



Digital Commons@

Loyola Marymount University
LMU Loyola Law School

La Voz Student Journal

Modern Languages and Literatures

2021

La Voz 2021

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 2021" (2021). *La Voz Student Journal*. 7.

<https://digitalcommons.lmu.edu/la-voz/7>

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.

2020-2021

LA

VO

Z





El Club de Español de LMU presenta

.....

La Voz

2020-2021



Foto: *Haley Gronski*

.....

La Voz
2020-2021

LOYOLA MARYMOUNT UNIVERSITY

La Voz

REVISTA DEL CLUB DE ESPAÑOL

...

2020-2021

© 2021 Loyola Marymount University

Los Angeles, California

Todos los derechos reservados.

AGRADECIMIENTOS

Quisiéramos aprovechar esta oportunidad para agradecerles a nuestros patrocinadores y profesores que nos han apoyado para hacer esta publicación posible.

Gracias al Bellarmine College of Liberal Arts y al Department of Modern Languages and Literatures por su apoyo y al Student Activity Fee Allocation Board por aportar los fondos necesarios. También queremos agradecer a todos los contribuyentes a la revista por su trabajo.

Les agradecemos la confianza, el apoyo y la dedicación de tiempo a nuestras profesoras:

Prof. Rebeca Acevedo

Prof. Mónica Cabrera

Prof. Jennifer L. Eich

Prof. Ana Maradiaga-Bunker

Prof. Alicia Partnoy

Prof. Antonia Petro

Finalmente les damos las gracias a nuestras familias y seres queridos por habernos apoyado y por habernos dado la oportunidad de recibir una excelente educación en el transcurso de nuestras vidas.

S*inceramente,*

LMU Spanish Club

Contenido

1. El uso del verso libre y tono conversacional en “Madrigal” de Nicanor Parra	3
2. Corrupción gubernamental en Chile	5
3. La concepción de amor verdadero representado en “Muestra las virtudes”	9
4. La naturaleza del amor	12
5. Representaciones rivales del cuerpo humano en “Ritual de mis piernas”	23
6. Belleza divina creación de arriba	26
7. El rol de la confesión en <i>La canción del colibrí</i>	33
8. Los pasos de Cecilia	36
9. Una continuación de <i>Querido Diego, te abraza Quiela</i> , una novela epistolar por Elena Poniatowska	41
10. El gobierno que no protegió a su nación	43
11. Las muertas de Juárez	46
12. La ciudad perfecta	49
13. ¡No mate los arrecifes!	50
14. Cambio climático, violencia y migración	54

El uso del verso libre y tono conversacional en “Madrigal” por Nicanor Parra

Julia Horton

Nicanor Parra publicó *Poemas y antipoemas* en el año 1954; fue su segundo poemario, publicado diecisiete años después del primero. *Poemas y antipoemas* se divide, según el autor, en tres partes distintas: la primera parte incluye poemas neo románticos tanto como postmodernistas, la segunda incluye poemas expresionistas, y la tercera, antipoemas. Muchos de los antipoemas de Parra son autocríticas escritas en lenguaje coloquial, especialmente el de Chile, su patria. “Madrigal”, el poema que este ensayo va a analizar, no es ninguna excepción. Como antipoema, ofrece una reacción al retoricismo de la poesía convencional y prioriza el prosaísmo sobre el lirismo estilizado de anteriores tradiciones poéticas. Estas características del “Madrigal” se realizan por su métrica, rima, tono, y vocabulario, mientras la metáfora y el campo semántico enfatizan la autocrítica.

“Madrigal”, como muchos de los poemas de Parra, toma la forma del verso libre, sin métrica ni rima fija. De las cinco estrofas, las dos primeras y las dos finales tienen tres versos cada una; solamente la estrofa en el medio tiene cuatro versos. Además, el número de sílabas de cada verso aumenta hasta el medio, y entonces disminuye hasta el fin. Estas características juntas interrumpen cualquier forma de ritmo continuo que podría tener el poema, y por eso, el tono de conversación casual se intensifica y el prosaísmo prevalece.

El prosaísmo que resulta del verso libre también se destaca con unos versos distinguidos por el uso de un vocabulario conversacional o coloquial. En el tercer verso—“En un espejo cóncavo. O convexo.”—la puntuación da el efecto al lector que el yo poético casi olvidó la última parte, o que se equivocó de las palabras que quiso decir. Aún más, el séptimo verso—“Ya me he quemado bastante las pestañas”—usa la frase hecha “quemarse las pestañas”, que quiere decir estudiar o leer mucho (87).

Por consiguiente, hay cierto tono de honradez y sinceridad aunque el asunto no es muy grave, y el yo poético no habla completamente en serio, sino como si estuviera charlando con amigos. El poema se presenta con un aspecto de flujo de consciencia sin conexiones claras entre las estrofas. Desde mi punto de vista, las estrofas se pueden leer como un lado de una conversación que sigue evolucionando—pero el lector no sabe lo que la otra persona está diciendo. Al principio, la charla es juego y entretenimiento—“Yo me haré millonario una noche” sirve como el primer verso (87). Pero paso a paso, se vuelve una interacción más emotiva y personal hasta la estrofa final: “Estoy seguro de que mis piernas tiemblan / Sueño que se me caen los dientes / Y llego tarde a unos funerales” (87).

La alusión a la carrera de caballos no solo se refiere a un pasatiempo común de la época, sino también crea una metáfora en la que el yo poético (presumiblemente Parra hablando a sí mismo, debido a la naturaleza del antipoema) compara la profesión del poeta a la carrera de caballos. En el caso del poeta, “quemarse las pestañas” podría referirse a escribir, también. El yo poético está harto de una profesión en la que siempre hay que correr en círculos, y luego ser “arrojados de sus cabalgaduras” y “caer entre los espectadores” (87). El trabajo de un poeta convencional podría haber sido producir la misma aburrida poesía como siempre, últimamente haciéndose daño emocional a sí mismo al vivir como poeta para luego mostrarlo a todos los espectadores emocionados por el espectáculo. El yo poético ya no quiere eso para su propia vida, entonces planea convertir su poesía en un juego lleno de trucos e ilusiones que le van a permitir ganarse la vida. Esto forma parte de una autocrítica feroz del escritor, quien es motivado a engañar a sus lectores por el deseo de “vivir holgadamente” o tener un trabajo que “por lo menos me permita morir” a diferencia del resto de los poetas, quienes tienen que ser repetidamente arrojados y heridos sin morir (87).

Además, el aspecto de autocrítica está presente en el campo semántico del poema. Palabras como “espejo cóncavo” o “convexo”, “ataúd de doble fondo”, y “asomarse a otro mundo” generan imágenes de un desfile, de magos, y de trucos (87). El uso de “una noche” en vez de “un día” en el primer verso también da un sentido de misterio, oscuridad, y lo desconocido (87). Todas estas palabras son empleadas por el autor en un esfuerzo de revelar que él es impostor. El yo poético reconoce su propia insinceridad; la asume y la expone al lector.

Como ya hemos visto, toda esta autocrítica es fundamental en los antipoemas de Nicanor Parra, incluso “Madrigal”. Él pone la exposición de su propia insinceridad en palabras cotidianas, usando imágenes y metáforas fácilmente reconocidas por el lector, como espejos convexos y la carrera de caballos, para invitarles a escuchar la conversación del yo poético en su prosaísmo, el cual se enfatiza por el uso de verso libre y vocabulario coloquial además de la falta de ritmo continuo. Por eso, la poesía de Parra va en contra de anteriores tradiciones literarias y ofrece en su lugar obras innovadoras que desafían ideas preexistentes sobre qué es un poema y quién es el poeta.

Obra citada

Parra, Nicanor. “Madrigal.” *Poemas y Antipoemas*. Ed. por René De Costa, 15th ed., Ediciones Cátedra, 2019.

La argumentación – Corrupción gubernamental en Chile: la historia de Verónica

De Negri

Daisy Huerta

Importa examinar que el golpe de estado en Chile en 1970 fue un evento terrible del abuso de los derechos humanos. Según Ensalaco en su libro de *Chile Under Pinochet: Recovering the Truth*, se trata del General Augusto Pinochet tomando el poder del gobierno después de la muerte del Presidente Allende. Ensalaco exclama cómo esto resultó en una dictadura donde había tortura, desapariciones, y muchas otras violaciones de derechos humanos. En cuanto al evento “The Disappeared: Family Members Fighting for Justice”, Verónica De Negri es una ex-ciudadana chilena quien ha sufrido muchas violaciones de derechos humanos debajo de la dictadura chilena. Ella ha sufrido muchos años de tortura y traición, y ha tenido muchos años buscando justicia para la muerte de su hijo. La corrupción en el gobierno de Chile resultó en el maltrato de los manifestantes pacíficos como el hijo de Verónica y, por incentivos monetarios, la falta de ayuda para la gente como Verónica quien quiere encontrar justicia.

El gobierno de Chile fue muy corrupto por el maltrato del hijo de Verónica, quien es Rodrigo De Negri y quien fue quemado vivo por treinta y tres soldados. Mientras caminaba en una manifestación con su cámara, fue detenido por los soldados. Psicóloga Jean Kim opina que unas personas, como los soldados, siguen a un dictador como Presidente Pinochet porque piensan que tiene un idealismo perfecto para todos. Aunque ciertas creencias son más libres de prejuicios que otras, esto no quiere decir que las voces de otras personas deban ser silenciadas, especialmente a través de la violencia. De hecho, David Rennick fue un testigo en un artículo publicado en *The Washington Post Magazine* quien explicó: “Soldiers would beat him with their gun butts. They would make him lie face down on the sidewalk. Then, a young lieutenant would drench him with gasoline, light him on fire and watch”. Esto implica que el gobierno chileno ve que los manifestantes tanto pacíficos como violentos son los mismos y deben de ser maltratados por creencias diferentes. Según Verónica, Rodrigo tenía diecinueve años. Un niño inocente no debe de morir simplemente por creencias que son diferentes del gobierno.

La situación del hijo de Verónica se asemeja a los manifestantes de Black Lives Matter en los Estados Unidos. Los estudiosos de la materia de un artículo en *Amnesty International* exclaman que la policía, la guardia nacional, y agencias federales son

responsables por el abuso de derechos humanos por palizas, gas lacrimógeno, y balas de goma. A causa de esta violencia, mucha gente joven perdió los ojos por las balas de goma. De ese modo, el gobierno en los Estados Unidos tanto como en Chile quiere mantener el poder. Si hay manifestantes, el gobierno podría perder el poder porque las voces de los ciudadanos son ruidosas para la justicia. No obstante, los gobiernos abusan derechos humanos de cada manera que se necesita para guardar silencio de las voces para controlar sus países.

Verónica ha buscado justicia por la muerte de su hijo por más de treinta años porque el gobierno de Chile ha usado incentivos monetarios para silenciar el juicio. Verónica afirmó que una mujer que se llama Carmen Gloria estaba con Rodrigo cuando él se murió. Para prevenir que el juicio saliera al público, el gobierno, por ejemplo, pagó a Carmen una comisión militar para que ella parara de hablar del juicio. El gobierno chileno fue muy corrupto porque había prevenido que Verónica hubiera encontrado justicia para su hijo. El contrincante Pinochet ha opinado: “The only solution to the issue of human rights is oblivion”. A pesar de que él piensa esto, nada se soluciona con olvido ni dinero. Sin embargo, los derechos humanos sí existen porque hay ciertos valores morales que tenemos que seguir como humanos. De acuerdo con Ensalaco, sin estos valores, el Presidente está degradando a los ciudadanos como objetos de valores monetarios, y esto provoca más decepción porque mucha más gente aprovechará sus creencias para violar los derechos humanos. Como consecuencia, Ensalaco también afirma que Mónica Madariaga Gutiérrez era prima del Presidente Pinochet y ella fue parte de la administración del Presidente. Verónica de Negri propone que ella pagó a la Universidad Andrés Bello donde estudiaba Rodrigo para que la Universidad no hablara del juicio.

En conclusión, el gobierno corrupto de Chile maltrató a los manifestantes pacíficos como Rodrigo y no ayudó a las personas como Verónica quienes quieren encontrar justicia; hizo esto con el uso de incentivos monetarios. Verónica de Negri inspira a cientos de miles de personas en Chile y por todo el mundo. Aunque a veces trabaja con gente que no la respeta, ella ha cumplido mucho para aumentar la cantidad de atención hacia el gobierno corrupto de Chile. Según Hendrix en el artículo de Washington Post Magazine, Verónica ha formado grupos de abogados y de familias de las víctimas del gobierno chileno. A pesar de que el gobierno de Chile trata de silenciar la gente que está buscando justicia, Verónica sigue inspirando a la gente para que peleen contra las injusticias de la corrupción gubernamental.

Bibliografía

“Augusto Pinochet Quotations at QuoteTab.” QuoteTab,

<https://www.quotetab.com/quotes/by-augusto-pinochet>. Accessed 2 Dec. 2020.

De Negri, Veronica. “The Disappeared: Family Members Fighting for Justice.” Spanish

Stylistics and Composition. Loyola Marymount University, Los Angeles, CA. 18 November 2020. Zoom Recording.

Ensalaco, Mark. Chile Under Pinochet: Recovering the Truth. University of Pennsylvania

Press, 2000. Exclusive: Amnesty Maps out US Police Violence at #BlackLivesMatter Protests.

<https://www.amnesty.org/en/latest/news/2020/06/usa-end-unlawful-police-violenceagainst-black-lives-matter-protests/>. Accessed 1 Dec. 2020.

Hendrix, Steve. “A Mother’s 29-Year Quest for Justice.” Washington Post, 26 July 2015.

https://www.washingtonpost.com/local/a-mothers-29-year-quest-for-justice/2015/07/26/9a03d432-331e-11e5-8353-1215475949f4_story.html.

Kim, Jean. “Why Do People Follow Tyrants?” Psychology Today, 2 Feb. 2017,

<https://www.psychologytoday.com/blog/culture-shrink/201702/why-do-people-follow-tyrants>.



Foto: [Haley Gronski](#)

La concepción de amor verdadero representado en “Muestra las virtudes”

Julia Horton

María Mercedes Carranza, una poeta colombiana, publicó su primer poemario, *Vainas y otros poemas* en el año 1972. Los poemas que aparecen en *Vainas* fueron escritos durante los cuatro años antesala de su publicación. Mucha de la poesía de María Mercedes Carranza presenta un tono coloquial, incluso *Vainas*, debido a la gran influencia de la poesía de Nicanor Parra, según la poeta misma. Específicamente en esta obra, la informalidad se puede atribuir al “uso reiterativo de frases hechas tomadas de la Biblia, del himno nacional, de la poesía clásica, de la publicidad, de las canciones infantiles, de las muletillas de la conversación corriente” (11). El poema que este análisis va a examinar, “Muestra las virtudes del amor verdadero y confiesa al amado los afectos varios de su corazón”, hace referencia a las grandes ideas de virtud y amor verdadero que son tan frecuentemente preeminentes en la poesía clásica, pero María Mercedes Carranza va en contra de concepciones de amor hiperemocional y caprichoso. En “Muestra las virtudes”, Carranza propone una concepción distinta de qué es el amor verdadero, la cual se hace clara al examinar cómo la autora usa imaginario y lenguaje sensorial, y la implicación sutil de quién es el amado mencionado.

Esencialmente, “Muestra las virtudes” sugiere que el amor verdadero es valorar a alguien cada día más. Es significativo el uso del verbo *querer* para describir su concepción de amor, la cual es encapsulada en el último verso: “Y otra cosa: cada tarde te quiero más” (42). La voz poética no desea notorios “gestos admirables” ni “ojos aterciopelados” de su amante para probar su devoción. Mejor, la voz poética prefiere el amor basado en lo cotidiano, enfocado en las acciones diarias que muestran devoción en vez de la romantización y alta emoción del amor como había sido presentado frecuentemente en la literatura y poesía—el amor que “se hace como la primavera / a punta de capullos / y gorjeos” (42).

Una manera de superponer su concepción de amor verdadero usada por la voz poética es reemplazar el imaginario del tradicional amor hiperromantizado con el imaginario del amor cotidiano y contemporáneo. Muchas de las imágenes provocadas por el poema tienen un componente de lenguaje sensorial profundo que contribuye a la fuerza del imaginario porque excede el sentido de la vista por exhibir aspectos de todos los cinco sentidos. “Ojos aterciopelados”, como he mencionado antes, incorpora la textura pero sirve como una de las pocas imágenes asociadas con lo antiguo. Hay muchísimas más imágenes e instancias de lenguaje sensorial dedicadas al ubicar el lector en el medio

ambiente de la voz poética para dar importancia a lo que ella propone en el poema: “el cepillo de dientes”, “pescado frito”, “sudores por la noche”, “un montón de ropa para planchar”, “gritos de niños”, “cremas en la cara”, y “bombillos que no funcionan” (42) incorporan los cinco sentidos casi constantemente en el poema.

Todo esto clarifica el mensaje del poema por el énfasis en lo cotidiano, discreto, doméstico, y común en vez de lo notablemente noble o extraordinario. El amor ideal incluye estar juntos en los pocos momentos diarios en los cuales una persona está completamente presente en el momento debido al amor; estos momentos se convierten de aburridos o sin importancia a algo precioso y estimado. Además, el uso de lenguaje sensorial está relacionado con el título del poema. La voz poética no explica su experiencia con el amor verdadero ni enseña la virtud, sino *muestra* su experiencia por poner el lector en su posición.

También es notable el uso de la palabra *amado* en lugar de *amante*. Quizás la pareja de la voz poética se describe con esta palabra para enfatizar la estabilidad y familiaridad de su pareja, no necesariamente su pasión ni deseo, que la voz poética puede considerar secundario. El amado no se describe explícitamente, pero es posible especular sobre su identidad. Obviamente es hombre, por el uso del nombre masculino, pero también hay una indicación en la mención de los “gritos de niños” (42) que implica que sean los hijos de la voz poética y su amado. No hay ninguna referencia al matrimonio, tal vez para señalar que la institución del matrimonio también se puede considerar secundaria por la voz poética. Ni siquiera hay una declaración inequívoca de que él sea el padre biológico de los niños. Es el amado, una parte integral de su familia, y punto.

Para regresar al último verso, otro asunto de especulación es la inclusión de la palabra *tarde*: “Y otra cosa: cada tarde te quiero más” (42). Significaría algo diferente si la autora hubiera escrito “cada mañana” o “cada día” o “cada noche” porque estas palabras tienen sus propias implicaciones y connotaciones. Podría ser que la tarde se refiere al tiempo del día cuando ella ve a su esposo (al regresar de trabajo) y que pasa la mayoría de su tiempo con él durante estas horas. Podría ser que él trabaja fuera de la casa y ella es madre ama de casa, indicado por la naturaleza de los deberes diarios de la madre. No es arbitrario que una gran parte del poema se dedica al enumerar esos deberes, porque también sugieren algo sobre lo que la voz poética considera amor verdadero: el crecer con rutina, la responsabilidad compartida de sostener la familia, y la dedicación a la vida que han establecido.

En conclusión, Maria Mercedes Carranza propone esta concepción del amor

verdadero en “Muestra las virtudes” usando un estilo informal e interesado en lo cotidiano, lo cual es consistente con los otros poemas de *Vainas*. Según ella, el amor verdadero valora las acciones diarias que muestran una devoción que sigue creciendo incluso en los momentos pocos glamurosos. Esto se comunica por su uso de imaginario y lenguaje sensorial en el poema, conjuntamente con la sutileza de la descripción del amado, que dirige el enfoque del poema no tanto hacia el sujeto individuo de su amor tanto como el amor compartido entre los dos.

Obra citada

Mercedes Carranza, María. *Poesía completa*. Sibilina S.L.U. y Fundación BBVA, 2010.

La naturaleza del amor

Accalia Rositani

El poema romántico “A Él”, escrito por la escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), destaca el amor como una fuerza descontrolada e ingobernable de la naturaleza. La poeta celebrada nace en Camagüey, Cuba, pero vive en España la mayor parte de su vida (Virgillo, et al 195). Se considera “la figura más destacada de todo el romanticismo en Hispanoamérica que no ha tenido rival en la literatura del nuevo continente” (Pastor 37) . Entre sus muchas obras poéticas como este poema, hay una que es bien conocida en parte porque fue el resultado de su relación con su gran amor, Ignacio de Cepeda (Virgillo, et al 195). Gómez de Avellaneda lo escribe en el año 1847 cuando los dos amantes rompen por última vez después de muchos años y se publica en su segunda colección de poemas en 1850 (Pastor 40). Cepeda rompió con ella debido a su “exceso de inteligencia, su futura gloria”, los mismos elementos que la convierten en un emblema del feminismo literario temprano (51) igual como celebrada poeta romántica cubana.

En una época literaria definida por el subjetivismo y el anhelo, Gómez de Avellaneda contribuye al Romanticismo su experiencia como mujer en una sociedad opresiva y antifeminista. En las Américas, se distingue este movimiento literario del siglo XIX por la añoranza de identidad, nacional o individual, de independencia y la búsqueda de “la naturaleza en su forma primitiva” (Virgillo 164). Es decir, los románticos hispanoamericanos tienen una “ambición antropológica” (Sierra 52). En España, la invasión napoleónica en 1808 y el absolutismo del rey Fernando VII ocasionaron dos vertientes ideológicas, que representaban los lados de la sociedad (Virgillo 195). El liberalismo se opone a lo tradicional y desafía la autoridad política. En cambio, el conservadurismo se adhiere a lo tradicional (165). Durante todo el siglo, tuvo lugar la liberación de varias colonias. Las colonias españolas en las Américas, Asia y el Caribe, por ejemplo, se independizaron de España a través del siglo, lo cual resulta en un “interés por el suelo y por el indígena” americano (164). Aun después de la separación política, “ha surgido una forma de historia global que está muy arraigada en la tradición de la historia imperial y colonial, perpetuando así perspectivas eurocéntricas” (Krepp 246). Fue el deseo de reclamar su historia nacional verdadera, no marcada por la opresión colonial lo que incitó a los autores románticos hispanoamericanos a buscar sus identidades nacionales, la historia de sus tierras natales. Las obras de Gómez de Avellaneda encarnan el romanticismo en “lo íntimamente personal y la temática nacional y universal” (Virgillo et al 164). Su poema “Al partir”, por ejemplo,

lamenta su salida de Cuba, su país natal, usando los temas de la frustración y la tristeza que también se ven en sus poemas líricos como “A Él”. Además, su poesía lírica ejemplifica el Romanticismo en su “claridad y elegancia lingüística” aunque ella sí experimenta con las métricas (195) como se encuentra en “A Él” cuando la vate usa el verso octosílabo, lo más común en los romances, pero también usa la polimetría que es “versificación que contiene una gran variedad de sílabas” (195).

Al empezar el poema, la voz poética describe su juventud, en la cual todo es hermoso. En la primera estrofa se enfoca en el tiempo “en que es un sueño la vida” y refuerza su felicidad en la línea 16: “Y yo gozaba!” (Gómez de Avellaneda 196). Además, su vida ocurre en un contexto natural y tiempo regulado por su medio ambiente, como en “el bosque espeso y umbrío” y “el manso correr del río” que se menciona en la estrofa cuatro (196). Sin embargo, y comenzando en la sexta estrofa, aparece inesperadamente en este mundo un hombre, un “ser divino”, que aparece como “una visión brillante”. En un instante, se entiende como explica en la estrofa 10, lo ama: “el alma guardaba su imagen divina / y en ella reinabas, ignoto señor” (197). Sin embargo, ella se enamora de él pero se siente insegura si él le corresponde y si este amor es positivo o no, como afirma en la línea 57: “dudando si formas mi mal o mi bien” (197). Al final, Gómez de Avellaneda no sabe lo que pasará entre los dos, pero sus sentimientos “siguen el camino que les traza el huracán”, como revela en las líneas 95 y 96. Este amor inesperado, entonces, ha salido inesperadamente y representa una fuerza natural e ingobernable aunque no sabe cómo se va a terminar, para su bien o mal.

A través de diferentes recursos poéticos, la poeta recrea la imaginería y el lenguaje de la naturaleza para contextualizar su vida dentro del poema y mostrar su cosmovisión romántica. En la primera estrofa describe que: “era la aurora hechicera / de mi juventud florida” (ls. 1-2). La sinécdoque de la “juventud florida” representa su adolescencia en la cual vive nuevas experiencias cada día porque ella vaga y escucha aunque se encuentra triste y pensativa, esperando algo no conocido todavía (196). Se describe a sí misma caminando “por el campo, silenciosa” (l. 7) dejándonos saber que el medio ambiente es la naturaleza y que afecta su bienestar. Se destaca esta relación entre su estado emocional y la naturaleza al describir que ella gozaba en escuchar que la tórtola “entonaba su querella lastimosa”. Luego, enfatiza su soledad al decir que la “blanca luna” repartía su “Melancólico fulgor” (ls. 11-12), haciendo un paralelismo entre esta imagen natural de la luna sintiendo un sentimiento humano (la prosopopeya) igual como ella. Además, enfatiza el color de la luna con un epíteto “blanca” que por un lado muestra su admiración por la naturaleza que da

ritmo y luz a nuestras vidas, un rasgo común en el Romanticismo, y por otro agregando emoción al contexto. La frase “blanca luna” simboliza la pureza de la naturaleza igual como se sugiere lo que es ella: una joven pura que espera a su amor. En la línea 25, ella vuelve a personificar a la naturaleza: “todo me hablaba de amor”, lo cual implica la influencia y similitud del mundo natural con la vida que lleva ella. Este lenguaje establece la actitud y cosmovisión de Gómez de Avellaneda que es reverente y a la vez establece que ella se ve a sí misma como parte de este medio ambiente. Como una parte del todo, lo que la vate experimenta y siente como parte de un plan mayor.

Sin embargo, la voz poética como mujer joven tiene cualidades específicas que contribuyen a su estado de espera y de enamoramiento como se ve más adelante en el poema. Cuando dice “la tierna flor que se abría” en la línea 15, se entiende que la flor la representa y además que las dos son bellas, pero frágiles. Estas florecen en la “juventud florida” antes de morir. Las flores son vulnerables a su medio ambiente; entonces, ella es indefensa ante él y su influencia poderosa y natural. En las estrofas 14 a 17, ella menciona “la mariposa inocente” y “la ardilla palpitante” (ls. 62, 74). Estos animales inocentes y frágiles son símbolos que la representan también. La mariposa está “fascinada” en la luz y la ardilla está “delirante” en la presencia de la serpiente y por desgracia, las dos se mueren debido a su fascinación que causa su fin porque la luz “devora su frágil ser” y la serpiente mata a la ardilla. Esta imaginería demuestra por un lado una propensión a amar, a sentirse atraído hacia otro, en parte porque sienten curiosidad por las cosas bellas y fascinantes. Como la mariposa y la ardilla, ella es un ser natural y curiosa; entonces, no espera estar en peligro y el interés sólo se agranda al acercarse más. Por esa razón, ella dice, “el alma guardaba su imagen divina” en la línea 46. El alma sirve como una metonimia que representa su corazón, su elemento eterno que mantiene el amor para “la vida futura”, como se menciona en la estrofa 10. Se deja claro su falta de confianza en el amor, “El”, igual como el destino de amarlo por la anticipación de la antítesis “dudando si formas mi mal o mi bien” en la línea 57 revela la falta de confianza en el amor (197). Este verso contrasta el gran placer que el amor puede ofrecer y el dolor grande que puede causar. Ella es como “las nubes” y “las hojas” en la estrofa 19 que siguen “el viento”, incapaz de determinar su viaje. La naturaleza trae la pasión porque ya está el amar en todas las criaturas, incluyendo a Gómez de Avellaneda, pero a la vez el amor es ingobernable y no se puede detener ni controlar.

La poeta romántica describe a su amor “él” y al amor en términos naturales y universales al declarar que el amor es una fuerza natural, divina e incomprensible. Cuando ella se encuentra con la “visión brillante” por primera vez en la línea 28, lo compara al “aire

perfumado”, “las nubes flotantes” y “un astro brillador” en las estrofas seis y siete. Primero, estos símiles destacan su encantamiento en la presencia de él. En segundo lugar, su lenguaje es notable porque las tres cosas, el aire, las nubes y un astro, son escurridizos. Se puede apreciar estas cosas, usualmente desde lejos, pero no se pueden capturar. Más importante aún, no es posible poseer estas cosas. La idea de que él es místico se ve también en la estrofa nueve. Ella dice: “¿Qué ser divino era aquel? / ¿Era un ángel o era un hombre? / ¿Era un Dios o era Luzbel?” (197). La anáfora en la repetición de “era” y la antítesis en “Dios o era Luzbel” llama atención al misterio de él y su capacidad de mejorar la vida de ella, como Dios, o causar sufrimiento, como Luzbel (197). De cualquier manera, sin embargo, él es “mil veces el hombre”, como la vate dice en esta hipérbole en la línea 60 y el poder de su amor es semejante a la fuerza de la naturaleza del “huracán” que se dice en sus metáforas en las estrofas veinte y veintidós (197). Para ella, él es “del genio la aureola radiante, sublime”, como se ve en la línea 54 (197). La idea de lo sublime representa una maravilla que apela a lo emocional y a lo externo. A través de su lenguaje e imagería, Gómez de Avellaneda ilustra que el amor es una fuerza divina que domina todo.

Las estructuras formales y las técnicas únicas de la vate aumentan el tema del amor. El uso de versos octosílabos en las estrofas uno a nueve, catorce a quince y diecisiete al final sigue la clasificación de los versos más comunes en la poesía del Romanticismo y, como resultado, enfatiza el elemento pasional del poema. Los versos octosílabos crean un sonido que es como una canción mientras expresan sentimientos incontenibles. El uso de versos endecasílabos, que se ve en las estrofas diez a trece y dieciséis, rompe lo tradicional y crea la polimetría en su obra. Por una parte, esta técnica señala el poder de sus sentimientos porque tiene que adaptar los versos y la estructura a sus emociones. Así como Gómez de Avellaneda no se ajusta a los estándares de una mujer en su contexto sociohistórico, su poema tiene un elemento rebelde. Por otra parte, la polimetría cambia el aspecto recto del poema y da curvas a las líneas. Por esa razón, el poema se parece a una víbora como la “serpiente prodigioso poder” que menciona en línea 73. La serpiente, sin embargo, no se da sólo en la imagería sino en el aspecto visual de la obra también.

Finalmente, Gómez de Avellaneda utiliza métodos románticos que comunican lo inefable del amor. Hay elipsis por todo el poema que llenan los espacios vacíos donde las palabras no pueden expresar lo que ella siente. En la estrofa 19 pregunta: “¿Dónde van, dónde, esas nubes / por el viento compelidas? ... / ¿Dónde esas hojas perdidas / que del árbol arrancó?”. No sabe y no entiende donde “esas nubes” o “esas hojas”, las cuales la representan, van porque son llevadas “por el viento”, o sea por la vida simbólicamente (197).

Entonces, Gómez de Avellaneda incorpora elipsis porque la vida y el amor representan fuerzas naturales, cosas no pedidas ni buscadas como su relación con Cepeda que los dos sostienen por años. Sin embargo, su amor duradero no puede detener su destino en que él no siente los mismos deseos de ella. Como el viento, el amor está sujeto a cambios que a veces causan angustia como se ve cuando usa exclamaciones para mostrar su desesperación. En la línea 45 revela: “¡Ah! nombre tiene ... ¡Era él!”, una exclamación que manifiesta sorpresa al mismo tiempo que una especie de tormento que percibe debido a él. Gómez de Avellaneda nos deja ver que el amor causa sentimientos buenos, pero malos también como el miedo y la inseguridad. No se puede controlar el amor, el amor la controla. El uso de estos recursos poéticos como sus palabras mismas destacan que cualquier intento de explicar la naturaleza del amor es sólo una conjetura: el amor no se puede conocer.

Como se ha presentado en este análisis, el poema “A Él” de la poeta cubana romántica Gertrudis Gómez de Avellaneda elabora el tema del amor a través de la lente de la naturaleza para puntualizar que influye y determina diferentes aspectos del amor y lo que ha sentido ella por su gran amor, Ignacio de Cepeda. En una relación recíproca, las fuerzas naturales deciden los destinos y los seres humanos están hechos para amar. No obstante, Gómez de Avellaneda enfatiza que ser amado no se garantiza, incluso aun si uno ya está enamorado porque el amor es divino y es una manera en que los seres pueden alcanzar la divinidad. El amor verdadero inspira pasión y requiere atención que eclipsa todas las emociones humanas. De esta manera, la gente no puede gobernar el amor porque no son seres divinos. El tema del amor es central en la poesía del Romanticismo porque permite que los poemas románticos describen sus pasiones, sus pensamientos y los sentimientos agradables o el dolor del rechazo que se experimenta en el amor. En contraste, Gómez de Avellaneda captura todo lo que implica el amor mientras lo presenta en un contexto realista y humano. Esta ruptura de la tradición les enseña y ayuda a sus lectores más que simplemente describir el amor. La poeta romántica y cubana, entonces, combina lo más personal y lo más objetivo en este poema para lograr un estilo didáctico al hablar de un tema tradicional pero un sentimiento muy elusivo.

Apéndice A

“A Él”

1. E-ra-la e-dad-li-son-je-ra 8 a
2. en-que es-un-sue-ño-la-vi-da, 8 b
3. e-ra-la au-ro-ra-he-chi-ce-ra 8 a
4. de-mi-ju-ven-tud-flo-ri-da, 8 b
5. en-su-son-ri-sa-pri-me-ra 8 a

6. cuan-do-con-ten-ta-va-ga-ba 8 c
7. por-el-cam-po,-si-len-cio-sa, 8 d
8. y en-es-cu-char-me-go-za-ba 8 c
9. la-tór-to-la-que en-to-na-ba 8 c
10. su-que-re-lla-las-ti-mo-sa. 8 d

11. Me-lan-có-li-co-ful-gor 8 e
12. blan-ca-lu-na-re-par-tí-a, 8 f
13. y el-au-ra-le-ve-me-cía 8 f
14. con-so-plo-mur-mu-ra-dor 8 e
15. la-tier-na-flor-que-se a-brí-a. 8 f

16. ¡Y-yo-go-za-ba! El-ro-cí-o, 8 g
17. noc-tur-no-llan-to-del-cie-lo, 8 h
18. el-bos-que es-pe-so-y um-brí-o, 8 g
19. la-dul-ce-que-tud-del-sue-lo, 8 h
20. el-man-so-co-rrer-del-rí-o. 8 g

21. Y-de-la-lu-na el-al-bor, 8 i
22. y el-au-ra-que-mur-mu-ra-ba, 8 j
23. a-ca-ri-cian-do a-la-flor, 8 i
24. y el-pá-ja-ro-que-can-ta-ba, 8 j
25. to-do-me ha-bla-ba-de a-mor. 8 i

26. Y trémula, palpitante, 8 k
27. en mi delirio extasiada, 8 l
28. miré una visión brillante, 8 k

29. como el aire perfumada,	8 l
30. como las nubes flotante.	8 k
31. Ante mí resplandecía	8 m
32. como un astro brillador,	8 n
33. y mi loca fantasía	8 m
34. al fantasma seductor	8 n
35. tributaba idolatría.	8 m
36. Escuchar pensé su acento	8 n
37. en el canto de las aves:	8 o
38. eran las auras su aliento	8 n
39. cargadas de aromas suaves,	8 o
40. y su estancia el firmamento.	8 n
41. ¿Qué ser divino era aquél?	8 p
42. ¿Era un Ángel o era un hombre?	8 q
43. ¿Era un Dios o era Luzbel...?	8 p
44. ¿Mi visión no tiene nombre?	8 q
45. ¡Ah! nombre tiene... ¡Era él!	8 p
46. El-al-ma-guar-da-ba-tu-i-ma-gen-di-vi-na	12 R
47. y-en-e-lla-rei-na-bas,-ig-no-to-se-ñor,	12 S
48. que in-stin-to-se-cre-to-tal-vez-i-lu-mi-na	12 R
49. la-vi-da-fu-tu-ra-que es-pe-ra-el-a-mor.	12 S
50. Al-sol-que <u>en</u> -el-cie-lo-de-Cu-ba-des-te-lla,	12 T
51. Del-tró-pi-co <u>ar</u> -dien-te-bri-llan-te-fa-nal	12 U
52. tus-o-jos-e-clip-san,-tu-fren-te-des-cue-lla	12 T
53. cual-se <u>al</u> -za <u>en</u> -la-sel-va-la-pal-ma-re-al.	12 U
54. Del-ge-nio-la au-re o-la,-ra-dian-te,-su-bli-me,	12 V
55. ci-ñen-do-con-tem-plo-tu-pá-li-da-sien,	12 W
56. y al-ver-te,-mi-pe-cho-pal-pi-ta, y-se o-pri-me,	12 V
57. du-dan-do-si-for-mas-mi-mal-o-mi-bien.	12 W

58. Que-tú e-res-no-hay-du-da-mi-sue-ño a-do-ra-do, 12 X
59. el-ser-que-va-gan-do-mi-men-te-bus-có, 12 Y
60. mas-¡ay!-que-mil-ve-ces-el-hom-bre,-a-rras-tra-do 12 X
61. por-fuer-za-e-ne-mi-ga,-su-mal-an-he-ló. 12 Y
-
62. A-sí-via-la-ma-ri-po-sa 8
63. i-no-cen-te,-fas-ci-ma-da 8
64. en-tor-no a-la-luz-a-ma-da 8
65. re-vo-lo-te-ar-con-pla-cer. 8
-
66. Insensata se aproxima
67. y le acaricia insensata,
68. hasta que la luz ingrata
69. devora su frágil ser.
-
70. Y es fama que allá en los bosques
71. que adornan mi patria ardiente,
72. nace y crece una serpiente de prodigioso poder,
-
73. Que exhala en torno su aliento
74. y la ardilla palpitante,
75. fascinada, delirante,
76. corre... ¡y corre a perecer!
-
77. ¿Hay una mano de bronce,
78. fuerza, poder, o destino,
79. que nos impele al camino
80. que a nuestra tumba trazó?
-
81. ¿Dónde van, dónde, esas nubes
82. por el viento compelidas?...
83. ¿Dónde esas hojas perdidas
84. que del árbol arrancó?
-
85. Vuelan, vuelan resignadas,
86. y no saben donde van,

87. pero siguen el camino
88. que les traza el huracán.
89. Vuelan, vuelan en sus alas
90. nubes y hojas a la par,
91. ya los cielos las levante
92. ya las sumerja en el mar.
93. ¡Pobres nubes! ¡pobres hojas
94. que no saben dónde van!...
95. pero siguen el camino
96. que les traza el huracán

Obras citadas

Gómez de Avellaneda, Gertrudis. "A Él." *Aproximaciones al estudio de la literatura hispánica*.

Editado por Carmelo Virgillo, et al, 7ª edición. McGraw Hill, 2012, 196-197.

Introducción a Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Aproximaciones al estudio de la literatura*

hispánica. Editado por Carmelo Virgillo, et al, 7ª edición. McGraw Hill, 2012, 195.

Krepp, Stella, et al. "América Latina y lo global." *Iberoamericana* (2001-), vol. 17, no. 65, 2017,

págs. 245-267. JSTOR, www.jstor.org/stable/26314702. Acceso: 4 diciembre 2020.

Pastor, Brígida M. "Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873)." *A Companion to Latin*

American Women Writers, editado por Brígida M. Pastor and Lloyd Hughes Davies,

NED - New edition ed., Boydell & Brewer, Woodbridge, Suffolk, Rochester, NY, 2012,

págs. 37-54. JSTOR www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt1x71c5.5. Acceso: 4 diciembre 2020.

Sierra, María. "Hombres arcaicos en tiempos modernos. La construcción romántica de la

masculinidad gitana." *Historia Social*, no. 93, 2019, págs. 51-66. JSTOR,

www.jstor.org/stable/26563501. Acceso: 4 diciembre 2020.

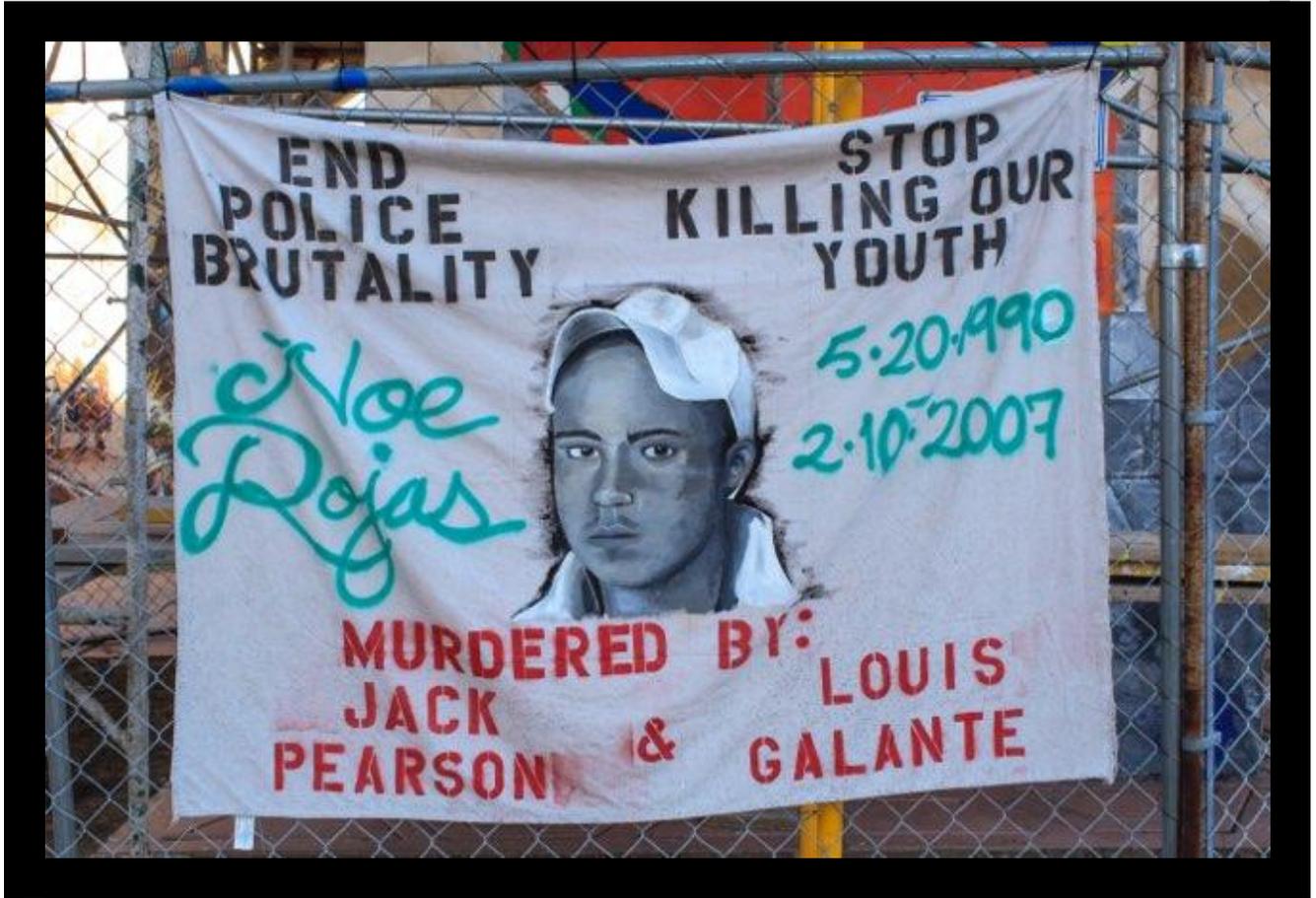


Foto: [Haley Gronski](#)

Representaciones rivales del cuerpo humano en “Ritual de mis piernas”

Julia Horton

Escrito como parte de *Residencia en la tierra*, el poema “Ritual de mis piernas” de Pablo Neruda ejemplifica muchos temas comunes del libro: la angustia existencial, aislamiento, y conflicto entre el humano como ser orgánico de la naturaleza, lleno de vida, y el humano como ser construido por la sociedad moderna, vacío de vida. El poema describe la práctica del yo poético de mirar fijamente a sus piernas, contemplando la substancia de la vida de una manera despersonalizada, como si el cuerpo no fuera de sí mismo, aunque ciertamente lo es. Dentro del poema, hay muchas contradicciones en la forma y contenido, las cuales representan la fragmentación profunda de su monólogo interno tanto como alguna frustración y confusión inspirada por los límites impuestos por la sociedad de no poder expresar la conexión entre el cuerpo humano y la naturaleza.

La primera contradicción se puede ver en el uso de diácope en la primera estrofa: “... cuando el tiempo, el tiempo pasa, / sobre la tierra, sobre el techo, sobre mi impura cabeza, / y pasa, el tiempo pasa...” (Neruda 171). La repetición de las palabras “tiempo”, “pasa” y “sobre” implica un movimiento; le da al lector una sensación de caminar paso a paso, aunque el yo poético se queda estacionario: “Largamente he permanecido...” (Neruda 171). El ritmo continúa así por la duración de la segunda estrofa también, por el uso de anáfora en los renglones 16-18 con “como” y los renglones 22-23 con “nada, sino” (Neruda 172).

El autor emplea varios recursos literarios por todo el poema para darle al lector un sentido continuo de movimiento que dura hasta el fin, con la repetición de “lo” en la penúltima estrofa, junta con “algo tenazmente” y “algo abiertamente” en los últimos dos renglones (Neruda 174). No obstante, en cada descripción de las piernas, no hay ninguna indicación de movimiento real por parte del yo poético. De hecho, el cuerpo se caracteriza como “entre y bajo tantas cosas abatido, / con un pensamiento fijo de esclavitud y de cadenas”, con “tantas cosas” refiriéndose a los muebles y las habitaciones que describen metafóricamente la superficialidad de las preocupaciones de la gente que rechaza el cuerpo de carne y hueso del ser humano (Neruda 173). La impresión de movimiento alrededor del yo poético inmóvil es un rasgo compartido con muchos de los poemas de *Residencia en la tierra*.

Además, hay contradicciones entre la narración personal e impersonal del poema; muchas veces, parece ser las dos al mismo tiempo. El yo poético mira a sus piernas, una

parte del cuerpo que se describe con mucha elaboración como contenedor de la vida. Sin embargo, como he mencionado antes, su mirada proviene de una perspectiva deshumanizada, casi como si el yo poético estuviera fuera de su mismo cuerpo: “y así, pues, miro mis piernas como si pertenecieran a otro cuerpo, / y fuerte y dulcemente estuvieran pegadas a mis entrañas” (Neruda 171).

Después, en la tercera estrofa, hay un movimiento hacia una crítica de la sociedad por su inhabilidad de reconocer su encarnación: “...y hay miedo, hay miedo en el mundo de las palabras que designan el cuerpo, / y se habla favorablemente de la ropa”. El yo poético considera esta falta de reconocimiento tan profundo que asumiría que “un oscuro y obscuro guardarropas ocupara el mundo” en vez de seres humanos (Neruda 172). Al mismo tiempo, parece que el yo poético también tiene algo de miedo de su propio cuerpo físico porque prefiere hablar de las piernas, algo “... sin complicado contenido / de sentidos o tráqueas o intestinos o ganglios” (Neruda 172). En la primera estrofa, refiere a su tórax como un “abismo”, aunque dentro del tórax está el corazón, el cual circula sangre, la sustancia de la vida (Neruda 171). Por lo menos, el yo poético también tiene dificultades para apreciar todo el cuerpo, incluyendo procesos y sistemas naturales como la respiración y digestión. Él mismo no es inmune a la crítica que apunta hacia la sociedad.

Por añadidura, parece que el yo poético considera que la sangre, los músculos, y el hueso son la pura forma de vida por sus descripciones de las piernas como “compacto material de existencia”, “lo enteramente substancial” y “lo puro, lo dulce y espeso de [su] propia vida” (Neruda 172). No obstante, los animales, más conectados con la naturaleza e instintos primarios que los seres humanos inhibidos, poseen el “complicado contenido” de sistemas internos, ganglios, hormonas y todos los componentes corporales similares que operan inconscientemente. A veces, los animales se arreglan para llamar la atención de una pareja, como el pavo real mostrando su plumaje. Tal vez la distinción para el yo poético en este aspecto sea que los humanos se visten con ropa manufacturada y se maquillan con sustancias artificiales.

Las representaciones rivales del cuerpo humano continúan hasta el fin del poema, donde se incluye una metáfora de los pies “abiertos como flores”, aunque inmediatamente después el yo poético dice que “la vida termina definitivamente en mis pies” y que “siempre / productos manufacturados, medias, zapatos, / o simplemente aire infinito, / habrá entre mis pies y la tierra” (Neruda 174). Aquí, las metáforas y los símiles que circundan las piernas y pies presentes en todo el poema están en conflicto. Si las piernas son “como árboles monstruosamente vestidos de seres humanos” y los pies son “abiertos

como flores”, ¿por qué el yo poético no puede conectarse con la tierra (Neruda 172, 174)? ¿No tienen raíces los árboles y no son los pies esos que, abiertos, pueden enraizar al ser humano? Además, ¿por qué tiene que existir un aire infinito separando sus pies de la tierra y qué representa? Debe ser una construcción mental, una obstrucción psicológica. ¿Es la tierra algo inanimado y no una fuente de vida con la que el yo poético se quiere conectar?

Tales contradicciones no son raras en la poesía de Pablo Neruda. Este poema representa con emoción profunda la discordancia inherente entre los deseos del yo poético como ser humano indómito y como miembro de una insípida sociedad agobiante. Aunque hay muchas contradicciones en la forma y contenido de “Ritual de mis piernas,” las contradicciones sirven para mostrar que hay verdades personales, ilógicas y poco evidentes, que quizás sean más representativas de la mente humana que frases y sentidos estrictamente lógicos.

Bibliografía

Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra*. Editado por Hernán Loyola, 15ª edición, Ediciones Cátedra, 2019, pp. 171-174.

Belleza divina, creación de arriba

José Miguel López Arroyo

La voz poética en el soneto LXXXVI escrito por Luis de Góngora presenta una belleza femenina idealizada que retrata a la mujer de una manera divina y perfecta, debido a sus sentimientos amorosos. Luis de Góngora y Argote (1561-1627) nace en Córdoba, España en el año 1561. El pertenece al movimiento literario del Barroco (XIV-XV). Su familia era aristócrata, lo cual le permite estudiar desde temprana edad. Sus estudios concluyen en la Universidad de Salamanca. Después de graduarse, su familia le obliga a convertirse en sacerdote, pero como no le gusta, decide dedicar su tiempo a otras actividades como la poesía, la música, las apuestas y las corridas de toros. Sin embargo, su posición de sacerdote le ayuda a conseguir un puesto en la corte de Felipe III, lo cual le permite viajar por toda España. Durante sus viajes conoce a otros escritores importantes de su época en Madrid. En el año 1626 sufre un ataque cerebral y muere al año siguiente en su pueblo natal. Sus obras literarias más importantes son “Fábula de Polifemo y Galatea (1612), Soledades (1613) junto con cien romances y doscientos sonetos” (Virgillo et al., 184). Entre los sonetos más reconocidos de Góngora se encuentra el soneto LXXXVI que se publicó en 1582.

El soneto LXXXVI pertenece al Barroco, un movimiento literario que se caracteriza por el uso de lenguaje y estructuras sintácticas complicadas. El contexto social de la época revela una confusión espiritual, lo cual provoca que los escritores busquen la manera de mostrar originalidad y autonomía en su arte. En el Barroco se entrelazan dos corrientes, el culteranismo y el conceptismo. El culteranismo consiste en refinar la palabra utilizando la asimilación con términos clásicos y distorsionar la sintaxis de las obras. Luis de Góngora es el líder de esta corriente, es tan influyente en esta corriente que se crea el término gongorismo para señalar sus contribuciones a la corriente (163). Su trabajo se destaca porque incorpora recursos literarios característicos del Barroco y Renacimiento como: “palabras sonoras, metáforas, hipérbaton e hipérbolos para poder transmitir una imagen no distorsionada de la realidad de manera artística” (184). Las obras poéticas barrocas varían entre poemas de versos cortos y los sonetos endecasílabos. Los versos cortos se utilizaban para burlarse de y criticar a la sociedad y la realidad. En cambio, los versos endecasílabos se consideraban más cultos ya que los poetas buscan respuestas acerca de lo que es absolutamente perfecto y bello. Los temas que predominan en el Barroco incluyen el *carpe diem*, o sea hay que aprovechar de la vida y no dejar escapar el momento; el *beatus ille*, que

consiste en la alabanza a la belleza y a una naturaleza simple; y el tercero son las denuncias acerca de la corrupción en la sociedad (184). El soneto LXXXVI incorpora todos los elementos sintácticos y lingüísticos característicos del Barroco, movimiento del cual Góngora se considera uno de los más importantes.

El soneto LXXXVI tiene un enfoque específico en las diferentes características físicas que el vate considera lo ideal para la belleza en la mujer. En la primera estrofa, el vate compara la belleza de la mujer con la estructura de un templo, lo cual es una asociación con la religión y la fortaleza. En la segunda estrofa se describe implícitamente la apariencia y el color de los ojos. La tercera estrofa se enfoca en la descripción del pelo rubio. En la última estrofa el vate hace una súplica por atención y reconocimiento de la mujer a la que el poema está dirigido. El soneto en general se puede considerar como una oda a la belleza de las mujeres, pero también puede estar dirigido a una mujer en específico en la vida del vate. La clasificación de este poema es un soneto porque tiene catorce versos, los cuales están divididos en dos cuartetos y dos tercetos. Todos los versos son llanos y contienen 11 sílabas (endecasílabos), esto los clasifica como versos de arte mayor. La rima es consonante porque hay una igualdad en las vocales y consonantes después de la última vocal tónica. La estructura de la rima es abrazada (ABBA) para los cuartetos y encadenada (CDE) para los tercetos. El acento estrófico se encuentra en la décima sílaba lo cual causa que los acentos rítmicos se encuentren en las sílabas con números pares. El soneto es lírico porque el autor está expresando sus pensamientos y sentimientos. La voz poética del soneto LXXXVI es el mismo autor y la audiencia a la cual este soneto está dirigido es un público en general. Se puede argumentar que el poema está dirigido hacia una mujer en específico porque se describen cualidades físicas que son muy específicas, lo cual puede excluir a muchas mujeres. El soneto tiene varios tonos, el primero es serio, porque el autor utiliza muchos detalles específicos de las características que se consideran bellas en la mujer. El segundo tono es reflexivo porque en el soneto se reflexiona sobre los estándares físicos de belleza femenina que existían en la época. Otros tonos presentes en el poema son: íntimo y romántico, estos se pueden apreciar en el soneto porque la estructura y el lenguaje pueden ser utilizados para cortejar a alguien para conseguir su interés romántico.

Los temas que se observan en el soneto son la idealización de la belleza femenina (*beatus ille*) el cual es típico del Barroco y el amor. Estos temas son claramente observados gracias al uso de las figuras retóricas y tropos que ayudan a pintar una imagen vívida demostrando claramente los temas y el mensaje. En la primera estrofa el uso de la alegoría en la línea 1 “templo sagrado” crea una metáfora continua sobre la belleza de la mujer. Esta alegoría le

da características de pureza y divinidad que son atributos asociados con lo religioso. La línea 2 ayuda consolidar la alegoría pues describe que el templo está bien construido con “bellos cimientos y “gentiles muros”, esta última es una prosopopeya, la cual le da vida a la estructura del templo para señalar que la mujer tiene características de fortaleza, pero también es cálida. La línea 3 se puede considerar como un simbolismo debido a que el nácar y el alabastro son materiales de color blanco, los cuales representan el color de la piel que era preferido en esa época. La línea 4 “Fue por divina mano fabricado” es una hipérbole que exagera el origen de la belleza femenina y la atribuye a lo divino, esencialmente diciendo que Dios mismo la ha diseñado. Aquí se nota que existe un sentimiento de afección puesto que no se describe a cualquier persona con gran detalle. La segunda estrofa no contiene muchas figuras retóricas, sin embargo, se puede deducir gracias al vocabulario que el autor está haciendo una comparación de ventanas con ojos, “pequeñas puertas (línea 5), lumbrecillas de mirar (línea 6). Los ojos son como ventanas porque permiten que la luz entre. Después de haber deducido que se habla de los ojos la línea 7 contiene un simbolismo “esmeralda fina el verde puro” que representa el color verde de los ojos de la mujer de la que se está hablando, nuevamente se puede observar cierto estándar de belleza. En la estrofa 3 la línea 9 contiene una prosopopeya “soberbio techo”, esta hace que el lector enfoque su atención en la cabeza, en esta misma línea la metáfora “cimbras de oro” revela que el color del pelo es rubio dorado. En la línea 11 se encuentra un asíndeton “Ornan de luz, corona de belleza” que enfatiza la belleza del pelo rubio. La última estrofa contiene un epíteto en la línea 12 “humilde adoro” que destaca la adoración que se tiene hacia la mujer y revela la posición del vate como inferior porque el solo es humilde y ella una diosa. En la línea 13 la apóstrofe “Oye piadoso al que por ti suspira”, es una súplica que transmite la intención de captar la atención de la mujer, sin embargo, también contribuye a la alegoría del templo porque posiciona a la mujer como una diosa, a la cual esta súplica está dirigida. La última línea cierra la alegoría diciendo: “himnos canta, virtudes reza”, el rezo y el canto son actividades que son comúnmente practicadas en los centros religiosos para comunicarse con dios. La mención de estas prácticas religiosas en el soneto demuestra devoción de parte del vate hacia la mujer y su belleza, pero también sentimientos de un amor que es difícil de alcanzar porque están en niveles diferentes. El soneto LXXXVI contiene características gongoristas, en la sintaxis de los versos y el vocabulario utilizado. Los versos utilizan un exceso de palabras que terminan decorando demasiado la idea que transmiten. El vocabulario utilizado es muy refinado y formal, lo cual crea un embellecimiento de las palabras y presenta al poema en una forma más bella. Además de las características gongoristas, el soneto también demuestra características barrocas y

renacentistas, mediante el uso de hipérbolos y metáforas que presentan una imagen clara que ayuda a transmitir el mensaje del poema con claridad.

El mensaje principal del soneto LXXXVI es demostrar una adoración amorosa hacia la belleza de la mujer. El autor utiliza la alegoría religiosa del templo para asignar características divinas a la belleza femenina, lo cual eleva su importancia al ponerla en un pedestal que ni la voz poética cree digno de poder alcanzar. Esencialmente se está diciendo que la mujer es perfecta y que solo Dios es capaz de crear algo tan bello (*beatus ille*), este mensaje es claramente transmitido a través de todo el soneto. El segundo mensaje es sobre el amor, porque no se describiría a cualquier persona de la manera que Góngora lo hace, se requiere tener fuertes sentimientos de amor hacia alguien para poder tener el nivel de adoración que el soneto exhibe. Un mensaje secundario es sobre la fragilidad de la juventud, porque las características que se describen en el poema son solo físicas y como se sabe la juventud no dura para siempre, tiene que ser aprovechada mientras se tiene, este mensaje es implícito pues no se menciona directamente en el soneto. El título del soneto no revela información acerca de los temas que están presentes, más bien son las figuras retóricas y tropos los que ayudan al lector a descifrar de qué trata el poema y los temas.

En conclusión, el soneto LXXXVI escrito por Luis de Góngora, presenta el tema de la belleza femenina en una forma idealizada que retrata a la mujer en una manera divinamente perfecta, adicionalmente el soneto también representa el tema del amor, que en este caso no puede ser posible porque no están en el mismo nivel. El soneto contiene características gongoristas en la sintaxis de los versos y el vocabulario utilizado, sin embargo, también contiene características del Barroco y el Renacimiento que están representadas con la selección de figuras retóricas y tropos utilizados en el poema. Luis de Góngora y Argote es un autor importante porque sus obras tuvieron una gran influencia en el culteranismo, tanta fue su influencia que su nombre se convierte en sinónimo de esta corriente literaria y surge el término “gongorismo”. El soneto LXXXVI transmite un mensaje que es importante porque la glorificación de la belleza femenina como algo que es divino ayuda a crear un cambio de perspectiva en la valoración propia, este cambio puede tener consecuencias buenas en la autoestima de las mujeres. Así mismo el soneto tiene importancia romántica para los enamorados, porque funciona como una manera elegante de cortejar a la persona para conseguir su interés. La última razón porque el soneto es importante es debido a que refleja ciertos estándares físicos que se consideraban bellos en las mujeres de la época, lo cual ayuda a comparar y analizar cómo estos estándares han cambiado con el paso del tiempo.

Apéndice A

Soneto LXXXVI

1	De-pu-ra <u>h</u> o-nes-ti-dad-tem-plo-sa-gra-do	11 A
2	Cu-yo- be-llo-ci-mien-to <u>y</u> -gen-til-mu-ro	11 B
3	Del-blan-co-ná-car- <u>y</u> a-la-bas-tro-pu-ro	11 B
4	Fue-por-di-vi-na-ma-no-fa-bri-ca-do;	11 A
5	Pe-que-ña-puer-ta-de-co-ral-pre-ci <u>a</u> -do,	11 A
6	Cla-ras-lum-bre-ras-de-mi-rar-se-gu-ro,	11 B
7	que <u>a</u> -la <u>e</u> s-me-ral-da-fi-na <u>e</u> l-ver-de-pu-ro	11 B
8	ha-béis-pa-ra-vi-ri-les-u-sur-pa-do;	11 A
9	so-ver-bio-te-cho-, cu-yas-cim-brias-de <u>o</u> -ro,	11 C
10	al-cla-ro-sol,-en-cuan-to <u>e</u> n-tor-no-gi-ra,	11 D
11	or-nan-de-luz,-co-ro-nan-de-be-lle-za;	11 E
12	í-do-lo- be-llo, <u>a</u> -quien-hu-mil-de <u>a</u> -do-ro:	11 C
13	o-ye-pia-do- <u>so</u> <u>a</u> l-que-por-ti-sus-pi-ra,	11 D
14	tus- him-nos-can-ta <u>y</u> -tus- vir-tu-des- re-za.	11 E

Obras citadas

Góngora y Argote, Luis de. "Soneto LXXXVI". *Aproximaciones al estudio de la literatura hispánica*. Editado por Carmelo Virgillo, et al., McGraw-Hill, 2012, 185.

Introducción a Luis de Góngora. *Aproximaciones al estudio de la literatura hispánica*. Editado por Carmelo Virgillo, et al., McGraw-Hill, 2012. 184.



Foto: [Haley Gronski](#)

El rol de la confesión en *La canción del colibrí*

Julia Horton

La historia de *La canción del colibrí*, una novela escrita por Graciela Limón, publicada en inglés en 1996 y traducida al español en 2006, toma lugar en la Ciudad de México en 1583 donde la ciudad de Tenochtitlán estaba situada anteriormente. La novela trata de una serie de conversaciones entre los dos personajes principales, Huitzitzilin, una mujer indígena de 82 años, y el Padre Benito, un joven fraile franciscano español que actúa como el confesor de Huitzitzilin en sus últimos días. Sus conversaciones se desarrollan poco a poco durante varios días en el claustro donde reside Huitzitzilin, casi siempre en el mismo rincón apartado del edificio.

Estas conversaciones, caracterizadas como confesiones por parte de ambos personajes, no cumplen con las expectativas de confesiones católicas normativas en que no se confinen a una narración de pecados que va seguida de arrepentimiento y absolución. Por el contrario, “Huitzitzilin’s confession arises from two impulses that are, in the context of Christian confession, fundamentally incompatible: she does not repent, and yet she seeks forgiveness”, según la crítica literaria Patricia Linton (45). Esta impresión de incompatibilidad también aparece en las palabras del Padre Anselmo, superior del Padre Benito, al hablar con él sobre Huitzitzilin: “¿Por qué confesaría una persona si no hay remordimiento? Eso sería una contradicción” (148). Sin embargo, el fuerte deseo de Huitzitzilin de continuar su confesión amplia y extensa implica que debe haber alguna lógica que motive sus acciones. Entonces, para responder a la pregunta del Padre Anselmo, es necesario investigar qué valor tiene la confesión de Huitzitzilin para ella aparte de ser rito religioso. En este ensayo, propongo que Huitzitzilin confiese sus pecados a pesar de su falta de arrepentimiento porque la confesión es la única plataforma disponible para compartir los testimonios históricos y personales de su vida, los cuales tal vez exceden la importancia del rito religioso en su mente aunque los tres son inextricablemente conectados.

En primer lugar, hay que establecer que esos testimonios, la historia personal de Huitzitzilin y la de su pueblo, fundamentalmente desafían las representaciones de los mexica y su civilización propuestas por los colonizadores españoles; los españoles los describen como salvajes que “no tiene[n] espíritu” (2) con prácticas que “pertenec[en] a Satanás” (11). Huitzitzilin reconoce bien que las crónicas escritas por los colonizadores eran incorrectas e incompletas, lo que se puede ver, por ejemplo, cuando ella le corrige

al Padre Benito cuando él dice que “todos sabemos que Moctezuma fue asesinado por su propia gente” (97). Huitzitzilin responde: “¡No es cierto! A muchos les encantaría creer que así sucedió, pero no” (97). Sin embargo, como mujer indígena de edad avanzada, no tiene voz ni influencia dentro de la sociedad colonial en la que vive, ni entre los indígenas ni entre los españoles, para rectificar la situación.

Entonces, para poder corregir las crónicas erróneas y desdeñosas que aceptaban los españoles en las Américas, quienes estaban de acuerdo con la versión de eventos afirmada por Hernán Cortés, Huitzitzilín tiene que usar la confesión para “speak to the conquering culture from within it” (Linton 45). Si ella no lo hace, como una de las pocas mexicas vivas que presenciaban la caída de Tenochtitlán, el conocimiento de su cultura y sus costumbres antes de la caída está en peligro de desaparecer de la consciencia colectiva, junto con su versión de los eventos que sucedieron. Además, los españoles no le pueden negar este rito religioso porque al hacer eso irían en contra de su propia fe y sus valores fundamentales—este contexto es el único contexto en el cual los españoles no tienen otra opción más que escucharla con respeto y reconocimiento de su dignidad.

El hecho de que Huitzitzilin insiste en confesar al Padre Benito tampoco debe ser interpretado como un acto de devoción a la religión católica. A lo largo de la obra, ella indica que el catolicismo no es algo que recibe con brazos abiertos. Sobre las rutinas de los sirvientes de la casa de Baltazar Ovando, ella dice: “Nuestro día comenzaba al amanecer cuando éramos llamados por las campanas para asistir a misa. Aunque ninguno quería hacer esto, no teníamos otra opción” (137). Ella también refiere al habla del sacerdote como “balbuceo”; al responder, el Padre Benito le dice que no es balbuceo, sino oraciones (137). Al Padre Benito, ella replica:

Como usted quiera. Lo único que sé es que fuimos obligados a aprender, o mejor, memorizar las respuestas a lo que él decía . . . Ninguno de nosotros entendía lo que murmurábamos, pero respondíamos como pericos, porque si no lo hacíamos, un espía nos acusaría, y eso significaba un latigazo...” (137)

En otra conversación con el Padre Benito, Huitzitzilín declara: “Yo nunca creí realmente en dioses”; le dice que cree en el Dios cristiano “si usted [el Padre Benito] lo dice” (61). Entonces, ¿por qué se arrepentiría a un dios que ella no acepta por su propia voluntad? ¿Por qué sentir remordimiento religioso si lo que ha hecho es algo que ella no considera una transgresión contra su propio dios?

En la mente de Huitzitzilin, el valor religioso del rito de la confesión se ensombrece por el valor de la confesión como plataforma para compartir su testimonio histórico y

personal. La respuesta de la pregunta que el Padre Anselmo plantea es simple; ella puede confesar sin convicción ni remordimiento porque no ha aceptado voluntariamente la religión católica como su propia y usa la confesión sólo como un medio para su propio fin.

Bibliografía

Limón, Graciela. *La canción del colibrí*. Traducido por Ernesto Colín Álvarez, Arte Público Press, 2006.

Linton, Patricia. "Cultural Negotiation and Narrative Form: Graciela Limon's *Song of the Hummingbird*." *Re-placing America: Conversations and Contestations*, editado por Ruth Hsu, Cynthia Franklin, and Suzanne Kosanke, College of Languages, Linguistics and Literature, Universidad de Hawai'i, 2000, págs. 41-51.

Los pasos de Cecilia

Christina Cesnik

—¡Hasta luego, Mamá!— gritó Cecilia bajándose del auto.

Corrió con gran entusiasmo hacia la entrada de su academia de baile y abrió la puerta. El olor de la pista de baile recién pulida, el sonido del piano acompañado por los gritos de la maestra y la vista de las estudiantes destacadas bailando en zapatos de punta llenó sus sentidos. Cecilia se puso sus zapatillas de ballet y esperó para que su clase comenzara. Miró a las otras niñas de su clase que conversaban y jugaban entre ellas. Nunca incluían a Cecilia, pero ella ya estaba acostumbrada. Entrando al salón de baile, escuchó a Rafaela susurrar a Fernanda,

—No puedo creer que *la elefanta* siga viniendo a las clases. ¡Cada vez baila peor!

—¡Lo sé ! Ella no se mejora para nada!— contestó Fernanda.

Con eso, entraron al salón para seguir a la maestra.

Cecilia era una niña dócil y tranquila. Era un poco tímida, pero le gustaba conversar con otras personas. Durante su niñez, ella participó en una variedad de deportes y actividades extracurriculares, pero nunca encontró algo que le atraía hasta que tomó su primera clase de ballet. A Cecilia le encantaba bailar y expresarse con la música, pero no era la más talentosa de su clase. Las otras niñas en su clase de ballet comenzaron a bailar cuando tenían tres años mientras que Cecilia se inscribió hace dos años cuando tenía diez. Sin embargo, ella se dio cuenta de que era algo que ella quería mejorar y seguir profesionalmente. Cecilia aprendía rápidamente, pero aún estaba tratando de alcanzar el nivel de sus compañeras que llevaban más años practicando. Todavía le costaba mucho esfuerzo hacer los pasos básicos mientras las demás ya dominaban los avanzados.

Sus compañeras, especialmente Rafaela y Fernanda, se burlaban de ella porque no estaba al mismo nivel que ellas. En lugar de apoyarla y hacerla sentir bienvenida en la academia, le hacían la vida imposible. Hacían travesuras con sus cosas; una vez pusieron goma en las suelas de sus zapatillas de ballet mientras ella estaba en el baño. Cuando Cecilia regresó y se las puso, trató de caminar hacia el salón, pero se quedó estancada. También, las otras niñas se enojaban porque la maestra tenía que repasar pasos simples para Cecilia en vez de enfocar más tiempo en pasos avanzados. Ellas lo consideraban una pérdida de tiempo.

Durante la clase, se quejaban de la maestra y de Cecilia. De verdad, eran unas niñas bastante presumidas. Aunque sí eran más avanzadas que Cecilia, sus actitudes eran la razón por la cual la maestra no las movía a una clase más avanzada. La maestra consideraba esfuerzo y conducta en la clase por encima del poder ejecutar los pasos. Como Cecilia era positiva y persistente, ella se beneficiaba de la clase, no como Rafaela y Fernanda que pensaban que no necesitaban mejorarse. Además, ellas ni siquiera tenían mucho interés en el baile. Solo tomaban las clases porque sus padres las inscribieron hace varios años y no querían probar algo nuevo. No estaban motivadas porque estaban aburridas.

A pesar de la actitud amargada de esas niñas, Cecilia siguió asistiendo a las clases y ensayando en su casa. Ella seguía mejorando todos los días. La maestra vio el potencial que tenía Cecilia y la ayudó a alcanzar sus metas; hasta comenzó a darle clases privadas. La maestra le enseñó a hacer más piruetas, pasos avanzados y le dio consejos de cómo llegar a ser una bailarina profesional. Bajo la dirección de la maestra, Cecilia comenzó a convertirse en una gran bailarina de ballet. Tomó mucho sacrificio de su parte, también. No pudo pasar mucho tiempo con sus amigas después del colegio, pues siempre estaba en ensayos o clases. Todos los días, iba a practicar en la academia por varias horas seguidas. Le costaba mucho esfuerzo y tiempo, pero ella estaba dedicada a la danza. ¡Era su pasión!

Cada año, Rafaela y Fernanda se ponían más celosas. Cuando las niñas tenían quince años, Cecilia ya se había mejorado muchísimo mientras ellas estaban al mismo nivel desde cuando Cecilia entró a la academia. Ellas no querían reconocer que la razón era porque Cecilia había trabajado muy duro durante los últimos años mientras que ellas no. Siguieron molestándola y hablando mal de ella. Comenzaron a difundir rumores sobre ella y su familia. Las pocas amigas que Cecilia había conocido en la academia ya no querían hablar con ella. Cuando los padres observaban las clases, miraban mal a Cecilia cuando pasaba. La única persona de apoyo que ella tenía ahí era la maestra. La maestra siempre le daba consejos y consolaba a Cecilia cuando se sentía sola.

—No les hagas caso a Fernanda y Rafaela. Ellas están celosas de ti porque nunca podrán alcanzar tu nivel. Mantén tu cabeza en alto— dijo la maestra.

Un tiempo después, Rafaela y Fernanda dejaron la academia porque querían tener más tiempo libre. Además, eran muy perezosas y no tenían motivación como Cecilia. Pensaron que nunca más la volverían a ver. Cecilia estaba feliz que finalmente podría asistir a la academia en paz. Ella nunca se dio por vencida.

Unos diez años después, Rafaela estaba viendo la televisión cuando de pronto apareció un comercial para la compañía del Ballet de Nueva York. Estaban promoviendo la nueva temporada e introduciendo la nueva bailarina principal de la compañía. Pasaron un video de Cecilia bailando en Carnegie Hall. Rafaela se quedó sin palabras. No podía creer que la chica de la que ella tanto se burlaba ahora era la bailarina principal del Ballet de Nueva York. Inmediatamente, llamó a Fernanda para comentarle de lo que acababa de ver. Se pusieron a recordar sus días en la academia y de qué manera tan fea trataban a Cecilia. Como ya eran adultas se dieron cuenta de que eso no era correcto. Fernanda sugirió que deberían ir a ver el espectáculo de ballet para ver el estreno de Cecilia como bailarina principal. Entonces, compraron sus entradas para verlo el próximo fin de semana.

Cuando llegó el día para ver a Cecilia, Fernanda y Rafaela estaban nerviosas. Durante los últimos días, se habían puesto a reflexionar más sobre las acciones de su niñez y adolescencia y se sentían muy culpables. Se pusieron a pensar sobre los efectos que sus palabras habrían podido tener en la autoestima de Cecilia y esperaban que ojalá no hubiera sufrido tanto en esos tiempos. Se querían disculpar con ella, pero no creían que Cecilia las pudiera perdonar por todo el daño que ellas le causaron. En cambio, a pesar de que sí, sufrió bastante, Cecilia aprendió la importancia de la perseverancia gracias a lo que tuvo que soportar para perseguir sus sueños. Ella aprendió a valorar su tiempo en la academia porque le hizo una persona más fuerte y sensible a los demás. Cuando se fue a estudiar a un programa de danza universitario, ella hizo un esfuerzo para incluir a las personas que estaban solitarias porque ella entendía lo que sentían. No dejaba que lo que ella había sufrido definiera el resto de su vida. Cecilia quería hacer una diferencia positiva en el mundo. Llevó esa actitud a todas partes.

Los ojos de Rafaela se llenaron de lágrimas al ver Cecilia entrar al escenario. Fernanda y ella inmediatamente vieron con qué elegancia y presencia Cecilia dominaba el escenario. Era una bailarina maravillosa y sobresalía en el espectáculo. La audiencia sentía algo mágico al verla bailar. No solo hacía los pasos bien, sino también tenía cierta gracia con la manera en que los hacía. Después del espectáculo, salieron afuera para hablar con Cecilia.

—Cecilia, no sé si te acuerdas de nosotras, pero Fernanda y yo te queremos felicitar por tu éxito en el ballet y en esta nueva compañía— comenzó Rafaela.

—¡Claro que me acuerdo de ustedes! Muchas gracias, de verdad. ¿Cómo están?

—Bien, pero también venimos por otra razón— contestó Fernanda.

—Sí. Venimos para pedirte perdón— dijo Rafaela —Nos hemos dado cuenta de la manera horrible en que te tratábamos cuando bailábamos en la academia. En ese tiempo, no entendíamos lo que estábamos haciendo, pero ahora sabemos que eso no fue correcto.—

—Las perdono— aseguró Cecilia.— Aunque sí me dolió bastante lo que ustedes me hacían de niña, todo eso me hizo una persona más fuerte. Me motivó a trabajar más duro para seguir practicando y poder alcanzar mis sueños de ser una bailarina profesional. ¡Y mira donde estoy ahora! No se preocupen porque todo eso está en el pasado.—

—Gracias, Cecilia. Eres una persona muy talentosa y bondadosa. Tu determinación me inspira— contestó Rafaela.

Con eso, las tres se dieron un gran abrazo. Rafaela y Fernanda se sentían muy agradecidas por la compasión de Cecilia. Desde ese día, ellas aprendieron una gran lección: No debes juzgar a alguien por no ser la mejor porque nunca se sabe de lo que somos capaces de lograr con empeño y pasión.



Fotos: [Haley Gronski](#)

**Una continuación de Querido Diego, te abraza Quiela, una novela epistolar por
Elena Poniatowska**

Julia Horton

21 de abril de 1935

No sé si recibirás esta carta, Diego, pero después de haber pensado en todo lo que ocurrió, todas mis cartas ignoradas que seguramente has recibido, no me importa si lees ésta. Ya no escribo con ganas de provocar ninguna respuesta tuya, ni convencerte de que soy digna de tu amor. Escribo para mí misma, para que al fin de todo, no me sienta como si hubiera cosas que no he dicho aunque las quería decir. Si no escuchas, bueno, me da igual.

Mañana me voy a México. Me cuesta mucho pensar en la vida que alguna vez esperaba que pudiéramos disfrutar en tu patria. Entonces, no pienso en ella. Ya no pienso en Dieguito todos los días y quiero que sepas que he dejado de echarle la culpa por no darme otro hijo. Hoy en día entiendo que hubiera sido egoísta insistir por mis propios motivos en traer al mundo un precioso ser humano que nunca recibiría el cuidado y amor de su padre, de ti, Diego, porque si no la reconocía antes, ahora puedo ver con claridad tu inmensa capacidad de negligencia. Si hubieras muerto, sería otra cosa, si hubiera una buena razón por no involucrarte en la vida de tu hijo, sería otra cosa. Pero siempre has sido capaz—no hay ninguna excusa. El niño habría merecido mejor que tú.

Además, una mujer de mi edad sin hijos debe dejar de pretender que su propósito de vivir es ser buena madre. No tengo dudas de que hubiera sido una madre *par excellence*. Hubiera sacrificado todo por mis hijos, incluso mi propia vida si fuera necesario. Estoy segura de eso. Alguna vez, hubiera hecho lo mismo para ti. Agradezco que nunca tuve la oportunidad. Agradezco que he aprendido a ser mi propia madre. Dios sabe que ya necesitaba una.

Me pregunto por qué no me di cuenta de estas cosas más temprano y en el por qué no sentía que pudiera confiar en las palabras de Zadkin y Élie Faure cuando trataban de convencerme de que pueda recobrar la *joie de vivre* que caracterizaba mi vida antes de ser rechazada por ti, la *joie* que te hizo enamorarte conmigo. Me puse enojada al oír el simple refrán que “el tiempo lo cura todo”. Pero ahora tengo prueba de eso y solo con el paso del

del tiempo he podido establecerme en la realidad en vez de esa fantasía torturadora que consideraba mi destino. Con el tiempo me desvié hacia mi arte con un vigor como el que me consumía durante mis estudios en la Academia de Bellas Artes, un vigor que siento haber perdido. El arte se convirtió en medicina. Me hizo confrontar lo que había esquivado dentro de mí porque no es posible dedicarse al arte sin aceptar que, como el arte, la vida interior de una persona no tiene que ajustarse a la razón, ni orden, ni consistencia—puede ser chocante, sin sentido, horripilante. Lo importante es que todo lo que se presenta sea reconocido.

Como ya sabes, mi situación y la situación de París mejoraron. Seguí trabajando para *Floreal* y algunas otras publicaciones. Finalmente, pude mudarme a un piso con buena calefacción para los inviernos y comprar comida suficiente, junto con materiales de calidad para llenar todo el estudio. No podía creer la diferencia en la calidad de mi vida. En una de mis cartas anteriores, te dije que mi estilo había cambiado, que en ese momento se componía de figuras redondas, paisajes urbanos, colores pálidos. Ya no es el caso. Ahora, mi arte—sobre todo mi estilo de pintar—ha cambiado bastante. Me río al pensar que no reconocerías a primera vista ninguna de mis obras de los últimos cinco o seis años, por lo menos sin pistas. De verdad, parecen pertenecer a otra artista y no lo disputo, porque la Quiela de esa época, tu Quiela, ya no existe. Espero que tu nuevo amor te abrace cuando pueda.

Quiela

El gobierno que no protegió a su nación

Nicole Baigorrotegui

En 1976 el gobierno de Argentina se convirtió en una dictadura cuando los militares derrocaron al gobierno que lideraba Isabel Perón. Este tipo de gobernación fue despreciado por muchos argentinos porque los militares no apoyaban a los ciudadanos que tenían diferentes opiniones y preferencias. No estaban de acuerdo con la forma en que gobernaban el país. Lógicamente, los argentinos no querían seguir los mismos ideales políticos en los que creían los militares porque tenían y siguen teniendo el derecho a tener sus propias creencias. Esto enfureció a la dictadura, así que decidieron secuestrar a cualquier persona que iba en contra de su partido político. Jorge Rafael Videla era uno de los militares de Argentina. Según él: “Los que fueron secuestrados de sus familias llegaron a ser llamados ‘los desaparecidos.’” Erin Blakemore escribe que en total, 30 mil habitantes desaparecieron y todavía se buscan hoy en día. Aunque creían que sus acciones eran necesarias, el gobierno y las fuerzas de seguridad de Argentina deberían haber respetado las opiniones de los ciudadanos en lugar de secuestrarlos y maltratarlos por las diferentes creencias políticas que no iban de acuerdo con las de los militares durante esos tiempos.

Videla, el iniciador de “la guerra sucia”, confirma a un periodista argentino: “No había otra solución. En la cúpula militar estábamos de acuerdo en que era el precio que había que pagar para ganar la guerra contra la subversión y necesitábamos que no fuera evidente para que la sociedad no se diera cuenta.” Videla confesó que sí mató a miles de humanos pero opina que era la única forma en que toda la nación se pudiera conformar a sus opiniones políticas. Esta cita es un ejemplo más del intento de los militares de justificar lo injustificable.

En vez de dejar a Argentina hablar y protestar libremente como deberían haberlos dejado, los militares secuestraron a una tremenda cantidad de personas y hasta los mataron. Sólo estaban tratando de expresar sus ideas usando su libertad de expresión. No estaban haciendo nada malo ni cometiendo ningún crimen. Por eso el abuso que pasaron miles de personas era extremadamente injusto. Adriana Metz explica en su sitio web que las fuerzas de seguridad entraban a las casas y secuestraban a quienes creían que seguían ideales distintos. En su caso, se llevaron a su padre y a su madre que estaba embarazada. El gobierno hizo sufrir a demasiadas personas que pensaban que estaban seguros en su querido país. Sus desapariciones trajeron muchísimo dolor a las familias también. Aunque

nunca conoció a su hermano, Adriana sigue buscándolo junto a la organización Abuelas de Plaza de Mayo con cuya misión está de acuerdo. No pasa un sólo día en el que ella no se pregunte dónde puede estar su hermano y qué puede estar haciendo en ese momento. Hay probabilidades de que esté muerto, pero ella piensa que está vivo. Por eso nunca parará de buscarlo. María Luisa Andrade tuvo una experiencia similar a la de ella pero en México, y entiende por qué está luchando cada día por encontrarlo. María Luisa dice con tristeza: “Yo estoy segura que los familiares de tantas personas desaparecidas nos acostamos por la noche pensando en ellos, nos levantamos por la mañana pensando en ellos. Cualquier cosa, un olor, una flor, un pájaro, un juguete no los trae a la memoria.” Si los militares hubieran sido conscientes de que no todos en un país siguen los mismos ideales, no habría búsquedas para los desaparecidos ahora. Los militares deberían haber gobernado Argentina de la misma manera que los presidentes anteriores. Así no hubiera habido violencia ni devastación entre las familias. Si el gobierno tiene un gran respeto por los ciudadanos, está claro que los ciudadanos en cambio podrán vivir la vida que elijan en paz. El maltrato de los humanos es sin duda inaceptable. Abusaron de sus poderes en vez de proteger a la gente. Los castigaron por expresar sus opiniones en público. Es realmente triste que en esa época no estuvieran seguros ni en sus propias casas. Es lógico pensar que esto nunca debería haber pasado y nunca debería volver a suceder.

Obras Citadas

Blakemore, Erin. “30,000 People Were 'Disappeared' in Argentina's Dirty War. These

Women Never Stopped Looking.” History.com, A&E Television Networks, 7 Mar. 2019, www.history.com/news/mothers-plaza-de-mayo-disappeared-children-dirty-war-argentina.

“Jorge Videla Admite Por Primera Vez Los Asesinatos Cometidos En La

Dictadura.” El mundo.es, Unidad Editorial Internet, S.L., 13 Apr. 2012, www.elmundo.es/america/2012/04/13/argentina/1334345369.html. L@s Desaparecid@s:

Familiares luchando por la Justicia . Dropbox. 18 Nov. 2020. MP4 file. Metz, Adriana. “Mis

Padres Tus Padres.” Ponchodelana , 11 Mar. 2009, ponchodelana.wordpress.com/.



Foto: Lourdes Toscano

Las Muertas de Juárez

Diana Vazquez

El feminicidio es un problema global y ya es tiempo para un cambio. Hay mujeres que tienen miedo de ir al trabajo o salir a caminar. Por mucho tiempo las mujeres no han sido respetadas y hoy en día ha llegado al punto que sus vidas no son valoradas. Un artículo de InfoBae dice que 63% de los asesinatos de mujeres fueron cometidos por crimen organizado. No es un secreto que hay mucha violencia en México, pero se trata del feminicidio que es parte de crímenes organizados y esto es el resultado de un mal gobierno a causa de falta de justicia, investigaciones, y apoyo financiero.

El gobierno mexicano no ayuda con las faltas de justicia especialmente con el tema del feminicidio y violencia contra la mujer. Un ejemplo de fuente principal es María Lusía Andrade con el asesinato de su hermana, Lilia Alejandra García Andrade, en el 2001. Lilia fue asesinada en Ciudad Juárez, Chihuahua, México en febrero del 2001 y en la búsqueda de justicia por su hermana conoció a personas que también buscaban justicia por sus familiares. En Ciudad Juárez son conocidas como Las Muertas de Juárez. María Luisa explica que, en aquel entonces “no estaba... no teníamos una ley para denunciar las desapariciones de mujeres.”¹ Pero desgraciadamente, en el 2001 no había una ley para denunciar las desapariciones de mujeres y mucho menos apoyo financiero.

Andrade y su madre buscaban ayuda en las organizaciones de derechos humanos de otros países porque es evidente que México les falla. María describe cómo “la búsqueda de esta justicia cuando empezamos en esta exigencia de justicia por el caso de mi hermana fuimos conociendo a otras familias que también habían perdido a sus hijas.”² Muchas familias como las de Andrade, nunca supieron más información sobre las personas involucradas y estas familias son afectadas porque nunca consiguen un cierre sobre qué les pasó a sus familiares y está claro que esto les causa mucho estrés, ansiedad y preocupación. También puede atraer problemas físicos y mentales como por ejemplo cuando María comparte que su “mamá ha sufrido dos atentados y yo uno y estamos lejos de la ciudad en donde nacimos, donde crecimos, donde tenemos nuestra familia completa. Es muy difícil para nosotras

¹ María Lusía Andrade, L@s Desaparecid@s: Familiares luchando por la Justicia, del 18 de noviembre de 2020

² María Lusía Andrade, L@s Desaparecid@s: Familiares luchando por la Justicia, del 18 de noviembre de 2020

empezar desde cero.”³ Esto se deriva por la falta de apoyo financiero causando falta de investigaciones, luego resultando en falta de justicia.

Las mujeres y unos hombres están en contra del feminicidio. Estar en contra de algo requiere voces activas para combatir el problema. Los partidarios opinan que cada persona debe estar en contra del feminicidio y asesinatos en general ya que mujeres, hombres y personas no binarias chicas o grandes deben de ser protegidas y valoradas. Según un artículo de Infobae, dice que la creadora del Mapa Nacional de los Feminicidios en México detalla que “muchas” de las mujeres son asesinadas por su pareja sentimental o un hombre cercano a su entorno.⁴ La policía, gobierno y los machistas están a favor del feminicidio. Tal vez estas personas no quieran matar a mujeres o maltratarlas pero hasta que no estén en contra del feminicidio no es suficiente. La policía y el gobierno son los que tienen los recursos para reducir o erradicar la violencia contra las mujeres y abogar por sus derechos.

El presidente de México, Andres Manuel Lopez Orbrado, plantea que según “se llevarán a cabo actividades de prevención y atención a las víctimas, a cargo del Gobierno; acciones para facilitar el acceso a la justicia, en manos del Poder Judicial; y por último, la discusión de reformas legislativas que acompañen los puntos anteriores, responsabilidad del Congreso de la Nación”, dice un artículo de El País.

La gente que se ve afectada le pide al gobierno que haga algo para apoyarlos para exigir justicia e investigaciones. Lucharemos para mejorar las condiciones inhumanas para las mujeres en el país de México. A causa de la falta de justicia, investigaciones y apoyo financiero, las mujeres mexicanas viven con miedo. Según el Fiscal General de México, dice que en los últimos cinco años la cantidad de feminicidios ha aumentado un 137%. Estos asesinatos pueden causar trauma generacional y problemas físicos y mentales. Debemos luchar por nuestra hermanas no solo en México, sino también en todo el mundo.

³ María Lusia Andrade, L@s Desaparecid@s: Familiares luchando por la Justicia, del 18 de noviembre de 2020

⁴ InfoBae.

Obras Citadas

Martínez, Omar, Femicidios en México: el 63% de los asesinatos de mujeres fueron cometidos por el crimen organizado, 2020

Zerega, Georgina, México lanza un plan para frenar los femicidios tras limitar la ayuda a los refugios para víctimas de maltrato, 2019

Vivanco, José Miguel, Parálisis e incongruencia del gobierno de México ante la ola de femicidios, 2020

María Lusia Andrade, L@s Desaparecid@s: Familiares luchando por la Justicia, del 18 de noviembre de 2020

1. La ciudad perfecta (Cusco, Peru)

2. ¿Estamos en Grecia o Perú? (San Bartolo, Perú)



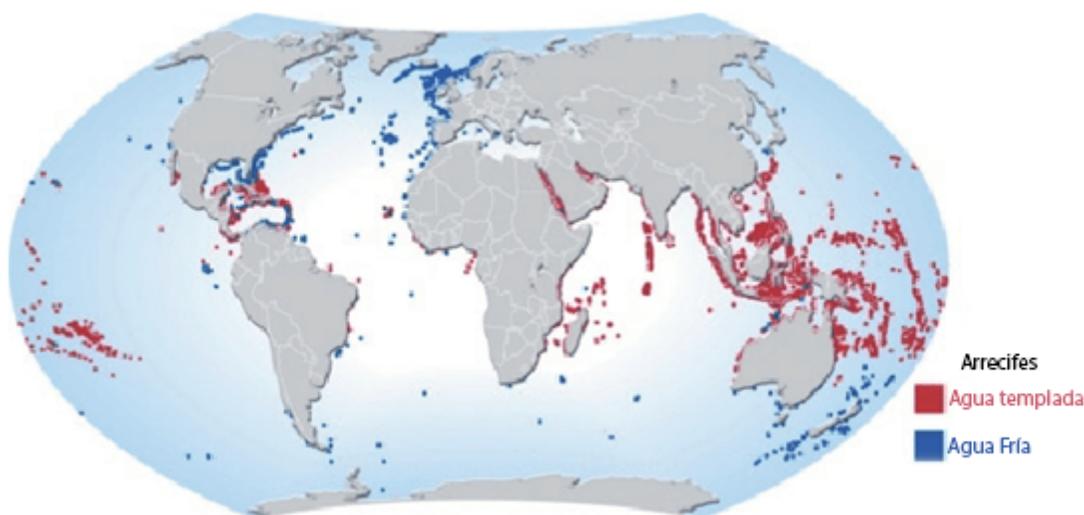
Ruth Alcantara

¡No mate los arrecifes!

Carson Bennett

Como bosques tropicales del mar, los arrecifes de coral son paisajes brillantes con cientos de colores. Son el hogar para miles de especies de plantas y animales y algunos tienen la mayor biodiversidad del mundo. Hay más tipos de peces que viven en dos acres de un arrecife saludable que especies de pájaros en toda América del norte. También, son necesarias para las regiones que ocupan.

Hay arrecifes en todo el mundo. Aunque los arrecifes tropicales en el Caribe y Australia son los más famosos, los hay en aguas profundas iguales o más grandes.



Además, porque los arrecifes tropicales son tan bonitos, son atracciones turísticas. Un modelo científico descubrió que los arrecifes tienen un valor económico de 36 mil millones de dólares y reciben más de 70 millones de viajes al año (Brumbaugh). El ecoturismo es un comercio muy grande. Los ecoturistas pueden bucear y hacer esnórquel por los arrecifes; pueden hacer las excursiones con guías turísticos en un barco con el fondo de vidrio; o navegar solo por las aguas claras.

Al mismo tiempo, la mano cruel de la humanidad los daña. Los arrecifes son medio ambientes muy importantes para mantener ecosistemas y para los seres humanos también.

Obviamente sin ellos no habría una industria turística para verlos, pero eso no es todo. Los arrecifes son muy importantes para las costas porque las protegen de las tormentas. Por ejemplo, en el Caribe los arrecifes aplacan la fuerza de los huracanes antes de que lleguen a la costa. Especialmente con los huracanes recientes que han sido más frecuentes y poderosos, imagine que pasaría si no hubiera las barreras masivas que son los arrecifes. No obstante, lo que posiblemente sea más importante, sin los arrecifes perderíamos millones de especies que viven solo en ellos. Debemos proteger los arrecifes porque son ecosistemas importantes para el mar.

Hay tres problemas que los afectan más: la contaminación, la pesca de aguas profundas y el calentamiento global. Primero, en realidad, el coral es pólipos pequeños con el alga que vive afuera de estos con una colaboración simbiótica. Por eso, ellos son muy sensibles a los químicos en el agua. Los químicos pueden matar el alga o hacerla más sensible a la temperatura. Una manera muy común para introducir químicos al agua es con los bloqueadores solares. En Hawái, los arrecifes están expuestos a seis mil toneladas de bloqueador al año. Le aconsejo que compre bloqueadores que no los afectan y que no sean de aerosol.

Además, la pesca de aguas profundas ha destruido aproximadamente la mitad de los arrecifes de aguas profundas en las aguas de Noruega. No hemos explorado muchos de estos arrecifes y las especies endémicas (nativas solo en esta parte del mundo) se han extinguido. Es importante que protejamos estos medio ambientes. Es difícil cambiar industrias, pero le recomiendo que no compre pescados de alta mar en restaurantes.

Finalmente, el calentamiento global es lo que más les afecta. Aproximadamente 50% de los arrecifes han muerto: arrecifes que se han desarrollado en miles años. El fenómeno de decoloración ha afectado a muchos arrecifes tropicales, especialmente en los años recientes (2016, 2017, 2020). Esto ocurre cuando el mar se calienta demasiado tiempo y el coral expulsa el alga, lo que lo decolora.



El calentamiento global es un tema muy grande e importante, pero hay mucho que podemos hacer. Cuando viaje para los arrecifes, recomiendo que se vaya de menos vacaciones y de vacaciones más cortas. El impacto ambiental de los aviones es peor que otras formas de transportación y es importante que vuele menos. Por eso, es aconsejable que use los aviones lo menos posible. Además, es importante que maneje o use el transporte público para viajar también. En conclusión, los arrecifes de coral son medio ambientes muy importantes para todo el mundo y debemos como seres humanos proteger estas joyas del mar.

Obra Citada:

Brumbaugh, Robert. "Healthy Coral Reefs Are Good for Tourism – and Tourism Can Be

Good for Reefs." World Economic Forum, 21 June 2017,

www.weforum.org/agenda/2017/06/healthy-coral-reefs-are-good-for-tourism-and-tourism-can-be-good-for-reefs/#:~:text=In%20total%2C%20coral%20reefs%20represent,wildlife%20watching%20on%20reefs%20themselves.

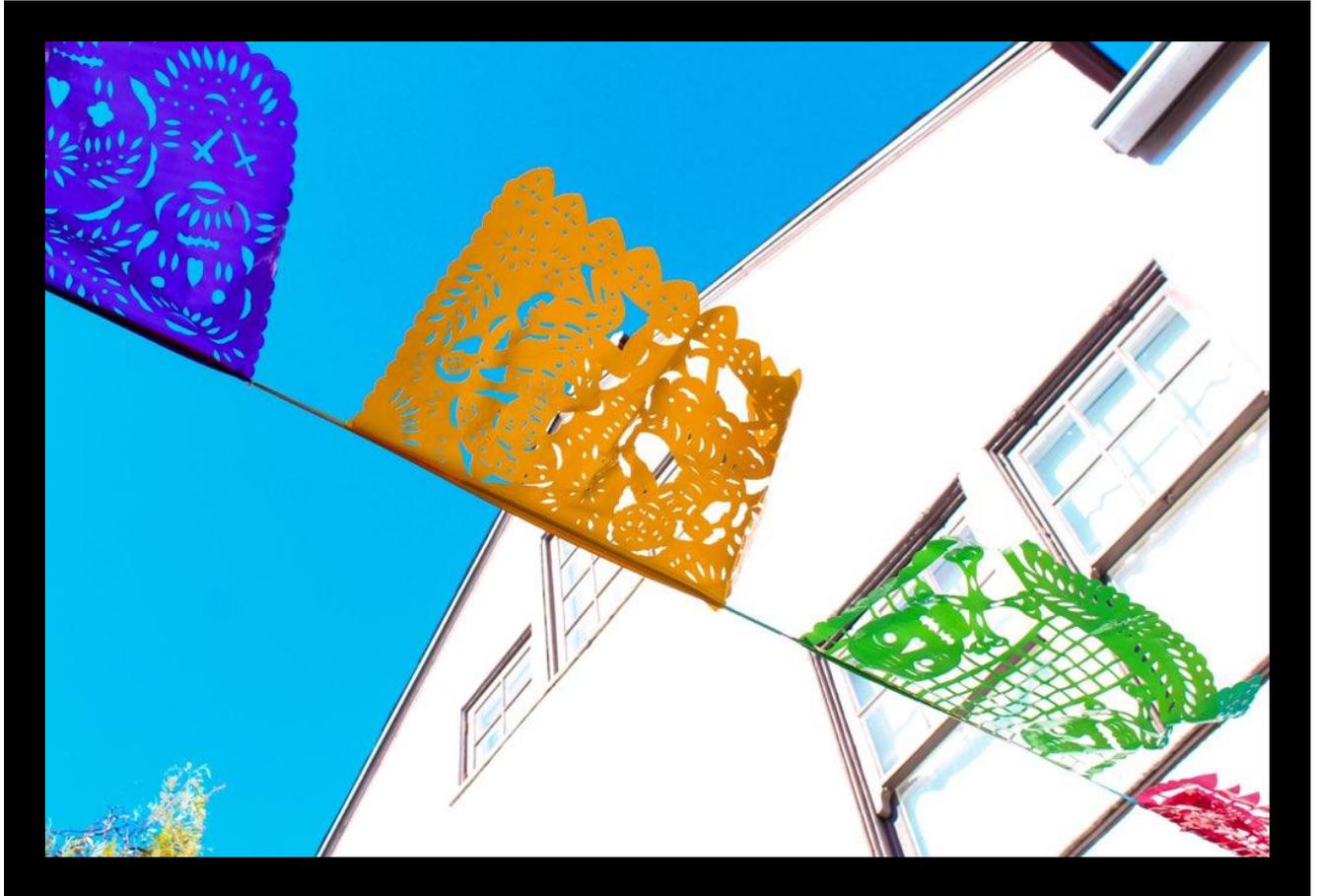


Foto: [Haley Gronski](#)

Cambio climático, violencia y migración

Lucie Everett

Los factores que contribuyen a la elección de emigrar son personales y a menudo numerosos. Para muchos centroamericanos, las razones que culminan en su decisión de emigrar son una combinación complicada de pobreza, violencia e inestabilidad.

En Guatemala, un factor principal que impulsa a la gente a salir de su país es la malnutrición. La economía guatemalteca se basa principalmente en la agricultura y muchos guatemaltecos trabajan como agricultores comerciales o como agricultores de subsistencia. Sin embargo, en años recientes el clima extremo ya se ha hecho más errático y más intenso debido al cambio climático global, arruinando las cosechas de muchos agricultores y llevando consigo los productos de comida y los ingresos económicos. La malnutrición crónica afecta a aproximadamente el 50% de los niños guatemaltecos bajo la edad de 5.⁵ La falta de recursos para proporcionar asistencia técnica agrava el problema y la presión externa de grandes instituciones financieras internacionales inhiben la capacidad guatemalteca de alocar fondos para la adaptación de tecnología relevante.⁶ Según National Geographic, el “factor ‘contribuyente’ principal [a la migración] identificado no fue la violencia sino la sequía y sus consecuencias”.⁷

Sin embargo, la violencia también presenta obstáculos diarios para los centroamericanos y puede ser un factor importante que contribuye a la decisión de emigrar. Para los salvadoreños, la Guerra Civil de doce años entre fuerzas militares apoyadas por los Estados Unidos y grupos guerrilleros izquierdistas resultó en el reclutamiento forzado de los jóvenes y en grandes masacres de los civiles.⁸ Estas circunstancias inestables y violentas resultaron en un gran éxodo de El Salvador – aproximadamente 75,000 salvadoreños fueron asesinados en la Guerra Civil entre 1979 y 1992, la mayoría civiles, y 85% de las muertes de civiles fueron realizadas por el mismo estado salvadoreño, según estimaciones de la ONU.⁹ Un migrante salvadoreño que perdió la

⁵Gena Steffens. “Changing Climate Forces Desperate Guatemalans to Migrate.” National Geographic. October 23, 2018.

⁶Felicity Lawrence. “Global Food Crisis: Climate Change Imperils Guatemala’s Food Security.” The Guardian. May 31, 2011.

⁷ Steffens, National Geographic: “main ‘push’ factor [to migration] identified was not violence but drought and its consequences” (translated from English to Spanish by author).

⁸ Sandra Cuffe. “War, Amputation, Refuge: A Salvador Migrant’s Story.” Al Jazeera. March 11, 2019.

⁹ Cuffe, Al Jazeera

pierna en el camino peligroso por México contó a Al Jazeera que “En nuestro país, el crimen hace la vida imposible. Hay demasiadas maras [pandillas]. Hay demasiados escuadrones de la muerte.”¹⁰ Es imprescindible acordarse de la presencia estadounidense en esta situación; en demasiados casos latinoamericanos, los Estados Unidos es responsable por la formación de las entidades militares estatales como la Guardia Nacional e incluso de proporcionar armas, entrenamiento y apoyo financiero a dichas entidades.

Aquí no se acaba el problema. Para las mujeres, las intersecciones de la inestabilidad política, la pobreza y la violencia se fusionan en una pesadilla peligrosa. Según The Guardian, “las tasas de violencia sexual en El Salvador subieron por un tercio el año pasado, con la mayoría de los casos tratándose de niñas adolescentes.”¹¹ La Guerra Civil normalizó la violencia como ocurrencia cotidiana y la presencia de una variedad de escuadrones legales y cuasi-legales en combinación con los grupos insurgentes guerrilleros devastaron al país y su economía. La pobreza ha presionado a muchos jóvenes para unirse a la vida pandillera y a actividades comerciales ilícitas; y los nuevos pandilleros no se olvidaron de la técnica de reclutamiento forzado aprendida de la Guerra Civil. Las pandillas han formado una cultura propia, la cual se basa en la violencia: “Un estudio revela un aumento de 31% de ataques sexuales desde el 2017, muchos relacionados a la cultura pandillera.”¹² Además, la pobreza aumenta la presión para que los jóvenes se unan a las pandillas – combinada con el reclutamiento forzado, parece que la actividad pandillera puede aumentar aún más, y con ella, la violencia contra la mujer: “En 2017, el número de casos de violencia sexual fue 3,290. En total, el país ha sido testigo de un aumento de 13% de instancias de violencia contra la mujer, de 5,781 en el 2017 a 6,673 el año pasado.”¹³

¹⁰ Cuffe, Al Jazeera: “In our country, crime makes it impossible to live. There are too many gangs. There are too many death squads.”

¹¹ Jessica Murray. “Teenage Girls Most at Risk amid Rising Sexual Violence in El Salvador – Report.” The Guardian. April 17, 2019. “Rates of sexual violence in El Salvador rose by a third last year, with the majority of cases involving teen girls” (translated from English to Spanish by author).

¹² Murray, The Guardian: “Study reveals 31% increase in sexual attacks since 2017, with many related to gang culture” (translated from English to Spanish by author).

¹³ Murray, The Guardian: “In 2017, the number of sexual violence cases was 3,290. Overall the country has witnessed a 13% increase in number of instances of violence against women, from 5,781 in 2017 to 6,673 last year” (translated from English to Spanish by author).



Foto: *Haley Gronski*

FIN

[VEAN NUESTRA PÁGINA WEB](#)



Loyola Marymount University
1 LMU Drive, Los Angeles, CA
90045

