-Yuliana Espinoza

Obras Citadas

Pérez Basulto, Jorge. "Crece el debate nacional sobre la inmigración"
<<http://www.contactonews.com/inmigraciondebate.htm>>

De Quirós, Lorenzo Bernardo. "El debate sobre la inmigración"
<<http://www.lailustracionliberal.com/>>

La revolución mexicana

Cuando hablamos de la revolución mexicana, siempre se nos viene a la mente personajes como Pancho Villa y Emiliano Zapata. Sin embargo, hubo más personajes que participaron. Además de los hombres, hubieron mujeres que participaron en la batallas de la revolución. Para algunos esto no es sorpresa, pero para la mayoría sí.

Las soldaderas fueron las mujeres que pelearon en las batallas de la revolución. Si el esposo se muría, la mujer podía unirse a otro hombre o tomar el uniforme. Casi todas las tropas tenían una coronela o una capitana famosa, o a una robusta joven con aretes, armada hasta los dientes y que entre los soldados temerarios era de las primeras en entrar en acción.

La revolución impactó la vida de las mujeres. Mujeres guerreras, vivanderas, coronelas, soldaderas, y adelitas solamente son algunos de los nombres dados a las mujeres de combate. Muchas mujeres lucharon en diferentes modos. Las campesinas acompañaban a sus hombres con sus niños. Algunas mujeres se vestían de hombre durante el combate. Muchas mujeres lograron llegar al grado de coronel. Las mujeres de la clase media militaban en organizaciones políticas.

Las soldaderas participaron en las mayorías de los grupos armados, pero la revolución fue tanto la mejor como la peor época para ellas. Muchas mujeres como hombres fueron líderes en el grupo de los zapatistas. Sin embargo, también muchas mujeres murieron a causa de la revolución. Pero a pesar de las muertes, ellas dejaron un legado importante. La soldadera influyó en la vida de la mujer mexicana. Dieron el primer paso para abandonar las costumbres sociales de la mujer. La casa ya no era el único sitio para la mujer. Demostraron que la mujer también podía hacer cosas que eran exclusivamente para los hombres. Ellas lograron convencer a las mujeres de pelear en la revolución. Por haber peleado por la justicia, fueron vistas como heroínas. De esta manera, las soldaderas lograron incrementar el honor y la confianza de la mujer dentro de un mundo machista.

La revolución mexicana - *Continuación*



-Luis Aceves

Pepita Jiménez como espejo de la sociedad española en 1874

La novela psicológica de Juan Valera, *Pepita Jiménez*, fue publicada en el año clave de 1874. Se dice que este año es clave porque ocurrió en España lo que se llama La Restauración. Este evento reestableció la monarquía borbónica y con ella un conservadurismo en la sociedad española. En esta novela semi-realista se ve una mimesis con la realidad española y un profundo análisis psicológico de varios puntos de vista sobre los personajes y sus identidades. La estructura curiosa del texto es porque la novela se divide en tres partes, y en cada parte hay un juego de narradores que refleja el cambio de poder en España. La novela comienza con dos jóvenes perdidos en sus deseos por la vida, ambos dominados por sus pasiones, y termina en un típico matrimonio burgués. Por más que los personajes de *Pepita Jiménez* empiecen la novela con roles sexuales diferentes de la norma social, ambos acaban con las personalidades estereotípicas de la época, y en especial, de la mente conservadora: Pepita va de ser una mujer dominante y caprichosa a ser una esposa, y Luis deja su vanidad y el deseo de ser santo y acepta la imagen del hombre fuerte y machista.

La inestabilidad social por la lucha entre los conservadores y los liberales en España se ve en la novela de Valera en cuanto a que los protagonistas Luis y Pepita pelean contra sus sentimientos y tratan de seguir en sus caminos, Luis hacia la meta de ser cura, y Pepita hacia la meta de tratar de vivir con el hombre que ama o sino de morirse. Don Luis de Vargas se ve como inteligente y muy educado. Su lenguaje en sus cartas a su tío Deán contienen un vocabulario avanzado, adecuado para un seminarista. Las cartas que Don Luis escribe, están en la primera parte de la novela, "Cartas de mi sobrino," y son muy respetuosas, en ellas Don Luis se ve como un hombre muy sencillo, el cual irónicamente, como el lector puede ver, es muy orgulloso- "hay mucha soberbia en mí, y yo he de procurar humillarme a mis propios ojos," (Valera 24). Quiere ser misionero para ser reconocido y al final ser nombrado un santo- "... me llaman el 'santo', yo por modestia trato de disimular estas apariencias de santidad o de suavizarlas," (11). Luis tiene muchas aspiraciones en su carrera, y el Deán apoya este modo de vida. Sin embargo, con su manera de ser, Luis no coincide con las normas sociales típicas del hombre español. No es machista, al contrario, es

muy cariñoso y amable con su futura madrastra, Pepita. También se ve en sus cartas una hipocresía por su falso misticismo, sus remordimientos, sus dudas, y sus angustias sobre los sentimientos que siente hacia Pepita. Asimismo, es evidente que es una persona inmadura porque tiene solamente 22 años, y niega los sentimientos que tiene hacia Pepita para no arruinar su imagen de buen seminarista y de futuro santo, no sabiendo que esta negación lo lastima más de lo que lo dañaría el no querer ser más sacerdote, como nota él mismo al comienzo de varias cartas- "me voy cansando de mi residencia en este lugar, y cada día siento más deseos de volverme con usted," (11).

Un punto clave en el desarrollo de Luis hacia el ser un hombre de las normas conservadoras ocurre cuando Luis pelea con el Conde de Genazahar, uno de los varios pretendientes de Pepita. En el primer encuentro con el Conde en un casino, Luis terminó dándole un sermón al hombre que insultó a Pepita. Este primer encuentro refleja bien el hombre que era Luis antes de transformarse en la persona estereotípica de la sociedad española de las normas de 1874. Este nuevo hombre se ve en el segundo encuentro con el Conde, una reunión que terminó en un duelo entre los dos hombres, y ninguno de los cuales sabía manejar una espada- "toda la batalla fue negocio de algunos segundos," (85). Cuando Luis se decide a pelear, ahí accede la personalidad machista y fuerte que se debe de ver en un típico hombre burgués- "pues lo mejor es que no tengo sólo macho el entendimiento, sino también la voluntad," (83). La palabra se convierte en acción, y es al fin visible su amor por Pepita. Aquí se ve la psicología de Luis y la decisión de dejar su imagen y aceptar que ama a Pepita y que hará lo que sea por ella.

El personaje de Pepita es más complejo por los dos puntos de vista que se nos presentan. En la primera parte, "Cartas de mi sobrino," vemos como Luis ve a Pepita- "su andar airoso y reposado, su esbelta estatura, lo terso y despejado de su frente, la suave y pura luz de sus miradas, todo se concreta en un ritmo adecuado, todo se une en una perfecta armonía," (23). Es también descripta como una mujer que hace mucha caridad y que solo piensa en las cosas del cielo. El padre Vicario dice directamente que es una santa (13). Luis la describe como una mujer sumisa, pura y distinguida, como una mujer típica de la burguesía. Sin embargo, después en otra descripción de Pepita, se ve una rebeldía que la saca de ese marco de

mujer obediente. Cuando salen a andar a caballo con varias personas, ella es quien monta el caballo, como hace la persona con poder, y Luis se sube a una mula dócil- “apareciendo en un caballo tordo muy vivo y fogoso, vestida de amazona, y manejando el caballo con destreza y primor notables,” (28). Su imagen en esta escena es de una mujer salvaje, dominante, y para nada conservadora: todo lo contrario de cómo Luis la describía anteriormente- “caminaba con un vestido corto... En la mano el látigo, que se me antojó como varita de virtudes, con que pudiera hechizarme aquella maga,” (29). Con esa varita de látigo, Pepita saca afuera la masculinidad y el instinto de Luis, convirtiéndolo en querer ser la persona que domine. Después de esta escena, Luis le pidió a su padre que le enseñara a andar a caballo, representando un símbolo de hombría y un deseo de “llevar los pantalones” en la relación.

En la segunda parte de la novela titulada “Paralipómenos,” el personaje de Pepita es diverso porque esta vez ella tiene voz. Varias veces se ve que no quiere negar sus sentimientos. Le confiesa al padre Vicario que es mala porque estuvo “queriendo engañar a Dios,” (49) y por ende se define como “una pecadora infernal,” (74). Parece tener una personalidad autodestructiva porque quiere a un hombre que no se puede casar, y eso la lleva a decir cosas dramáticas- “¿no comprende que [yo] moriré de dolor, y que usted, destinado a hacer incruentos sacrificios, empezará por sacrificar despiadadamente a quien más le ama?” (70). En esta parte de la novela vemos una Pepita muy vocal, honesta, y bastante apasionada, todo lo opuesto a lo que sería la mujer ideal de la norma tradicional. Sin embargo, la evolución de Pepita culmina en la unión con su amado Luis y con su transformación en la esposa burguesa, lo cual se ve en la tercera parte de la novela, el Epílogo. Cuando Luis confesó su amor, Pepita se alegró como nunca: Sintió “Las alegrías que no había tenido en su niñez, el gozo y el contento de que no había gustado en los primeros años de su juventud,” representando que lo que necesita Pepita para ser feliz es un hombre, como cualquier mujer de valores conservadores (77).

En esta parte la psicología de Pepita se ve con dos luces diferentes, la de Luis y la del narrador de “Paralipómenos,” no se sabe como es en realidad. Si se nota, que el lenguaje que usa en la segunda parte de la novela es muy avanzado y complicado para una

mujer de veinte años- “¿No tengo razón en prever que usted va a ser un clérigo detestable, impuro, mundanal y funesto, y que cederá a cada paso?” (70). Esto no debería salir de la boca de una señorita que jamás fue educada, sino que parecería ser una falla de la novela, o quizás sea un ejemplo de cómo la mujer burguesa se expresa.

Tomando en cuenta que el diálogo de Pepita no coincide con el personaje y viendo también como el amor prevalece en la novela y que el ambiente se usa solamente para decorar la trama, se hace evidente que *Pepita Jiménez* no es una novela completamente realista. Uno de los elementos del realismo que se ve en la novela es la compleja psicología de los personajes. También es realista porque la trama refleja la realidad y es una mimesis de lo que está pasando en la sociedad española. La transformación de los personajes principales a ser personas estereotípicas del conservadurismo burgués refleja esta mimesis.

Un elemento en la novela que no se asocia ni al realismo ni a ningún movimiento literario, es el cambio de narradores que se ve en toda la novela. La introducción está en primera persona, tal como “Cartas a mi sobrino,” la cual es narrada por Luis. En cambio “Paralipómenos” tiene un autor en tercera persona quien rellena la información omitida en las cartas de Luis, y quien es “un sujeto, perfectamente enterado de todo,” y digno de confianza (46). El epílogo se trata de cartas entre Don Pedro y el Deán, y el que narra es Don Pedro, padre de Luis. Este juego de narradores se puede deber a varias razones. Quizás es para causar diferentes sentimientos en el lector o para dar diversas perspectivas, mientras que le da fuerzas al lector para pensar. Se hace evidente en “Cartas de mi sobrino” y “Paralipómenos” como una persona ve algo con unos ojos y como otra ve lo mismo pero de otra manera. Este aspecto del juego se puede relacionar también con los cambios sociales que están ocurriendo en la época, o sea el cambio de poder.

Lo más importante de la novela, en cuanto a su relación con La Restauración, es el final en el cual Luis y Pepita se casan. Algunas palabras del epílogo nos dicen claramente como la novela empieza siendo una historia complicada de amor, terminando como una característica novela burguesa-

A nadie debe quedar la menor duda en que don Luis y Pepita, enlazados por un amor irresistible, casi de la misma edad, hermosa ella, él gallardo y agraciado, y discretos y

llenos de bondad los dos, vivieron largos años, gozando de cuanta felicidad y paz caben en la tierra (90).

El matrimonio se ve como la solución en la cuestión del amor entre Luis y Pepita. La pareja vive feliz y participan en actividades comunes de un matrimonio, como cuando viajan por Europa y “traen lindos muebles, muchos libros, algunos cuadros y no sé cuántas otras baratijas elegantes que han comprado,” (92) o cuando tienen un hijo. Este acto matrimonial junto a la asimilación de ser otra pareja burguesa más, crean el encierro y la domesticación de la mujer, asegurando el rol de Luis, el hombre, no de Pepita, como la persona con poder en la relación, como se había visto en la escena del caballo. Valera advierte al final de la novela que el matrimonio no es nada fuera de lo común y está de acuerdo con la vuelta al conservadurismo que se vive. En una frase en latín, dice del matrimonio- “Se eleva. Ni es alegre. Ni es amable,” (93). En el matrimonio, se eleva la pasión, pero la vida matrimonial es cotidiana. Al final, Luis y Pepita terminan restaurándose al status quo y vuelven a los valores tradicionales como lo hace España.

Es muy apropiado que esta novela se haya publicado el mismo año que La Restauración de la monarquía borbónica en 1874. La vuelta al status quo es evidente en la psicología de los personajes que van evolucionando hacia los inconfundibles hombres y mujeres de la burguesía. Todo en la novela, desde la estructura de los personajes al cambio de narradores, apoya este desarrollo que culmina en el símbolo conocido de esta clase social: el matrimonio. Cuando uno ve cuanto cambiaron estos personajes, uno se sorprende, sin embargo, esto es lo esperado en la sociedad del siglo diecinueve.

-Magalí Del Bueno Riancho

Máscara azteca



-Ricky Zamudio

¿Por qué se escribió *El gaucho Martín Fierro*?

Al escribir su obra maestra *El gaucho Martín Fierro*, José Hernández tenía una meta clara en su mente. El autor expresa sobre su meta: “Quizá la empresa habría sido para mí más fácil y de mejor éxito, si sólo me hubiera propuesto hacer reír a costa de su ignorancia, como se halla autorizado por el uso en este género de composiciones,” (Castanien 28). Quería cambiar la imagen del gaucho en la sociedad argentina, en particular explicar como el gaucho fue de ser una persona libre a una que tenía problemas en sobrevivir a causa del gobierno que había cambiado durante las administraciones de Bartolomé Mitre y Domingo Faustino Sarmiento. En *El gaucho Martín Fierro*, Hernández pinta una visión simpatizante del gaucho, narrando las injusticias con las cuales se encuentra Martín Fierro y las razones por las cuales un hombre pacífico, se rebela contra el gobierno y se convierte en subversivo. Hace esto usando frases comunes del gaucho, no para mostrar alguna falta de educación o ignorancia de su parte, sino para relacionarse más con la gente del campo que leería su obra. Hernández intenta, en su obra llena de dichos y palabras gauchescos, contar “sus costumbres, sus trabajos, sus hábitos de vida, su índole, sus vicios, sus desgracias, los azares de su vida de gaucho,” (Lanuzza 12) y lo hace de una manera que atrae a lectores del campo que se identifican con el poema por su vocabulario y atrae a los lectores de la ciudad que ven otra explicación por la desobediencia y la actitud del vaquero argentino.

Los gauchos siempre fueron una presencia conocida en la sociedad argentina. Pelearon forzosamente en la Guerra de la Independencia y cuando Juan Manuel de Rosas asumió el gobierno de la provincia de Buenos Aires en 1829, los gauchos estaban “disponible[s] para cualquier trabajo,” primero fueron integrados en los ejércitos revolucionarios y luego en las fuerzas de los caudillos federales, (Adaro). Cuando terminó la época de los caudillos y asumieron el poder los políticos liberales en 1862, las condiciones cambiaron para los gauchos.

En el negocio de tierras, los mejores campos fueron dados

a los jefes del gobierno porteño, mientras Buenos Aires pasaba por un período de “progreso, de crecimiento, europeísmo y yanquísimo nacional,” (Adaro) Estos cambios son la clave por la cual el gaucho estuvo “condenado a muerte,” y por la cual Hernández propuso “salvar al gaucho” al escribir su obra en 1872. Con esta transformación para una sociedad más capitalista como los Estados Unidos y Europa, estos argentinos del campo fueron perseguidos y maltratados, y perdieron “su libertad, su independencia económica, su libre albedrío, [y] su espíritu señorial,” (Adaro). Esa condena a muerte fue por la falta de compasión de parte de los “civilizados,” o sea de los ciudadanos de la ciudad y del gobierno nacional, en especial Mitre y Sarmiento. Bajo el gobierno de Sarmiento, fueron más perseguidos y fueron aniquilados por la política anti-gauchesca que el presidente exigía, y los prisioneros gauchos fueron enviados a la frontera (Adaro). Con la venta de tierras públicas por el gobierno nacional, muchos de ellos se opusieron al abuso de la propiedad, la cual debería ser dividida entre la gente que trabajaba en ella. Los liberales se propusieron eliminar “la barbarie” y civilizar el país, y así las vidas de esta gente “que hasta ese momento se basaban en la tradicional, en la simplicidad criolla, fueron dejadas de lado al elegir la forma de vida europea,” (Adaro). Con las acciones del gobierno, el gaucho se convirtió en el representante de “la barbarie” y se lo veía como el sinónimo del atraso social y como un ser inferior, “ignorante y bárbaro al que había que hacer desaparecer, [y] personaje cómico para que la gente se divirtiera con sus pobres ocurrencias y su asombro de lo que es la ciudad civilizada,” (Adaro). Esta historia rodea *El gaucho Martín Fierro* y explica la imagen que Hernández quería cambiar, y así el autor, en su poema, anuncia que “el ser gaucho es un delito.”

Hernández le escribe su obra *El gaucho Martín Fierro* a esa gente “civilizada” que tenía esta imagen y esta opinión destructora del gaucho: “Al fin me he decidido a que mi pobre Martín Fierro... salga a conocer el mundo...” (Castanien 28). Este hombre llamado Fierro representaba no sólo a una persona, sino a un pueblo: “Martín Fierro es el gaucho luchando contra

aquellos que se creen superiores en la sociedad y que tienden continuamente a oprimirlo, a aplastarlo y a ahogarlo,” (Adaro). Este relato vivo de la vida en la campaña es expresado en cantos, o en payadas, que son canciones improvisadas en el campo. Martín Fierro, un gran payador, canta frecuentemente. Para él es natural cantar, y la obra comienza con él diciendo:

Aquí me pongo a cantar
Al compás de la vigüela,
Que el hombre que lo desvela
Una pena extraordinaria
Como la ave solitaria
Con el cantar se consuela.

(Hernández)

Los lectores se enteran de los sufrimientos de Fierro a través de este poema musical. Hernández “canta males que conocen todos—pero que naidés cantó,” (Lanuza 12). Al usar la payada, Hernández le da un elemento de musicalidad a su poema, y a su vez, se relaciona más con ese pueblo del cual habla a través de Martín Fierro.

La combinación de la forma bella de la obra con la identificación con los gauchos llevó el poema a una popularidad que no se imaginaba. La popularidad de la obra de Hernández fue evidente rápidamente, ya que las primeras ediciones de *El gaucho Martín Fierro* se agotaron y hasta aparecieron ediciones clandestinas. Se vendía en las librerías y hasta en “las más apartadas pulperías de la campaña,” (Lanuza 12). En el campo también fue muy leído o escuchado: “los peones analfabetos solían rodear, en los galpones de las lejanas estancias, a algún lector que recitara los versos; y no faltaron memoristas que supieran decirlos de corrido y sin libros,” (Lanuza 12). Así, *El gaucho Martín Fierro* ingresó en la memoria de la sociedad argentina.

Hernández compartió la segunda parte de la obra de Fierro, titulada *La vuelta de Martín Fierro*, publicada en 1879, con el ex presidente Bartolomé Mitre, mandándole el “modesto libro” para que lo “acepte como un testimonio de respeto de su compatriota” (Lanuza 14). Mitre le contestó amablemente y dijo

que el libro era “un verdadero poema espontáneo, contado en la masas de la vida real,” y que Martín Fierro era “una obra y un tipo que ha conquistado su título de ciudadanía en la literatura y en la sociabilidad argentina,” (Lanuza 14). Al final, la elite de la ciudad, representada por Mitre, había aceptado las obras de Hernández como algo inolvidable en la literatura argentina. Sin embargo, el hecho que Hernández haya usado tantas palabras que no están en el castellano diario de los porteños le quedó como un enigma al líder, porque Mitre le escribe a Hernández:

Creo que Ud. ha abusado un poco del naturalismo y ha poblado sus versos de ciertos barbarismos que no eran indispensables para poner el libro al alcance de todo el mundo, levantando la inteligencia vulgar al nivel del lenguaje en que se expresan las ideas y los sentimientos comunes del hombre (Lanuza 14).

Mitre desprecia el uso de lenguaje gauchesco por parte de Hernández y le dice que no está de acuerdo con la filosofía social del autor la cual “deja en el fondo del alma precipitada amargura,” (Lanuza 14). ¿Será porque Hernández denuncia las injusticias que los gauchos sufren para cambiar una imagen incorrecta? ¿O será que Mitre realmente no entendió la función de la obra? Las dos explicaciones son muy probables, sin embargo, visto con los ojos de hoy en día, queda claro lo que hizo Hernández para corregir el retrato erróneo del gaucho y para que a su cultura no se la viera como un atraso social.

Al contar las injusticias del gaucho, Hernández fue cambiando la imagen negativa. Habiendo vivido en la campaña él mismo, Hernández sabía de los sufrimientos del gaucho y había compartido las mismas costumbres y el lenguaje. Cuando tuvo nueve años, la madre de Hernández falleció y su familia se mudó al sur de la provincia de Buenos Aires a Camarones, allí vivió por nueve años y “entró en contacto con el estilo de vida, las costumbres, la lengua y los códigos de honor de los gauchos,” (“Biografía de José Hernández”). Con este conocimiento, habla mucho de las injusticias en la frontera cuando Martín Fierro fue forzado a pelear contra los indios. En sus primeros cantos, el gaucho cuenta de la vida que tenía antes

de ser mandado a la frontera:

Tuve en mi pago un tiempo,
hijos, hacienda y mujer;
pero empecé a padecer.
Me echaron a la frontera,
¡Y que iba a hallar al volver!
Tan solo hallé la tapera.

(Hernández)

Habla también de las mentiras del gobierno cuando fueron ordenados a irse de sus casas para pelear por el país en contra los indios, en la frontera del territorio argentino, Fierro canta que el juez le dijo: "Muchachos a los seis meses/ los van a ir a revelar," (Hernández). En esta frase, vemos como Hernández incluye el lenguaje y estilo de hablar del gaucho, porque por más que haya citado algo que dijo el juez, incluye su lingüística porque dice "revelar" en vez de "relevar." Esta es una de las "barbaridades" de las cuales habló Mitre, y también es uno de los ejemplos de cómo Hernández le hablaba a la gente del campo.

La mentira de que iban a volver en seis meses se hizo evidente cuando no volvieron después de un año y cuando los trataban mal "como se trata a los malevos," es decir hombres malos o matones (Hernández). Los sufrimientos que Fierro padeció en sus batallas y la dificultad de pelear contra el indio por falta de armas adecuadas, mostraron más negligencia de parte del gobierno hacia los gauchos:

Ya me tenía medio loco
la pobreza y los ratones...
Aquello no era servicio
ni defender la frontera;
aquello era ratonera.
En que solo gana el juerte;
Era jugar a la suerte
Con una taba culera

(Hernández).

El trabajo de pelear no era algo que les venía fácil, el autor lo compara a un juego porque se dependía mucho de la suerte y de ser "juerte," o fuerte. La frase "con una taba culera" se refiere a

un juego que los gauchos heredaron de los españoles que se jugaba usando una taba, o el hueso astrágalo de la vaca, ("Diccionario de palabras argentinas"). La "taba culera" era la taba defectuosa que caía con la cola para arriba, ("Diccionario de palabras argentinas"). Hernández se refiere a que los gauchos jugaban combatiendo con una taba defectuosa o con las piezas del juego incompletas y que el gobierno no les había dado la taba correcta para poder defenderse. Acá también usa parte de la cultura del gaucho para contar una injusticia sin denunciar al gobierno directamente.

Fierro también canta de sus preocupaciones en cuanto al trabajo que le pagaba muy poco pero que le exigía mucha energía y fuerza:

Yo primero sembré trigo.
Y después hice un corral.
Corté adobe pa' un tapial.
Hice un quincho, corté paja...
¡La pucha que se trabaja
sin que le larguen un rial!

(Hernández)

La falta de dinero suficiente se ve claramente en la frase "sin que le larguen un rial." Un rial se refiere a la moneda española, el real, que se usaba antiguamente en España desde el siglo XIV hasta mediados del siglo XIX, ("Diccionario de palabras argentinas"). A los gauchos ni siquiera se les pagaba una moneda tan básica como un "rial."

Con estas injusticias, se hace evidente lo duro que era la vida de esos hombres de campo. Hernández también muestra la corrupción del gaucho como culpa del gobierno por la negligencia y el maltrato, tanto en la frontera como en las pampas. Fierro es descrito como un hombre pacífico: "Que nunca peleo ni mato/ sino por necesidad," (Hernández). A la misma vez, es visto como uno que quiere obedecer a la autoridad si la autoridad también lo respeta: "Es güeno vivir en paz/ con quien nos ha de mandar," (Hernández). Pero con el tratamiento cruel que recibe Fierro, estas virtudes son borradas cuando es forzado a estar en el ejército. En esta frase, otra vez vemos un cambio en la sintaxis de

una palabra, en este caso la palabra “bueno” que Hernández escribe con “g” y una diéresis encima de la “u” para demostrar el acento del gaucho y relacionar sus palabras con sus creencias.

En todas las modificaciones lingüísticas de las palabras de Martín Fierro que se ven en las descripciones de las injusticias que sufre, Hernández ha creado un “tipo que personifica el carácter de nuestros gauchos, concentrando el modo de ser, de sentir, de pensar, y de expresarse que les es peculiar,” (Lanuza 12). Al usar el lenguaje de los gauchos “Hernández hoped to inculcate in them the social and moral virtues by which they must cultivate in order to survive as citizens of the Argentine republic,” (Castanien 29). Usaba la manera de hablar gauchesca para darle a la gente de la ciudad un poco de ese conocimiento a la vez que intentaba cambiar el perfil negativo que tenían.

Esta obra maestra de José Hernández es una cacofonía de dichos gauchescos, historia argentina, injusticias de la gente del campo, y poesía inolvidable. Con la mezcla de estos elementos, Hernández logró cumplir su meta de cambiar la imagen del gaucho y crear un lugar para él en la cultura argentina para siempre.

-Magalí Del Bueno Riancho

Obras Citadas

- Adaro, Daniel. "Los gauchos: los marginados de la política liberal." *Monografías*. 10 Apr 2007 <<http://www.monografias.com/trabajos6/inga/inga2.shtml#gau>>.
- "Biografía de José Hernández." *Martín Fierro*. 2000. Diseño Selva. 24 Apr 2007 <<http://www.coopvvg.com.ar/selva/martinfierro/biografia.htm>>.
- Castanien, Donald G. "Hernández's Didactic Purpose in 'Martín Fierro'." *The Modern Language Journal* 37 (1953): 28-32.
- "Diccionario de palabras argentinas." Clarín. 24 Apr 2007 <http://www.latimer.com.ar/miscelaneas/dicc-palab_arg.htm>.
- Hernández, José. "El gaucho Martín Fierro." *Literatura Argentina*. 10 Apr 2007 <<http://www.literatura.org/Fierro/mfl.html>>.
- Lanuza, José Luis. *Prólogo del Martín Fierro*. Buenos Aires: Albatros, 19??.

¡Qué vida de la mujer! en la poesía de Rosario Castellanos

Rosario Castellanos (1925-1974), una mujer fuerte y escritora mexicana del siglo XX, escribía sobre su experiencia como una mujer, pero la paradoja de su poesía es que se encontraba su voz poética por el silencio de los otros miembros de su sexo. Aunque las mujeres de su época fueron mudas sin mucha oportunidad de hablar, su propia voz independiente y rebelde salió fuertemente. En contra de las estructuras patriarcales de su mundo y su época, los poemas de Castellanos pintan una vista de la realidad de la mujer al revés de lo tradicional. Su perspectiva mujeril se basa en imágenes conocidas por todo el mundo, pero ella reconstruye estos modelos para luchar contra opresión de las mujeres y redefine el papel femenino.

Según Maureen Ahern, este “life-long inquiry into the question of women’s place in culture” de Castellanos comenzó con su tesis de graduada *Sobre cultura femenina* (1950), pero su historia de vida empezó mucho antes (“Reading Rosario Castellanos: Contexts, Voices, and Signs” 3). La gran autora nació en el año 1925 en la ciudad de México. Aunque fue una mujer independiente, cuando era niña, el biógrafo Oscar Bonifaz explica, “Rosario did not exist, if indeed she even breathed” (17). Es decir, fue una chica muy tímida y tuvo una juventud muy solitaria, causada especialmente por la muerte de su hermano menor, a quien sus padres amaron mucho más que a ella. No hablaban mucho los padres con su hija, pero cuando ellos se murieron, Castellanos encontró una nueva libertad en su vida. Sin la influencia de sus padres, una voz fuerte salía de Castellanos porque podía seguir con sus sueños de escribir y estudiar la literatura. Como autora y profesora profesional tuvo mucho éxito, escribiendo para varias revistas como *Excélsior*, publicando libros de cuentos y poesía—*Balún-Canán* (1957) y *Oficio de tinieblas* (1962), al nombrar unos—ganando premios reconocidos como los de Xavier Villartutia y de Sor Juana Inés de la Cruz por sus obras y siendo la embajadora mexicana a Israel.

Castellanos nunca pudo separar su experiencia como madre y mujer de sus escrituras: como dice Frank Dauster en su estudio de esta poeta, “the multiple obligations of which she wrote so often—wife, mother columnist, teacher, and finally diplomat—had interfered with her creative work” (158). Estos diferentes papeles que tenía Castellanos llenaron sus obras, especialmente unos poemas

del poemario *Poesía no eres tú* (una colección de poesía publicada entre 1948 y 1971), que hablan de su vida femenina. Este poemario, que se compuso durante los últimos años de su vida, se enfoca en “the search for her own voice, the exploration of otherness, and the reversal of myth imposed on female experience in Mexico” (Ahern, “Rosario Castellanos” 1297). En particular, se llena de las preconcepciones mundiales de la mujer que desafía Castellanos. En el poema “Nazareth,” por ejemplo, la escritora emplea la imagen de la sagrada Virgen María para ilustrar la idea de que aunque la mujer debe ser reverenciada como María, en nuestro mundo, ella es pequeña, significando una gran ironía. Esta digresión entre la costumbre y lo verdadero ocurre también en “Se habla de Gabriel” donde Castellanos habla de las dificultades e indecisiones de una mujer que será madre y en “Poesía no eres tú” cuando la autora juega con el concepto de la mujer ideal de Gustavo Bécquer. Usando estos tres poemas de su poemario *Poesía no eres tú*, Rosario Castellanos dedica sus obras a romper las estructuras opresivas y patriarcales de su sociedad y fortalecer a la mujer de su mundo. Aunque la voz femenina había sido muda antes de ella, su poesía y sus otras escrituras les dan a todas las mujeres una voz valiente que se esconde muy dentro de sus almas.

Aunque el poema “Nazareth” por Castellanos es muy corto, compuesto por nada más que seis líneas, tiene un significado muy profundo. En esta obra, Castellanos les presenta a sus lectores la imagen de la Virgen María. La voz poética relata en los primeros versos, “pienso / en María, ese vaso de elección” (2-3). Al llamarle a ella así, es claro que María es la elegida de Dios. En la cultura mexicana, María tiene una gran importancia por ser la madre de Jesús, por ser la santa madre de Dios. Por lo tanto, la gente católica le da a María una gran reverencia porque ella representa la mujer más sagrada del mundo, la más elevada y la más perfecta.

No obstante, Castellanos desafía esta idea clásica con unos “mensajes subversivos” como los caracteriza Ahern (“Reading Rosario” 17). Al romper con la visión ideal que llegó el ángel Gabriel a María en un lugar bendito y puro, lleno de luz y el espíritu de Dios, la voz del poema desciende “a la cueva en que el Arcángel hizo su anuncio” (1-2). En vez de crear la llegada tradicional del ángel, su aparición a María ocurre en una cueva que representa más que la humildad, el frío, la oscuridad y el aislamiento. Este dibujo

del anuncio del nacimiento de Cristo no lleva un buen sentimiento; en cambio, suena más como una mala noticia. Castellanos apoya esta imagen cuando la llama a María un vaso “quebradizo” y “demasiado pequeño” (4, 5). Al usar estas palabras, María no parece mujer ni fuerte ni excepcional sino frágil, débil y delicada. En contraste con la percepción de la María ideal, Castellanos le da por su “Nazareth” una nueva manera de pensar en la santa Virgen a su sociedad—una idea rebelde y escandalosa.

Más que un cambio a la representación tradicional de María, “Nazareth” representa un comentario social brutal por Castellanos, llamada una “rebel” por Bonifaz (14). La última estrofa de la obra compara el vaso de María a todos: “Como todos los vasos, quebradizo. / Como todos los vasos, demasiado pequeño / para el destino que se vierte en él” (4-6). Al repetir las palabras “todos los vasos,” Castellanos en realidad hace una comparación entre María y “todas las mujeres,” y aquí se puede ver cómo la escritora le da voz a la mujer. Aunque la madre de Dios—la mujer de las mujeres—recibe la reverencia de todos los hombres, ella representa a todas las mujeres, y la mujer del mundo de Rosario Castellanos es un vaso “demasiado pequeño.” En esta sociedad moderna, la mujer no recibe el respeto que merece y no vale lo que debe. Por eso, María, símbolo de todas sus hijas, no parece tan digna.

Este poema de Castellanos lucha contra la “patriarchal tradition” y por la obra “Rosario Castellanos reversed Mexican myths as she searched for a historical and social place for women within a cultural tradition that silenced them” (“Reading Rosario” 7). Este mito de la Virgen María, muy cerca a los corazones mexicanos, tiene mucha importancia para esta cultura, pero Castellanos lo usa para gritar en voz fuerte que la condición de la mujer, que debe ser más noble como la santa madre, no consta justa. Como María en “Nazareth,” Castellanos frecuentemente manifestaba un carácter muy reservado y una debilidad física, pero siempre “she was a woman of many contrasts, and she carried within her tremendous strength and astonishing courage” (Bonifaz 44). Por este poema, se ve esta timidez de Castellanos en la imagen de María, pero también se ve el lado fuerte de Castellanos por su grito sobre el estado injusta de la mujer, que muchas veces no llama la atención.

El próximo poema de Castellanos, “Poesía no eres tú,” también rechaza las costumbres e ideas sociales que le encogen a la

mujer, enfocando en la igualdad, el valor y la voz. En vez de usar la imagen religiosa de la Virgen María como en "Nazareth," "Poesía no eres tú" refiere a la imagen ideal de la mujer del escritor romántico Gustavo Adolfo Bécquer, y por este segundo poema, Castellanos resiste lo convencional otra vez. Para los hablantes españoles, la Rima XXI (1871) por Bécquer, que pregunta "¿Qué es poesía?" y termina con la afirmación "Poesía... eres tú" es muy conocido (3, 4). Ahern explica que este poema es el "symbol of Romantic poetry" más conocido en el mundo español, y "Castellanos [negates] Bécquer's message" en su propia poesía ("Reading Rosario" 26). Su poema es una respuesta que contradice Bécquer—en las palabras de Myriam Jehenson, un "feminist reversal of the well-known lines by the nineteenth century Spanish poet, G.A. Bécquer" (125). En su poema, Castellanos juega con la construcción por Bécquer de la mujer idealizada, con la "pupila azul" y la cambia completamente (2). Para la escritora contemporánea, la poesía no representa un cuerpo físico de una mujer con ciertas características perfectas sino un diálogo entre amantes, un amor más profundo que lo que describe Bécquer.

Las primeras líneas de "Poesía no eres tú" comienzan, "Nada hay más que nosotros: la pareja" (3). En este verso, se ve, perfectamente, que la poesía no es solamente una mujer perfecta, como ha pensado Bécquer; en cambio, la poesía consiste en una relación entre dos personas. Aquí, el hombre no domina a la mujer porque los dos caminan juntos en su relación. Al decir "nosotros: la pareja," enfatiza la voz poética la importancia de la unión entre dos seres humanos—aunque uno es hombre y la otra es mujer—en un amor sincero, en una amistad entre iguales. Asimismo, escribe Castellanos, "Porque si tú existieras / tendría que existir yo también. Y eso es mentira" (1-2). Ciertamente, la voz poética aclara que su existencia, su vida, no depende en el hombre, y afirma la igualdad. Esta mujer existe por sí misma, aunque se junta la pareja. En contraste con la obra poética de Bécquer donde habla un hombre dominante que mantiene el poder observándole a la mujer como sujeto, estas características de la relación entre los sexos que describe Castellanos en su poema transforman "patriarchal images of women into new feminist signs" ("Reading Rosario" 30). Redefine Castellanos una nueva relación donde cada uno posee poder y donde no hay sujeto ni objeto—sólo dos iguales.

La contradicción de Bécquer por Castellanos continúa cuando la voz poética no pone énfasis en lo físico sino en el compañerismo. Dice la voz poética que los amantes tienen "las dos cabezas juntas, pero no contemplándose / (para no convertir a nadie en un espejo)" (5-6). El significado de estas líneas regresa "to a deeply humane commitment" (Dauster 160). Es decir, la relación de esta pareja no depende en las apariencias, que se ve por el "espejo." En cambio, "las dos cabezas" descansan "juntas," y aquí se encuentra la clave: es necesario que el hombre y la mujer, según las palabras de Castellanos en este poema, sigan juntos. El momento que uno se convierte en "espejo," un objeto para mirar y admirar lo físico, se quita la humanidad de alguien. Para Castellanos es indispensable luchar con esta costumbre que ha creado Bécquer donde el hombre aprecia solamente la belleza de la mujer sin darse cuenta de su alma, su cariño y su valor como otro ser humano.

Al llegar al fin del poema, Castellanos le da voz a la mujer que ya se ha identificado como compañera igual del hombre. La voz poética expresa que "la mudez que pide voz / al que tiene la voz... reclama el oído del que escucha" (11-3). Se diferencia de la obra de Bécquer donde la mujer no tiene ninguna voz porque la mujer "reclama el oído" con éxito aquí. En la rima de Bécquer sólo habla el hombre mientras que la mujer, objeto de los deseos del hombre, aparece en silencio. Pero Castellanos nos cuenta de una relación completamente diferente, donde la mujer que nunca ha tenido voz le pide al hombre, y él, por la primera vez, concede escuchar. Este triunfo se manifiesta en la conversación entre el hombre y la mujer, acallando al hombre opresivo que no le permite a la mujer hablar. En las últimas líneas, la voz del poema afirma, "Con el otro / la humanidad, el diálogo, la poesía, comienzan" (14-5); entonces, para Castellanos, "otherness becomes dialogue" entre dos iguales, donde cada uno tiene la voz y el respeto recíproco ("Reading Rosario" 9).

Finalmente, de la misma manera que Castellanos opone las percepciones equivocadas de la mujer en "Nazareth" y "Poesía no eres tú," su obra poética "Se habla de Gabriel" les presenta a sus lectores una vista de la maternidad completamente diferente de lo tradicional. La cultura mexicana apoya el idealismo machista, asignando a cada sexo su papel en la familia y en la sociedad. El hombre, por ejemplo, es la cabeza de la familia; su palabra es la ley. Por otro lado, el papel de la madre incluye cuidar a los niños,

cocinar la comida, arreglar la casa—todas cosas domésticas; además, se exige que ella escuche en vez de hablar, que sea obediente en vez de independiente. En su estudio de muchas voces de mujeres fuertes en la literatura, Naomi Lindstrom explica que por su vida Rosario Castellanos notó estos “harmful effects of socially-imposed sex-role distinctions,” y por eso ella tuvo que cambiarlos, creando una vista más completa, incluyendo las dificultades de ser mujer (11). En “Se habla de Gabriel,” en particular, Castellanos está de acuerdo con unas de estas costumbres, diciendo que ser madre implica que siempre tiene alguien más en su vida: “se fue lo último que tuve de soledad” cuando se nació Gabriel (15). Pero, en la mayoría de los versos del poema, expresa la autora las dificultades de ser madre, llamando a su hijo alguien que la molesta y expresando un sentimiento raro, extraño y escandaloso para una madre.

Por el poema, ella contradice las ideas generalizadas por la sociedad y relata otra realidad de la madre. “Se habla de Gabriel,” describe Ahern, “looks at pregnancy and motherhood, not as a mystical, sacred state but as a time of physical discomfort and emotional adjustment to the growth of oneself and to the child who is the other within her body” (“Reading Rosario 21). Como el otro, este niño le molesta a la voz poética. La madre dice, “mi hijo me estorbaba,” comparándolo a un disturbio desagradable (1). Para ella, su hijo, en vez de representar un buen milagro de su vida y traerle una gran alegría a su madre, puede “robarle su color a mi sangre, añadir / un peso y un volumen... a mi modo de estar” (7-9). Aunque este chico es joven e inocente y nada más, la voz poética le llama un ladrón que roba la “sangre,” la vida, de su madre sólo por su nacimiento. Aunque este chico no tiene ganas específicas de complicar la vida de su madre, al nacerse la obstaculiza por llevar “peso” y “volumen”. Por lo tanto, es evidente que este poema por Castellanos reconstruye la idea de ser madre y causa que los lectores se den cuenta de los obstáculos de la maternidad que las ideas sociales no entienden.

Además, Castellanos se refiere al sacrificio emocional que hace la madre y al dolor físico que ella tiene que sufrir cuando pasa su hijo “por esa / hemorragia” (13-4). El embarazo es “the ultimate female metaphor,” y Castellanos usa este poema para poner todas las generalizaciones y creencias de la madre al revés (“Reading Rosario” 21). Para esta voz poética, no se describe el embarazo

como el comienzo de la vida sino como una invasión de la vida que ya existe. La voz describe a su hijo, terriblemente “ocupando un lugar que era mi lugar” (2); también, él está “haciéndome partir en dos cada bocado” (4). No se encuentra el cariño que normalmente llega con el nacimiento; en cambio, Castellanos indica la competencia por la vida entre la madre y su hijo. El niño se convierte en una obligación para la mujer—no es objeto del amor dulce y el cuidado tierno. Hay que luchar para la vida en este poema, una realidad de la maternidad que nunca sale abiertamente.

Sigue adelante la voz poética, “Fea, enferma, aburrida / lo sentía crecer a mis expensas,” enfatizando el precio de tener este niño (5-6): cuesta su belleza, su salud y su placer. Esta mujer no es desinteresada como debe ser; ella tiene sus propias metas y deseos, y por este embarazo le duele el cuerpo físicamente y la hace daño emocionalmente también. La voz poética simplemente piensa en su hijo como una responsabilidad ardua en vez de un niño vivo y desesperado por su amor. Todas las emociones de ser madre—el miedo, la frustración y el compromiso—se manifiestan en este poema con el escribir el nombre del hijo de Castellanos, Gabriel, como lo hizo la autora cuando era niña y murió su hermano: “writing his name was necessary, for in doing so, release came at last” (Bonifaz 17). En “Se habla de Gabriel,” la misma descarga emocional emerge, y este poema arroja luz en un lado de la maternidad que se esconde por las normas sociales.

En conclusión, los poemas de Rosario Castellanos, especialmente “Nazareth,” “Poesía no eres tú” y “Se habla de Gabriel” estudiados en este trabajo, “reflect her concern with giving voice to feminine experience” que siempre antes estaba muda (Lindstrom 14). Palabra tras palabra, Castellanos le da voz a la mujer, desafiando los mitos culturales y patriarcales que afirman que la vida de la mujer es de cierta forma: de ser pequeña, obediente, silenciosa y alegre como madre. Pero Castellanos sabe, por su propia experiencia, la realidad de la mujer más que estas ideas rígidas. Aunque a veces lo tradicional es la verdad, a veces no es, y por eso ella añade otros puntos de vista a estas normas. La poesía de Rosario Castellanos desea mostrar que es posible que a la mujer no le guste la maternidad; que también la mujer debe pedir el respeto que se merece; y que aunque la Madre Virgen recibe la reverencia de todos, la mujer del mundo no la tiene.

Al presentarles a sus lectores una nueva perspectiva de la vida femenina, Castellanos les enseña la verdad que ella sabe. En su vida, Castellanos dijo, "I love poetry like a calling," y es cierto que por la voz poética de la mujer que se encuentra en los poemas, la autora utiliza su propia voz y su propia experiencia, llenando su poesía con un tono muy personal e íntimo (Bonifaz 39). Como escritora descubriendo "her role as a woman in a male-dominated society," Castellanos encuentra su propósito literario en desafiar las percepciones y las estructuras patriarcales que dominaban a la mujer, cambiándolos en una vista donde la experiencia de la mujer tiene valor (Dauster 29). Una gran poeta para las mujeres, Rosario Castellanos, por su poesía y con una voz fuerte que grita por la igualdad, esfuerza a su sexo y revela la realidad femenina que nunca antes aparecía.

-Isabel Arrastia

Obras citadas

- Ahern, Maureen. "Reading Rosario Castellanos: Contexts, Voices, and Signs." *A Rosario Castellanos Reader: An Anthology of Her Poetry, Short Fiction, Essays, and Drama*. Austin: U of TX P, 1988. 1-77.
- . "Rosario Castellanos." *Latin American Writers*. 3 vols. New York: Charles Scribner, 1989.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. "XXI." *Rimas*. Ed. José Luis Cano. Madrid: Letras Hispánicas, 1984. 61.
- Bonifaz, Oscar. *Remembering Rosario: A Personal Glimpse into the Life and Works of Rosario Castellanos*. Trans. Myralyn F. Allgood. Potomac, MD: Scripta Humanística, 1990.
- Castellanos, Rosario. "Nazareth." *Poesía no eres tú*. México: Letras Mexicanas, 1972. 328.
- . "Poesía no eres tú." *Poesía no eres tú*. México: Letras Mexicanas, 1972. 301-302.
- . "Se habla de Gabriel." *Poesía no eres tú*. México: Letras Mexicanas, 1972. 291.
- Dauster, Frank. *The Double Strand: Five Contemporary Mexican Poets*. Lexington: UP of Kentucky, 1987.
- Jehenson, Myriam Yvonne. *Latin-American Women Writers: Class, Race, and Gender*. Albany, NY: State U of NY, 1995.

Tres poemas, una víctima

La imagen femenina es un elemento cautivante que aparece constantemente en la poesía a través de los siglos. La mujer es usada de muchas maneras por los autores pero una de las más comunes es la representación de la mujer como víctima. Superficialmente, las damas de los poemas "Soneto XXIII" de Garcilaso de la Vega del siglo dieciséis, "Redondillas #92" de Sor Juana Inés de la Cruz del siglo diecisiete, y "Oración por Marilyn Monroe" de Ernesto Cardenal del siglo veinte invocan ideas muy diferentes de la mujer. En realidad, los tres son ejemplos magistrales de sus propias épocas en el que usan el tema recurrente de la victimización de la mujer. Aunque aparece en diferentes formas: como objeto, como rebelde, y como ícono perdido, la mujer oprimida, explícita o implícita, es utilizada por estos autores para comunicar sus distintos mensajes a su público contemporáneo.

En el "Soneto XXIII," Garcilaso de la Vega describe una mujer característica del Renacimiento que, por su belleza pura, es un objeto de admiración. Este es uno de sus sonetos famosos por su "riqueza adjetival, un gran poder pictórico y plástico y un dominio completo de la forma" (Snell 175). En sus dos cuartetos y dos tercetos tradicionales de estructura rimada ABBA CDEDCE, es visible la transición de una descripción superficial y específica a un aviso universal de la mortalidad (Snell 176). Las primeras líneas de este poema expresan los dos temas principales de "the red rose of passion and youth [and] the white lily of chastity and restraint" (Stanton 198). Estas dos flores sirven como símbolos y como representantes de la estructura básica del poema completo. En el principio, empiezan juntos como componentes de la perfección de la cara de la mujer pero las ideas que representan reaparecen continuamente por todo el poema. En paralelo a estas flores diferentes, Garcilaso crea un conflicto entre la lujuria y el respeto de la voz poética para esta dama usando palabras contrastantes como los adjetivos "ardiente" y "honesto" y los verbos "enciende" y "refrena" (Vega 145: 3-4). Esta misma lucha interna está representada por la tensión entre el metro y la puntuación de muchas de las líneas—a veces la puntuación indica pausa pero el metro requiere que la fluidez continúe. Aunque al principio el hombre aparece como víctima de la belleza de la mujer, de pronto vemos que esto no abarca la historia en su totalidad.

En el segundo cuarteto vemos una descripción sensorial que produce una efigie de la mujer esencialmente ideal con "el cabello, que en la vena/ de oro se escogió" y con "cuello blanco, enhiesto" (Vega

145:5-7). El cuello recto y largo de la mujer le da una cualidad aristocrática e inalcanzable típica de las mujeres de la corte en este tiempo (Stanton 199). En estas líneas también ocurre el otorgamiento de vida a la mujer, pero no a través de la descripción de sus propias acciones, sino por su sujeción a la mirada imponente del hombre y al viento que “mueve, esparce y desordena” (Vega 145:8). Estas dos molestias a la tranquilidad aparente de la dama representan su vulnerabilidad a los hombres admiradores y a los elementos de la naturaleza. No obstante, la entidad de la mujer es descrita solamente por medio de objetos de hermosura y por eso no puede protestar. Su identidad no es más que algo bonito que les da placer a los hombres cuando la ven.

En el primer terceto aparece el mensaje clásico del Barroco del *carpe diem* (Stanton 200), con el mandato “coged de vuestra alegre primavera/ el dulce fruto” (Vega 145:9-10). Es obvio que la mujer sirve como mecanismo inanimado para comunicar la potencia inevitable del pasar del tiempo para los mortales seres humanos. Sirve como un símbolo de la fertilidad pero un símbolo y nada más, algo sujeto a todo lo de su alrededor, sin voz y sin personalidad. Además, en la penúltima línea “todo lo mudará la edad ligera,” la voz poética la generaliza como cualquier otra cosa que es afectada por los años (Vega 145:14). En la transición de tono observante a tono didáctico, la mujer se queda muda y sin movimiento.

Aunque sea implícita la opresión de la mujer en este poema, es claro que Garcilaso ilustra el retrato femenino fundamentalmente limitado a una figura corporal. El poema la describe como una fuente de lindeza, pero es totalmente superficial y muy representativo de la actitud en referencia a las mujeres del siglo dieciséis. Como esta dama anónima, ellas fueron objetos de deseo pero nadie las oía ni les hacía caso. No fueron consideradas como intelectuales ni como líderes. Como consecuencia, aunque dominaban las líneas de los poemas y las lonas de las pinturas Renacentistas, las mujeres de esta época fueron víctimas de la sociedad patriarcal en la que vivían que las mantenía calladas y oprimidas (Stanton 203). A fin de cuentas, la opresión de la representación femenina del poema es un efecto indirecto de llegar al propósito de Garcilaso de hacernos recordar que no vivimos para siempre y que las cosas bellas como las ordinarias se envejecen. Sin embargo, el silencio de la mujer tiene mucho sentido, especialmente en el contexto en que fue creada.

Sor Juana Inés de la Cruz, una de los poetas más estimados del siglo diecisiete describe a la mujer de una manera mucho menos

concreta, pero de potencia innegable. Su renombrado poema “Redondillas #92” consiste en cuartetos octosilábicos con rima ABBA (Peden 147) y empieza con la declaración fuerte: “Hombres necios que acusáis” (Cruz 148:1). Para un efecto irónico, usa la tradición Renacentista de quejarse de abusos para comunicar una idea revoltosa de los derechos intelectuales de las mujeres (Sabat-Rivers 3). En estas líneas venenosas como “siempre tan necios andáis/ que, con desigual nivel,/ a una culpáis por cruel/ y a otra por fácil culpáis” (Cruz 148:33-36), la voz poética “attacks the arrogance of all men everywhere” (Sabat-Rivers 4). El tono es muy vengativo y las palabras manifiestan un mensaje totalmente accesible—uno que “criticizes men for manipulating women, and reprimanding women for their passivity and submission to men” (Peden xxxiii). En contraste a la mujer silenciosa del “Soneto XXIII,” esta mujer se ocupa en una diatriba valiente que aparece como una catarsis de la frustración de todas las que han sido oprimidas por tanto tiempo.

En el cuerpo del poema, Sor Juana emplea la sátira y alude a figuras históricas como Thais, “the Athenian mistress of Alexander the Great and Ptolemy” y Lucrecia “a Roman exemplar of the ‘virtuous wife’” para mostrar la hipocresía de los hombres que persiguen un tipo de mujer con quien acostarse y después condenarla, y otro tipo con quien casarse y después maltratarla (Peden xxxii). Es más, Sor Juana “acus[es] them of the very vices they impute to women,” haciendo algo históricamente revolucionario (Paz 304). Ella logra este esfuerzo por medio del uso de frases como “sin razón” (Cruz 148:2), “incitáis al mal” (8), “parecer loco” (14), que son normalmente usadas por los hombres para describir a las mujeres porque las consideran dominadas por sus emociones. A diferencia del comportamiento esperado de la mujer, Sor Juana es imprudente y audaz, usando su inteligencia y talento con palabras para repartir un argumento muy válido a los hombres que desestimaron las mujeres e impidieron que destacaran su potencial (Paz 304). Casi el opuesto de la dama de Garcilaso, aquí la voz poética domina el poema y representa una mujer llena de vida, calor, pero más importante, de pensamientos lógicos y robustos.

Este poema también se diferencia del otro porque es una reacción directa a la opresión de las mujeres, encargando a Sor Juana como la voz poética. Describe la victimización de las mujeres del siglo diecisiete de una manera mucho más clara y detallada que la de Garcilaso, a causa de que Sor Juana era una feminista antes del movimiento que hoy conocemos. Este vigor seguramente se deriva de su experiencia personal de estar atormentada no solamente por ser

mujer en un mundo dominado por los hombres, pero también por ser intelectual en un tiempo cuando esto no era aceptado en su sexo (Sabat de Rivers 422). Sor Juana emite el ardor y “expresses her rebellion against a World based on man’s superiority to woman by asserting her belief in the absolute equality between the sexes and in the right of a woman to intellectual activity” (Sabat-Rivers 5). Su sátira poderosa y famosa era una manera de responder a la situación histórica y era crucial para su tono distintivo y mensaje completo (Paz 303).

Mucho del poder del poema se deriva de “expos[ing] the absurdity and lack of reason entailed in men’s treatment of women” (Merrim 66) en una época en que las mujeres fueron restringidas a la casa, a la corte, o al monasterio y todas estas áreas fueron dominios del hombre (Peden xxv). Desde jóvenes se dieron cuenta que tenían muy pocas opciones y se les exigía adoptar el papel de señora y ama de casa, “objects of adoration [in the court], [or] silent and contemplative observers [as nuns]” (Peden xxv). Sor Juana muestra un aborrecimiento por el entrapamiento que sintieron las mujeres a causa de las expectativas de la sociedad. En la última línea ella afirma que los hombres son “carne, diablo, y mundo,” una descripción final implicando el carácter masculino como odioso y poderoso (Cruz 148:68). Sin embargo, quita el dominio absoluto del hombre a través de su desaprobación en parte a las mujeres también, para quienes luchó “not with weapons [the way of men] but with poetry” (Peden xli). Su retrato de la mujer incluye todo lo interior de la mujer, excluyendo adrede el exterior físico el cual era el enfoque de numerosos otros poemas. En definitiva, ella quiso describir no la belleza efímera, sino la condición duradera de las mujeres para instigar cambios profundos.

Pasando al siglo veinte, Ernesto Cardenal, considerado como “the most renowned poet in Latin America,” también presenta una imagen de la mujer lleno de sentido (Dawes 1). Su poema “Oración por Marilyn Monroe” se ha convertido en uno de sus poemas más famosos por su uso de la actriz totalmente inesperado en ese tiempo de encanto y atracción a las películas de Hollywood. Cardenal expone el origen humilde y la historia triste detrás de esta cara linda y crea un tono “ironic and somber” (Dawes 3). Uno de los aparatos más prominentes es el contraste entre Marilyn como “huerfanita violada a los 9 años” y la estrella de quien nos enamoramos—una bella llena de energía y sensualidad (Cardenal 239:5). La imagen que resuena por todo este poema es una de Marilyn en que está:
sin ningún maquillaje

sin su Agente de Prensa
sin fotografías y sin firmar autógrafos
sola como un astronauta frente a la noche espacial
(Cardenal 239:7-10).

Aunque tenía tantos aficionados, no sentía una conexión sincera con ninguna persona de las multitudes que la miraban con celos y con adoración. Esta descripción cautiva efectivamente la artificialidad de la fama en contraste con la verdadera soledad de esta mujer. Además de este efecto es la relación preocupante entre su crecimiento público y su estado miserable.

Cardenal extiende esta soledad a un tema más universal. En la línea 34, escribe que “ella tenía hambre de amor y le ofrecimos tranquilizantes” (Cardenal 239:34). Aquí incluye no solamente la voz poética pero también el lector usando la primera persona en plural, y también en otras ocasiones como en el apóstrofe a Dios, “perdónanos” (Cardenal 239:31). Estas “penetrating subjective interventions of the speaker” crean identificación de los lectores con la actriz y no dejan de ignorar que todos somos los culpables de su fallecimiento trágico (Dawes 2).

En ciertas partes del poema Cardenal enfatiza la descripción física de la mujer como hizo Garcilaso. En la línea 20, alude a Mateo 21:12-13, enlaciando esta referencia con la metáfora de “el templo—de mármol y oro—es el templo de su cuerpo” (Cardenal 239:20) que los comerciantes contemporáneos desantificaron, mostrando la “tragedy of the commodification of human beings” (Dawes 2). En contraste al uso del cuerpo de la mujer como víctima del elemento totalmente fuera de su control, el tiempo, aquí la víctima sufre a las manos de otras personas, los creadores de la comercialización. Por todo el poema vemos la yuxtaposición de lo interno, como en la descripción de la mujer de Sor Juana, y lo externo, como Garcilaso. Los dos elementos representan respectivamente su alma perdida y la mercantilización de su cuerpo (Dawes 2) hasta que “la hallaron muerta en su cama con la mano en el teléfono,” supuestamente llamando a alguien que la ayudara (Cardenal 239:54). Sin embargo de estar siempre rodeada por el público, nadie la ayudó, ni en el momento más crítico de su vida.

Además, Cardenal nunca nos dice su nombre, solamente que Marilyn Monroe “no era su verdadero nombre,” y entonces, termina anónima como la dama del soneto (Cardenal 239:4). Esto hace la imagen de esta actriz más universal, como que su historia podría ser de cualquiera de nosotros. Más que víctima de ser desconocida a pesar de toda su fama, Cardenal usa a Marilyn Monroe como sacrificio del

“Sueño Americano,” o más específicamente del capitalismo (Dawes 2). Como político y religioso, Cardenal creyó que el comunismo y el Cristianismo eran iguales y que garantizaban la salvación de la gente (Kessler 2). De la misma manera, él quiso mostrar el capitalismo como algo malo y anti-Cristiano que deshumanizaba a los individuos de la sociedad. En total, Cardenal nos atrae con la ilusión de Hollywood para después despertarnos de este sueño con su realismo. Como Sor Juana, hace un comentario directo a una realidad que lo perturba, pero no sobre la victimización de una mujer, sino que utiliza a alguien muy cerca de nuestros corazones para que lo escuchemos. El uso de Marilyn también es el último contraste—representa simultáneamente el retrato familiar de una mujer victimizada y la figura inesperada de fama y riqueza. Con su poema, Cardenal expone muchos de sus secretos, haciéndola nuevamente víctima de la publicidad, pero esta vez para proponer solución a una condición, para él, inaceptable.

Aunque de formas muy distintas y de diferentes épocas, estos tres poemas famosos se asemejan por su entrelazamiento de la forma de mujer victimizada. En el “Soneto XXIII,” Garcilaso de la Vega la usa para representar el ser humano afligido por su mortalidad, pero también nos enseña que el valor de la mujer del siglo dieciséis se basaba en la apariencia física y nada más. Similarmente, Ernesto Cardenal también muestra la victimización de una mujer como un símbolo para los demás. Irónicamente, haciendo esto él mismo también la hace víctima. También con el propósito de Cardenal de instigar cambios en su propio contexto histórico, Sor Juana Inés de la Cruz también utiliza la forma femenina, pero en la manera más directa posible. Por fin, le da voz a la mujer oprimida y la infunde con su propia pasión e inteligencia como mujer y como poeta. De algún modo, ella reacciona a la práctica exacta

(Tres poemas, una víctima - *Continuación*)

Soneto XXIII

En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto
enciende el corazón y lo refrena;
y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto,
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena;

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.
Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera,

-Garcilaso de la Vega

Redondillas #92

Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis:

si con ansia sin igual
solicitáis su desdén,
¿por qué queréis que obren bien
si la incitáis al mal?

Combatís su resistencia
y luego, con gravedad,
decís que fue liviandad
lo que hizo la diligencia.

Parecer quiere el denuedo
de vuestro parecer loco
el niño que pone el coco
y luego le tiene miedo.

Queréis, con presunción necia,
hallar a la que buscáis,
para pretendida, Thais,
y en la posesión, Lucrecia.

¿Qué humor puede ser más raro
que el que, falto de consejo,
él mismo empañó el espejo,
y siente que no esté claro?

Con el favor y desdén
tenéis condición igual,
quejándoos, si os tratan mal,
burlándoos, si os quieren bien.

Siempre tan necios andáis
que, con desigual nivel,
a una culpáis por cruel
y a otra por fácil culpáis.

¿Pues como ha de estar templada
la que vuestro amor pretende,
si la que es ingrata, ofende,
y la que es fácil, enfada?

Mas, entre el enfado y pena
que vuestro gusto refiere,
bien haya la que no os quiere
y quejaos en hora buena.

Dan vuestras amantes penas
a sus libertades alas,
y después de hacerlas malas
las queréis hallar muy buenas.

¿Cuál mayor culpa ha tenido
en una pasión errada:
la que cae de rogada,
o el que ruega de caído?

¿O cuál es más de culpar,
aunque cualquiera mal haga:
la que peca por la paga,
o el que paga por pecar?

Pues ¿para qué os espantáis
de la culpa que tenéis?
Queredlas cual las hacéis
o hacedlas cual las buscáis.

Dejad de solicitar,

y después, con más razón,
acusaréis la afición
de la que os fuere a rogar.

Bien con muchas armas fundo
que lidia vuestra arrogancia,
pues en promesa e instancia
juntáis diablo, carne y mundo.

-Sor Juana Inés de la Cruz

ORACIÓN POR MARILYN MONROE

Señor

recibe a esta muchacha conocida en toda la Tierra con el nombre de
Marilyn Monroe,

aunque ése no era su verdadero nombre

(pero Tú conoces su verdadero nombre, el de la huerfanita violada a los
9 años

y la empleadita de tienda que a los 16 se había querido matar)

y que ahora se presenta ante Ti sin ningún maquillaje

sin su Agente de Prensa

sin fotografías y sin firmar autógrafos

sola como un astronauta frente a la noche espacial.

Ella soñó cuando niña que estaba desnuda en una iglesia (según cuenta
el Times)

ante una multitud postrada, con las cabezas en el suelo

y tenía que caminar en puntillas para no pisar las cabezas.

Tú conoces nuestros sueños mejor que los psiquiatras.

Iglesia, casa, cueva, son la seguridad del seno materno

pero también algo más que eso...

Las cabezas son los admiradores, es claro

(la masa de cabezas en la oscuridad bajo el chorro de luz).

Pero el templo no son los estudios de la 20th Century-Fox.

El templo —de mármol y oro— es el templo de su cuerpo

en el que está el hijo de Hombre con un látigo en la mano

expulsando a los mercaderes de la 20th Century-Fox

que hicieron de Tu casa de oración una cueva de ladrones.

Señor

en este mundo contaminado de pecados y de radiactividad,
Tú no culparás tan sólo a una empleadita de tienda
que como toda empleadita de tienda soñó con ser estrella de cine.
Y su sueño fue realidad (pero como la realidad del technicolor).
Ella no hizo sino actuar según el script que le dimos,
el de nuestras propias vidas, y era un script absurdo.
Perdónala, Señor, y perdónanos a nosotros
por nuestra 20th Century
por esa Colosal Super-Producción en la que todos hemos trabajado.
Ella tenía hambre de amor y le ofrecimos tranquilizantes.
Para la tristeza de no ser santos

se le recomendó el Psicoanálisis.

Recuerda Señor su creciente pavor a la cámara
y el odio al maquillaje insistiendo en maquillarse en cada escena
y cómo se fue haciendo mayor el horror
y mayor la impuntualidad a los estudios.
Como toda empleadita de tienda
soñó ser estrella de cine.
Y su vida fue irreal como un sueño que un psiquiatra interpreta y
archiva.

Sus romances fueron un beso con los ojos cerrados
que cuando se abren los ojos
se descubre que fue bajo reflectores

¡y se apagan los reflectores!

Y desmontan las dos paredes del aposento (era un set cinematográfico)
mientras el Director se aleja con su libreta
porque la escena ya fue tomada.

O como un viaje en yate, un beso en Singapur, un baile en Río
la recepción en la mansión del Duque y la Duquesa de Windsor
vistos en la salita del apartamento miserable.

La película terminó sin el beso final.

La hallaron muerta en su cama con la mano en el teléfono.

Y los detectives no supieron a quién iba a llamar.

Fue

como alguien que ha marcado el número de la única voz amiga
y oye tan solo la voz de un disco que le dice: WRONG NUMBER

O como alguien que herido por los gangsters
alarga la mano a un teléfono desconectado.

Señor:

quienquiera que haya sido el que ella iba a llamar
y no llamó (y tal vez no era nadie

o era Alguien cuyo número no está en el Directorio de los Ángeles)
¡contesta Tú al teléfono!

-Ernesto Cardenal

Obras citadas

Cardenal, Ernesto. "Oración por Marilyn Monroe." *La Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*. Ediciones La Tertulia, 1965.

Cruz, Sor Juana Inés de la. "Redondillas." *Obras Completas*. 4 vols. Eds. Alfonso Mendez Plancarte y Alberto G. Salceda. México: FCE, 1951-1957.

Dawes, Gregory-Alan. "Ernesto Cardenal." *Dictionary of Literary Biography, Volume 290: Modern Spanish American Poets, Second Series*. A Brucoli Clark Layman Book. Ed. María A. Salgado, University of North Carolina at Chapel Hill. Gale, 2004. pp. 42-55.

Kessler, Jascha. "Ernesto Cardenal: 'Zero Hour and Other Documentary Poems.'" (radio broadcast), KUSC-FM, Los Angeles, CA, April 15, 1981. *Contemporary Authors Online*, Thomson Gale, 2005.

Merrim, Stephanie. *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1999.

Paz, Octavio. *Sor Juana*. Trans. Margaret Sayers Peden. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1988.

Sabat de Rivers, Georgina. "Octavio Paz ante Sor Juana Inés de la Cruz." *MLN*, Vol. 100, No. 2, Hispanic Issue. (1985):417-423. *JSTOR*. 22 octubre 2007. <<http://links.jstor.org/sear ch>>.

Sabat-Rivers, Georgina. "Sor Juana Inés de la Cruz." *Latin American Writers*. Vol. 1(1989):85-106.

Snell, Ana Maria. "Tres Ejemplos del Arte del Soneto en Garcilaso." *MLN*, Vol. 88, No. 2, Hispanic Issue. (1973):175-189. *JSTOR*. 22 octubre 2007. <<http://links.jstor.org/se arch>>.

Sor Juana Inés de la Cruz: Poems, Protest, and a Dream. Trans. Margaret S. Peden. New York: Penguin Books, 1997.
Stanton, Edward F. "Garcilaso's Sonnet XXIII." *Hispanic Review*, Vol. 40, No. 2. (1972):198-205. JSTOR. 21 octubre 2007. <<http://links.jstor.org/search>>.

Vega, Garcilaso de la. *Obras Completas.* Esplugues de Llobregat, Barcelona: Plaza & Janés,1984.

De parte del Club de Español: ¡Gracias!



Spanish Club Executive Board 2007-2008
De izquierda a derecha: Magalí Del Bueno Riancho,
Linda Sandoval, Jessica Mederos, Luz Jiménez, y Luis Aceves

¡También, nos gustaría agradecer a nuestros patrocinadores por su infinito apoyo!

Department of Modern Languages and Literaturas
ASLMU Student Reserve Board
Los profesores de Español