Para vivir con salud

Para vivir con salud

leyendo la salud y la literatura

KATHRYN JOY MCKNIGHT Y JILL KUHNHEIM

Excepto cuando se especifiquen otros términos, Para vivir con salud por Kathryn Joy McKnight and Jill S. Kuhnheim se distribuye bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

Contenido

Descargar el libro (Downloading the book) xv

About the cover illustration xvi

Introduction for Instructors 1

How to Use This Book 1

Goals and Learning Objectives 7

Sección I. Parte I: Los géneros expresivos y cómo leerlos

Capítulo 1: The College of Physicians and Surgeons of Columbia University Reading Guide for Reflective Practice 15

Capítulo 2: Cómo leer la narrativa 17

La aplicación de los conceptos narrativos 27

Capítulo 3: Cómo leer la poesía: 30

¿Por qué expresarse a través de la poesía? 30

La aplicación de los conceptos poéticos 41

Capítulo 4: Cómo leer el teatro 45

Capítulo 5: Cómo leer el cine 48

Capítulo 1: Las experiencias médicas, la ficción y la empatía 55

El estudio de la literatura, el campo de la medicina y la empatía 55

Honoring the Stories of Illness (EE.UU. 2011) *de Dr. Rita Charon* 62

La enfermedad y sus metáforas (EE.UU. 1978) *de Susan Sontag* 64

"*Pecado de omisión*" (*España* 1961) *de Ana María Matute* 65

"*Mi bufanda roja*" (*Argentina* 2016) *de Daniel Flichtentrei* 68

The Other Man Was Me (EE.UU. 1994) *de Rafael Campo* 72

Capítulo 2: Nuestros conceptos de salud son culturales 76

"Cuando todo se podía curar con goggle moggle" (Argentina 2016) de Ana María Shua 80

"Haciendo tamales" (USA 1984) de Cordelia Candelaria 84

Interculturalidad y salud (México 2014) de José Alejandro Almaguer Gonzalez, et. al. 85

La cultura y la salud: el parto y el nacimiento 86

"El hijo" (Argentina 1938) de Alfonsina Storni 91

"Ceremonias del nacimiento" (Guatemala 1983) de Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia de Rigoberta Menchú y Elizabeth Burgos Debray 93

El caso de una curandera: Paula de Eguiluz es acusada de bruja (Cartagena de Indias, 1623-1624), documento de la Inquisición 97

Capítulo 3: La experiencia de la enfermedad 107

Hemicránea (México 1998) de Claudia Hernández del Valle Arizpe 109

"Hay sólo dos países" en Diario de muerte (Chile 1989) de Enrique Lihn 114

"...y no se lo tragó la tierra" (USA 1971) de Tomás Rivera 116

"Historia de un flemón, una mujer y dos hombres" (Argentina 1957) de Osvaldo Dragún 120

"Enfermedades en mi casa" (Chile 1931-1935) de Pablo Neruda 124

"Un día de estos" (Colombia 1962) de Gabriel García Márquez 126

Capítulo 4: La medicina como conocimiento y actividad humanos 129

¿Qué es la medicina? 129

"Escuchad, por favor, las palabras del médico" de Abraham Ibn Ezra (Navarra, ca. 1093-1167) 138

Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis (México 1552) de Martín de la Cruz y Juan Badiano 149

"Causa de Mateo Arará, negro esclavo, frente a la Inquisición" (Cartagena de Indias 1652), documento de la Inquisición 156

El médico rural (España 1912) de Felipe Trigo (1864-1916) 166

"Oda al laboratorista" (Chile 1954) de Pablo Neruda 179

Puliwen ñi Pewma. Sueños de un amanecer (Chile 2002) de María Isabel Lara Millapan 181

Casas de fuego, Dir. Juan Bautista Stagnaro (Argentina 1995) 188

Capítulo 5: Cuerpo, género y sexualidad 194

El sexo y el género sexual en la salud 194

Parte 1: La concepción y representación del género sexual en relación al cuerpo 199

"El aviso de la fortuna y derrota de don Rodrigo" (España ca. 1450-1510) Anónimo 200

"Soneto XXIII" de Garcilaso de la Vega (España 1501-1536) 208

"A su retrato" (Nueva España ca. 1684) de Sor Juana Inés de la Cruz 212

"Nocturno III" (Colombia 1896) de José Asunción Silva 215

"Canción del bongó" (Cuba 1931) y "El abuelo" (Cuba 1934) de Nicolás Guillén 220

"El alma que sufrió de ser cuerpo" (Perú 1931/1937) de César Vallejo 226

"Cuerpo de mujer" (España 1951) de Blas de Otero y "Chico Wrangler" (España 1985) de Ana Rosetti 228

"De mutilaciones" (México 1972) de Rosario Castellanos y "Mujer negra" (Cuba 1979) de Nancy Morejón 231

Yo soy Betty la fea (Colombia 1999) dirigida por Fernando Gaitán 234

"Knockout técnico" (Colombia 1974) de Óscar Collazos 236

Parte 2: El género sexual y el ejercicio de poder 239

"El viejo celoso" (España 1615) de Miguel de Cervantes 241

"La enfermera" (España 1907) de Emilia Pardo Bazán 264

"A Julia de Burgos" (Puerto Rico 1938) de Julia de Burgos 272

"Poema a las hojas de papel" (Nicaragua 1970/74) de Gioconda Belli 275

"Sus plumas el viento" (USA 1987) de Gloria Anzaldúa 279

"La otra. Pieza en dos actos" (Ecuador 1973) de Nelson Estupiñán Bass 280

"Una guerra que no se pelea" (Perú 1979) de Sara Joffré 308

Arráncame la vida (México 1985) de Ángeles Mastretta (cap. 4) 348

Dos reportajes: "Crónica de un parto medicalizado" (Venezuela 2012) de Jenny Soto y "La maternidad adolescente en el encierro" (Costa Rica 2017) de Lucía Vásquez 350

Parte 3: Cuando la sexualidad y la orientación sexual se complican con la enfermedad 354

"Discriminaciones, miedos y estigmas", de SIDA Confesiones a un médico (Cuba 2006) de Jorge Pérez Ávila 354

POESIdA (EE.UU. 1995) editado por Carlos Antonio Rodríguez Matos 374

Parte 4: La angustia social frente a la ambigüedad de género 382

"El desafío de Juan Rana" (España 1663) de Calderón de la Barca 383

XXY (Argentina 2007) dirigida por Lucía Puenzo 398

Capítulo 6: Estados de ánimo 405

"Una canción en la madrugada" (Costa Rica, 1970) de Quince Duncan 405

"Masa para hacer fósforos", en Como agua para chocolate (México 1993) de Laura Esquivel 408

La mujer que cayó del cielo (México 2000) de Víctor Hugo Rascón Banda 410

La teta asustada (Perú 2009) de Claudia Llosa 412

"Valium 10" (México 1973) de Rosario Castellanos 416

"El despertar" (Argentina 1958) de Alejandra Pizarnik 418

"Gracias a la vida" (Chile 1966) de Violeta Parra 421

"Canción con todos" (Argentina 1969) de Armando Tejada Gómez y César Isella 423

Gaby. Una historia verdadera (México/EE.UU. 1987) dirigida por Luis Mandoki 425

Capítulo 7: El final de la vida 431

Desarticulaciones (EE.UU. 2010) *de Sylvia Molloy* 432

El hijo de la novia (Argentina 2001) *dirigida por Juan José Campanella* 434

El entremés de la muerte (España 1637) *de Luis Quiñones de Benavente* 436

"*No oyes ladrar los perros*" (México 1953) *de Juan Rulfo* 448

Smith, Alexander K et al. "Palliative Care for Latino Patients and their Families: Whenever We Prayed, She Wept." (EE.UU. 2009) 451

"*La salud de los enfermos*" (Argentina 1966) *de Julio Cortázar* 454

"*Papá querido*" (Argentina 1981) *de Aida Bortnik* 456

"*Vieja*" (Chile 1938) *de Gabriela Mistral* 458

"*Quién de todos en mí*" (Chile 1989) *en Diario de muerte de Enrique Lihn* 460

Mar adentro (España 2004) *dirigida por Alejandro Amenábar* 462

"*Morgue*" (España 2012) *en El canon abierto de Josep M. Rodriguez* 463

"*Vida y muerte en el litoral*" (Colombia) *de Juan Guillermo Rúa* (1956-1988) 465

Glosario de términos literarios y cinematográficos 471

Algunos géneros literarios 471

Para todos los géneros 473

El esquema comunicativo de los textos escritos 474

El lenguaje o discurso figurado 475

La trama y su estructura: narrativa, teatro, cine 477

La caracterización: narrativa, teatro, cine 478

La narrativa: el punto de vista o la perspectiva 479

La poesía: la versificación 481

El teatro 481

La puesta en escena: el teatro y el cine 482

El cine[footnote]Esta sección está informada por el capítulo 3 "Film Terms and Topics for Film Analysis and Writing" del libro de Timothy Corrigan, A Short Guide to Writing about Film. 4th ed. Longman, 2001, pp. 41-92.[/footnote] 483

Notas 485

Descargar el libro (Downloading the book)

You may download this book in a pdf or EPUB version from the title page. The link is directly under the cover illustration. The EPUB version includes a book cover; the pdf does not. If you would like a pdf cover to add to the download, you may obtain one, here.

For instructors: we would love to know (here) if you are using this book in a class.

About the cover illustration

Una nota sobre la foto de portada[1]

En esta imagen, se ve la pierna ortopédica que usó la artista mexicana Frida Kahlo (1907-1954) después de la amputación de una parte de su pierna derecha por la gangrena en 1953. Kahlo, una pintora famosa en su país, así como en el extranjero, es conocida por sus representaciones de su propio cuerpo como espectáculo, tanto en sus cuadros como en la vida misma. Un elemento constante en su vida fueron sus problemas de salud: desde la poliomielitis que sufrió de niña, el accidente de tránsito a los 18 años que incluyó la fractura de la columna hasta la pérdida de la pierna debajo de la rodilla un poco antes de su muerte. Esta pierna postiza es parte de la exhibición de sus objetos personales que se puede ver en La casa azul en Coyoacán, en la Ciudad de México. Usted puede pensar: ¿Cómo determinaron estas enfermedades y accidentes la vida de Kahlo? ¿Podría ser que la representación consistente pero cambiante de su relación con su cuerpo sea una manera de ganar poder sobre esta situación? ¿Qué sentimos como espectadores frente a estas obras? El papel de las artes frente a la enfermedad y la salud es un tema principal de este libro que nos lleva a preguntas tales como ¿cuáles historias o retratos nos permiten ser más humanos entre nosotros?

1. Kahlo's prosthetic leg with leather boot of appliquéd silk with embroidered Chinese motifs. Photograph: Javier Hinojosa. © Diego Rivera and Frida Kahlo Archives, Banco de México, Fiduciary of the Trust of the Diego Rivera and Frida Kahlo Museums. Used with express permission of the Museo Frida Kahlo

Introduction for Instructors

How to Use This Book

We have developed this open access book for universities and colleges responding to the needs and interests of students preparing for careers in health or even seeking to add a "health track" to their majors or minors. *Para vivir* offers an introduction to reading different literary and cultural texts from the Spanish-speaking world with a thematic focus on health. It can be used as an alternative to the standard Introduction to Hispanic Literature course texts, as it also teaches techniques of close reading. It incorporates authors from seventeen counties, has an almost even representation of male and female authors and diverse communities in the Hispanic world (European, Creole, Afro Hispanic, Latinx, Indigenous, Jewish). In addition to introductions to reading different genres (narrative, poetry, theater, and film) we have scaffolded

supporting material such as biographies, notes on the historical contexts, pre and post-reading questions.

Do you think you will use this textbook?

We are asking anyone who adopts this webbook or uses portions of it in their teaching to please let us know here.

While we have included primary source material when possible, due to copyright restrictions we have not been able to include some of the contemporary texts/sources. In these cases we encourage instructors to look for these online (when possible, we have indicated where they might be available) or to supplement this webbook with a packet or materials on your learning support system (such as Blackboard or Canvas). Instructors can also select which chapters to include in a class and may do so in terms of what is available at their libraries.

The book begins with presentations of genres in the first section. The second section opens with a chapter about the health humanities, followed by texts and films that are connected thematically. You might choose to set up your syllabus along these same lines, including all or some of the material; another possibility would be to organize the readings by genre or region or to group them historically and refer to the genre information as it is pertinent. While all the texts can be linked in some ways to health and illness, it is important to not only think of these thematically but to consistently examine how our different frames of reference provided by our disciplinary trainings may encourage us to read in a particular way. For example, medical histories or charts are also genres that structure and limit what physicians record and, perhaps, what they see.

In the subtitle, "leyendo la salud y la literatura," we invite students to think about lived experience as a text that needs deciphering,

just as do written or performed texts. Health, healing, illness, and death—all concepts and practices related to health—are formed within language and culture. Their meanings are not transparent. We believe that learning to read texts closely also helps us to read and interpret more effectively the spoken word, the words of patients and neighbors and loved-ones, and the health-related practices in which we all engage.

By centering on the practice of reading, the importance of how language is used and the silences that subtend someone's experiences of their bodies we may "learn to be affected by literature," and to ask "what is this work forcing me to notice?".[1] In her study on how we read, Louise Rosenblatt contrasts "efferent" with "aesthetic" readings. These are terms that she defines with regard to focus. An **aesthetic** reading concentrates on the quality and the structure of what happens during the reading event. An **efferent** reading centers on what will remain after reading: the information, solution, or application of ideas.[2] Students who are interested in the medical fields bring tools from their own experiences and perspectives; perhaps adding epidemiological concepts such as the "counterfactual" to the discussion of a story by Cortázar or their knowledge of cultural, spiritual, or non-Western approaches to representations of health or the end of life. Incorporating diverse perspectives will increase mutual understanding in diverse cultural settings, times, and disciplines. Our pre and post-reading exercises are designed to help students think through issues and ideas raised by the works and these may also be supplemented by reflective analytic exercises or affective

1. Rita Felski. *Hooked: Art and Attachment*. U Chicago P, 2020, p. 152.
2. Louise M. Rosenblatt. *The Reader, the Text, the Poem. The Transactional Theory of the Literary Work*. So Illinois UP, 1994, p. 25.

responses that take into account the interplay between these different perspectives.

These are the films we include and among which you might select as they are available or appropriate:

1. *Casas de fuego*, Dir. Juan Bautista Stagnaro, Argentina, 1995. (available on Youtube): https://www.youtube.com/watch?v=A6yWNBytu3U
2. XXY, Dir. Lucía Puenzo, Lucía, 2007.
3. *La teta asustada*, Dir. Claudia Llosa, España, 2009.
4. *Gaby: Una historia verdadera.* Dir. Luis Mandoki, USA, 1987. (available on Youtube): https://www.youtube.com/watch?v=dTEJceVC8hw
5. *Mar adentro*, Dir. Alejandro Almenábar, España, 2004.
6. *El hijo de la novia*, Dir. Juan José Campanella, Argentina, 2001.

These are the primary texts not available online or included in our text (in the order in which they appear):

1. Ana María Matute, "Pecado de omission." Can be found in *Repase y Escriba: Curso avanzado de gramática y composición*, María C. Dominicis. Wiley, 2014.
2. Rafael Campo, "My Patient's Heart Attack" and "Distant Moon" I-IV from *The Other Man Was Me: A Voyage to the New World.* Houston: Arte Público Press, 1994.
3. Rigoberta Menchú, "Ceremonias de nacimiento" Elizabeth Burgos, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia.* Mexico: Siglo Veintiuno Editors, 1985. Selections from second chapter, pp, 27-41.
4. Tomás Rivera, selection from *Y no se lo tragó la tierra.* Houston: Arte Público Press, 1996, pp. 42-50.
5. Osvaldo Dragún,"Historia de un flemón, una mujer y dos hombres" from *Historias para ser contadas.* Girol, 1982.
6. Gloria Anzaldúa, "Sus plumas el viento." From *Borderlands/La frontera.* San Francisco: Aunt Lute Books, 1987, p. 138.

7. Mastretta Ángeles. *Arráncame La Vida*. Alfaguara, 2002. Capítulo 4.
8. Juan Guillermo Rúa, "Vida y muerte en el litoral" in *Del Palenque a la escena: antología crítica del teatro afrolatinoamericano.* Editoras: Juanamanuela Cordones-Cook, María Mercedes Jaramillo, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2012, pp. 219-244.

Bibliography: Health Humanities and Narrative Medicine

We offer you, the instructor, the following bibliography as a starting point to explore relationships between the study of literature and the practice of health professionals.

Boyle, Margaret E., and Sarah E. Owens. *Health and Healing in the Early Modern Iberian World: a Gendered Perspective*. University of Toronto Press, 2021.

Charon, Rita. *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness*. Oxford University Press, 2008.

Charon, Rita. *The Principles and Practice of Narrative Medicine*. Oxford University Press, 2017.

Crawford, Paul, et al. *Health Humanities*. Palgrave, 2015.

Crawford, Paul, et al. *The Routledge Companion to Health Humanities*. Routledge, 2020.

Frank, Arthur W. *Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics*. 2nd ed. University of Chicago Press, 2013.

Lamb, Erin Gentry, et al. "Baccalaureate Health Humanities Programs in the U.S." *Hiram College*, Mar. 2020.

Novillo-Corvalán Patricia. *Latin American and Iberian Perspectives on Literature and Medicine*. Routledge, 2015.

Notes

Créditos

- Screen Shot 2021-10-12 at 2.44.13 PM © Kathryn McKnight & Jill Kuhnheim is licensed under a CC BY (Atribución) license

Goals and Learning Objectives

We suggest the following goals and objectives or student learning outcomes. We provide them in English and Spanish, as you may want to use either version depending on your audience: students or administrators.

Goals

- Appreciate that learning to read cultural texts carefully and effectively improves your ability to listen to and understand a patient and develop a more effective caregiving relationship.
- Develop narrative competence, "to recognize, absorb, interpret, and be moved by the stories of illness" (Charon, *Narrative Medicine* vii).
- Acquire tools and practices of careful and effective reading and listening
- Understand how culture shapes the ways we think about, talk about, and treat health and illness.
- Recognize how human beings create and assess states of illness and health through language.
- Through reading, develop a moral imagination, the ability to imagine the different experiences and values of another person.
- Pose big-picture questions about the ethics and practices of health care.

Learning Objectives

- Analyze cultural texts applying the vocabulary of literary analysis to explain how texts communicate ideas, give pleasure, affect emotions and how they move readers with their visions of life.
    - Discuss the purpose of the text and how that purpose relates to the text's specific historical context and its author's identity.
    - Identify and compare the differing perspectives presented in a text and the voices that represent those perspectives.
    - Analyze the effects of the types of narrator and focalization in a text.
    - Describe the sensory images in a text.
    - Explain how the text uses figurative language to communicate meaning and create emotional or persuasive effect.
    - Identify the tone of a text and explain how that tone is created.
    - Analyze the effects of different registers and cultural spheres of the language used in texts: formal, colloquial, familiar, academic, medical, bureaucratic.
    - Interpret any movement a text makes in its treatment of a theme from beginning to end.
    - Contrast the ways in which different textual genres engage their publics.
- Describe the ethical considerations in a health care situation and in the act of representing the health care situation in a verbal and/or visual text.
- Describe the ambiguities of meaning as well as conflicting perspectives within a textual representation.
- Compare how two different cultures (historically or geographically distant) differ in their beliefs about health care.
- Appreciate how the practice of careful reading of literary and

cultural texts can enhance professional practice in health care and other professions.
- Demonstrate careful listening by interviewing another person about a health experience and representing that experience in a narration.

Metas

- Apreciar que el aprender a leer textos culturales con atención mejora la habilidad de comprender a otro ser humano, incluso a pacientes, y permite el desarrollo de una relación terapéutica más eficaz
- Desarrollar la competencia narrativa: para "reconocer, absorber, interpretar y ser conmovidx por las historias de la enfermedad" (Charon, *Narrative Medicine* vii)
- Adquirir las herramientas y prácticas de leer y escuchar eficazmente
- Comprender cómo la cultura moldea la manera en que pensamos, hablamos de, y tratamos la salud y la enfermedad
- Identificar cómo los seres humanos creamos y evaluamos los estados de la enfermedad y la salud por medio del lenguaje
- Desarrollar por la lectura una imaginación moral: la habilidad de imaginar los divergentes valores y experiencias de otra persona
- Plantear preguntas importantes sobre la ética y las prácticas de la asistencia sanitaria

Objetivos

- Analizar textos culturales, aplicando el vocabulario del análisis literario para explicar cómo los textos comunican ideas,

estimulan placer, afectan las emociones y cómo conmueven a lxs lectores con su visión de la vida
    - Describir el propósito del texto y cómo ese propósito se relaciona al contexto histórico específico del texto y a la identidad de su autor
    - Identificar y comparar las diversas perspectivas presentes en un texto y las voces que representan esas perspectivas
    - Analizar los efectos y tipos de narración y focalización en un texto
    - Describir las imágenes sensoriales en un texto
    - Explicar cómo un texto usa el lenguaje figurado para comunicar significado y crear efecto emocional o persuasivo
    - Identificar el tono de un texto y explicar cómo se crea ese tono
    - Analizar los efectos de diferentes registros y esferas culturales y lingüísticos: formal, coloquial, familiar, académico, médico, burocrático
    - Interpretar el movimiento que ocurre en un texto en relación a sus temas desde el comienzo hasta el final
    - Contrastar las maneras en que diferentes géneros textuales atraen al público
- Describir las consideraciones éticas en una situación de atención sanitaria y el acto de representar esa situación en un texto verbal y/o visual
- Describir las ambigüedades de significado tanto como las perspectivas en conflicto en una representación
- Comparar cómo dos culturas distintas, histórica o geográficamente distantes, difieren en sus creencias sobre la atención sanitaria
- Apreciar cómo la práctica de leer con atención los textos literarios y culturales pueden realizar la práctica profesional en la atención sanitaria y en otras profesiones
- Demostrar la capacidad de escuchar con atención por entrevistar a otra persona sobre una experiencia sanitaria y

representar esa experiencia en una forma narrativa o poética

SECCIÓN I

PARTE I: LOS GÉNEROS EXPRESIVOS Y CÓMO LEERLOS

Capítulo 1: The College of Physicians and Surgeons of Columbia University Reading Guide for Reflective Practice

Dentro del movimiento de la Medicina Narrativa, ¿cómo se define la lectura que promueve esa atención que afina la capacidad humana para entender y actuar sobre las historias de los pacientes? Una clave se encuentra en el siguiente documento, producido por el equipo del programa de *Narrative Medicine* en Columbia University para guiar a los profesores clínicos en su evaluación y reacción a las narraciones que lxs estudiantes de medicina producen sobre sus experiencias clínicas. Esta guía tiene mucho en común con la crítica literaria formal y ofrece una base sólida sobre la cual se puede construir una lectura y análisis que integren forma y contexto.[1]

Observation: Signs of perceiving–seeing, hearing, smelling, touching. Details, descriptions, sensory aspects of the scenes.

Perspective: Were multiple perspectives represented, explored, guessed at? How were these perspectives conveyed?

Form: What is the genre–story, poem, play, screenplay, parable, cautionary tale, ghost story, black comedy, others? Notice any use of metaphor or imagery. Describe the temporal structure of the text—are events told in chronological order, in reverse, in chaotic sequence? Are there allusions to other stories or texts? Are there inserted texts (like quotations, letters, sub-stories)? What is the diction–formal, breezy, bureaucratic, scientific?

1. Rita Charon, et al. *The Principles and Practice of Narrative Medicine*. Oxford University Press, 2017.

Voice: Whose voice tells the story? Is the narrative told in a first-person, second-person, or third-person voice? Is the teller near or far, intimate or remote? Can you feel the teller's presence as you read? Is the telling self-aware?

Mood: What is the mood of the text? In what mood does reading it leave you?

Motion: What does the story do? Does the teller seem to move from the beginning to the end? Does the story bring you somewhere in its course?

— Nellie Hermann, Rita Charon, Michael Devlin, 2012

Notes

Capítulo 2: Cómo leer la narrativa

Los seres humanos comprendemos el mundo y nuestra existencia en él por medio de las historias (*stories*) o sea por la narrativa. Contamos narraciones todos los días sobre lo que hemos hecho, lo que nos ha pasado y lo que vemos a nuestro alrededor. Al narrar, seleccionamos lo que queremos incluir y excluir. Le damos una forma a los eventos y a nuestros pensamientos y emociones frente a los eventos y esta forma le da significado a la narrativa. Nuestra existencia diaria está repleta de narraciones, no solamente las conversaciones, lo que leemos, la radio y televisión, sino también las imágenes que nos rodean y que sugieren las narraciones. Mire el emblema para la aerolínea AeroMéxico:

Logo de la compañía de aviación AeroMéxico

La imagen es del "caballero águila", que se representaba en la pintura y escultura aztecas en el siglo XVI. La aerolínea utiliza el emblema para hacer referencia a la solemnidad, la fiereza y la serenidad que cuentan las historias del caballero águila y para sugerir una experiencia de viaje segura y tranquila. Aun aquí en una sola imagen, se sugiere una narrativa: que la aerolínea se va encaminada hacia la cumbre del servicio aéreo latinoamericano.

Aprender a leer analíticamente la narrativa empodera a los lectores a entender mejor sus mensajes y efectos; aumenta el placer de la lectura; mejora nuestra comprensión de lo que otros nos cuentan; ayuda a formar lectores críticos que entienden cómo las narraciones buscan manipular, persuadir y conmover.

Para llegar a ser lectores críticos, hay que conocer las formas narrativas.

Terminología para hablar de la narrativa

La forma narrativa

Los textos tienen **forma** y **contenido**. El **contenido** son los temas, ideas e información y la **forma** es la manera en que éstos se presentan a los lectores y espectadores. La forma puede tener una fuerza retórica poderosa que mantiene la atención de los lectores, provoca su interés y afecta sus emociones. Piense en el efecto de la forma sobre su propia experiencia con la música. Es probable que usted escucha algunas canciones con frecuencia y goza de la repetición. Sin embargo, si alguien le contara el mensaje o las ideas de esa misma canción pero sin su forma artística particular—la música, el ritmo, el lenguaje específico que usa y la forma de los versos—no gozaría tanto de la experiencia y tal vez no querría repetirla tanto. Usted está respondiendo más a la forma que al contenido. En esta introducción a la narrativa, tratamos los

siguientes aspectos narrativos: la forma cultural o género textual, la coherencia y secuencia, la tensión y resolución, el alineamiento y oposición, las voces y perspectivas y el lenguaje.[1]

La forma cultural o el género textual

Las narrativas toman muchas formas: el cuento, el microcuento, el reportaje, el cine, la poesía épica, el chiste, el testimonio y la novela, entre muchas otras. Para cada una de estas formas también hay variaciones: la novela policíaca, la novela histórica, el bildungsroman o novela de formación, la ciencia ficción. Los lectores y espectadores reconocen una forma si la han visto antes y este reconocimiento provoca expectativas que la narrativa puede cumplir o violar. Si leemos una novela policíaca, anticipamos claves que nos ayudan a identificar a el o la culpable. Si escuchamos un chiste, anticipamos una situación ficticia, el uso de estereotipos, juegos de palabras, y un remate (*punch line*) entre otras cosas. Esta familiaridad da placer a la lectura. Las violaciones de la forma pueden también dar placer o pueden irritar o hacer a los lectores ver el mundo de una manera nueva.

Las siguientes definiciones de formas culturales le ayudarán a buscar y analizar los elementos formales de las narrativas incluidas en *Para vivir con salud*. Al leer una narrativa en particular, su atención a la forma debe considerarse siempre en relación con su contexto: cuándo, por quién y para qué se dio, se hizo o se escribió.

1. Esta discusión se nutre del libro de Barry Brummett, *Techniques of Close Reading*, SAGE, 2010, pp. 49-51. Esta introducción está informada por su discusión de los primeros seis términos, sin seguir exactamente sus propuestas. Ver capítulo 3 de *Techniques*.

Para esta introducción vamos a leer un micro-cuento. Lea bien las definiciones del cuento y del microcuento. Lea rápidamente también las definiciones de otras formas culturales para una comprensión general y vuelva a ellas mientras vaya leyendo ejemplos de ellas en el texto.

- **El cuento** (*short story*) es una narración ficticia que, por su brevedad, concentra el significado: cada frase tiene importancia. Generalmente abarca menos personajes y un tiempo mucho más corto que una novela. Frecuentemente el final es sorpresivo.
- **El microcuento** es un cuento muy breve, cuyo fin es casi siempre sorprendente y provoca una reflexión intelectual o emocional en los lectores.
- **Las memorias** son un tipo de escritura autobiográfica artística en que el escritor o escritora trata eventos o problemas de su momento histórico y cultural desde la perspectiva de su experiencia personal.
- **La novela** es una forma de ficción narrativa que tiene una extensión y complejidad mayores que las otras narrativas.
- **El romance** es una forma de la poesía que narra eventos históricos, legendarios o ficticios. Los romances más antiguos que han sobrevivido en forma textual son del siglo XV, pero es posible que circularan oralmente antes. El género se hizo muy popular en el siglo XVI por los romanceros impresos. El romance tiene versos octosílabos y rima asonante de los versos pares. **El corrido** mexicano tiene parentesco con el romance español.
- **El reportaje** periodístico tiene una forma flexible. Puede tratar un asunto de interés inmediato o histórico. Presupone una realidad estrecha con la verdad, pero puede también ser analítica, dando la perspectiva de su autor o autora sobre los eventos. Su propósito es informar y persuadir.
- **Los testimonios:** Hay diferentes formas de testimonio según el propósito y las circunstancias. Se llama **testimonio** o

testimonio literario la narración cuyo propósito es denunciar una situación de injusticia, como en el testimonio de Rigoberta Menchú. El testimonio es producido en una relación entre el testigo o la testiga y una persona que plantea preguntas, graba el testimonio y lo transforma en narración escrita. También se llaman **testimonio** las narraciones presentadas como parte de un juicio penal, como en el caso de los testimonios de Inquisición incluidos en *Para vivir con salud.*

- **El cine** también es una forma narrativa, pero se tratará en una introducción aparte.

La coherencia y la secuencia

¿Qué es lo que une una narración? Dos de los elementos más importantes son la coherencia y la secuencia. **La coherencia** es la conexión que tienen unas partes con otras para que los lectores o espectadores sientan que la narración tiene sentido. Incluye los **temas** que la narración trata, su **efecto** sobre los lectores y su **tono**. **El tema** es el problema humano, social o ambiental que se trata en la narración. Es una idea o situación que trasciende a los personajes del texto específico. Un tema podría ser, por ejemplo, la pobreza o la represión política o la transición de la niñez a la mayoría de edad. **El tono** expresa la actitud del narrador o el texto hacia el asunto y los lectores. Entre muchos otros, el tono puede ser cómico, irónico, burlón, serio, pesimista, duro, amoroso, franco, humilde o arrogante. Cuando se rompe la coherencia—por el cambio brusco de tema, de tono o de efecto narrativo—los lectores se preguntan si se trata de defectos del texto o si la incoherencia tiene un propósito significativo. Junto con la coherencia, **la secuencia** es fundamental para que sea unida la narrativa. **La secuencia** es la manera en que una idea, evento o imagen fluye a otro. El texto crea ciertas expectativas en los lectores sobre lo que viene: la secuencia puede cumplir o no con estas expectativas. Cuando la secuencia es

previsible, el efecto en los lectores puede ser la satisfacción o aburrimiento; cuando sorprende puede ser desconcertante o puede echar una nueva luz sobre la vida humana.

Voces y perspectivas, alineamientos y oposiciones

El conflicto y **las oposiciones** son fundamentales a la vida humana. La narración presenta oposiciones, a veces dando claves implícitos o explícitos a la visión de su autor o autora y a veces invitando a los lectores a tomar cierta posición frente al tema central o que forme su propia opinión. Estas **oposiciones** y **alineamientos** pueden darse entre ideas, personajes, símbolos. Por ejemplo podría haber una oposición entre el sueño y la realidad, el invierno y la primavera, el protagonista y el antagonista, los poderosos y los impotentes. Puede haber alineamientos entre personajes, entre una identidad social (pobre, afro, religioso) y un valor (humildad, bondad, corrupción).

Estos conflictos, oposiciones y alianzas se pueden presentar por medio de **voces** y **perspectivas**. El término **voz** se refiere a las ideas y actitudes de un **narrador** o de un **personaje**. Esta voz puede comunicar perspectivas sobre el tema central y estas **perspectivas** también se pueden comunicar por medio de otros recursos narrativos, tales como los siguientes:

- **El punto de vista** o **perspectiva** son dos términos que se refieren al ángulo desde el cual se cuenta la historia, el modo en que el narrador o la narradora y los personajes ven y moldean el mundo. A su vez, esta perspectiva afecta cómo los lectores entienden y reaccionan emocionalmente al mundo.
- **Los personajes:** el punto de vista de la narración se crea en parte por medio de los personajes.
    - **El personaje** es el ser ficticio que participa en un texto literario o dramático.
    - **El protagonista o la protagonista** es el personaje principal

de la acción.
    - La **caracterización** y las acciones y palabras de los **personajes** también construyen las oposiciones y alineamientos de la narración y les da significado. Preste atención a la caracterización en las narraciones y reflexione sobre los recursos literarios que usa el autor o la autora para identificar al personaje y para alinearse con u oponerse al personaje y provocar una reacción en el público hacia ese personaje.
    - Hay muchas maneras en que un autor o autora puede **caracterizar** a los personajes. Puede caracterizar a los personajes por sus **acciones**, sus **pensamientos**, su **vestimenta**, su modo de usar el **lenguaje**, su asociación con los **espacios** o ambientes en que vive y actúa; y su **interacción** con otros personajes. **El narrador** puede hacer comentarios o juicios explícitos sobre un personaje u otros personajes pueden hacerlos.
- **El narrador** es la voz que cuenta la historia, la persona que habla dentro de la narración. Es el modo principal por medio del que el autor o la autora crea perspectivas sobre los temas de la narración.
    - **Algunos narradores hablan en primera persona–usando el "yo".** Estos narradores están **limitados** en su conocimiento de los pensamientos de los demás. Sólo conocen sus propios pensamientos.
        - **Un narrador o una narradora protagonista** es el personaje principal de la historia.
        - **Un narrador o una narradora personaje secundario** participa en la acción.
        - **Un narrador o una narradora testigo** está dentro del mundo narrado, pero sólo puede narrar lo que ve y lo que oye; no sabe los pensamientos de ningún personaje. Puede participar en la acción, pero si participa no es central a los sucesos.

    - **Otros narradores hablan en tercera persona** y no participan en la historia.
        - **Un narrador o una narradora omnisciente** conoce todo, incluso los pensamientos de los personajes.
        - **Un narrador o una narradora omnisciente limitado** conoce mucho, incluso los pensamientos de un personaje o de algunos personajes, pero hay límites sobre su conocimiento.
        - **Un narrador observador o una narradora observadora** ve el mundo desde afuera de la historia y no deja que los lectores perciban su presencia.
- **La focalización:** Un narrador o una narradora omnisciente u omnisciente limitado puede presentar el mundo y la acción desde la perspectiva y los pensamientos de un personaje. Este narrador o narradora está focalizando la historia desde la perspectiva de ese personaje.

La tensión y su resolución

Una narración crea **tensión** para el público. Puede plantear una **pregunta para resolver**: ¿el protagonista morirá? ¿los amantes podrán casarse a pesar de la oposición de los padres? O puede crear una tensión más difícil de precisar, que juega con las emociones de los lectores y les da la sensación de ausencia o falta, sin saber exactamente de qué. **La resolución o no resolución** de estas tensiones le da sentido a la narrativa. Si el protagonista bueno muere en manos del antagonista, el texto puede comunicar pesimismo social. Si los amantes—de diferentes razas, por ejemplo—se enteran al final de la narración de que son hermanos, ya que el mismo hombre violó a la madre de cada uno—el texto puede estar criticando el racismo estructural que impide la integración de la nación.

Un aspecto de la narración que resuelve o no las tensiones es **la**

trama o **argumento**, o sea la forma que se les dan a los eventos que hacen surgir el conflicto central. La trama puede incluir los elementos de **exposición, complicación, punto decisivo, clímax y desenlace.** Estos elementos le dan significado a los eventos. Sin embargo, hay tramas que resisten esta estructura, especialmente cuando el autor o la autora quiere proponer que la trama tradicional en sí no es adecuada para el tema que quiere explorar.

- En **la exposición** la voz narrativa (narrador o narradora a) o los personajes mismos presentan la información necesaria para comprender el conflicto y la acción. Esta información puede incluir el lugar y la época en que ocurre la acción, la presentación de los personajes principales y la relación que tienen entre sí.
- **El nudo o la complicación** es el desarrollo del conflicto que centra la trama: los obstáculos que enfrentan los personajes para realizar sus deseos y cómo enfrentan esos obstáculos. El nudo o complicación aumenta la tensión que sienten los lectores o espectadores: crea anticipación y suspenso.
- Puede haber **un punto decisivo** en que el o la protagonista toma una decisión importante que cambia para siempre la dirección de la acción.
- **El clímax** representa el punto de tensión más alta en la acción y muchas veces revela las consecuencias del punto decisivo.
- **El desenlace** sigue el clímax y resuelve o no resuelve el conflicto. El clímax y desenlace comunican una idea o ideología sobre el tema principal o invitan al público a formar una idea sobre el tema.
- La trama puede terminar en un **fin abierto** o un **fin cerrado**. Aquí se trata de si el desenlace resuelve (fin cerrado) o no (fin abierto) el conflicto central. No se trata de si el desenlace resuelve las cuestiones éticas, filosóficas o sociales, sino si resuelve el conflicto específico entre los personajes.
- Si en el clímax y el desenlace los personajes "buenos" terminan bien y los "malos" terminan castigados, se dice que hay **justicia**

poética.

- Hay **ironía** en el clímax y desenlace si no se realizan las expectativas del público: si se castiga al bueno y premia al malo; o si las circunstancias finales llevan a un fin inesperado.

La prefiguración y la alegoría

En **la prefiguración** el narrador o la narradora anticipa algo que va a ocurrir más adelante en la trama. Da un indicio velado que estimula las expectativas de los lectores y crea tensión. Hay muchos modos de prefigurar eventos, incluso por el diálogo y por la aparición de un objeto o una imagen. La prefiguración puede ser sutil, pero lo suficiente para estimular el cuestionamiento en los lectores atentos.

La **alegoría** se ha definido como una **metáfora extendida**, aunque esta definición no es suficiente. En sus elementos más básicos una alegoría relaciona dos planos de significado: la acción literal que toma lugar en la obra y otra realidad que trasciende la situación particular del texto. Dos ejemplos de alegorías conocidas son el relato infantil de Dr. Seuss *Yertle the Turtle* que puede leerse como una alegoría del auge y la caída de Adolf Hitler y *El mago de Oz*, que se ha estudiado como una alegoría del populismo económico del siglo XIX.

El lenguaje

El autor o la autora utiliza el lenguaje de muchas maneras para darles significado a los personajes, al conflicto y al tema. Al leer, preste atención a las cualidades del lenguaje que utilizan los varios **personajes** y el **narrador** o la **narradora**. ¿El lenguaje distingue una clase social, una identidad cultural, una actitud hacia los otros? ¿Hay diferencias entre el lenguaje que utiliza el narrador o la narradora

y los personajes o entre los diferentes personajes? Estas diferencias pueden revelar la ideología del autor o de la autora: su concepto del mundo social y los valores que apoya. Muchos textos también hacen uso del **lenguaje figurado**, exigiendo atención especial. El lenguaje figurado es ese lenguaje cuyo sentido no corresponde a su significado literal. En el capítulo "Cómo leer la poesía", se trata a fondo el lenguaje figurado, especialmente recursos como **la imagen, la metáfora, el símbolo, la alegoría, el mito y el apóstrofe.**

La aplicación de los conceptos narrativos

El escritor Augusto Monterroso (1921-2003) nació en Honduras, pero vivió de niño en Guatemala (*foto del autor*). Como adulto, participó en el periodismo y en la política en contra de la dictadura de Jorge Ubico (1931-1944) y a favor del presidente revolucionario Jacobo Arbenz, que fue elegido en 1951. Sus actividades resultaron en su exilio a Chile y a México.

En 1952 publicó "El concierto" y "El eclipse", dos micro-cuentos que lanzaron su carrera como escritor. En México, Monterroso dirigió el Taller del Cuento de la Universidad Nacional Autónoma de México y el Taller de Narrativa del Instituto Nacional de Bellas Artes: los dos fueron importantes en la formación de prominentes escritores mexicanos. Los libros de Monterroso incluyen *Obras completas (y otros cuentos)* (1959), *La oveja negra (y demás fábulas)* (1969), *Movimiento perpetuo* (1972) y *Antología del cuento triste* (1992). Este último la escribió con Bárbara Jacobs, con quien estaba casado. En 1988 recibió el Águila Azteca del gobierno de México y en 2000 fue otorgado el Premio Príncipe de Asturias en España. En 1997, recibió el Premio Nacional de Literatura de Guatemala. Murió a la edad de 81 años en México en 2003.

Para leer

Augusto Monterroso. "El eclipse". *Obras completas y otros cuentos*. Biblioteca Era, 2013.

Se puede leer en Ciudad Seva: https://ciudadseva.com/texto/el-eclipse/

Para conversar y analizar

1. ¿Quién es Arrazola? ¿Qué ha hecho en Guatemala?
2. ¿Cuál es el conflicto central del cuento?
3. ¿Cuál(es) tema(s) humano(s) trata este conflicto?
4. ¿Puede usted identificar los siguientes momentos de la trama: exposición, complicación o nudo, punto decisivo, clímax y desenlace?
5. ¿Qué tipo de narrador hay? ¿Cómo focaliza la historia?
6. ¿Es un fin cerrado o abierto? Explique su respuesta.
7. ¿Hay ironía en el fin? ¿Justicia poética?
8. ¿Cómo caracteriza el narrador a los personajes? En otras palabras, ¿cómo son? Y, ¿cuáles recursos literarios usa el narrador para comunicar esta

caracterización?

9. ¿Cuáles perspectivas se comunican en el cuento sobre el tema? ¿Cómo se comunican?

Créditos

- AeroMéxicoLogo © Dawlad Ast is licensed under a CC BY-NC-SA (Atribución NoComercial CompartirIgual) license
- noun_portrait_150906 © Matt Caisley

Capítulo 3: Cómo leer la poesía:

¿Por qué expresarse a través de la poesía?

La poesía es un género que puede responder a cualquier circunstancia humana para expresar cómo sentimos o experimentamos el mundo. Al comunicar por la poesía el poeta o la poeta está dialogando con una larga tradición, con patrones y prácticas formales e informales. Hay tres categorías amplias de poesía: dramática (las obras teatrales en verso), épica (narrativa, a menudo con temas heroicos) y lírica (más subjetiva, contemplativa—este estilo es lo que usualmente llega a la mente cuando se piensa en la poesía). Algunos poetas quieren el desafío de escribir dentro de ciertos patrones heredados, como el soneto, el epigrama, la elegía o una oda. Otros emplean recursos poéticos dentro del verso libre. La expresión poética tiene sus raíces en la oralidad y mantiene estos lazos a través del tiempo por las baladas y romances de la edad media; las payadas gauchescas de los siglos 19-20 en el cono sur; la poesía improvisada y cantada por todos los siglos; y la poesía en voz alta o el rap más reciente. En la poesía generalmente hay más énfasis en la connotación, o las implicaciones figurativas de las palabras, el significado más allá del sentido literal o explícito.

Los ejemplos de la poesía que incluimos en este texto vienen de una variedad de países, de momentos históricos diferentes y ejemplifican formas y temas distintos. Algunos tienen que ver con la salud explícitamente y otros muestran la variedad de experiencias que se pueden tratar con un poema. En el campo de la medicina la poesía aparece a veces como una actividad o terapia que “puede

mejorar el poder de recuperación y disminuir la ansiedad en gente con cáncer",[1] una manera de negociar su lugar y propósito en la sociedad, o una actividad de auto-representación y creatividad que puede contribuir a las "expresiones desde abajo de la salud pública".[2] Aun puede ser útil para los que trabajan en el campo de la medicina mismo para expresar los éxitos y dificultades al trabajar con las fronteras entre la enfermedad y la salud, como ilustran los poemas y ensayos de Rafael Campo, poeta y médico cubano-americano.[3]

Ejemplos de la expresión poética aparecen en casi todas las secciones de este libro; el capítulo 5 "Cuerpo, género y sexualidad" particularmente nos permite explorar a fondo las expresiones poéticas. Pueden referirse a las ideas y términos explicados aquí mientras exploren cómo la poesía expresa una multitud de situaciones y sentimientos humanos.

Términos básicos para hablar de la poesía

- **La poesía** es una forma cultural; **un poema** es un texto poético. La palabra es masculina, a pesar de terminar en "a", gracias a su origen griego.
- **El poeta** y **la poeta** son los términos con que se refiere a la persona que escribe el poema. También pueden referirse a la

1. Mi traducción, Tegner, et al. *Journal of Poetry Therapy* 22:3; 121-131.
2. Crawford, et. al. 129 Crawford, Paul, Brian Brown, Carly Baker, Victoria Tischler, Brian Abrams. *Health Humanities*. Palgrave MacMillan, 2015.
3. En su libro *The Healing Art*, Campo distingue entre la actividad de remediar (*remedy*, *mend*) versus curar o sanar en su propia práctica y en los poemas de otros.

voz poética.

- **El o la hablante poético (yo poético, hablante lírico, voz poética, poeta):** Estas palabras se usan para referirse a la "persona" que habla dentro del poema; tiene un papel paralelo al narrador en la ficción.
- Para hablar del **contenido** del poema, se pueden usar términos como **tema**, **mensaje**, **historia** e **ideas**.

La poesía es evocativa: comunica por la connotación

El lenguaje puede ser **denotativo** o **connotativo**. Lenguaje **denotativo** se refiere objetivamente a algo; por ejemplo una estrella es literalmente un cuerpo celeste. Lenguaje **connotativo** lleva además de su significado literal otro sentido expresivo; las connotaciones de estrella incluyen alguien que sobresale en su campo o el destino. Los recursos nombrados aquí infunden el lenguaje de connotaciones y pueden comunicar directamente a las emociones de los lectores y oyentes. Comunican un efecto o idea más intensamente, muchas veces por hacer una comparación entre la idea nueva del poema y una experiencia que los lectores han compartido.

Una **imagen** es algo que se percibe por medio de uno de los cinco sentidos—la vista, el oído, el gusto, el tacto o el olfato. También es la representación en palabras o en la mente de una sensación. Las imágenes dan sensualidad a un texto. Cuánto más detallada y exacta es la descripción de una imagen, cuánta mayor sensualidad le da al texto. A veces su valor literario está en la sensualidad misma y el placer que evoca.

El lenguaje figurado: analogía, tropos y otras

figuras

- **La analogía** se refiere a la semejanza entre cosas diversas. La poesía utiliza varias formas de analogía incluso **la metáfora, el símil, el símbolo, el arquetipo, la sinécdoque y la metonimia.** Estos usos del lenguaje también se llaman **lenguaje figurado**, lenguaje cuyo significado difiere del significado literal.
- El tropo tal vez más central a la poesía es **la metáfora.** Muchas veces las imágenes tienen un significado **metafórico**. Con una metáfora el poeta o la poeta une dos objetos y sugiere una nueva relación entre ellos por una semejanza que percibe. En "Verso V" de José Martí (abajo) el poeta emplea una metáfora cuando se refiere a su verso como "un monte de espumas", atribuyéndole al verso las cualidades de ligereza, abundancia y transitoriedad.
- **Un símil** también hace una comparación, pero a diferencia de la metáfora, la comparación se hace explícita con la palabra "como" o "cual". Martí también utiliza un símil en "Verso V" al decir, "Mi verso es como un puñal".
- **Un símbolo** compara dos elementos, muchas veces en base a una imagen, pero lo hace con referencia al mundo cultural en que vive el poeta o la poeta. El símbolo generalmente tiene un significado "universal", o sea, un significado ampliamente reconocido. En las culturas europea y estadounidenses dominantes, por ejemplo, la rosa ha llegado a entenderse como símbolo de la belleza y el color blanco como símbolo de la pureza.
- **El arquetipo** es un modelo fundamental, un paradigma de algún concepto: el héroe, el huérfano, la viuda, el hada madrina, la bruja, Dios, el Cielo, el infierno. Se trata de un concepto que podemos llevar en el subconsciente y que afecta cómo entendemos el mundo y cómo reaccionamos a los textos culturales.
- En **la sinécdoque** también hay una comparación culturalmente

determinada, en que una parte o un ejemplo representa todo el objeto o todo el grupo. En la expresión "el pan de cada día", el pan–un alimento fundamental a la vida representa todo lo que es necesario para la vida. Cuando se dice que "España ganó el partido", el nombre de la nación—España—representa un equipo deportivo compuesto por jugadores españoles.

- En **la metonimia,** también culturalmente determinada, hay una íntima asociación entre el objeto o concepto que se nombra y la idea o persona o proceso al que se refiere. En la expresión "la espada y la pluma", por ejemplo, se refiere a la capacidad de una persona de ejercer obligaciones militares (la espada) y actividades intelectuales (la pluma). En la siguiente oración la palabra "corona" es una metonimia que se refiere al poder de gobernar: "El matrimonio de Isabel y Fernando unió las coronas de Castilla y Aragón".

Otras transformaciones y giros del lenguaje

Hay otros recursos poéticos que le dan al lenguaje un significado adicional o diferente al literal.

- **El apóstrofe** representa un "**giro**" en el lenguaje, ya que nombra un momento en que la voz poética se dirige directamente a una persona, animal, idea u objeto que está dentro o fuera del poema. La voz poética cambia de hablar en la tercera persona a utilizar la segunda persona verbal—tú, vos, Usted, ustedes o vosotros. La voz poética puede utilizar el apóstrofe para intensificar la expresión de las emociones, para dirigirse íntimamente a un ser ausente, o crear personificación. Hay varios poemas en esta colección que tienen un apóstrofe continuo—todo el poema se dirige a un tú—como los poemas de César Vallejo y Rosario Castellanos en Parte II (cap. 5). Hay otros en que el apóstrofe interrumpe y

expresa un cambio en la actitud de la voz poética, como en "El abuelo" de Nicolás Guillén (cap. 5). Aquí el poeta comienza hablando de una mujer en tercera persona, "Esta mujer angélica de ojos septentrionales", pero en el primer terceto se dirige directamente a ella, "¡Ah, mi señora!".

- En **la antítesis,** se contrastan dos elementos o ideas—como el frío y el calor o la honestidad y la corrupción. La fuerza expresiva de la antítesis es mayor si se presenta con sintaxis paralela como en el poema de Enrique Lihn (Parte II (cap. 3) "Hay sólo dos países": "Hay sólo dos países: el de los sanos y el de los enfermos" y en "A Julia de Burgos", donde la poeta dice: "Tú eres fría muñeca de mentira social, / y yo, viril destello de la humana verdad"; el paralelismo se ve en la estructura de adjetivo (fría/viril) + sustantivo (muñeca / destello) + de + cualidad a contrastar (mentira social / humana verdad).
- **La hipérbole** es la exageración, como al decir, "Casi me muero de susto".
- En **la ironía,** el poeta o la poeta busca comunicar algo diferente a lo que dice literalmente, a veces comunica su opuesto, como si exclamara después de un accidente automovilístico, "¡Qué fabulosa suerte tengo!" La ironía requiere una relación de mutua comprensión entre quien habla y quien escucha: si no, el sentido fracasa.
- En **la paradoja,** las dos partes de una oposición o antítesis se unen de una forma que pareciera imposible, pero que comunica una verdad conceptual compleja. Santa Teresa de Jesús comunica la imposibilidad de describir la experiencia mística por medio de la paradoja: "Vivo sin vivir en mí / y tan alta vida espero / que muero porque no muero".
- En **la personificación,** el o la hablante le atribuye cualidades humanas a un animal u objeto inanimado. En "Soneto XXIII", Garcilaso personifica la primavera con el adjetivo "alegre" y el tiempo con el adjetivo "airado" (arrogante) (cap. 5).

La poesía es música: organiza el sonido

- **La rima** es la identidad de los sonidos al final de los versos o, con la **rima interna**, dentro de un verso. La rima da musicalidad al poema. Puede asociar dos o más palabras para enriquecer el significado. Puede ayudarle a un poeta oral a recordar y crear versos espontáneamente. También puede llamar la atención al ingenio del o la poeta.
- **La rima consonante** es una rima que incluye tanto vocales como consonantes.
- **La rima asonante** incluye solamente las vocales.
- **Un verso blanco** no rima con otros.

La versificación

- **Un verso** es una sola línea de poesía. No tiene el mismo significado que la palabra *verse* en inglés.
- **Un verso agudo** tiene el acento en la última sílaba: "Vivo sin vivir en **mí**" (Santa Teresa de Jesús).
- **Un verso llano** tiene el acento en la penúltima sílaba. "Y tan alta vida es**pe**ro" ("Vivo sin vivir en mí" de Santa Teresa de Jesús).
- **Un verso esdrújulo** tiene el acento en la sílaba antepenúltima. "Y tu sombra esbelta y ágil / fina y **lán**guida" ("Nocturno III de José Asunción Silva, Parte II, Capítulo 5).
- **La métrica** es la medida o extensión del verso. **Un verso de arte menor** tiene menos de 9 sílabas. **Un verso de arte mayor tiene** 9 o más sílabas.
- **Una cesura** es una pausa que se hace con la voz en el interior del verso. **Un hemistiquio** es la mitad de un verso dividido en dos por una cesura. **Una sinalefa** es la unión de la última vocal de una palabra con la primera vocal de la próxima. **El**

encabalgamiento es la manera en que la voz sigue sin pausa de un verso al siguiente porque la sintaxis une el sentido de las palabras.

El "Verso V" de *Versos sencillos* del poeta José Martí es un cuarteto, una estrofa de cuatro versos.

Cada verso tiene ocho sílabas:

1	2	3	4	5	6	7	8	rima
Yo	soy	un	hom	bre	sin	ce	ro	a
de	don	de	cre	ce	la	pal	ma.	b
Y_an	tes	de	mo	rir	me	quie	ro	a
E	char	los	ver	sos	del	al	ma.	b

El cuarteto tiene **rima consonante** abab:

- ero
- alma
- ero
- alma

Cómo contar sílabas:

- Si hay una consonante entre dos vocales, la consonante va con la segunda vocal: cre / ce, mo / rir.
- No se pueden separar: p, b, f, c, g más l ó r: a/pro/piar, a/flo/jar.
- Tampoco se pueden separar: t, d más r: cua/tro, cua/dro, pie/dra.
- En otros casos de 2 consonantes, se dividen las dos: ár/bol,

es/pan/to, car/ne.

- Cuando 3 o más consonantes aparecen entre dos vocales, las dos últimas forman un grupo: in/fla/mar, con/tra/er, em/ple/a/dos. Pero si las primeras consonantes son ns, se quedan juntas: cons/tar, ins/tau/rar.
- El contacto entre dos vocales bajas (a, e, o) requiere 2 sílabas distintas: a/é/re/o, pe/le/ar, le/a.
- Si una vocal baja y otra alta (i, u) forman un diptongo, constituye una sílaba: ai/re, a/sia, bue/no.
- Un triptongo forma sílaba aparte: a/so/ciáis, buey.
- Una vocal alta acentuada + una vocal baja sin acento = dos sílabas distintas: ha/bí/a, pa/ís.

Las estrofas

- **La estrofa** es un grupo de varios versos. Un poema puede tener estrofas de estructura definida por su número de versos, la medida de éstos (su métrica) y su rima. Otros tienen estrofas flexibles o no tienen estrofas.
- **Un cuarteto** es una estrofa de cuatro versos.
- **Un romance** es un poema de versos octosílabos con rima asonante de los versos pares.
- **Un soneto** es un poema de catorce versos. Generalmente los versos son endecasílabos (11 sílabas) o alejandrinos (14 sílabas) con rima consonante. El patrón de la rima varía, pero une los versos en dos cuartetos y dos tercetos. Ejemplos son ABAB CDCD EFE FEF y ABBA CDDC EFG EFG.
- **El verso libre** es la poesía que no tiene un patrón claro de rima o de métrica.

Figuras que contribuyen a la musicalidad de la poesía

- **La aliteración** es la repetición de sonidos de los consonantes para crear un efecto auditivo. En "Cuerpo de mujer" (cap. 5) Blas de Otero ofrece una aliteración con la letra "t" en el primer terceto del soneto:

> Cuerpo de la mujer, fuen**t**e de llan**t**o
> donde, después de **t**anta luz, de **t**an**t**o
> **t**ac**t**o su**t**il, de **T**án**t**alo es la pena.

  La aliteración puede contribuir al sentido y efecto del poema en muchas maneras diferentes. En este caso la aliteración parece relacionar el significado de las palabras tanta/o, tacto y tántalo. Tántalo es el nombre de un hijo del dios Zeus que sufrió un castigo de eterna sed y hambre: aunque tenía que pararse en un lago y estaba muy cerca de las frutas de un árbol, siempre que intentaba beber el agua o recoger la fruta éstas se alejaban de él. La aliteración en los versos de Otero se relacionan el castigo de Tántalo con el tacto—el no poder tocar a la mujer—y con la palabra tanta/tanto que indica abundancia: con tanta abundancia, el poeta no puede tocar el cuerpo de la mujer.

- **La anáfora** también trata de una repetición, pero de una o más palabras al comienzo de una frase, un verso, o una cláusula. La repetición de las palabras "en tanto" en "Soneto XXIII" de Garcilaso de la Vega (cap. 4) es una anáfora: las dos ocasiones de la expresión ocurren al comienzo de dos cláusulas contiguas. Los efectos de la anáfora son diversos: puede dar énfasis, llamar la atención, crear aceleración o deceleración, tranquilizar o intensificar la emoción. Es una figura común en la retórica política. Piensa por ejemplo en el discurso de Martin Luther King titulada "I Have a Dream." ¿Qué efecto tiene en el

soneto de Garcilaso?

- **El hipérbaton** cambia el orden usual de las palabras. El hipérbaton se usa mucho para dar flexibilidad al poeta para poner el énfasis dónde quiere en un verso y para ayudarle con la rima, poniendo cierta palabra al final del verso aunque tenga que invertir el orden de las palabras. El exagerado uso del hipérbaton en la época del barroco español—en el siglo XVII—también se relacionaba con el deseo de hacer lucir el ingenio del poeta. Los primeros dos versos del "Soneto XXIII" de Garcilaso, en que el poeta admira a la mujer amada, son:

> En tanto que de rosa y azucena
> se muestra la color en vuestro gesto
> y que vuestro mirar ardiente, honesto
> Enciende al corazón y lo refrena...[4]

El orden convencional de la sintaxis sería, "En tanto que la color de rosa y azucena se muestra en vuestro gesto ..." El hipérbaton le permite a Garcilaso ordenar dos versos endecasílabos y preparar una rima consonante de "azucena" con "refrena" y "gesto" con "honesto". Permite que el énfasis al final caye sobre el "refrenar" o sea el detener los avances del hombre hacia la mujer. También permite asociar las palabras "gesto" y "honesto" por la rima y la colocación al final de versos 2 y 3 y así asociar la honestidad con la cara de la dama.

4. While rose and lily color your face, and your ardent and honest gaze ignite the heart and restrain it...

La aplicación de los conceptos poéticos

José Martí (1853-1895)

José Julián Martí Pérez (1853-1895) es un héroe nacional en Cuba reconocido por su poesía, ensayos, periodismo y su actividad política. Fue encarcelado a los 16 años acusado de traición por el gobierno español. Sirvió dos años de su sentencia y fue exiliado a España a los 18 años. Con una ideología anti-imperialista luchaba a favor de la independencia cubana durante su vida pero realmente no volvió a vivir allá. Más bien viajó a y vivió en México, Guatemala, Venezuela y los Estados Unidos. Según Eugenio de Florit, escribió el poemario *Versos sencillos* al pie de las montañas Catskill en Nueva York, buscando la sencillez a través de la elegancia formal en el momento del inicio del movimiento literario conocido como el modernismo hispanoamericano.[5] Volvió Martí a su país y murió en la Batalla de Dos Ríos unos cuatro años después de la publicación de este libro.

5. de Florit, Eugenio. "Los versos de Martí." En *José Martí, Versos*, editado por de Florit. Las Américas Publishing Co., 1962: 7-63.

V
de José Martí

Si ves un monte de espumas,
Es mi verso lo que ves:
Mi verso es un monte, y es
Un abanico de plumas.

Mi verso es como un puñal
Que por el puño echa flor:
Mi verso es un surtidor
Que da agua de coral.

Mi verso es de un verde claro
Y de un carmín encendido:
Mi verso es un ciervo herido
Que busca en el monte amparo.

Mi verso al valiente agrada:
Mi verso, breve y sincero,
Es del vigor del acero
Con que se funde la espada.

Versos sencillos (1891)

Cómo leer el poema:

1. Empiece con una lectura del poema completo para captar su sentido general. No debe olvidar la importancia del título: *Versos sencillos*.
2. Busque las palabras que usted no conoce.
3. ¿Quién es el hablante poético? ¿Dónde está? ¿Qué aprendemos de él o ella en el poema? (Cuidado: si va a decir que es mujer o hombre, tiene que haber indicios del género en el texto.) Puede ser que casi no aparece la voz poética en el poema; entonces ¿qué implica esta distancia? *En "V" aprendemos que el hablante es un poeta ("mi verso") y aprendemos mucho acerca de lo su filosofía de la poesía, lo que quiere hacer con su verso.*
4. ¿Qué tono tiene el poema? ¿Cuáles son los temas centrales? *Aquí el tema es la poesía, su papel en la vida. El tono es fuerte, seguro: el hablante hace una serie de aserciones acerca de cómo es su poesía.*
5. ¿Cuáles son algunos de los recursos poéticos que se emplean? Ayuda hacer una lista de algunas de éstas según los términos ya presentados. Otros recursos que emplea el autor son: paralelismo; oposiciones; repeticiones de sonidos, palabras, ideas, imágenes; símbolos (y aprendemos lo que representan según el contexto dentro del poema y el contexto cultural); palabras semejantes y contrastantes. *Cada estrofa comienza con "mi verso es" (repetición anafórica); la repetición llama atención a sus múltiples intentos de definir su poesía. En "V" hay una serie de comparaciones y por eso, parece que su poesía es muchas cosas o cumple muchos papeles a la vez. Muchas de estas comparaciones son metáforas ("mi verso es …") y relacionan su verso con un monte y un abanico de plumas en la primera estrofa.*
6. ¿Qué tienen en común estas imágenes? Sugiere que hay alguna relación entre ellos por su ubicación en el poema (cierto paralelismo). ¿Son similares o diferentes? *Hay un cambio en la*

serie de metáforas, sin embargo, en la segunda estrofa que se descubre cuando uno empieza a relacionar una metáfora con otra: "Mi verso es como un puñal." Ahora se ve un símil; tal vez el cambio indica otra relación entre los elementos en este caso. ¿Hay algo diferente en esta comparación?

7. ¿Cómo es el ritmo, la rima, la versificación aquí? ¿Qué tiene que ver con el sentido del poema? *Aquí el poema trata de la poesía y cuando el hablante dice lo que su poesía es, lo apoya dentro del mismo poema. Es sencilla, tiene rima consonante fuerte de abba que da cierta unidad a cada estrofa y un ritmo fuerte como una canción. Por eso es fácil recordar lo que dice. La rima crea una asociación también entre términos: espumas/plumas, ves/es (ligados por el sentido y el sonido aquí). Apoyado por el lenguaje no muy complicado, la rima regular hace el poema parecer más sencillo.*
8. ¿Cuál es la trayectoria del poema? Hay partes diferentes, cambios, pausas, otras unidades dentro del poema mismo? ¿Cuál es la relación entre el poema y el libro en que aparece? (¿es parte de una serie?) ¿Qué relación hay entre el poema y lo que sabemos del autor? ¿Qué relación hay con el momento histórico y la tradición literaria?
9. Al buscar más información sobre el contexto cultural e histórico en el cual se produjo este poema, ¿cambia cómo lo entendemos?

Créditos

- José Martí © Martin Abegglen is licensed under a CC BY-SA (Atribución CompartirIgual) license

Capítulo 4: Cómo leer el teatro

El teatro ofrece otra manera de contar una historia a través de **la puesta en escena** (o **el performance**). Comparte con la narrativa elementos fundamentales como el tema, la trama y los personajes. Y comparte con la narrativa y la poesía usos especializados del lenguaje. Tal vez usted quiera consultar las introducciones a estos géneros (otra vez) para refrescar su memoria.

También tiene diferencias claves. El género teatral implica **la actuación** y la interpretación, usualmente en vivo, y a menudo a base de un **guión** escrito. Leer un drama escrito por **un dramaturgo o una dramaturga** es una experiencia privada a diferencia de la experiencia de presenciar una **puesta en escena** que es una experiencia de recepción colectiva. Puede haber una sensación de urgencia al estar tan cerca de las acciones que pasan con seres humanos en cuerpo vivo junto a nosotros. Por este elemento de inmediatez el teatro a menudo es el mejor género para elaborar conflictos o las relaciones agónicas entre los personajes o escenas dramatizadas. También el teatro es diferente del cine y la televisión porque éstos, por el empleo de la cámara, controlan nuestra visión o cómo vemos lo que se presentan mientras la audiencia tiene más libertad de enfoque al presenciar una obra de teatro en vivo. Además podemos volver y repasar una obra filmada mientras que ninguna puesta en escena es exactamente igual. El teatro es más efímero: los actores pueden responder a la audiencia o ciertas situaciones, cambiando **su tono, sus gestos,** el ritmo u otros detalles de la representación.

Como los otros géneros, hay ciertas convenciones del teatro que requieren vocabulario específico. En el teatro tradicional hay **una plataforma** con una cortina, dividiendo los actores del público. A veces la plataforma puede extenderse hacia la audiencia, o puede

ser **plataforma estilo arena** con asientos a todos lados. Los actores usan **vestuario** y **utilería** o **propiedades** cuando actúan en frente de **un escenario**. Al actuar pueden emplear sus voces, gestos, y presencia física mas utilería para interpretar su **papel**, refinándolo durante los ensayos. También hay **un director** o **una directora** que toma decisiones acerca de **la puesta en escena** según su interpretación o adaptación de una obra. El director o la directora puede ajustar la presentación de una obra según el lugar, el momento, o circunstancias particulares a los cuales quiere responder. Tiene control sobre **la escenografía**, el empleo de **las luces** y **el sonido** al crear su **espectáculo**. El pensar en cómo funcionan estos elementos es parte del análisis de cualquier obra de teatro.

El teatro, sin embargo, no depende de un espacio particular y puede presentarse en casi cualquier espacio: una sala, un parque, en el campo o en la calle. Por eso, un grupo dramático o un individuo puede responder rápidamente a cambios culturales o políticos; no se tiene que esperar el proceso de publicación. En un clima de comunicación pública restringida, uno también puede evitar la censura por trabajar de manera más improvisada.

El teatro europeo tiene sus bases clásicas en la tragedia, que tiene un tono serio y trata temas significativos de la vida (por ejemplo, la muerte, cuestiones de la existencia humana) y en la comedia, cuyo tono es más ligero y cuya meta es el entretenimiento o el humor. Sin embargo, el teatro existía ya en lo que es hoy América latina antes del contacto europeo. Uno solo tiene que pensar en los rituales y ceremonias de distintos grupos indígenas. Al principio del siglo veinte había más influencia de estos estilos europeos (y otros, como el realismo, el existencialismo, la comedia de costumbres o comedia musical, entre otros), pero los años 60s marcaron un cambio. Al analizar las transformaciones del teatro latinoamericano en este siglo, George Woodyard ha notado la gran influencia de los festivales teatrales que se empezaron a ver en esta década. Éstos, en combinación con los cambios estimulados por la Revolución Cubana (1959) y la atmósfera generacional de rebeldía y repensamiento,

produjeron estilos de teatro más experimentales, más políticos e izquierdistas.

Terminología

- **La acción:** La acción es el movimiento de los personajes en la obra dramática. Se usa el término para referirse a los actos físicos como también a la tensión que va subiendo en el drama por los motivos y conflictos entre los personajes. El antagonismo en la acción es central al drama.
- **El diálogo:** El diálogo es la esencia del teatro. Sin diálogo no hay teatro. Se trata de la interacción verbal entre los personajes.
- **Los gestos** son los movimientos de las manos, los brazos y la cara de los actores, que van caracterizando al personaje y contribuyendo a la acción y las interacciones de los personajes.
- **Las propiedades o utilería** son todos los objetos que se pueden mover dentro del escenario, los objetos que los actores pueden portar o mover.
- **El vestuario** son los trajes que llevan los actores. Es un elemento importante en la caracterización, ya que puede identificar género, edad, ocupación, raza, etnia. Establece el tiempo (histórico) y el lugar (nacional/cultural). El vestuario también puede realzar la acción.
- **Las acotaciones** son la información (a menudo introductoria o entre paréntesis) que se incluye en un guión sobre el escenario y las acciones de los actores.

Capítulo 5: Cómo leer el cine

El cine comparte con la narrativa y el teatro elementos de **tema**, **trama** y **personajes**. Con el teatro comparte **la puesta en escena**: la centralidad de **los actores**, que presentan visualmente las acciones de la historia y caracterizan a los personajes; **la escenificación** que presenta un ambiente visual y sonoro para la trama. Tal vez quiera usted repasar los capítulos que introducen la narrative y el teatro para refrescar su memoria. Tres diferencias principales son la intervención de **la cámara,** que limita lo que los espectadores ven y busca controlar su punto de vista, **el montaje** o sea la postproducción en que se manipulan las imágenes y **el sonido**.

Además, el cine ofrece la posibilidad de **una ficción de realismo.** El cine generalmente busca cautivar la atención del público de tal manera que se pierda dentro de su ficción. La tecnología videográfica y el uso frecuente de ambientes realistas dan una fuerte cualidad de realismo a la historia; sin embargo, esa sensación realista es engañosa. Hay que recordar que la película ha sido planificada y confeccionada por artistas. El director o la directora ha dirigido un proceso de selección que determina lo que aparece frente a la cámara y cómo se combinan esas escenas después de la filmación. El vocabulario que sigue le ayudará a discutir estos elementos artísticos formales de la película.

La cámara: Un ser humano—el o la director/a—ha compuesto la película: ha dirigido un proceso de selección que determina lo que aparece frente a la cámara. Esta determinación se llama la **puesta en escena** o **mise-en-scène**. Se trata del uso dramático del espacio. La puesta en escena incluye toda una serie de elementos: la locación, los actores, su ubicación física en el escenario y su actuación, su vestuario, el maquillaje, el espacio físico en que toma lugar la acción, la iluminación, el decorado y las propiedades. La puesta en escena se refiere al diseño de cómo aparecen todos estos elementos: su selección y organización. La puesta en escena puede comunicar el

tono de la historia, el carácter o el estado emocional o mental de una persona o personaje; el tiempo; sugiere motivos de los personajes; y elabora los temas.

El plano se refiere a la perspectiva que la cámara ofrece del escenario, particularmente la distancia entre la cámara y su sujeto.

- En **el plano general,** la cámara muestra la figura humana entera y parte de su ambiente. Puede usarse para nombrar cuando la cámara muestra un espacio grande en que la figura humana se ve muy pequeña.
- En **el plano medio,** la cámara revela una visión parcial de la figura humana, generalmente desde la cintura para arriba.
- En **el primer plano,** la cámara se acerca mucho a la figura humana, mostrando sólo el rostro o parte del rostro u otra parte del cuerpo, como las manos o los pies.

Los movimientos de la cámara contribuyen al significado y a la emoción que despierta la película en los espectadores. Para hablar de estos movimientos, se usan los verbos **acercarse**, **alejarse** y **hacer una panorámica**; este último se refiere a movimientos horizontales, verticales o diagonales.

Ejemplos de planos

¿Qué es lo que comunica este plano general de la película *Casas de fuego*? Como es una película que trata problemas de la salud, ¿qué podrían indicar la calidad del camino y la falta de edificios en la escena?

Esta escena es de la película *Mar adentro*, en que el protagonista, Ramón Sampedro, visto aquí con una amiga, desea suicidarse porque en un accidente ha perdido el uso de su cuerpo más abajo del cuello. ¿Qué efecto tiene aquí el uso del primer plano? ¿En qué detalles se enfoca usted?

El montaje: El montaje es el proceso de seleccionar las escenas que se quieren incorporar a la película y juntarlas en una **secuencia** que crea la película final. Este proceso es complejo y aquí nos preocuparemos sólo con dos de sus aspectos: **el corte y la secuencia**. El corte es ese cambio en la película de un plano o toma a otro y el modo en que se unen los dos planos, sea un corte directo o rápido o un corte con una transición gradual. La secuencia es un grupo de escenas y planos relacionados que forman una unidad coherente en la película, algo como el capítulo de un libro.

La música y la banda sonora: En las películas hay dos tipos de música: la música incidental y la música directa.

La música incidental o de fondo se compone especialmente para acompañar la acción o al personaje. Por ejemplo, en una película de vampiros, la música agrega suspenso e inquietud cuando un personaje entra a un castillo abandonado. En este sentido, la

presencia de un personaje puede ir acompañada de un leitmotiv, es decir, de un tema musical característico que se repite a lo largo de la película.

La música directa, por otra parte, es la música que existe fuera de la película y aparece en ella; por ejemplo, cuando una canción que suena en la radio acompaña el viaje de un personaje en una carretera (aunque el personaje la escuche o no).

Los directores eligen la música muy cuidadosamente. La música incidental nos puede parecer "natural" porque acompaña la trama de la película y rara vez llega a ser famosa; una excepción es el caso de la película *Tiburón* (*Jaws*), cuando el tiburón ataca. La banda sonora, por su parte, es la señal distintiva de algunas películas y de ciertos directores: es fundamental para crear atmósferas. Quentin Tarantino y Pedro Almodóvar, por ejemplo, crean atmósferas nostálgicas muy particulares a partir de la música incidental o banda sonora en sus películas. Muy pocos directores son, también, compositores. Este es el caso de Alejandro Amenábar.

Para un estudio más profundo de las técnicas cinematográficas, ver Timothy Corrigan, *A Short Guide to Writing about Film.* 4th ed. Longman, 2001 e Ira Konigsberg, *Diccionario técnico Akal de Cine*, trad. Enrique Herrando Pérez y Francisco López Martín, Akal, 2004.

SECCIÓN II

PARTE II: UNIDADES TEMÁTICAS

Capítulo 1: Las experiencias médicas, la ficción y la empatía

El estudio de la literatura, el campo de la medicina y la empatía

La empatía es el esfuerzo de comprender y entender a otros seres humanos; o la voluntad de emplear la imaginación para entrar en su mundo. Hoy en día, muchas veces se pierde la empatía en las prácticas médicas, y de la salud en general, por la tendencia a clasificar a los pacientes por sus datos, sus condiciones o sus enfermedades. Esta propensión a pensar en términos biológicos a menudo quiere decir que no prestamos atención a cómo la salud y la enfermedad interactúan con nuestros papeles sociales ni a cómo los ambientes sociales y físicos determinan la salud. Otra amenaza al desarrollo de la empatía puede ser el énfasis en la distancia profesional o el temor a la fatiga emocional (o el "*burn-out*"). Sin embargo mantener la objetividad no quiere decir que uno siempre tiene que mantenerse fuera de las historias de otros. La historia del paciente es la fuente primaria para entender su enfermedad: hay que escuchar, hacer preguntas y volver a escuchar. Escuchar es más importante que hablar.

En este capítulo introductorio, presentamos argumentos y evidencia que el estudio de la literatura y las expresiones culturales ayuda en las profesiones de la salud y, en efecto, para las relaciones interpersonales en general. Incluimos una presentación que hizo la Dr. Charon en TEDxAtlanta titulada "Honoring the Stories of Illness" (2011) en que relata cómo su estudio de la literatura cambió su modo

de escuchar las historias de los pacientes y cómo esta diferencia ha transformado su práctica médica. En el comienzo de su libro *La enfermedad y sus metáforas* (1978) el siguiente texto, Susan Sontag explica cómo el lenguaje y en particular las metáforas afectan nuestra comprensión y experiencia de la enfermedad. Luego ofrecemos tres textos en que usted puede explorar la relación entre la literatura imaginativa y la empatía. En su cuento "Pecado de omisión" (1961), la española Ana María Matute retrata el abandono de un joven llamado Lope, el cual obstaculiza profundamente su desarrollo humano. En "Mi bufanda roja" (2016), el médico argentino Daniel Flichtentrei ejemplifica la manera en que los estudiantes y profesionales de la salud pueden utilizar la escritura creativa para entender, dar significado a y responder emocionalmente a sus experiencias con sus pacientes. Finalmente, en dos poemas—"My Patient's Heart Attack" y "The Distant Moon" (1994)—el médico y poeta cubanoamericano Rafael Campo explora su experiencia con la muerte de un paciente y su lucha interna con la distancia profesional cuando trata a un paciente de SIDA.

La medicina narrativa

A finales del siglo XX surgió un movimiento dentro de la profesión médica que critica el énfasis sobre los síntomas, la revisión de los sistemas y la diagnosis a exclusión de las experiencias subjetivas de los pacientes con la salud y la enfermedad. La Dr. Rita Charon de Columbia University College of Physicians and Surgeons, fundó el programa en Medicina Narrativa, cuya misión es entrenar a los profesionales de la salud en la competencia narrativa: la capacidad de "reconocer, absorber, metabolizar, interpretar y ser conmovidx por las historias de la enfermedad".[1] El programa ofrece una

1. "Division of Narrative Medicine." Department of Medical

maestría en Medicina Narrativa y además trabaja con los estudiantes del College of Physicians and Surgeons de Columbia. Por el estudio de la literatura, los profesionales de la salud buscan "atender, representar y afiliarse" mejor con sus pacientes. Además el estudio de la literatura les capacita para cuestionar el sistema de asistencia de la salud y pensar en alternativas para las prácticas que no funcionan. Hoy más de la mitad de las facultades de medicina ofrecen clases en las humanidades y hay 68 programas en Humanidades y Salud a nivel del pregrado.[2] Estos programas apoyan la idea que leer la literatura nos capacita para escuchar y entender mejor a otros seres humanos.

La Medicina Narrativa nació en los EE.UU., pero se ha divulgado internacionalmente, incluso en países de habla hispana. Desde 2011 se han dado cuatro jornadas de Medicina Narrativa en el Hospital Italiano de Buenos Aires. En septiembre de 2015 en la Universidad Nacional de Costa Rica, en San José, se dio el "Coloquio Internacional: Entre literatura y medicina: Narrativas transatlánticas de la enfermedad", que abarcó América Latina, el Caribe y España. El próximo año en España se dio el "Congreso Internacional de Narrativas sobre Salud y Enfermedad". Casi simultáneamente se dio el 1er Coloquio Iberoamericano de la Medicina Narrativa: "La

Humanities and Ethics, Columbia University Department of Medical Humanities and Ethics, 2 Oct. 2020, www.narrativemedicine.org/about-narrative-medicine/.

2. Lamb, Erin Gentry, et al. *Health Humanities Baccaulaureate Programs in the United States*, Hiram College, Mar. 2020, www.hiram.edu/academics/centers-of-distinction/center-for-literature-medicine/baccalaureate-health-humanities-programs-in-the-u-s/.

narrativa, una herramienta que humaniza" en la Pontificia Universidad Javeriana de Cali, Colombia, que también publica la *Revista Medicina Narrativa. Escritura Creativa Médica* y ofrece un curso sobre la Medicina Narrativa.

Leer la ficción y otros géneros literarios puede promover la empatía y la comprensión de otros

En los últimos quince años ha surgido un campo activo de estudio de la empatía en las ciencias psicológicas, que se ha enfocado en el efecto que tiene el acto de leer la ficción literaria sobre la empatía. Se han usado imágenes de resonancia magnética funcional (fMRI) para ver cómo reacciona el cerebro al leer ficción literaria. Se ha comparado la capacidad de reconocer las emociones de otros y de interpretar relaciones interpersonales que observan, comparando sujetos que han leído la ficción literaria y sujetos que han leído no-ficción.[3] Los estudios proponen que leer la ficción aumenta nuestra capacidad en estas actividades que dependen de la empatía.

La literatura puede crear mundos sociales en los que podemos perdernos emocionalmente como lectores. La combinación de nuestra participación emocional con las inferencias–las conclusiones que tenemos que sacar de evidencia compleja y sutil sobre los personajes y sus acciones–activa nuestra inteligencia social. Al leer literatura que explora mundos diferentes al nuestro, llegamos a percibir aspectos de la humanidad que no nos vienen de las observaciones directas de la vida. Leer la ficción y otros géneros literarios nos ayuda a fortalecer nuestra "teoría de la mente", o sea, nuestra capacidad de reconocer y entender que otros tienen

3. Keith Oatley. "Fiction: Simulation of Social Worlds." *Trends in Cognitive Sciences* 20.8 (2016): 618-628.

deseos, motivaciones y emociones distintos a los nuestros. Leer la ficción es entrar en un "laboratorio moral".[4]

¿Cómo es que leer la literatura puede transformarnos tanto? El psicólogo Keith Oatley presenta varias explicaciones de los procesos mentales que ocurren cuando leemos. Al leer, aprendemos a hacer inferencias, a sacar conclusiones sobre el carácter de un personaje complejo por medio de sus palabras y acciones. Es importante distinguir entre aquella ficción que crea personajes complejos y completos y la ficción que depende de estereotipos o personajes "planos". La ficción compleja es la que nos exige este proceso mental que lleva a la empatía. Como lectores tenemos que tomar un papel activo en atribuirle significado a ese personaje por medio de nuestras inferencias. Nuestra participación emocional en la lectura y la intensidad de nuestra imaginación, incluso nuestra formación de imágenes mentales detalladas y vívidas contribuye también a transformarnos como lectores. La emoción es una indicación de lo que nos importa en las acciones del texto. Al leer mucha literatura desarrollamos experiencia y destreza en interpretar las interacciones entre los seres humanos, entendiendo sus motivaciones y su carácter. Finalmente, la literatura puede exponernos a una riqueza de circunstancias y culturas que desconocemos en nuestra vida diaria y así podemos desarrollar la capacidad para reconocer y entender la diversidad de la vida humana.

4. Jèmeljan Hakemulder. *The Moral Laboratory : Experiments Examining the Effects of Reading Literature on Social Perception and Moral Self-Concept*. Amsterdam, J. Benjamins Pub, 2000.

Análisis textual: *Close Reading*

El acercamiento a la literatura que el movimiento de la Medicina Narrativa propone es lo que llamamos en inglés *close reading*. No hay un equivalente exacto en español, pero vamos a usar el término "análisis textual". *Close reading* requiere que uno refina la atención que pone al leer un texto–cualquier texto, sea una novela, un poema, una película o un anuncio en la televisión. "Close reading es la lectura consciente y disciplinada de un objeto con la intención de entender con más profundidad sus significados".[5] Es un hábito y una técnica importante para las relaciones interpersonales y para la responsabilidad cívica. Y para la Dr. Charon y sus colegas, es una práctica que ya ha transformado la cultura de la asistencia sanitaria (*healthcare*) en la cultura de su programa en Columbia University y en los profesionales de salud que han egresado de sus asignaturas.

La representación

La medicina narrativa también sugiere que el escribir obras creativas de nuestras experiencias emocionales con la salud puede ofrecernos la distancia que necesitamos para comprender a otros y para poder hablar de nuestras propias reacciones.[6] En el proceso aprendemos más acerca de nuestras reacciones emocionales, se reduce el temor de ellas, y se amplía la capacidad para estar presente con otros y con nosotros mismos. Dice ella "It is not possible to shut out the suffering of others. Keeping it at bay will

5. Brummett, Barry. *Techniques of Close Reading*. Sage, 2010, p. 3.
6. Charon, Rita, et al. *The Principles and Practice of Narrative Medicine*. Oxford University Press, 2017, p. 40.

be psychically costly and will contribute to burnout".[7] La empatía puede ayudarnos a identificar con gente diferente y también observar más claramente todos nuestros papeles en las instituciones y las políticas dentro de las cuales vivimos.

Como hemos visto, Charon propone que al relatar los eventos de una historia, construimos una cronología y la manera en que la narramos revela información útil acerca del/la narrador/a. Poder escuchar e interpretar bien son destrezas que podemos desarrollar más por la práctica para aumentar nuestra competencia. Al prestar mucha atención a los detalles del relato y cómo se construye, podemos experimentar mejor las vidas de otros. Al desarrollar esta competencia empática ampliamos nuestra tolerancia por la ambigüedad y la incertidumbre. Una buena manera de hacerlo es por analizar lo que escuchamos: tenemos que preguntarnos ¿Por qué ella me dice esto ahora?[8] Aumentar nuestra capacidad para la empatía también puede ayudar a estimular la agencia en las personas enfermas y fomentar en ellos un papel activo en su propia recuperación. Puede balancear las relaciones de poder en una situación médica.

7. Charon, Rita, et al. *The Principles and Practice of Narrative Medicine*. Oxford University Press, 2017, p. 41.
8. Rita Charon. "The Narrative Road to Empathy." In *Empathy and the Practice of Medicine: Beyond Pills and the Scalpel*. Edited by Howard M. Spiro, Mary G. McCrea Curnen, Enid Peschel and Deborah St. James, Yale UP, 1993, 147-159

Honoring the Stories of Illness (EE.UU. 2011) de Dr. Rita Charon

Rita Charon, MD, PhD, University of Columbia, fundadora del programa de Medicina Narrativa en Columbia.

En su presentación titulada "Honoring the Stories of Illness", para TEDxAtlanta, el 13 de septiembre de 2011, la doctora Rita Charon del Programa en Medicina Narrativa de la Universidad de Columbia habla de su propia experiencia con la literatura y la capacidad de entender y ser conmovida por las historias de los pacientes.[9]

Para ver

La presentación se puede ver en YouTube: "Honoring the Stories of Illness".

9. "Honoring the Stories of Illness." Performance by Rita Charon, *YouTube*, *Tedx Talks*, 4 Nov. 2011, youtu.be/24kHX2HtU3o.

Para conversar y analizar

1. En sus propias palabras, defina el concepto de "teoría de mente".
2. Explique los efectos que han encontrado los psicólogos entre leer la literatura y la "teoría de la mente".
3. ¿Cuáles tesis o argumentos de los autores nombrados arriba le han sorprendido? ¿Por qué? ¿Cuáles le convencen? ¿Por qué?
4. Según Rita Charon, ¿cuál es la labor de los médicos?
5. ¿Cómo define Charon la "Medicina narrativa"?
6. ¿Qué conocimiento de la narrativa necesitan los profesionales de la salud?
7. Según Charon, ¿para qué es la medicina?
8. ¿Cómo reacciona usted a las ideas de Charon?
9. ¿Cuál es la carrera que en este momento le interesa más para su futuro? Dados los argumentos e información que ha leído y escuchado aquí, ¿cómo puede imaginar que leer ficción literario podría ser relevante para su preparación?

La enfermedad y sus metáforas (EE.UU. 1978) de Susan Sontag

Susan Sontag (1933-2004) es una escritora estadounidense de familia judía (foto de la autora). Estudió la filosofía y fue activista política, particularmente en contra de la Guerra en Vietnam. Escribió en una variedad de géneros – novela, drama, e hizo películas – pero ganó más renombre por sus ensayos. Su primera colección, *Notes on Camp*, un estilo que depende del artificio y la exageración, se publicó en 1964. Otra colección muy reconocida que se publicó un poco después es *Against Interpretation* (1966), en la cual analiza con una perspectiva crítica lo que pasa cuando interpretamos una obra de arte. Sus ensayos que nos interesan aquí también nos ofrecen su análisis de ciertas prácticas sociales: *Illness as Metaphor* (1978) y *AIDs and Its Metaphors* (1988).

Como trasfondo, se conoce que Sontag sufrió cáncer mamario y recibía quimioterapia mientras escribía *La enfermedad como metáfora.* Como veremos en la selección aquí, ella analiza cómo el lenguaje y las maneras de conceptualizar algunas enfermedades afectan nuestras experiencias, comprensión, o sufrimiento. Su perspectiva revela los mitos y las famas cargadas de estas enfermedades (en el primer volumen, el tuberculosis y el cáncer) y en el segundo, se extienden sus observaciones al SIDA, otra enfermedad con el cual varios estigmas influyen en la experiencia y el tratamiento de un padecimiento biológico. Aunque su pensamiento tiene ciertos orígenes autobiográficos, no escoge escribir sus memorias ni su experiencia personal sino un análisis social de las construcciones de la enfermedad. De esta manera su

acercamiento nos ofrece un ejemplo perfecto del género del **ensayo** (que viene del verbo ensayar, o sea intentar) porque modela una lucha de ideas que une lo público con lo personal.

Para leer

Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. Trad. Mario Muchnik. Debolsillo, 2015.

Ver también La Cooperativa de Educadores e Investigadores Populares Histórica (CEIP-H): *La enfermedad y sus metáforas*

Primera edición: Sontag, Susan, and Farrar, Straus, and Giroux. *Illness As Metaphor*. Farrar, Straus and Giroux, 1978.

Selección:

Se recomienda leer los primeros ocho párrafos.

"Pecado de omisión" (España 1961) de Ana María Matute

Ana María Matute nació en 1925 en Barcelona a una familia burguesa (*foto de la autora*). De niña presenció la brutalidad de la Guerra Civil Española (1936-39). Desde joven se sintió como una "niña rebelde": no sentía solidaridad con la clase social en

la que había nacido; en una entrevista habla de sus conversaciones con las criadas de su casa y de cómo veía las diferencias sociales cuando su familia pasaba los veranos en el pueblo de Mansilla de la Sierra, donde su madre tenía una finca. Dice que "Hay que ser idiota o hay que tener un corazón de piedra para no reaccionar contra eso"[10]

Empezó a escribir muy joven, enviando una novela titulada *Luciérnagas* para la publicación cuando tenía unos veintiún años: el manuscrito fue censurado por los oficiales de la dictadura de Francisco Franco. Allí aprendió que había que escribir sobre "personas ortodoxas" (77) y no sobre los temas difíciles de la vida humana como el incesto, el suicidio y la homosexualidad. Pero como muchos otros escritores españoles, Matute aprendió a ocultar sus verdades rebeldes en una literatura poética que los censores no pudieron entender.

Matute aspiraba a ser "voz de los que no tienen voz" (78). Sus personajes frecuentemente sufren la soledad y la incomunicación. Como una persona que había podido entender diferencias humanas desde niña, le importaba mucho escribir de la incapacidad de los seres humanos para entender y sentir empatía por los que son diferentes a nosotros. Entre sus novelas y cuentos sobresale su interés por el mundo de los niños y especialmente de los adolescentes, para quienes, dice Matute, "la vida . . . es muy dura. Los adolescentes sufren mucho".[11] En 2010 fue otorgada el Premio Cervantes, el premio literario más prestigioso del mundo

10. Pat Farrington, "Interview with Ana María Matute and Carme Riera", *Tesserae: Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 6, no. 1, June 2000, p. 76.
11. Pat Farrington, "Interview with Ana María Matute and Carme Riera", *Tesserae: Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 6, no. 1, June 2000, p. 77.

hispanohablante. El cuento "Pecado de omisión" salió en su libro *Historias de Artámila* (1961).

Prepárese para leer

"Pecado de omisión" narra la historia de un joven adolescente que ha perdido a sus padres y que va a vivir con un primo rico, alcalde del pueblo. De una vez se establece la diferencia social y el sufrimiento de los niños que tanto interesa iluminar la autora. El joven, llamado Lope, es el protagonista del cuento. Al leer el cuento, déjese llevar por la historia, recree mentalmente los escenarios y las acciones, ábrase al rico lenguaje visual que usa la autora para crear imágenes vívidas en la mente. Preste especial atención a su descripción poética del Sagrado y de la escena del reencuentro entre Lope y su compañero de colegio Manuel Enríquez. Tenga en mente el título "Pecado de omisión" y reflexione sobre cuál es el pecado a que se refiere.

Para leer

Matute Ana María. *Historias de la Artámila.* Ediciones Destino, 1961.

Repase y Escriba: Curso avanzado de gramática y composición, María C. Dominicis. Wiley, 2014.

Ver también Ciudad Seva.

Para conversar y analizar

1. ¿Cuáles temas son centrales al cuento?
2. Describa el conflicto específico en que se exploran estos temas en el cuento.
3. ¿Cuál es la postura ética que comunica el cuento sobre esos temas? ¿Cuál es el "pecado de omisión"?
4. ¿Cree usted que el cuento promueve empatía por Lope? Explique su respuesta con evidencia del texto.
5. Escoja dos pasajes donde las imágenes son muy vívidas. ¿Cuáles son las denotaciones del lenguaje clave de las descripciones? ¿Cuáles son sus connotaciones? ¿Cómo se relacionan estas connotaciones con los temas del cuento?
6. Qué tipo de final tiene el cuento, ¿abierto o cerrado? ¿Qué tipo de resolución da al conflicto? ¿Cuál es el significado que el final da a los temas humanos que presenta el cuento?

"Mi bufanda roja" (Argentina 2016) de Daniel Flichtentrei

Daniel Flichtentrei (Argentina) es un médico y editor científico que tiene interés en las cruces entre la ciencia y las humanidades, incluso si eso ocasiona un choque frontal. Fue Jefe de Internación,

Cardiología, Hospital Luis Güemes, 1993-2002 (*foto del autor*). Dice Flichtentrei en los Agradecimientos a su libro *La verdad y otras mentiras*: *Historias de hospital* (2016), "Nunca seré escritor, pero eso no me ha impedido hacerlo. Escribo para entender. Como un esfuerzo para tejer, entra la experiencia y el significado, un trama que encuentre su sentido. … La medicina es un modo de vida que cada uno vive como puede. Entre lo sagrado y lo profano vamos buscando el camino que no nos haga a olvidar por qué elegimos recorrerlo".

"Mi bufanda roja" por Daniel Flichtentrei[12]

La medicina no es más que un medio para ir postergando la muerte.

Juan Carlos Onetti, *Cuando ya no importe*

Acabo de atender a Rocío, Una paciente a quien conozco desde hace más de diez años. Tiene un tumor **retroperitoneal**. Having to do with the area outside or behind the peritoneum (the tissue that lines the abdominal wall and covers most of the organs in the

12. Flichtentrei, Daniel. "Mi Bufanda Roja." *La verdad y otras mentiras*, by Daniel Flichtentrei, Ediciones Intramed, 2016, pp. 179–180. Reproducido con permiso expreso del autor.

abdomen). con múltiples **metástasis**. Le colocamos un **marcapasos**, tuvo un **infarto**, ya no es posible operarla ni hacerle más quimioterapia.

Tiene 64 años, ha sido maestra y directora de escuela durante toda su vida. Siempre me regala libros que ella lee antes y que vuelve a comprar para mí. Los comentamos en la siguiente visita. Desde hace un mes no quería verme porque bajó mucho de peso–ahora es de 37 kilos–Y su dentadura postiza ya no le servía. No aceptó venir a verme hasta que no tuvo una prótesis nueva. No quería que yo la viese así. Usa un pañuelo sobre la cabeza que nunca se saca delante de otras personas. Se pinta los labios y los ojos con discreción. No quiso sacarse los pantalones para que yo la revisara porque no había podido depilarse las piernas.

Me trajo una bufanda roja de lana gruesa sin terminar, ya que no cree que pueda seguir tejiéndola. Quería tenerla lista para esta fecha pero le resultó imposible. "Hasta acá llegué, igual te la quería dejar." No lo acepté. Le dije que la quería terminada y no por la mitad. Que ella podría hacerlo. Que todavía teníamos tiempo y que este no sería el último invierno. Le mentí. Yo sé que ya no será posible. Que nunca podrá terminar mi bufanda. Lo aceptó. Sospecho que más por darme el gusto que porque se haya convencido. Envolvió el tejido en un papel madera y lo apoyó sobre sus rodillas. Antes de irse me abrazó con una intensidad rara. Distinta a otras veces.

Yo también lo hice. Nos apretamos mucho y durante un largo rato. Ella percibió el mínimo temblor de mis brazos. Mi respiración algo agitada. O no sé qué cosa.

Me acarició la cara, me beso varias veces. Creo que nuestros cuerpos se dijeron adiós. Antes de salir del consultorio, ayudada por su esposo y su hija, volvió sobre sus pasos. "Leí en la Ñ que publicaron otra novela de Sandor Marai. Esta tendrás que leerla vos solo." Le tomé las manos. Eran chiquitas y flacas. Puro hueso. Heladas. "No, Rocío, mejor la leemos los dos y después charlamos." Se acercó a mi oreja en puntas de pie. Tuve que sostenerla. "No me trates como a una tonta. Vos nunca lo hiciste. Y, a propósito, déjate de joder y sé feliz de una vez por todas. Se te nota en los ojos. Te quiero mucho." Nunca antes me había tuteado. Jamás le había escuchado decir una palabra grosera. Algo había cambiado esa tarde. "Yo también te quiero mucho. Estás preciosa, maestrita", le dije sin pensarlo demasiado.

Rocío salió del consultorio. Vi arrancar el auto y su sombra pequeña a través de la ventanilla. Su cabeza era un puntito minúsculo cubierto por un pañuelo floreado.

Me saludó agitando la mano y mirándome fijo hasta que desapareció sobre la avenida. Me senté para hacer una pausa y recuperarme. Cerré los ojos y reconstruí durante algunos segundos la historia de estos años acompañando el curso de la enfermedad al lado de esa familia.

Me puse de pie. Sacudí la cabeza como para dar por terminado el episodio. Abrí la puerta y le hice señas a la secretaria para que llamara otro paciente. Lo vi mientras me frotaba las manos con alcohol. En el suelo, debajo del escritorio. Un paquete de papel madera del que asomaba una bufanda roja. Unos flecos largos de lana

gruesa y el tejido apretado con punto Santa Clara.
Cortita, peluda y sin terminar.

Para conversar y analizar

1. La empatía es claramente un tema aquí. ¿Cómo se desarrolla este tema el autor?
2. ¿Cuáles indicios en este texto muestran el poder de observación del médico/narrador?
3. ¿Hay momentos cuando sea apropiado cruzar las fronteras profesionales médico-paciente?

The Other Man Was Me (EE.UU. 1994) de Rafael Campo

Rafael Campo (1964–) nació en EEUU (New Jersey) de padres italiano y cubano (*foto del poeta*). Es un médico que practica medicina interna general en la Escuela de Medicina de Harvard y en el Centro Médico Beth Israel Deaconess en Boston. Su práctica se concentra más en servir las comunidades Latinxs, la gente gay/lesbiana/

bisexual/trans, y los que viven con VIH. También es poeta con un interés en enlazar la medicina con las artes y humanidades y enseña en el programa de escritura de la Universidad Lesley. Estos poemas vienen de su primera colección de poemas, *The Other Man Was Me* (1994) que ganó un premio de la serie Poesía Nacional; unos de sus libros más recientes son *The Healing Art* (ensayos sobre el papel de la poesía frente a la enfermedad, 2003) y *Alternative Medicine* (poemas, 2013).

Aquí el Dr. Rafael Campo lee "Hospital Song"

Para leer

Rafael Campo, "My Patient's Heart Attack" and "Distant Moon" I-IV from *The Other Man Was Me: A Voyage to the New World.* Houston: Arte Público Press, 1994.

- IX. My Patient's Heart Attack
- The Distant Moon

Para conversar y analizar: "IX. My Patient's Heart Attack"

1. ¿Cómo nos ubica este poema dentro de la experiencia de agonizar o enfrentar la muerte? ¿Se observa la empatía aquí?
2. Este poema tiene una estructura regular con rima.

¿Qué puede ser la función de estos recursos poéticos dado la situación que se describe?

3. ¿Se podría decir que el espacio en la página tiene un papel en este poema? ¿Qué hace?
4. El poema termina con unas imágenes de oximorón; ¿nos hacen ver esta experiencia de una manera nueva?

Para conversar y analizar: "*The Distant Moon*"

1. ¿Qué aprendemos de la perspectiva del hablante poético en esta serie de poemas? ¿Cómo cambia en el camino de número 1-4?
2. Se podría decir que hay un balanceo en los poemas entre varios sentimientos y términos. Identifiquen éstos y después pensar en cómo se nos comunican aquí.
3. ¿Cómo terminan los versos aquí? ¿Cómo emplea el fin de los versos Campo para apoyar lo que quiere comunicar con sus palabras e imágenes?
4. El último verso, colgado en el espacio en blanco al fin de la serie, nos hace entender mejor el título del poema. ¿Qué son unas interpretaciones posibles de esta imagen? ¿El efecto de ponerla al principio y al fin de esta serie de poemas?

Créditos

- Rita Charon © NIH Image Gallery is licensed under a Dominio público license
- noun_portrait_150906 © Matt Caisley

Capítulo 2: Nuestros conceptos de salud son culturales

¿En qué consiste "la cultura"? La cultura incluye nuestros pensamientos, creencias, tradiciones y comportamientos y además nuestros valores y prácticas religiosas, políticas, económicas, legales y éticas. ¿Cómo se identifica usted culturalmente? ¿Cómo influye su cultura en sus ideas y acciones frente a la vida, la muerte, la salud y la enfermedad? En algunas culturas, por ejemplo, se define la salud en relación a la familia y la comunidad, mientras que en otras, la salud se define en términos más individuales. En diferentes culturas se les da más o menos importancia a la tradición como un factor que contribuye al bienestar.[1]

Este segundo capítulo explora la relación entre la salud, la cultura y la lengua, por los temas del alimento, la interculturalidad, el parto y el nacimiento. El cuento "Cuando todo se podía curar con goggle moggle" (2016) de Ana María Shúa y el poema "Haciendo tamales" (1984) de Cordelia Candelaria llaman la atención al inextricable entretejido de lengua, cultura y nuestra comprensión y experiencia de la salud. El texto que sigue de interculturalidad y salud es un libro coordinado por tres líderes del sistema sanitario mexicano para mejorar los servicios de salud en ese país multicultural. El concepto de interculturalidad busca promover una interacción equitativa

1. Annabel Levesque y Han Z. Li, "The Relationship Between Culture, Health Conceptions, and Health Practices", *Journal of Cross-Cultural Psych*, vol. 45, no. 4, pp. 628-45. 10.1177/0022022113519855

entre culturas, especialmente en sociedades en que un grupo étnico tiende a dominar el acceso al poder político, económico y social. Los tres restantes textos exploran los comienzos de la vida—el embarazo, el parto, el nacimiento y las prácticas culturales que intervienen en estos momentos. Cuatro imágenes de diferentes momentos históricos y contextos culturales acentúan la importancia del contexto en formar y diferenciar nuestros conceptos acerca del comienzo de la vida. "Ceremonias del nacimiento" un capítulo del testimonio *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983) desarrolla a fondo las creencias y prácticas acerca del parto y nacimiento de los maya quiché. El poema "El hijo", de Alfonsina Storni hace contrapunto, recordándonos a prestar atención a las reacciones individuales a este cambio de vida. Finalmente, saltamos cuatrocientos años hacia el pasado para apreciar cuánto la falta del conocimiento cultural puede distorsionar la comunicación entre dos culturas con el caso de una curandera, Paula de Eguiluz, que es acusada de bruja por la Inquisición en Cartagena de Indias en 1624.

Casi todos los encuentros médicos son transculturales. Todos tenemos relaciones particulares con la salud y la enfermedad: éstas originan en la familia, las creencias religiosas, algo que hemos leído o una experiencia propia. Muchas veces un o una profesional de la salud y su paciente pertenecen a diferentes culturas. Lo que pensamos de las necesidades y las obligaciones de los pacientes y de los profesionales de la salud es moldeado por nuestra cultura propia: nuestras creencias y prácticas afectan profundamente las interacciones que tenemos con otras personas en relación a la salud. Estas diferencias culturales también afectan nuestra comunicación.

Un propósito fundamental de este libro es ayudarle a mejorar su comunicación con otras personas sobre temas que tratan de la salud, particular aunque no exclusivamente la comunicación con pacientes. Un elemento importante de esa comprensión intercultural es reconocer que los hispanohablantes vienen de diferentes países y de culturas muy variadas: entender que la

palabra "hispano", que pretende definir a un grupo, en realidad abarca una gran variedad de culturas. Mientras que podemos ir conociendo muchos aspectos de una o varias culturas, nunca podremos conocer a fondo todas las culturas de nuestros interlocutores. ¿Qué hacemos entonces? Preguntar, escuchar y prestar atención a lo que nuestros interlocutores dicen y hacen, y cómo lo dicen y hacen para poder entender la influencia de estas diferencias culturales sobre nuestra comunicación. *Para vivir con salud* no busca darle a usted un catálogo de creencias o características o prácticas culturales "hispanas" o "latinas", sino ayudarle a través de la lectura atenta y crítica a desarrollar la capacidad de aprender por el camino.

Ya sabemos que las diferencias culturales entre paciente y profesional existen y que estas diferencias pueden impedir la comunicación y disminuir la eficacia de la asistencia sanitaria. Además de la cultura en que se crió cada profesional de la salud, las instituciones sanitarias forman su propia cultura. La medicina moderna no es ni neutral ni objetiva: es un cuerpo de conocimiento y prácticas–una cultura–que emergió y se transformó en momentos históricos y sociedades particulares.[2]

En 2014, la prestigiosa revista *The Lancet* publicó un informe titulado *Lancet Commission on Culture and Health*, en que se argumenta que es crucial promover la comprensión de la relación entre la cultura y la salud y que la cultura debe ser una preocupación central en la asistencia de la salud. Si no hay comprensión y confianza entre paciente y proveedor, el o la paciente no entiende

2. A David Napier, et. al., "The *Lancet* Commission on Culture and Health," *The Lancet*, Vol. 384, Issue 9954, Oct. 28, 2014, p. 1607. http://dx.doi.org/10.1016/S0140-6736(14)61603-2.

los beneficios del tratamiento y se reduce la probabilidad de que siga el tratamiento.[3]

En la presente unidad, vamos a examinar cómo las creencias y las prácticas acerca de la salud son informadas por la cultura y son expresadas por medio del lenguaje y de las imágenes. Mientras que usted lea los textos, tome en cuenta estas sugerencias de la Comisión Lancet, y reflexione sobre sus propias creencias y comportamientos, comparándolos con los que los textos presentan.

Para conversar y analizar

Para responder a las siguientes preguntas, piense en las actitudes suyas que han sido formadas por la o las culturas con la(s) que se identifica usted: sea la cultura de su familia; una cultura predominante donde usted vive; la cultura o culturas con las que se identifican sus amigos o colegas.

1. Piense en una práctica (costumbre) relativa a la salud y otra relacionada a la enfermedad. ¿Cuál es el significado cultural que se le da a estas prácticas?
2. ¿Qué importancia tienen la familia y la comunidad en el bienestar y enfermedad en esta cultura?
3. ¿Cuáles son las actitudes que se expresan hacia la medicina occidental y la medicina tradicional en esta cultura?

3. Ibid. Este informe de la Comisión Lancet tiene el respaldo de la Organización Mundial de la Salud de las Naciones Unidas.

4. Piense en una enfermedad específica. ¿Cómo se habla de la causa de la enfermedad, su seriedad y su probable progreso?
5. ¿Cuáles temores se expresan sobre el problema y el tratamiento?

"Cuando todo se podía curar con goggle moggle" (Argentina 2016) de Ana María Shua

Buenos Aires, 29 de julio de 2016 – Ana María Shua forma parte de los Talleres de escritura que se realizarán en la Biblioteca Nacional.

"Cuando todo se podía curar con el goggle moggle" son recuerdos de la escritora argentina Ana María Shua (1951-) sobre la comida y bebida judía que se le daban cuando, de niña, estaba enferma. Shua nació en Buenos Aires en 1951. Empezó a publicar su poesía a los dieciséis años. En 1976, se exilió a París al llegar la dictadura militar a la Argentina. En París trabajó para una revista española. Hoy es una de los escritores mejor conocidos de la Argentina. Ha escrito poesía, novelas, cuentos y microcuentos, ficción infantil, libros de humor, folklor judaico, guiones de cine, periodismo y ensayos. Sus escritos han sido traducidos a más de una docena de idiomas. Ha ganado premios nacionales como también el Guggenheim Fellowship (1993). Sus novelas incluyen *Soy paciente*

(1980), *Los amores de Laurita* (1984), *El libro de los recuerdos* (1994), *La muerte como efecto secundario* (1997) y *El peso de la tentación* (2007). Sus libros de cuentos y microcuentos incluyen *Los días de pesca* (1981), *La sueñera* (1984), *Casa de Geishas* (1992), y *Contra el tiempo* (2013). *Risas y emociones de la cocina judía* (2011), donde aparece el texto sobre el goggle moggle, es una colección de memorias, folklor y recetas.

La comida es una de las áreas de la vida humana que más asociamos con la cultura. Las prácticas alimenticias son centrales a la vida. Los textos de Shua y el que sigue de Cordelia Candelaria son breves exploraciones de la relación entre la comida y la cultura. Usted va a descubrir que en ambos están presentes conceptos de la salud, inextricables de su contexto cultural.

"Cuando todo se podía curar con goggle moggle" de Ana María Shua [4]

Tanto se ha hablado desde Freud de los famosos beneficios secundarios de la enfermedad que uno terminó por olvidarse de sus beneficios primarios. Cuando la cosa no era grave, ¿usted se acuerda, de chiquito, lo lindo que era estar enfermo? Por de pronto, podíamos faltar a la escuela. Y además mamá nos dejaba pasar el día en la cama grande. Y a la tardecita le pasaba

4. Incluído con permiso de la autora.

la plancha a una franela limpita y nos hacía fomentos calentitos en el pecho.

Por suerte soy lo bastante joven como para haberme salvado de las bankes, las **ventosas** que todavía vi aplicar a mis abuelos (se las ponían uno al otro en casos de congestión, gripe, resfrío y enfermedades varias). Eran lo bastante populares como para ser parte de un refrán, una de esas típicas frases irónicas del **ídish**: "Le va a servir tanto como las ventosas a un muerto".

Y las comidas de enfermo no tenían nada malo. En primer lugar, el té. Por una ley no escrita pero absolutamente respetada en cualquier hogar judío, una persona enferma tenía la necesidad y la obligación de tomar té. Con azúcar y con limene. Mi mamá, que odiaba el té, recuerda haber corrido por toda la casa gritando "Teiele no, teiele no", perseguida por su madre, segura de que su hija no podría sobrevivir a una enfermedad sin su ración de té. Por suerte a mí no me obligaban a tomar más de media taza.

El té se complementaba necesariamente con galletitas Canale y jalea de membrillo, único dulce que se consideraba apropiado para una persona enferma. Al parecer la jalea era un eficaz protector del **hígado**.

A continuación, el caldo de pollo en el almuerzo y en la cena: el remedio judío por excelencia. Y como, a menos que tuviera mucha fiebre, ninguna enfermedad era bastante como para contener mi siempre entusiasta apetito, después del caldo venía el pollito hervido con puré de papas, hecho con un chorrito de aceite. De postre, **compota** de manzanas.

Pero a la noche venía a visitarme mi **zeide** y me preparaba nada menos que la panacea universal, el más excelente medicamento contra la tos, el dolor de garganta, la laringitis, el sarampión, la bronquitis y las uñas encarnadas: el goggle moggle. De dónde viene esa extraña palabra? Quizás del Gog y Magog de la Torá, como símbolo de mezcla y confusión de ingredientes.

Lo más parecido al goggle moggle que encontré en la vida es el *egg nogg* norteamericano. Pero no es lo mismo. El auténtico goggle moggle se preparaba poniendo en un vaso una yema de huevo batida con dos cucharadas de azúcar y agregando leche hirviendo mientras se batía enérgicamente. El resultado era una bebida espesa, dulcísima, intensamente alimenticia, que había que tomarse lo más caliente posible, en el límite de la quemazón de labios. Si estaba bien hecho, el goggle moggle tenía que resultar muy espumoso. Para los adultos, se le agregaba, antes de batir, un chorrito de licor dulce o de **oporto**.

Bébalo y cúrese para siempre de todo mal.

“Haciendo tamales” (USA 1984) de Cordelia Candelaria

“Haciendo tamales” es un poema bilingüe escrito por la activista y profesora chicana Cordelia Candelaria (1943-) (*foto de la poeta*). Candelaria ha desarrollado una ilustre carrera académica, enseñando en los Estados Unidos, el Perú y el Reino Unido. En toda su carrera ha promovido la literatura y los estudios chicano-latinos y ha trabajado para la diversidad mayor en la universidad. Candelaria nació en 1943 en Deming, Nuevo México. Estudió en Fort Lewis College y en la Universidad de Notre Dame. Su lista larga de publicaciones incluye *Encyclopedia of Latino Popular Culture* (2004), *Seeking the Perfect Game: Baseball in American Literature* (1989) y *Ojo de la cueva* (1984). Hoy Candelaria es Associate Dean for Strategic Initiatives y Regent’s Professor of English and Chicana/o and Latina/o Studies en Arizona State University. Los conceptos de la salud in “Cuando todo se podía curar con goggle moggle” son más explícitos que los que se expresan en “Haciendo tamales”: ¿puede usted articular los conceptos de salud implícitos en “Haciendo tamales”?

Para leer

Cordelia Candelaria, “Haciendo tamales.” From *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature.* Tey Diana Rebolledo and Eliana Suarez Rivero, Eds. U Arizona P, 1993.

Para conversar y analizar

1. ¿Cómo se expresa la relación entre la identidad cultural y la comida en estos dos textos?
2. ¿Cuáles indicaciones da la hablante de cada texto sobre su propia identidad?
3. ¿Qué tipo de relación establece cada autora con su público lector?
4. ¿Cómo utilizan el lenguaje–español, inglés e ídish–para comunicar ideas sobre la identidad, la tradición y el cambio?
5. ¿Qué relación tiene la comida con la salud en cada texto?
6. ¿Qué importancia tiene el humor en cada texto?

Interculturalidad y salud (México 2014) de José Alejandro Almaguer Gonzalez, et. al.

Para leer

José Alejandro Almaguer González, Vicente Vargas Vite, Dr. Hernán José García Ramírez, Coordinadores.

Interculturalidad en salud: experiencias y aportes para el fortalecimiento de los servicios de salud. México: Editorial del Gobierno de la República, 2014.

Leer: Capítulo 1, pp. 17-26

- México, sociedad multicultural
- El enfoque intercultural
- Antecedentes
- La interculturalidad como proceso
- La interculturalidad en la salud
- Las barreras culturales
- La competencia cultural

La cultura y la salud: el parto y el nacimiento

El parto y el nacimiento[5]–dos aspectos de un evento fundamental de la vida–están envueltos en fuertes y complejos significados y prácticas culturales. Aquí se usa el término "parto" para referirse al

5. El parto se refiere a la acción de dar a luz y se enfoca en la acción de la madre; el nacimiento viene de la palabra nacer y se refiere a la acto de la cría de salir del viente de la madre.

acto de dar a luz a un ser humano y se usa el término "nacimiento" para referirse más generalmente al comienzo de una nueva vida.

Abajo se presentan cuatro representaciones visuales del parto o nacimiento de cuatro culturas y momentos históricos diferentes. A lo largo de este libro, nuestra lectura y análisis de textos antiguos junto con textos modernos ayudará a poner en perspectiva cuánto de lo que vemos como "natural" u "obvio" de la salud y de la enfermedad son creencias que han surgido dentro de culturas específicas en momentos históricos diferentes. Por más que tratan de hechos empíricos, también son "construcciones sociales". El modo en que los moches del Perú del siglo 800 E.C. facilitaron el parto comparte ciertos elementos con el modo en que un equipo médico estadounidense lo hace en un hospital en el siglo XXI: al mismo tiempo los dos procesos difieren radicalmente como también difiere el significado que acompaña cada práctica. Tales semejanzas y diferencias vemos también entre una representación mixteca o ñudzavui de las ceremonias que siguen un nacimiento de un personaje importante en el siglo XVI en Oaxaca y las ceremonias representadas en una escultura flamenca (de Flandes) del siglo XVI del nacimiento de la Virgen María.

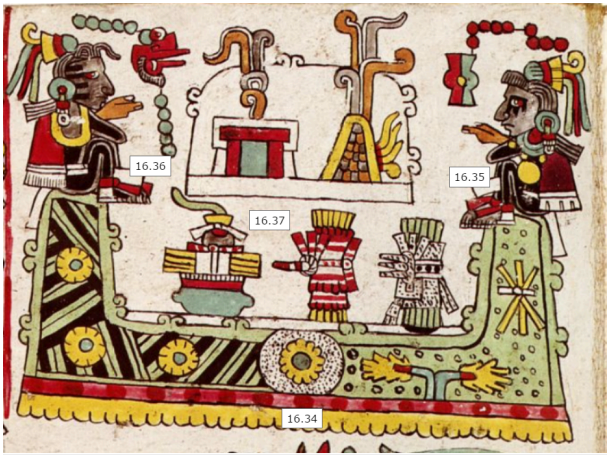
Prepárese

¿Qué podemos aprender sobre las diferencias culturales y su impacto sobre la comunicación por un análisis de representaciones artísticas de uno de los momentos más importantes de la vida, el parto y el nacimiento? Preste atención a las diferencias entre las prácticas mismas—o sea el modo en que se atiende al parto o al nacimiento en la cultura dada; y preste atención también al modo en que se representa artísticamente el parto o el nacimiento. Tenga en mente que frecuentemente existen diferencias culturales entre un profesional de la salud y un paciente tan profundas como las que

vemos a continuación entre las cuatro imágenes. ¿Cómo afectarán la interacción entre profesional y paciente estas diferencias?

Parto vertical: cerámica moche. Museo Larco, Lima, Perú, siglo I d.C.-800 d.C.

Parto moderno, posición litotomía



El Nacimiento y Peregrinación de la Señora 3 Pedernal (Hija), En el Valle de las Cañas Cruzadas y el Árbol de la Ceniza y las Flores. Codex Nuttall (Oaxaca, ca. 1500), Mesolore.org, Brown University.

[16.35] El Señor 9 Movimiento, un sacerdote, y [16.36] El Señor 10 Viento, un sacerdote [16.37] supervisan la calefacción de un **temescal** a fin de bañar a la mujer que acaba de dar a luz. Al mismo tiempo, una ofrenda está colocada en el Valle: un cuenco de tortillas y tamales y dos Bultos de Caña.

Capilla de San Juan Bautista en la iglesia del Salvador en Valladolid, España. Panel de escultura del retablo-tríptico importado de los talleres de Amberes en 1502. Representa el nacimiento de la Virgen. Es parte del retablo.

Para conversar y analizar

1. ¿Quiénes asisten a cada evento? ¿Cuál es la función de cada persona?
2. ¿Qué contribuye cada persona a la experiencia de la madre y del bebé? ¿Cómo cree usted que se siente la madre en cada una de las escenas?
3. Según las representaciones artísticas, ¿cuáles parecen ser los significados del parto o del nacimiento en cada cultura? ¿Cuáles semejanzas y diferencias percibe usted entre los significados de fig. 1 y 2 y fig. 3 y 4?

4. ¿Cuál parece ser el propósito de representar el evento de esta forma? ¿Quién es el público al que van dirigidas estas imágenes y cómo debe responder?
5. ¿Cómo reacciona usted a las diferentes representaciones? ¿Cuáles son sus experiencias y conocimientos culturales que motivan esta reacción?

"El hijo" (Argentina 1938) de Alfonsina Storni

Alfonsina Storni en Mar del Plata, 1936

Alfonsina Storni (1892- 1938) nació en Suiza pero a los cuatro años se mudó con sus padres a la Argentina. Trabajaba como maestra y publicó ensayos periodísticos y teatro pero es más reconocida como poeta. Fue una madre soltera y es una de una constelación de mujeres (Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral, Delmira Agustini) asociadas con los movimientos literarios que ocurrieron después del movimiento modernista y que se caracterizan por un enfoque más íntimo, local. Los primeros poemarios de Storni se asocian más

con el romanticismo y el modernismo de su época, y, aunque toquen temas tradicionales como el amor, lo hacen a menudo con una perspectiva poética femenina. Sus últimos dos libros, *Mundo de siete pozos* (1934) y *Mascarilla y trébol* (1938) muestran una perspectiva más abstracta, irónica, y amarga y un giro hacia elementos formales más vanguardistas. "El hijo" viene de su último libro, una colección de "anti-sonetos".

Para leer

Alfonsina Storni. "El hijo". *Mascarilla y trébol*. 1938. Sociedad Editora Latino Americana, 1964, p. 25.

Se puede leer "El hijo" en Google Books y Wikisource

Para conversar y analizar

1. Hay un yo que se dirige a un tú en este poema. ¿Qué son las posibles identidades de estas figuras? ¿Cuáles detalles del texto apoyan sus ideas?
2. ¿Cómo se caracteriza la experiencia de la maternidad? ¿Hay imágenes que les sorprenden?
3. Un soneto tradicional tiene dos cuartetos y dos tercetos (14 versos, con rima) y plantea un problema en los cuartetos que se resuelve en los tercetos.

Storni sugiere esta forma pero la cambia. ¿Cómo y qué tiene que ver este cambio con la experiencia que se quiere comunicar aquí? ¿Se podría decir que la forma del poema cambia con el tema?

"Ceremonias del nacimiento" (Guatemala 1983) de *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* de Rigoberta Menchú y Elizabeth Burgos Debray

Rigoberta Menchú (1959-) recibe el Premio Odenbrecht, Quito, 20 de noviembre de 2014, Fotógrafo Carlos Rodríguez

Rigoberta Menchú (Guatemala 1959-) es una mujer maya quiché que creció en los tumultuosos años en que los campesinos indígenas de Guatemala luchaban contra la extrema explotación que sufrían a manos de los ladinos—los descendientes de españoles. Cuando en los años 1960 y 1970 surgió una guerrilla campesina que se opuso a la explotación, el gobierno guatemalteco respondió con una campaña de terror. El padre de Menchú murió en 1980 cuando protestaba en la embajada de España contra las violaciones de los derechos humanos. Rigoberta Menchú empezó a trabajar con el Comité de Unidad Campesina (CUC) por los derechos de los campesinos, lo cual la puso también en peligro de muerte. Salió en 1981 para México donde siguió trabajando para el CUC para

promover solidaridad internacional por la lucha por la justicia en Guatemala.

Menchú empezó a ser reconocida como portavoz eficaz para la lucha y en 1982 en un viaje en Francia fue presentada a la antropóloga venezolana, Elizabeth Burgos Debray. Decidieron componer un libro basado en una serie de entrevistas que Burgos le hizo a Menchú. Querían que el libro promoviera mayor conocimiento de la situación de los campesinos en Guatemala. El libro salió en 1983, publicado por la editorial cubana Casa de las Américas, que le concedió el Premio Casa de las Américas por mejor libro de testimonio. El libro pronto alcanzó una gran distribución internacional y logró apoyar la lucha por la justicia. En 1992, la Academia Sueca le otorgó a Menchú el Premio Nobel por la Paz por su trabajo a favor de la justicia social y la reconciliación etnocultural.

En este capítulo, Menchú describe así las experiencias de su madre, que era partera o comadrona:

> Mi madre fue partera desde los dieciséis hasta que se murió, a los cuarenta y tres años. Dice mi mamá que la mujer cuando está acostada y da a luz no tiene fuerza para sacar al niño. Entonces lo que ella hizo con mi hermana, lo que yo vi fue que puso un lazo al techo donde se colgó mi hermana, ya que no estaba su esposo para levantarla, y estuvo en esa posición y mi mamá le ayudó a sacar el niño. (Menchú y Burgos Debray, p. 41)

Aquí está describiendo un parto vertical, como se ve también en la cerámica moche.

Tome en cuenta el contexto histórico descrito arriba en que se produjo el libro cuando usted lea la narración de las creencias, las prácticas y las ceremonias mayas alrededor del nacimiento. Aunque este capítulo del libro no trate centralmente la injusticia ni las luchas campesinas, el propósito testimonial del libro, la identidad de Menchú como narradora y el carácter internacional del público lector influyen en la manera en que Menchú habla de su cultura.

Ella toma en cuenta la situación intercultural de la comunicación. Hay que tomar en cuenta también que Burgos Debray, como entrevistadora y editora del libro, le ha dado forma a la narrativa, tomando decisiones sobre lo que incluir y excluir y cómo organizar el texto.

Para leer

- Rigoberta Menchú, "Ceremonias de nacimiento" Elizabeth Burgos, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia.* Mexico: Siglo Veintiuno Editors, 1985. Selections from second chapter, pp 27-41.
- Se puede leer el capítulo en Google Books.

Prepárese

Este testimonio es un acto de comunicación que incluye cuatro entidades: Rigoberta Menchú, la narradora, que se presenta como representante de los indígenas maya-quiché; Elizabeth Burgos Debray, a quien Menchú habla directamente; el público lector internacional al que se dirige Menchú por medio del libro; y los ladinos de Guatemala, el grupo que Menchú presenta como los opresores de los indígenas.

- Cuando Menchú piensa en los diferentes públicos, ¿cómo podría afectar lo que querrá contar y cómo querrá contarlo?
- ¿Cuáles son algunas de las creencias y actitudes que usted

conoce alrededor del embarazo, el parto y el nacimiento en su propio entorno cultural?

Para conversar y analizar

1. ¿Cuáles son las semejanzas y diferencias entre las prácticas del embarazo, parto y nacimiento que Menchú describe y las prácticas que usted conoce?
2. ¿Cuáles son algunos de los elementos simbólicos importantes para los maya quiché? Y, ¿en la cultura de usted?
3. ¿Qué importancia tiene la tradición de los antepasados para los mayas? ¿Y en en la cultura a la que usted pertenece?
4. Identifique tres momentos del texto en que Menchú busca explicar su propia cultura a un público que no la conoce. ¿Cuáles estrategias usa Menchú para esta comunicación intercultural?
5. ¿Cómo representa Menchú la relación entre los maya quiché y los ladinos? ¿Cómo afecta este contexto social y político nuestra interpretación del testimonio de Menchú?
6. ¿Cómo contribuye este capítulo del libro de Menchú a su propósito de promover la solidaridad internacional por la justicia en Guatemala?

El caso de una curandera: Paula de Eguiluz es acusada de bruja (Cartagena de Indias, 1623-1624), documento de la Inquisición

La cultura y la salud en un contexto histórico multiracial: Cartagena de Indias (siglo XVII)

La extrañeza de los textos antiguos nos ayuda a entender más claramente cómo la cultura moldea el conocimiento acerca de la salud. Por las grandes diferencias culturales entre el pasado de la temprana modernidad (*early modern age*) y hoy, podemos ver mejor cómo el conocimiento médico y sanitario está cambiando constantemente y cómo lo que vemos hoy como la "verdad" de la salud y la medicina podrá cambiar en un futuro próximo y cómo nosotros mismos debemos cuestionar lo que se plantea como "natural" en el campo de la salud.

En esta sección vamos a leer narraciones de afrodescendientes en Cartagena de Indias, en lo que hoy es Colombia, por el proceso inquisitorial de Paula de Eguiluz. Estas narraciones presentan una vivencia caracterizada por el mestizaje cultural. Residentes españoles, criollos (europeos o africanos nacidos en las Américas), afrodescendientes y originarios (amerindios) compartían una rica gama de creencias y prácticas acerca de la salud, que incluían creencias espirituales y plantas y recursos locales.

En el siglo XVII, cuando se dieron estas narraciones, miles de personas afrodescendientes vivían en la región, la mayoría como personas esclavizadas. Los españoles en Cartagena se encontraban en una situación paradójica: dependían de la labor de las personas de origen africano para construir los edificios, cultivar alimentos y cuidar casas, entre muchas otras labores, pero también tenían pavor de que las personas afrodesciendientes que estaban esclavizadas y sus compañeros libres se levantaran en contra de los blancos. Había

muchas comunidades escondidas en el monte donde vivía gente que había huido de la esclavitud. Estas comunidades clandestinas se llamaban palenques y fueron espacios de resistencia cultural y a veces militar. Los españoles en general sentían mucha desconfianza de la gente afro; al mismo tiempo dependían de los servicios de los afrodescendientes en la medicina, la curandería y la hechicería, ya que había tan pocos médicos en el Nuevo Mundo. Fue por sus actividades como curandera que Paula de Eguiluz fue delatada a la Inquisición.

Las narraciones que siguen vienen de un proceso controlado por una institución católica: la Inquisición de Cartagena de Indias, que debía proteger la fe y también el proyecto de colonización europea. Es importante tomar en cuenta las circunstancias bajo las cuales estas narraciones fueron dadas: son las declaraciones de una persona acusada por la Inquisición de crímenes en contra de la fe católica. Paula de Eguiluz afrontaba la probabilidad de un castigo severo. Tenía que pensar en las doctrinas católicas y en el acto de denuncia y declaración de la gente que la habría delatado, sin saber quiénes eran. Así podría encontrar una estrategia narrativa que resultara en una sentencia menos rigurosa.

Paula de Eguiluz nació en la isla de Santo Domingo en aproximadamente 1582. Sus padres habían sido traídos como personas esclavizadas de la región de Senegal y Gambia en África Occidental. En 1623, Paula vivía en Santiago de Cuba con su tercer amo, el alcalde de minas, Juan de Eguiluz, cuando algunas personas la denunciaron frente a la Inquisición, acusándola de brujería. Es probable que las denuncias y su reputación como bruja fueran motivadas por conflictos políticos o personales y no por sus prácticas, que no habrían diferido mucho de las de muchas otras personas que se ganaban la vida como curanderos. Como no había Inquisición en Cuba, los funcionarios de la Inquisición llevaron a Paula de Eguiluz a Cartagena para su proceso. Por medio del proceso, Paula de Eguiluz fue condenada por bruja y fue sentenciada a servir dos años en el Hospital de San Sebastián en Cartagena.

Después de completar su sentencia, Paula vivió como mujer libre

en el barrio de Getsemaní, al lado de la ciudad de Cartagena de Indias, desempeñando las ocupaciones de lavandera, curandera y hechicera. En 1632, fue denunciada a la Inquisición otra vez por bruja y eventualmente recibió una sentencia de cárcel perpetua. Paula llegó a tener fama en Cartagena y vivía una vida poco común para una prisionera de la Inquisición: los mismos inquisidores la sacaban de vez en cuando para curarles en sus casas.[6]

Prepárese

Al leer estos textos, preste atención a los cambios entre un hablante y otro. ¿Quién habla en cada momento? ¿Cuál es su identidad? ¿Cuál es su motivo por hablar? ¿Cómo expresa esta motivación explícitamente o cómo se percibe su motivación por su modo de narrar?

Las palabras entre [corchetes] indican palabras que hemos añadido para clarificar el sentido. También hemos modernizado la ortografía y el lenguaje.

Primera causa de Paula de Eguiluz,

6. Medina Rico, fray Pedro. Carta de 31 mayo de 1649. Cartagena de Indias. Archivo Histórico Nacional. Inquisición, Libro 1013, fol. 360.

negra horra, reconciliada por bruja. 1623–1626

18 de septiembre de 1623, Santiago del Prado, Cuba[7]

Declaración del hermano Matías de Jesús Olivera

En las minas de Santiago del Prado, en 18 días del mes de septiembre de 1623 años, por la mañana, ante el señor canónigo Juan de Lisano Luyando, comisario del Santo Oficio en la catedral de Santiago de Cuba y su gobierno, [a]pareció sin ser llamado y juró en forma de decir verdad, el hermano Matías de Jesús y Rivera, **ermitaño** de la Tercera Orden de mí padre San Francisco, hombre de buena vida. Y dijo ser de edad de 106 años, poco más o menos, el cual por descargo de su conciencia dice y denuncia que podrá haber treinta y cuatro, treinta y cinco días, poco más o menos, el día cierto no se acuerda-el mes era de agosto pasado de este presente año-viniendo de la hermita de Nuestra Señora de la Caridad, donde asiste a oír misa a la iglesia mayor, pasando por la calle y puerta de Ana María india, mujer de Juan Francisco indio, la oyó llorar. Y **dentrando** en su casa y aposento donde Ana María estaba recién **parida**, por ver lo que le afligía y consolarla, por

7. Procesos de fe de Paula de Eguiluz, AHN, Inquisición, 1620, Exp. 10, fols. 2v-3r; 5r-6r; 44r-v; 48r-v.

habérsele muerto una niña que se llamaba María recién nacida de tres días, que aún estaba en casa por enterrar.

Y consolándole [el hermano Matías] a Ana María, que diese gracias a Dios, le respondió llorando, "Sí, doy por cierto, Hermano, y cuando Dios me llevara otros cuatro que me quedan, se las diera infinitas. **Mas** no puedo dejar de sentir la de esta niña por habérmela muerto delante de mis ojos Paula, esclava del alcalde mayor." Y prosiguió diciendo que se la había muerto por el ombligo, teniéndolo bueno antes que Paula llegase a envolver la niña, chupándola por él, como después pareció estar muy lastimado el ombligo y corriendo sangre y **acardenalado**. Y ella [María] le dijo [al hermano Matías] lo había hecho por vía de brujería.

Y ansí mismo este declarante dice haber oído muchas veces y es pública voz y fama que Paula negra es bruja y que tiene enhechizado a su amo el alcalde mayor de estas minas. [...]

Declaración de Ana María, india

En las Minas del Prado en diez y ocho días de mes de septiembre de mil y seiscientos y veinte y tres años por la mañana, ante el señor canónigo Juan de Lisano Luyando, comisario del Santo Oficio de la catedral de Santiago de Cuba y su gobierno, pareció sin ser llamado y juró en forma de decir verdad Ana María India, mujer de Juan Francisco, vecinos de estas dichas minas, de edad de treinta y seis años poco más o menos, la cual por descargo de su conciencia dice y denuncia que podrá haber cuarenta días que ésta que declara parió una niña, martes el ocho de agosto pasado de este

presente año como a las cuatro de la tarde, y estando esta declarante otro día siguiente que fue miércoles en cama con la dicha niña, envió a llamar con un hijo suyo a María Delicada, persona que [5 v] había parido con ella haciendo oficio de partera para que viniese a envolver la dicha niña. La cual no estaba en casa. Y entonces envió a llamar a sus vecinas que lo eran Leonor de Estrada, mujer de Luis de Jaimes, y a Paula negra esclava del alcalde mayor Juan de Eguiluz, y les dijo que no sabía qué tenía la dicha niña que estaba llorando, y la dicha Paula se subió en la cama y la tomó en sus brazos la desenvolvió para verla si tenía alguna cosa, y pidió brasas, las cuales trujo Leonor de Estrada. Y queriéndole desfajar el ombligo le dijo que no tenía para qué desfajarla, porque ella lo había hecho poco había, y estaba el ombligo bueno. Y sin embargo de esto la desfajó. Y le dijo, "Muy bueno está el ombligo". Y lo vido la dicha Leonor de Estrada y estaba bueno. Y dijo la dicha Paula, "No tenga pena, señora Ana María, que por donde peligran las criaturas es por el ombligo, y esta niña lo tiene bueno. Y debe de ser algún dolorcito de barriga". Y esta declarante se descuidó y consoló con esto y la dicha Paula la tenía a la dicha niña en sus brazos sobándole la barriga y calentándole paños en ella. Y la tornó a envolver. Y se quedó con ella en los brazos. Y diciéndole [6 r] esta declarante que se la diese para darle la teta, le dijo que la dejase, pues la veía reposada. Y así se la dejó.

11 de julio de 1624

El fiscal acusa a Paula de Eguiluz

El licenciado Domingo Vélez de Asas y Argos,

promotor fiscal de este Santo Oficio, en la mejor vía y forma que de derecho lugar haya, parezco ante Vuestra Señoría y criminalmente acuso a Paula, negra, de Eguiluz, natural de la ciudad de Santo Domingo de la isla Española, y al presente esclava de Juan de Eguiluz, alcalde mayor en las minas del cobre que son junto a la ciudad de Santiago de Cuba, presa en las cárceles secretas de esta Inquisición, que está presente. Y premisa lo necesario.

Capítulo 1

Digo que siendo la susodicha cristiana bautizada y confirmada por tal, habida y tenida y comunmente reputada, gozando y usando de todas las gracias, inmunidades, previlegios y exenciones e indulgencias de tal cristiana, con poco temor de Dios y en gran daño de su consciencia, condenación de su alma y menosprecio de la justicia de este Santo Oficio, ingrata a tanto bien, ha cometido delitos contra nuestra Santa fe Católica, haciendo muchos hechizos y supersticiones, mezclando cosas sagradas con profanas, invocaciones de demonios con quien ha tenido pacto, y seguido la secta de los brujos, y procurado saber las cosas futuras y que dependen del libre albedrío del hombre, atribuyendo a la criatura lo que sólo se debe al Creador.

Capítulo 2

En prueba de lo cual, esta rea, el año pasado de 1623 por el mes de agosto, con poco temor de Dios y de su consciencia, habiendo cierta persona parido una criatura por el tiempo, esta rea, en cumplimiento del pacto y alianza que tiene hecho con el demonio de hacer

y cometer semejantes delitos, habiendo tomado criatura en los brazos y desenvuéltola, la chupó por el ombligo, y le hizo todo el mal que pudo. De suerte que se conoció que esta rea lo había hecho, así por estar buena la criatura antes que esta rea la tomase, como por la pública voz y fama que tiene de bruja y hechicera, como esta rea lo es, de que vino a morir criatura luego.

Respuesta de Paula de Eguiluz a la acusación

Capítulo 1

Al capítulo primero y causa de la acusación, dijo que [ella] es la contenida en la acusación. Y que ella no es bruja ni ha hecho hechizos. Ni tiene pacto con el demonio. Y que son enemigos que la quieren mal.

Capítulo 2

Al capítulo segundo, dijo que es testimonio y que lo que pasó es que Leonor de Estrada, vecina de Ana María, llamó a [Paula], que estaba parada en la calle. Y le dijo que entrase en casa de Ana María, que estaba gritando porque se le moría una niña que tenía. Y habiendo entrado, [Paula] la quiso dar el pecho. Y viendo que no podía mamar, la mandó su madre [a Paula] que la desfajase y mirase el mal que tenía. Y [Paula] lo hizo y vio que tenía aventada la barriga. Y por consolar a la madre la dijo que no sería nada. Y la enseñaron el ombligo que le tenía bueno. Y [la madre] dijo que lo mirase. Y calentándole un pañito con alhucema y romero, se le aplicó a la barriga. Y tornó a fajar la criatura y se le entregó a su madre. Y al punto se fue [Paula] a su casa y no vio más a la criatura. Y todo lo demás contenido en el capítulo es falsedad y se lo

levantan que todos la quieren mal de muerte porque su amo la quiere bien y la ven bien vestida.

Para conversar y analizar

1. ¿Cómo se habla de la salud y de la enfermedad en el documento? ¿Cómo afecta esta definición de salud y enfermedad el contexto cultural en que se lleva a cabo el proceso inquisitorial?
2. ¿Cuáles conceptos de la medicina o de la curación se presentan en el testimonio de Paula de Eguiluz y en la acusación del fiscal?
3. ¿Cómo puede afectar a lo que dice cada hablante la situación en que habla y las posibles consecuencias que enfrenta? Escoja un ejemplo para ilustrar sus ideas. Preste atención especial a los detalles del lenguaje que usa cada hablante.
4. ¿Cómo reacciona usted a los hablantes? ¿Cuáles aspectos de su propia identidad cultural y su experiencia personal afecta su reacción?

Créditos

- Ana María Shúa © Soledad Amarilla / Ministerio de Cultura de la Nación is licensed under a CC BY-SA (Atribución

CompartirIgual) license
- noun_portrait_150906 © Matt Caisley
- Parto vertical: cerámica moche is licensed under a CC BY-SA (Atribución CompartirIgual) license
- El Nacimiento y Peregrinación de la Señora 3 Pedernal (Hija), En el Valle de las Cañas Cruzadas y el Árbol de la Ceniza y las Flores. Codex Nuttall (Oaxaca, ca. 1500) © Liza Bakewell y Byron Hamann
- El nacimiento de San Juan © Nicolás Pérez is licensed under a CC BY-SA (Atribución CompartirIgual) license
- Alfonsina Storni © Archivo General de la Nación, Argentina is licensed under a Dominio público license
- Rigoberta Menchú © Carlos Rodríguez is licensed under a CC BY-SA (Atribución CompartirIgual) license

Capítulo 3: La experiencia de la enfermedad

La enfermedad es una experiencia humana universal, una experiencia del cuerpo, de la mente y de las emociones. Sin embargo, presenta fenómenos difíciles de comunicar adecuadamente a otras personas. Este capítulo explora modos en que los seres humanos intentamos entender y expresar la experiencia de la enfermedad. La exploración literaria de este entretejido entre cuerpo, mente y emociones prepara el terreno para explorar, en el próximo capítulo cómo respondemos a la enfermedad con lo que llamamos "medicina". Cada tradición médica tiene su propia conceptualización de la relación entre cuerpo, mente, emociones e identidad social.

El capítulo comienza con poemas que ofrecen nuevas maneras de ver el sufrimiento de la enfermedad. En *Hemicránea*, Claudia Hernández del Valle Arizpe emplea una rica imaginería y lenguaje figurado para transmitir las sensaciones de la migraña; en "Hay sólo dos países", Enrique Lihn ve la enfermedad terminal como una realidad que separa a los enfermos de los sanos. El capítulo titulado "…y no se lo tragó la tierra" de Tomás Rivera en su novela del mismo nombre y la obra teatral "Historia de un flemón" de Osvaldo Dragún cuestionan los determinantes sociales de la enfermedad. "Enfermedades en mi casa" ofrece un lamento por Pablo Neruda en que explora el dolor que siente el poeta por la grave enfermedad de una niña. El capítulo cierra con "Un día de estos" de Gabriel García Márquez, en que el dentista de un pueblo enfrenta un dilema ético cuando el alcalde del pueblo, dirigente autoritario del partido político enemigo, le llega con toda la vulnerabilidad de sufrir un terrible dolor de muela.

Objetivos de aprendizaje

- Interpretar las emociones implícitas en la descripción que los pacientes y proveedores dan de su experiencia.
- Relacionar cómo un personaje o hablante construye su identidad a su experiencia de la salud y la enfermedad.
- Analizar cómo los textos emplean recursos literarios para darle significado a la salud, la enfermedad y la medicina.
- Explicar la perspectiva que el texto comunica implícitamente sobre conflictos entre diversas perspectivas en su uso de recursos poéticos, dramáticos, y narrativos.
- Reflexionar sobre la reacción emotiva e intelectual propia a los diferentes conceptos de la salud, la enfermedad y la medicina y explicar lo que influye en estas reacciones.

Hemicránea (México 1998) de Claudia Hernández del Valle Arizpe

Los poemas que siguen son del poemario *Hemicránea* publicado en 1998 por la mexicana Claudia Hernández del Valle Arizpe (*foto de la poeta*). La poeta nació en 1963 y tiene once libros de poesía publicados y cuatro de ensayos. *Hemicránea*, como el título en un registro científico señala, se dedica a comunicar la experiencia de la migraña en cinco secciones: "El diagnóstico"; "La desesperación"; "Los remedios"; "Elogio"; y "Coda".

Nuestra selección es de la primera parte. Aquí se lucha con el desafío de representar el dolor crónico a través del lenguaje. Al leer los poemas, trate de imaginar y sentir las sensaciones y emociones que describe la voz poética por medio de las imágenes, las metáforas y los símbolos. Lea con el cuerpo y las emociones y no solamente con la mente. Piense en cómo esta poeta comunica un sufrimiento que combina lo físico con lo intelectual. ¿Qué alcanza en el proceso? ¿Qué ofrece particularmente la poesía entre los otros géneros y las artes al tratar este tema?

Prepárese

- Busque en el Internet videos que recrean la sensación de la migraña con aura visual. Podrá encontrar varios publicados por clínicas u organizaciones responsables. Mire las imágenes y trate de expresar en sus propias palabras las sensaciones que los videos crean.
- ¿Usted ha tenido una migraña o un dolor de cabeza fuerte? ¿Qué es lo que hace para sentirse mejor—además de tomar medicina o antes de que la medicina dé su efecto? ¿Cómo responde usted a otras personas que quieren hablar o hacer

ruido cuando usted se siente así?

"Diagnóstico"[1]

acaba por parecerse a la diabólica incomodidad
de estar prisionero en un cuarto ferozmente
sobrecalentado. Y como no recibe ninguna brisa
esta caldera, como no hay ninguna salida en
este asfixiante confinamiento, lo más natural es
que la víctima piense incesantemente que lo han
olvidado.
William Styron

i

No es necesario que muera alguien
para que la luz del día nos arranque
los ojos. Tampoco el destierro
de los que habitan la misma casa.
Tu padre no puede comer hoy
porque le has puesto un grillo sobre la boca.
Mudo y hambriento hace girar los dientes
del tenedor, el vientre de la cuchara.
En casa nadie oye el canto de tus insectos
pero tú –aunque alteres una y otra vez
las manecillas del reloj–comes el llanto

1. Poesía incluida con permiso de la autora.

ajeno del hambre o del sueño.
En la cocina grita el hijo de tu hermana
y sobre la estera que imaginas silenciosa
juega el nieto de tu padre.
Reconoces la señal del peligro:
es mejor volver a tu casa
a la fina sombra de tu cuerpo.
Te distraes pero su eco es tu memoria:
en la madrugada el hígado alimenta la cabeza,
mañana el estómago y siempre los huesos;
el saurio de tu columna.

iii

El asilo de tu habitación tiene el color
de los hospitales.
No mueres allí porque sabes de las plazas
con el corazón de mármol
y de los tubos como arterias
que alimentan sus fuentes.
Sabes de las fachadas donde enloquece la hiedra.
Allí donde la soledad abraza a los enfermos
y los bendice,
tu casa se parece en alguna hora del día o de la noche
al paraíso.

iv

Tu aura visual se alarga.
En un campo de luces rojas escribes.
Eufórico escribes en el sótano de tu casa
horas antes de que comience.
No quieres otro diagnóstico:

tu insomnio es el aliento de la madrugada.
Despierta tu aura visual y es casi tan roja
como un geranio en los balcones.
Qué sincronía de tu cabeza
con los latidos del corazón:
Gemelitud, espejo bicéfalo, sagrado
binomio que sobrevive a tientas; casi vampiro.

v

Algún médico te habló de alergias.
Alergia a tus padres, a la mujer que te está
queriendo y pierde con tu miedo el nombre.
Alergia al aire de la ciudad y a los alimentos,
a cada estación de trenes. Alergia de ti.
En espera del Juicio Final, tu cuerpo se adelgaza.
Eres un fósforo.
A la menor provocación tu cabeza arde.

Hemicránea, 1998

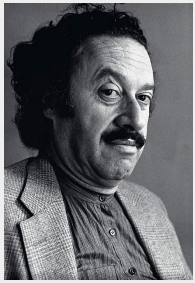
Para conversar y analizar

1. En el primer poema de "Diagnóstico", explique el significado y la expresividad de las siguientes frases: "nos arranque los ojos" (vv. 2-3); "el nieto de tu padre" (v. 15); "la fina sombra de tu cuerpo" (v. 18); "el saurio

de tu columna" (v. 22)

2. En la sección que sigue (iii), ¿dónde está la/el hablante poética/o?¿Con quién habla (quién es "tú")? ¿Cuáles imágenes evoca? ¿Por qué compara la habitación a un hospital?
3. En la siguiente sección (iv), examine las imágenes rojas. ¿Cuáles palabras sugieren el estado emocional retratado aquí? ¿Cuál es la importancia de las imágenes dobles al final?
4. La quinta sección del poema (v) se refiere a las alergias como un posible diagnóstico de la causa de las migrañas. ¿Qué comunica el poema con la repetición de la palabra "alergias"?
5. ¿Qué es el Juicio Final? ¿Qué simbolismo comunica en el contexto de estos poemas?

"Hay sólo dos países" en *Diario de muerte* (Chile 1989) de Enrique Lihn



Enrique Lihn

Enrique Lihn (1919-1988) nació en Santiago de Chile, el país donde pasó la vida. Aunque escribió en todos los géneros y estudió las artes plásticas, se lo conoce principalmente por su poesía. Pertenece a la generación literaria de 1950 en Chile, con otros poetas como Nicanor Parra que reaccionaron en contra de la corriente nerudiana en su país. Su poesía toca temas políticos y sociales – particularmente relativa a la dictadura pinochetista de los años 70-80 – y es a menudo autoreflexiva y conversacional. Lihn murió del cáncer en 1988 y "Hay sólo dos países" viene de la colección que escribió al fin de su vida, *Diario de muerte*, editado póstumamente en 1989.

Al leer el poema, piense en cómo este poeta enfrenta a la muerte y traduce su experiencia al lenguaje. Estos poemas emplean el énfasis tradicional de la poesía lírica en la subjetividad y su relación a formas convencionales asociados con la muerte (Por ejemplo, el epitafio y la elegía), para encontrar un lenguaje para la experiencia no-narrativa del hablante.

Prepárese

- ¿Conoce usted a alguien que tiene una enfermedad crónica o mortal? ¿Cómo es diferente su vida de la de otros?
- Busque en el *Diccionario de la Lengua Española* (www.rae.es) la

palabra "país". En sus propias palabras, ¿cuáles son las varias definiciones de la palabra?
- Cuando piensa en la expresión "un país de los sanos" o "un país de los enfermos", ¿qué imágenes vienen a la mente? ¿Cuáles connotaciones de las definiciones del *Diccionario* podrían ser relevantes?
- Haga una búsqueda en el Web para "enfermedad crónica" + aislamiento. ¿Qué información encuentra?

Para leer

Lihn, Enrique. "Hay sólo dos países." Edited by Luis Miguel Aguilar, *El poema diario*, Nexos, 27 Feb. 2014, poemas.nexos.com.mx/?p=203. Se lo puede leer aquí.

Se puede leer "Hay solo dos países" en Nexos.

Para conversar y analizar

"Hay sólo dos países"

1. ¿A qué tipo de enfermedad se refiere el poema?
2. ¿A qué se refiere la metáfora del "país" en el poema y cuáles significados comunica para expresar la experiencia de la enfermedad?
3. ¿Cuáles connotaciones comunica la palabra

"conciudadanos" en el contexto de la enfermedad?

4. ¿Cuáles implicaciones podría tener la actitud del poeta hacia la enfermedad para la comunicación entre profesionales médicos y pacientes? ¿Y para las terapias?

Comparaciones entre "Diagnóstico" y "Hay sólo dos países"

1. ¿Qué significa el que se use el apóstrofe (dirigiéndose a un "tú") en el poema de *Hemicránea* y el "nosotros" en "Hay sólo dos países?
2. En los poemas, ¿cómo se expresan las maneras en que la enfermedad afecta no solamente a la persona enferma, sino también a otros?
3. ¿Hay algo que ofrece particularmente la poesía en comparación con los otros géneros y las artes al tratar estos temas?

"...y no se lo tragó la tierra" (USA 1971) de Tomás Rivera

Tomás Rivera nació en 1935 en Crystal City, Texas (*foto del autor*). Sus padres inmigraron a los EE. UU. de México y trabajaron en la agricultura, siguiendo las temporadas por Texas y el Medio-Oeste. Rivera trabajó con sus padres en los campos durante el verano y a pesar de las dificultades, logró terminar la universidad y

sacar la maestría y el doctorado. Fue profesor de Español y ocupó cargos en la administración de varias universidades. Su último puesto antes de morir a los 48 años en 1984, fue como Rector de la Universidad de California, Riverside, donde fue el primer rector de minoría en el sistema universitario de California.[2]

Se considera a Rivera como uno de los fundadores del movimiento literario chicano. Su obra maestra *... y no se lo tragó la tierra* (1971) fue publicada en una edición bilingüe por Quinto Sol, una editorial que se fundó en 1970 para promover literatura y pensamiento chicanos. Rivera recibió el primer Premio Quinto Sol en 1971. Su novela ha influido profundamente la literatura chicana posterior. El libro se centra en la experiencia de los migrantes mexicanoamericanos de los años 1950 y la representa desde la perspectiva de un niño que protagoniza y une la serie de relatos que compone la novela. La novela emerge del contexto de las tradiciones orales que Rivera se empeña en grabar para mantener la memoria comunitaria de la población migrante mexicanoamericana. Se entrelazan en la novela la lucha diaria para sobrevivir la labor agrícola con su opresión social con la búsqueda de identidad de parte del niño.

...y no se lo tragó la tierra es un bildungsroman, o sea la historia del desarrollo psicológico y moral del protagonista. El protagonista-al que no se le da nombre-viaja con su familia de un lugar a otro, siguiendo las labores agrícolas. Desarrolla su identidad por medio de su actitud crítica con que cuestiona las causas del sufrimiento de la familia y las autoridades tradicionales. En el capítulo que lleva el mismo título que el libro– "...y no se lo tragó la tierra" –el protagonista reflexiona sobre la enfermedad y muerte de sus tíos de tuberculosis, la enfermedad de su papá de una **asoleada** que se le dio trabajando en el campo, y finalmente la asoleada que sufre su hermano de nueve años, cuando están trabajando en el campo.

2. Tomás Rivera Archive, University of California, Riverside

Prepárese

- ¿A veces usted ha considerado injusta la enfermedad que alguien sufre? ¿Cómo reaccionó emocionalmente a la enfermedad? ¿Cómo se explicó usted esa injusticia?
- ¿Cómo responde usted o sus conocidos a la enfermedad cuando tienen poco control sobre la salud de la persona enferma o las circunstancias que condujeron a la enfermedad?
- ¿Hay una experiencia de enfermedad que le ha permitido crecer psicológica- o moralmente? ¿Cómo ocurrió la transformación?
- Preste atención a los recursos literarios que el relato utiliza para comunicar sensaciones del cuerpo, emociones y la experiencia de la enfermedad.

Exploración digital

Explore visualmente la cultura de los campesinos mexicanoamericanos en el archivo digital "Historia de los trabajadores agrícolas en América y el movimiento por la salud del migrante" del Centro Nacional para la Salud del Trabajador Agrícola. La Universidad de California, San Diego, ha documentado la historia del movimiento por los derechos de los trabajadores agrícolas de los años 1960, poco después de la época en que toma lugar la novela de Rivera (Farmworker Movement Documentation Project).

Para leer

Rivera Tomás. *Y no se lo tragó la tierra*. Arte Público Press, 2015.

Se puede leer en Google Books.

Para conversar y analizar

1. ¿Cómo responden los varios personajes a la enfermedad? ¿Qué conflictos promueven sus reacciones?
2. ¿Cuáles son los momentos que hacen al protagonista enojarse? ¿Por qué?
3. ¿Qué importancia tiene el diálogo para el desarrollo del conflicto central?
4. ¿Cómo funciona la focalización narrativa para darle significado a la vida de los migrantes?
5. ¿Puede usted identificar el conflicto central, la tensión creciente, el clímax y el desenlace? ¿Cómo resuelve o no este clímax y desenlace el conflicto central de la narración?
6. ¿Cómo es la transformación del protagonista desde el comienzo hasta el final del relato?
7. Busque una definición del concepto de "determinantes sociales de la salud", por ejemplo en la página web de la Organización Mundial de la Salud (https://www.who.int/es)? ¿Cómo cuestiona este relato los determinantes sociales de la salud que

afectan la vida del protagonista y su familia?

"Historia de un flemón, una mujer y dos hombres" (Argentina 1957) de Osvaldo Dragún

Osvaldo Dragún, argentino, nació en 1929 en Entre Ríos y falleció en 1999 (*foto del dramaturgo*). Fue innovador del teatro reconocido en su país y afuera. Empezó trabajando con teatros independientes y experimentales en su país en los años 1950, y en 1981 fundó un colectivo, Teatro Abierto, que trataba temas políticos con el fin de estimular diálogo. Su obra fue influida por las ideas del alemán Bertolt Brecht, quien teorizaba acerca de cómo estimular el pensamiento y la acción con el teatro. Con su teatro épico la meta de Brecht fue no entretener sino romper con la ilusión de presentar la vida real por el drama y, por eso, empleaba varias técnicas para recordarles a sus audiencias que estaban mirando una obra. Quería crear más distancia entre nosotros y lo que observamos por lo que se llamaba en alemán "Verfremdungseffekt" o "el efecto de distanciamiento". Por crear distancia emocional entre los que observan y lo que vemos, podemos reflexionar mejor. Unas de las técnicas que sugiere para alcanzar este extrañamiento son emplear el mismo actor para múltiples personajes; hacer que los actores cambien de papel o de vestuario frente la audiencia; emplear el sonido y las luces para que contrasten con lo que pasa en la plataforma; interrumpir la trayectoria dramática del drama; romper la "cuarta pared" o esta cortina invisible que separa la audiencia de lo que se ve por hablarnos directamente (entre otras posibilidades).

La obra de Dragún que se presenta aquí viene de una serie de obras cortas, sus *Historias para ser contadas*, publicada en 1957. Se titula "La historia de un **flemón**, una mujer y dos hombres".

Prepárese

- ¿Cuáles son algunas razones por las cuales la gente no siempre tiene acceso a la medicina, o al sistema médico?
- ¿Cuáles son algunas barreras al acceso a los servicios sanitarios en su propia comunidad?
- ¿Cuáles son las consecuencias de esas barreras?
- Imagínese que va a crear una obra de teatro que explore las consecuencias humanas de la falta de acceso a la medicina. ¿Cuál enfermedad o aflicción escogería? ¿Cuáles serían las barreras? ¿Cuáles emociones expresarán los personajes? ¿Cuáles emociones quisiera evocar en su público?

Exploración visual

"La historia de un flemón" toma lugar en la ciudad de Buenos Aires en el año 1954. Explore por medio de imágenes o videos en el Internet cómo era la ciudad en esa época. Dos breves películas sobre Buenos Aires en esa época incluyen *Buenos Aires en relieve*, dirigido por Don Napy y publicado por el Archivo General de la Nación de la Argentina (1954) y *Beautiful Buenos Aires*, producido por James A. Fitzpatrick y publicado por Braniff Airways (1950s, The Travel Film Archive).

Se excluyeron uno o más elementos interactivos en esta versión del texto. Puedes verlos en línea aquí:
https://opentext.ku.edu/paravivir/?p=50#oembed-1

Se excluyeron uno o más elementos interactivos en esta versión del texto. Puedes verlos en línea aquí:
https://opentext.ku.edu/paravivir/?p=50#oembed-2

Para leer y ver

Osvaldo Dragún. "Historia de un flemón, una mujer y dos hombres." *Historias para ser contadas*, Girol, 2000.

Dauster, Frank N, and Leon F. Lyday. *En un acto: diez piezas hispanoamericanas.* 2nd ed. Boston, Mass.: Heinle & Heinle, 1983, pp. 147-158.

Hay varias versiones filmadas de la obra. Una que es especialmente interesante se encuentra en el sitio de la Digital Video Library del Hemispheric Institute (New York University), dirigida por Rosa Luisa Márquez de la Universidad de Puerto Rico. http://hidvl.nyu.edu/video/08kprr9k.html. Comienza en minuto 12:20.

Para conversar y analizar

1. Hay una introducción al comienzo de la obra, que dura hasta el momento en que el VENDEDOR comienza a gritar, "¡A la pelotita... a la pelotita!" ¿Qué es la función de esta introducción?
2. En el teatro se desarrollan los personajes a través del diálogo; ¿Cómo son las relaciones entre estos personajes?
3. ¿Cómo crea la obra el efecto del distanciamiento (hay varios recursos posibles)?
4. En una obra tan corta tal vez no se crea una identificación con los personajes, pero ¿se estimula la empatía de otra manera?
5. Comenten el papel de la ironía y la deshumanización aquí.
6. Un flemón es una inflamación que pasa por una muela cariada, pero ¿otras cosas o ideas que se pueden representar a través de este absceso?
7. ¿Cómo representa la obra el poder?
8. ¿Cómo trata cuestiones **éticas**?

“Enfermedades en mi casa” (Chile 1931-1935) de Pablo Neruda

Pablo Neruda es el seudónimo de Ricardo Eliécer Neftalí Reyes (1904-1973) que nació en Parral, Chile, una ciudad a 350 kilómetros al sur de la capital Santiago. Neruda, uno de los poetas latinoamericanos más conocidos mundialmente, representó a Chile como diplomático en varios lugares. En España en 1936 declaró apoyo al lado de los republicanos contra los fascistas; luego en París organizó un congreso de escritores antifascistas. En 1944, cuando volvió a Chile, se unió al Partido Comunista y siguió involucrado en la política todo el resto de su vida. En 1971 recibió el Premio Nobel de Literatura y en 1973 murió poco después del golpe de estado contra el presidente de Chile, Salvador Allende. Sus libros de poesía mejor conocidos son *Residencia en la tierra I y II* (1925-1935) y *Canto general* (1950); este último trata la historia de América latina en la forma de un poema épico.[3]

Para leer

Neruda, Pablo. “Enfermedades en mi casa.” *Residencia en la tierra*, 4th ed., Editorial Universitaria, 1996, pp. 132–136.

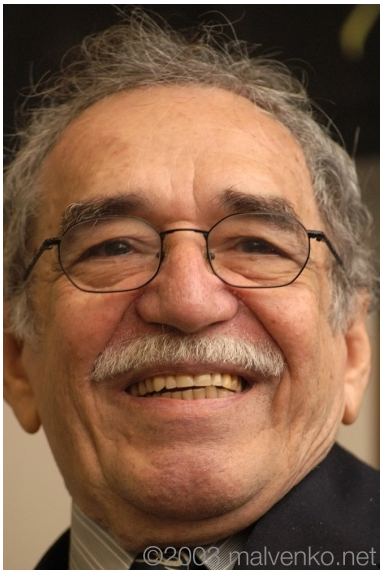
3. Este primer párrafo se encuentra también en el capítulo 4 abajo.

Se puede leer “Enfermedades en mi casa” en el sitio *Poemas del alma*.

Para conversar y analizar

1. “Enfermedades en mi casa” aparece en *Residencia en la tierra II* (1921-1935), un libro en el cual el poeta emplea técnicas del surrealismo como la yuxtaposición de imágenes, forma libre, un sentido no tan lógico, y una manera innovadora de ver el mundo, tal vez basada en la subconsciencia. ¿Cómo se ven unos de estos rasgos en este poema?
2. Comenta el empleo de “hay” y “no hay” en el poema y las imágenes fragmentadas de partes del cuerpo. ¿Qué es el efecto de estas técnicas?
3. ¿Qué es la actitud del hablante poético? ¿Su reacción a la enfermedad?
4. Este poema se basa en la experiencia personal de Neruda cuya única hija, Malva Marina, nació con hidrocefalia severa de la que iba a morir. Este artículo les ofrece más información sobre la situación: https://elcultural.com/el-secreto-mejor-guardado-de-neruda ¿Cambia su interpretación del poema saber este trasfondo personal?

“Un día de estos” (Colombia 1962) de Gabriel García Márquez



Gabriel García Márquez (1927-2014), foto de José Lara (Malvenko.net)

Otra historia que trata las tensiones de la ética en relación a la atención sanitaria es “Un día de estos”. Su autor, Gabriel García Márquez (Colombia 1927-2014), nació en la pequeña ciudad de Aracataca, cerca de la costa del Caribe colombiano. Empezó su carrera como periodista y llegó a considerarse uno de los escritores del español más importantes del siglo XX. Fue otorgado el Premio Nobel de la Literatura en 1982. Escribió novelas, cuentos, guiones de cine y periodismo. Sus libros más conocidos incluyen *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), *Cien años de soledad* (1967), *El otoño del patriarca* (1975) y *Amor en los tiempos de cólera* (1985).

“Un día de estos” toma lugar en una región rural de Colombia durante el período de La Violencia entre 1946 y 1964, en que murieron alrededor de 200.000 colombianos en actos de violencia. El conflicto comenzó entre los partidos Liberal y Conservador, pero participaron varios grupos en la corrupción y violencia. Esta violencia es un tema presente en muchas de las obras de García Márquez. Su escritura tanto ficción como no ficción trata con profundas realidades latinoamericanas, comentando estructuras de desigualdad e injusticias políticas.

A primera vista el cuento “Un día de estos” es un relato sobre el encuentro entre un dentista y su paciente, pero pronto se dan

cuenta los lectores que el conflicto real es la relación política entre el pueblo y el alcalde: éste representa el gobierno autoritario. Al leer el cuento, reflexione sobre por qué habría usado García Márquez la relación dentista-paciente para explorar este tema.

Prepárese

- ¿Cómo es la experiencia cuando un/a dentista le saca una muela? ¿Cuáles sensaciones experimenta el/la paciente?
- ¿Qué obligaciones tiene un/a profesional de la salud frente a un paciente cuando ese paciente es una persona cruel o tiene fama de haber violado leyes o los derechos de otros?

Para leer

Gabriel García Márquez. "Un día de estos". *Los funerales de la mamá grande.* Oveja Negra, 1982, pp. 19-24.

Se puede leer en Gavilan College o en Ciudad Seva.

Para conversar y analizar

1. ¿Cuáles temas y conflictos trata el cuento?
2. ¿Cómo caracteriza García Márquez al dentista y al

alcalde? ¿Tenemos descripciones físicas o lo hace de otra manera? ¿Cuáles son sus motivaciones? ¿Cuál es el conflicto que se desarrolla entre ellos en el cuento?

3. ¿Qué significado le da al cuento la estructura de la trama?
4. ¿Cómo se trata la relación entre poder político y ética en la trama? ¿Hay distintos tipos de ética?
5. ¿Cómo va cambiando el ejercicio del poder de un personaje al otro? ¿Por qué cada uno de los personajes no mata al otro?
6. ¿Por qué usaría García Márquez la relación paciente-dentista para tratar este tema político?

Créditos

- noun_portrait_150906 © Matt Caisley
- Enrique Lihn © Josetomasssssss34 is licensed under a CC BY-SA (Atribución CompartirIgual) license
- Gabriel García Márquez © José Lara (Malvenko.net) is licensed under a CC BY-SA (Atribución CompartirIgual) license

Capítulo 4: La medicina como conocimiento y actividad humanos

¿Qué es la medicina?

Antes de leer lo que sigue, tome un momento para definir en sus propias palabras qué es la medicina. Luego, mientras lea la discusión abajo, piense en cómo se compara y en qué difiere esa discusión de su propia concepción de la medicina. Comience con una reflexión sobre las siguientes preguntas:

- ¿Qué es la medicina? ¿Qué es el conocimiento médico? ¿Se basa en las ciencias, en la imaginación, en la fe, en la experiencia, en la intuición?
- ¿La medicina debe enfocarse principalmente en el cuerpo o debe tomar en cuenta el estado mental y las emociones de los pacientes? ¿Cuál papel juegan los pacientes en las decisiones y terapias médicas?
- ¿Confía usted más en ciertas prácticas médicas que en otras: la medicina del hospital y la clínica, del curandero o la curandera, la medicina oriental, la terapia de su madre o abuela?
- ¿Cuáles de las siguientes imágenes asocia usted con la medicina? ¿Por qué sí y por qué no?

La botica o farmacia de los jesuitas en Granada, España, fundada en el siglo XVI.

Bolsa de curandero, Congo, África Centro-occidental, 1871-1910

México: un shaman o curandero maya haciendo una sangría en un paciente sentado en un árbol caído, ca. 1920

Juego de bolsillo de instrumentos quirúrgicos, Barcelona, España, 1800.

Ciencia y caridad por Pablo Picasso, ca. 1896-1897

Este capítulo, "La medicina como conocimiento y actividad humanos", ofrece en imágenes, narraciones y poemas evidencia de distintos modos en que se ha concebido la medicina en diferentes momentos históricos y contextos culturales—todos estos dentro del

mundo hispánico y de las culturas que se han desarrollado en tierras hispánicas. La unidad trata la medicina con énfasis en los cambios históricos y en las diferencias culturales en la conceptualización de la medicina y su práctica.

¿Qué es la medicina? ¿Cómo la define usted? ¿Para usted funciona bien la definición del *Diccionario de la Real Academia Española* en que la medicina es un "conjunto de conocimientos y técnicas aplicados a la predicción, prevención, diagnóstico y tratamiento de las enfermedades humanas y, en su caso, a la rehabilitación de las secuelas que puedan producir"? ¿O prefiere usted la definición de Edmund Pellegrino y David Thomasma, que dicen que la medicina, "es una actividad humana distintiva. Localizamos su especificidad en una relación humana—la relación de sanar en que una persona que necesita sanación busca otra que profesa sanar o asistir en la sanación"?[1] Y, ¿qué le parece la manera en que los mapuches, pueblo originario de Chile, la ven? Para los mapuches, la medicina es un sistema curativo que busca restablecer el equilibrio y la armonía del individuo con la naturaleza y con la comunidad, usando conocimiento, hierbas y prácticas que toman en cuenta la espiritualidad, las emociones y los pensamientos, además de las manifestaciones físicas del malestar.[2]

1. Edmund D, Pellegrino and David C Thomasma. A *Philosophical Basis of Medical Practice: Toward a Philosophy and Ethic of the Healing Professions*. Oxford UP, 1980, p. 5., traducción de Kathryn McKnight.
2. Alejandro Díaz Mujica et. al., "Conceptos de enfermedad y sanación e la cosmovisión mapuche e impacto de la cultura occidental", *Ciencia y Enfermería*, Web., vol. 10, no. 1, junio de 2004, pp. 9-16, consultado 23 junio 2019. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-955320040001

Muchas veces en relación a la medicina, se piensa en el efecto que la salud y la enfermedad tienen sobre *el cuerpo*, pero en realidad estos estados y experiencias afectan *la totalidad de la persona*, no solamente el cuerpo. La salud y la enfermedad son estados y experiencias que nacen en o afectan a la mente, las emociones, el cuerpo y la identidad social—su clase social, su cultura, su raza y género. De hecho, el cuerpo en sí tiene significado social: "El cuerpo es el pasaporte, la garantía, el sello de la identidad", dice la Dra. Rita Charon.[3] Construimos la identidad—en parte—por medio del tratamiento que se le da al cuerpo—el ejercicio, la ropa, los tatuajes, el maquillaje, la cirugía, el modo de caminar y de hablar. Cuando la enfermedad afecta el cuerpo, una persona puede hasta cuestionar su identidad. "¿Qué hice para merecer esta enfermedad? ¿Qué va a ser de mí?" (Charon 87). ¿Todavía soy yo? A su vez, todos estos aspectos de la persona afectan su experiencia con la medicina: el acceso que tiene al tratamiento, el tipo de medicina que busca, su comprensión de la medicina y del sistema sanitario y su capacidad de responder a la terapia.

Al estudiar textos que tratan de la salud, la enfermedad y la medicina y que originaron en otras épocas y culturas usted podrá conocer el carácter cambiante de los conceptos y prácticas de la medicina. Este entendimiento le permitirá reflexionar críticamente sobre el conocimiento y las prácticas médicas que se usan en su sociedad hoy. ¿Hasta qué punto una filosofía y práctica médica toman en cuenta la totalidad de la persona o, en cambio, ven a la persona como un cuerpo en que reside la salud o la enfermedad? Al considerar diferentes conceptos de la medicina presentes en la literatura, usted se prepara para reflexionar críticamente sobre

00002&lng=en. http://dx.doi.org/10.4067/S0717-95532004000100002

3. Charon, Rita. *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness*. Oxford; New York: Oxford UP, 2006, p. 87.

el estado actual de las prácticas médicas. Usted mismo podrá promover cambios en la medicina y su práctica, buscando siempre la salud y las relaciones humanas éticas. Familiarizarse con creencias y prácticas sanitarias de otras épocas y culturas le ayudará a identificar creencias antiguas que sobreviven hoy o prácticas que han entrado en la medicina occidental de otras culturas y viceversa.

A mediados del siglo veinte los avances científicos en la medicina occidental—o sea la medicina que surgió en Grecia y que se practica en la mayoría de los consultorios, clínicas y hospitales de España, América Latina y los Estados Unidos—transformaron la relación médico-paciente. Cada vez se insertaba más la tecnología en la diagnosis y los tratamientos, perjudicando, muchas veces, la relación interpersonal entre profesionales y pacientes. Hoy las compañías de seguros médicos exigen que se limite a un mínimo el tiempo que los profesionales pasan con los pacientes y la relación humana se sigue erosionando.

Justo en este contexto, algunas iniciativas y facultades de medicina presentan resistencia, buscando humanizar de nuevo la relación entre profesional y paciente. Se busca reformular la teoría biomédica de la enfermedad para ver la medicina "como una forma de actividad humana en busca de la curación".[4] En vez de ver a un paciente como "el sitio de la enfermedad", se ve el encuentro curativo como un diálogo colaborativo[5] en que la experiencia y el conocimiento del paciente tienen importancia.

Estos cambios en la medicina occidental representan sólo la fase más reciente de una larga historia de transformaciones. Algunos

4. Puustinen, R, et al. "Medicine and the Humanities--Theoretical and Methodological Issues." *Medical Humanities*, no. 2, 2003, p. 77.
5. Chapter 16 "Philosophy and the Medical Humanities" by Martyn Evans en *Medical Humanities*, p. 77.

de los diferentes momentos de la filosofía y conocimiento médicos occidentales se introducen en el presente capítulo. Aquí se exploran filosofías y conocimientos médicos que originaron dentro y fuera de la medicina occidental. Se le pide a usted como lector o lectora considerar lo que tienen en común las varias tradiciones y en qué se distinguen. ¿Hasta qué punto cada filosofía y práctica médica toma en cuenta la totalidad de la persona o ve a la persona como un cuerpo en que reside la salud o la enfermedad? Al considerar diferentes conceptos de la medicina, usted se prepara para reflexionar críticamente sobre el estado actual de las prácticas médicas y cómo se representan por las palabras escritas y las imágenes.

Los siguientes textos incluyen un tratado sobre la salud en forma poética por el intelectual medieval judío Abraham Ibn Ezra, "Escuchad, por favor, las palabras del médico" y un herbolario nahua del siglo XVI, *Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis* de Martín de la Cruz y Juan Badiano. Un documento de la Inquisición de Cartagena de Indias revela cómo un hombre nacido en Allada, en África occidental, navega la tensión entre medicina europea y la que él practica. Al principio del siglo XX, Felipe Trigo, autor español, nos ofrece una visión del trabajo de un médico joven en una situación rural, con pocos recursos y poca experiencia. Más tarde en el siglo, Pablo Neruda exalta la labor del humilde laboratorista en "Oda al laboratorista", donde aplica la ciencia moderna a su labor. Los poemas de la intelectual mapuche María Isabel Lara Millapan comunican un concepto de medicina tradicional que, si se distancia del cientifismo de la medicina moderna occidental, comparte aspectos de la visión cósmica de la medicina que presenta Neruda. El capítulo cierra con una película que explora la medicina como sistema social. *Casas de fuego*, dirigido por Juan Bautista Stagnaro narra los esfuerzos del doctor Salvador Mazza, figura histórica, que aplicó la ciencia occidental moderna a la identificación y la lucha contra el Mal de Chagas en el interior de la Argentina, luchando contra los poderes científicos y políticos de la capital Buenos Aires.

Objetivos de aprendizaje

- Describir el conocimiento médico según las diversas culturas y épocas representadas en los textos.
- Analizar cómo los textos emplean recursos literarios para darle significado a la salud, la enfermedad y la medicina.
- Explicar la perspectiva que el texto comunica implícitamente sobre conflictos entre diversas perspectivas en su uso de recursos poéticos y narrativos.

"Escuchad, por favor, las palabras del médico" de Abraham Ibn Ezra (Navarra, ca. 1093-1167)

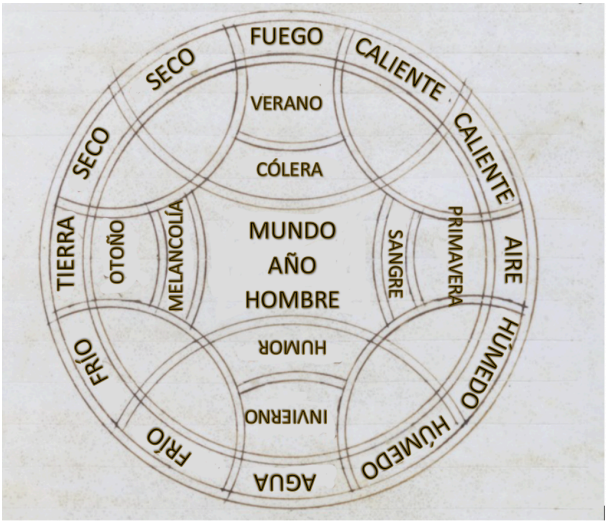
Un rey, tres culturas: la corte de Alfonso X", *Historia. National*

Si estudiamos textos que tratan de la salud, la enfermedad y la medicina y que originaron en otras épocas y culturas conocemos el carácter cambiante de la medicina. Este entendimiento nos permite reflexionar críticamente sobre el conocimiento y las prácticas médicas de hoy. Así nosotros mismos podemos promover cambios en la

medicina, buscando siempre la salud y las relaciones humanas éticas. Familiarizarnos con creencias y prácticas sanitarias de otras épocas y culturas también nos ayuda a identificar creencias antiguas que sobreviven hoy o prácticas que han entrado en la medicina occidental de otras culturas y viceversa.

Geographic explora el papel de los intelectuales judíos, incluso los médicos, en la corte del rey cristiano Alfonso X (1221-1284).

La teoría médica que predominaba en Europa hasta el siglo XIX es la teoría humoral. Esta teoría se consolidó entre los antiguos griegos-especialmente con los escritos de Hipócrates (460-375 AEC) y Galeno (129-216 EC). En *De natura rerum* (Acerca de la naturaleza de las cosas), Isidoro de Sevilla (EC 560-636) describe el cosmos y la relación entre el mundo natural y el ser humano. Muestra cómo se creía que el clima y las estaciones se conectaban con diferentes humores y éstos con diferentes temperamentos.



Un diagrama que ilustra relaciones entre los elementos, las épocas de año, los humores y los temperamentos, hecho en base a un diagrama de San Isidro en De natura rerum (612-615 E.C.) [footnote]St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 240: Isidorus. Proœmia in V. et N. T., de vita et obitu sanctorum, aquí. [/footnote]

Esta teoría acertaba que el cuerpo humano contenía cuatro humores o líquidos: la bilis negra, la bilis amarilla, la flema y la sangre, influidos por los cuatro elementos principales: la tierra, el fuego, el agua y el aire. La bilis negra se asociaba con el frío y la sequía; la bilis amarilla con el calor y la sequía; la flema con el frío y la humedad; y la sangre con el calor y la humedad. El temperamento individual también se asociaba con los humores, que hacían que un individuo pudiera ser melancólica, sanguínea, colérica o flemática. La salud humana dependía del equilibrio entre los cuatro humores y la enfermedad era causada por su desequilibrio. Factores externos que influían en los humores incluían el clima, la época del año, la región geográfica, el género sexual, los movimientos de los planetas

y la dieta. Cuando se perdía el equilibrio de los humores, el médico lo reestablecía por medio de hierbas, dieta, **sangría**, vómitos y purgas.[6]

Esta teoría de los humores informa el poema del astrónomo, matemático y médico **sefardí**-o sea judío de la península ibérica-Abrahim ibn Ezra. En su poema, "Escuchad, por favor, las palabras del médico", escrito en hebreo y traducido aquí por Masha Yishaky,[7] Abraham ibn Ezra da consejos sobre cómo mantener el equilibrio entre los humores y así cómo vivir de manera saludable. Ibn Ezra fue considerado un sabio cuyas enseñanzas eran autoritarias e influyentes. Nació acerca de 1093 en Tudela, Navarra, bajo la dominación musulmana de los almorávides en la península. Los almorávides fueron una dinastía del Norte de África de musulmanes beréberes. Cuando invadieron los almohades atacando la dominación almorávide en la década de 1040, Ibn Ezra huyó, viajando por Europa durante décadas. A esos viajes se debe en parte su influencia por toda Europa.[8]

6. Ver "Humoral Theory," *Contagion. Historical Views of Diseases and Epidemics*. Harvard University Library Open Collections Program.
7. Aurora Salvatierra, "Un poema médico de 'Abraham 'ibn 'Ezra', *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, vol. 40, no. 2, 1991, pp. 71-85.
8. Tzvi Langermann, "Abraham Ibn Ezra", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/ibn-ezra/>.

Prepárese

- En sus propias palabras, ¿cómo trata la teoría humoral la relación entre el cuerpo, el temperamento y el cosmos?
- Si usted fuera médico en la Edad Media, ¿cómo presentaría a un público instruido, pero no experto en la medicina, los conceptos básicos de la teoría humoral junto con instrucciones sobre la vida sana? ¿Qué forma literaria o artística le serviría mejor?
- ¿Qué opina usted de la medicina humoral? ¿Cree que contiene algunas verdades o ventajas que la medicina moderna no tiene?

Escuchad, por favor, las palabras del médico por Abraham Ibn Ezra[9]

Escuchad, por favor, las palabras del médico,
pueblo sabio, tanto el sano como el enfermo,
porque explica el remedio de toda enfermedad
y cómo prevenir de mes en mes
al hombre y éste al cuerpo y a la boca,
a fin de que esté sano y tenga buen aspecto.

9. Aurora Salvatierra, "Un poema médico de 'Abraham 'Ibn 'Ezra', *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, vol. 40, no. 2, 1991, pp. 71-85. Las glosas están informadas por las notas de Salvatierra. Incluido con permiso de la revista.

Saludable será el hombre
y vivirá muchos años
si guarda sus prescripciones,
sus órdenes y sus instrucciones.

Tišre [septiembre/octubre] es el primero de los meses.
En él soplan vientos nocivos,
que enfrían los cuerpos humanos.
Es aconsejable en este mes comer puerros,[10]
todo alimento picante, grano y también tubérculos
para calentar los riñones turbios.

Purifícalos [riñones]
de humor inmediatamente
y para dulcificar la sangre
¡leche ha de beber el hombre!

Marḫešwan [octubre/noviembre] se llama el segundo mes.
En él sufre mucho el pobre
a causa del frío, al carecer de fuego y vestido.
En este mes se hace fuerte la bilis negra.[11]
A todo baño tú llamarás agua de amargura,
no te fatigues, no te canses ¡debes estar calmado!

10. Los puerros se recomiendan contra la retención de orina.
11. La bilis negra puede causar melancolía.

Por la mañana beberás **mosto**,
pedirás licor con miel,[12]
ajos y cebollas
comerás, también purgativos.

Kislev [noviembre/diciembre] es el tercer mes.
En él prolifera la conducta del hijo de Nimsi[13]
y la **tiña maligna**, que se cura con dificultad
en el hombre de piel oscura, pero el de piel
blanca está libre de ella.
Gallina y carne de oveja no olvides comer,
vaca y carne de cabra, desprecie tu alma.

Debes tomar mucha canela,
no te está permitido el baño caliente,
tienes que sangrarte al amanecer
y también has de beber hasta saciarte de
bebidas amargas.

Tabet [diciembre/enero] es el cuarto de los meses.
Es el tiempo de la poda de las **cepas**.
En él tienes que tomar carne de animales grasos,
beber vino aromatizado,
también debes bañarte muchas veces
y las camas de las mujeres, serán **manjares**.

Además emplea verdura
en la alimentación,

12. Bebida que se tomaba para problemas de los ojos.
13. La locura

pues está muy atento,
¡no comas repollo!

Šebat [enero/febrero], no debes comer en él espinacas,
ni rábanos, ni pescados mezclados,
porque en este mes el frío se adhiere al humor:
como el agua se une a la tierra para ser una sola cosa
del mismo modo en el cuerpo y en el pecho se reúnen (el frío y el humor).

Comer en este mes alimentos fuertes y
picantes será tu ley: pimienta, ajo y
productos calientes.
Pero no hagáis sangrías,
ni bebas agua,
¡no dañes tus intestinos!

En Adar [febrero/marzo] tus intestinos con la bebida,
que limpia las vísceras, debes purificar.
Límpiate rápidamente de la sangre que sobra,
del dedo pulgar será extraída.
El que se aproxima a una mujer, cae enfermo.

No comas acelgas ni ninguna otra
verdura,
púrgate con hierba, no te rasures,
toma como alimento semilla de apio
y deléitate con vino condimentado.

Nisan [marzo/abril] es el tiempo de las plantas en Israel y la época de las flores.

En él se agudizan las úlceras que habitan
en la carne y las llagas en la garganta
y con frecuencia el humor y la sangre conviven
en los jóvenes pero no en los ancianos.

Elegirás **un baño seco**,
carne asada debes procurarte,
te sangrarás y te purgarás,
pero el que se excede en esto, se debilita.

'Iyar [abril/mayo], en él comienza la siega
de la cebada en la tierra de la hermosura.[14]
En este mes se reaviva la sangre junto con el humor
y la pesadez de cabeza con el llanto de la ceguera.[15]
Ningún tipo de cabeza de animal debes tomar, ni bebidas frías;
también los muslos (de los animales) son perjudiciales para los hombres.

Extráete sangre de la mano izquierda,
No te compadezcas de tu vientre,[16]
ningún tipo de alimento fermentado
comas y entonces te fortalecerás.

Siwan [mayo/junio], este es el mes en que brotan las uvas

14. Se refiere, aquí, a Israel.
15. Podría referirse a las lágrimas causadas por las alergias.
16. Debes purgarte.

y las tristezas agudas que hacen sufrir.
Por tanto, estas cosas tú considerarás como enemigos:
el alimento caliente, el baño y el acostarte
con mujeres, porque todos ellos producen dolores,
Ya que mezclan la sangre con el humor rojo.

Extráete sangre del hígado
y púrgate para no morir.
Semilla de **hinojo** y **ajenjo**con vino, bebe,
por favor.

Tamuz [junio/julio], en este mes aumenta el calor en los cuerpos
por la sequedad, que asola como las llamas.
Ten cuidado, no comas alimentos picantes,
toma productos fríos y suaves:
dátiles y el fruto tierno de los retoños.

Por la mañana tienes que ingerir
bebidas frías; cuando estés cansado, bebe licor de cebada,
también date baños fríos
y si a tu mujer te acercas,
con pecadores te mezclarás.

'Ab [julio/agosto] es el mes del calor más fuerte,
aumenta en él la bilis roja.[17]

17. A veces conocida por bilis amarilla

Ajo, rábano y cebolla
no comas para que no aumente la ira,
también se seca la humedad de la respiración
durante los ardores del estío, por la sed.

Extracto de apio bebe,
de excremento limpia tu vientre
y debido a la sequedad está dicho:
¡de la mujer guárdate!

'Elul [agosto/septiembre] es el último de los meses:
en él caen y se marchitan las plantas,
los vientos cargan a las nubes de lluvia
y se purifica el tiempo.
También los cuerpos de los jóvenes se enfebrecen:
tened cuidado de no comer manzanas.

Todo lo que aumenta el **humor negro**,
hazles saber que los daña,
pero debes de empezar a comer
alimentos calientes,
cebollas y ajos.

Para conversar y analizar:

1. ¿Cómo se presenta el poeta a sí mismo? ¿Cómo usa

el lenguaje y la forma poética para establecer su autoridad?
2. ¿Cómo trata a su público?
3. Según el poeta, ¿cuáles son los elementos que influyen en la salud y la enfermedad del "hombre"? ¿Cómo se expresa la teoría humoral en el poema?
4. ¿Cómo trata el poema la relación entre cuerpo, mente, emociones e identidad social?
5. ¿Cómo reacciona usted al consejo de este poema? ¿En qué conocimientos y experiencias se basa su reacción?
6. ¿Reconoce usted elementos del conocimiento médico del poema que todavía se aceptan hoy?

Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis (México 1552) de Martín de la Cruz y Juan Badiano

En 1552, dos intelectuales **nahuas**–Martín de la Cruz y Juan Badiano–escribieron un herbolario a petición del hijo del virrey Antonio de Mendoza. Este hijo, Francisco de Mendoza, quería llevarle al rey Felipe II una muestra de las plantas agrícolas y medicinales de la Nueva España y presentarle al rey a los "indios" de la Nueva España de manera positiva. Martín de la Cruz era médico en el Colegio de Santa Cruz en Tlatelolco y Juan Badiano era profesor del Colegio. El Colegio había sido fundado por los frailes franciscanos para educar a los nobles indígenas en el latín, el

catolicismo y las materias académicas europeas. El libro que de la Cruz escribió en Náhuatl y que Badiano tradujo al latín se llama *Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis*. También se conoce como el Códice de la Cruz-Badiano o Códice Badiano.

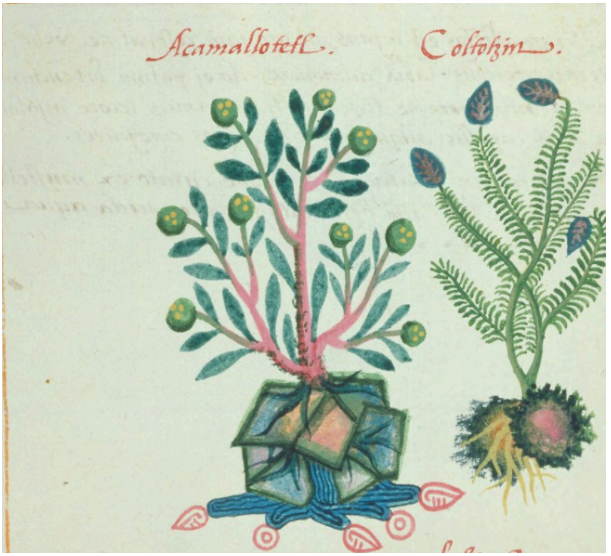
Se puede consultar el Códice Badiano en forma digitalizada en la Mediateca del INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia) de México.

El propósito del herbolario era explicar remedios o medicinas en base a hierbas. Este herbolario integra elementos europeos y nahuas. Está escrito en latín y sigue la forma general de herbolarios europeos. Cada capítulo comienza con una página titular, seguida por la explicación de los remedios, una ilustración de la planta, su nombre en Náhuatl, una frase en latín que explica su uso e instrucciones para su uso también en latín. La pintura de las hierbas es fundamentalmente europea, pero incluye elementos nahuas, que se pueden reconocer por su uso de bordes negros y colores sin matizar. Se encuentran algunos glifos como "Atl" (agua) y "Tetl" (piedra) que comunican valores nahuas.

Tetl (piedra) del Códice Mendoza, 1542, fol. 48

Atl, agua

Vea cómo la pintura de Acamallotetl en el *Códice Badiano* combina formas europeas con el glifo nahua para el agua (primera pintura abajo) y luego cómo la pintura de Conaxocotl incluye la imagen de la piedra entre las raíces (segunda pintura abajo).



Acamallotetl, Códice Badiano

Conaxocotl y otras plantas, del Códice Badiano

El herbolario combina teorías de la medicina europeas y nahuas. Aparecen elementos de la teoría mexica del cuerpo, por ejemplo, que tres fuerzas habitaban el cuerpo humano: tonalli, teyolia e ihiyotl. Tonalli se asociaba con el sol y con el calor o la fuerza

vital del ser humano y afectaba la región de la cabeza. Teyolia se asemejaba al concepto cristiano del alma y habitaba el corazón y se asociaba con el calor, el agua y la lluvia. Ihiyotl habitaba en el hígado y se asociaba con el viento y el aire y las emociones fuertes. Del mismo modo que en la teoría humoral de la medicina europea se creía que la salud dependía del equilibrio entre los cuatro humores, la medicina mexica buscaba la salud en el equilibrio entre estas tres entidades. También hay referencias a la teoría humoral europea, a la melancolía, los efectos de calor y frío, y hasta referencias directas a autoridades europeas como Plinio. Hoy la investigación científica se interesa en las medicinas tradicionales y ha encontrado efectos farmacológicos útiles en muchas de las plantas del herbolario del códice.

Prepárese

- Al leer el texto verbal y las imágenes del Códice de la Cruz-Badiano, busque los elementos de las dos culturas en contacto y reflexione sobre cómo los eventos de la conquista y colonización del Nuevo Mundo van cambiando el modo en que las dos culturas comprenden la salud y la enfermedad, hablan de ellas y responden a ellas en la actividad que es la medicina.
- Póngase en la situación de de la Cruz y Badiano. Usted es un noble mexica, que vive bajo la dominación de un nuevo poder que ha impuesto su lengua y religión sobre su pueblo. Los líderes mexicas han perdido mucho de su poder anterior en este régimen que busca enriquecer a un rey extranjero y a los soldados que realizaron la conquista. Usted es un intelectual que conoce a fondo la cultura y sabiduría de su pueblo. Quiere proteger este conocimiento contra la destrucción que han sufrido prácticas religiosas mexicas en nombre del catolicismo. ¿Cómo le va a presentar este conocimiento medicinal mexica al gran emperador que reside en España?

- Para comparar este herbolario nahua con los herbolarios europeos contemporáneos, se puede consultar la colección de herbolarios digitalizados de la Universidad de Pennsylvania: busque “Penn in Hand: Selected Manuscripts” y en “Search Collection” escriba “herbals”. La biblioteca Linda Hall Library en Kansas City también tiene varios herbolarios digitalizados en su página web. Desde la página principal (www.lindahall.org) seleccione “Catalog” en la ventanilla de búsqueda y podrá consultar los siguientes libros: *Hortus sanitatis* (1485); *Ain Garten der Gesundheit* (1487); *Hortus sanitatis* (1491); *Crüydeboeck* (Dodoens, 1554 and 1608).
- En el Códice Badiano, busque estos elementos en cada página:

Tlacacamohtli
(Nombre en Náhuatl de la planta)

Una pintura al estilo europeo de la planta.

El uso de la planta en latín:
Contra cordis calorem
(Contra el calor del corazón)

Instrucciones: Es provechosa para el calor de corazón una poción hecha en agua con el jugo de la raíz de *tlacacamohtli*, perla blanca, cristal, esmeralda muy verde, berilo y piedra *xiuhtomolli*, con *acamallotetl*. Todo eso molido con espigas.

Para leer

Sugerimos una selección de 3-4 capítulos, por ejemplo capítulos 7-10.

Cruz Martín de la, et al. *Libellus De Medicinalibus Indorum Herbis: Manuscrito Azteca De 1552*. 2. ed., Fondo De Cultura Económica, 1991.

Cruz Martín de la, and Biblioteca apostolica vaticana. *Libellus De Medicinalibus Indorum Herbis : Manuscrito Azteca De 1552*. Translated by Juan Badiano and Garibay K Angel María, Instituto Mexicano Del Seguro Social, 1964.

Cruz Martín de la, and William Gates. *An Aztec Herbal: The Classic Codex of 1552*. Dover Publications, 2000. Existe un pdf de la publicación de 1939 de la traducción de Gates.

Para la conversación y análisis

1. ¿Cómo describe el códice las enfermedades? ¿Cómo se comparan esas descripciones a las que usted ha oído nombrar a profesionales sanitarios?
2. ¿Cómo son las terapias para las enfermedades? ¿Qué sugieren estas terapias sobre la visión del mundo que tenían los nahuas y cómo entendían los poderes curativos?
3. ¿Cómo trata la medicina nahua la relación entre cuerpo, mente, emociones e identidad?
4. ¿Dónde encuentra usted elementos de la medicina europea? ¿De la medicina nahua? ¿Qué sugiere el Códice sobre los cambios culturales que ocurrían en la Nueva España en el siglo XVI?

5. ¿Cómo utilizan los autores nahuas las formas literarias europeas en combinación con las formas nahuas? ¿Qué sugiere esta combinación sobre el cambio cultural?

"Causa de Mateo Arará, negro esclavo, frente a la Inquisición" (Cartagena de Indias 1652), documento de la Inquisición

En 1652, la Inquisición en Cartagena de Indias envió un informe al Consejo de la Suprema y General Inquisición en Madrid. Entre los casos que este informe relata está el de un hombre esclavizado nombrado Mateo Arará, que fue denunciado por dieciséis testigos que le acusaron de hechicería y pacto con el demonio. El nombre "Arará" se relaciona con un lugar en la África occidental y a una identidad étnica. También es un "apellido" impuesto por los comerciantes de la trata o tráfico de esclavos e indica que Mateo Arará fue embarcado en la costa occidental del continente de África, cerca de la región que hoy ocupan Benín y Togo. Mateo no hablaba español: era inmigrante de primera generación.

Las acusaciones de hechicería y pacto con el demonio contra Mateo Arará llaman la atención a un dilema en que se encontraron las autoridades españolas en los reinos de su imperio americano. No había suficientes médicos europeos para responder a las necesidades de la población y mucha gente, incluso europeos, recurría a la medicina tradicional—fuera indígena, europea o africana—que tenía tanta eficacia como la medicina europea para

aliviar enfermedades. La insuficiencia de médicos les dio a los curanderos tradicionales amplia libertad para practicar su oficio. Sin embargo, sus prácticas mezclaban conocimiento de yerbas con ideas heréticas–contrarias a la doctrina católica. Además, los curanderos afrodesciendientes a veces usaban hierbas para enfermar o matar a los amos o dueños de personas esclavizadas. Para disminuir la amenaza que sentían los españoles de la población esclavizada, usaban—entre otros medios—la Inquisición. Al castigar públicamente a un curandero afrodescendiente, la Inquisición esperaba impedir que otros curanderos usaran sus poderes en contra de la población europea. Aunque no sabemos las razones por la denuncia contra Mateo Arará, es posible que se relacione a esta dinámica.

Mateo Arará fue condenado por haber hecho un pacto con el demonio y por "sospechoso en la fe"; en otras palabras, se tenía sospechas de que fuera hereje o sea que sus creencias y prácticas contradecían doctrinas católicas. Fue sentenciado a aparecer un en el auto de fe del 22 de julio de 1654, donde abjuró de levi y recibió 200 latigazos. Fue obligado a servir por diez años en el convento de Santo Domingo donde le debían instruir correctamente en la fe.

El texto que sigue narra su segunda audiencia o aparición frente a los inquisidores. Están en un salón secreto; los inquisidores le hacen preguntas a Mateo de Arará; el intérprete traduce las preguntas a la lengua de Mateo; Mateo responde; el intérprete traduce al español; y el escribano hace una transcripción de las palabras tan fiel como pueda. La situación de la interrogación se nota en el lenguaje de la transcripción. Se repite mucho la frase, "y preguntado", ya que Mateo Arará responde a las preguntas del Inquisidor. Usted notará también que muchas oraciones comienzan con la palabra "y". La repetición de las palabras "y" y "que" también responde a la situación de la interrogación en que el escribano español informa sobre todo lo que Mateo Arará declara en la audiencia formal.

Prepárese

- Una razón importante de leer testimonios de personas esclavizadas y colonizadas es para desarrollar la conciencia de que en cada encuentro actúan varias perspectivas y que cuando se trata de personas explotadas y marginalizadas, ellas también están viendo y analizando cada interacción. Este salero, de la imagen que sigue, esculpido en marfil, data del siglo XVI y representa la labor de la cultura Edo en la región que hoy es Nigeria. La figura que se ve es un hombre portugués. El detalle con que es elaborada la figura muestra cuánto interés tenía el artista Eda en representar con precisión la vestimenta y los símbolos culturales europeos. Aquí es el europeo que es el objeto de la vista y representación de parte de un artista de una de las culturas de las que los europeos empezaban a comprar y capturar seres humanos para la trata de esclavos.

Salero de la corte de Edo en Benín, lo que es hoy Nigeria, del siglo XV-XVI.

- Mire con atención la figura del salero. ¿Cómo ve el artista la cultura portuguesa? ¿Con qué propósito habría hecho un salero con estas imágenes? Deje que este salero le recuerde que los afrodescendientes en las Américas también desarrollaron visiones detalladas y particulares de los europeos.
- Si usted fuera Mateo Arará ¿cómo vería a los inquisidores? ¿Cómo esta visión de los inquisidores le ayudaría Mateo Arará a formar su narración sobre sus creencias y prácticas espirituales?

- ¿Cómo cree que se siente Mateo Arará? ¿Cuáles serían sus objetivos al responder a las preguntas de los inquisidores?

Exploración digital

Se puede encontrar videos sobre prácticas medicinales afrolatinoamericanas, de descendientes de personas esclavizadas en los siglos XVI y XVII. Explore alguno de estos videos y preste atención a su propia reacción emocional e intelectual a las prácticas medicinales que representan.

Se excluyeron uno o más elementos interactivos en esta versión del texto. Puedes verlos en línea aquí:
https://opentext.ku.edu/paravivir/?p=67#oembed-1

Se excluyeron uno o más elementos interactivos en esta versión del texto. Puedes verlos en línea aquí:
https://opentext.ku.edu/paravivir/?p=67#oembed-2

Se excluyeron uno o más elementos interactivos en esta versión del texto. Puedes verlos en línea aquí:
https://opentext.ku.edu/paravivir/?p=67#oembed-3

- Después de ver uno de los videos, piense en cómo los españoles católicos reaccionarían a las prácticas de curanderismo de los afrodescendientes. Si usted fuera Inquisidor, ¿cuáles preocupaciones tendría usted?

El testimonio de Mateo Arará[18]

Y en 7 de febrero de [16]52 se le dio la segunda audiencia con asistencia de intérpretes negros ladinos de su casta[19] y dijo en ella que habiendo venido a estos reinos,[20] él propio de su cabeza hizo una **escobita** de hojas de palma y que la ató por los cabos. Y que por arriba quedó dividida en dos partes como brazos. Y que esta escobita hizo para conocer la[s] yerbas buenas y malas para curar a los cristianos. Y que nadie le enseñó a hacer dicha escobita, sino que él la hizo por su propio parecer.

18. Libro segundo de relaciones de causas de fe del Tribunal de la Inquisición de Cartagena de Indias, INQUISICIÓN, L.1021, 1638-1655, Archivo Histórico Nacional, Madrid, fol. 340.
19. Mateo de Arará no habla lo suficientemente bien el español para comunicarse directamente con los Inquisidores.
20. El Nuevo Reino de Granada, lo que es hoy Colombia.

Y que habrá cuatro años que el teniente de Mompox,[21] llamado Saavedra, escribió una carta a su amo de éste, llamado Juan de Heredia, diciéndole que tenía muchos negros enfermos que le enviase a éste para que los curase. Y que aunque no tuvo gana de ir, el dicho su amo le envió de por fuerza. Y con efecto fue y le llevaron de allí a un sitio que llaman Morocí a la mina de oro de un Juan Abad, pero que primero le llevaron a una estancia del dicho Juan Abad para que viese si había algunos negros yerbateros entre ellos (llaman yerbateros a los que con yerbas matan o hacen mal). Y que éste dijo que fuesen primero a oír misa. Y que con efecto fueron. Y habiendo vuelto de oírla, volvieron a juntar dichos negros y que éste sacó la dicha escobita y se puso entre ellos. Y que aunque con ella procuró descubrir si había algún negro yerbatero, no lo halló. Con lo cual lo volvieron a la dicha mina Morocí en donde también volvieron a juntar los negros de aquella mina. Y se pusieron en rueda. Y que éste se puso sentado en medio e hizo traer una **batea** y echar en ella una botija de vino y que fuesen todos los negros bebiendo un poco y que luego sacó de su mochila la escobita y teniéndola en las manos con mucha confianza en la Virgen María y Nuestro Señor Jesucristo, comenzó a mirar con dicha escobita y un congolón (esto es una calabacita pequeña) que tenía atado a ella si había negro yerbatero. Y que la escobita se volvió de una parte a otra y cuando volvió al lado derecho mostraba que un negro que estaba junto a

21. A town on the Magdalena River

él era yerbatero. Y para certificarse lo hizo por tres veces y a la tercera dijo cómo aquel negro era yerbatero y se llamaba Ventura **Anchico**. Y que esta **virtud** sacó de la barriga de su madre.

Y que en dichas minas había curado muchos negros enfermos. Y que para ello en un palo que se llamaba **orejón**, él ató una crucecita y luego sacó unas rajas de la corteza y la cocía con agua miel y la daba a beber a los enfermos. Y que también les daba agua cocida con otras yerbas, con la cual echaban por la boca huesos, cabellos y plumas[22] y que todos sanaron. Y que también curó a dos sacerdotes.

Y siendo aquí preguntado que cómo conocía dichas yerbas, dijo que tomaba la escobilla en la mano juntamente con el congolón que tiene pegado a ella y éste le pregunta si aquella yerba es mala o buena. Y que si es buena se abre la escobita por arriba los dos brazos y si es mala se cierra y se vuelve a una y otra parte. Y que en esta forma conocía cuál era buena y cuál era mala.

Y preguntado de qué era el congolón que estaba atado a la escobita y qué tenía dentro, dijo que el dicho congolón es de calabazo y tenía dentro polvos de un palo que se llamaba ariajua, que se criaba junto a la puerta de Santa Catalina de esta ciudad.

Y preguntado qué virtud tenía dicho palo y quién se le dio a conocer, dijo que tenía virtud para curar dolor de

22. Vomitaron

barriga y del estómago y flemas y que se bebía con vino y que él lo conoció de su misma cabeza sin decírselo nadie.

Y preguntado quién movía la escobita cuando le preguntaba si era buena la yerba, o mala, y cuando quería descubrir los yerbateros que si se movía ella por sí misma, o la movía éste o la movía Dios o el demonio; respondió que dicha esterita la [ciñó] este por su cabeza, tomando un pollo y abriéndole el pico y con un cuchillo cortándole hacia el gaznate y que con la sangre que salía rociaba la esterita y después de mojada y rociada le echa polvos de todas contrayerbas y que así como está cerrada se mueve ella por sí misma sin que éste la mueva. Y que todo lo hizo con corazón limpio y sin decir palabras algunas. Ni que nadie se lo enseñase.

También le fue preguntado por qué causa hizo echar dicha botija de vino en la batea para darla a beber a los negros cuando quiso conocer quién era yerbatero; dijo que lo hizo para dar contento a dichos negros. Preguntado que en qué manera le muestra la escobita al negro yerbatero, dijo que se paraba derecha en frente de dicho negro de suerte que iba andando alrededor y cuando llegaba a en frente de dicho negro se paraba.

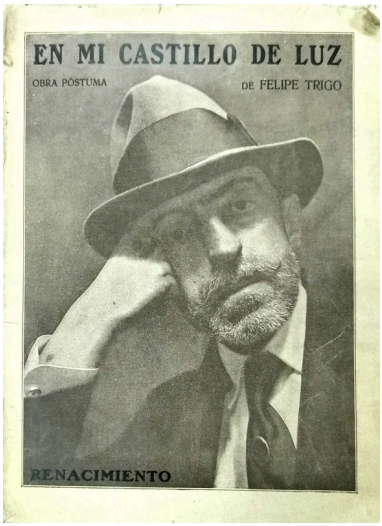
Y preguntado que quién le dio a conocer que las cáscaras del palo orejón eran buenas para curar a los enfermos y por qué clavó la cruz en el palo, dijo que de su cabeza supo que la corteza del palo orejón era buena para curar enfermedades y que en el nombre de Dios puso la cruz y que éste bien supo de su cabeza todas las demás verdades de las demás yerbas.

Para conversar y analizar

1. Para Mateo Arará, ¿qué ha causado la enfermedad de los mineros, que, como él, son hombres esclavizados?
2. ¿Qué idea sobre la curación expresan sus acciones?
3. ¿Qué sugiere el hecho de que los amos españoles hayan forzado a Mateo Arará a hacer la curación?
4. ¿Cómo se representa Mateo Arará a sí mismo como una persona con capacidades para curar?
5. Dado que Mateo Arará presenta este testimonio porque ha sido acusado de hacer un pacto con el demonio, ¿cómo relaciona Mateo Arará sus acciones con el cristianismo y con la Iglesia?
6. ¿Qué le parece la idea de leer este testimonio con las herramientas de la crítica literaria? ¿Qué valor tiene incluir este texto aquí o analizarlo con una lectura analítica (*close reading*)?

Para leer más casos de Inquisición de Cartagena de Indias, que tratan de hechicería o brujería, nombres usados para nombrar las actividades de personas que muchas veces también eran curanderos, vea Anna María Splendiani, et al. *Cincuenta años de Inquisición en el Tribunal de Cartagena de Indias, 1610-1660*. Centro Editorial Javeriano, 1997. Los tomos II y III contienen una transcripción de las relaciones o informes de los procesos.

El médico rural (España 1912) de Felipe Trigo (1864-1916)



Felipe Trigo (1864-1916), portada de su libro En mi castillo de luz

Felipe Trigo nació en Badajoz, España en 1864. Estudió medicina en el hospital San Carlos de Madrid y después practicó como médico rural y después médico del ejército, aun viajando a las Filipinas. En 1900 dejó la carrera médica para trabajar en su obra literaria y el periodismo, publicando *En la carrera* (1909), *El médico rural* (1912) y *Jarrapellejos* (1914). Se suicidó por un tiro a la cabeza en 1916. Su producción literaria crece de su experiencia médica y critica la sociedad española de la época, particularmente las diferencias de clase que se observan por el atraso y la miseria de la gente de Extremadura.

La selección que sigue es parte del séptimo capítulo de su novela semi-autobiográfica, *El médico rural*. Aquí el protagonista, Esteban, es un joven médico recién salido de sus estudios que va a un pueblo rural con su esposa, Jacinta, para ejercer la medicina. La narrativa realista destaca su inseguridad y falta de experiencia tanto como las circunstancias insalubres y los obstáculos sociales insuperables en que viven los habitantes del lugar. A veces puede ser difícil entender unos de los hablantes porque Trigo escribe con un estilo que imita su manera de hablar — son campesinos. Ayuda mucho leer estas secciones en voz alta y pensar en cuáles letras "se comen" (o sea, que nos faltan) de palabras comunes.

El médico rural, selección del capítulo VII

– VII –

Mas no quiso el destino que ni tal **menguada** dicha les durase.

Días aciagos volvieron para Esteban, colmados de crueldad. Estalló una epidemia de fiebres malignas, **biliosas** cuya **térmica** alcanzaba grande altura, y de las cuales tenía seis atacados, y sus dos crónicos enfermos, además, el muchacho **escrofuloso** que padecía un glaucoma en el ojo izquierdo y la anciana que sufría del corazón, agraváronse notablemente.

El muchacho, de la noche a la mañana, se vio **aquejado** de agudísimos dolores que nada podía calmar, y pasábase las horas en un grito. Al principio, cuando llegó Esteban a Palomas, este enfermo tenía el ojo hinchado, duro y casi blanco; pero veía con él los bultos, como detrás de una niebla, y aun el chico iba a la escuela y jugaba por las calles; luego había ido **abultándosele**, poniéndosele sensible y adquiriendo un color de ámbar y una tensión alarmantísima. Sin embargo, su martirio databa de unos días: tanto se le inflamó, que no podía cerrar los párpados, y al lado de la niña, borrada en la confusión de aquella masa lamentable, iniciábase una ampolla de pus, un absceso que dejó al médico aterrado.

No era especialista. Hacía falta operar, tal vez, o

cuando menos medicinar con un acierto y con un completo conocimiento de que sus libros de estudio general no bastaban a ilustrarle. Los leía desesperadamente, buscándole una salvación al ojo del chiquillo y a la vida de la anciana, que asimismo tenía en **zozobra** a su familia, y pasábase los días enteros estudiando sin descansar un minuto -a no ser cuando con apremiantísimas llamadas hacíanle ir a ver a estos enfermos.

La anciana, la tía Justa la Espartera, aún se hallaba en situación más deplorable; Esteban temía que... se muriese... ¡que se muriese!... Y que se muriese... ¡sin que él ni supiera quizá lo que tenía!

Volvíase **hidrópica**, habíasele iniciado desde la última semana un ataque cerebral, con gran torpeza en ambas piernas, y venía acusando fiebre por las tardes. Guardó cama, y quedaba su pobre casa, **destartalada** y fría, en muy triste desamparo. Tres nietecitas suyas, de seis años la mayor, sin madre, y cuyo padre tenía que irse a las faenas de los campos, halláronse atenidas a la ajena caridad. No cesaban las vecinas de ir a prodigarlas sus cuidados, estableciendo turnos de guardia, en lo posible; pero se cansaban, al prolongarse aquella situación, y frecuentemente el médico encontraba a la enferma sola, sin sentido, en el camastro, y a las infelices criaturitas en un rincón llorando y tiritando acurrucadas.

-¡Ah, por Dios! ¿No tenéis lumbre?

Las mujeres que acudían explicaban que no querían dejársela encendida porque no se fuesen a quemar.

Esteban acercábase a tía Justa, la reconocía una y otra

vez con gran detenimiento y sentábase después, mirándola y perdiéndose en hondas reflexiones. ¿De qué índole pudiera ser el ataque que ya teníala sin movimiento medio cuerpo, la boca desviada y los párpados inertes?... Se iban perdiendo los reflejos y el coma aumentaba sin cesar la paralización de la garganta. Meditaba, sí, meditaba el médico, allí sentado y contemplando a la infeliz como a una esfinge impenetrable.

Era que en algún libro acababa de estudiar cualquier dolencia entre cuyas complicaciones figuraban los ataques y espontáneamente venía estas veces por comprobar si conviniera con el cuadro presentado por la enferma. El diagnóstico se le negaba, se le escapaba, se le había escapado siempre, también, lo mismo que el del ojo del muchacho, danzando entre una complejidad de síntomas que parecían corresponder no a uno, sino a varios procesos **morbosos** en tremenda confusión.

Él había encontrado a esta mujer padeciendo desde mucho tiempo atrás, reumática y **palúdica**, y cuando la reconoció por vez primera creyó hallarla afectados el hígado, el corazón y acaso los riñones. Pero en la cadena de afectos, ¿cuál había sido y seguía siendo el principal, el primitivo, el que exigiera fundamentalmente la atención y del cual los otros dependiesen?... No había logrado saberlo, y menos fácil, aunque más urgente, aparecíasele **empeño** tal ahora que no iba quedando nada sano en el débil organismo que rendíase a la muerte poco a poco.

Las vecinas le veían absorto, sin osar interrumpirle; él levantábase de tiempo en tiempo a contar el pulso, a

retirar el termómetro, a percutir de nuevo el **bazo**, el corazón... y partía con desaliento, con ira y vergüenza de sí mismo, con un exasperado afán de continuar estudiando en otros libros nuevas cosas.

Repetíanse las visitas al niño y a la anciana varias veces cada día, y durante muchos siguieron repitiéndose sin que el joven consiguiese disipar sus confusiones. ¿Qué había de verdad de realidad, para él desconocida, en el fondo del ojo de aquel chico y en el cuerpo todo de esta enferma? Llegaba a casa y reanudaba su lucha con los libros; llamábanle a comer y no comía -amargo el paladar y él ansioso únicamente de volver a encerrarse en el despacho. Daban las doce, la una, las tres de la madrugada, y en vano su mujer le invitaba desde el lecho a descansar.

Jacinta no dormía tampoco. Transíala la inquietud, la **tétrica** y como insensata excitación de su marido. Si allá al amanecer lograba al fin que se acostase, sentíale dar vueltas junto a ella y encender la luz, a lo mejor, para tornar a la áspera obsesión de los estudios. En ocasiones, llamándola a la alcoba durante el día, o despertándola de noche, hacíala desnudarse o la desarropaba y descubría para ir adquiriendo en ella misma prácticas de percusión y auscultación. Poníale al aire la zona del corazón, del hígado, y allí, inclinado sobre el blanco y palpitante cuerpo de amorosa, trataba de perfeccionar su conocimiento normal de aquellas vísceras, por ver si al día siguiente podía con más destreza utilizarlo en el diagnóstico de la vieja infeliz cuyos **edemas** estorbábanle el examen.

-¡Mora, Jacinta, no sé nada! ¡Nada! -acababa por

confesarla, en una explosión de llanto-. ¡Se muere esa mujer, y no puedo ni saber de qué se muere!

Llorando ella a su vez, al verle en tan profundo desconsuelo, trataba de calmarle:

-Pero, hombre, ¡de **reúma** al corazón! ¿No me lo has dicho?... ¡Además, de tantos años como tiene, que de algo la gente ha de morir!

-¡No, Jacinta, no! ¡Un médico, un médico que lo fuese de verdad, quizá la salvaría... y yo la estoy matando!

-¡Por Dios, Esteban, por Dios!

Estrechaban el abrazo y seguían llorando largamente.

Así solían quedarse dormidos, o a mejor decir, **amodorrados**. Esteban, sobre todo, en unas horas demasiado breves para la acerbidad de su sufrir; por impío contraste, soñaba con plácidos recuerdos de otras épocas... -y al despertar, las moscas y mosquitos, que no faltaban ni en invierno, y el mezquino cuarto de baja bóveda, parecido a un panteón y lleno por los tufos de la vela y del tanto fumar en los insomnios, volvíale a la impresión de sus angustias.

Se levantaba y se iba a la visita.

Una mañana, cuando al curar al niño del glaucoma alegrábase de ir oyéndole a su madre que se le habían calmado los dolores; cuando él atribuía el milagro a la instilación de cocaína dispuesta en la tarde anterior..., en cuanto separó los **apósitos** sufrió un espanto que le hizo empalidecer como ante un crimen. El ojo habíase vaciado; llenas las **vendas** de pus, no quedaba entre los párpados hundidos más que una úlcera **afrentosa**.

Temblaba. Aunque tanto temió que aquel absceso se rompiese, acarreando la pérdida del ojo, el hecho en sí, ya consumado, el hecho, con su bruta realidad, venía a presentarle al pobre médico la cruda acusación de su ineptitud para evitarlo. Sorprendidos los parientes del chiquillo, pero aún más sorprendido Esteban de verlos al poco conformarse, casi celebrar que el incidente pusiera término al penar de la criatura, «ya que el ojo de nada le servía»... no por esto, que habríale sido bien estúpida disculpa, partió de allí con menos desaliento.

Para su **baldón**, quedaría en Palomas el niño aquél, el **tuerto** aquél, cada vez que se lo tropezara por las calles, igual que el Coguta, a quien habíale dejado torcidas las narices... Y ¡ah!, ¡cómo lo grotesco de tal consideración hízole sonreír con un sarcasmo que se le hundía por las entrañas! ¡Tragedia cómica, la suya..., en un ridículo macabro, que quizá ni a su propia bonísima Jacinta podría inspirarla una piedad sin menosprecios!...

Marchaba como un borracho. Hacía un espléndido sol, y lo veía turbio, cual si la luz fuese filtrada en los espacios por lúgubres crespones.

Entró a visitar a dos palúdicos de aquellos que incluso sabían mejor que él administrarse la quinina, y al salir vio que venía buscándole Román el tuerto barberillo, todo en prisas, según por todas partes danzaba siempre, con el lío de las navajas en la mano.

-Don Esteban, váyase de contao a casa de Juan, que está dede va pa cinco días mu malo con la fiebre.

-¿Qué Juan? ¿Con qué fiebre?

-El albañil. El de la Cuesta de los Cojos. Con la fiebre

que anda. Yo pasaba, ¿sabe usté?... Me dio por mirá por la ventana, al oí una juelga de borrachos, y alargáronme un vaso de seguía...; entré y le vi en la cama, y los borrachos alreó...; pero Odulia, su mujé, que lloraba en er pasillo, me hizo señas y ma pedío que vaya usté en secreto, pues no quiere el bestia del marío; ¡y condiós, que me espera pa afeitalo el tío Retumba!

Partió Román, y Esteban tomó hacia la Cuesta de los Cojos.

La mujer, que esperábale en la puerta, le enteró de que su hombre había pasado la noche horriblemente, con un calor que se abrasaba, cantando, delirando, pegándola hasta que accedió a llevarle morcilla y vino, y poniéndose después a dar por todo el cuarto vueltas de carnero. Le pasó al cuarto. Acompañaban ahora a Juan tres amigos de taberna, y uno de ellos, el ex caminero Pascasio, alegre viejecito de babosa boca y ojos oscilantes, hacía el juego, coreado por los demás, a las burlas insensatas del enfermo, las cuales no supo Esteban si atribuir a su embriaguez o a sus delirios. Borrachos todos, como **cubas**. Tenían dos jarras de vino, y empeñábanse en que el médico bebiera. Creían el **mostagán** la única medicina digna de tal nombre.

Mientras Esteban le reconocía, a grandes gritos cantaba el **Himno del Riego** el albañil. La lengua veíasele negra y seca; los ojos hundidos y amarillos; marcó el termómetro 35 grados, a pesar de que ardían las manos y la frente del enfermo entre sudores pegajosos, y aparecía, en fin, de extrema gravedad la situación. El joven, después de recetar, se creyó en el caso de

advertírselo a los compadres, recomendándoles silencio, y ellos contestáronle con afables risotadas:

–¡Echese un trago!

–¡Qué grave ni qué nada, naide, mientras vea usté que **empina el codo**, don Esteban!

–¡Así mos curamos nosotros, y denguno estamos muertos!

Quedáronse bailando y **jaraneando** en torno de la cama.

Esteban, nuevamente en la calle, llegó a temer que hubiese pronunciado su pronóstico con harta ligereza. Si la situación del albañil debiérase a la borrachera más que al mal, quería decirse que el mal habría cedido y que el enfermo pudiera hallarse bueno por la tarde. Entonces se mofarían del médico los tres compadres, cuyo instinto no habría hecho esta mañana más que festejar la mejoría.

El aspecto bufo, pues, de sus médicas funciones, tanto por la falta propia de un sólido criterio, cuanto por la estupidez de clientes tales como Juan el albañil, seguía envolviéndole en ridículo; y reíase, él, reíase también de él mismo, con tristezas infinitas, de ante mano despreciándose más que nadie le pudiese despreciar...

¡Nada como semejante sensación hubiera nunca concebido de espantoso!

Pero en casa de tía Justa, la mala suerte, la implacable suerte, pudo retonarle aún a la dramática intensidad de su tormento. La anciana agonizaba. Fijos los opacos ojos en el techo, hervía en su boca inerte el **estertor** de un

lúgubre agujero. Alrededor de la cama veíase a su hijo, a las vecinas y al barbero Potes -quizá para la urgencia llamado porque ya del médico desconfiara todo el mundo. El tío Potes, con las gafas puestas y con su ademán heroico, pulsaba a la enferma, reloj en mano; y al ver a Esteban, le hizo sitio y le indicó:

-Hijito, hijito... ¡Esto se va!

Bajó la voz, y díjole en la oreja, como un secreto de lata ciencia que sólo debiesen escuchar los iniciados:

-¡Fumaba en pipa y ha dejado de fumar con unos **vexicantes**!

-¿Qué? -tuvo que inquirir el joven.

-Que, ¡nada, que fumaba... y mira, mira hijito!

Por su borrachera, que hacíase sentimental en las desgracias, el tío Potes tuteaba a Esteban. Aludía a la soplante respiración del coma que la enferma había tenido, y a las **cantáridas** puestas en los pies.

El médico, consternadísimo, sin saber qué hacerse, pero resuelto a pelear por sus últimos prestigios con una comedia de **relumbrón** y de aparato, aplicó el termómetro, investigó la reacción de las pupilas a la luz, por medio de una lupa, y púsose a auscultar, últimamente. El **fonendoscopio**, con sus níqueles y sus rojos auditivos, causaba siempre efecto extraordinario.

-Hijito, hijito... -volvió a decirle solemnísimo el tío Potes-, ¿te parece a ti... le parece a usted... que le establezcamos a la enferma unas **almorranas** artísticas..., y la Unción, si le parece también a la familia?

–¿Qué? –tuvo nuevamente Esteban que indagar ante aquel **sibilítico** lenguaje.

Y hubiérase reído, a no impedirlo sus angustias. El tío Potes quería decir unas hemorroides artificiales, valiéndose del **acíbar**, y además los Santos Oleos.

Aceptó la idea de éstos, púsole a la enferma una inyección hipodérmica de éter, y se apresuró a alejarse de la estancia fúnebre en que un ignorantísimo barbero, y él, todavía más ignorante, así, con una tan risible como criminal impunidad, jugaban entre los incautos aldeanos a la muerte y a la vida.

Acabó de cualquier modo la visita, y fue a encerrarse en su despacho. No estudiaba... ¿a qué?... Sabíase vencido y agotado. A ratos lloraba; y en otros, al sentir a su mujer, que no cesaba de entrar a consolarle, quedábase en los éxtasis de una fija calma de locura.

–¡Vete, Jacinta, vete! ¡Dejame estudiar!

Abría el libro; y ella, con desolación tremenda, se recogía con Nora en la sala para rezar juntas el rosario, pidiéndole a Dios el término de tanto sufrimiento.

El murmullo del rezo iba creciendo en su fervor, y Esteban, a través de las puertas, escuchábalo como una oración fúnebre por todos. La ruina, sí, de su familia. El llanto o la vocecita del niño alguna vez, saltando sobre el clamor de la plegaria, clavábasele en el pecho como una inculpación de la inocencia. ¿Qué iba a ser del pobre ángel? ¿Por qué, incapaz él de sostenerla, creó esta vida de belleza y de candor?

Le echarían del pueblo. Iríanse a vivir o a morir como

mendigos. Por la casa se tendían tétricas sombras según iba, allá en la suya, muriéndose la anciana.

Lo que predominaba en la desolación de Esteban era su áspera sensación de criminal cobarde, de hipócrita asesino. Tan cobarde, que se alegraba, al menos, de ver cómo iba transcurriendo el día, el día eterno, el día cruel, sin que le llamasen más, siquiera, para ver a aquella mujer que agonizaba. Tan hipócrita, que cuando noches atrás propúsole al hijo de ella una consulta, y éste se excusó por su confianza en él y su falta de recursos, no supo decidirse a pagarla de su bolsillo tras la neta confesión de que hacía falta para no dejar morir a un ser humano como a un perro. ¡No, pospuso al egoísmo de su crédito la vida de la enferma!

Había sido un desastre la comida. Comieron lágrimas y amarguras de sus bocas Jacinta y él; y Nora, también llorando, retiraba íntegros los platos. Luego volvió Esteban a encerrarse. Siempre con el libro abierto, en disculpa de su insano afán de soledad, fumaba mucho y miraba volar las moscas, cuyo monótono zumbido adormecíale la conciencia. La faz desencajada de tía Justa no se le borraba de delante de los ojos.

[...]

Para conversar y analizar

1. Los dos casos médicos que vemos aquí tienen que ver con una anciana y un chico. Describen lo que sufren cada uno – los síntomas y la reacción del médico.
2. ¿Qué es la actitud de Esteban frente a los problemas sanitarios que enfrenta en el pueblo? ¿Cuáles son unas palabras que se emplean para describir su situación?
3. Haga una lista de las terminología médica que se emplea en esta selección. ¿Les parece parte del realismo incluirlo? Por el empleo de palabras y las técnicas mencionadas, ¿hay evidencia que esta narrativa tiene lugar al principio del siglo 20?
4. ¿Podrían hacer comparaciones entre la situación del médico aquí y otras situaciones que conocen (o por la lectura o por la experiencia)? ¿Es más semejante a cuál otra obra que hemos visto hasta el momento (y por qué)?
5. ¿Tienen unas ideas acerca de lo que podría hacer Esteban para enfrentar mejor esta situación?

“Oda al laboratorista” (Chile 1954) de Pablo Neruda

Mural de Pablo Neruda (1904-1973) en Santiago de Chile. Foto tomada por Rafa Alves 30 de marzo 2012

Pablo Neruda es el seudónimo de Ricardo Eliécer Neftalí Reyes (1904-1973) que nació en Parral, Chile, una ciudad 350 kilómetros al sur de la capital Santiago. Neruda, uno de los poetas latinoamericanos más conocidos mundialmente, representó a Chile como diplomático en varios lugares. En España en 1936 declaró apoyo al lado de los republicanos contra los fascistas; en París organizó un congreso de escritores antifascistas. En 1944 cuando volvió a Chile se unió al partido comunista y siguió involucrado en la política todo el resto de su vida. En 1971 recibió el Premio Nobel de Literatura y en 1973 murió de un infarto poco después del golpe de estado contra el presidente de Chile Salvador Allende. Sus libros de poesía mejor conocidos son *Residencia en la tierra* (1925-1935) y *Canto general* (1950); este último trata la historia de América latina en la forma de un poema épico.

“Oda al laboratorista” apareció en el libro *Odas elementales* (1954). Con él, Neruda introduce una nueva forma de poesía dentro de su obra, que busca la belleza en las cosas de todos los días. Para esta nueva visión Neruda usa la forma de la oda, heredada de los griegos, especialmente su carácter de celebración y, como en la forma griega, la estructura en tres partes. Neruda escribe sus odas utilizando lenguaje llano para un público amplio. Escribió odas al tomate, a la alcachofa y a la cebolla, al aire, al fuego, a la lluvia, a la alegría y a la claridad y al hombre invisible, entre otros temas. Muchas de sus odas tienen contenido social.

En “Oda al laboratorista”, el humilde laboratorista trabaja solo con

su microscopio, estudiando las muestras de sangre, semen y orines que llevan a la diagnosis de enfermedades. Preste atención al modo en que la oda describe al laboratorista y a su trabajo científico y cómo su labor caracteriza este aspecto científico de la medicina.

Prepárese

- Busque en el Internet y escuche una grabación de Neruda leyendo alguno de sus poemas.
- Busque imágenes de sangre, semen y orinas bajo el microscopio. ¿Qué es lo que un o una laboratorista busca en estas imágenes? Y si usara su imaginación creativa, ¿qué podría ver en ellas?
- Mientras lea el poema, forme con el ojo de la mente las imágenes que el poeta describe. Preste atención a lo que usted piensa y siente al leer las metáforas que usa.
- Preste atención a las tres partes del poema. ¿Qué diferencia cada parte de las otras? La segunda parte comienza con el verso "Un nimbo negro" y la tercera parte comienza con los versos "Luego / el descubridor".

Para leer

Pablo Neruda, "Oda al laboratorista." *Selected Odes of Pablo Neruda*, with translations by Margaret Sayers Peden, University of California Press, 2011, pp. 66–71. Google Books.

Se puede leer "Oda al laboratorista" en el sitio de la Fundación para el Conocimiento Madrid.

Para conversar y analizar

1. Hay varias entidades principales en el poema: el laboratorista, el laboratorio, el cuerpo humano y la enfermedad. ¿Cuáles cualidades le da el poema a cada una? ¿Cómo funcionan el lenguaje poético para darles sentido a estos elementos, especialmente la imagen, la metáfora y el mito?
2. Un campo semántico es un grupo de palabras que se relacionan entre sí por tener significados en común. Por ejemplo, las palabras asiento, banquete, butaca, silla, sillón, sofá y taburete forman un campo semántico porque todas se refieren a muebles en que se sienta. ¿Cuáles son algunos campos semánticos evidentes en el poema y qué contribuyen a su significado?
3. ¿Cuáles recursos poéticos predominan en el poema? ¿Qué efecto expresivo tienen? ¿Cuáles son los más expresivos en este poema?
4. ¿Cómo caracteriza el poema la actividad de la medicina?
5. "Oda al laboratorista" tiene tres secciones, marcadas por un espacio entre cada sección. ¿Qué hace el laboratorista en cada una de las secciones?

Puliwen ñi Pewma. Sueños de un amanecer

(Chile 2002) de María Isabel Lara Millapan

La profesora universitaria y poetisa mapuche chilena María Lara Millapandurante la mesa de lectura de poetas mujeres indígenas en la Feria Internacional del Libro de Santiago. Sala Pedro de la Barra de la Centro Cultural Estación Mapocho, 04.11.2016

Los siguientes poemas son una selección del libro *Puliwen ñi Pewma. Sueños de un amanecer* (2002) de la poeta María Isabel Lara Millapan. Lara Millapan nació en la comunidad mapuche Chihuimpilli en la comuna de Freire, 30 kilómetros al sur de Temuco, Chile. Estudió Educación en la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde hoy es profesora. Hizo su doctorado en Didáctica de la Lengua y Literatura en la Universidad Autónoma de Barcelona.

Los mapuches resistieron la dominación española por más de 350 años. Hoy existen más de un millón de personas que se identifican como mapuches y que viven en Chile y Argentina. Hoy sigue una fuerte actividad política entre esta población que sufre altas tasas de pobreza y constantes presiones y ataques contra su control de tierras y recursos.

Cuando era niña, Lara Millapan aprendió de su madre y sus tíos abuelos a "observar y a escuchar la tierra, conocer el nombre de los árboles, observar las estrellas, y ver cómo se presentaría el tiempo al día siguiente, a sentir el viento, la naturaleza". En 2002, publicó su primer libro de poesía, *Puliwen ñi Pewma. Sueños de un amanecer*, en mapudungun, el idioma de los mapuche, y en español. En 2014 publicó su libro *Kimün*, que enseña mapudungun a los niños por medio de la literatura.

Lara Millapan participa en un florecimiento de la poesía mapuche que fue introducida a la cultura impresa con el primer libro del poeta Leonel Lienlaf, *Se ha despertado el ave de mi corazón* (1989). El idioma mapudungun fue marginado de la cultura dominante hispana por siglos, a pesar de que lo hablan hoy más de 200,000 personas. El mismo nombre "mapudungun" crea una relación entre los conceptos de territorio, naturaleza y sonido. Estas relaciones también se encuentran en el libro de Lara Millapan.

Los siguientes poemas tratan de la vida, la salud, la enfermedad y la medicina. La medicina mapuche une la relación con el mundo natural con la práctica espiritual. El sentido sagrado de la vida es integral a los conceptos y experiencia mapuches del cuerpo y alma, de la salud y de la enfermedad. El estado de salud requiere el equilibrio entre el ser humano, la naturaleza, y lo sobrenatural. El equilibrio se da entre energía positiva y negativa y entre "el individuo, su comunidad y la naturaleza". Cuando hay una transgresión de estas relaciones de equilibrio, cuando el alma y el cuerpo no funcionan "como una sola voluntad de ser y hacer, con una única e íntegra intención" el desequilibrio permite entrar la enfermedad en el cuerpo. Además de formar parte del equilibrio necesario para la salud humana, la naturaleza también provee plantas medicinales para los rituales de sanación. Estas creencias y prácticas culturales acerca del cuerpo y de la salud son centrales a los poemas de Millapan.

Prepárese

- Busque en el Internet videos de los poetas mapuches, leyendo su poesía en mapudungun y escuche el sonido del mapundungun.
- Los poemas que siguen tienen nombres que se refieren a elementos naturales y a procesos humanos: pewma/sueño; kintu/visión; foye/árbol sagrado con propiedades

antibacterianas y cicatrizantes; aliwen/otro árbol. Los versos hablan de la comunicación entre la voz poética y la naturaleza. ¿Cómo podrían relacionarse estos temas con un concepto de la medicina? Para usted, ¿la naturaleza juega un papel en su salud y enfermedad? ¿Cómo?

- OJO: Es especialmente importante leer las notas al pie de página para poder entender los poemas, por su uso de palabras en mapundugun. También hay que tomar en cuenta que estas notas fueron añadidas en *Para vivir con salud*, pero en la publicación original la poeta no las ha puesto.
- Aunque usted no sepa leer mapundugun, ¿por qué podría ser importante incluir los poemas en mapundugun aquí?

María Isabel Lara Millapan, poemas de *Puliwen ñi pewma. Sueños de un amanecer* (2002)[23]

PEWMA

Anümka ñi rarakun
Lleniey üñüm ñi dungun,
Apon küyen

23. En *Poetry of the Earth: Trilingual Mapuche Anthology*. Edited by Jaime Luis Huenún. Trans. Víctor Cifuentes Palacios, et al. Interactive Publications, 2014. Incluido con permiso de Interactive Publications

Niey tami rakiduam,
Puliwen tami llellipun
Pülef mawun mew,
Fey kürüf niey tami ülkantun
Inaltu lewfu püle.

PEWMA

El susurro de los árboles
Tiene el mensaje de las aves,
La luna llena, tiene tu pensamiento,
El amanecer tus ruegos
En la llovizna, y el aire
Tu voz que canta a orillas del río.

KINTU

Tripan ñi trekayal mawida püle
Ramtufin kürüf
ñi elkünüken ñi dungun anümka mew,
Kiman rayüle folil
Pünchonule pewma,
Kiñetule taiñ dungun
Ka mapu elkenoelyinmew pu trafia.

Wiñotuayin may taiñ ültantun mew,
Tripapale antü
Kayi choyüpe mawida
Fey dañeaiñ taiñ püllü,
Ka mongeaiñ
Inaltu lewfu
Dunguaiñ üñüm engo
Nütüaiñ taiñ tremolketuelchi tapül

Antü ñi kutran mew
Fewla inchiñ taiñ kidu ngetual.

KINTU

He salido a caminar por las montañas
Y he preguntado al viento
Si guarda su voz entre los árboles
Entenderé cuando florezcan sus raíces
Y no se marchiten los sueños,
Cuando se unan nuestras palabras
Y no nos distancie la tarde.

Hemos de retornar entonces con nuestros cantos,
Cuando salga el sol,
Hemos de permitir germinar el bosque
Y anidar en la tierra nuestro espíritu,
Para volver a vivir cerca de los ríos
Hablar con las aves
Palpar las hojas que sanan el dolor del tiempo
Cuando queremos ser nosotros mismos.

INCHE TAÑI PEWMA

Inche tañi foye
Tañi pu küwü dipufi tami pu tapül
Wangülen ñi ñüküf mew.

Küyen ñi rüpü mew
Trafmenew tami pu folil, pilkach, rayen ka ngefûn,
Fey trekan tami mongen mew
Tañi piwke ñi pu lemuntu püle.

FOYE MÍO

Foye mío
Mis manos han alcanzado tus hojas
En el misterio de las estrellas.

En el camino de la luna
Me vinieron a encontrar tus raíces, ramas,
Flores y frutos,
Y caminé con tu vida
Hasta los bosques de mi corazón.

ALIWEN

Ilkaluwan pu aliwen mew
Fey nütrimkayan trukur engo
Ñi pelom trekan
Yeniey tañi pu che ñi dungun.

Ilkaluwan rangintu mawida ñi rayen mew,
Katruna kuyfi pewma, liftuan ñi rakiduam
Külon tapul engo.

ALIWEN

Me refugiaré entre los árboles más antiguos
Y hablaré con la neblina,
Su paso visible e invisible
Tiene la imagen de lo sagrado de mi pueblo.

Me refugiaré entre las flores de la montaña,
Cortaré el lejano sueño y despejaré mi
Pensamiento con hojas de maqui.

Para conversar y analizar

1. ¿Cómo se representa el conocimiento en los poemas? ¿Qué tipo de conocimiento hay? ¿Cómo se llega a ese conocimiento?
2. ¿Cuáles imágenes parecen representar la salud? ¿Qué elementos incluye la salud en estos poemas? ¿La concepción es similar a la manera en que usted concibe de la salud?
3. ¿Cómo se relacionan la voz poética, la naturaleza, el conocimiento y la medicina?
4. ¿Cómo sugiere el último poema las relaciones que existen entre la comunidad y la salud?
5. ¿Cómo reacciona usted intelectualmente a los poemas? ¿Qué efectos cree usted que los poemas buscan evocar en el público?
6. ¿Cómo difiere del conocimiento de la salud y la medicina aquí al de "Oda a un laboratorista"?

Casas de fuego, Dir. Juan Bautista Stagnaro (Argentina 1995)

Casas de fuego (1995) es una película argentina del director Juan Bautista Stagnaro. Representa la lucha del Dr. Salvador Mazza contra el mal de Chagas en el Noroeste de la Argentina en los años 1920. Es una película biográfica e histórica, que como toda película biográfica ficcionaliza aspectos de su tema por motivos artísticos.

Fue producido por el Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales, Juan Bautista Stagnaro, y Aleph Producciones. Ganó múltiples premios, incluso el premio especial del jurado del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana (Cuba) 1995; fue nominada por mejor película en el Festival de Cine de Gramado (Brasil) 1995 y en el XX Festival de Cine Latinoamericano de Trieste (Italia).

El mal de chagas "es incluida por Médicos sin Fronteras, junto con otras cuatro, en un grupo que denominan 'enfermedades olvidadas', que se caracterizan por presentar las siguientes peculiaridades: estar presentes mayoritariamente en países en vías de desarrollo y afectar a millones de personas y a pesar de ello, ser las grandes olvidadas de la industria farmacéutica por tener un tratamiento caro, ineficaz o inexistente." [24]

El Dr. Salvador Mazza identificó y combatió el mal de Chagas en la región de Jujuy, en el noroeste de la Argentina. Es una región pobre y aislada, lejos de la capital de Buenos Aires. Su lucha se entiende mejor en el contexto de la compleja política cultural de la Argentina a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Al quitar al dictador Juan Manuel de Rosas del poder en 1852, el Partido Autonomista Nacional (PAN) buscaba convertir la Argentina en una nación europea: privilegiaron una identidad blanca y rechazaron el valor de las culturas indígenas. Antes de ser elegido presidente, el general Julio A. Roca había dirigido una campaña de exterminación contra los indígenas del sur de la Argentina. Las regiones más afectadas por el mal de Chagas fueron las provincias del noroeste de alta población indígena: eran regiones que no les importaban al PAN y a los científicos que dominaban la academia en Buenos Aires. Sin embargo, a mediados de la década de 1910, sectores de la élite

24. Laura María Moratal Ibáñez, et. al., "Mal de Chagas: la enfermedad de la pobreza, *Casas de fuego* (1995)", *Revista de medicina y cine*, vol. 2, no. 2, abril de 2006.

regional del noroeste del país, que basaban la identidad nacional en los criollos y el valor simbólico de los indígenas, abrieron posibilidades para la Misión de Estudios de Patología Regional que inició Mazza en 1926.

Las películas biográficas no siempre son absolutamente fieles a la realidad histórica. Lea la siguiente crítica y reflexione sobre cómo usted respondería al Dr. Jörg. En 1997, salió en la *Revista da Sociedade Brasileira de Medicina Tropical* una carta al editor de Miguel Eduardo Jörg, Doctor en Ciencias y en Medicina, que dirigió la Misión de Estudios de Patología Regional Argentina (MEPRA) después de la muerte de Mazza. En su carta critica las ficcionalizaciones de la película.

> Ha sido armada sobre la base de innúmeras falsedades, con personajes inexistentes en la realidad, escenas irreales deformación de incidentes y personas triviales dando contornos seudo-pasionales, trastocando las relaciones matrimoniales del protagonista, con absurdos, como la quemazón de ranchos para eliminar las vinchucas (una situación que sólo se produjo cuando una epidemia de peste bubónica en Salta obligó a tal medida por razones epidemiológicas muy particulares). Incluso con un disparate atribuyendo la muerte de Mazza a enfermedad de Chagas (una suposición debidamente desmentida hace años, pues era leyenda armada sobre un falso electrocardiograma armado por un autor delirante) cuando por múltiples documentos se conoce que su muerte se debió a un infarto gigante de miocardio. Este relato fílmico configura-pese a su declaración de versión libre lo que no justifica ni autoriza la mendacidad-una verdadera situación de falseamiento histórico que es indispensable sea conocido por el público y el mundo profesional.[25]

25. *Revista da Sociedade Brasileira de Medicina Tropical*, vol.

Prepárese

- Consulte un mapa de la Argentina para apreciar la distancia entre Buenos Aires, la capital de la Argentina, y Jujuy, la ciudad provincial donde el Dr. Mazza hizo mucho de su trabajo sobre el Mal de Chagas. Haga investigación en el Internet de las etnias o demografía de Jujuy, Salta y Buenos Aires. ¿Cuáles diferencias percibe usted en la representación de cada región?
- Tomando en cuenta la información de esta introducción, ¿qué tipo de historia espera usted? ¿Quiénes serán los protagonistas? ¿Cuáles serán los conflictos que hay que resolver?
- Vea el siguiente video en que se escucha la voz de una mujer argentina de un pueblo rural, en que habla de su experiencia con el mal de Chagas:

Se excluyeron uno o más elementos interactivos en esta versión del texto. Puedes verlos en línea aquí:
https://opentext.ku.edu/paravivir/?p=67#oembed-4

Se excluyeron uno o más elementos interactivos en esta

30, no. 3, May/June 1997, doi.org/10.1590/S0037-86821997000300014

versión del texto. Puedes verlos en línea aquí:
https://opentext.ku.edu/paravivir/?p=67#oembed-5

Para conversar y analizar

1. ¿Cuál es la interpretación que da la película de las barreras de acceso a servicios de salud en Jujuy en relación al mal de Chagas?
2. ¿Cómo entran las relaciones socioeconómicas y el poder político a nivel nacional e internacional en el mal de Chagas, según la película?
3. Piense en la estructura de la trama: ¿cuál es el significado que la trama le da al problema de la enfermedad y la falta de acceso a la salud y su solución?
4. Piense en la película como una película biográfica (*biopic*). ¿Cómo caracteriza la película al Dr. Mazza? ¿Cómo afecta el hecho de que es una película biográfica a la interpretación del conflicto y su resolución?
5. ¿Cómo respondería Usted a la crítica del Dr. Jörg?
6. ¿Cómo utiliza la película el lenguaje cinematográfico para conmover al público?

Créditos

- PicassoCienciayCaridad © Pablo Picasso
- St. Isidoro De natura rerum © Diagrama en base a un diagrama de San Isidro, hecho por KJMcKnight
- Atl
- Tetl adaptado por Visual Lexicon of Aztec Hieroglyphs, ed. Stephanie Wood (Eugene, Ore.: Wired Humanities Projects, University of Oregon, ©2020). is licensed under a CC BY-SA (Atribución CompartirIgual) license
- Acamallotetl, Códice Badiano © Mediateca, INAH, Gobierno de México is licensed under a Dominio público license
- Conaxocotl
- Picture1
- Salero Edo is licensed under a CC0 (Creative Commons Zero) license
- Felipe Trigo © Biblioteca de Humanidades is licensed under a Dominio público license
- Mural de Pablo Neruda is licensed under a CC BY-SA (Atribución CompartirIgual) license

Capítulo 5: Cuerpo, género y sexualidad

El sexo y el género sexual en la salud

El cuerpo y la salud están íntimamente conectados. Por una parte, la enfermedad, la vejez, el acercamiento de la muerte, todos estos estados traen cambios a nuestra experiencia del cuerpo y en esa parte de nuestra identidad que se ubica en el cuerpo. Por otra parte, nuestra experiencia del cuerpo está moldeada por las culturas en que vivimos. La manera en que otros perciben nuestro cuerpo y nuestra identidad en relación al cuerpo están formadas dentro de ideas y actividades de vida culturales. Finalmente, el modo en que los profesionales de la salud comprenden el cuerpo—nuestro cuerpo—afecta profundamente los tratamientos y regímenes de salud que nos ofrecen.

En esta unidad, vamos a explorar una variedad de visiones culturales del cuerpo y de modos de sentir, percibir y expresar el cuerpo y sus significados y experiencias. Vamos a pensar en el cuerpo en relación con la identidad y la sociedad: individuo y comunidad; mujer y hombre; raza y etnia. Vamos a pensar en la relación entre el cuerpo y su entorno: el espacio que los seres humanos hemos habitado y habitamos: un continente, una nación, la casa, la cárcel, el cuadrilátero del boxeo, un ambiente natural. Vamos a pensar en las sensaciones físicas de usar el cuerpo en diferentes maneras y vamos a tratar de invitar a los textos a habitarnos con sus imágenes y sensaciones y emociones todas en relación al cuerpo.

El sexo biológico, el género sexual y la sexualidad humana son factores esenciales en la salud y en el acceso a la asistencia sanitaria.

El sexo biológico con que nacemos se relaciona con los sistemas de reproducción, el sistema cardiovascular, los cánceres que nos puedan afectar y muchas otras condiciones que conciernen la salud y el vivir diario. El género sexual, por su parte, se relaciona con las actitudes y experiencias que tenemos como seres humanos, nuestros comportamientos, nuestro uso del sistema de asistencia sanitaria de medicamentos y de terapias.[1] En este capítulo exploramos las ideas y experiencias que los seres humanos tenemos que son afectadas por el sexo biológico, el género sexual, la orientación sexual y la sexualidad humana. Estas ideas y experiencias están fuertemente moldeadas por la cultura y por las fuerzas históricas.

Algunas definiciones: el sexo y el género sexual

Los siguientes términos se han definido desde varias perspectivas: de la genética, la antropología, la filosofía, y los estudios literarios entre otras. Son términos que suscitan debate social. Algunos de estos conceptos llevan a conversaciones incómodas, polémicas o tabúes.

Lo que tienen en común las definiciones que distinguen entre el sexo y el género sexual es que el primero-el sexo-se relaciona con el cuerpo biológico y el segundo-el género-se relaciona con la manera en que la sociedad percibe y trata las diferencias corporales. Una definición relevante del género sexual se encuentra entre los documentos de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) que

1. Regitz-Zagrosek, Vera. "Sex and Gender Differences in *Health: Science & Society Series on Sex and Science*." EMBO Reports 13.7 (2012): 596–603. PMC. Web. 3 Oct. 2017.

buscan proteger a los seres humanos contra la violación de sus derechos. El Comité para la Eliminación de la Discriminación contra la Mujer de la ONU define el género sexual así:

> El término "género" se refiere a las identidades, las funciones y los atributos construidos socialmente de la mujer y el hombre y al significado social y cultural que la sociedad atribuye a esas diferencias biológicas, lo que da lugar a relaciones jerárquicas entre hombres y mujeres y a la distribución de facultades y derechos en favor del hombre y en detrimento de la mujer. El lugar que la mujer y el hombre ocupan en la sociedad depende de factores políticos, económicos, culturales, sociales, religiosos, ideológicos y ambientales que la cultura, la sociedad y la comunidad pueden cambiar.[2]

El género sexual es algo que habitamos como una representación, un *performance*: es decir que constantemente creamos, renovamos o cuestionamos nuestra identidad de género por las acciones que tomamos: las actividades en que participamos; el modo en que nos vestimos, hablamos y caminamos. El género sexual es complejo y muchos individuos se expresan fuera de las normas de género de su sociedad. Una persona que es transgénero es alguien cuya identidad de género no corresponde con su sexo biológico al nacer: una persona con cuerpo biológicamente femenina que se identifica como niño u hombre y viceversa. Además, existe un rico debate intelectual sobre el sistema binario de género que trata de simplificar las normas de género por separar lo que es masculino

2. Comité para la Eliminación de la Discriminación contra la Mujer, Recomendación general N°28 relativa al artículo 2 de la Convención para la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer, CEDAW/C/GC/28, 16 de diciembre de 2010, párr. 5.

y lo que es femenino.[3] Muchas personas se expresan fuera de las normas de género que les corresponden en base a su sexo sin sentirse identificada como persona del otro género. La identidad de género se complica aun más con la intersexualidad: una persona intersex nace con anatomía ambos femenina y masculina. En aproximadamente uno de 1.500 nacimientos, el médico o la médica se enfrenta con una ambigüedad anatómica que le dificulta la asignación del sexo al bebé. Las personas intersex pueden enfrentar dificultades internas y sociales cuando toman una decisión sobre su expresión de género sexual.[4]

La sexualidad y la orientación sexual por su lado son diferentes a la expresión de género. La Organización Mundial de la Salud (OMS) define la sexualidad humana así:

> La sexualidad es un aspecto central del ser humano que está presente a lo largo de su vida. Abarca el sexo, las identidades y los roles de género, la orientación sexual, el erotismo, el placer, la intimidad y la reproducción. Se siente y se expresa a través de pensamientos, fantasías, deseos, creencias, actitudes, valores, comportamientos, prácticas, roles y relaciones. Si bien la sexualidad puede incluir todas estas dimensiones, no todas ellas se experimentan o expresan siempre. La sexualidad está influida por la interacción de factores biológicos, psicológicos, sociales, económicos,

3. Para explorar este debate, un punto de partida puede ser *Queer Excursions: Retheorizing Binaries in Language, Gender, and Sexuality, ed. Lal Zimman por* Jenny Davis, Joshua Raclaw, Oxford UP, 2014.
4. Alice Domurat Dreger, "Ambiguous Sex"—or Ambivalent Medicine? Ethical Issues in the Treatment of Intersexuality," *The Hastings Center Report*, vol. 28, no. 3, 1998, pp. 24-35.

políticos, culturales, éticos, legales, históricos, religiosos y espirituales.[5]

La orientación sexual no es determinada por el sexo biológico ni por la identidad de género. Un hombre "afeminado" no tiene que ser homosexual, ni todas las lesbianas son "masculinas". Se trata de la capacidad que tiene el individuo de sentir atracción por personas de su propio género o de otro género. La homosexualidad se refiere a la atracción por las personas del mismo género; la heterosexualidad a la atracción por las personas del género opuesto; y la bisexualidad como la atracción por personas tanto del mismo género como del opuesto.

Los poemas, dramas, películas y narrativas de este capítulo están organizados por los siguientes temas:

- la concepción y representación del género sexual en relación al cuerpo
- el género sexual y el ejercicio de poder
- cuando la sexualidad y la orientación sexual se complican con la enfermedad y
- la angustia social frente a la ambigüedad de género

Claramente, el tema es mucho más extenso de lo que se pueda tratar con justicia en un capítulo de un libro.

Mientras usted lea estos textos en que entran centralmente el sexo, el género y la sexualidad, busque entender las varias perspectivas expresadas explícita e implícitamente. Examine sus propios preconceptos y cómo estos le hacen reaccionar a las diferentes perspectivas expresadas en los textos. Cuestione su

5. "La salud sexual y su relación con la salud reproductiva: un enfoque operativo." Departamento de Salud Reproductiva e Investigaciones Conexas, Organización Mundial de la Salud, 2018, p. 3.

propia lectura y si usted está proyectando sus preconceptos sobre las voces del texto. ¿Qué diferencias encuentra entre su propia experiencia y entendimiento del género sexual, del sexo, y de la sexualidad y las que el texto representa? ¿Cómo afectarán estas perspectivas diferentes el acceso que un individuo tiene a la salud y a la asistencia sanitaria? ¿Cuáles intersecciones hay entre el género sexual, el sexo, la sexualidad y el ejercicio de poder en las relaciones humanas? Estas preguntas le llevarán a escuchar con mayor atención las narrativas de otros seres humanos, incluso en la clínica, entendiendo mejor la manera en que el género, la sexualidad y la orientación sexual afectan su vida y pueden participar en su enfermedad o en su camino a la salud.

Parte 1: La concepción y representación del género sexual en relación al cuerpo

Esta sección incluye tres textos del siglo 16: un romance acerca de la derrota de don Rodrigo, un soneto de Garcilaso de la Vega (ambos españoles), y un poema contemplativo de la mexicana Sor Juan Inés de la Cruz. Saltamos de estas representaciones históricas del cuerpo al siglo 20 y una amalgama de poemas que tratan el tema desde una variedad de perspectivas y países: de José Asunción Silva (Colombia), Nancy Morejón y Nicolás Guillén (Cuba), Cesar Vallejo (Perú), Blas de Otero y Ana Rosetti (España) y Rosario Castellanos (México). Se cierran las examinaciones literarias del cuerpo y el género sexual cambiando de género literario con un cuento de Oscar Collazos sobre el boxeo y un capítulo de una telenovela, *Betty la fea* (ambos colombianos) que nos ofrecen aun otras perspectivas sobre papeles sociales para hombres y mujeres en contextos bien diferentes.

“El aviso de la fortuna y derrota de don Rodrigo” (España ca. 1450-1510) Anónimo

El rey Don Rodrigo anima a su ejército antes de la batalla de Guadalete, donde los musulmanes terminarían venciendo a los cristianos y comenzarían la ocupación de la península (711 E.C.) Por el pintor Bernardo Blanco y Pérez, 1871 (Museo del Prado, Madrid).

En la tradición oral hispánica, a finales de la Edad Media, empezaron a aparecer baladas narrativas que hoy se llaman romances; se refiere a su conjunto como “el romancero viejo”. Estas baladas trataron temas de heroísmo, guerra, nobleza y amor. Los romances fueron fundamentales en la propagación de un sentido de identidad nacional y en interpretar la historia. Una serie de romances cuenta la leyenda de la derrota de los visigodos católicos por los moros en el año 711. Esta derrota introdujo siete siglos de dominación musulmana de la península ibérica y de convivencia entre moros,

cristianos y judíos. "Aviso de la fortuna y derrota de don Rodrigo" es uno de los romances anónimos de finales del siglo XV que interpreta la derrota del reino visigodo como resultado de la traición que realizó el conde don Julián, gobernador de Ceuta, contra su rey don Rodrigo, vengándose del ultraje de su hija Florinda la Cava.

Las muchas versiones de la leyenda difieren en dónde ponen la culpabilidad por el evento. En todas es central la atracción física del rey don Rodrigo por la belleza del cuerpo de la Cava. El romance "Aviso de la fortuna y derrota" representa al rey don Rodrigo como un hombre joven cuyas emociones lo llevan al amor con la hermosa Cava y también como un rey cuyo cuerpo tiene un fuerte simbolismo político. El cuerpo del noble—sus gestos, sus acciones y su vestimenta—refleja su carácter y poder político. El rey debe seguir las normas católicas del control de las pasiones y de decoro civilizado. El cuerpo de la Cava, la hija del conde don Julián, también tiene un valor simbólico importante, ya que es su deshonra—o sea su pérdida de la virginidad—que motiva a su padre don Julián a traicionar a don Rodrigo y aliarse con los moros contra el rey don Rodrigo.

Hay que tener en cuenta dos momentos históricos al leer el poema: (1) primero, está el momento de la batalla de Guadalete, que resultó un momento decisivo para los cristianos en la península ibérica: el momento en que los musulmanes iban a establecer una presencia dominante en el sur de la península; (2) segundo, el momento en que se compuso esta versión del romance: entre el siglo XV y el siglo XVI. Si esta versión del romance tiene raíces más antiguas, expresa las preocupaciones nacionalistas de una España que se va uniendo bajo el reino cristiano, con una culminación en 1492 con la expulsión de los judíos y la conquista del último reino musulmán, el de Granada. En este momento se forma la nación moderna de España y comienza su expansión imperialista. La derrota de don Rodrigo en el romance responde a este contexto moderno.

El romance es un poema de la tradición oral que usa versos octosílabos con una rima asonante de los versos pares.

Los / vien / tos / e / ran / con / tra / rios,
la / lu / na es / ta / ba / cre / ci / da,
los / pe / ces / da / ban / ge / mi / dos,
por / el / mal / tiem / po / que ha / cí / a,

Esta forma les da flexibilidad a los juglares o sea los trovadores que iban de pueblo en pueblo cantando los romances para informar y entretener.

Prepárese

- Reflexione sobre cómo un pueblo cristiano que ve su creciente poder sobre la región hispánica le dará significado al momento hacía casi 800 años en que perdió su dominación. ¿Cómo vería al rey don Rodrigo que perdió esa guerra y "permitió" la invasión?
- Aquí la relación amorosa entre don Rodrigo y La Cava tiene una importancia central en explicar la derrota. ¿Usted puede pensar en otros momentos de la historia en que una relación sexual entre personas prominentes haya tenido un significado politico? ¿Qué significado se le dio? ¿Cómo se vieron los roles del hombre y de la mujer en esa relación?

Aviso de la fortuna y derrota de don Rodrigo[6]

Los vientos eran contrarios,
la luna estaba crecida,
los peces daban gemidos,
por el mal tiempo que hacía,
cuando el buen rey don Rodrigo
junto a la Cava dormía,
dentro de una rica tienda
de oro bien guarnecida.
Trecientas cuerdas de plata
que la tienda sostenían;
dentro había cien doncellas
vestidas a maravilla:
las cincuenta están tañendo
con muy extraña armonía;
las cincuenta están cantando
con muy dulce melodía.
Allí habló una doncella,
que **Fortuna** se decía:
«Si duermes, rey don Rodrigo,
despierta por cortesía,

6. Anónimo. "Romance del aviso de la fortuna y de la derrota de don Rodrigo." *The Penguin Book of Spanish Verse*, edited by J. M. Cohen, Penguin, 1988.

y verás tus malos hados,
tu peor **postrimería**
y verás tus gentes muertas
y tu batalla rompida,
y tus villas y ciudades
destruidas en un día.
Tus castillos, fortalezas,
otro señor los regía.
Si me pides quién lo ha hecho,
yo muy bien te lo diría:
ese conde Don Julián
por amores de su hija;
porque se la deshonraste
y más d'ella no tenía,
juramento viene echando
que te ha de costar la vida.»
Despertó muy congojado
con aquella voz que oía;
con cara triste y penosa
d'esta suerte respondía:
«Mercedes a ti, Fortuna,
d'esta tu mensajería.»
Estando en esto ha llegado
uno que **nueva** traía,
cómo él con Don Julián
las tierras le destruía.
Apriesa pide el caballo
y al encuentro le salía;
los contrarios eran tantos
que esfuerzo no le valía;
que capitanes y gentes
huye el que más podía.

Rodrigo deja sus tierras
y del **real** se salía;
solo va el desventurado,
que no lleva compañía.
El caballo de cansado
ya mudar no se podía;
camina por donde quiere,
que no le estorba la vía.
El Rey va tan desmayado,
que sentido no tenía;
muerto va de sed y hambre,
que de **velle** era **mancilla**.
Iba tan tinto de sangre
que una brasa parecía;
las armas Ileva **abolladas**
que eran de gran pedrería;
la espada lleva hecha **sierra**
de los golpes que tenía;
el **almete** de abollado
en la cabeza se le hundía;
la cara lleva hinchada
del trabajo que sufría.
Subióse encima de un cerro,
el más alto que allí había;
de allí mira su gente
cómo iba de vencida;
de allí mira sus banderas
y estandartes que tenía;
cómo están todos pisados
que la tierra los cubría.
Mira por los capitanes
que ninguno parescía;

mira el campo tinto en sangre,
la cual arroyos corría.
Él triste de ver aquesto,
gran mancilla en sí tenía;
llorando de los sus ojos,
d'esta manera decía;
«Ayer era rey de España,
y hoy no lo soy de una villa;
ayer villas y castillos,
hoy ninguno poseía;
ayer tenía criados
y gente que me servía,
hoy no tengo una **almena**
que pueda decir que es mía.
¡Desdichada fue la hora,
desdichado fue aquel día
en que nací y heredé
la tan grande señoría,
pues lo había de perder
todo junto y en un día!
¡Oh muerte! ¿por qué no vienes
y llevas esta alma mía,
de aqueste cuerpo mezquino,
pues se te agradecería?»

Para conversar y analizar

1. El poema narra un conflicto y su resolución. ¿Cuál es el significado que les da la narrativa a este conflicto y su resolución?
2. ¿Cómo funciona la antítesis para expresar este conflicto y su resolución?
3. ¿Cómo describe el romance los cuerpos de las doncellas (mujeres vírgenes) y del rey? ¿Qué significados comunican las connotaciones en esas descripciones?
4. ¿Qué relación hay entre los lugares que se describen y la descripción de los cuerpos de las doncellas, la gente del rey, el rey y su caballo?
5. ¿Qué importancia tienen los nombres de las mujeres "La Cava"[7] y "Fortuna"?

7. En 1430, la Crónica sarracina (1430) por Pedro de Corral nombra a la joven por primera vez "La Cava"; este nombre se deriva de la palabra árabe por prostituta. Elizabeth Drayson, *The King and the Whore: King Roderick and La Cava*. Palgrave Macmillan, 2016, p. 38.

"Soneto XXIII" de Garcilaso de la Vega (España 1501-1536)

Supuesto retrato del poeta Garcilaso de la Vega, Galería de Pinturas de Kassel

Garcilaso De la Vega nació en una familia noble en Toledo. Tuvo una extensa educación, que incluyó el estudio de cinco idiomas—español, griego, latín, italiano y francés. Además de su trabajo intelectual, tuvo una carrera militar: sirvió en la Guardia Imperial de Carlos V, comenzando en 1520 y fue recibido como miembro del prestigioso Orden de Santiago en 1523. Como soldado, viajó a Italia, Alemania, Tunisia y Francia. Murió de una herida que sostuvo en una batalla en 1536.

Los intelectuales españoles que lo rodeaban tenían mucho interés en la literatura italiana y fue Garcilaso que introdujo a España la forma del soneto del gran humanista italiano Francesco Petrarca (1304-1374). Los ideales de la expresión artística renacentista incluían la claridad, la armonía y el equilibrio. Esta nueva poesía transformó la expresión amorosa en la literatura española. Su concepto del amor era neoplatónico: en este concepto el alma buscaba la elevación sobre lo material hacia lo espiritual y se creía que la contemplación de la belleza física podía

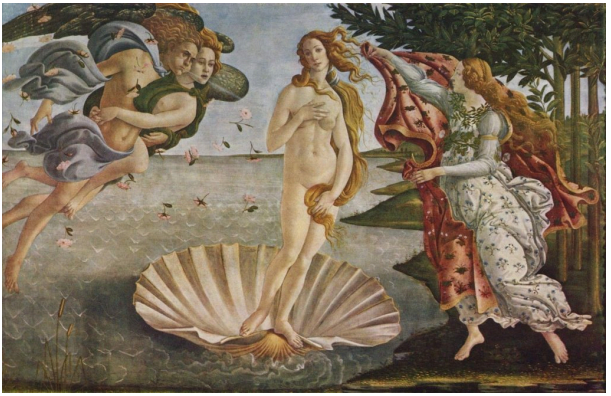
motivar esta elevación al buscar el alma al Creador de la belleza, o sea a Dios.[8]

El amor era uno de los temas preferidos del soneto y una mirada rápida al Soneto XXIII confirma (con las palabras "enciende al corazón" en el cuarto verso), que este soneto trata del amor. ¿Trata el poema el concepto platónico de un amor idealizado y una búsqueda de la elevación del alma en la contemplación de la belleza?

Prepárese

- Busque la expresión *carpe diem* en un diccionario. ¿Cómo se podría relacionar esta idea con el cuerpo humano?
- ¿Cuál es su concepto de la belleza femenina? ¿Cómo se representa hoy en nuestra sociedad la belleza femenina? ¿Cuáles significados tiene?
- Mire el siguiente cuadro de Sandro Botticelli, que representa la belleza femenina en el cuerpo de la diosa Venus. El cuadro fue pintado unas décadas antes de que Garcilaso escribiera su soneto XXIII. ¿Qué comunica sobre la belleza femenina?

8. Jeremy Robbins, "Renaissance and Baroque: Continuity and Transformation in Early Modern Spain", en *Early Modern Spain: Renaissance and Baroque*, Jeremy Robbins, et. al. *Cambridge History of Spanish Literature*, 2008, pp. 137-48.



El nacimiento de Venus por Sandro Botticelli (ca. 1480)

Soneto XXIII por Garcilaso de la Vega (España 1501-1536)

En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
enciende al corazón y lo refrena;

y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto,
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena:

coged de vuestra alegre primavera

el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre;

marchitará la rosa el viento helado.
Todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre.

Para la conversación y análisis

1. ¿Cuáles palabras usa el poeta para describir el cuerpo femenino? ¿Qué concepto de la belleza proyectan?
2. ¿Cuáles son los verbos? ¿Qué o quiénes realizan la acción de estos verbos?
3. ¿Qué podrían representar las metáforas?
4. Se pueden agrupar las imágenes o metáforas. Por ejemplo, "rosa" y "azucena" por un lado, "enciende" y "refrena" por otro, "viento helado" y "nieve" por otro. ¿Qué tienen en común las expresiones de cada grupo? ¿Qué connotaciones tienen? ¿Cómo se relacionan en el poema? ¿Qué connotaciones tienen para usted?
5. ¿Cómo es la voz poética? ¿A quién le habla?
6. ¿Cuáles son las referencias al amor? ¿Es un amor platónico? ¿Cómo se relaciona el amor con la belleza física del cuerpo femenino? ¿Del cuerpo masculino?

7. Puede usted percibir un tono o actitud de parte de la voz poética hacia el tema?
8. ¿Cómo estructura el poema las ideas que desarrolla?
9. ¿Cuál es el tema principal del poema? ¿Hay uno o más mensajes o ideas que predominan en el poema?

"A su retrato" (Nueva España ca. 1684) de Sor Juana Inés de la Cruz

Juana Ramírez de Asbaje nación en 1648 en Nepantla, un pueblo en las faldas del volcán Popocatépetl al este de la Ciudad de México. Aprendió a leer a los tres años junto con su hermana mayor. Leyó los libros de la biblioteca de su abuelo. Y como adolescente sirvió como camarera en la corte de la virreina Leonor de Carreto.

Muchas jóvenes de su día escogían la vida del convento o fueron presionadas a internarse por su familia. Allí, como monjas, las de las clases privilegiadas tenían acceso a cierta forma de vida intelectual: aprendían a leer para cantar las

Retrato de sor Juana Inés De la Cruz, en el Palacio de Bellas Artes, pintado por Juan de Miranda ca. 1713

horas canónicas, la misa y las fiestas religiosas. Aprendían a escribir para mantener las cuentas, los registros y la historia del convento y, a veces, para describir para su director espiritual su vida interior. Las monjas que gobernaban el convento usaban su conocimiento de letras y matemáticas para dirigir la vida espiritual y económica del convento. Centenares de monjas en conventos por todo el imperio español dejaron un rico legado de manuscritos que, si no fueron publicados en su día, empezaron a publicarse en el siglo XX.

Juana Ramírez de Asbaje escogió el convento, diciendo que no la atraía la vida matrimonial y, sí, el estudio. Al entrar en el convento, en 1668, asumió el nombre Sor Juana Inés de la Cruz. Allí, siguió estudiando ampliamente y reunió una de las bibliotecas más grandes del virreinato. Escribió poemas, villancicos, teatro y ensayos, que hoy se reúnen en cuatro volúmenes de obras completas. A diferencia de otras escritoras conventuales, que guiaban su escritura con cuidado dentro de normas de la piedad femenina, sor Juana entró en esa institución intelectual masculina, la "Ciudad del Conocimiento" que excluía a las mujeres. El carácter público de su posición abrió un largo conflicto entre ella y representantes de la jerarquía eclesiástica masculina. En 1692, bajo su presión, sor Juana vendió su biblioteca y tomó un renovado voto de obediencia, abandonando sus estudios y escritos. Murió durante una epidemia en 1695. Recientemente se ha descubierto que sor Juana no dejó del todo de escribir y que había vuelto a reunir algunos libros después de su segundo voto: no se había callado por completo.

En sus famosas redondillas "Hombre necios" ("You Foolish Men") sor Juana critica la hipocresía de los hombres, porque presionan a las mujeres a responder favorablemente a sus avances románticos y luego las critican por fáciles. En su famosa "Respuesta a sor Filotea", sor Juana defiende explícitamente el acceso de las mujeres al aprendizaje. En el soneto que incluímos aquí, "A su retrato", ella responde a la costumbre de la poesía masculina de alabar la belleza

física de la mujer. Al leerlo, mire cómo entiende sor Juana la belleza femenina y su representación en su propio retrato.[9]

A su retrato

Este que ves, engaño colorido,
que, del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,

9. Para explorar más la vida y escritos de sor Juana y para entender mejor la vida del convento y las oportunidades que tenían las mujeres en él, vea: Asunción Lavrín, *Brides of Christ: Conventual Life in Colonial Mexico*. Stanford University Press, 2008; Stephanie L. Kirk, *Sor Juana Inés de la Cruz and the Gender Politics of Knowledge in Colonial Mexico*. Routledge, 2016; y Electa Arenal, Stacey Schlau y Amanda Powell. *Untold Sisters: Hispanic Nuns in Their Own Works*. Revised ed., University of New Mexico Press, 2010.

es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:

es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

Para conversar y analizar

1. ¿Cómo conversa la hablante poética de su retrato? ¿Por qué lo critica?
2. Hay un tema barroco que se llama "El desengaño." Busque una descripción de esta técnica y explique cómo se lo emplea aquí.
3. ¿Cómo cree usted que su reacción al retrato, su imagen engañosa, cambia por su posición como mujer/ monja en el siglo 17 en México?
4. Compare la manera en que sor Juana habla del cuerpo femenino con la manera que Garcilaso de la Vega la describe o que Botticelli lo pinta. ¿Cuáles son las grandes diferencias? ¿Qué comunica esa diferencia de sor Juana?

"Nocturno III" (Colombia 1896) de José

Asunción Silva

Retrato de José Asunción Silva, del artista Luis Nuñez Borda, ca. 1930

Un colombiano que nació en Bogotá (1865-1896), José Asunción Silva era de una familia adinerada y culta. Empezó a escribir poesía a una edad temprana y a los 18 años hizo su primer viaje a Europa donde conoció la poesía francesa e inglesa de la época. Al volver, tuvo que luchar con problemas tanto personales como financieros de su familia, aceptó un puesto diplomático y empezó a escribir poesía modernista. Observarán la importancia del simbolismo y la musicalidad en su obra; Asunción Silva es reconocido también por su métrica experimental y un esteticismo que se combina con una perspectiva a menudo íntima y trágica. "Nocturo (III)" es su poema más famoso y fue publicado póstumamente, en 1908.

Nocturno III de José Asunción Silva

Una noche
una noche toda llena de perfumes, de murmullos
y de música de älas,
Una noche
en que ardían en la sombra nupcial y húmeda, las
luciérnagas fantásticas,
a mi lado, lentamente, contra mí ceñida, toda,
muda y pálida
como si un presentimiento de amarguras
infinitas,
hasta el fondo más secreto de tus fibras te
agitara,
por la senda que atraviesa la llanura florecida
caminabas,
y la luna llena
por los cielos azulosos, infinitos y profundos
esparcía su luz blanca,
y tu sombra
fina y lánguida
y mi sombra
por los rayos de la luna proyectada
sobre las arenas tristes
de la senda se juntaban.
Y eran una
y eran una

¡y eran una sola sombra larga!
¡y eran una sola sombra larga!
¡y eran una sola sombra larga!

Esta noche
solo, el alma
llena de las infinitas amarguras y agonías de tu muerte,
separado de ti misma, por la sombra, por el tiempo y la distancia,
por el infinito negro,
donde nuestra voz no alcanza,
solo y mudo
por la senda caminaba,
y se oían los ladridos de los perros a la luna,
a la luna pálida
y el chillido
de las ranas,
sentí frío, era el frío que tenían en la alcoba
tus mejillas y tus sienes y tus manos adoradas,
¡entre las blancuras níveas
de las mortüorias sábanas!
Era el frío del sepulcro, era el frío de la muerte,
Era el frío de la nada...

Y mi sombra
por los rayos de la luna proyectada,
iba sola,
iba sola
¡iba sola por la estepa solitaria!
Y tu sombra esbelta y ágil
fina y lánguida,
como en esa noche tibia de la muerta primavera,

como en esa noche llena de perfumes, de
murmullos y de músicas de alas,
se acercó y marchó con ella,
se acercó y marchó con ella,
se acercó y marchó con ella... ¡Oh las sombras
enlazadas!
¡Oh las sombras que se buscan y se juntan en las
noches de negruras y de lágrimas!...

Para conversar y analizar

1. ¿Cómo cabe el título de este poema con su contenido? ¿Qué es el tema central aquí?
2. El poema tiene unos versos muy largos y otros más breves; ¿qué tiene que ver esta variación con lo que cuenta el poema?
3. Habrán observado mucha repetición en el poema, que no sirve solo para reforzar las ideas o imágenes aquí, sino tiene otras funciones. ¿Cuáles ideas tienen acerca de esta repetición? ¿Es significativo cuántas veces se repite una idea o unas frases?
4. Al final del poema las dos sombras se hacen tres. ¿De quién es la nueva sombra?

"Canción del bongó" (Cuba 1931) y "El abuelo" (Cuba 1934) de Nicolás Guillén

Nicolás Guillén, foto de 1942

Nicolás Guillén (1902–1989) fue el poeta laureado de Cuba y una figura principal en la poesía del siglo XX. Contribuyó de manera fundamental al desarrollo de la poesía negra del mundo hispano a partir de los años 1930. Hijo de padres mulatos, Guillén nació en Camagüey, Cuba, en 1902 y empezó a escribir poemas con temas afrocubanos después de ser invitado a contribuir a una sección del *Diario de la marina* titulada "Ideales de una raza". En 1930 publicó *Motivos del son*, una colección de poemas que incorporaba los ritmos y voces populares del son, una forma de danza que unía elementos españoles, indígenas (taínos) y africanos. Su publicación fue tanto escandalosa como exitosa. Miembros de la élite afrocubana de la Habana criticaron la inclusión de la voz popular en una forma literaria de élite. Al mismo tiempo, figuras prominentes como Juan Marinello, Fernando Ortiz, y Gustavo E. Urrutia celebraron esta poesía innovadora que tomó como temas centrales cuestiones incómodas como la humillación racial, la pobreza, la prostitución y la injusticia económica. Su próximo poemario, *Sóngoro cosongo: Poemas mulatos* (1931) trató temas del mestizaje racial y del antiimperialismo.

Desde estos comienzos, Guillén siguió innovando en todo el transcurso de su vida productiva, ampliando el alcance de los temas poéticos para tratar las injusticias humanas más globalmente. Sus

libros más conocidos incluyen *West Indies, Ltd.* (1934), *Cantos para soldados* (1937) y *La paloma de vuelo popular: Elegías* (1958). Viajó ampliamente y se unió al Partido Socialista Popular de Cuba, que se oponía a la dictadura de Fulgencio Batista. Vivió exiliado de Cuba por seis años, y al volver después del triunfo de la Revolución cubana, era un fuerte promotor de la revolución y fundó y fue presidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.[10]

En los poemas "Canción del bongó" y "El abuelo" Guillén trata el fenómeno del blanqueamiento social y la humillación asociada a la identidad racial "inferior". En 1827, cuando todavía existía la esclavitud en Cuba, los afrocubanos constituían 58% de la población total de la isla, pero en 1919, su porcentaje había caído al 28%.[11] Las explicaciones pueden ser varias, incluyendo la inmigración de España, las guerras de Independencia, y la muerte como factor asociado a la pobreza, que afectaba más la población afrocubana que la eurocubana, pero también podrían entrar aquí prácticas culturales que blanquearan la población,[12] sean prácticas de matrimonio y sexualidad o prácticas de identificación racial. La historiadora Karen Y. Morrison define el concepto de la raza así: "Race is a biopolitical form linking social power to the material bodies born of sexual practices" (xiv). Al leer los dos poemas, piense

10. "Nicolás Guillén." *Encyclopedia of World Biography*, 2nd ed., vol. 7, Gale, 2004, pp. 34-35. Gale eBooks, link.gale.com/apps/doc/CX3404702696/GVRL?u=albu78484&sid=GVRL&xid=ff4bac39. Accessed 14 Jan. 2021.
11. Morrison, Karen Y.. *Cuba's Racial Crucible: The Sexual Economy of Social Identities, 1750-2000*, Indiana University Press, 2015, p. 267.
12. Morrison, p. 277.

en la relación entre identidad racial, blanqueamiento social, sexualidad y cuerpo.[13]

Canción del bongó de Nicolás Guillén

Ésta es la canción del bongó:
-Aquí el que más fino sea,
responde, si llamo yo.
Unos dicen: Ahora mismo,
otros dicen: Allá voy.
Pero mi repique bronco,
pero mi profunda voz,
convoca al negro y al blanco,
que bailan el mismo son,
cueripardos y almiprietos
más de sangre que de sol,
pues quien por fuera no es noche,
por dentro ya oscureció.
Aquí el que más fino sea,
responde, si llamo yo.

En esta tierra, mulata
de africano y español,
(Santa Bárbara de un lado,
del otro lado, Changó),

13. Morrison, p. xiv.

siempre falta algún abuelo,
cuando no sobra algún Don
y hay títulos de Castilla
con parientes en Bondó:
vale más callarse, amigos,
y no menear la cuestión,
porque venimos de lejos,
y andamos de dos en dos.
Aquí el que más fino sea,
responde si llamo yo.

Habrá quien llegue a insultarme,
pero no de corazón;
habrá quien me escupa en público,
cuando a solas me besó...
A ése, le digo:
-Compadre.
ya me pedirás perdón,
ya comerás de mi ajiaco,
ya me darás, la razón,
ya me golpearás el cuero,
ya bailarás a mi voz,
ya pasearemos del brazo,
ya estarás donde yo estoy:
ya vendrás de abajo arriba,
¡que aquí el más alto soy yo!

Sóngoro cosongo (1931)

El abuelo

Esta mujer angélica de ojos septentrionales,
que vive atenta al ritmo de su sangre europea,
ignora que en lo hondo de ese ritmo golpea
un negro el parche duro de roncos atabales.

Bajo la línea escueta de su nariz aguda,
la boca, en fino trazo, traza una raya breve,
y no hay cuervo que manche la solitaria nieve
de su carne, que fulge temblorosa y desnuda.

¡Ah, mi señora! Mírate las venas misteriosas;
boga en el agua viva que allá dentro te fluye,
y ve pasando lirios, nelumbios, lotos, rosas;

que ya verás, inquieta, junto a la fresca orilla
la dulce sombra oscura del abuelo que huye,
el que rizó por siempre tu cabeza amarilla.

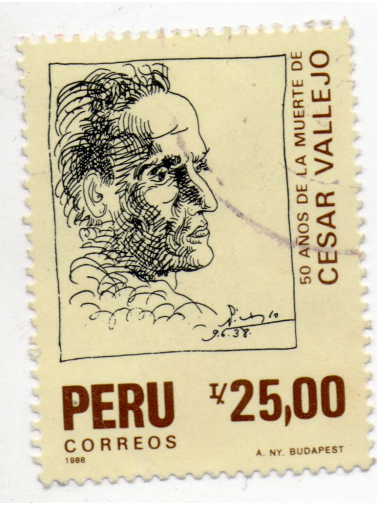
West Indies, Ltd. (1934)

Para conversar y analizar

1. ¿Cuáles son las ideas y las imágenes que los dos poemas asocian con la raza?

2. Describa “La canción del bongó” en términos de su versificación, rima y ritmo? ¿Cuáles elementos poéticos podrían referirse a raíces africanas?
3. ¿Cómo sabe usted que “El abuelo” es un soneto? ¿Cuáles son las implicaciones sociales y literarias de usar la forma del soneto para tratar estos temas?
4. ¿Cómo se relaciona el lenguaje corporal de “El abuelo” al lenguaje que usa Garcilaso de la Vega en “Soneto XXIII”?
5. ¿Cómo se diferencia la forma poética-versificación, ritmo, lenguaje-entre los dos poemas?
6. ¿Cómo expresan las metáforas una identidad racial y cultural?
7. ¿Cómo se trata la unión sexual que produce el mestizaje racial?

“El alma que sufrió de ser cuerpo” (Perú 1931/1937) de César Vallejo



Estampilla peruana conmemorando 50 años de la muerte de César Vallejo (1892-1938)

César Vallejo (1892-1938), tal vez el poeta peruano más reconocido hoy en día, no adquirió tanto renombre en su vida; tal vez porque es uno de los grandes innovadores de la poesía moderna. Viene de familia humilde del norte del Perú y estudió letras y derecho en la Universidad de Trujillo. Dejó sus estudios por razones económicas y trabajó en una plantación de azúcar, que le dio una oportunidad de identificarse con los trabajadores. Se mudó a Lima; terminó sus estudios en San Marcos y trabajó como maestro. Fue acusado injustamente de participar en un crimen y fue encarcelado, en parte por razones políticas. Luego se fue a vivir en París en 1923 donde trabajó como periodista y traductor y continuó su escritura, pero vivía en pobreza y murió sin haber podido volver a su país. “El ama que sufrió de ser cuerpo” viene de su última colección, *Poemas humanos* (1939), publicado póstumamente por su viuda, Georgette.

Para leer

César Vallejo, "El alma que sufrió de ser cuerpo." *The Complete Poetry: a Bilingual Edition*, by César Vallejo. Trans. Clayton Eshleman, Univ. of California Press, 2009, pp. 528–530.

Se puede leer en el sitio *Poesía en español*.

Para conversar y analizar

1. Hay varias dualidades en el poema: entre el alma y el cuerpo, el yo que habla y el tú, lo animal y lo humano. ¿Estas dualidades se presentan como elementos separados o puede usted ver interacción entre un término de la dualidad y el otro? ¿Tiene usted otras ideas acerca de cómo se relacionan estos términos (alma/cuerpo; yo/tú; animal/humano) y tal vez otros pares?
2. Hay mucha descripción del estado físico en este poema, casi como si el hablante poético estuviera interrogando al cuerpo. ¿Qué produce esta interrogación?
3. ¿Qué es el papel de Darwin en el poema? ¿Y nicolás y santiago y hércules? Describa el efecto de estas figuras en el poema ¿Qué hacen aquí?
4. Comente el fin del poema. ¿Hay una resolución? ¿Cuáles imágenes va a recordar más?

"Cuerpo de mujer" (España 1951) de Blas de Otero y "Chico Wrangler" (España 1985) de Ana Rosetti

Blas de Otero (1916-1979) nació en Bilbao y pasó gran parte de su vida en esta ciudad o en Madrid. Asistió a un colegio jesuita y participó en la Guerra Civil como nacionalista vasco, sin ideología definida. Más tarde en su vida, se trasladó a París donde abandonó la religión y se hizo comunista. Ha sido reconocido como uno de los grandes poetas de la posguerra española.

Monumento a Blas de Otero, de Francisco López Hernández
Calle Egaña con Alameda de Rekalde, Bilbao

Ana Rossetti (1950-) durante la inauguración de II Observatorio Flamenco de la UNIA, 2019

Ana Rossetti (pseudónimo de Ana María Bueno de la Peña) nació en Cádiz en 1950. Ella se asocia con una de una generación de poetas femeninas que ganaron prominencia en los 1970s. Ha escrito tanto narrativa y teatro como poesía y es reconocida como una de los poetas más destacados del fin del siglo 20 en España.

Prepárese

- Los poemas de Blas de Otero y Ana Rossetti, presentan visiones distintas de los cuerpos femeninos y masculinos. Al leerlos, piense en la relación entre el/la que observa y el objeto de su mirada.
- "Chico Wrangler" hace referencia a los anuncios por **vaqueros**, particularmente a los hombres que aparecen en esos anuncios. Antes de leer el poema, busque unas imágenes de esos anuncios, preferiblemente de los años 1980.

Para leer

Blas de Otero. “Cuerpo de mujer”. En *Angel fieramente humano*. Insula, 1950, p. 21.

Se puede leer en el sitio web *Poemas del Alma*.

Ana Rossetti, “Chico Wrangler.” *Indicios vehementes: poesía 1979-1984*. Hiperión, 1987, p. 99.

Se puede leer en el sitio web Poeticous.

Para conversar y analizar

1. ¿Cómo se presenta la voz poética a su otro en cada poema?
2. Describa el tono de cada poema y piense en los posibles efectos de este tono.
3. ¿Qué tipo de imagen se emplea en cada poema?
4. ¿Puede comentar las diferencias de la forma de cada poema y posibles relaciones entre la diferencia de la forma y el contenido de cada poema?

"De mutilaciones" (México 1972) de Rosario Castellanos y "Mujer negra" (Cuba 1979) de Nancy Morejón

Los próximos dos poemas tratan del sufrimiento del cuerpo femenino y de la agencia de la mujer al respecto-su capacidad o no de controlar su cuerpo. Los poemas son "De mutilaciones" (1972) por Rosario Castellanos (México 1927-1974) y "Mujer negra" (1979) por Nancy Morejón (Cuba 1944-)

Rosario Castellanos nació en México en 1927 y murió de un accidente en 1974 cuando representaba a México como embajadora a Israel (*foto de la poeta*). Castellanos fue novelista, poeta y ensayista. En toda su obra mostró un fuerte compromiso social, buscando la justicia. Creció en Chiapas, una región en que la desigualdad entre eurodescendientes e indígenas ha sido especialmente fuerte. Sus novelas más conocidas-*Balún Canán* (1957) y *Oficio de tinieblas* (1972)-tratan las injusticias experimentadas por los grupos indígenas en Chiapas. Su poesía trata sobre todo de la experiencia femenina en una nación y mundo machistas. Su poema "De mutilaciones" explora la relación entre el cuerpo de la mujer y las presiones sociales.

Prepárese

- Antes de leer el poema de Rosario Castellanos, vea el *Autorretrato con pelo corto* (1940) de la pintora mexicana Frida Kahlo. Tenga en mente que pintó este autorretrato en 1940, hace unos 80 años. ¿Cómo representa ella su cuerpo? ¿Cómo responde a los ideales de la feminidad en su retrato? ¿Cómo se siente usted al ver el pelo por el piso y las tijeras en

la mano de Frida Kahlo? ¿Qué comunican las palabras, "Mira que si te quise, fue por el pelo, Ahora que estás pelona, ya no te quiero" acompañadas por una anotación musical?

- El poema "De mutilaciones" menciona a Shylock, el antagonista del drama *The Merchant of Venice* de William Shakespeare. Shylock es el arquetipo del judío amenazante. Le fía al comerciante Antonio dinero, exigiendo como garantía una libra de la misma carne de Antonio, desde cerca de su corazón, la cual Antonio tendrá que dar si no puede pagar la deuda. Shylock, a su vez actúa de esta manera como si fuera en venganza por todo el antisemitismo que ha sufrido en manos del pueblo de Venezia.

Para leer

"De Mutilaciones." *Poesía no eres tú: Obra poética* (1948-1971), by Rosario Castellanos, Fondo De Cultura Economica / Mexico, 2014, p. 323.

Se puede leer en el sitio web *Palabra Virtual.*

Nancy Morejón

Nancy Morejón nació en Cuba en 1944 y es poeta, profesora, crítica y traductora. También es directora de la revista *Unión* de La Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Ganó el "Premio de la crítica" cubana en 1982 por su libro de poesía *Piedra pulida* y el Premio Nacional de Literatura en 2001. Su poesía, como la de Castellanos, manifiesta un compromiso social. Ella apoya la revolución cubana y trata los temas de la historia y experiencias femeninas y afrocubanas en mucha de su obra. Su poema "Mujer negra" (1979) presenta una historia de la mujer afrocubana en forma poética.

Prepárese

Para entender el contexto cultural en que escribe Nancy Morejón, ayuda mirar el arte de su contemporánea, Belkis Ayon. Ayon trata temas afrocubanos y las raíces espirituales y culturales de los afrocubanos en su obra al igual que Morejón.

Se excluyeron uno o más elementos interactivos en esta versión del texto. Puedes verlos en línea aquí:
https://opentext.ku.edu/paravivir/?p=85#oembed-1

Para leer

Morejón, Nancy. "Mujer negra." *The Defiant Muse: Hispanic Feminist Poems from the Middle Ages to the Present: a Bilingual Anthology*, by Angel Flores and Kate Flores, Feminist Press at the City University of New York, 1986, pp. 116–118.

Se puede leer "Mujer negra" en el sitio web Genius.

Para conversar y analizar

1. ¿Cuál es la relación entre la parte del cuerpo y el todo?
2. ¿Cómo se representan las sensaciones del cuerpo?
3. ¿Cuál es la relación entre el individuo y la sociedad retratada en los poemas?
4. ¿Cuál es la relación entre el sufrimiento y la agencia femenina, o sea la capacidad de la mujer para controlar su propio futuro?

Yo soy Betty la fea (Colombia 1999) dirigida

por Fernando Gaitán

Yo soy Betty la fea es la más famosa y exitosa telenovela colombiana hasta el día. Escrita por Fernando Gaitán y producida por Radio Cadena Nacional, su primera muestra empezó en 1999. Desde aquel entonces se ha pasado la primera serie en varios otros momentos y se han producido otras versiones de la serie en otros países y lenguas. La telenovela es un género muy popular en América Latina y a diferencia de EEUU, no se la estrena solamente por el día sino por la noche porque tiene una audiencia muy amplia que incluye tanto hombres como mujeres. La trama de esta telenovela se centra en Betty Pinzón, — tipo Cenicienta — que obtiene un trabajo de secretaria en una compañía de moda. La telenovela sigue su éxito profesional y la caída de los ricos. Da mucho en que pensar en términos de la concepción de la belleza, del género sexual, de la raza y de la clase económica, la difusión de estereotipos y los límites de su cuestionamiento en los medios masivos de comunicación. Sugerimos que se vea un episodio, tal vez episodio 2.

Para ver

Yo soy Betty la fea, la serie original colombiana, 1999-2001. Se puede ver la primera época, 41 episodios, en NBC/Telemundo.

La fea más bella, producida en México, 2006-2007 se puede comprar en Amazon en DVD.

Ugly Betty, una versión estadounidense, toma lugar en Nueva York, 2006-2010, se puede ver en IMDb.

Para conversar y analizar

1. Haga una lista de los estereotipos que se observan acerca de las mujeres y los hombres. ¿Hay maneras en que se socavan tanto como refuerzan estos clichés?
2. ¿Cuáles son los significados que se crean alrededor del cuerpo en la intersección entre género sexual, raza y clase social?
3. El melodrama es una característica general de la telenovela. Busque una definición de este término y comente su función aquí.
4. ¿Cuáles pueden ser unas consecuencias médicas asociadas con las situaciones que observamos en Betty la fea?

"Knockout técnico" (Colombia 1974) de Óscar Collazos

Óscar Collazos (1942-2015) fue un escritor colombiano de novelas, cuentos, biografía y ensayos (*foto del autor*) . Nació y creció entre Bahía Solano y Buenaventura, en la costa pacífica de Colombia, donde la población es mayoría afrocolombiano. Estudió en la Universidad Nacional en Bogotá y a finales de los años 1960 participaba ya en círculos literarios internacionales. Su

novela *Crónica de tiempo muerto* fue un finalista para el Premio Barral. Regresó a Colombia en 1989, donde escribió columnas para *El Espectador* y *El Tiempo.* A partir de 2004, enseñó como profesor en la Universidad Tecnológica de Bolívar en Cartagena. Murió a los 72 años, tras sufrir de esclerosis lateral amiotrófica.[14]

En el cuento "Knockout técnico", Collazos explora los pensamientos de un boxeador campeón, Antonio (Toño) que se encuentra en el hospital. Toño se encuentra acostado en una cama, sufriendo de una lesión o enfermedad que no se nombra, pero que parece relacionarse con su carrera y todos los golpes que ha recibido. El protagonista narra en **un flujo de conciencia** que entreteje percepciones del presente con memorias del pasado glorioso y crítica del negocio del boxeo: su corrupción y su explotación del cuerpo del boxeador. Toño se encuentra en un momento más allá de la cúspide de su carrera y ve un paralelo entre el combate del **cuadrilátero** y su lucha por la vida y por la salud. El protagonista parece basarse en la estrella del boxeo Antonio Cervantes, conocido profesionalmente como Kid Pambelé. Cervantes fue el primer boxeador colombiano que ganara un título mundial; lo hizo en la categoría de welter ligero en el Gimnasio Nuevo Panamá en 1972.

Prepárese

- ¿Cuáles son las cualidades asociadas con el boxeo hoy en día? ¿Cómo se asocian estas cualidades con el género sexual, en particular con la masculinidad?
- ¿Cuál es la imagen que se forma en su mente cuando piensa en el cuerpo de un boxeador?

14. Paredes, Ramón. "¿Quién Es Óscar Collazos?" Óscar Collazos (1942-2015), www.literatura.us/oscar/.

- Haga una búsqueda en el Internet por *boxing + corruption* o boxeo + corrupción: ¿cuáles impresiones recoge con un breve recorrido de los títulos de los enlaces?
- Dé una ojeada al cuento "Knockout técnico" y anote varios de los nombres de los oponentes contra quienes peleó Toñó. ¿Quiénes son?
- Busque una definición de "knockout técnico": ¿qué es?

Para leer

Óscar Collazos. "Knockout técnico". A *golpes*. Barcelona: Editorial Lumen, 1974, pp. 7-22.

Se puede leer "Knockout técnico" en la biblioteca virtual *Literatura.us*. También se puede leer en Óscar Collazos, *Textos escogidos*. Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena de Indias, 2011. Biblioteca Virtual del Banco de la República.

Para conversar y analizar

1. ¿Cuáles diferentes momentos de su vida dominan los pensamientos del narrador? ¿Cuáles emociones se asocian con cada uno? ¿Cuál es el efecto del flujo de conciencia como una forma narrativa?

2. Preste atención a uno de los pasajes en que el narrador habla de su presente en el hospital: ¿cuáles son los elementos que percibe? ¿Cómo se comunica su desorientación?
3. ¿Cómo comunica el narrador la relación entre el boxeo y el cuerpo, la raza y la masculinidad?
4. ¿Cuál es su crítica del negocio del boxeo? ¿Cuál es su crítica de los medios de comunicación? ¿Cómo difiere esta representación artística de la crítica a un análisis social?
5. ¿Cuáles son los diferentes significados que el narrador le da a la lucha en su narración?
6. ¿Cómo responde el fin del cuento a los problemas sociales y problemas de la salud que aparecen en el cuento?

Parte 2: El género sexual y el ejercicio de poder

Persiste la desigualdad de género sexual en el mundo hoy. El i*nforme sobre desarrollo humano* 2016 preparado por el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) compara la longevidad, el acceso al conocimiento y el nivel de vida de los hombres y las mujeres en 159 países del mundo y aun en los países de mayor igualdad de género-como Noruega y la Suiza-hay un índice de

desigualdad en estas tres áreas del desarrollo humano.[15] Estas desigualdades en las relaciones entre géneros afectan a la salud mental, física y social y pueden limitar el acceso a la asistencia sanitaria.[16] Los siguientes textos tratan de la desigualdad de género y de la intersección entre el género sexual, la raza y la clase económica. Todos los textos también se refieren de manera directa o sugieren una relación entre el ejercicio desigual del poder y la salud física, mental o emocional.

Aunque el poder puede ser un elemento en cualquier relación, aquí hay una serie de textos que llevan cuestiones del poder al primer plano. Empezando con una visión más histórica desde España tenemos una obra dramática de Cervantes, "El viejo celoso" y un cuento de Emilia Pardo Bazán—ambos tratan de la venganza y lucha por el dominio. Dos poemas de Julia de Burgos (Puerto Rico) y Giaconda Belli (Nicaragua) y un cuento de Gloria Anzaldúa (EEUU) tratan la autorepresentación (o falta de ella) por las mujeres. Nelson Estupiñan Bass (Ecuador) incorpora las diferencias tanto raciales como sexuales en su obra dramática, mientras la peruana Sara Joffré nos ofrece una obra brechtiana acerca de la cuestión del aborto. La selección de la novela de Ángeles Mastretta (México) retrata una mujer joven enfrentando la maternidad en los 1930s y dos artículos periodísticos nos ofrecen visiones del parto en circunstancias actuales distintas.

15. Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), Informe sobre Desarrollo Humano 2016, http://hdr.undp.org/sites/default/files/HDR2016_SP_Overview_Web.pdf
16. "Género", Centro de Prensa, Organización Mundial de Salud, Nota descriptiva No. 403, agosto de 2015. http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs403/es/

"El viejo celoso" (España 1615) de Miguel de Cervantes

Retrato que se presume es de Miguel de Cervantes, atribuido a Juan de Jáuregui (1583-1641).

Miguel de Cervantes (1547-1616) es uno de los escritores más importantes del mundo hispano: su novela *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605/1615) ha sido traducida a más de 60 idiomas y su humor y sabiduría todavía son frescos y vigentes. Nació a una familia de la baja aristocracia. Desde joven fue un lector ávido y su vida-hasta los 33 años-fue aventurada. Sirvió a la corona española como soldado en Nápoles y, en 1571, en la batalla de Lepanto peleó contra los turcos. Allí recibió dos heridas de balas en el pecho y otra en la mano izquierda, dejándolo manco de una mano. Fue capturado por piratas y vendido como esclavo en Argel, ciudad del mundo musulmán al norte de África. Con la ayuda de su familia y de los frailes trinitarios logró liberarse en 1580.

De regreso a España, en 1585, publicó su primer libro de ficción, *La Galatea*. Siguió escribiendo, pero no iba a poder vivir de sus ingresos como escritor. Ejerció varios puestos burocráticos mientras que seguía escribiendo-ahora teatro y cuentos. Cuando publicó la primera parte del *Quijote* fue un éxito instantáneo. Su obra maestra moderniza la novela europea con su juego de perspectivas y voces. La segunda parte del *Quijote*, que publica en 1615, expresa el poder de la palabra impresa, con su inclusión de

referencias a la recepción de la primera parte del *Quijote* en la narración.[17]

La modernidad de perspectiva que emerge en el *Quijote* se vislumbra en el entremés de "El viejo celoso", que vamos a leer. En 1615, Cervantes, publicó ocho entremeses, entre los cuales se encuentra "El viejo celoso". Este entremés trata el tema de la infidelidad dentro del matrimonio, en contraposición a los libros moralizantes que idealizaban al matrimonio como la unión sagrada y armoniosa de hombre y mujer. En los **tratados** de moralistas españoles como Juan Luis Vives, que publicó *La educación de la mujer cristiana* en 1524, la mujer debía ser obediente a su esposo, quien, a su vez, también debía serle fiel a ella. Cervantes deja que el matrimonio, lejos de ilustrar el ideal, se ríe de algunas de las realidades españoles, como el matrimonio entre una doncella joven y un hombre mucho mayor. En "El viejo celoso", se sugiere que la protagonista doña Lorenza tiene unos quince años y su esposo Cañizares tiene más de setenta. Sin poder satisfacer los deseos de su joven esposa, Cañizares la mantiene encerrada detrás de siete puertas, cerradas con sus siete llaves. Pero doña Lorenza logra burlar el encierro.

Una traducción al inglés les ayuda a los estudiantes a apreciar más profundamente el lenguaje difícil: recomiendo el de Charles Patterson.[18] Se le recomienda encontrar una representación

17. Anne J. Cruz y Edward C. Riley, "Miguel de Cervantes," *Encyclopaedia Britannica*, 20 junio de 2016, https://www.britannica.com/biography/Miguel-de-Cervantes, acceso: 3 octubre 2017.
18. Cervantes Saavedra, Miguel de. *Cervantes's Eight Interludes*. Edited by Charles Patterson, Applause Theatre & Cinema Books, an Imprint of Hal Leonard Corporation, 2015.

dramática de “El viejo celoso” en YouTube o Vimeo: ayuda mucho a la comprensión y apreciación del humor. Aquí hay dos versiones.

Se excluyeron uno o más elementos interactivos en esta versión del texto. Puedes verlos en línea aquí:
https://opentext.ku.edu/paravivir/?p=85#oembed-2

Y esta producción representada por mujeres de la Asociación de Vecinos “García Gutiérrez”, a beneficio de Gerasa. Teatro Moderno de Chiclana de la Frontera.

La aplicabilidad de una obra del siglo XVII hoy

¿Por qué leer o ver hoy una obra sobre la sexualidad que dista más de 400 años de nuestra realidad? Por una parte, usted verá que no todo ha cambiado en las relaciones de género. Pero más importante es el estudio de los textos distantes en tiempo y cultura de nosotros para darnos cuenta de cuánto y cómo los conceptos centrales a nuestra vida son construcciones sociales y no realidades que nacen tal cual de la vida humana. Mientras vaya leyendo y viendo la obra, piense en cómo las diferencias que se perciben entre las actitudes expresadas sobre el sexo, el género sexual y la sexualidad en “El viejo celoso” y hoy en día le ayudan a entender cómo construimos nuestra realidad por medio del lenguaje.

El viejo celoso[19]

INTERLOCUTORES:

DOÑA LORENZA
HORTIGOSA
CRISTINA
CAÑIZARES
COMPADRE
JUSTICIA
MÚSICOS

(***Salen*** DOÑA LORENZA *y* CRISTINA, *su criada, y* HORTIGOSA, *su vecina.*)

LORENZA: Milagro ha sido éste, señora Hortigosa, el no haber dado la vuelta a la llave mi duelo, mi yugo y mi desesperación. Éste es el primero día, después que me casé con él, que hablo con persona de fuera de casa; que fuera le vea yo desta vida a él y a quien con él me casó.

HORTIGOSA: Ande, mi señora Doña Lorenza, no se

19. Hay una excelente traducción al inglés en Miguel de Cervantes Saavedra. *Cervantes's Eight Interludes*. Trad. Charles Patterson. Applause Theatre Cinema Books, an Imprint of Hal Leonard Corporation, 2015.

queje tanto; que con una caldera vieja se compra otra nueva.

LORENZA: Y aun con esos y otros semejantes villancicos o refranes me engañaron a mí; que malditos sean sus dineros, fuera de las cruces; malditas sus joyas, malditas sus galas, y maldito todo cuanto me da y promete. ¿De qué me sirve a mí todo aquesto, si en mitad de la riqueza estoy pobre, y en medio de la abundancia con hambre?

CRISTINA: En verdad, señora tía, que tienes razón; que más quisiera yo andar con un trapo atrás y otro adelante, y tener un marido mozo, que verme casada y enlodada con ese viejo podrido que tomaste por esposo.

LORENZA: ¿Yo le tomé, sobrina? A la fe, diómele quien pudo; y yo, como muchacha, fui más presta al obedecer que al contradecir; pero, si yo tuviera tanta experiencia destas cosas, antes me tarazara la lengua con los dientes que pronunciar aquel sí, que se pronuncia con dos letras y da que llorar dos mil años; pero yo imagino que no fue otra cosa sino que había de ser ésta, y que, las que han de suceder forzosamente, no hay prevención ni diligencia humana que las prevenga.

CRISTINA: ¡Jesús y del mal viejo! Toda la noche: "Daca el orinal, toma el orinal; levántate, Cristinica, y caliéntame unos paños, que me muero de la ijada; dame aquellos juncos, que me fatiga la piedra". Con más ungüentos y medicinas en el aposento que si fuera una botica; y yo, que apenas sé vestirme, tengo de servirle de enfermera. ¡Pux, pux, pux, viejo clueco, tan potroso como celoso, y el más celoso del mundo!

LORENZA: Dice la verdad mi sobrina.

CRISTINA: ¡Pluguiera a Dios que nunca yo la dijera en esto!

HORTIGOSA: Ahora bien, señora DOÑA LORENZA, vuesa merced haga lo que le tengo aconsejado, y verá cómo se halla muy bien con mi consejo. El mozo es como un ginjo verde; quiere bien, sabe callar y agradecer lo que por él se hace; y, pues los celos y el recato del viejo no nos dan lugar a demandas ni a respuestas, resolución y buen ánimo: que, por la orden que hemos dado, yo le pondré al galán en su aposento de vuesa merced y le sacaré, si bien tuviese el viejo más ojos que Argos y viese más que un zahorí, que dicen que ve siete estados debajo de la tierra.

LORENZA: Como soy primeriza, estoy temerosa, y no querría, a trueco del gusto, poner a riesgo la honra.

CRISTINA: Eso me parece, señora tía, a lo del cantar de Gómez Arias:

> Señor Gómez Arias,
> doleos de mí;
> soy niña y muchacha,
> nunca en tal me vi.

LORENZA: Algún espíritu malo debe de hablar en ti, sobrina, según las cosas que dices.

CRISTINA: Yo no sé quién habla; pero yo sé que haría todo aquello que la señora Hortigosa ha dicho, sin faltar punto.

LORENZA: ¿Y la honra, sobrina?

CRISTINA: ¿Y el holgarnos, tía?

LORENZA: ¿Y si se sabe?

CRISTINA: ¿Y si no se sabe?

LORENZA: ¿Y quién me asegurará a mí que no se sepa?

HORTIGOSA: ¿Quién? La buena diligencia, la sagacidad, la industria; y, sobre todo, el buen ánimo y mis trazas.

CRISTINA: Mire, señora Hortigosa, tráyanosle galán, limpio, desenvuelto, un poco atrevido, y, sobre todo, mozo.

HORTIGOSA: Todas esas partes tiene el que he propuesto, y otras dos más que es rico y liberal.

LORENZA: Que no quiero riquezas, señora Hortigosa; que me sobran las joyas, y me ponen en confusión las diferencias de colores de mis muchos vestidos; hasta eso no tengo que desear, que Dios le dé salud a Cañizares más vestida me tiene que un palmito, y con más joyas que la vedriera de un platero rico. No me clavara él las ventanas, cerrara las puertas, visitara a todas horas la casa, desterrara della los gatos y los perros, solamente porque tienen nombre de varón; que, a trueco de que no hiciera esto, y otras cosas no vistas en materia de recato, yo le perdonara sus dádivas y mercedes.

HORTIGOSA: ¿Que tan celoso es?

LORENZA: Digo que le vendían el otro día una tapicería a bonísimo precio, y por ser de figuras no la quiso, y compró otra de verduras por mayor precio, aunque no era tan buena. Siete puertas hay antes que se

llegue a mi aposento, fuera de la puerta de la calle, y todas se cierran con llave; y las llaves no me ha sido posible averiguar dónde las esconde de noche.

CRISTINA: Tía, la llave de loba creo que se la pone entre las faldas de la camisa.

LORENZA: No lo creas, sobrina; que yo duermo con él, y jamás le he visto ni sentido que tenga llave alguna.

CRISTINA: Y más, que toda la noche anda como trasgo por toda la casa; y si acaso dan alguna música en la calle, les tira de pedradas porque se vayan es un malo, es un brujo; es un viejo, que no tengo más que decir.

LORENZA: Señora Hortigosa, váyase, no venga el gruñidor y la halle conmigo, que sería echarlo a perder todo; y lo que ha de hacer, hágalo luego; que estoy tan aburrida, que no me falta sino echarme una soga al cuello, por salir de tan mala vida.

HORTIGOSA: Quizá con esta que ahora se comenzará, se le quitará toda esa mala gana y le vendrá otra más saludable y que más la contente.

CRISTINA: Así suceda, aunque me costase a mí un dedo de la mano que quiero mucho a mi señora tía, y me muero de verla tan pensativa y angustiada en poder deste viejo y reviejo, y más que viejo; y no me puedo hartar de decille viejo.

LORENZA: Pues en verdad que te quiere bien, Cristina.

CRISTINA: ¿Deja por eso de ser viejo? Cuanto más, que yo he oído decir que siempre los viejos son amigos de niñas.

HORTIGOSA: Así es la verdad, Cristina, y adiós, que,

en acabando de comer, doy la vuelta. Vuesa merced esté muy en lo que dejamos concertado, y verá cómo salimos y entramos bien en ello.

CRISTINA: Señora Hortigosa, hágame merced de traerme a mí un frailecico pequeñito, con quien yo me huelgue.

HORTIGOSA: Yo se le traeré a la niña pintado.

CRISTINA: ¡Que no le quiero pintado, sino vivo, vivo, chiquito como unas perlas!

LORENZA: ¿Y si lo vee tío?

CRISTINA: Diréle yo que es un duende, y tendrá dél miedo, y holgaréme yo.

HORTIGOSA: Digo que yo le trairé, y adiós.

(*Vase* HORTIGOSA.)

CRISTINA: Mire tía si Hortigosa trae al galán y a mi frailecico, y si señor los viere, no tenemos más que hacer sino cogerle entre todos y ahogarle, y echarle en el pozo o enterrarle en la caballeriza.

LORENZA: Tal eres tú, que creo lo harías mejor que lo dices.

CRISTINA: Pues no sea el viejo celoso, y déjenos vivir en paz, pues no le hacemos mal alguno, y vivimos como unas santas.

(***Éntranse***.)

(*Salen* CAÑIZARES, *viejo, y un compadre suyo.*)

CAÑIZARES: Señor compadre, señor compadre el setentón que se casa con quince, o carece de

entendimiento, o tiene gana de visitar el otro mundo lo más presto que le sea posible. Apenas me casé con doña Lorencica, pensando tener en ella compañía y regalo, y persona que se hallase en mi cabecera, y me cerrase los ojos al tiempo de mi muerte, cuando me embistieron una turbamulta de trabajos y desasosiegos; tenía casa, y busqué casar; estaba posado, y desposéme.

COMPADRE: Compadre, error fue, pero no muy grande; porque, según el dicho del Apóstol, mejor es casarse que abrasarse.

CAÑIZARES: ¡Que no había que abrasar en mí, señor compadre, que con la menor llamarada quedara hecho ceniza! Compañía quise, compañía busqué, compañía hallé, pero Dios lo remedie, por quién Él es.

COMPADRE: ¿Tiene celos, señor compadre?

CAÑIZARES: Del sol que mira a Lorencita, del aire que le toca, de las faldas que la vapulan.

COMPADRE: ¿Dale ocasión?

CAÑIZARES: Ni por pienso, ni tiene por qué, ni cómo, ni cuándo, ni adónde: las ventanas, amén de estar con llave, las guarnecen rejas y celosías; las puertas jamás se abren; vecina no atraviesa mis umbrales, ni los atravesará mientras Dios me diere vida. Mirad, compadre no les vienen los malos aires a las mujeres de ir a lo[s] jubileos ni a las procesiones, ni a todos los actos de regocijos públicos; donde ellas se mancan, donde ellas se estropean y adonde ellas se dañan, es en casa de las vecinas y de las amigas; más maldades encubre una mala amiga, que la capa de la noche; más conciertos se

hacen en su casa y más se concluyen, que en una semblea.

COMPADRE: Yo así lo creo; pero si la señora doña Lorenza no sale de casa, ni nadie entra en la suya, ¿de qué vive descontento mi compadre?

CAÑIZARES: De que no pasará mucho tiempo en que no caya Lorencica en lo que le falta; que será un mal caso, y tan malo, que en sólo pensallo le temo, y de temerle me desespero, y de desesperarme vivo con disgusto.

COMPADRE: Y con razón se puede tener ese temor, porque las mujeres querrían gozar enteros los frutos del matrimonio.

CAÑIZARES: La mía los goza doblados.

COMPADRE: Ahí está el daño, señor [com]padre.

CAÑIZARES: No, no, ni por pienso; porque es más simple Lorencica que una paloma, y hasta agora no entiende nada desas filaterías; y adiós, señor compadre, que me quiero entrar en casa.

COMPADRE: Yo quiero entrar allá, y ver a mi señora doña Lorenza.

CAÑIZARES: Habéis de saber, compadre, que los antiguos latinos usaban de un refrán, que decía *Amicus usque ad aras*, que quiere decir "El amigo, hasta el altar"; infiriendo que el amigo ha de hacer por su amigo todo aquello que no fuere contra Dios; y yo digo que mi amigo, *usque ad portam*, hasta la puerta; que ninguno ha de pasar mis quicios; y adiós, señor compadre, y perdóneme.

(Éntrase CAÑIZARES.)

COMPADRE: En mi vida he visto hombre más recatado, ni más celoso, ni más impertinente; pero éste es de aquellos que traen la soga arrastrando, y de los que siempre vienen a morir del mal que temen.

(Éntrase el compadre.)

(Salen DOÑA LORENZA *y Cristinica.)*

CRISTINA: Tía, mucho tarda tío, y más tarda Hortigosa.

LORENZA: Mas, que nunca él acá viniese, ni ella tampoco; porque él me enfada y ella me tiene confusa.

CRISTINA: Todo es probar, señora tía; y, cuando no saliere bien, darle del codo.

LORENZA: ¡Ay, sobrina! Que estas cosas, o yo sé poco o sé que todo el daño está en probarlas.

CRISTINA: A fe, señora tía, que tiene poco ánimo, y que, si yo fuera de su edad, que no me espantaran hombres armados.

LORENZA: Otra vez torno a decir, y diré cien mil veces, que Satanás habla en tu boca; mas ¡ay! ¿Cómo se ha entrado señor?

CRISTINA: Debe de haber abierto con la llave maestra.

LORENZA: Encomiendo yo al diablo sus maestrías y sus llaves.

(Sale CAÑIZARES.)

CAÑIZARES: ¿Con quién hablábades, Doña Lorenza?

LORENZA: Con Cristinica hablaba.

CAÑIZARES: Miradlo bien, Doña Lorenza.

LORENZA: Digo que hablaba con Cristinica ¿con quién había de hablar? ¿Tengo yo, por ventura, con quién?

CAÑIZARES: No querría que tuviésedes algún soliloquio con vos misma, que redundase en mi perjuicio.

LORENZA: Ni entiendo esos circunloquios que decís, ni aun los quiero entender; y tengamos la fiesta en paz.

CAÑIZARES: Ni aun las vísperas no querría yo tener en guerra con vos; pero, ¿quién llama a aquella puerta con tanta priesa? Mira, Cristinica, quien es, y, si es pobre, dale limosna y despídele.

CRISTINA: ¿Quién está ahí?

HORTIGOSA: La vecina Hortigosa es, señora Cristina.

CAÑIZARES: ¿Hortigosa y vecina? Dios sea conmigo. Pregúntale, Cristina, lo que quiere, y dáselo, con condición que no atraviese esos umbrales.

CRISTINA: ¿Y qué quiere, señora vecina?

CAÑIZARES: El nombre de vecina me turba y sobresalta; llámala por su proprio nombre, Cristina.

CRISTINA: Responda y ¿qué quiere, señora Hortigosa?

HORTIGOSA: Al señor Cañizares quiero suplicar un poco, en que me va la honra, la vida y el alma.

CAÑIZARES: Decidle, sobrina, a esa señora, que a mí me va todo eso y más en que no entre acá dentro.

LORENZA: ¡Jesús, y qué condición tan extravagante!

¿Aquí no estoy delante de vos? ¿Hanme de comer de ojo? ¿Hanme de llevar por los aires?

CAÑIZARES: ¡Entre con cien mil Bercebuyes, pues vos lo queréis!

CRISTINA: Entre, señora vecina.

CAÑIZARES: ¡Nombre fatal para mí es el de vecina!

(*Sale Hortigosa, y trai un* ***guadamecí*** *y en las pieles de las cuatro esquinas han de venir pintados Rodamonte, Mandricardo, Rugero y Gradaso; y Rodamonte venga pintado como arrebozado.*[20])

HORTIGOSA: Señor mío de mi alma, movida y incitada de la buena fama de vuesa merced, de su gran caridad y de sus muchas limosnas, me he atrevido de venir a suplicar a vuesa merced me haga tanta merced, caridad y limosna y buena obra de comprarme este guadamecí, porque tengo un hijo preso por unas heridas que dio a un **tundidor**, y ha mandado la justicia que declare el cirujano, y no tengo con qué pagalle, y corre peligro no le echen otros embargos, que podrían ser muchos, a causa que es muy travieso mi hijo; y querría echarle hoy o mañana, si fuese posible, de la cárcel. La obra es buena, el guadamecí nuevo, y, con todo eso, le daré por lo que vuesa merced quisiere darme por él, que en más está la monta, y como esas cosas he perdido yo en esta vida. Tenga vuesa merced desa punta, señora mía, y

20. Estos cuatro nombres se refieren a personajes del poema épico *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto

descojámosle, porque no vea el señor Cañizares que hay engaño en mis palabras; alce más, señora mía, y mire cómo es bueno de caída, y las pinturas de los cuadros parece que están vivas.

(*Al alzar y mostrar el guadamecí, entra por detrás dél un galán; y, como* CAÑIZARES *vee los retratos, dice:*)

CAÑIZARES: ¡Oh, qué lindo **Rodamonte**! ¿Y qué quiere el señor rebozadito en mi casa? Aun si supiese que tan amigo soy yo destas cosas y destos rebocitos, espantarse ía.

CRISTINA: Señor tío, yo no sé nada de rebozados; y si él ha entrado en casa, la señora Hortigosa tiene la culpa; que a mí, el diablo me lleve si dije ni hice nada para que él entrase; no, en mi conciencia, aun el diablo sería si mi señor tío me echase a mí la culpa de su entrada.

CAÑIZARES: Ya yo lo veo, sobrina, que la señora Hortigosa tiene la culpa; pero no hay de qué maravillarme, porque ella no sabe mi condición, ni cuán enemigo soy de aquestas pinturas.

LORENZA: Por las pinturas lo dice, Cristinica, y no por otra cosa.

CRISTINA: Pues por esas digo yo. ¡Ay, Dios sea conmigo! Vuelto se me ha el ánima al cuerpo, que ya andaba por los aires.

LORENZA: ¡Quemado vea yo ese pico de once varas! En fin, quien con muchachos se acuesta, etc.

CRISTINA: ¡Ay, desgraciada, y en qué peligro pudiera haber puesto toda esta baraja!

CAÑIZARES: Señora Hortigosa, yo no soy amigo de

figuras rebozadas ni por rebozar; tome este doblón, con el cual podrá remediar su necesidad, y váyase de mi casa lo más presto que pudiere, y ha de ser luego, y llévese su guadamecí.

HORTIGOSA: Viva vuesa merced más años que Matute el de Jerusalén, en vida de mi señora doña... no sé cómo se llama, a quien suplico me mande, que la serviré de noche y de día, con la vida y con el alma, que la debe de tener ella como la de una tortolica simple.

CAÑIZARES: Señora Hortigosa, abrevie y váyase, y no se esté agora juzgando almas ajenas.

HORTIGOSA: Si vuesa merced hubiere menester algún pegadillo para la madre, téngolos milagrosos; y, si para mal de muelas, sé unas palabras que quitan el dolor como con la mano.

CAÑIZARES: Abrevie, señora Hortigosa, que Doña Lorenza, ni tiene madre, ni dolor de muelas; que todas las tiene sanas y enteras, que en su vida se ha sacado muela alguna.

HORTIGOSA: Ella se las sacará, placiendo al cielo, porque le dará muchos años de vida; y la vejez es la total destruición de la dentadura.

CAÑIZARES: ¡Aquí de Dios! ¿Que no será posible que me deje esta vecina? ¡Hortigosa, o diablo, o vecina, o lo que eres, vete con Dios y déjame en mi casa!

HORTIGOSA: Justa es la demanda, y vuesa merced no se enoje, que ya me voy.

(*Vase* HORTIGOSA.)

CAÑIZARES: ¡Oh vecinas, vecinas! Escaldado quedo

aun de las buenas palabras desta vecina, por haber salido por boca de vecina.

LORENZA: Digo que tenéis condición de bárbaro y de salvaje; y ¿qué ha dicho esta vecina para que quedéis con la ojeriza contra ella? Todas vuestras buenas obras las hacéis en pecado mortal dístesle dos docenas de reales, acompañados con otras dos docenas de injurias, ¡boca de lobo, lengua de escorpión y silo de malicias!

CAÑIZARES: No, no, a mal viento va esta parva; no me parece bien que volváis tanto por vuestra vecina.

CRISTINA: Señora tía, éntrese allí dentro y desenójese, y deje a tío, que parece que está enojado.

LORENZA: Así lo haré, sobrina; y aun quizá no me verá la cara en estas dos horas; y a fe que yo se la dé a beber, por más que la rehúse.

(*Éntrase* DOÑA LORENZA.)

CRISTINA: Tío, ¿no ve cómo ha cerrado de golpe? Y creo que va a buscar una tranca para asegurar la puerta.

(DOÑA LORENZA, *por dentro.*)

LORENZA: ¿Cristinica? ¿Cristinica?

CRISTINA: ¿Qué quiere, tía?

LORENZA: ¡Si supieses qué galán me ha deparado la buena suerte! Mozo, bien dispuesto, pelinegro, y que le huele la boca a mil azahares.

CRISTINA: ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! ¿Está loca, tía?

LORENZA: No estoy sino en todo mi juicio; y en verdad que, si le vieses, que se te alegrase el alma.

CRISTINA: ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! Ríñala, tío, porque no se atreva, ni aun burlando, a decir deshonestidades.

CAÑIZARES: ¿Bobear, Lorenza? Pues a fe que no estoy yo de gracia para sufrir esas burlas.

LORENZA: Que no son sino veras, y tan veras, que en este género no pueden ser mayores.

CRISTINA: ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! Y dígame, tía, ¿está ahí también mi frailecito?

LORENZA: No, sobrina; pero otra vez vendrá si quiere Hortigosa, la vecina.

CAÑIZARES: Lorenza, di lo que quisieres, pero no tomes en tu boca el nombre de vecina, que me tiemblan las carnes en oírle.

LORENZA: También me tiemblan a mí por amor de la vecina.

CRISTINA: ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías!

LORENZA: Ahora echo de ver quién eres, viejo maldito; que hasta aquí he vivido engañada contigo.

CRISTINA: Ríñala, tío, ríñala, tío; que se desvergüenza mucho.

LORENZA: Lavar quiero a un galán las pocas barbas que tiene con una bacía llena de agua de ángeles, porque su cara es como la de un ángel pintado.

CRISTINA: ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! Despedácela, tío.

CAÑIZARES: No la despedazaré yo a ella, sino a la puerta que la encubre.

LORENZA: No hay para qué vela aquí abierta; entre, y verá como es verdad cuanto le he dicho.

CAÑIZARES: Aunque sé que te burlas, sí entraré para desenojarte.

(*Al entrar* CAÑIZARES, *danle con una bacía de agua en los ojos; él vase a limpiar; acuden sobre él* CRISTINA *y* DOÑA LORENZA, *y en este ínterim sale el galán y vase.*)

CAÑIZARES: ¡Por Dios, que por poco me cegaras, Lorenza! Al diablo se dan las burlas que se arremeten a los ojos.

LORENZA: ¡Mirad con quién me casó mi suerte, sino con el hombre más malicioso del mundo! ¡Mirad cómo dio crédito a mis mentiras, por su [...][21], fundadas en materia de celos, que menoscabada y asendereada sea mi ventura! Pagad vosotros, cabellos, las deudas deste viejo; llorad vosotros, ojos, las culpas deste maldito; mirad en lo que tiene mi honra y mi crédito, pues de las sospechas hace certezas, de las mentiras verdades, de las burlas veras y de los entretenimientos maldiciones. ¡Ay, que se me arranca el alma!

CRISTINA: Tía, no dé tantas voces, que se juntará la vecindad.

(*De dentro.*)

JUSTICIA: ¡Abran esas puertas! Abran luego; si no, echarélas en el suelo.

21. *Falta una palabra en el manuscrito.*

LORENZA: Abre, Cristinica, y sepa todo el mundo mi inocencia y la maldad deste viejo.

CAÑIZARES: ¡Vive Dios, que creí que te burlabas! ¡Lorenza, calla!

(*Salen el Alguacil y los músicos, y el bailarín y Hortigosa.*)

ALGUACIL: ¿Qué es esto? ¿Qué pendencia es ésta? ¿Quién daba aquí voces?

CAÑIZARES: Señor, no es nada; pendencias son entre marido y mujer, que luego se pasan.

MÚSICOS: ¡Por Dios, que estábamos mis compañeros y yo, que somos músicos, aquí pared y medio, en un desposorio, y a las voces hemos acudido, con no pequeño sobresalto, pensando que era otra cosa.

HORTIGOSA: Y yo también, en mi ánima pecadora.

CAÑIZARES: Pues en verdad, señora Hortigosa, que si no fuera por ella, que no hubiera sucedido nada de lo sucedido.

HORTIGOSA: Mis pecados lo habrán hecho; que soy tan desdichada, que, sin saber por dónde ni por dónde no, se me echan a mí las culpas que otros cometen.

CAÑIZARES: Señores, vuesas mercedes todos se vuelvan norabuena, que yo les agradezco su buen deseo; que ya yo y mi esposa quedamos en paz.

LORENZA: Sí quedaré, como le pida primero perdón a la vecina, si alguna cosa mala pensó contra ella.

CAÑIZARES: Si a todas las vecinas de quien yo pienso

mal hubiese de pedir perdón, sería nunca acabar; pero, con todo eso, yo se le pido a la señora Hortigosa.

HORTIGOSA: Y yo le otorgo para aquí y para delante de Pero García.

MÚSICOS: Pues, en verdad, que no habemos de haber venido en balde toquen mis compañeros, y baile el bailarín, y regocíjense las paces con esta canción.

CAÑIZARES: Señores, no quiero música yo la doy por recebida.

MÚSICOS: Pues aunque no la quiera.

El agua de por San Juan
quita vino y no da pan.
Las riñas de por San Juan
todo el año paz nos dan.

Llover el trigo en las eras,
las viñas estando en cierne,
no hay labrador que gobierne
bien sus cubas y paneras;
mas las riñas más de veras,
si suceden por San Juan
todo el año paz nos dan.

(Baila.)

Por la canícula ardiente
está la cólera a punto;
pero, pasando aquel punto,
menos activa se siente.
Y así, el que dice no miente,

que las riñas por San Juan
todo el año paz nos dan.

(Baila.)

Las riñas de los casados
como aquesta siempre sean,
para que después se vean,
sin pensar regocijados.
Sol que sale tras nublados,
es contento tras afán:
las riñas de por San Juan
todo el año paz nos dan.

CAÑIZARES: Porque vean vuesas mercedes las revueltas y vueltas en que me ha puesto una vecina, y si tengo razón de estar mal con las vecinas.

LORENZA: Aunque mi esposo está mal con las vecinas, yo beso a vuesas mercedes las manos, señoras vecinas.

CRISTINA: Y yo también; mas si mi vecina me hubiera traído mi frailecico, yo la tuviera por mejor vecina; y adiós, señoras vecinas.

Para conversar y analizar

1. ¿Cuáles actitudes hacia el género sexual y hacia el matrimonio se expresan en el drama? ¿Cómo entran en conflicto estas actitudes? ¿Cómo las resuelve o no las resuelve el desenlace?
2. Examine los celos de Cañizares, cómo se comunican y la actitud que el drama desarrolla hacia ellos.
3. Examine el juego entre el engaño y la verdad en las acciones, los parlamentos y las propiedades (el guadamecí) y la importancia de este juego en la idea central del drama.
4. ¿Cuál es el efecto de examinar el matrimonio de esta forma en una comedia en vez de una tragedia?
5. ¿Cómo se habla de la sexualidad en la obra? ¿Qué efecto tiene el uso de este lenguaje?
6. ¿Cómo funciona el concepto de la honra –tan central en la vida española-- en la obra?
7. ¿Cuál es la función dramática de la vecina (Hortigosa)? ¿Qué comentario hace Cervantes a través de ella?
8. ¿Qué comunica la canción al final y cómo responde a las ideas desarrolladas en el drama? ¿y por qué se comunican estas ideas en una canción? (¿qué función tienen las canciones en la sociedad?)

"La enfermera" (España 1907) de Emilia Pardo Bazán

Retrato de Emilia Pardo Bazán (1896), pitado por Joaquín Vaamonde Cornide, Museo de Belas Artes, A Coruña

Emilia Pardo Bazán (1851-1921) nació en la Coruña, en Galicia, España. Esta autora prolífica es una de los más importantes de la literatura española. Desde niña fue una ávida lectora y empezó a escribir muy joven. Escribió novelas, cuentos, poesía, ensayos y teatro. Viajó extensamente por Europa y se interesó por ampliar su conocimiento constantemente. Dirigió la *Revista de Galicia* a partir de 1800 y en 1891 fundó la revista *Nuevo Teatro Crítico*. En 1883 publicó una colección de sus propios ensayos sobre el naturalismo en la obra del novelista francés Émile Zola. Al reunir los ensayos en *La cuestión palpitante*, Pardo Bazán fomenta el naturalismo en España. El naturalismo buscaba representar la realidad en la literatura por los ojos del observador desinteresado. El movimiento era pesimista, enfocándose especialmente en la miseria de la vida humana. El libro generó una polémica que llevó a su marido José Quiroga a pedirle que dejara de escribir. Pardo Bazán respondió por separarse del marido. En 1892 empezó una serie de publicaciones para educar a las mujeres en ideas feministas: la Biblioteca de la Mujer.

Fue muy galardonada durante su vida. El rey Alfonso XIII le dio el título de Condesa de Pardo Bazán por su importancia como escritora. Ejerció el puesto de consejera de Instrucción Pública y fue catedrática de Literatura Contemporánea de Lenguas Neolatinas en

la Universidad Central a partir de 1916. Murió de complicaciones relacionadas con la diabetes. Su novela más conocida es *Los pazos de Ulloa* (1886) en que retrata la decadencia de la aristocracia en Galicia.[22]

"La enfermera" es uno de los cuentos de Pardo Bazán en que retoma la narración policíaca y la transforma. Central al cuento es la relación entre un hombre enfermo y su esposa que lo cuida. Preste atención a esta relación de pareja y la manera en que la narración desarrolla y resuelve la tensión en esta relación.

"La enfermera" de Emilia Pardo Bazán

El enfermo exhaló una queja tristísima, revolviéndose en su cama trabajosamente, y la esposa, que reposaba en un sofá, en el gabinete contiguo a la alcoba, se incorporó de un salto y corrió solícita a donde la llamaba su deber.

El cuadro era interesante. Ella, con rastro de hermosura marchita por las vigilias de la larga asistencia; morena, de negros ojos, rodeados de un halo oscuro, abrillantados por la excitación febril que la consumía —sosteniendo el cuerpo de él, ofreciéndole

22. *Ver "Emilia Pardo Bazán", Biblioteca Virtual Cervantes, consultado el 4 octubre 2017. http://www.cervantesvirtual.com/portales/pardo_bazan/autora_biografia/*

una cucharada de la poción que calmaba sus agudos dolores—. Escena de familia, revelación de afectos sagrados, de los que persisten cuando desaparecen el atractivo físico y la ilusión, cebo eterno de la naturaleza al mortal... Sin duda pensó él algo semejante a esto, que se le ocurriría a un espectador contemplando el grupo, y así que hubo absorbido la cucharada, buscó con su mano descarnada y temblorosa la de ella, y al encontrarla, la acercó a los labios, en un movimiento de conmovedora gratitud.

—¿Cómo te sientes ahora? —preguntó ella, arreglando las almohadas a suaves golpecitos.

—Mejor... Hace un instante, no podía más... ¿Cuándo crees tú que Dios se compadecerá de mí?

—No digas eso, Federico —murmuró, con ahínco, la enfermera.

—¡Bah! —insistió—. No te preocupes. Lo he oído con estos oídos. Te lo decía ayer el doctor, ahí a la puerta, cuando me creíais amodorrado. Con modorra se oye... Sí, me alegro. Juana mía. No me quites la única esperanza. Mientras más pronto se acabe este infierno... No, ¡perdón! Juana: me olvidaba de que a mi lado está un ángel... ¡Ah! ¡Pues si no fuera por ti!

Muy buena sería Juana, pero lo que es propiamente cara de ángel no la tenía. En su rostro se advertían, por el contrario, rasgos de cierta dureza, una crispación de las comisuras de los labios, algo sombrío en las precoces arrugas de la frente y, sobre todo, en la mirada. Federico se enterneció al considerar el estrago de aquella belleza de mujer destruida en la lucha con el horrible mal.

—Juana… —balbuceó—. Me siento ahora un poco tranquilo. Sin duda has forzado la dosis del calmante… No te sobresaltes. ¡Si te lo agradecería! Escucha… Voy a aprovechar esta hora; tengo que decirte… Prométeme que me escucharás sin alterarte, Juana…

—Federico, no hables; no te fatigues —respondió ella—. No pienses más que en tu salud. Los asuntos, para después, cuando sanes del todo.

—¡Después! —repitió, meditabundo, el enfermo; y su mirada vaga, turbia, se fijó en un punto imaginario del espacio; lejos, lejos…, camino del después misterioso hacia donde le arrastraba implacable su destino—. Ahora —insistió—. Ahora o nunca, Juana. No me hará daño, créelo. Estoy seguro de que, al contrario, me hará bien. ¡Si tú sospechases lo que pesa en el corazón un secreto! ¡Si supieses cómo abruma eso de callar a todas horas!

—¿Un secreto? —contestó, como un eco, Juana, inmutándose.

—Por favor, querida…, no te alarmes ya, ni te alborotes luego, cuando te confiese… Prométeme que tendrás serenidad. Siéntate ahí; dame la mano. ¿No? ¡Como quieras!…

—¿Ves? Te cansas; déjalo, Federico —porfió Juana, agitada por imperceptible temblor, como si luchase consigo misma.

—Oye… Nadie mejor que yo conoce lo que me perjudica. Estoy cierto de que hasta para morir más resignado necesito espontanearme, acusarme… Juana, ahora no somos más que un pobre enfermo y la santa

que le asiste. El último consuelo te pido; sé indulgente, dime por anticipado que me perdonarás.

—¡Te perdono… y calla, Federico! —profirió ella, sordamente, en tono colérico, a pesar suyo.

Él, realizando sobrehumano esfuerzo, se sentó en la cama, echando fuera el busto, inclinándose hacia su mujer en un transporte cariñoso y humilde. Era de esos enfermos afinados por el dolor, que dicen y hacen cosas tiernas y desgarradoras y se afanan en excitar los sentimientos de los que los rodean. La emoción profunda de Juana le animó; cruzando las manos con fervorosa súplica, rompió a hablar:

—Me perdonas, me perdonas… Es que no sabes; es que crees que se trata de alguna falta leve. Fue grave; soy muy culpable, y me atormenta pensar que te estoy robando no solo el tiempo y el trabajo que te cuesta cuidarme, sino otra cosa que vale más… Después que lo sepas, ¿me querrás todavía? ¿No me abandonarás, dejándome que muera como un perro?

Juana se puso en pie de un brinco. El temblor nervioso de su cuerpo se acentuaba. Su voz era ronca, oscura, fúnebre, cuando dijo con aparente irónica frialdad:

—Ahórrate el trabajo de confesar. Estoy tan enterada casi como tú mismo.

El enfermo, sobrecogido, se dejó caer sobre la almohada. Sus pupilas se vidriaron sin humedecerse; era el llanto seco, por decirlo así, de los organismos agotados.

—¡Estabas enterada!

—Pues ¿qué creías? —repuso ella, lívida, apretando los dientes, apuñalándole con los ojos.

Federico se cubrió el rostro, aterrado. Acababa de desmoronársele dentro lo único que le sostenía. Creía en el amor de su enfermera; alentaba aún, gracias a tal convicción, y he aquí que las inflexiones de la voz, el gesto, la actitud de Juana acababan de arrebatarle, de súbito, esa divina creencia. El odio se había transparentado en ellos tan sin rebozo, tan impetuoso en su revelación impensada, que la aguda sensación del peligro —del peligro latente, mal definido, acechador— suprimió en aquel instante la noción del remordimiento y atajó la confesión en la garganta.

—Juana -suspiró-, ven, oye... Mira que no hubo nada. ¡Lo que iba a contarte eran unas tonterías!...

Ella se acercó. En los carbones por donde miraba brillaban ascuas: su ceño se fruncía trágicamente; las alas de su nariz palpitaban de furor. Nunca la había visto Federico así, y, sin embargo, era una expresión que se adaptaba bien al carácter de su fisonomía o, mejor dicho, patentizaba su fisonomía verdadera. El terror del enfermo paralizó hasta su lengua. Por instinto pueril, quiso ocultarse bajo la sábana.

—No te escondas —articuló ella, despreciativamente, pisoteándole con el acento—. Mira que si te veo tan miedoso, me reiré de ti. ¿Comprendes? Me reiré. ¡Y es lo único que le faltaba a mi venganza para consumarse! ¡Reír! ¡La risa! ¡Oh! ¡Cómo te aborrezco! Ya no callo más...

Federico la miraba extraviado, loco. ¿Tendría pesadilla? ¿Era ya la muerte, la fea muerte, la

condenación, el castigo de ultratumba? ¿Era la forma que tomaba, para torturarle, su conciencia de pecador?

—¡Juana! —tartamudeó—. ¿Estoy soñando? ¿Venganza? ¿Me aborreces?

Ella se aproximó más; acercó su boca a la cara de Federico, y como filtrándole las palabras al través de la piel, repitió:

—Te aborrezco. Me creíste oveja. Soy fiera, fiera; oveja, no. Me ofendiste, me vendiste, me ultrajaste, torturaste mi alma, me enloqueciste, me alimentaste con ajenjo y con hiel, ¡y ni aun te tomaste el trabajo de reconocer que mi juventud se marchitaba y se ajaba mi hermosura y se torcía mi alma, antes confiada y generosa! Y cuando te sentiste herido de muerte, de muerte, sí, y pronta; ¡lo has acertado!..., entonces me llamaste: «Juana, a servirme de enfermera... Juana, a darme la poción...»

—¡Y lo hiciste de un modo sublime, Juana! —sollozó él—. ¡Y fuiste una mártir a mi cabecera! ¡No lo niegues, querida mía! ¡Perdóname!

Juana soltó la carcajada. Era su reír un acceso nervioso; asemejábase a una convulsión, que retorcía sus fibras.

—¡Sí que lo hice! —repitió por fin, dominándose con energía tremenda—. ¡Sí que lo hice! ¡Vaya si te di la poción! Cada día te di la poción..., ¡que más daño te hiciese! ¡Aquélla, y no otra! ¡Ah! ¿No lo sospechabas? ¡Tú sí que has sido engañado! ¡Tú, sí! ¡Tú, sí!

Oyéronse toquecitos en la puerta. La voz respetuosa de un criado anunció:

—El señor doctor.

Y entró el joven médico, guanteado, afeitado, afable, preguntando desde el umbral:

—¿Cómo sigue el enfermo? ¿Y la incomparable enfermera?

Para conversar y analizar

1. ¿Cómo entra el género sexual en la relación de pareja?
2. ¿Cómo cambia la interacción entre la mujer y su marido a lo largo del cuento?
3. Identifique los detalles de la narración que desarrollan este cambio. ¿Cómo le afectan a usted como lector o lectora?
4. ¿Cuál es el secreto que tiene el hombre que la mujer ya conoce?
5. ¿Cómo complica la cuestión de la ética este cuento?
6. ¿Cómo resuelve o no el clímax y desenlace la cuestión ética? ¿Qué dice el cuento sobre los motivos de la mujer y del hombre?
7. ¿Se trata aquí de una reivindicación de los derechos de la mujer? Explique su respuesta.

8. ¿Cómo ve usted las actitudes hacia el género sexual en este cuento en relación con sus propios conceptos? ¿Cuánto ha cambiado entre la visión de Pardo Bazán de hace un siglo y hoy?

"A Julia de Burgos" (Puerto Rico 1938) de Julia de Burgos

Estampilla de Julia de Burgos (1914-1953), United States Postal Service (2010)

Julia de Burgos nació en 1914 en Carolina, Puerto Rico, a una familia de clase trabajadora. Seis de sus hermanos murieron de desnutrición y otras enfermedades de la pobreza. Burgos estudió en la Universidad de Puerto Rico y se certificó como maestra en 1933. El *Jones Act* de 1917 extendió la ciudadanía estadounidense a los puertorriqueños, un hecho que afectaría la vida de Burgos, que inmigraría más adelante a los EE. UU. Trabajó como maestra y publicaba sus poemas en los periódicos y revistas locales. En 1936, unió su voz y su poesía a la causa nacionalista que buscaba la independencia de Puerto Rico. El nacionalismo puertorriqueño fue definido por líderes masculinos y fomentaba la imagen del puertorriqueño como el jíbaro (campesino) descendido de europeos, ignorando la historia de esclavitud afrodescendiente en la isla. La retórica nacionalista trataba a las

mujeres, los afrodescendientes y la clase obrera de manera paternalista, como menores de edad.

En su trabajo político, Burgos subordinaba su voz feminista a la causa nacionalista. Escribía para el Partido Nacionalista de Puerto Rico, y dio una ponencia titulada "La mujer ante el dolor de la patria". En este papel político, Burgos definía el papel de la mujer como madre y esposa. Su propia vida no siguió este curso, ni tampoco su poesía feminista. Su matrimonio con el periodista Rubén Rodríguez Beauchamp duró unos tres años, entre 1934 y 1937. Su relación romántica subsecuente, con el médico Juan Isidro Jimenes Grullón, fue difícil como mujer divorciada en una sociedad católica. En 1942 se mudó sola para Nueva York y se apoyaba por la escritura, incluso escribiendo para el semanario *Pueblos Hispanos*. Murió en Harlem en 1953.

Publicó *Poema en veinte surcos* en 1938 en que sale el poema "A Julia de Burgos". En su poesía expresa una voz más libre que su voz política. Recupera una voz afropuertorriqueña contra la identidad europea del nacionalismo puertorriqueño y afirma una voz feminista crítica que no expresan los poetas y políticos de su época.

Para leer

Julia de Burgos, "A Julia de Burgos." *Obra poética.* Ed. Juan Varela-Portas de Orduña. La Discreta, 2008.

Se puede leer "A Julia de Burgos" en el sitio: .https://genius.com/Julia-de-burgos-a-julia-de-burgos-annotated

Para conversar y analizar

1. El nombre "Julia de Burgos" se identifica en el poema tanto con el "yo"-la voz poética-como con el "tú"-la destinataria. ¿Qué comunica este uso del tú y del yo?
2. ¿Cuáles valores abraza la voz poética y cuáles rechaza?
3. ¿Cómo responde la voz poética a las imágenes de la mujer del Puerto Rico de los años 1930?
4. ¿Cómo usa el poema la imagen y la metáfora?
5. ¿Cuáles elementos de la estructura-comienzo/medio/fin; repetición-son eficaces en la comunicación de las ideas y emociones?

“Poema a las hojas de papel” (Nicaragua 1970/74) de Gioconda Belli

Gioconda Belli (1948-) habla en la Feria del Libro de Leipzig en 2016.

Gioconda Belli (1948-) nació en Managua, Nicaragua, en una familia burguesa. Se graduó del Colegio de Santa Isabel en Madrid y estudió Publicidad y Periodismo en Filadelfia. En 1970 a la edad de 22 años se involucró en la Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), el grupo revolucionario que realizó una lucha armada en contra la dictadura de Anastasio Somoza, triunfando en 1979. Belli transportaba armas, servía de chófer para el líder Tomás Borge y hacía reconocimiento de las embajadas en preparación para la toma de rehenes.[23]

Al triunfar la Revolución Sandinista, el FSLN se transformó en junta gobernante y promovió la justicia social por medio de la reforma agraria, la alfabetización, la asistencia sanitaria y el pluralismo político. Más que cualquier otro movimiento revolucionario en América Latina, el FSLN incorporó a las mujeres en la lucha. Las mujeres ejercían papeles importantes en el gobierno sandinista: Belli tuvo varios puestos en las áreas de la comunicación, el periodismo y las relaciones públicas. Sin embargo, en el gobierno y la sociedad revolucionarios como también en la obra de Belli, siempre hay una tensión entre el marxismo y el feminismo, ya que

23. *Duncan Campbell, “Daughter of the Revolution,” The Guardian, 12 noviembre 2002.*

muchas veces en la revolución se subordinan los objetivos del feminismo a la justicia económica y social.

Belli es una poeta y novelista prolífica. Algunas de sus obras más conocidas son *Sobre la grama* (1972), *Amor insurrecto* (1985), *De la costilla de Eva* (1987), *La mujer habitada* (1988) y su memoria *El país bajo mi piel* (2001). Ha recibido diez premios literarios, incluso el prestigioso Premio Casa de las Américas para su poesía (1978).

"Poema a las hojas de papel" de Gioconda Belli [24]

Vamos.
Nos esperan las vírgenes blancas
con sus caras desafiantes y planas sobre las mesas.
¿Cómo hemos de violar sus secretos?
¿Su antigua historia nacida de madera?

Vamos.
Desenvainemos la imaginación,
los sueños,
los recuerdos,
las pestañas sombrías de la naturaleza,
lo que no existe más que en ninguna parte

24. *Sobre la grama. Navona, 2017. Incluido con permiso de Navona Editorial.*

y caminemos sobre estas vírgenes blancas,
mudamente desafiantes,
angustiosamente frustradas,
con temor al desperdicio.
Hay que darles golpes certeros y pesados,
apoyarnos sobre ellas, palparlas,
no dejar de poner lo que pueda lastimarlas,
porque estas vírgenes
están esperando que nuestras palabras las
desfloren,
las entreguen a ese océano
donde andarán de un lugar a otro,
sobadas,
manoseadas,
arrugadas,
como en un inacabable prostíbulo de ojos y
manos.

Sobre la grama (Nicaragua 1970/74)

Para conversar y analizar

1. En este poema, Belli representa el acto de escribir por medio de la metáfora y la alegoría. Las hojas de papel son "vírgenes blancas" y el acto de escribir se

asocia con el acto sexual. ¿Qué efecto tiene el uso de esta metáfora?

2. ¿Cómo afecta su interpretación el hecho de que en los años 1970s pocas mujeres nicaragüenses publicaban su poesía y pocas ejercían puestos de poder en la sociedad?
3. La voz poética crea un "nosotros": ¿qué expresa este sujeto colectivo?
4. ¿Cómo responde usted emocionalmente al poema?
5. ¿Qué relación puede haber entre la poeta—Gioconda Belli—y la voz del poema?

"Sus plumas el viento" (USA 1987) de Gloria Anzaldúa

Gloria Anzaldúa (1942-2004) en Smith College, 1992. Foto de K. Kendall.

Gloria Anzaldúa (1942-2004) nació en Raymondville, Texas a una familia ranchera mexicanoamericana que llevaba seis generaciones en Texas. Al entrar en la escuela primaria sufrió por saber hablar solamente español. Sin embargo, fue excelente estudiante y decidió joven que quería ser escritora. Estudió inglés y educación en Texas Women's University y Pan American University y se hizo maestra cuando se graduó. Por toda la vida buscaba la manera de sostenerse mientras escribía, completando una maestría en la Universidad de Texas, Austin, empezando un doctorado, dando clases y ponencias. En 1981 publicó con Cherrie Moraga *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* y en 1987 *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Ambos libros se consideran pioneros en su desarrollo de un feminismo multicultural, que trabaja las intersecciones de género sexual, sexualidad, clase, raza, cultura y lengua. *Borderlands/La Frontera*, en que apareció "*sus plumas el viento*", fue denominado uno de los mejores cien libros por *Hungry Mind Review* y *Utne Reader*.

Para leer

Gloria Anzaldúa, "*sus plumas el viento*", en *Borderlands/ La frontera:* The New Mestiza, San Francisco: Aunt Lute Book Company, 1987, pp. 116-119.

Para conversar y analizar

1. ¿Cómo se representan en "*sus plumas el viento*" el género y la sexualidad femeninos?
2. Preste atención a los tres "personajes" femeninos en el poema: la voz poética, Pepita y una mujer sin nombre. ¿Cómo es cada una de estas mujeres?
3. ¿Qué significado le da el uso de *code-switching* al poema, o sea la alternación entre inglés y español?
4. Seleccione dos imágenes especialmente expresivas y comente su efecto sobre el tema del poema.
5. ¿Cómo aparece el chuparrosas en el poema y cuál es su significado?
6. ¿Qué significaría el título del poema?

"La otra. Pieza en dos actos" (Ecuador 1973)

de Nelson Estupiñán Bass

Nelson Estupiñán Bass (1912-2002), nació en el pequeño pueblo costeño de Súa en Esmeraldas, Ecuador (*foto del dramaturgo*). Su madre le enseñó de niño y luego estudió contaduría en Quito, la capital.[25] Estupiñán Bass fue un escritor prolífico de poesía, narrativa y teatro. Fue reconocido por combinar un agudo sentido de crítica social y un enfoque central a la realidad afroecuatoriana con un compromiso a la innovación artística.[26] Su novela más leída es *Cuando los guayacanes florecían* (1950), que tuvo una recepción inmediata muy positiva. Este autor fue nominado para el Premio Nobel de la Literatura en 1988 y en 1994 publicó su autobiografía *Este largo camino*. Publicó más de veinte libros de narrativa, poesía y crítica literaria y en 2002 murió durante un viaje a Penn State University donde fue invitado a dar una serie de conferencias sobre la cultura afro-ecuatoriana. En Esmeraldas, recibieron las cenizas de Estupiñán Bass con una celebración que incluía una misa celebrada por el obispo de Esmeraldas, representantes de las instituciones culturales y cívicas y bailes y tributos musicales afroecuatorianos.[27]

25. "*Estupiñán Bass, Nelson*", *Enciclopedia del Ecuador. Ed. Efraín Avilés Pino. http://www.enciclopediadelecuador.com/personajes-historicos/nelson-estupinan-bass/*
26. *Gabriel Abudu, "Sociedad e innovación artística en las obras dramáticas de Nelson Estupiñán Bass," en Del Palenque a la escena, pp. 441-68.*
27. *Richards, Henry J. "Remembering Nelson Estupiñán Bass (1912–2002)." Afro-Hispanic Review, vol. 22, no. 1, 2003, pp. 75–77. JSTOR, www.jstor.org/stable/23054471.*

La región de Esmeraldas, en la costa del noroeste del Ecuador, ha tenido una población significativa de afrodescendientes desde el siglo XVI, cuando los inmigrantes forzados se escapaban de los barcos negreros y cuando estos barcos se naufragaban en la costa. Hoy es la única provincia del país donde hay una mayoría afrodescendiente y sin embargo no fue hasta el año 2000 que la ciudad de Esmeraldas eligió un alcalde afro, Ernesto Estupiñán Quintero.[28] Hasta el año 1998, Ecuador se veía como una nación mestiza—de herencia mixta de europeos e indígenas—y en vías de blanqueamiento; no había espacio para una herencia afro en el concepto de la nación. En 1998 se enmendó la constitución, declarando Ecuador una nación multirracial y multicultural.

"La otra" es una pieza teatral en dos actos que trata de manera simbólica los temas del racismo y de la enajenación, o sea la pérdida del sentido de la identidad propia por la internalización de los valores del grupo dominante, en este caso la sociedad blanca. En el primer acto, la mujer negra Olga Carabalí presenta un monólogo en que alternadamente le habla a Henry, un hombre blanco de quien está ella enamorada, y reflexiona sola sobre las humillaciones que soporta por ser negra. Su apellido—Carabalí—es una referencia a un pasado envuelto en la trata de esclavos. Carabalí es un nombre étnico asociado con el puerto de exportación de esclavos Calabar en la región de Nigeria. En el segundo acto las dobles de Olga toman el escenario para explorar la experiencia de enajenación.

28. *Ethan Johnson, "The Representation of Blackness in Murals and Statues in an Afro-Ecuadorian Region," Souls, 11:4, 2009, 365-388, DOI: 10.1080/10999940903417094*

"La otra. Pieza en dos actos"[29]

A Benjamín Carrión

Personajes

OLGA, negra de 20 años
GONZALO, negro, aproximadamente de la misma edad
HENRY, blanco, de la misma edad
DOBLE NEGRA DE OLGA
DOBLE BLANCA DE OLGA
LA MUERTE

Primer acto

Escena I

(*Escenario: Una alcoba con puertas a derecha e izquierda del foro. Frente a la puerta izquierda, una cama; delante de esta, un biombo. Al centro, en dirección de la cama que está invisible, un tocador con espejo; al frente,*

29. *Del palenque a la escena: Antología crítica del teatro afrolatinoamericano. Eds. Juanamaría Cordones-Cook y María M. Jaramillo Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura, 2012. Incluido por autorización expresa de Luz Argentina Chiriboga.*

un banco. Junto a la cabecera de la cama, un velador con lámpara. Cerca de la pared derecha, una cómoda con gavetas; sobre ella, un florero con dos flores muy grandes: una negra y otra blanca. A cada lado de la cómoda, un diván. Al lado derecho del escenario, casi al borde, un butacón. Al centro de la pared, dos retratos. Junto al diván que da hacia afuera, una mesa pequeña.)

OLGA (*en traje azul de fiesta, trastabillando, a la puerta izquierda*): Gracias, Henry. La fiesta estuvo muy bonita, aunque usted no bailó conmigo ni una pieza. Sí... no se preocupe, no estoy llorando. Hasta mañana. ¿Cómo? No diga eso, Henry. Será, pero no así. (*Con dulzura.*) Váyase, los vecinos estarán oyéndonos... (*Enérgica.*) ¡Suélteme! (*Desaparece. Luego llegan, desde afuera, sus intensas negativas forcejeos y golpes en las paredes; después reaparece trémula, con el cabello desarreglado y rasgado el escote. Cierra violentamente la puerta asegurándola con el picaporte.*) ¡No Henry, no! ¡Adiós!, ¡Jamás! Te quiero, pero no así como tú lo deseas. (*Avanza, se sienta ante el tocador, se peina y se arregla el escote con un broche.*) ¡Qué desdicha es ser negra! Henry no bailó conmigo, hizo como que no me conocía, pero viene, me espera en el zaguán y quiere quedarse en mi alcoba. ¡Qué se habrá imaginado! ¡No sabe, acaso que soy Olga Carabalí, la heredera universal de Aniceto Carabalí, el millonario? (*Avanza a la cómoda, extrae una botella de licor, toma un trago.*) ¡Soy una desgraciada! ¡Este maldito color es mi infortunio! Por él me huye Henry. Es natural, siendo blanco, hijo de un gringo, tiene vergüenza de andar conmigo. (*Se acerca a los retratos, solloza.*) Ustedes no se dan cuenta de mi terrible sufrimiento, de las

humillaciones que soporté por ser negra. En buena hora que están muertos, porque de lo contrario, sería mayor mi afrenta. (*Se retira, avanza al tocador, se toca voluptuosamente el busto y las caderas.*) Soy negra, pero atractiva. Tal vez mañana... ¡nadie sabe lo que el destino guarda en sus puños cerrados! ¿Quién dijo esto, quién? ¡Ah, fue Gonzalo! Gonzalo es bueno, es inteligente, pero es pobre, y goza haciendo versos. (*Se dirige a la cómoda.*) ¿Cómo, cómo me dijiste esa vez? (*Abre la gaveta, saca un caracol, extrae de él un papel.*) Recuerdo cuando me diste este caracol, y me dijiste que dentro de él vivían voces naturales, que uno podía oírlas... me lo llevé al oído... no oí nada... te reíste... después pusiste adentro un papel... me pediste que lo sacara... salieron tus versos... Fueron estos... (*Coloca el caracol sobre la mesa y lee el poema Negrita linda, relinda.*)

Negrita linda, relinda,
flexible como la rumba,
tu boca tiene el aroma
de un mate de agua surumba.

Negrita linda, relinda,
río y mar, flor y lucero,
tal vez mañana comprendas
lo mucho que yo te quiero.

Negrita linda, relinda,
tu donaire vegetal,
pasa regando en el aire
miel del cañaveral.

Negrita linda, relinda,

estrella, nube viajera,
vengo a hacerte esta propuesta
por altiva y altanera:
fundámonos en un hijo,
para que cuando yo muera,
sus puños color de brea
conduzcan nuestra bandera.

(*Estruja el papel, lo pisotea en el tablado; guarda en el velador el caracol.*) Gonzalo, tú eres bueno, sueñas y haces soñar, pero mis sueños son distintos. Henry es abusivo, pero yo no tengo la culpa de quererlo así, con locura. No es capricho. (*Camina en sentido transversal en el aposento.*) Quiero hijos que dominen y aplasten a hombres y mujeres, que no sean pisoteados como yo. (*Enérgica.*) ¡Mis hijos serán blancos y estarán en primera fila en todas partes! Hubiera preferido ser la más pobre de todas las mujeres, pero blanca, a ser muchacha rica pero negra. (*Se acerca a la cómoda, toma otro trago, trastabilla.*) Siento odio terrible para todos los negros, repugnancia ante uno solo, aunque lo vea en retrato. ¡Hoy digo adiós a los negros para siempre! (*Se sienta ante el tocador, se estira los cabellos, toma un pote de crema blanca, se embadurna totalmente el rostro, se contempla en el espejo.*) ¡Ja, ja, ja! ¡Soy blanca! ¡Henry, tu Olga es blanca como tú, ahora podremos andar libremente, sin que te avergüences de mí! (*Se mira desde varios ángulos.*) ¡Qué felicidad, soy como mi amor! (*Por el lado derecho del escenario comienza a sonar un disco de violenta música negra; se yergue; a la par que baila, tararea la letra; a mitad del microsurco se detiene*

sorprendida.) ¿Cómo es esto? Doy mueras a los negros y estoy bailando y cantando sus canciones. (*Corre, confundida, con las manos en los oídos.*) ¡Paren esa música horrible! (*Bajando las manos.*) Felizmente nadie me ha visto (*Calla la música, dirígese al centro, se lleva la mano derecha al oído.*) Oigo pasos, es Henry. (*Corre hacia los retratos, los descuelga y los guarda en la cómoda.*) Que no los vea él. (*Va a la puerta, la abre.*) Entra, Henry, ahora me portaré bien contigo, te entregaré todo mi amor. (*Escucha.*) ¡No, no ha sido él!, ¡qué pena! (*Vuelve al centro.*) ¿Por qué libertarían a los negros? Dicen que fue un tal Lincoln... (*Siéntase en un diván.*) Tal vez tenía sangre negra en las venas. Aseguran que fue un gran hombre... ¡Qué gran hombre pudo ser, si libertó a los negros! (*Se para en jarras.*) A ver, Mr. Lincoln, dígamelo, ¿cuál fue la ventaja? Contésteme, como gran hombre que le dicen... No, no estoy borracha, Gonzalo, déjame que estoy interpelando a Mr. Lincoln, y lo tengo en aprietos. ¿Ves? No puede contestarme... (*Balanceándose, por efecto del alcohol.*) Entonces, dímelo tú... ya ves... tampoco puedes contestarme... igualito a Mr. Lincoln... pero no te creas... tú no eres míster... eres simplemente Gonzalo Angulo... te admiré antes... pero no puedo quererte. ¿Ebria? ¿Crees que estoy ebria? (*Se sienta.*) Sí, ebria, ebria de amor por Henry, aunque te duela, es la verdad. (*Avanza a la puerta izquierda, simula.*) Henry, toma mis llaves esta noche... coge todos mis ocultos tesoros... (*Va a la cómoda, toma la flor blanca, se la coloca en el pecho, vuelve a la puerta.*) No... (*Con honda tristeza.*) No regresó. (*Cierra la puerta, avanza al centro y se para ante el lecho.*) ¡Cómo ha volado

el tiempo! (*Mirando su reloj en la muñeca.*) ¡Las tres de la mañana! Me acostaré. (*Apaga la luz del velador, cae en la cama.*) ¡Henry de mi alma, si esta flor blanca que tengo sobre mis encajes fueras tú!

Telón.

Segundo acto

Escena II

Escenario: El mismo aposento, hasta la ubicación de los personajes frente al público, aparece iluminado débilmente. Luego la iluminación es rojiza, de tal suerte que los rostros de los participantes adquieren cierto resplandor, y así continúa hasta el final.

DOBLE NEGRA DE OLGA con túnica y zapatillas blancas y, en el escote a modo de broche, una flor blanca también. Sombrero blanco.

DOBLE BLANCA DE OLGA con túnica y zapatillas negras y, en el escote a modo de broche, una flor negra. Sombrero negro.

Las DOBLES salen del lecho, abrazadas de la cintura, caminando en sentido transversal del escenario, luego ***endilgan*** *hacia el público, se detienen, sepáranse y se escudriñan. Después cada una da vueltas en torno a la otra, observándola con mayor atención, en ocasiones llevándose la mano al mentón, en otras, tocándose el rostro, la cabellera, el busto, las caderas, los muslos, y demostrando silencioso asombro; finalmente, parándose frente a frente, en sentido lateral a la concurrencia, prorrumpen en estruendosas carcajadas.*

DOBLE NEGRA: ¿Quién eres tú?

DOBLE BLANCA: ¿Y tú?

DOBLE NEGRA: Yo soy Olga Carabalí.

DOBLE BLANCA: Eres una impostora.

DOBLE NEGRA: La impostora eres tú.

DOBLE BLANCA: ¡Atrevida!

DOBLE NEGRA: (*retirándose, mirando de arriba abajo a la DOBLE BLANCA*). ¿De dónde habrá salido esta mujer? (*Acercándose.*) Solo por mi buena educación no te arrojo de aquí. Pero dime, ¿qué quieres?

DOBLE BLANCA: Que no ensucies mi casa. (*Se aparta.*)

DOBLE NEGRA: Dices absurdos, pero, ¿por qué estás aquí?

DOBLE BLANCA: Porque todo esto es mío.

DOBLE NEGRA: ¿Qué misterio hay entre las dos? Te pareces a mí. (*Gira alrededor de la DOBLE BLANCA, intensamente intrigada.*)

DOBLE BLANCA: No faltaba más, sería mi afrenta parecerme a ti. Yo soy Olga Carabalí.

DOBLE NEGRA: ¿Quieres decir que hay una Olga falsa?

DOBLE BLANCA: Tú lo has dicho.

DOBLE NEGRA: Entonces esa eres tú. (*Se abalanza agresiva hacia la DOBLE BLANCA. Se toman de las manos, forcejean, se separan.*)

DOBLE BLANCA: (*Recostada en un diván.*) Siéntate, conversemos.

DOBLE NEGRA: No. ¿Tratas de chantajearme? ¿Cuánto quieres?

DOBLE BLANCA: ¿Qué puedes darme tú si nada tienes? Yo, en cambio, tengo fortuna y amor, tengo todo.

DOBLE NEGRA: ¿También es tuyo Henry?

DOBLE BLANCA: Él es mío por derecho natural, lo amo y me ama. Nos queremos porque somos de la misma raza. Tú quieres a Gonzalo.

DOBLE NEGRA: Eso jamás. Estás equivocada, yo amo a Henry. A Gonzalo no puedo quererlo porque es negro. Yo aborrezco a los negros.

DOBLE BLANCA: Me das risas. Henry tiene en la pechera de la camisa un letrero grande que dice, "Prohibido para negras"...

DOBLE NEGRA: (*sentada junto a la DOBLE BLANCA*) ¿Qué? ¿No soy blanca yo?

DOBLE BLANCA: (*de pie*) Ven. (*Toma del brazo a la DOBLE NEGRA, caminan.*)

DOBLE NEGRA: ¿Qué pretendes ahora?

DOBLE BLANCA: (*Mirándose las dos en el espejo.*) ¡Conócete!

DOBLE NEGRA: No... no... esta no es mi cara... esta no soy yo. (*Se toca repetidamente el rostro.*) No puede ser... yo no soy negra... (*A la DOBLE BLANCA.*) ¡Dame mi cara, ladrona! (*Se sienta ante el espejo, colocando la cabeza en el tocador.*) ¡Dios mío, ayúdame! (*Solloza.*) Solo tú puedes salvarme... soy negra... soy una cualquiera... estoy perdida. (*Alzando la cara, tocándose el sombrero y la flor.*)

¡Cómo es esto! (*Avanzando hacia la DOBLE BLANCA.*) ¡Dame mi sobrero! (*Intercambian estas prendas.*)

DOBLE BLANCA: Devuélveme mis zapatillas y mi túnica. (*Las cambian.*) Yo no soy (*se aparta*) sino tu sueño, malo o bueno, pero solamente sueño.

DOBLE NEGRA: (*iracunda, elevándole el puño*) ¡Maldita seas, ojalá que la muerte te lleve lo más pronto!

Escena III

LA MUERTE: (*en bikini, con sombrero en el que se apoya el dibujo negro de una calavera; grotesco maquillaje. Entra contoneándose, llevando en la mano derecha una caja de cartón liada con cinta roja*). Pasaba cerca de aquí, oí mi nombre y resolví entrar. (*Coloca la caja en el tablado, junto a la puerta derecha, luego recorre, con mayor afectación, la alcoba; después se coloca entre las DOBLES, de tal modo que les toca con sus manos la cabeza.*) Pero, ¿qué les pasa?

DOBLE NEGRA: (*separándose*) ¿Quién eres?

DOBLE BLANCA: (*imitándola*) ¿Quién...?

LA MUERTE: ¿No ven mi insignia en el sombrero?

LOS DOBLES (*mirando el dibujo de la calavera, unísonas*) ¡La Muerte!

LA MUERTE: ¿Ustedes con miedo de mí?

DOBLE NEGRA: Ya lo ves, ambas estamos asustadas.

DOBLE BLANCA: Siempre he tenido miedo de ti.

DOBLE NEGRA: ¿Qué contiene esa caja? (*La señala.*)

LA MUERTE: Un huésped del infierno. Pero díganme, ¿con quiénes tengo el honor de tratar? (*Todas se acercan a la caja.*)

DOBLE NEGRA: (*extendiéndole la mano*) Olga Carabalí, a sus órdenes.

DOBLE BLANCA: (*Imitación*) Olga Carabalí, a su mandar.

LA MUERTE: ¿Cómo? ¿Pretenden engañarme? ¡Qué coincidencia! El pasajero que llevo al infierno es Aniceto Carabalí.

DOBLE NEGRA: Mi padre.

DOBLE BLANCA: Miente, es el mío, no de ella.

DOBLE NEGRA: ¿Al infierno lo dijiste que lo llevas?

LA MUERTE: Sí, como lo oyes, al infierno.

DOBLE BLANCA: Quiero verlo.

DOBLE NEGRA: Yo también.

LA MUERTE: Verlo tiene un precio.

DOBLE NEGRA: ¡Oh, eso no importa! Soy una de las mujeres más ricas del mundo, y puedo pagar lo que me pidas.

DOBLE BLANCA: La rica soy yo. Yo te pagaré lo que pidas. Tú sabes que todo lo podemos los ricos. Por eso somos reyes del mundo.

LA MUERTE: Sólo hasta el umbral de mis dominios.

DOBLE NEGRA: (*Sentándose*) No sabes lo que dices. Yo con dinero mando y hago más de lo que te imaginas.

LA MUERTE: No en mi país. Si la riqueza me venciera, saldrían de las tumbas flores envenenadas.

DOBLE NEGRA: Digas lo que digas, el oro es más fuerte que tú.

LA MUERTE: (*Sentada frente a ellas, en el banco de la peinadora*) ¡Vanidad de vanidades! Más, si quieren ver el cadáver de Aniceto, pactemos el precio.

LOS DOBLES: ¿Cuál?

LA MUERTE: La vida del hombre a quien quiere la verdadera hija.

DOBLE BLANCA: Es razonable, pago con la vida de Henry.

DOBLE NEGRA: No quieres a Henry, eres hipócrita.

DOBLE BLANCA: Lo quiero, pero quiero ver a mi padre por última vez.

LA MUERTE: Acepto. (*Toma la caja. Se la extiende a la DOBLE BLANCA.*) Míralo.

DOBLE BLANCA: (*Lleva la caja al diván. La abra y extrae un muñeco negro.*) Ja, ja, ja. Este es el cadáver de un negro, no el de mi padre.

LA MUERTE: (*Sentada en la misma posición anterior.*) Ese es el verdadero cadáver de Aniceto Carabalí.

DOBLE NEGRA: (*Arrebatándole el muñeco a la DOBLE BLANCA*). Él es mi padre, yo soy su hija. (*A la DOBLE BLANCA.*) ¡Sacrílega!

LA MUERTE: Yo sabía que tú (*señala a la DOBLE BLANCA*) no eras la hija de Aniceto, y ahora sé que no quieres a Henry. (*Va al tocador y comienza a empolvarse*

el rostro.) Deshago el pacto. El precio que cobraré será tu vida.

DOBLE BLANCA: (*Levantándose*.) ¡No puede ser, yo no moriré! (*Se sienta*.)

LA MUERTE: Lo veremos.

DOBLE NEGRA: Tengo miedo, papá, de tu destino y del mío.

DOBLE BLANCA: Tienes razón, en el infierno también hay discriminación. Allí hay calles, teatros, bares, discotecas, hoteles, juegos, casas de citas para blancos, y ¡ay! del negro que ponga sus narices en los sitios prohibidos.

DOBLE NEGRA: Un día Dios bajará allá para remediar eso.

DOBLE BLANCA: Eres tonta, hay algo más importante que hacer. Aprovechemos el descuido de esa (*señala a la Muerte*) para hacerle un nuevo pasaporte a tu padre. Trae del tocador el pomo de crema. Verás…

DOBLE NEGRA: (A *prisa*.) Bueno. (*Regresa*.) Aquí está. ¿Qué vas a hacer?

DOBLE BLANCA: Observa. (*Abre el pomo, embadurna de blanco el muñeco negro, luego las dos aceleran la faena*.) ¿Te das cuenta? ¿Ves que tu padre ahora es blanco? Ahora irá a nuestro distrito.

DOBLE NEGRA: Ya lo veo. ¡Qué felicidad!

DOBLE BLANCA: Ahora pongámoslo en su caja. (*Lo coloca, lía la caja con la cinta y entrega el paquete a la*

DOBLE NEGRA.) ¿Sabes? A la muerte se la engaña también.

DOBLE NEGRA: Te agradezco, hermana.

DOBLE BLANCA: ¿Cómo? ¡Eso nunca!

DOBLE NEGRA: (*Coloca la caja en su sitio, regresa al asiento.*) Háblale, dile que ya puede irse.

DOBLE BLANCA: Ya puedes llevarte el pasajero.

LA MUERTE: (*Erguida.*) Porque son falsas, pronto volveré.

DOBLE NEGRA: ¡Piensa en lo que dices!

LA MUERTE: Alguien derramará sangre aquí. Vendré a recogerla. Nadie puede detenerme.

DOBLE NEGRA: Yo te detendré. (*Va a la cómoda, extrae un puñal y se abalanza contra* LA MUERTE.) ¡Voy a matarte!

LA MUERTE: ¿Matar a la muerte? Vuelve a tus cabales.

DOBLE NEGRA: Soy más poderosa que tú, pero… (*Deja caer el puñal, retrocede.*)

LA MUERTE: Si yo pareciera, la vida terminaría también.

DOBLE BLANCA: ¡Presumida!

DOBLE NEGRA: (*Sentada.*) A veces me parece cierto lo que dice.

LA MUERTE: Si yo muriera, el hombre me resucitaría al día siguiente.

DOBLE BLANCA: Te odio porque destruyes todo, los seres, las cosas…

DOBLE NEGRA: Y los sueños.

LA MUERTE: En pequeña parte, yo devoro, pero el protagonista es el hombre. Él es quien se suicida a cada instante. Ahora mismo, con el pretexto de las exploraciones siderales, busca hasta en el insomnio más eficaces fórmulas para la próxima matanza. La tierra entera es un solo frente estremecido en la lucha del hombre contra el hombre. Pega oído a mis costados y escucha los estruendos. (*Toma de la mano a la* DOBLE NEGRA *y la junta a su cuerpo.*) ¿Percibes?

DOBLE NEGRA: No… no…

LA MUERTE: Acércate más. (*La aproxima con fuerza.*)

DOBLE NEGRA: ¡Sí, sí! (*Sepárase y corre, cayendo y levantándose.*) Oigo el infernal zumbido de los aviones, el tableteo de la metralla, horrendo tronar de las baterías, el pavoroso estallido de las bombas, espeluznante chocar de los aceros. (*Jadeante, desesperada.*) ¡África, África mía, eres una hoguera como yo! (*Toma a la* DOBLE BLANCA *y a* LA MUERTE, *y las obliga a echarse al suelo, en ademán de protección.*) ¡Congo, Little Rock, Alabama, la Costa de Oro, Ghana, Sharpeville, el Poder Negro, viva Lincoln! ¡Lumumba, tú eres una espiral ensangrentada, la estrella negra alumbrando la tierra! (*Se yergue, señala a* LA MUERTE.) Miserable, ¿por qué nos lo arrebataste a él y a Luther King justamente ahora que estamos preparándonos para dar el gran salto? (*La* DOBLE BLANCA *y* LA MUERTE *van a sus asientos.*)

LA MUERTE: La locura es una versión piadosa de mi terrible fuerza.

DOBLE NEGRA: (*Con las manos juntas, orando.*) Padre mío, perdóname por todas las ofensas **irrogadas**. Madre, perdóname también y no me desampares. (*A LA MUERTE.*) ¡Fuera de aquí!

LA MUERTE: Sí, me iré. (*Toma la caja.*) Hasta pronto.

DOBLE NEGRA: Hasta cuando el destino quiera. Me he resignado.

DOBLE BLANCA: Hasta nunca.

DOBLE NEGRA: (*En el centro.*) Estoy en una encrucijada. (*Avanza al lecho, se acuesta.*)

DOBLE BLANCA: Estas negras son así. Tal vez ha fumado mariguana, qué sé yo.

Escena IV

DOBLE BLANCA: (*Caminando por la alcoba.*) Henry, amor de mis amores, ven. Estoy esperándote, no desde esta noche, sino desde siempre, desde cuando empezó a soñar mi alma, desde cuando suspiré por la primera caricia. (*Va a la cómoda, enciende un cigarrillo.*) ¿Dónde estará? ¡Qué amarga y qué dulce que es la espera, qué linda es la proximidad del estallido! Henry, soy una rosa en el alba, ansiosa de que vengas y me rasgues la túnica para brindarte mi néctar acumulado en tanto años. (*Va presurosa a la puerta.*) Es él... él. (*Observa emocionada, luego vuelve desconsolada.*) No ha sido. (*Se sienta ante el tocador, deja el cigarrillo, se empolva el rostro, se perfuma, se arregla la cabellera; luego se toca sensualmente el busto.*) ¡Ahora sí! (*Va a la puerta izquierda, extiende los brazos con la flor blanca entre las*

manos.) Es él, está cerca, percibo sus pasos en la sangre… soy un río turbulento… el aire está perfumado de él y pintado de blanco… ¡Tómame, amor, amor de toda mi vida!

Escena V

GONZALO: (*Con pantalón rojo, camisa azul, zapatos negros. Avanzando desde la puerta izquierda, ante la DOBLE, que retrocede con la flor entre las manos, llevándolas hacia atrás.*) ¿Quién es usted?

DOBLE BLANCA: ¡Soy yo quien debe hacerte esa pregunta!

GONZALO: (*En el centro.*) Vengo por una mujer a quien yo amo.

DOBLE BLANCA: (*Deteniéndose, acomodándose la flor en el escote.*) Esa mujer que dices no soy yo.

GONZALO: La mujer que digo es negra, parecida a usted… (*Se acerca, la mira fijamente.*) pero no es usted.

DOBLE BLANCA: Naturalmente, soy blanca y detesto a los negros.

GONZALO: (*Separándose.*) Busco a Olga Carabalí.

DOBLE BLANCA: Olga Carabalí soy yo.

GONZALO: No, no es, le digo que Olga es negra.

DOBLE BLANCA: Estás confundido. Esta no es la casa de la mujer que buscas.

GONZALO: Le probaré que sí. Aquí hay un caracol que yo regalé a Olga. (*Observa en todas direcciones, va*

presuroso a la cómoda, extrae de ella un caracol, se lo lleva al corazón, avanza al centro.) ¡Oh, caracol de mi alma!

DOBLE BLANCA: (*Acercándose a* GONZALO, *que coloca el caracol sobre la mesa.*) ¿Qué es?

GONZALO: (*Frente a la* DOBLE BLANCA.) Es un caracol que escribe versos…

DOBLE BLANCA: Veamos. (*Entra por la puerta izquierda, regresa con una hoja de papel.*) Toma.

GONZALO: (*Cogiendo el papel.*) Observe. (*Coloca el caracol sobre la hoja, lleva la mesa al centro, se coloca de espaldas a la puerta derecha, y la* DOBLE BLANCA *lo observa intrigada. Permanece callado, con los ojos dirigidos a lo alto, la izquierda sobre el caracol y la derecha en el corazón.*) Mire, acérquese.

DOBLE BLANCA: Sí, está escribiendo, es cierto.

GONZALO: Vea. Cójalo. (*Le extiende el papel.*) Lea.

DOBLE BLANCA: No… no… Léelo tú.

GONZALO: (*En voz alta, frente al público, a su lado la* DOBLE BLANCA.)

> La más hermosa herencia legada por mis padres
> fue su rabia,
> esta rabia que de repente me sube jadeante
> por la escalera de la sangre,
> esta rabia que, día a día,
> más y más
> voy acariciándola,

incrementándola,
canalizándola,
y que un día
la entregaré a un machete o a un hijo.
Hermanos negros,
alzo los ojos
y veo solamente un mundo desolado,
sin ternura,
con muros insalvables que me asfixian;
la codicia y el odio ilimitado de los blancos
estrangulando a los hombres,
acallando sus voces,
bombardeando sus sueños,
y yo mismo siento,
en las puestas de sol,
que muchos descargan en mi tronco sus hachas
agresivas.
Sin embargo,
siempre está a nuestro lado,
creciendo como un niño,
la esperanza.

(*Extendiéndole el papel.*) Consérvelo como un recuerdo.

DOBLE BLANCA: (*Toma indecisa el papel.*) ¿Crees que no entiendo lo que quieres decir? Es un maleficio… lo he visto… es como si estuvieras metido dentro del caracol… escribe… sí… escribe lo que tú deseas… ¡Son tus palabras, negro atrevido! ¡Soy blanca! (*Arroja el papel al suelo.*)

GONZALO: (*Moviendo negativamente la cabeza.*) No entiende. ¡Qué pena!

DOBLE BLANCA: Entiendo de sobra. ¡Nos amenazas a los blancos con tu caracol! ¡Fuera insolente!

GONZALO: (*Tomándola de las manos.*) Dígame dónde está Olga. ¿Dónde?

DOBLE BLANCA: (*Forcejeando.*) ¡Henry, auxilio! ¡Un negro está aquí y va a violarme! ¡Henry!

Escena VI

HENRY: (*Con gorra amarilla, pantalón gris de montar, polainas, camisa sport blanca, revólver al cinto, un látigo y una soga al lado opuesto del arma. Irrumpiendo.*) ¿Qué pasa? (*Retrocede espantado ante la DOBLE BLANCA que le extiende los brazos.*) ¿Quién es usted?

DOBLE BLANCA: ¿Yo? Soy Olga, tu amor.

HENRY: ¡Sí! (*Abrazándola.*) Se ha hecho el milagro que pedí. Eres ya blanca como yo. Ahora podré llevarte a todas partes, podré bailar contigo.

GONZALO: Es una trampa. (*Separado de ellos.*) Ella no es Olga.

HENRY: ¿Te hizo daño?

DOBLE BLANCA: Me tomó de las manos solamente. Dice que busca a una negra parecida a mí.

HENRY: (*Frente a GONZALO.*) ¿Cómo te has atrevido a entrar aquí y a tocar a Olga? ¿No sabes que este lugar es prohibido para ti?

GONZALO: (*Alejado de* HENRY.) No entiendo, estoy enredado.

HENRY: (*Cerca de la* DOBLE BLANCA, *mirando de hito en hito a* GONZALO.) Es bien parecido a un negro que merodeaba por mi plantación y alborotaba a los trabajadores con un caracol que hablaba. La policía anda buscándolo. (*Camina alrededor de* GONZALO, *observándolo con mayor atención.*)

DOBLE BLANCA: Es el mismo. En mi presencia hizo escribir aquí a un caracol. (*Va a la cómoda, luego se acerca al caracol, intenta cogerlo, pero retira, asustada, las manos, recoge el papel, se lo entrega a* HENRY.) Mira, esto fue lo que… parece brujo.

HENRY: (*Observa el papel.*) Es el mismo. Es una amenaza para nosotros los blancos.

DOBLE BLANCA: (*Alzando los brazos alarmada.*) Para la sociedad.

HENRY: (*Imitándola.*) Para la civilización.

DOBLE BLANCA: (*Bajados los brazos.*) Para la paz pública.

HENRY: (*Imitándola.*) Para la cultura.

DOBLE BLANCA: Para la Nación.

HENRY: Para la economía.

DOBLE BLANCA: Castígalo.

HENRY: ¿Por qué no lo quemamos? Un negro más, un negro menos, nadie lo notará.

DOBLE BLANCA: (*Gozosa.*) Sí, quemémoslo.

GONZALO: (*Trata de escapar, pero HENRY se para en la puerta, luego hace ademán de fugarse por otro lado.*) La ley prohíbe quemar a un ser humano. (*Se sitúa frente a ellos.*) El código dice... (*Guarda el caracol en el bolsillo.*)

HENRY: Estos son mis códigos. (*Le señala el revólver y flamea el látigo.*) Ellos imponen la justicia y la paz.

(*Corre tras GONZALO, lo atrapa, la DOBLE BLANCA lo ayuda tomándolo del brazo derecho.*)

GONZALO: ¡Suéltenme! ¡Auxilio!

HENRY: (*Burlesco.*) Adelante, poeta, vamos a ajusticiarte.

(*Comienzan a atarlo desde el cuello a los pies, y lo consiguen, a pesar del forcejeo de GONZALO.*)

GONZALO: No... no... esto es un crimen... la Patria...

HENRY: ¿Qué Patria? Todos los negros son apátridas. La Patria es blanca, ¡negro maricón!

GONZALO: No... no... la Patria es de negros y de blancos... de indios y mulatos... ¿Qué van a hacer? ¡Ustedes están locos! ¡Señor Presidente! ¡Juro que soy inocente y nadie tiene derecho para esto!

HENRY: (*Saca de su bolsillo una botella, y comienza, girando en torno a GONZALO, a rociarle el líquido; le acerca el recipiente a la nariz.*) ¿Hueles? Es gasolina. (*Guarda el envase.*)

DOBLE BLANCA: ¿Danzamos a su alrededor?

HENRY: (*Riendo.*) Sí. (*Cogidos de la mano, con la cara hacia GONZALO, con carcajadas dan vueltas en torno al*

prisionero.) ¿Ves esto? (*Se detiene, le muestra una caja de cerillas, que ha extraído del bolsillo*.) Pronto vas a arder.

GONZALO: (*Acezando*.) ¡Señor Presidente, señor Presidente! ¡Olga, Olga, el caracol, el caracol, van a quemar el caracol!

HENRY: Ja, ja, ja.

DOBLE BLANCA: Ja, ja, ja.

Escena VII

DOBLE NEGRA: (*Entrando precipitadamente de lecho*.) ¿Auxilio? ¿Quién pide auxilio? Oí voces. (*Avanza*.)

GONZALO: ¡Salva el caracol!

HENRY: (*Se restriega los ojos*.) ¿Qué veo? ¿Olga? (*Guarda las cerillas*.)

DOBLE NEGRA: Sí, yo soy, Olga.

DOBLE BLANCA: No, Henry, yo soy. Amor mío, ten cuidado. Las negras y los negros son brujos.

HENRY: (*Abrazando a la DOBLE BLANCA*.) Tú eres mi amor. (*Dirigiéndose a la DOBLE NEGRA*.) ¿Sabes lo que voy a hacer? Voy a ajusticiar a este negro subversivo que alborotó mis plantaciones con un maldito caracol.

DOBLE NEGRA: (*Cortando con el puñal las amarras*.) ¿Qué dices?

GONZALO: (*Moviendo libremente el cuello*.) Estos bárbaros no entienden.

HENRY: (*Cerca de la DOBLE NEGRA*.) No sigas, te lo

advierto, es un peligro, una amenaza mundial, tiene un caracol que habla y escribe.

DOBLE BLANCA: (*Cerca de la DOBLE NEGRA, que concluye de cortar las amarras.*) Es verdad, yo lo he visto.

DOBLE NEGRA: ¿Por qué temen ustedes a las manos libres, al hombre que camina y al caracol que escribe y habla?

HENRY: ¿Cómo? No te entiendo.

GONZALO: No la entiendes ahora, ni la entenderás nunca.

HENRY: (*Retrocediendo espantado, seguido de la DOBLE BLANCA.*) ¡Te arrepentirás toda la vida!

DOBLE NEGRA: ¿Por qué he de arrepentirme?

GONZALO: (*Abrazando a la DOBLE NEGRA y entregándole el caracol.*) Toma, es tuyo, tú lo has salvado.

DOBLE NEGRA: (*Recíbelo, luego se lo devuelve.*) Cógelo, es mío y tuyo, pero guárdalo tú.

DOBLE BLANCA: ¿Ves Henry? Ambos son brujos.

HENRY: (*A la DOBLE NEGRA.*) ¿No me amabas? ¿No era tu rey?

DOBLE NEGRA: Nunca te he amado. La otra... ¡esa es tu amor!

DOBLE BLANCA: (*Con los brazos abiertos hacia HENRY.*) Sí, es verdad, yo te quiero con toda mi alma.

HENRY: Esto es un laberinto chino. ¿Cuál de las dos es Olga? Me voy. (*Retrocede hacia la puerta derecha, sale precipitadamente, hace disparos ya afuera.*)

DOBLE BLANCA: ¡No me abandones, Henry, sálvame!

Escena VIII

DOBLE NEGRA: (*Acercándose a la* DOBLE BLANCA, *portando el puñal.*) Te odio con toda mi alma.

DOBLE BLANCA: Yo también.

DOBLE NEGRA: (*Avanzando hacia la* DOBLE BLANCA, *al que recuesta contra la pared derecha llevando en alto el arma.*) ¡Te mataré!

GONZALO: (*Tratando de intervenir.*) ¡Cuidado Olga!

DOBLE BLANCA: (*Con el puñal sobre el corazón.*) No puedes matarme. ¡ay, ay, ay! (*Tambalea y cae.*)

DOBLE NEGRA: (*Retrocediendo ante la coerción de* GONZALO.) Ya es tarde. (*Arroja al suelo el puñal.*) Era mi lado malo, mi fantasma. Ahora sí podré quererte de veras. (*Se abrazan.*)

GONZALO: Vámonos. Parece que este aire estuviera lleno de mariposas fúnebres. (*Salen cogidos por la cintura por la puerta izquierda.*)

Fin

Para conversar y analizar

1. ¿Cuáles son los significados que la sociedad le da al cuerpo femenino negro y al cuerpo femenino blanco en la obra teatral?
2. ¿Cuáles críticas sociales específicas hace la obra de la relación entre hombres blancos y mujeres negras?
3. ¿Cómo busca resolver su opresión racial Olga en el primer acto? ¿Y las dos dobles en el segundo acto? ¿Cuáles son las implicaciones sociales de la resolución que cada una busca?
4. ¿Cuál es el simbolismo que le da la obra al caracol y al revolver, látigo y soga que traen Henry?
5. ¿Cuáles ventajas tiene la dramatización del conflicto interno de Olga con el uso de las dobles? ¿Cuáles otras posibilidades hay para representar esta lucha psicológica en la literatura?
6. ¿Cuáles son las implicaciones del desenlace y clímax para la sociedad ecuatoriana?
7. ¿La obra cuestiona algunos conceptos que usted tiene sobre género y raza?
8. ¿Cómo se podría relacionar la temática de esta obra con el contexto de la salud?

"Una guerra que no se pelea" (Perú 1979) de Sara Joffré

Sara Joffré (1935-2014), foto de Diego Rojas, 2009

Sara Joffré (1935-2014) nació en Callao, Perú, en 1935. En los años 1960, Joffré participó en la renovación del teatro peruano como una de las pocas mujeres que lograron romper la barrera de género. Sus primeras obras exploraron el escape de una realidad difícil a través de la fantasía. Desarrollaron mundos simbólicos y dramas filosóficamente complejos dentro de tendencias surrealistas. Comenzando en 1967, buscó conectarse con un público más amplio que no se conectaba con la expresión literaria y poética y sus obras tomaron temas más cercanas a la realidad peruana y una representación más exacta de las dificultades e injusticias de la realidad.[30]

También fue activa en la promoción de instituciones culturales. Creó el grupo "Homero teatro de Grillos" en 1963 que se dedicaba al teatro infantil y la "Muestra de Teatro Peruano" (1974), un evento anual que sigue promoviendo el teatro en el Perú hoy; inició la Muestra de Teatro Universitario en 1986. Publicó la revista de teatro *Muestra* y realizó investigación y pedagogía relacionadas al teatro. El Instituto Nacional de Cultura del Perú le otorgó el honor de ser Personalidad Meritoria de la Cultura en 2010.[31] Sara Joffré se

30. *Robert J. Morris, "La dramaturgia de Sara Joffré," Letras Femeninas, vol. 1, no. 2, 1975, pp. 48-57.*
31. *"Sara Joffré, creadora y promotora del teatro peruano,"*

dedicó a auspiciar y a dirigir teatro popular. Fue la promotora de la Muestra Anual de Teatro Peruano que se lleva a cabo anualmente en diferentes regiones del Perú y auspicia autores y grupos teatrales regionales. Joffré se murió en 2014.

"Una guerra que no se pelea" (1979) trata de la actitud de la sociedad hacia el problema del aborto y las angustias que sufre la mujer ante el dilema de abortar, particularmente en un país católico. En esta pieza, Joffré emplea técnicas brechtianas, recurriendo a afiches, proyecciones de diapositivas, canciones y poesía [32] La técnica simula un *panning* cinematográfico con una serie de cuadros deícticos, intercalados o yuxtapuestos con sintagmas intertextuales que ilustran, explican o contrastan con los deícticos, para lograr un mayor impacto en el público.

Ministerio de Cultura, Perú, 17 diciembre 2014, http://www.cultura.gob.pe/es/comunicacion/noticia/sara-joffre-creadora-y-promotora-del-teatro-peruano.

32. *Bertold Brecht (Alemania 1989-1956) fue el dramaturgo más influyente del siglo XX. Creó un teatro épico en el sentido de tratar los grandes problemas del poder social, al mismo tiempo que sus personajes incluían a la gente "pequeña", la gente común. Desarrolló el método de extrañamiento que busca romper la ilusión de la ficción en el teatro para darle al público la distancia emocional que necesita para contemplar las ideas de la obra. Su obra es profética en el sentido de criticar las fuerzas que destruyen la sociedad. Algunas de las técnicas teatrales que utiliza "Una guerra que no se pelea" buscan romper esa ilusión y distanciar al público críticamente de la historia.*

Prepárese

- Ojee alguno de estos artículos sobre el estado de los debates sobre el aborto en América latina. Gianella, Camila. "Abortion Rights Legal Mobilization in the Peruvian Media, 1990–2015". *Health and Human Rights Journal*, June 2, 2017. "Latin America's fight to legalise abortion: the key battlegrounds" *The Guardian*, August 9, 2018. "Peru lawmakers reject bill to allow abortions for pregnant rape victims" *The Guardian*, May 27, 2015.

Una guerra que no se pelea (1979; 2002) de Sara Joffré[33]

(*Sobre un oscuro total o tal vez con alguna idea mejor destacar en forma de transparencias o carteles las palabras* "Derecho a:" *muy notorias.*)

(*Los actores salen como a jugar y muy suavemente dicen por separado.*)[34]

33. *Reproducida con el permiso de Teresa Ramón y Gabriel Ramón, hijos de la autora*
34. *Aquí los actores funcionan como un coro teatral. En el teatro griego, en el coro, todos los actores hablaban (cantaban o bailaban) juntos como una sola voz para comentar la obra. En Brecht, y aquí en Joffré, el coro*

Afecto, amor y comprensión.

Alimentación y servicios médicos adecuados.

Educación gratuita.

Amplias oportunidades de juegos y esparcimiento.

Un nombre y una nacionalidad.

Cuidados especiales, si es impedido.

Estar entre los primeros que reciban socorro en casos de desastre.

Aprender a ser miembro útil de la sociedad y a desarrollar sus aptitudes individuales.

Ser educado en un espíritu de paz y fraternidad universal.

Gozar de estos derechos sin distinción por motivos de raza, color, sexo, religión, origen nacional o social.

(Música muy violenta sobre el final de las últimas frases. Aparece un viejecito conversando con un joven.)

¿Por qué hizo tanto escándalo la gente por el

también funciona como un grupo de actores, pero en vez de hablar o cantar juntos, pronuncian sus líneas más individualmente y al azar.

niño de probeta de Inglaterra?[35]
El verdadero milagro, como siempre, fue la unión del óvulo y el espermatozoide y el surgimiento de una célula capaz de convertirse en un cerebro humano…

(*El joven parece querer interrumpirlo pero el viejecito con una sonrisa socarrona prosigue como divertido y maravillado.*)

La existencia misma de esa célula debería ser una de las más grandes maravillas sobre la tierra…

(*El mismo juego, el viejecito le mueve el dedo índice con gesto negativo y no lo deja hablar.*)

La gente debería de ir y venir todo el día, todas sus horas de vigilia, comentando entre sí con asombro interminable, sin hablar de otra cosa que dicha célula.

(*Otra vez el joven quiere interrumpirlo y el viejecito lanza una carcajada de esas que parecen no terminar nunca.*)

35. *Victoria Ward, "Louise Brown, the first IVF baby, reveals family was bombarded with hate mail," The Telegraph, 24 Jul 2015, https://www. telegraph. co. uk/news/health/11760004/Louise-Brown-the-first-IVF-baby-reveals-family-was-bombarded-with-hate-mail. html*

Nadie tiene la más ligera idea de la forma en que funciona esto…

(*Como que no pudiera creerlo pero siempre riéndose.*
)

Y ningún otro aspecto de la vida puede resultar tan enigmático…

(*Poniéndose muy serio.*)

Si alguien logra explicarlo en el curso de mi vida, fletaré un avión, quizás hasta una flotilla, para que escriba con humo en el cielo un signo de admiración tras otro…

(*Esto lo dice con lujo de ademanes y entusiasmo.*)

Hasta que se me agote todo el dinero.

(*La luz cae avasalladora sobre el joven que quiere otra vez hablar. Luego apagón total en que ambos intentan decir algo. Los actores aparecen danzando en poses de amor ardiente, recatado, soñador, violento. Algunos intercalan frases que con cubiertas por un crudo viento. Aparece sobre los danzantes un prosaico cartel iluminado rabiosamente*:

"Laboratorio de análisis clínicos,
Diagnóstico precoz del embarazo"

Los bailarines se inquietan y aterrados se separan para inmediatamente salir corriendo de escena. Entra una música frenética, con lucecitas sicodélicas de discoteca lo más al día que se pueda representar. Y por sobre encima de esta música debemos poder distinguir perfectamente lo

que habla una de las parejas que han invadido el escenario con un despiadado bailar.)

UNO: ¿Fuiste?

DOS: ¿Adónde?

UNO: ¡No te hagas!

DOS: No me hago, ¿adónde?

UNO: A ver tu asunto.

DOS: ¿Cuál?

UNO: (*Bailando le hace un gesto de "crecer la panza".*)

DOS: Todavía no.

UNO: ¿Qué esperas?

DOS: ¡Nada!

UNO: Se pasan los días.

DOS: Tengo miedo.

UNO: ¿Y qué vas a hacer?

DOS: (*Tratando de oír sobre el ruido.*) ¿Quéeee.... ?

UNO: (*Tratando de gritar sobre ruido.*) ¿Qué vas hacer si .... ?

DOS: ... ¿Si qué?

UNO: Si ya tú sabes.

(*Apagón. Luz total sobre una pareja "convencional" que está consultando a un médico también "convencional".*)

DOCTOR: Seguiremos con el tratamiento.

ELLA: ¿Usted cree que hay esperanzas doctor...?

DOCTOR: (*Gran sonrisa de amor y comprensión paterno profesional.*)

MARIDO: (*Pater familiae.*) Si ella debe sufrir demasiado doctor… nos resignaremos, adoptaremos.

ELLA: (*La pietá.*) No importa el dolor…

DOCTOR: (*Altamente profesional y ascéptico.*) ¿Dolor…? Ahora hay métodos… muchos métodos, ultramodernos, costosos, pero…

MARIDO: ¿Demasiado caro doctor?

ELLA: (*¿Ligero reproche?.*) Hemos ahorrado todos estos años…

MARIDO: Sí, amorcito, mientras esperábamos confiados…

ELLA: He rezado a todos los santos… (*Con llanto.*)

DOCTOR: (*Sonrisa llena de amor y misterio.*) Los santos conocen sus límites.

Él y ELLA: ¿Y si no fuera la voluntad de Dios? (*¿Blasfemia?*)

DOCTOR: Los médicos ayudamos a dios… además, ¿por qué? (*Los deja meditando y luego apocalíptico.*) Una pareja tan bien conformada como ustedes… el señor tiene sus caminos y aquí estamos nosotros para encontrar esos caminos para quienes se lo merecen. No teman, yo sé que podrán pagarlo.

(*Apagón. Gran baile y letanías. Otra vez son los danzantes. Unos como machos cabríos. Otras como*

hembras desaforadas. Los brujos, los curanderos de los dos sexos y de los tres. Música y gritos.)

¡Déjala que se vaya por el camino verde!
¡Vete maldita, ni contigo, ni con tu hijo, algo se pierde!
¡Abre tu ventanita niña bonita!
¡Madre, por mi ventana se ha metido
disfrazado de rana el sol bandido!
¡Que ya no soy!
¡Que ahora soy otra!
¡Que somos dos, tonta retonta!

¡Mi madre ya no me quiere
mi boca es triste
y muy profundos mis agujeros!
¡Yo te quiero niña,
chica ven aquí
Ven que te enseño
mi plantita de ají!

¡Brujo caramelero, vendedor de turrón
Se me ha hinchado la panza!

¡Niña no comas nunca
lo que te ofrece ese panzón!

¡Qué gracioso suena todo en su boca
Pero este desamparo la ha vuelto loca!

(*Gritos, ayes, tumbas, maracas, flautas, zampoñas y sonajas. De los bailarines de la comparsa se apartan unos muchachos que los otros circundan en silencio.*)

MUCHACHO 1: Mira **pata**, Aquí hay **una chamba**

padre para ti. (*Lee lo mejor que puede tratando de sonar "refinado".*) "Se necesita empleada para departamento de parejas sin hijos, pero con perro. (*Suelta la carcajada y todos lo celebran.*) Puta, así dice aquí huevón… "sin hijos, pero con perro, que sepa muy bien cocina, limpieza y lavado…" (*Se ríen.*) Anda zambo, a lo mejor te adoptan… (*El aludido empieza a* ***amoscarse****, trata de quitarle el periódico al que lee, en un instante más todos ríen e imitan las actitudes de 'las labores' tomando poses afeminadas.*) "Con amplia experiencia"

MUCHACHO 2: Eso, sí que tiene… (*Risas.*)

MUCHACHO 1: (*Siempre leyendo.*) "Recomendaciones".

MUCHACHO 2: Su marido lo puede recomendar (*Risas.*)

MUCHACHO 1: (*Sigue leyendo.*) "Certificado **PIP** al día". (*Aquel a quien han hecho objeto de las burlas quiere quitarle el periódico a* MUCHACHO 1. *Otros muchachos lo cogen por atrás y lo sujetan de los brazos mientras la* ***chacota*** *prosigue.*)

MUCHACHO 2: De ratero le da ahorita la PIP el certificado. (*Risas.*)

MUCHACHO 1: (*Sigue leyendo.*) "Llamar al teléfono 4618367, preguntar por señora Pilar… (*Risas.*)

EL BURLADO: (*Sin poderse soltar pero tratando.*) ¡Mieeeerda!

MUCHACHO 1: ¡Cállate conchaetumadre!

EL BURLADO: ¡Malparido! (*Aún sin poderse librar de quienes lo tienen de los brazos.*)

MUCHACHO 1: (*Tirando el periódico al aire.*) ¡Cagao en una acequia!

EL BURLADO: ¡Hijoe'cura!

MUCHACHO 1: ¿Y tú? (*Le hace como "**Mariquita**" se le acerca bien por atrás y le soba el trasero con toda intención.*) ¡Que vaya a buscar trabajo la grandísima puta que te parió! (*Lo sueltan. Grandes risas. Juegan con las hojas del periódico revueltas al tirarlo, aquí no ha pasado nada. Cambio. Apagón.*)

(*Luz. Otra vez en sitio muy destacado el cartel de análisis clínicos. Aparece una chica delgada, si quieren de pelito pintado a rubio ya desgastándose de la última teñida, modelito sin suerte tal vez, la que se ha fabricado su apariencia sobre la base de los avisos de la televisión y las revistas; es in, sexy y todo eso, con sus collares, sus carteritas y su gran asombro.*)

ELLA: ¿Por qué no puedo entrar? Es sólo preguntarle al hombre: "oiga, ¿dónde orino?" y después espero y después él me va a decir sí o no y por cuánto lo hace, dicen que hay para averiguar sola, pero y si me equivoco ¡la canción! Además, este hace el servicio completo, el barajo son los análisis. Dicen que cobra mil soles, qué choros. Quería comprar pasta. No se va a poder. No se puede tener todo en la vida. La cosa está bien **tranca**. ¿Y si nace? (*Se ríe.*) Ni que estuviera rayada… ¡Qué **cojuda**! No tendría papá. ¿Papá? De repente fue Carlos que es bien **marica**… Tendría dos mamás… dicen que los maricas pueden… ¿y qué le doy? (*Pausa.*) Además con panza… (*Hace el mimo.*) no voy a poder hacer nada… (*Gran consulta al mundo.*) ¿Y si me salen **mongo**?

(*Oscuro. Cambio. El texto que sigue está tomado de la declaración de los derechos del niño. La idea es trabájalo—dentro del esquema que rija la puesta—con música y danza. Podría proponerse también un ritmo de "maitines", "laúdes" o "letanías".*)

Principio 1.

El niño disfrutará de todos los derechos enunciados en esta declaración. Reconocidos a todos los niños sin excepción alguna ni distinción o discriminación por motivos de raza, color, sexo, idioma, religión, opiniones políticas o de otra índole, origen nacional o social, posición económica, nacimiento u otra condición, ya sea del propio niño o de su familia.

Principio 2

El niño gozará de una protección especial y dispondrá de oportunidades y servicios, dispensando todo ello por la ley y por otros medios, para que pueda desarrollarse física, mental, moral, espiritual y socialmente en forma saludable y normal, así como en condiciones de libertad y dignidad. Al promulgar leyes con este fin, la consideración fundamental a que se atenderá será el interés superior del niño.

Principio 3

El niño tiene derecho desde su nacimiento a un nombre y a una nacionalidad…

(*Un grito interrumpe sin que sepamos quién lo*

emite.)"Mentiras, puras mentiras, ¿por qué hablan tantas cojudeces" "¡Cállate borracho!"

(*Los actores consultan con la mirada y observando hacia cajas a ver si está el director, preguntando con la mirada si siguen o no, deciden seguir.*)

Principio 4

> El niño debe gozar de los beneficios de la seguridad social…

(*Igual que antes se oye el grito.*) ¿Cuál es tu seguridad maricón? ¿De que seguridad hablan? ¡Fuera! ¡Fuera! Esto es demasiado para cualquiera que se gana la vida con su trabajo.

(*Los actores tartamudean. Aparecen dos policías con metralletas que apuntan al público. Los actores continúan.*)

> …Tendrá derecho a crecer y desarrollarse en buena salud; con este fin deberán promocionarse, tanto a él como a su madre… (*Entra el grito.*) ¡La tuya! (*Los policías indagan en la oscuridad con la punta de sus armas. Silencio.*) …cuidados especiales, incluso atención prenatal y postnatal. El niño tendrá derecho… (*Irrumpe una marcha militar. Los policías se cuadran y hacen marchar a los actores que salen al paso de Un-dos y en ese tono se retiran recitando.*) … a disfrutar de alimentación, vivienda, recreo y servicios médicos adecuados…

(*Oscuro. Cambio. Nuevo letrero bien destacado al hacerse la luz*: LIMA, CAPITAL DEL ABORTO. *Se escucha*

la lectura como viniendo de una radio o un aparto de TV:)

La afirmación cogió de sorpresa a muchos.
Lima, ¿capital mundial del aborto?

Debe tratarse de una exageración. Sin embargo, las conclusiones de la Primera Jornada Internacional de Salud y Población realizada en el Hospital Central No. 2, son bastante gráficas: uno de cada cinco embarazos termina en aborto, siendo el 85% de éstos provocado o inducido. Sólo en el ex hospital del Empleado se atienden anualmente 800 abortos provocados.

(*Oscuro. Cambio. Al hacerse la luz, hay un ambiente de vaudeville algo trasnochado, como eso que se daba en las antiguas películas mexicanas de cabareteras y tragedias pobres: "muy latino", todo muy "noches de ronda". Los actores cantan y bailan.*)

¡Dime sociedad!
Está bien que todavía tú no puedas cambiar.
Pero, entretanto, escúchame, ¡vamos a hablar!
¡Dime sociedad!
¿Hasta adonde este mundo va a rodar?
¿Y no hay nadie que, por lo menos, este mínimo asunto quiera afrontar con realidad?
¡Basta ya, basta ya!
¡Dime sociedad!
Está bien que los críos de Marx digan que de esto
¡Ni hablar!
Y los otros distintos pero iguales igualmente

repitan
¡Eso es pecar!
Pero ya los millones de hambrientos te van a acabar.
¡Dime sociedad!
¿Por qué te empeñas en no ver, en negar
en tanto simposio, congreso, reunión mundial
que la cosa revienta, que ya no da para más?
¡Dime sociedad!
Si quisieras detener un ratito chiquito,
chiquitito, nada más tu andar.
¿No tendríamos que usar nuestro tiempo para investigar seriamente por qué esta bola se hincha y se vuelve a hinchar?
¿De qué vale que busquemos Marte, la Luna si igualito en aquellos regiones en las mismas volvemos a estar?
¡Dime sociedad!

(*Súbito apagón con gritos desconcertados y carreras de los actores. La luz se enciende de sorpresa y los actores son "pescados en falta" recogiendo cosas, tacones rotos, tropezones. Los guardias "cortésmente" los hacen desalojar el escenario y desde que se produce la luz no ha habido otro sonido que el enorme ruido de un teletipo o máquina de esparcir noticias.*)

"La pornografía infantil, gran avance, ofensiva mundial".

¡Pornografía!

¿Qué es pornografía mamá?

¡Morirse de hambre, eso es pornografía!

¡Come bien, después te baño, después nos...

¡Ite misa est!

¡Ora pronobis pecatoris!

¡In nomini domini!

¡Amen!

(*Estos textos han sido dichos por una inundación de actores en escena que han forjado actitudes y figuras acompañados tal vez por un clave bien temperado. Oscuro. Luego luz sobre una mujer que esquiva una recua de niños mendicantes mientras va pasando y hablando.*)

MUJER: Mi problema, evidentemente, es no tener ninguna definición política, es decir, no tengo afiliación en ningún partido, porque ideas y conductas, ¿quién puede eludir tenerlos? No digo esto para esconderme en mi "mujerilidad", pero les pregunto yo a mis amigos socialistas y a los que todavía esperan el gran cambio, ¿qué actitud tomar?

(*Los "niños mendicantes" forman un callejón al que ella es obligada a entrar. Pasa por el callejón donde recibe de todo. Al final de dicho "callejón" la espera confiado un hombre muy "compadrito". La ampara, cuando los otros la empujan violentamente, la lleva a la cama. Parodian una escena de cópula. Ella lo deja luego, apresurada y mientras se acomoda para lucir bien pregunta al aire con mucha tranquilidad.*)

MUJER: Y ahora tengo mi pequeño problema.
El **espiral** lo probé: me hace daño.
Las pastillas: me empezaron a loquear.
La inyección no me va.
El ritmo… (*Se ríe.*) mejor ni hablar…
Podría… me pregunto… ¿podría…
Darme el lujo de aumentar la cantidad?
¿Me explico?

(*Los del callejón están ahora formados en parejas que se pasean lanzando frases: "creced y multiplicaos". "Eso de la superpoblación… patrañas". "Lo del control de la natalidad es otra forma de frenar la expansión del Tercer Mundo". "Más gente para la lucha". Una muchacha aparece corriendo y se coge de la ropa de la Mujer.*)

MUCHACHA: ¿Qué hago? Mi marido me ha dicho que si hago eso me denuncia a la policía, que no me meta con él…

MUJER: Pero…

MUCHACHA: Tengo siete niños. No tengo el derecho de traer otro hambriento más al mundo, hambrear más a sus hermanitos, dejarlos sin estudiar, sin… (*Pausa. Luego al público.*) ¿O sí?

(*Oscuro. Luz. Un hombre vestido de gitano dice un poema.*)

Iba ella al río
Yo la llevaba
Y de su cuello blanco
Hasta sus pechos
Amor cantaba

Luego, sin calcularlo
Le di la mano
Me dio la boca
Le di la vida
Y siete cantos
Que no sabía
Yo que cantaba.

(*Oscuro. Cambio. Una pareja "bien tenida" conversando.*)

ELLA: Pedro, no hay modo, he tomado ruda, me he parado de cabeza…

EL: (*Profesional.*) Tus pastillas…

ELLA: ¿Los anticonceptivos? Hace tiempo que los dejé porque me venía la sangre cada vez que tomaba, me estuve anemizando.

EL: (*Inquieto. Recién la mira. Reflexivo.*) Hacer lo otro es peligroso, tienes que…

ELLA: Pero justo ahora que los chicos están en una buena edad, ya nos estábamos balanceando con la plata. Nos habíamos cuidado tan bien, y ahora esta sorpresa. Ya estamos completos…

EL: ¡Caray, cómo hemos metido la pata!

ELLA: También que tenían que meterse a fabricar aquí los preservativos. Hasta en esto trafean… (*Pausa dramática. Luego ella como entrando en terreno cenagoso.*) Elena conoce un doctor…

EL: (*Muy lento y cuidadoso.*) ¿Será decente?

ELLA: (*Como habitante de un planeta muy lejano a la tierra y sonriendo impotente.*) Cobra caro…

(*Cambio. Oscuro. Música de rockola. Luz. Club departamental en la capital del país. "Paisanos" que conversan en las mesas. Han estado tomando y todavía lo hacen. Es la hora sagrada del "yo te estimo", de las confianzas, de las confidencias.*)

DOCTOR: Yo cobro 15.000 por uno sin dolor y 12.500 por uno con dolor.

AMIGO 1: Doctor, perdone la pregunta, a mí… no.

DOCTOR: (*Sonriente.*) Di no más, no te chupes.

AMIGO 1: … este ¿usted es… católico?

DOCTOR: Claro hijo, eso yo no los considero pecado. Lo que en aquel momento yo tengo entre manos es… (*Coge del aire la inspiración moviendo mucho las manos.*) …mira, cómo te diré, un conjunto de humores, todavía no hay allí nada formado. Una semilla, una semilla… (*Feliz con su ocurrencia.*) …empieza a vivir cuando sale la primera alusión del embrioncito, ¿no es así? …¿antes de eso qué?

AMIGO 1: ¿Bueno… la Iglesia!

DOCTOR: ¡Salud! (*Beben. Luego como hablando para sí, el doctor rememora.*) ¡Pshhh! Por mis manos… (*Se las contempla orgulloso.*) …ha pasado todo Lima, por plata no te digo nada… ¡cualquier cantidad! ¡Ricas… pobres, eso cuando recién empezaba. Ahora las puritas de arriba! A las otras ahora les resulto inalcanzable. (*Se ríe y sus acompañantes corean. Luego el doctor se pone serio y "profesional".*) Eso sí, lo que yo te aseguro es la

"profilaxia". (*Se entusiasma y empieza a dar cátedra.*) Un equipo selecto de médicos eficientes. Sistemas europeos que garantizan la salud de la intervenida… si vieras lo que hacen los que recién empiezan…

AMIGO 2: (*Que hasta ahora ha estado callado escuchando con lo que parece admiración e interés. Además tiene tipo de "tira" o sea con esos ternitos de la policía de investigaciones.*) Nunca… Se le ha… dicho sea con todo respecto doctor (*Pausa.*) … ¿muerto nadie? (*Gesto de "imposible" de parte del doctor.*)

AMIGO 1: (*Amedrentador.*) ¡¿Y la policía de investigaciones doctor?!

DOCTOR: (*Queriendo ir a otra cosa. Sonríe suficiente.*) ¡Salud! (*De repente mira hacia otro lugar como escuchando que lo llaman.*) ¡Uy, se nos ha pasado el tiempo! ¡Vamos allá, que me llaman…!, si ustedes quieren seguir tomando aquí los dejo, no quiero que piensen que les hago desaire, ustedes saben. Vamos a brindar por nuestra amada provincia. Van a descubrir la placa con nombre. No sea cosa que crean que me sobro porque estoy en Lima platudo. (*Suelta la carcajada e inicia la salida luego de un rápido brindis para secar los vasos con el trago final. Oscuro. Cambio. Luz. Texto por todos en canon.*)

VOCES

Yo te doy la vida
Para que puedas ir por el arenal
Como te plazca

Para que el sol te queme
Te inunde y te haga resistente.
Como te plazca
No todas las semillas dan fruto,
¿Conoces la parábola del grano de mostaza?
¡Tengo hambre!
Tú eres el grano de mostaza que cayó en mal sitio
Por lo tanto…
Como te plazca
¡Tengo hambre!
Se te pican los dientes
Por lo tanto…
Estás en los registros
De los tantos y cuantos millones de nacidos
Y muertos unos añitos luego, ¿tres, cinco, siete?
Como te plazca
Después del lento agonizar
Sin leche…
¿Leche? (*Se oyen risas soterradas.*) Bueno, a propósito de utopías,
agua blanca con… con…
Como te plazca
¡Tengo hambre!
Te fue dada la oportunidad de ver la luz, sentir el soplo
¡Tengo hambre!
Y no poderlo soportar, no llegaste así de fácil es
Como te plazca
No fue la aguja fría e impasible,

No fue el absorbedor automático
"importado de Europa directamente"
(No hay fábricas acá.)
Que te hubiera deshecho antes de que fueses
capaz de gemir,
De agonizar
No, tu gente, no se podía dar ese lujo.
No, tus gobernantes eran capaces de brindarte
La oportunidad
de encontrarte con tu violador
tu piojo del tifus y otras variedades
que cada verano te alcanza vía no-intervención
del Ministerio de Salud
el agua contaminada –tu madrina—
en fin, todo el folclore de tu tan cantada vida
"subdesarrollada"
Y así te sostienes sobre este mundo.
Como te plazca
Y hasta que llegue el gran entendimiento,
¡qué!?

(*Oscuro. Cambio. Luz. Cartel:* "*Juzgan de nuevo a cuatro por delito de aborto. Los absolvieron dos veces*".)

VOZ DEL NOTICIERO: "*El Comercio*, Lima, 9 septiembre 1979. Por delito de aborto están siendo juzgadas nuevamente cuatro personas que han sido absueltas en dos oportunidades, pero cuyas sentencias absolutorias fueron anuladas sucesivamente por la Corte Suprema. Se trata de un proceso en el que la dificultad para los juzgadores está constituida por el

hecho de que no existe prueba alguna que acredite la culpabilidad de los acusados

(*Oscuro. Cambio. Luz cenital sobre una mujer en trance de gran sufrimiento material y anímico*)

MUJER:

Tengo miedo porque es un delito.
Tengo pena porque es algo mío que voy a perder.
Tengo angustia porque no sé qué es lo que voy a cometer.
Tengo soledad porque en nada como en esto
Puede sentirse sola, con este frío dentro, una mujer.

(*Más luz. Ella "toca una puerta". Abre una empleada de servicio y la hace ingresar. Sin diálogo, la empleada le indica un sillón para que se siente. La mujer se queda sola. Luego de un rato da un pequeño grito de dolor. La empleada regresa. La ve mal. Que está temblando. Le trae una manta. La mujer parece calmarse. La empleada se va. Pausa. Tocan a la puerta. Entra un médico, no se define quién le abre o si ha entrado con su llave, la empleada no ha aparecido por el lugar. El médico ve a la mujer, le llama la atención su inmovilidad. Le habla. Ella no contesta. Él se le acerca, le toma el pulso. Comprueba que está muerta. Grita ¡Oigan! Silencio. Pausa. Apagón.*

Al encenderse nuevamente la luz total, están sentados en un semicírculo, ocupando cada uno "un banquito de acusado", la empleada que abrió la puerta a la mujer que murió, el médico que comprobó que estaba muerta, el novio de la mujer muerta y la obstetriz dueña de la casa

en que murió la mujer. La voz del juez se oye viniendo de un altavoz desde las alturas como la de dios padre todopoderoso. Luego se escucha la misma voz del locutor que dio la noticia al empezar la escena.)

VOZ DEL NOTICIERO: El grupo de procesados lo encabeza la obstetriz Gloria Alva y el médico Palomino Perata. Se agregan el novio de la víctima de las maniobras abortivas y la empleada doméstica de la obstetriz.

MÉDICO: Sí su señoría, fui a visitar a mi comadre, al pasar vi a una mujer que parecía enferma, no se movía, me llamó la atención, y, por instinto médico me acerqué para ver qué le pasaba, le tomé el pulso y comprobé que había fallecido recién.

VOZ DEL JUEZ: ¿Por qué dice había fallecido recién? ¿Cuánto es recién para Ud., dos minutos, una hora…?

MÉDICO: Bueno, yo conversé con la empleada, le pregunté cómo había llegado esta mujer, quién la acompañaba… me dijo que la enferma llegó sola, caminando valiéndose de sus propios medios que no le pareció que…

VOZ DEL JUEZ: ¿Sola?

MÉDICO: Yo no me atrevo a asegurar eso. Yo repito que se me informó. Entonces llamé de inmediato a la policía… creo que hice lo mejor, lo único que se podía hacer, ¿no?

VOZ DEL JUEZ: ¿Ha sido usted informado que, al intervenir la policía y el médico legista, se comprobó que la muerte se había producido como consecuencia

de un aborto terapéutico? A su vez el protocolo de autopsia reveló tres marcas de aguja hipodérmica. Una en el dorso de la mano izquierda, la otra en el antebrazo derecho y la tercera en el glúteo izquierdo. ¿Está Ud. enterado de eso?

MÉDICO: Me he enterado, sí, su señoría, al ser acusado, pero yo sostengo que fui a visitar a la obstetriz, nada más, es mi comadre, hemos sido amigos hace años, en fin… no es un delito la relación entre un médico y una obstetriz. Me di con la sorpresa de encontrar a esa joven allí, aparentemente sin atención. Era humano ayudarla. O pretender hacerlo. Ella pudo recibir el tratamiento en cualquier otra parte y acudir allí porque pasaba y se sintió mal, en fin…

VOZ DEL JUEZ: Puede usted tomar asiento doctor. Señorita Gloria Alva, ¿tenía Ud. conocimiento de los hechos que se acaban de mencionar, verdad?

OBSTETRIZ: (*Poniéndose de pie.*) Sí, su señoría.

VOZ: ¿Conocía Ud. a la víctima? Es decir, ¿la había atendido alguna vez anteriormente?

OBSTETRIZ: Yo había viajado esa tarde, tuve que ir a Lurín; a esa joven jamás la había ni siquiera conocido: cuando llegué me encontré con mi compadre y la terrible noticia. No sé por qué esta muchacha (*Señala a la empleada doméstica.*)…no tuvo más cuidado para dejarla entrar… (*Duda. Se sorprende.*) Claro, la señorita enferma tenía todo el derecho de pedir ayuda si la necesitaba, fuera como fuese…

VOZ DEL JUEZ: Puede usted tomar asiento. Señorita Euduvigis Carrera, como usted bien sabe, su testimonio

es de suma importancia, piense muy bien para contestar. ¿Trabaja usted con la señorita Gloria Alva?

EMPLEADA: Sí, señor, hace tres meses. (*No es la muchacha venida de la sierra que no sabe expresarse. Es una chica serrana pero "acriollada": sabe leer y escribir, probablemente ha alcanzado a estudiar algunos años de la primaria básica.*)

VOZ DEL JUEZ: ¿Acostumbraba abrir la puerta y dejar entrar a cualquiera?

EMPLEADA: La señorita que tocó la puerta se le veía bien decente.

VOZ: ¿Decente?

EMPLEADA: (*Se confunde.*) Estaba bien arregladita, un poco pálida, y como cansada; por eso le ofrecí que se siente a esperar… y me preguntó por la señorita obstetriz.

VOZ DEL JUEZ: ¡¿La buscó por su nombre?!

EMPLEADA: No me acuerdo bien. (*Pausa.*) Pero en la entrada hay una placa con el nombre de la señorita.

VOZ DEL JUEZ: ¿La muerta vino sola?

EMPLEADA: Yo no vi a nadie con ella cuando la hice entrar… (*Pausa.*)

VOZ DEL JUEZ: ¿Por qué el médico la encontró tapada con una manta?

EMPLEADA: Yo la hice entrar y me fui a hacer mis cosas… Pero después oí que llamaba.

VOZ DEL JUEZ: ¿Qué quería?

EMPLEADA: Estaba llorando y me dijo que tenía frío... estaba llorando, y me dio mucha pena, señor... (*Pausa.*) Cuando se abrigó se quedó tranquilita. (*Llora.*)

VOZ DEL JUEZ: Tome asiento, serénese. Señor Eliano Castro, usted es el novio, ¿Verdad?. . . perdón, era el novio, ¿no?

NOVIO: (*De pie.*) Así es, su señoría.

VOZ DEL JUEZ: ¿Reconoce haber tenido relaciones maritales con la agraviada?

NOVIO: Sí, su señoría.

VOZ DEL JUEZ: ¿Durante mucho tiempo?

NOVIO: Varios años.

VOZ DEL JUEZ: ¿Días antes de que ocurrieran los hechos también?

NOVIO: Sí, pero días antes de su fallecimiento habíamos tenido algunos cambios de palabras, habíamos dejado de vernos unos quince días, por eso la noticia me cayó tan fuerte. (*Pausa.*) Unos meses antes todo iba bien. Después sí, pensando, la había notado triste, cambiada, nos alejamos un poco; yo creí que ella estaba buscando terminar...

VOZ DEL JUEZ: ¿Le mencionó algo respecto a su estado?

NOVIO: Yo creí que ella estaba buscando terminar, pero no, no me dijo nada para que creyera que estaba encinta...

(*Cambio. Oscuro. En el oscuro mientras los personajes desaparecen, sigue la voz del noticiero.*)

VOZ DEL NOTICIERO: Las cuatro versiones están corroboradas por una serie de testimonios que desvirtúan cualquier indicio de culpabilidad.

Por primera vez los cuatro acusados fueron juzgados por el Tribunal Unipersonal constituido a nivel del Segundo Tribunal Correccional de Lima. La sentencia absolutoria dictada en esa oportunidad fue declarada nula por la Corte Suprema, que ordenó que el juzgamiento se lleve a cabo con El Tribunal Colegiado. En cumplimiento de ese mandato se volvió a realizar el juicio oral, con la intervención de los tres miembros del Segundo Tribunal. Los acusados volvieron a ser absueltos y la Corte Suprema, una vez más, anuló el fallo por considerar esta vez que no se había tomado en cuenta elementos de cargo. Ahora ocupan el banquillo de los acusados del Cuarto Tribunal Correccional de Lima que preside el doctor....

(*La voz se pierde. La luz sobre un médico y una mujer. El muy nervioso. Ella muy segura de sí.*)

ELLA: Dr. Carpio, vengo de parte de la señora Morales.

DOCTOR: ¿Trae el resultado de su análisis?

ELLA: (*Le da un papel.*) Aquí lo tiene.

DOCTOR: No, quería saber, nada más. ¿lo hizo a su nombre?

ELLA: ¡No, de ninguna manera!

DOCTOR: (*La mira un poco más tranquilo.*) ¡Eso está correcto!

ELLA: Doctor, en lo referente al pago...

DOCTOR: ¿Sabe cuánto es?

ELLA: Sí, la señora Morales me dio sus instrucciones, la cantidad precisa en un sobre y por adelantado. (*Saca un sobre de su cartera y lo alarga al doctor que lo toma rápidamente. Él abre el sobre y cuenta los billetes sin sacarlos del sobre. Hace un gesto de aprobación y luego guarda rápidamente el sobre en el bolsillo. Ella habla tratando de hacer menos sórdido el instante.*) Si viviéramos en un país civilizado. (*Pausa.*) Esto sería tan sencillo, tan seguro. (*Pausa.*) Yo lo considero un servicio, doctor; hay ocasiones que… en que es lo único correcto y lógico que queda por hacer. En realidad todos sentimos que sale este horror que nos hacen sufrir es absolutamente innecesario… (*Se le quiebra la voz.*) yo le agradezco doctor… (*Hace como un gesto de acercamiento al médico. Él corta.*)

DOCTOR: ¡Señora, por aquí por favor!, tenga en cuenta el tiempo, por aquí por favor… (*Salen. Oscuro. Sobre el oscuro un grito. Sobre el grito luz.*)

ELLA:

¡Vecinas con un cuchillo!
La sangre corría sorda
Poniendo en tinta el espejo
la cara en sobra
las manos tan apretadas
el corazón un baldío
y miraba desolada
su vida como a través
se oscura y triste ventana.

(*Sacando fuerzas de su propio gesto desesperado, busca en su cartera, saca una polvera, se seca lo que podría ser una lágrima, se compone el peinado rápidamente y grita.*)

¡Taxi, taxi!

(*Corre como a alcanzar un auto. Oscuro. Cambio. Los actores pasean como en una rueda de pueblo de domingo en la tarde.*)

Ella se consiguió una tregua de nueve meses
Pero luego, como siempre, desde todos los años
De su vida de mujer
La misma interrogante
¡Y con lo hermoso que es ver a los niños crecer!
¡Qué tentación la de la tierra fértil!
¡Del reventón de la primavera!
¡La del campo florido, la del árbol cargado!
¡Qué linda se pone mi mujer!
¡Qué justificado parece estar vivo!
¿Cuándo?
¡Y encima del árbol
puso el fruto
y el fruto creció
y la tierra fue cumplida
porque se hizo generosa
porque se dio toda
porque no se negó!

(*Corren y danzan los actores. Textos a discreción.*)

Las niñas
Iban bailando

Con la cara iluminada
Los mozos las aguardaban

En nueve meses redondos
El niño se estremecía
Oía cantar al agua
Esa agua que lo acunaba
¡Dale que dale!
¡Dale a la ronda,
¡Dale al clavel
que mi madre no quiere
verte con él!
¡Juega tu trompo!
¡Rompe tu espada!
¡Por mucho que hagas
la rueda no para!

Por la calle oscura
La niña alelada avanza
Los peligros la saludan
Y ella feliz los abraza
¡Corre caballero!
¡Danza que te matan!
¡Asoma tu puñito!
¡Aprovecha el torrente del agua!
¡Otra no tienes,
Sal que te matan!
¡Ayyyyyyyyyyyy!
¡Que no llore madre!
De los ojos vacíos
Se quedaron solas
Las cuencas peladas!

¡Ayyyyyyyyyyyyy!
¡Que no llores te dije
que no sirve de nada!

(*Huyen todos porque entra una chica muy moderna, muy modelito de playa, muy ya.*)

CHICA: (*Con el tono modoso y engreído.*) ¡Y además de todo está el amor; nadie lo hace sin que le guste! (*Le sorprende lo que ha dicho.*) ¿Y si lo hace sin que le guste? ¡Entonces el tormento es mayor!

(*Cambio. Oscuro. Una periodista entrevistando a un médico. Ella habla a su grabadora y graba también a su entrevistado. Al doctor no le gusta que graben lo que habla. Está contrariado por no puede evitarla.*)

PERIODISTA: Y nadie está en condiciones de detener el constante índice de morbomortalidad materna derivada del "aborto criminal". Pero, ¡hasta dónde es criminal el aborto en una sociedad en la que no existe educación sexual de ningún tipo, donde es restringida la venta de anticonceptivos y donde, por añadidura, las condiciones económicas de nuestro pueblo sufren constantes deterioros? Esta pregunta, estimados lectores, se la formulamos en este momento al doctor Honorario Treagencin, Jefe de la Unidad de Paternidad Responsable del Hospital No. 2 y uno de los más entusiastas organizadores de la Primera Jornada Internacional de Salud y Población.

DR. TREAGENCIN: El aborto criminal, lo es desde el momento que se realiza en forma clandestina bajo

condiciones higiénicas y materiales ínfimas, sin ningún control y sin ninguna seguridad para la madre.

PERIODISTA: Pero, insistimos, desde el punto de vista médico, científico, ¿existe alguna razón poderosa para oponerse al aborto?

DR. TREAGENCIN: (*Sinceramente, si pudiera se iría. En lugar de hacerlo, se repone valientemente y toma un aire aséptico-profesional-decente.*) Bueno, existen en primer lugar, razones genéticas para un aborto: por ejemplo, peligro de malformaciones en el futuro niño por antecedentes familiares. También cuando la vida de la madre está en peligro... (*La periodista lo escucha con rabia. Con la cara de quien le diría: No te hagas el idiota, hablo de cuando uno se metió en una vaina y...*) Pero, para oponerse al aborto, las consideraciones son de tipo ético, moral, religioso. Clínicamente el aborto efectuado en condiciones adecuadas no entraña ningún peligro. (*Habla como si viviera en algún país con "esas condiciones".*) En muchos países el aborto está legalizado. (*Un estudiante se mete a opinar.*)

ESTUDIANTE: Las mayores complicaciones en los abortos clandestinos son los úteros perforados. La mayoría de estos casos son mortales y las que sobreviven quedan irremediablemente dañadas. Yo realizo mis prácticas en la Posta Médica de la barriada El Ermitaño y le puedo decir que se habla mucho de la alta tasa de cáncer al útero, cervicitis y otros problemas, pero se elude tocar la causa: los abortos constantes, hechos en condiciones lamentables, a lo que se agrega la falta de aseo por las condiciones propias de la vivienda.

PERIODISTA: Bueno la autoridad es el doctor, lo siento joven. Doctor, ¿se debe legalizar el aborto?

DR. TREAGENCIN: ¡Eh…! Eso sería muy difícil en una sociedad como la nuestra, donde el factor religioso está muy acendrado en la población. Más bien se debería empezar por una adecuada educación sexual y la venta libre de anticonceptivos. Porque mire usted, el aborto es la última etapa de un círculo vicioso que empieza con un desconocimiento total de las relaciones sexuales.

PERIODISTA: Claro doctor, sabemos que un cambio social es la real urgencia, pero entretanto, la cárcel de mujeres debe al aborto el 60% de su población… ¿Cuáles son las soluciones propuestas?

DR. TREAGENCIN: Exigimos, por ejemplo, que se cumpla con la Ley de Población en el Perú, dada en 1976. En ella se establece la paternidad responsable; sin embargo, desde entonces, se prohíbe el expendio de anticonceptivos. Además, es tiempo de empezar con una educación sexual en los colegios, iniciar campañas masivas de paternidad responsable en los pueblos jóvenes…

(*El doctor se aleja apresurado, la periodista se queda sola con un haz de luz que la ilumina, todo lo demás oscuro. Al público.*)

PERIODISTA: Después de las entrevistas y consultas… estamos como empezamos. ¿Qué hacer? El gobierno no está dispuesto a implementar una política de población en regla… en la Constituyente, cuando se debatió la legalización del aborto, se recurrió a argumentos éticos que nada tienen que ver con nuestra realidad… ¿y la

izquierda? En sus programas no figuran lineamientos para la planificación familiar. Quizá sin proponérselo racionalmente, se ha soslayado el asunto. ¿Asunto de mujeres?

ACTORES: (*Entrando. Luz total.*)

Pero como nosotros sí sabemos que es asunto de todos
Que esto nos ahoga, nos pierde, nos agobia
Queremos darle en este día un tratamiento menos soslayado
Que el de esa confidencia asustada de mujer a mujer
Preguntamos, ¿es un delito?
¿Cómo evitar tener que llegar al aborto?
¿No es tan fácil verdad?
Y da pena que los más jóvenes sean los más desamparados
Que tanta chica cuente los días más hermosos con horror
Que el descuido de un minuto las convierta en ¡mamás!
Que se pague tan caro
Y que se lucre con tanta impunidad
Es un negocio tan delincuencial como la droga
¿Encontrará alguien una buena solución?
¿La habrá?
(Juegan a mimar la palabra "aborto" como en una pesadilla.)
Y la mujer ajusticiada avanza sola
El compañero de amor, aunque lo quiera

No puede acompañarla, no hay cómo
Y sola, sola, sola va.

(*Oscuro. Cambio. Luz sobre dos mujeres, empleada y patrona.*)

PATRONA: ¡Conce! ¡Conce!

CONCE: ¡Hola señora!, ¿qué quieres?

PATRONA: Conce, tienes los ojos raros. Cuando entraba me dijo mi mamá que le ha parecido que todo el día has estado medio tristona, ¡ven acá!

CONCE: ¡Ay, señora, más graciosa eres, qué voy a tener pues!

PATRONA: (*Tocándole la frente.*) ¡Tú no me engañas! ¡Estás ardiendo!

CONCE: (*Escabulléndose.*) Me voy ahurita para tomar un jarabe para la fiebre entonces.

PATRONA: (*Le da un termómetro.*) Ponte esto en la boca. Ya sabes, como hacemos con los chicos, debajo de la lengua. (*Pausa. Retira el termómetro.*) ¡Uy, tienes 39! (*Pausa. Se miran.*) ¡Otra vez lo mismo! ¿Qué hiciste? (*Pausa.*) ¡Ay, pero para qué te pregunto nada! ¿Saliste con tu domingo siete?[36]

CONCE: (*Llorando.*) ¡Ay señora cállate pues! ¿Qué querías tú que hiciera pues? ¡Cómo me las vería con una

36. *Se refiere al salir embarazada antes de casarse.*

guagüita más, ya tengo cuatro, y mi trabajo contigo, ya los dejo solitos todo el día y mi comadre ya…

PATRONA: Conce, en tres años conmigo esta es la segunda vez.

CONCE: ¿Y qué hago sino pues?

PATRONA: ¿Quiero matarte, tú no sabes… (*Pausa.*) Si tu marido se murió… y encima te vas a meter a hacer el asunto donde tus amigas… en esos sitios cochinos… Conce… (*Se abrazan las dos.*)

CONCE: ¡Ay! Pues señora cállate, calladita pues quédate, sabes que si no pueden metérmelo con mi comadre a la cárcel.

PATRONA: Pero ahora qué hacemos, si te llevo al hospital, ¿te acuerdas la vez pasada? De pena no te denunciaron a la policía, si vas a curarte ningún doctor va a querer y a mí también me comprometes… (*Lloran las dos.*) Y encima, te hacen una cochinada…

CONCE: Pobrecita, mi comadre me ayuda, ya casi ni me cobra, un cuyecito nomás mi pidió pues…

PATRONA: ¿Pero tú no te acuerdas que te puedes morir? ¿Con quién se van a quedar tus hijos? (*Pausa.*)

CONCE: Es que tú eres buena señora pero no me alcanza y al viejo le gusta agarrarme aunque a mí no me gusta él, pero me da mi platita y me los mira también a los chicos cuando me vengo a trabajar contigo. (*Pausa.*) ¡Y no sé pues qué hacer!

(*Oscuro. Cambio. La canción que sigue está confiada a todos los actores el estilo "banal" y "frívolo" con boas de*

plumas y todos muy pintarrajeados en un ambiente cabaretero.)

¿Y quién, quién sabe qué hacer?
En Rusia la mujer
Fue a la luna y regresó
Pero dime si sabes tú
Si el problemita solucionó
En la bella Europa
Y algún otro lugar que no sabemos
Ah si los yunaitestates (*hacen pasos de rock.*)
Hay clínicas ¡leyes también!
Para atender a sus mujeres
Pero insistimos
¿Quién la esencia del problema resolvió?
El problemita aquel
"Ser o no ser"
¿Alguno cabalmente lo entendió?
¿Por qué seguimos soslayando
una cuestión tan fundamental?
¿Por qué seguimos ensayando
saber disimular?
¿Por qué pretendemos ignorarlo
y olvidar?
Dímelo tú, dímelo tú
Porque esto nos concierne
Y nos tiene más locos cada vez
Dímelo tú, dímelo tú
¡Sociedad!

(*Hasta aquí cantado. Lo que viene es hablado, muy despreciativo el tono.*)

¡Este es un asunto nimio, de mujeres,
sentimentaloide!
¡Este problema no compete a las masas!
Este es un asunto tan absurdo que no merece
discusión.

(*Reinicia el canto.*)

¡Dímelo tú, dímelo tú
¿Sabes el cómo, el cuándo, el dónde?
Porque aquí estamos lanzando un SOS
¿Ayuda, ayuda? (!)
Alguien que tenga una idea mejor
Nosotras estamos perseguidas
Somos las nuevas-viejas-brujas
De esta vieja-moderna Inquisición
¡Dímelo, dímelo tú!

(*Los actores arrojan papel picado y flores de papel, mandan besos al público, risas un remedo "Moulin-Rouge" subdesarrollado. De pronto, silencio y uno por uno se va despidiendo.*)

En su lecho de espumas
El niño que no fue
Se acomodaba
En la solidaria caricia del agua.

Pero, ay de aquél que fue
Y no lo querían
De las doce a las doce
Cómo lloraba

Y el río va a la mar

El mar al canto
Y la lluvia recoge
Todo, todito el llanto.

Y esto ya se acabó
Y la noche está sola
Y el cielo se oscureció.

TELÓN FINAL

Para conversar y analizar

1. ¿Cuáles elementos del contexto social señala la obra como importantes? ¿Hay algo que les sorprende en su acercamiento a estos temas?
2. ¿Cuáles perspectivas se presentan en la obra? ¿Cuáles voces o discursos?
3. ¿Cuáles son algunas técnicas que contribuyen al extrañamiento en *Una guerra*?
4. ¿Qué significado le da el juicio?
5. ¿Cómo se resuelve la obra?

Arráncame la vida (México 1985) de Ángeles Mastretta (cap. 4)

Ángeles Mastretta (1949-), foto de 2013, Casa de América

La Revolución Mexicana estalló en 1910 en contra del gobierno oligárquico de Porfirio Díaz. La novela *Arráncame la vida* toma lugar durante el largo período subsecuente de conflicto revolucionario—tanto político como armado. Entraron una multitud de intereses en la Revolución—tanto de liberales burgueses como de obreros y de trabajadores agrícolas. La protagonista de la novela, Catalina Guzmán, narra su propio viaje personal por entre los papeles femeninos que se le ofrecieron durante esta época revolucionaria. Catalina—o Cati—es una ficcionalización de la segunda esposa de Maximino Ávila Camacho, gobernador de Puebla. Maximino se transforma en la novela en el personaje ficticio de Andrés Ascencio.

El capítulo IV de la novela se centra en el primer embarazo de Cati y en un flashback a los dos embarazos de Eulalia, primera esposa de Maximino. El embarazo de Cati transcurre a comienzos de la década de 1930, cuando Andrés, un poderoso militar de la región, ha fracasado en su intento de ser gobernador. Viven en la ciudad de Puebla. Los embarazos de su primera esposa Eulalia toman lugar quince años antes, durante la "guerra de facciones" de 1915, en que combatían los constitucionalistas y los convencionalistas: los convencionalistas toman su nombre de la Convención de

Aguascalientes en octubre y noviembre de 1914. Andrés conoce a Eulalia en la ciudad de México y viven en Mixcoac, en el sur de la ciudad. Los constitucionalistas, bajo Venustiano Carranza, representaban los intereses de la clase media mientras que los convencionalistas, cuyos líderes incluían a Emiliano Zapata y Pancho Villa, representaban más los intereses de los campesinos y obreros.

Al leer este capítulo que se centra en la experiencia de dos mujeres y de sus embarazos, considere qué significado el contexto revolucionario les da a los embarazos y qué significado los embarazos y experiencias de las dos mujeres le da a la narración de la historia mexicana.

Para leer

Mastretta Ángeles. *Arráncame La Vida*. Alfaguara, 2002.

Para conversar y analizar

1. ¿Cómo responde la protagonista/narradora a las expectativas del género sexual?
2. ¿Cómo responde Eulalia a estas expectativas de la feminidad?
3. ¿Qué significado se crea en el capítulo con la

yuxtaposición del embarazo de Cati y los de Eulalia?

4. ¿Qué dice este capítulo sobre la narración de la historia por su enfoque sobre la experiencia de las mujeres y por la perspectiva narrativa? Recuerda que Catalina cuenta la historia y que se la ha contado Andrés.
5. ¿Qué significado le da al embarazo y a la maternidad esta contextualización histórica?

Dos reportajes: "Crónica de un parto medicalizado" (Venezuela 2012) de Jenny Soto y "La maternidad adolescente en el encierro" (Costa Rica 2017) de Lucía Vásquez

Al leer estos dos artículos, piense en cómo la escritura periodística difiere de la de otros géneros.

"Crónica de un parto medicalizado" (Venezuela 2012) de Jenny Soto

Jenny Soto es una **doula** y comunicadora social especialista en la producción de contenidos en el área de salud, derechos de las mujeres, maternidad y crianza. Su experiencia está vinculada al

diseño y coordinación de proyectos sociales a través de estrategias que integran educación y comunicación. Su objetivo es generar reflexión y la toma de conciencia en las familias. Estudió la Licenciatura en Comunicación Social en la Universidad Bolivariana de Venezuela (2008-2013). Creó un blog para fomentar y apoyar a las mujeres que amamantaban a sus bebés.[37]

Prepárese

Este artículo menciona "La Lopna": Es la

> LEY ORGÁNICA PARA LA PROTECCIÓN DEL NIÑO Y DEL ADOLESCENTE, Venezuela.[38]
>
> Artículo 44° Protección de la Maternidad. El Estado debe proteger la maternidad. A tal efecto, debe garantizar a todas las mujeres servicios y programas de atención, gratuitos y de la más alta calidad, durante el embarazo, el parto y la fase post natal. Adicionalmente, debe asegurar programas de atención dirigidos específicamente a la orientación y protección del vínculo maternofilial de todas las niñas y adolescentes embarazadas o madres.
>
> Artículo 45° Protección del Vínculo Materno Filial.

37. *http://crianzaentribubv.blogspot.com/*
38. *https://www.siteal.iiep.unesco.org/sites/default/files/sit_accion_files/siteal_venezuela_0451.pdf*

Todos los centros y servicios de salud deben garantizar permanencia del recién nacido junto a su madre a tiempo completo, excepto cuando sea necesario separarlos por razones de salud.

Artículo 46° Lactancia Materna. El Estado, las instituciones privadas y los empleadores proporcionarán condiciones adecuadas que permitan la lactancia materna, incluso para aquellos hijos cuyas madres estén sometidas a medidas privativas de libertad.

Para leer

Soto, Jenny. "Crónica De Un Parto Medicalizado", *Crianza En Tribu*, 1 Feb. 2012, crianzaentribubv.blogspot.com/2012/02/cronica-de-un-parto-medicalizado.html.

"La maternidad adolescente en el encierro" (Costa Rica 2017) de Lucía Vásquez

Lucía Vásquez es periodista para la *Revista dominical* de *La Nación*

(Costa Rica). Obtuvo un Bachiller en Ciencias de la Comunicación Colectiva con énfasis en Periodismo de la Universidad de Costa Rica y fue estudiante de Comunicación Audiovisual y Multimedial. El reportaje, "La maternidad adolescente en el encierro" apareció en el periódico *La nación*.

Para leer

Vásquez, Lucía. "La Maternidad Adolescente En El Encierro." *La Nación*, La Nación, Costa Rica, 16 Oct. 2017.

Para conversar y analizar

1. ¿Qué se puede hacer en este género—la escritura periodística—que no se puede hacer en otros (y viceversa)?
2. ¿Qué es el tono de cada artículo y cómo se crea este tono? ¿Cómo se describen a las mujeres?
3. ¿Cómo cambia nuestra reacción al poder "escuchar" las voces de las mujeres mismas?
4. Hay varios dilemas éticos que se señalan en los artículos. ¿Puede hacer una lista de ellos?
5. ¿Cómo le ayuda leer el artículo conocer los tres artículos de la LOPNNA (La Ley Orgánica para la Protección del Niño, Niña y Adolescente)?

6. ¿Cómo se mantienen las complejidades de vivir la adolescencia y la maternidad dentro de la cárcel?

Parte 3: Cuando la sexualidad y la orientación sexual se complican con la enfermedad

Aquí el tema central es el SIDA (Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida) y VIH (Virus de la Inmunodeficiencia Humana). El médico cubano Jorge Pérez Ávila escribió una crónica de unos de sus encuentros con pacientes al principio del brote de enfermedad en Cuba e incluimos una selección de ésta. Luego unos poemas de la colección *PoesiDa* presentan visiones de los que sufren de o luchan con la enfermedad en un momento cuando fue sentencia de muerte—1980s, comienzos de los 90s—en comunidades hispanas en los EEUU.

"Discriminaciones, miedos y estigmas", de *SIDA Confesiones a un médico* (Cuba 2006) de Jorge Pérez Ávila

El Dr. Jorge Pérez Ávila, autor de SIDA. *Confesiones a un médico*

(2006), es el médico de SIDA más conocido en Cuba (*foto del autor*). Sus antiguos pacientes lo recuerdan con mucho cariño. Aunque mantiene cierta distancia crítica del gobierno revolucionario, también ha participado con idealismo y dedicación en los esfuerzos educativos y de salud de la revolución cubana. Cuando todavía no cumplía los veinte años de edad, Jorge Pérez dejó la escuela secundaria para irse a las montañas como maestro en la campaña de alfabetización del joven gobierno de Fidel Castro. En 1983 trabajaba como médico en el Instituto de Medicina Tropical Pedro Kourí (IPK) de Cuba cuando Fidel les encargó al personal del IPK la tarea de planificar la respuesta cubana a la incipiente epidemia mundial del SIDA.

Para entender su **memoria**, es importante saber cómo Cuba respondió a la crisis del SIDA y saber las consecuencias de esa respuesta. La llegada inicial del virus a Cuba tiene su raíz en las relaciones exteriores de esta pequeña nación insular. Cuba ha enviado miles de "internacionalistas" a otros países y sobre todo a países del África para dar asistir en la medicina, la educación, el desarrollo económico y la guerra. El virus llegó a la isla con el regreso de las fuerzas militares cubanos de Angola y Mozambique.

La información prevalente en los medios de comunicación de los EE. UU. sobre el SIDA en Cuba critica la falta de libertad que sufrieron los pacientes en la isla. Sin embargo, el economista político Tim Anderson argumenta que la respuesta del gobierno cubano a la crisis del SIDA es mucho más complejo y positivo de lo que sugieren los medios estadounidenses. Es verdad que entre 1986 y 1989 toda persona identificada como seropositiva fue obligada a vivir en cuarentena en un sanatorio del gobierno. Este es el aspecto más represivo de la respuesta cubana a la epidemia. Además, se ha criticado el tratamiento de la confidencialidad en la implementación de pruebas para el virus y la identificación de parejas sexuales de las personas seropositivas, pero aquí las prácticas cubanas, según Anderson, no difieren tanto de las prácticas en otros países.

El Dr. Pérez señala que algunas de las historias de *SIDA. Confesiones a un médico* (2006), toman lugar al comienzo de la

epidemia (1986-1994) cuando no había tratamientos eficaces: así la infección significaba la muerte. Pérez pide que se entiendan los estigmas y la discriminación en esta época no como una política del estado, sino como el resultado de la falta de información y educación sobre el SIDA, junto con el miedo a la muerte. Hacia finales de 1996, cuando comenzó el tratamiento antirretroviral de alta eficacia, se disminuyó la mortalidad y se prolongó la vida de los pacientes. El Dr. Pérez escribe:

> Cuba no escapó a estas problemáticas y enfrentó la infección de VIH, como una infección de transmisión sexual desde su inicio. En 1994, se creó el **sistema de atención ambulatori**a, pero hasta ese momento, los pacientes tenían que ir a vivir a un Sanatorio que había sido construido en cada provincia. El primer sanatorio y el único hasta 1989 fue el de Santiago de las Vegas del cual fui su Director hasta el año 2000. De ese trabajo salieron las ideas de escribir sobre la infección VIH/sida a través de las historias de vida de algunos de los pacientes allí ingresados algunos de los cuales fueron atendidos por mí. (Comunicación personal del autor, 30 de marzo de 2021).

Algo que distingue a Cuba de otros países es que se ha controlado en mucho mayor grado la epidemia. Cuba tiene una tasa de infección de 0.1%, donde el EE.UU la tasa de infección es seis veces más alta y en Haití es 20 veces más alta (McNeil). La explicación de este éxito incluye la provisión gratuita de atención sanitaria a toda la población cubana, la robusta implementación de las pruebas para el virus, la amplia distribución de condones gratuitos, y la extensa educación sexual en la isla. Las personas cuya prueba para el virus sale positiva tienen que tomar una clase de dos semanas sobre maneras de vivir responsablemente con el V.I.H. Un ejemplo de las consecuencias de estas acciones es que en 2009, el 77% de los trabajadores del sexo encuestados dijeron usar condones.

SIDA. Confesiones a un médico[39]

II discriminaciones, miedos y estigmas

Desde que surgió el síndrome de inmunodeficiencia adquirida en los años ochenta ha estado acompañado por el síndrome del miedo, el estigma, la discriminación y, en muchos países, la marginalización. En Cuba, siempre se trató el tema con mucho respeto, nunca se realizó propaganda que favoreciera estas manifestaciones, no obstante, ha existido discriminación fundamentalmente por ignorancia, la cual no ha estado relacionada al nivel cultural de las personas sino al desconocimiento y al miedo que casi siempre acompañan al sida.

Hay anécdotas del trabajo diario que, cuando uno las cuenta, por lo insólitas, pueden motivar risa pero si uno piensa que ocurrieron en la realidad, la situación, indudablemente, no es nada cómica sino más bien de dolor, pena, sufrimiento y angustia para los enfermos y los familiares que las vivieron.

Las primeras manifestaciones de temor las encontramos ante el diagnóstico. Por muchas razones,

39. Jorge Pérez Ávila J. *Sida: Confesiones a un médico*. La Habana: Casa Editora Abril, 2008. Reproducido con permiso del autor.

la persona siente una sensación de miedo, en la mayoría de los casos, ante la muerte, este temor era mucho mayor al inicio de la epidemia cuando no existía tratamiento para la misma. Hoy en día la situación ha mejorado porque este tratamiento, si bien es cierto que no cura la infección, si se cumple con las prescripciones del médico manteniendo una buena adherencia evita la muerte y prolonga la vida con calidad. Después, los infectados sienten mucha inseguridad de compartir su diagnóstico con otras personas, por miedo a la discriminación, por no saber cómo reaccionarán, por el temor de ser rechazados o marginados socialmente.

He pensado que esto está también vinculado a cómo la persona pensaba sobre la infección VIH/sida antes de ser diagnosticada, quizás tenía muchos prejuicios y nunca pensó que pudiera ser víctima de este mal. No obstante al dilema individual existe, sin lugar a duda, la problemática social.

Recuerdo un caso diagnosticado a finales del año 1989. Juan, era un profesional del circo, al conocer su seropositividad lo conversó con uno de sus compañeros de trabajo, y este a su vez lo comentó con otro amigo que laboraba en el mismo lugar, razón suficiente para que circulara el miedo y el rumor por todo el centro. Juan fue ingresado en el sanatorio y en su trabajo quemaron las ropas que usaba para actuar, así como sus instrumentos de trabajo, debido a que alguien pensó que podían estar «contaminados» y ser «fuente de infección» para otros. Al joven no se le permitió reincorporarse a sus actividades laborales. Gracias a los

trabajadores sociales que visitaron el centro para explicar que no existían razones para esta reacción y a que Juan estaba amparado por las resoluciones estatales y laborales cubanas que lo protegían de ser víctima de discriminación y reconocían su derecho de continuar trabajando, se incorporó.

El caso de Ramón fue diferente, es un gran cocinero y trabajaba en un centro turístico, una persona noble, de buen carácter, que se diagnosticó en el año 1991, fue al sanatorio como estaba establecido y recibió el 100% de su salario como estipula la ley. Al incorporarse al Sistema de Atención Ambulatoria en 1994 comenzaron los problemas con la dirección de su centro de trabajo, primero exigieron una carta y un certificado donde se explicara que trabajar como cocinero no constituía un peligro, «imagínense si un turista se contamina con la comida que él prepara», lo que quería decir que el VIH podía contraerse por vía oral en la comida. Después de explicarles las vías de transmisión los argumentos fueron otros «si Ramón se corta con un cuchillo y su sangre se derrama puede ir a parar a cualquier persona o mezclarse con la comida», cosas que no suelen ocurrir y que cuando suceden están bien estipuladas: en caso de que la comida se mezcle con sangre hay que desecharla por reglas de higiene elemental. Se razonó con ellos que esas posibilidades eran poco frecuentes si se tomaban las medidas de protección y se les volvió a explicar las vías de transmisión, aclarándoles que un accidente de ese tipo no constituye un riesgo, ya que el calor y un poco de alcohol inactivan el virus en corto tiempo.

No obstante todas las explicaciones y las leyes que lo amparaban, la administración de su centro laboral lo convenció de la necesidad de un cambio de puesto. Ramón aceptó trabajar como obrero de mantenimiento, lejos de su profesión, con poca afectación salarial directa. El beneficio salarial indirecto no lo recibirá de igual forma.

Recuerdo también el caso de una arquitecta que designaron para remodelar y ampliar las instalaciones del sanatorio. Era una mujer de unos cuarenta años, la fui a ver el primer día a su trabajo. Allí me comenzó a manifestar una serie de opiniones.

—¿Para qué quieren ustedes ampliar el sanatorio?

—Existe un aumento en el número de personas detectadas y el Ministerio de Salud Pública ha decidido estudiar varias soluciones entre ellas su ampliación.

Pensé en aquel momento que era una pregunta lógica, pero ella continuó:

—¿Sabe usted por qué me eligieron a mí para trabajar en este proyecto?

—Realmente, no tengo ni idea, solo me dijeron que pasara por aquí para contactar con usted, decirle lo que queremos, que visite el sanatorio y observe en la práctica qué se puede hacer. Después usted dará su criterio a las autoridades sanitarias y estas decidirán qué es lo más factible. ¿Cuándo puede visitar el sanatorio?

—¿Usted cree necesario que yo lo visite?

Quedé un poco confundido con la pregunta, no imaginaba cómo planificaría los materiales y haría la valoración técnica sin ver el sitio, por lo que le respondí:

—Creo que la única forma de tener una opinión sobre lo que puede realizarse es observando en el terreno cuál puede ser la solución más viable.

—Mire, doctor, estoy indecisa, a mí no me agrada la idea de visitar ese lugar.

—¿Podría usted decirme por qué tiene esa indecisión?

—Yo he escuchado mucho sobre la enfermedad, sus vías de contagio, las medidas para cuidarse… mire, es que en realidad es una enfermedad que hace poco se conoce y usted sabe… siempre existe algo que no se sabe y… ¿si voy allá y me contagio?

—Mire, las vías están bien definidas y son: las relaciones sexuales desprotegidas, el contacto con sangre o sus derivados contaminados y la transmisión vertical de madre a hijo, en el parto o durante la lactancia materna. Esas son las posibles vías de transmisión. Una visita a ese lugar no la puede contagiar, pero además, me pregunto cuántas personas usted puede haber visto, conocer, saludar, estrechar su mano, darle un beso en la mejilla y no saber que son seropositivas al VIH.

—Bueno… pero a esos no los conozco, y en este caso sí sé que todos los que están allí, están infectados.

—Más razones me da para no temer, si ya los conoce, disfrute de su compañía. Son personas muy buenas, no son fantasmas ni son peligrosos.

—Le diré, doctor, aunque con miedo, acepto ir al sanatorio. Le ruego que todo esté listo para que la visita sea lo más corta posible.

—Ok. ¿A qué hora la recojo mañana?

—Sobre las ocho y media de la mañana, en mi oficina.

—Muy bien, a esa hora estaré aquí.

Al día siguiente fui a recoger a la arquitecta como habíamos quedado, tomamos el auto y emprendimos viaje hacia el sanatorio.

—¿Cuántos pacientes hay ingresados en la institución?

—Trescientos más o menos.

—Yo no quisiera entrar, tengo miedo…

—Yo no la puedo obligar, si usted quiere dígale a sus superiores que no se siente bien con la tarea asignada para que busquen otro arquitecto.

—Ya es tarde para todo eso, yo iré allá y veré después qué hago.

Al llegar al sanatorio, nos dirigimos a mi oficina, la invité a que se sentara y le ofrecí un café. Al ver que no se sentaba le dije:

—Usted puede sentarse donde lo desee, hay suficientes asientos.

—No, gracias es que tengo un problema en la columna y un poco de dolor.

—¿Cómo le gusta el café?

—No deseo café, gracias.

—Le gustaría tomarse un jugo de naranja o un helado.

No. No, gracias, es que creo que algo me ha indispuesto el estómago. ¿Dónde están los compañeros que tengo que ver?

—Deben estar al llegar, mientras tanto, siéntese —le insistí.

—Me permite sentarme en su silla, así podré escribir más cómoda.

—No hay problemas si usted se siente mejor en mi buró, úselo.

Minutos después llegaban los compañeros de la administración y de trabajo social con la ingeniera que sería la inversionista principal por la parte administrativa. Estuvieron reunidos alrededor de una hora y media, durante la cual mi secretaria brindó y sirvió café, jugo de naranja y helado de chocolate para todos. La arquitecta no probó absolutamente nada.

Acabamos la reunión y enseguida me dijo:

—Ya terminamos, ¿cuándo pudiéramos irnos?

—¿Está tan apurada?

—Es que no resisto esto más tiempo, perdóneme pero es la verdad, quisiera irme lo más pronto posible.

—Muy bien, así se hará.

De repente, tuve una idea, yo tampoco podía aguantar tanta ignorancia, me dirigí a mi secretaria y le pedí:

—Alcánzame el file de correspondencia, por favor, para ver qué ha llegado y localiza al chofer para que lleve a la arquitecta —mientras revisaba el file, comencé a leer, y exclamé en voz alta—. ¡Pero, qué es esto!

Tremenda noticia ha aparecido en Internet, no puedo creerlo. ¡Ahora sí estamos perdidos! Esta información que me reenvía el Consejo de Estado es importantísima.

Me comentario llamó la atención y la curiosidad de la arquitecta:

—¿A qué noticia importante se refiere?

—¡Mire esto! Dicen los investigadores en Francia que el sida se pega por la vista, se puede adquirir a través de los ojos, por la mirada. ¡Se imaginan ustedes qué cosa más terrible!

Al escucharme, ella exclamó cerrando sus ojos:

—¡Doctor, qué me ha hecho, por qué me trajo aquí!

—Venga, venga por acá —le dije, tomándola por la mano, ya que ella permanecía con los párpados fuertemente cerrados, temblando y renegando de haber visitado el sanatorio:

—Se lo dije, se lo dije, en la medicina siempre hay cosas que no se saben, esta es una enfermedad nueva, aún no sé por qué vine aquí, mi madre…

Mientras ella se lamentaba, de manera suave y gentil la conduje hasta la entrada principal y allí, le hablé muy cerca del oído.

—Ya puede abrir los ojos, estamos en la puerta del sanatorio, y no tema, no se ha infectado. El sida sí se pega por la vista porque lo que usted ve y le gusta lo puede llevar a la cama y no protegerse con el condón, por eso sí se pega el sida, no es por una simple mirada, un abrazo o un apretón de manos, es el sexo desprotegido el responsable, ese consejo se lo doy a

todos los que puedo, creo que a usted y posiblemente a sus hijos les conviene escucharlo, por lo demás, arquitecta, creo que lo mejor para el sanatorio y para todos nosotros, incluidos mis pacientes, será que usted no sea la persona que trabaje en estos proyectos, con tantos criterios negativos y tanto miedo no puede salir nada bueno, yo me encargaré de hablar con sus responsables para que envíen a otra persona que no tenga tantos miramientos, ni tanto pánico sobre la infección por VIH. Ahora, puede marcharse para su casa o su trabajo... y muchas gracias por su visita. ¡Ah!, déjeme aclararle que todo lo que leí sobre la comunicación del Consejo de Estado es totalmente ficticio.

Después, en mi oficina reíamos y mi secretaria exclamaba:

—Qué persona más irresistible, doctor, ¿cómo se le ocurrió esa idea?

—Sencillo, no podía aguantar más y entonces decidí hacerle pasar un mal rato.

La muerte siempre ha sido signo de respeto y de temor, pero con relación al sida se crea algo diferente: ¿quién carga y viste al fallecido?, ¿se puede ver a través del cristal?, ¿los que no son familiares pueden ir al velorio? Contaré aquí dos anécdotas que me sucedieron, a finales de los años noventa.

Serían cerca de las tres de la madrugada de un día invernal de 1998, cuando sonó el teléfono en mi casa y al descolgar el auricular escuché una voz joven:

—Con el doctor Jorge Pérez, por favor.

—Es el que habla.

—Mire, doctor, es de la oficina de la funeraria de Luyanó, como usted conoce hoy falleció una paciente que tenía el sida y está aquí. Existe tremendo problema porque los familiares quieren vestirla con otra ropa y nosotros no vestimos a los fallecidos con sida.

—Espero un momento, no entiendo, ustedes no visten fallecidos en la funeraria.

—Nosotros ofrecemos ese servicio a todas las personas pero a los fallecidos de sida, no.

Aún medio dormido y con duda sobre lo que estaba oyendo le pregunté:

—Bueno, y... ¿qué diferencia existe entre uno y otro fallecido?

—Es que podríamos contagiarnos, además, no dijeron que a usted le pagan por vestir fallecidos con sida, nos dieron su teléfono y por eso lo estamos llamando.

—¿Usted sabe con quién está hablando? Y soy médico. Desde cuándo a un médico le pagan para vestir fallecidos o un médico se dedica a vestir fallecidos.

—A mí me extrañó mucho, pero eso me dijeron. Los familiares están aquí protestando y reclamando que lo llamáramos a usted.

Uno de los familiares toma el teléfono e indignado por la situación y el equívoco me dice:

—Mire, doctor, nosotros lo que necesitamos es que usted venga para que se resuelva este problema, queremos vestir a Yanelys con una ropa que a ella le

gustaba mucho, y esta gente no quieren ni que toquemos la caja.

—Bien, póngame a la empleada, por favor.

—Dígame, doctor.

—Mire, voy para allá, pero quiero que sepa que ustedes y los familiares van a vestir a la fallecida. Yo estaré ahí para que no ocurra ningún problema.

—Gracias, doctor, lo esperamos.

Me vestí y fui al IPK para recoger unos guantes y a una enfermera que me acompañara y sirviera de testigo de lo que pudiera suceder. Llegamos a la funeraria sobre las cuatro de la mañana, saludamos a los familiares y nos dirigimos a la oficina, la joven que había hablado conmigo por teléfono me dijo:

—Mire, doctor, le voy a decir que nosotros no vamos a vestir a esa fallecida.

—Podrías explicarme, ¿por qué no?

—Nunca lo hemos hecho.

—Entonces, por la primera vez se empieza, vamos al cuarto donde se visten los cadáveres.

Allí, les expliqué a los **tanatólogos** que los procederes eran los mismos que para cualquier cadáver, le entregué los guantes a todos y, junto con los familiares, vistieron a Yanelys. Al mirarla, pensé que no había podido descansar en paz, ya que hasta después de muerta sucedían problemas. Cuando la enfermera y yo nos retiramos de la funeraria, cansados y contrariados por todo lo que había sucedido, por la ignorancia y la

predisposición de esas personas, sentimos satisfacción, no solo porque todo se había resuelto sino porque estábamos seguros que de allí, no nos llamarían más.

Otro hecho insólito ocurrió por aquellos años con un paciente fallecido en un hospital de Ciudad de La Habana. Serían las dos de la madrugada de un domingo de finales del año 1995; suena el timbre de mi casa, extrañado me asomo por la ventana y veo un hombre alto y corpulento que no identifico:

—¿Qué desea?

—¿Esta es la casa del doctor Jorge Pérez?

—Sí.

—Quisiera hablar con él.

—Un momento. ¿Quién es usted?

—Soy un médico que tengo un problema y necesito, preciso hablar con el doctor. ¿Es usted?

—Sí, ahora lo atiendo. Un momento.

Mientras me arreglaba para recibirlo pensé que debía ser un problema bien serio para venir a mi casa, sin conocerme, a semejante hora. Intrigado, abrí la puerta y le dije:

—Dígame. ¿En qué puedo servirlo?

—Mire, doctor, yo soy cirujano de un hospital docente de Ciudad de La Habana y un sobrino mío se enfermó seriamente, hace alrededor de un mes con mucha fiebre, una **leucocitosis** muy grande y en el hospital le

diagnosticaron una **leucemia** aguda, pero yo sé que él lo que tenía era un sida.

—¿Qué le hace pensar eso? ¿Le hicieron un **medulograma**, alguna biopsia de **cresta iliaca**?

—Sí, los hematólogos lo valoraron.

—¿Algún médico les comunicó que tenía infección por **VIH**?

—No, ni a mí, ni a mi familia.

—¿Le realizaron pruebas de VIH?

—Sí, fueron negativas.

—¿De dónde viene entonces el diagnóstico?

—De mí, yo soy médico.

—¿Ha recibido usted algún entrenamiento sobre la infección por VIH o ha trabajado fuera del país con personas infectadas?

—No. Yo lo que he estudiado y estoy seguro de que mi sobrino lo que tenía era el sida.

—¿Cómo que tenía?

—¡Falleció! Por eso vine a verlo, mi sobrino falleció hoy al mediodía, yo quiero que le hagan la **necropsia**. Como pienso que es un caso sida le dije a los compañeros de mi hospital que se comunicaran con ustedes pero como no lo hicieron, decidí hacerlo yo mismo y lo monté en mi carro. Lo llevé primero a **La Dependiente**, allí me dijeron que no se hacían necropsias a pacientes de otras instituciones, tampoco de sida, entonces me mandaron para el hospital Miguel Enríquez, allí me informaron que las mismas se hacían desde hace más de un año en el

IPK, al llegar al instituto me informaron que el responsable de autorizar las autopsias era el doctor Jorge Pérez, entonces averigüé su dirección particular y decidí llegarme para verlo. Mire, son casi las tres de la madrugada y aún estoy con mi sobrino, que falleció al mediodía como le dijo, en mi carro.

No salía del asombro. Aquel hombre que decía ser médico estaba con un cadáver en su carro, ¡no podía entenderlo! En ese momento me dio por darme con la palma de la mano en el brazo, una y otra vez y él me preguntó:

—¿Qué le pasa, doctor?

—Estoy tratando de despertarme. ¡Sí, de despertarme! Debo estar dormido, esto debe ser una pesadilla, no puedo creer que esto sea realidad. ¿Está usted jugando conmigo?

—No, doctor, lo que le digo es verdad. Tengo a mi sobrino en mi auto. ¿Quiere verlo?

—Mire señor, no puedo ni siquiera imaginarme que exista alguien que pueda tomar tal decisión. Trasladar a un fallecido en un carro particular, insistir en que tiene sida a pesar de tener los análisis negativos, recorrer toda La Habana buscando un lugar donde hacerle una autopsia y ver al director del hospital, a las dos de la madrugada, para tales fines. O estoy soñando o usted es un irresponsable.

—Yo lo que quiero es que ustedes le hagan la autopsia a mi sobrino.

—No sé con qué palabras explicarle, usted debió

coordinar esto con su hospital, no se puede hacer una autopsia de esa forma, hay que tramitarla como está establecido. Se puede buscar un problema por estar con un fallecido en su carro, existen normas para trasladar los cadáveres. Estos procederes no pueden ser decisiones personales.

—Entonces, ¿no va a autorizar la autopsia de mi sobrino?

—No, yo no puedo desencadenar ningún procedimiento de esta forma.

—Bueno, ¿sabe lo que haré?

— No tengo idea, pero puedo imaginarme cualquier cosa.

—Voy a ir a ver al ministro de Salud Pública para quejarme.

—Está usted en su derecho de ver a quien quiera, evidentemente, usted no razona bien. Pero eso sí, mañana en la mañana llamo al director de su hospital para informarle todo esto.

El hombre se marchó protestando y gritando palabras obscenas.

A primera hora me comuniqué con la dirección de su hospital. Me dijeron que efectivamente era médico y estaba mal, tenía problemas psiquiátricos agudizados por la muerte de su sobrino y estaban analizando qué medidas tomarían con él.

Existen normas de cómo actuar ante un fallecimiento, qué se debe hacer y cómo debe hacerse, pero desafortunadamente en ocasiones, con un caso de sida,

todo se complica, han existido muchos problemas. Lo más común es discutir quién y dónde se realiza la autopsia del cadáver, las condiciones que deben existir.

A la pregunta de «¿qué sucede con los cadáveres que podrían tener la infección por VIH y no se conoce el diagnóstico? » la respuesta más común es «al caso que no conozco, no lo conozco, pero a este que sí sé que tiene el sida no le hago la autopsia si no me protejo con los equipos y medios para hacerla y en el lugar establecido, pues en mi centro no hay condiciones». ¿No sería mejor tomar, como siempre, las precauciones universales para realizarla? ¿Qué diferencias existen entre una necropsia por VIH y una por hepatitis B ó C, tuberculosos o algo que no conocemos? Sin duda alguna, estas diferencias no existen, lo diferente es el miedo y todos los demás prejuicios que acompañan al sida.

Muchas serían las anécdotas que se podrían contar, aunque lo verdaderamente importante es reforzar que los procedimientos ante un fallecido por sida son los mismos que para todos los cadáveres. Deben manipularse con las precauciones sanitarias generales que eviten el más mínimo riesgo de contagiar a cualquier persona.

Para conversar y analizar

1. ¿Cuáles son las manifestaciones de la discriminación sufrida por los pacientes de SIDA que identifica el Dr. Pérez Ávila?
2. ¿Cómo explica él los motivos de esta discriminación?
3. ¿Cuáles estrategias narrativas utiliza el narrador para persuadir a los lectores de su punto de vista que los miedos son sin fundamento?
4. ¿Cómo es el ethos que construye el narrador para sí mismo y cómo afecta este ethos su credibilidad?
5. *SIDA Confesiones a un médico* es una memoria, una forma autobiográfica creativa que trata las memorias del escritor o la escritora de un período de su vida o de ciertas circunstancias de la vida. ¿Cómo afecta los significados que comunica el texto el que sea una memoria a comparación de un ensayo menos personal?

POESIdA (EE.UU. 1995) editado por Carlos Antonio Rodríguez Matos

Un participante en la Marcha LGBTTTI de la Ciudad de México, 29 de junio de 2019, tiende una copia del libro POESÍDA.

La epidemia del SIDA estalló en los Estados Unidos en los años 1980. La comunidad más afectada al comienzo fue la comunidad homosexual masculina. Los artistas-sean artistas de la palabra, de la imagen y del cuerpo-respondieron muy pronto con la creatividad. La poesía llegó a ser un instrumento de terapia, un modo de enfrentarse a la muerte que invadía la comunidad y un instrumento de educación y de activismo. En 1995, la antología *POESIdA*[40] recoge las expresiones creativas de poetas latinos en los Estados Unidos, América Latina y España.

Jorge Mario Cabrera (El Salvador/Los Ángeles 1969-) nació y El Salvador y llegó a los EE.UU. en 1983. Estudió Salud Pública en

40. *Carlos Antonio Rodríguez Matos, ed., POESÍdA. An Anthology of AIDS Poetry from the United States, Latin American and Spain, New York; Ollantay press*, 1995.

UCLA y es Director de Comunicaciones para CHIRLA, Coalition for Humane Immigrant Rights.

Virus de Jorge Mario Cabrera

En el tiempo de amor y SIDA

A esta nave abordamos
algunos en cuartos húmedos
cuerpos sudorosos
otros con jeringas que nos gritan
secretos que callamos
para no mirarnos al espejo

es largo el viaje
y se soporta
con leguas de vientos
que no soplan
sales que no saben a nada
destinos que siempre
siempre se desconocen

y no somos todos viejos aquí
hay varios que recién suben
jóvenes marineros
cachuchas torcidas
madres llorando en casa
padres maldiciendo

sonreímos ligeramente
cuando alguien sube a bordo
porque hace años

que no reímos
al amanecer
con amenidad hablamos
porque al besar el sol la mar
al descansar el zonzontle
se calla

pero más que nada
soñamos
porque no es fácil
soltar los brazos
cerrar los pétalos
de una esperanza
porque con un beso en la boca
ardemos
y volvemos a vivir.

Los Ángeles 15/XI/92, *Poesida*, pp. 38-39

Gladiador

Arañando las sábanas
te escondes
aúllas
te engañas

olvidas que huesos
abrazan tu carne
que sangre baña tus tripas
que un virus
te quema por dentro
que vienes y vas
gladiador en batalla
tu sombra se pasea

por el cuarto
se acerca a verte
tirado en la cama
olvidando
recordando
amaneceres
gemidos
cartas nunca leídas

por la noche
te niegas a cerrar los ojos
duerme tu cuerpo
arde tu corazón
te niegas a cerrar los ojos

a pesar de tu orgullo
se te doblan hoy las rodillas
se marchita tu cara de seda
le coqueteas a los segundos

en esta cárcel de mármol
respiras helado
hondo
la línea verde en el monitor
te observa impaciente

tiemblas.
(Los Ángeles 11/IV/91)

Sandra María Esteves (Nueva York 1948-) nació en Nueva York. Su padre es puertorriqueño y su madre dominicana. Es autora de *Yerba buena* (1981) y *Tropical Rains*: A *Bilingual Downpour* (1984).

Death Watch by Sandra María Esteves

For David

Vultures begin their gathering rituals.
Even before the event has seized the body.
And the man who has become blind
by the oncoming confrontation
does not see how they ease their way
towards his slowed form.
How they nit-pick. Impatient. Pecking.
Curiosly scanning his line of muscle.
Testing his resistance
from their precariously secured distance.
Measuring his power of self-defense
with their stalemate of calculated strategies.
Timing their limping target, aiming to disarm.
To seize vulnerable tissue. Hungry
to disrupt, scavenge fresh meat.

But the man who no longer cares
has prematurely vacated occupancy
of all he claimed his worldly kingdom.
His mind a wandering labyrinth.
Unable to remember previous minutes,
precious seconds of a former life.
Trying to decipher through oceans of confusion
to the next overdose of prescribed relief.
Anxious to sleep.

Escape to the only path from suffering
like a warden, sentenced to capital pain.

While the vultures prepare their anticipated feast
of this man who once became master of himself.
Whose mother heard her womb cry
abandoned and angry from their hunger.
This man who fought poverty like a warrior,
sculptured his body like a jewel,
sported and dined like a connoisseur,
worked two jobs,
loved himself as he learned to believe,
overcoming his cross,
conquering the inner battle, fear of self.
Now vultures circle in their death dance
with numerous faces.
Bureaucrats shifting responsibility,
shuffling lives into despair
with small promises mimicking concern,
motivated by their fat accounts,
unable to diagnose their symptomatic insularities,
false healers under guise of cure.

Even faces of dry relatives gritting camouflaged smiles
in grand theatrical displays.

While the man has ceased all outside desire,
forfeited ownership of designer clothes.
Even the sunset has become irrelevant,
replaced by interplay of sores and seizures.

Betrayed by his own memory,
now an enemy full of tricks.

The vultures perform their ritual gathering
long before the final event.
grabbing. Tearing. Claiming.
At war with each other over his valuable residue.
While the man who has become numb,
slips away. A helpless child
groping into the unknown
with all that is left of his dignity.
Until finally, the few who loved him pray
for his newfound peace.

Eric Landrón (Puerto Rico 1953-) es bibliotecario en la Universidad de Puerto Rico. Sus libros incluyen *Huracanazos o Hugomanías* (1989) y *Piropazos* (1991).

Otra ruleta rusa.... de Eric Landrón

En la manzana
de este imperceptible
revólver,
cargamos

en un sólo casquillo
el virus,
y jugamos en la ruleta
de la cama
apostando a los abismos

pegados
a la sien acuosa
del deseo...

Para conversar y analizar

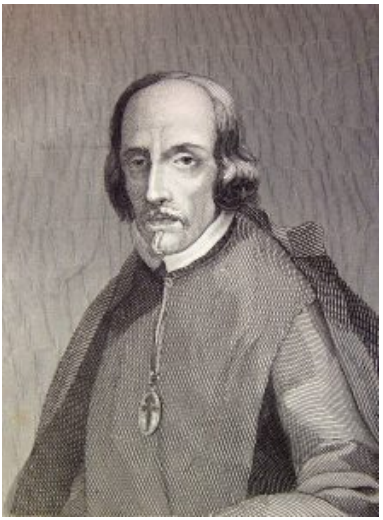
1. El título del poemario es un juego de palabras: POESIdA = poesía + SIDA y también sugiere que la poesía sí da. ¿Qué es lo que ofrece la poesía en cada poema?
2. ¿Cómo se crea una idea de comunidad en estos poemas? ¿Es la misma comunidad o hay cambios?
3. La poesía tiene una larga historia con la muerte – pueden pensar en los epitafios o la poesía fúnebre que pretende memorializar o ofrecer consolación. Se puede también atestiguar, enfrentar, examinar, desafiar y burlarse de la muerte por medio de la poesía. La poesía es una disciplina de atención y así puede funcionar como una lente para enfocar las circunstancias cambiantes de la muerte. ¿Cómo se ven algunas de estas posturas alternativas aquí?

4. ¿Hace una diferencia que esta colección se publicó en 1995? ¿Cómo creen que sería diferente un poemario más actual?

Parte 4: La angustia social frente a la ambigüedad de género

Los dos ejemplos que terminan esta sección tratan enigmas del género en momentos y estilos muy diferentes. El primer caso es una breve obra dramática, un entremés del siglo 17 escrito por Calderón de la Barca, que cuestiona las fronteras entre los papeles masculinos y femeninos. El segundo es una obra cinematográfica titulada XXY, dirigida por la argentina Lucía Puenzo. Situada en el siglo 21, se centra en una joven y su familia que luchan con las definiciones biológicas y culturales del género sexual y del sexo biológico en un paisaje entre mar y tierra.

"El desafío de Juan Rana" (España 1663) de Calderón de la Barca



Pedro Calderón de la Barca, en Fernando Patxot y Ferrer, Las Glorias Nacionales, VI, Libreria De La Publicidad, 1853, p. 495.

Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) fue uno de los principales dramaturgos de la temprana edad moderna española. Sus obras más conocidas incluyen *El médico de su honra* (1635), *La vida es sueño* (1635) y *El alcalde de Zalamea* (c. 1640). Estas obras son altamente serias, pero Calderón también desarrolló géneros cómicos incluyendo el entremés y la **mojiganga**.

"El desafío de Juan Rana" es un entremés, un género teatral breve que se hizo muy popular en el siglo XVII español. Se creó para entretener al público en los espacios entre los actos de la gran Comedia romántica e histórica del teatro español. Los entremeses son obras cómicas que crean caricaturas y no personajes complejos. Sus protagonistas no son nobles, sino gente común y personajes de los que la sociedad se burlaba, como médicos y abogados. Muchas veces incorporan música y danza.

En España de los siglos XVI y XVII hubo una revolución en las prácticas y el conocimiento médico que trataban de la sexualidad. Los moralistas empezaron a expresar preocupación por la feminización de los hombres. Los dos fenómenos están interrelacionados por el desarrollo del conocimiento científico sobre los sistemas reproductivos. La idea que el sexo biológico podía ser fluido y no fijo en su binario hombre/mujer, inquietaba

a los médicos y moralistas. El médico español Huarte de San Juan (1529-1588) en su *Examen de ingenios para las ciencias* (1575) explica que una criatura varón puede transformarse en hembra durante el embarazo de la madre: "muchas veces ha hecho Naturaleza una hembra y lo ha sido uno y dos meses en el vientre de su madre, y sobreviniéndoles a los miembros genitales copia de calor por alguna ocasión, salir afuera y quedar hecho varón." El problema con los hombres creados así es que pueden luego ser afeminados. El afeminamiento de los hombres causaba mucha consternación entre los moralistas que veía una crisis nacional en la adopción de prácticas femeninas—en particular la constante preocupación con las apariencias y la moda—como un debilitamiento del imperio. Fray Antonio de Ezcaray expresa esta angustia en su tratado *Vozes de dolor nacidas de la multitud de pecados, que se cometen por los trages profanos, afeytes, escotados y culpables ornatos*, que escribió desde la Nueva España a finales del siglo XVII:

> Por nuestros pecados lo mas de esto se halla ya en los hombres, pues con tanta vileza del nacion Española, y de su nativo valor se han quitado los vigotes, y el pelo, poniendose cabelleras postizas, que cuestan muchos reales y parecen más mugeres que hombres, … O tiempos! ó nación española! quien te ha fascinado? quien ha hecho que degeneres de tu antiguo lustre y valor?

Los moralistas y jurídicos también asociaban la afeminación con la sodomía, que era prohibida. Calderón expresa esta angustia en "El desafío de Juan Rana" (1663).

Aunque eran breves piezas cómicas, los entremeses frecuentemente trataban temas serios, usando el humor tal vez para contener los comportamientos temidos o tal vez con un efecto subversivo a las normas. En el "El desafío de Juan Rana", el actor principal es Cosme Pérez, conocido como Juan Rana, un actor de gran éxito cómico, que exhibía tendencias afeminadas y que fue acusado—pero no condenado—de sodomía por la Inquisición en 1636; probablemente fue su popularidad como actor que lo salvó.

En el entremés, Cosme Pérez representa a sí mismo—Juan Rana. Un amigo le ha ofendido el honor: le dio un golpe con un garrote y luego le dijo que no le iba a castigar más porque estar casado con su esposa era castigo suficiente. La implicación aquí es que Juan Rana se deja dominar por su mujer, por su propia falta de fuerza varonil. Para confirmar el insulto, su mujer pasa el resto de la obra aconsejándole sobre cómo defender su honor por medio de un duelo. Evidentemente ella es la más masculina del matrimonio.

¿Por qué leer una obra sobre la identidad masculina/femenina escrita hace más de 400 años? Por una parte, usted verá que no todo ha cambiado en las relaciones de género. Pero más importante es que los textos distantes de nosotros en tiempo y cultura nos permiten ver cómo los conceptos centrales a nuestra vida son construcciones sociales y no realidades que nacen tal cual de la vida humana. Mientras vaya leyendo y viendo la obra, piense en cómo las diferencias entre las actitudes sobre el sexo, el género sexual y la sexualidad en el entremés y en nuestra sociedad le ayudan a entender cómo construimos nuestra realidad por medio del lenguaje.

Para leer

La obra es de dominio público, y se transcribe completo abajo. Se recomienda también la consulta de la excelente traducción anotada de Peter E. Thompson, ya que el lenguaje está repleto de doble sentidos y referencias culturales.

Thompson, Peter E. *The Outrageous Juan Rana Entremeses: A Bilingual and Annotated Selection of Plays*

Written for This Spanish Golden Age Gracioso. University of Toronto Press, 2009.

Para apreciar los aspectos teatrales de la obra es clave verla. Ayuda comparar dos versiones para poder analizar la contribución de la puesta en escena.

Instituto Municipal Aguascalentense para la Cultura tiene en su sitio de Facebook una producción: https://fb.watch/30uzXaQZ_B/

Y hay otra producida por la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo en YouTube:

Se excluyeron uno o más elementos interactivos en esta versión del texto. Puedes verlos en línea aquí: https://opentext.ku.edu/paravivir/?p=85#oembed-3

El desafío de Juan Rana de don Pedro Calderón de la Barca

PERSONAJES

JUAN RANA [COSME]
BERNARDA [RAMÍREZ]

GIL PARRADO
LA RONDA [JUSTICIA]
MÚSICOS

(***Salen*** *COSME y* BERNARDA.)

BERNARDA: ¿Es hora de venir, marido, a casa?
¿Esto en el mundo pasa?
¿Vos tan tarde a comer?
¡Pierdo el sentido!
Decid, ¿qué ha sucedido?
¿De qué estáis elevado?
¿Esto hacéis a tres meses de casado?
¿Descolorido vos y descompuesto?
Decidme, ¿es pesadumbre?

COSME: No es más desto.

BERNARDA: ¿Qué tenéis? Que a escucharos me prevengo.

COSME: Tengo honor y no sé lo que me tengo.

BERNARDA: Hablad, y no calléis vuestra dolencia.

COSME: Mujer, no traigo sana la conciencia.

BERNARDA: No os entiendo, marido.

COSME: No me espanto,
Agora esto ha de ser sacadme un **manto**.

BERNARDA: ¿Para qué lo queréis? Rabio de enojo.

COSME: Impórtame reñir **de medio ojo**.

BERNARDA: Ya que de vuestras penas soy testigo,
¿con quién vais a reñir?

COSME: Con un amigo.

BERNARDA: ¿Con un amigo? ¡Estoy de enojo ciega!

COSME: ¿No veis que el más amigo es quien la pega?

BERNARDA: Acabad de **decillo**,
que de esperallo estoy con **tabardillo**.

COSME: Pues yo, aunque no te alabo,
de lo que tengo en vos **estoy al cabo**.

BERNARDA: Sé que podéis decir, con mil placeres,
que en mí tenéis un molde de mujeres.

COSME: Esos son los hechizos
que diz que me ponéis algunos rizos.

BERNARDA: ¿Rizos a vos, esposo?
No lo habéis menester, que sois hermoso.
¡Qué cintura tenéis! Toma un higa.[41]

COSME: Ya sé que soy galán, Dios me bendiga.
Pero dan en decir, que es lo que siento,
que os parezco mejor cuando me ausento.

BERNARDA: Sois un terrón de necedad, marido.

COSME: Pues ya no lo seré, que me han molido.

BERNARDA: ¡A vos! No os espantéis que me alborote.
¿Vos molido? ¿Con qué?

COSME: Con un garrote.

41. *Se trata evidentemente de un complido por la belleza y de manera oculta como un insulto: tomar higa puede entenderse como showing someone the finger.*

¿No conocéis, mujer, a Gil Parrado?
Pues tras haberme con un **garrote** dado,
sólo porque yo soy vuestro marido,
me dijo.

BERNARDA: ¿Qué cosa, decid?

COSME: Que era sofrido.

BERNARDA: Que erais sufrido os dijo en mi perjuicio.
Una locura tengo que es un juicio.
¿Con palo os dio que la honra tanto daña?

COSME: En fin, gracias a Dios, no fue con caña.

BERNARDA: En fin, tontón, menguado,
que a mis ojos venís apaleado.

COSME: Cierto que la memoria tengo flaca,
pues no sé si era palo o era estaca.

BERNARDA: Santiguome de veros **reportado**.

COSME: Yo no, porque ya vengo **santiguado**.

BERNARDA: Vos no os podéis vengar si vuestro brío
no le escribe un papel de desafío.

COSME: ¡De vos me admiro!
Yo en el campo con nadie no me **tiro**.

BERNARDA: Mirad, marido, cuanto a lo primero,
os habéis de calar bien el sombrero,
sacar la espada con gentil despecho,
entrar el pie derecho,
poneros recto, firme y perfilado.

COSME: ¿Qué importa si él me pone **de cuadrado**?

BERNARDA: Luego, echalle un tajo con gran tiento,

recoger el aliento,
y con brío, que en vos no es maravilla,
¡zas! **tiradle a matar por la tetilla.**

COSME: ¿De suerte que he de entrar muy inhumano
con el pie que tuviere más a mano,
el sombrero encajado,
ponerme recto, firme y afilado,
entrar con tiento y ¡zas!, darle una herida?
¿Es más? Pues esto no lo erré en mi vida.

BERNARDA: ¿Y el **atajo** que os dije?

COSME: En mi trabajo
no salir a reñir es el atajo.

BERNARDA: Si no salís, he de volverme loca.

COSME: Desafiadle vos, que a vos os toca.
Venga recado de escribir, que quiero
desafiar por vos al mundo entero.

BERNARDA: Voy volando. *(Vase.)*

COSME: Venid muy brevemente,
porque **a pausas** me viene el ser valiente.

(Sale BERNARDA.*)*

BERNARDA: Ya el recado está aquí.

COSME: Pues mujer mía,
(Paséase.)
dobla el papel y hacelde cortesía.
Ya está, notad con brío.

COSME: Poned de buena letra «Amigo mío…»

BERNARDA: La cruz se me olvidó.[42]
(Paseándose.)

COSME: No es maravilla.
Pone una cruz con una lamparilla.[43]

BERNARDA: ¿Con lamparilla? Sois un mentecato.

COSME: Digo que la pongáis por si le mato.
(Continúa dictando.)
«Por aquesta sabréis de buena mano
que soy vuestro enemigo más que hermano;
y aunque vos procuréis hacerme tiros,
de cualquier modo estoy para serviros.
Si bien Gila, mi esposa,
se ha sentido estos días **achacosa**.

BERNARDA: Marido, ¿qué decís? ¿Estáis jugando?

COSME: Es caso cierto,
(Paséase.)
si Dios quiere, mujer, darlo por muerto.
(Dicta.)
«Y así sabréis por éste, amigo mío,
como plenariamente os desafío.»

BERNARDA: ¿Plenariamente vos? ¿Qué es lo que veo?

COSME: ¿No veis que riño yo por **jubileo**?

42. *Según Thompson, la cruz indica que algo es dudoso. Bernarda indica que el saludo es falso.*
43. *Pero, aquí, Cosme usa el significado de la cruz que indica que alguien ha muerto.*

BERNARDA: Por jubileo excusan las pendencias.

COSME: Pues por ello hago mis diligencias.

BERNARDA: Errado va el papel, marido, en todo.

COSME: Mujer, yo desafío de este modo
«En campo os espero como un Marte.»

BERNARDA: ¿A dónde he de poner?

COSME: En cualquier parte.

BERNARDA: Y si hallaros la suerte no dispone
¿qué hemos de hacer?

COSME: Poned que me pregone.

BERNARDA: Son las señas pequeñas.

COSME: Decid que yo le aguardo, por más señas,
en el campo esta tarde,
y acabad el papel con «Dios os guarde».

BERNARDA: Este billete le escribiera un manco,

COSME: ¿Ah, sí? Poned ahí mí firma en blanco,
y un real de porte le pondréis, que es treta,
y haced que le echen.

BERNARDA: ¿Dónde?

COSME: En la **estafeta**.

BERNARDA: Nada escribís, marido, que os importe.

COSME: Quiero que entienda que es papel de **porte**.

BERNARDA: El **coleto** os poned para este aprieto.

COSME: Cuando voy a reñir, guardo el coleto.
Quedeos con Dios, mujer mía,
(Llorando.)

a reñir voy. Sabe el cielo
que no lo puedo excusar.
¡Ah! ¡Cuánto dejaros siento
con achaques de viuda!
La reputación me ha puesto
en lance tan apretado,
que el honor es lo de menos.
Lo que os soplico, mujer,
es que llaméis al barbero,[44]
y que tengáis prevenidas
estopas, hilas y huevos,
y que miréis por Juanico
que en fin, so su padre, puesto
que a tres meses de casado
me nació en casa de tiempo,
y adiós, que no puedo más.

BERNARDA: Cobarde, villano, necio,
a enviar voy el papel,
y mirad que os aconsejo
que vengáis a verme honrado
o volváis a casa muerto.
(Vase.)

COSME: Por Dios, que esto va de veras,
no hay que dudar esto es hecho.
¡Yo reñir, yo desafío!
De sólo pensarlo tiemblo.
Pero, en fin, ello ha de ser.
Ya en la calle estoy protesto

44. *En esta época los barberos también eran cirujanos.*

que tomara de partido
cien palos, real más o menos.

(*Sale GIL PARRADO con un papel en la mano.*)

GIL: Este papel de Juan Rana
he tenido, mas ¿qué veo?
¿No es el que miro?

(*Aparte.*)

COSME: Cogiome
entre puertas. Esto es hecho.

GIL: Diga el muy tonto menguado
¿cómo tiene atrevimiento
de desafiarme a mí?

COSME: Cierta opilación[45] que tengo
fue la causa.

GIL: ¿Cómo ansí?

COSME: Hanme dado por remedio
que haga ejercicio y que riña
para tomar el acero.

GIL: Sígame.

COSME: ¿Dónde me lleva?

GIL: Al campo.

COSME: Voy al momento
a prevenir la **merienda**.

45. *La opilación es el quitar la obstrucción de las tripas. Aquí también hay una referencia homosexual.*

GIL: Yo sólo a reñir le llevo.

COSME: Es que ando buscando trazas
para matarle comiendo,
y ha de ser con un bocado.

GIL: Gracioso está. Saque presto
la espada y tire a matarme.

COSME: Usted piensa que es buñuelo.[46]
Espérese, que según
mi mujer, he de entrar presto,
y he de echalle cierto atajo.

GIL: Pues ¿agora mira en ello?

COSME: Yo siempre en los desafíos
ninguna cólera tengo.
(Aparte.)
Este es gallina. Probar
a ser yo valiente quiero;
en efeto, he de reñir.

(Riñen.)

GIL: ¿Qué aguarda? ¡Riña al momento!

COSME: ¡Pues tome este **pantuflazo**!

GIL: ¡Hombre, detente! ¿Qué es esto?
¿Tú eres Juan Rana?

COSME: No soy sino un diablo del infierno.

GIL: ¡Aquí de Dios, que me matan!

46. *Algo fácil*

(Sale la JUSTICIA.*)*

JUSTICIA: La justicia ¿qué es aquesto?

COSME: He reñido con cien hombres
los noventa y nueve huyeron,
y a éste, con la **zambullida**,
uñas abajo le he muerto.

JUSTICIA: ¿Cómo, si está vivo?

COSME: Habrá resucitado de miedo.

JUSTICIA: ¡Venga a la cárcel al punto!
¿De cuándo acá ha dado en eso?

COSME: Esto de la valentía
por línea recta lo tengo
¡aquí del Rey, que me prenden!

(Salen todos.)

BERNARDA: De mi esposo son los ecos.
¿Qué es esto, marido mío?

COSME: ¿Ya no lo miráis? Voy preso.

BERNARDA: ¿Por qué?

COSME: Porque soy valiente.

BERNARDA: Señores, si vale el ruego,
dejadle, que es mi marido.

JUSTICIA: Ahora bien, por vos lo dejo.

GIL: Ea, pues acabe en baile
lo que empezó en prendimiento.

(Canta.)

BERNARDA: Por valiente a Juan Rana
prenderle quieren.

COSME: Eso es lo que se saca
de ser valientes.

BERNARDA: Ya es valiente Juan Rana,
ténganle miedo.

COSME: Para cuando las ranas
tengan más pelo.

Para conversar y analizar

1. ¿Cómo se define las normas de la masculinidad y la feminidad en la obra y cómo se violan estas normas?
2. Preste atención a los juegos de doble sentido, especialmente las referencias a objetos fálicos-objetos largos que hacen referencia indirecta a la sexualidad masculina. ¿Qué significado crean estas referencias?
3. ¿Qué efecto tiene el uso del humor en relación a la angustia social sobre la ambigüedad de género?
4. ¿Cuál papel juega la justicia en relación a las normas sociales?

XXY (Argentina 2007) dirigida por Lucía Puenzo

Lucía Puenzo nació en Buenos Aires en 1976. Es novelista y directora de cine. XXY fue su primera película, y ganó el Premio de la Semana de la Crítica en el festival de cine de Cannes en 2007 y en España ganó un premio Goya para Mejor Película Extranjera. Sus otras películas son *El niño pez* (2009) y *Wakolda* (2013), basadas en sus propias novelas. Sus novelas publicadas son: *El niño pez* (2004), *9 minutos* (2005), *La maldición de Jacinta Pichimahuida* (2007), *La furia de la langosta* (2010) y *Wakolda* (2011).

Lucía Puenzo (1976-) lanza su libro Wakolda en Oslo, Noruega en octubre del 2013.

XXY

El título de la película se refiere a las cromosomas que determinan el sexo de la persona. Los seres humanos generalmente nacen con 23 pares de cromosomas; la mayoría de las mujeres nacen con un par de cromosomas marcadas por la genética como XX y la mayoría de los hombres nacen con un par de cromosomas marcadas como XY. También nacen seres humanos con cromosomas y órganos sexuales que no conforman 100% con esta división. La frecuencia de estas diferencias en el sistema reproductiva y sexual es difícil de

determinar, ya que no hay una definición establecida para la situación de ser intersexual. Se calcula que entre 1 en cada 4.500 a 1 en 300 niños nacen con genitales u órganos sexuales que no se conforman con la binaria XX/XY.[47] Hasta tiempos muy recientes, los padres de un bebé que nace con ambigüedad sexual frecuentemente deciden que se haga una intervención quirúrgica para "normalizar" el cuerpo. Hoy en día la *North American Intersex Society* recomienda que no se hagan intervenciones quirúrgicas con niños.[48] Esta sociedad argumenta que la intersexualidad es una categoría socialmente construida que nombra una variación biológica real. Es decir que la diferencia sexual y genética existe, pero la decisión de categorizar a un grupo de seres humanos y nombrarlos "intersexuales" es una decisión social.[49]

En la película XXY, la protagonista, Alex, nació con genitales femeninos y masculinos. Cuando comienza la película, Alex tiene quince años y está absorta en entender y determinar su identidad y el futuro de su cuerpo. Sus padres—Suli y Néstor Kraken—difieren en lo que creen que debe pasar: su madre invita a la casa a un cirujano—Ramiro—para contemplar la "normalización" quirúrgica del cuerpo de su hija, mientras que el padre se preocupa por saber

47. L. Sax, "*How Common Is Intersex? A response to Anne Fausto-Sterling.*" *Journal of Sex Research*, August 2002, *vol.* 39, *no.* 3, *pp.* 174-78. DOI: 10.1080/00224490209552139 "*Gender and Genetics*," *Genomic Resource Centre*, *World Health Organization*, *http://www.who.int/genomics/gender/en/index1.html.*
48. "*Our Mission:*" *Intersex Society of North America*, *www.isna.org/.*
49. "*What Is Intersex? Frequently Asked Questions.*" *InterACT*, 27 Oct. 2020, *interactadvocates.org/faq/.*

lo que Alex quiere.[50] El cirujano llega con su esposa Érika y su hijo Álvaro, un joven cuya presencia añade otra perspectiva a la identidad en camino de Alex.

Para ver

Se puede comprar o alquilar la película de varios servicios, incluso Netflix, Amazon y AppleTV.

Para conversar y analizar

1. Los discursos sociales han recurrido históricamente a la idea de "la naturaleza" y "lo natural" para categorizar, condenar, cambiar y defender las diferencias sexuales. ¿Cómo entran las ideas de naturaleza y lo natural en esta película en

50. *Para explorar más la representación de la intersexualidad en* XXY, *vea Margaret Frohlich, "What of Unnatural Bodies? The Discourse of Nature in Lucía Puenzo's* XXY *and El niño pez/The Fish Child," Studies in Hispanic Cinemas, vol. 8, no. 2, 2012, pp. 159-74. doi: 10.1386/shci.8.2.159_1.*

relación al cuerpo y futuro de Alex? Piense en los diálogos tanto como la representación visual de los cuerpos y de la naturaleza.

2. ¿Qué significado le da la película a la ciencia en relación al dilema que enfrenta Alex y sus padres? Los dos padres en la película—Kraken y Ramiro—representan diferentes ramas de la ciencia. No será un accidente que Puenzo haya escogido el nombre Kraken como apellido de la familia: es el nombre de un monstruo marino de la mitología noruega.
3. Los actos de observar, categorizar y cortar están muy presentes en la película como modos de enfrentar y responder a la ambigüedad sexual de Alex. Los tres actos son actos relacionados a la ética—la búsqueda del bien y de la justicia en las relaciones interpersonales. Preste atención a la mirada de los personajes y a cómo la cámara sugiere la mirada. ¿Quién mira? ¿Qué es lo que ve y no ve? ¿Qué es lo ve y no ve el público espectador? ¿Cómo afecta la mirada y el uso de la cámara el significado que se le da al cuerpo, a la sexualidad y a las relaciones humanas?
4. ¿Cómo se categorizan los seres vivos en la película? ¿Quién hace la categorización? ¿Cómo es esta categorización un uso de poder ? ¿Cómo afecta la categorización la vida de la persona categorizada?
5. ¿Cómo se muestra y se habla del acto de cortar, sea con cuchillo, machete o bisturí (scalpel)? ¿Cómo se relaciona este acto de cortar con los argumentos que ofrece la película sobre la naturaleza?
6. ¿Resuelve la película el dilema que presenta el cuerpo de Alex? ¿Qué poder ejerce Alex en la

resolución? ¿Cuáles son las implicaciones para el futuro de Alex? ¿Para el modo en que la sociedad construye la identidad sexual?

Créditos

- Supuesto retrato de Garcilaso De la Vega is licensed under a Dominio público license
- oil-painting-67664_1920 © Sandro Botticelli is licensed under a Dominio público license
- 512px-Sor_Juana_Inés_de_la_Cruz © Jorge Jaramillo is licensed under a CC BY-SA (Atribución CompartirIgual) license
- José Asunción Silva © AlejandrokH is licensed under a CC BY-SA (Atribución CompartirIgual) license
- Nicolás Guillén © Casa Natal de Nicolás Guillén, Camagüey, Cuba. Diario La Nación. is licensed under a Dominio público license
- César Vallejo © Erico Luxero is licensed under a CC BY-SA (Atribución CompartirIgual) license
- Blas de Otero © Juan Carlos Viso González is licensed under a CC BY-NC-ND (Atribución NoComercial SinDerivadas) license
- Ana Rossetti © Universidad Internacional de Andalucía is licensed under a CC BY-NC (Atribución NoComercial) license
- noun_portrait_150906 © Matt Caisley
- Nancy Morejón © Potosino is licensed under a CC BY-SA (Atribución CompartirIgual) license
- Retrato de Miguel de Cervantes is licensed under a CC BY-SA (Atribución CompartirIgual) license
- Emilia Pardo Bazán © Freddy Eduardo is licensed under a Dominio público license

- Julia de Burgos © William Arthur Fine Stationery
- Gioconda Belli © Smokeonthewater is licensed under a CC BY-SA (Atribución CompartirIgual) license
- Gloria Anzaldúa © K. Kendall is licensed under a CC0 (Creative Commons Zero) license
- Sara Joffre © Diego Rojas is licensed under a CC BY-NC-SA (Atribución NoComercial CompartirIgual) license
- Ángeles Mastretta © Casa de América is licensed under a CC BY-NC-ND (Atribución NoComercial SinDerivadas) license
- Poesida © Secretaría de Cultura Ciudad de México is licensed under a CC BY (Atribución) license
- Pedro Calderón de la Barca adaptado por Fondo Antiguo de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla is licensed under a Dominio público license
- Lucía Puenzo is licensed under a CC BY-SA (Atribución CompartirIgual) license

Capítulo 6: Estados de ánimo

Mientras los estados de ánimo siempre aparecen en la literatura y las representaciones fílmicas, hay algunas obras que se concentran en estados emocionales o que los representan de maneras ejemplares. La lectura o una experiencia cinemática nos permite experimentar las situaciones de otros y ampliar nuestra inteligencia emocional. Frente a la pérdida de energía que acompaña la depresión y la ansiedad, las humanidades pueden ofrecernos maneras de acompañar a los que sufren. Así apreciamos perspectivas diferentes y los dilemas morales y emocionales dentro del armazón de la vida y cultura de una persona particular. Este capítulo, como los otras, nos ofrece una variedad de obras y géneros que, tal vez, nos permitan hacernos más humanos unos a otros.

La primera selección es un cuento de Quince Duncan, que retrata elementos de la vida de los costarricenses negros de Puerto Limón. La selección que sigue de la mexicana Laura Esquivel muestra un momento de cambio en la vida de la protagonista de su novela, Como agua para chocolate. El guión para la obra teatral de Víctor Hugo Rascón Banda trata la lucha de una mujer tarahumara con los sistemas psiquiátricos tanto en EEUU como en México y el filme peruano La teta asustada trata temas semejantes de malentendidos en los sistemas médicos y sociales en otro contexto. Rosario Castellanos y Alejandra Pizarnik emplean sus hablantes poéticos para comunicar experiencias de la ansiedad y la depresión, mientras las canciones poéticas incluidas aquí celebran la vida. La película que cierra este capítulo, Gaby: una historia verdadera, registra las luchas y triunfos en la vida de una personaje real, Gabriela Brimmer, una mexicana que vivió con el parálisis cerebral.

"Una canción en la madrugada" (Costa Rica,

1970) de Quince Duncan

Quince Duncan (1940-) participa en Inicio del Decenio de Afrodescendientes en las Américas, Miércoles 22 de abril de 2015, Consejo Permanente de la OEA, Washington D.C.

Quince Dunce nació en 1940 en la región afro-caribeña de Costa Rica, alrededor de Puerto Limón. Ha publicado más de 40 libros y es uno de los escritores afro-costarricenses de narrativa más reconocido. Le han otorgado varios premios literarios, ha sido reconocido por su activismo para los derechos humanos, y en 2016 fue nombrado Notario del Ministerio de Asuntos Afro-costarricenses, un puesto del gobierno. Mientras que en Limón se habla un inglés criollo (semejante al inglés de Jamaica), Duncan escribe de su región en español. Este cuento, "Una canción en la madrugada", se publicó en 1970 y tiene lugar en el pueblo de Siquirres, ubicado en el Río Pacuare a unos 37 millas de Puerto Limón. Siquirres se conoce como un centro regional de transporte agrícola (particularmente plátanos) por los ferrocarriles que corren por el pueblo, una situación que vemos en la vida de los personajes que se presentan aquí.

Para leer

Duncan, Quince. “Una canción en la madrugada”. *Cuentos escogidos*. Editorial Costa Rica, 2020. Se puede leer en Google Books.

Duncan, Quince. “Una canción en la madrugada.” *The Afro-Hispanic Reader and Anthology*, edited by Paulette Ramsay and Antonio D. Tillis, Ian Randle Publishers, 2018.

Para conversar y analizar

1. ¿Qué tono crea Duncan para pintar la relación entre Juan y Mayra? ¿Cómo crea este tono?
2. El cuento tiene varias secciones ¿qué indican estas divisiones?
3. ¿Qué es el papel de la naturaleza en el cuento?
4. ¿Hay evidencia que los personajes de Duncan son de la comunidad afro-caribeña aquí?
5. ¿Cuáles adjetivos que describen el estado de ánimo predominan en este cuento?

"Masa para hacer fósforos", en *Como agua para chocolate* (México 1993) de Laura Esquivel

Laura Esquivel (1950-) presenta en la XIV Feria Internacional del Libro del Zócalo, el 18 de octubre de 2014.

Laura Esquivel (México 1950-) nació en México, DF. Estudió en la Escuela Normal para Maestros y enseñó en la primaria por ocho años. Fundó el Taller de Teatro y Literatura para niños y escribió material para programas infantiles para la televisión pública. Ha publicado nueve libros, seis de ellas novelas. Su novela más conocida es Como agua para chocolate (1989) que se convirtió en película en 1993. Esquivel ha dicho que el conocimiento de la cocina mexicana que centra la novela, lo aprendió en la cocina de su propia abuela. Esta novela provocó mucho entusiasmo por lo que los críticos vieron como una actitud feminista contra las limitaciones de la sociedad patriarcal. Hoy hay debates críticos sobre si esta novela es en verdad liberadora.

Como agua para chocolate es la historia de Tita de la Garza, una mujer joven que vive durante la Revolución Mexicana (1910-1920) en un rancho en el norte de México. Su historia es narrada por su sobrina nieta (great niece), cuya presencia no se hace sentir ya en capítulo 6, "Masa para hacer fósforos", aunque todavía narra. El destino de Tita parece ser quedarse soltera para cuidar a su madre, por ser la hija menor. Su madre, Mamá Elena, es una viuda y rige la familia con una mano dura. Cuando Tita se enamora de Pedro Múzquiz, su madre arregla un matrimonio entre Pedro y la hermana de Tita, Rosaura. Cuando Pedro viola las prohibiciones de contacto entre él y Tita, para evitar más problemas, Mamá Elena envía a Rosaura y Pedro a vivir a San Antonio, Texas. Cuando el hijito de los dos se muere, ya Tita

no puede más y sufre un colapso nervioso. Mamá Elena le pide al médico de la familia, un angloamericano llamado Dr. John Brown, internar a Tita en un manicomio. El Dr. Brown encuentra a Tita en el palomar—el lugar donde se crían palomas. En vez de conformarse con las instrucciones de Mamá Elena, el Dr. Brown, que es viudo, la lleva a vivir con él y su hijo. "Masa para hacer fósforos" trata de la estancia de Tita en casa del Dr. Brown. Cuando Tita llega a su casa, no habla del trauma que ha sufrido, sino guarda silencio.

Para leer

Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate*. Debolsillo, 2018.

Se puede leer *Como agua para chocolate* en el Internet Archive.

Para conversar y analizar

1. Esta selección nos ofrece otras representaciones de la medicina occidental y la tradicional. Haga una lista de éstas y con quién se asocian.
2. ¿A cuál personaje le toca conciliar estas tradiciones distintas y cómo lo hace?
3. ¿Se podría decir que Esquivel presenta una visión romántica de las prácticas autóctonas? ¿Cuáles son

los valores y problemas de hacer esto?

4. Analice los personajes distintos en este capítulo. ¿Qué representan?
5. ¿Cuales son los elementos más innovadores en este retrato de una etapa en la vida de una mujer? ¿Y los más tradicionales?

La mujer que cayó del cielo (México 2000) de Víctor Hugo Rascón Banda

La mujer que cayó del cielo fue escrito por el mexicano, Victor Hugo Rascón Banda (1948-2008, foto del dramaturgo). Esta obra es una dramatización de una situación que realmente pasó: el caso de Rita Patino Quintero, una mujer tarahumara (o rarámuri, una tribu indígena del norte de México) quien, aparentemente, caminó desde México a Kansas. Las autoridades la encontraron buscando comida en un basurero en 1983 y, al no poder entenderla, la internaron en el hospital psiquiátrica en Larned, KS. donde vivió doce años.[1]

El estilo de esta dramatización es realista o documental, pero como hay pocas acotaciones o indicios de cómo un director o una directora debe presentarla; las decisiones que se toman acerca de la representación podrían cambiar cómo entendemos lo que pasa aquí.

1. Day, Stuart. *Outside Theater.* U of Arizona P, 2017, p. 147.

Sin embargo una de las cosas que especifica el dramaturgo es lo siguiente: "La obra debe representarse con textos en las tres lenguas: inglés, tarahumara y español. El autor agradecerá al director que no se traduzcan. Sólo así se puede hacer sentir al público el conflicto y la tortura por la incomunicación".[2] *Se puede contrastar la incomunicación retratada aquí con la que ocurre en contextos médicos o transculturales que usted conoce.*

Para leer

Rascón Banda, Víctor Hugo. *La mujer que cayó del cielo*. Escenología, 2000.

Se puede leer *La mujer que cayó del cielo* en el sitio de Difusión norte.

Para conversar y analizar

1. ¿Qué son los distintos papeles que vemos en esta obra?

2. Rascón Banda, Victor Hugo. *La mujer que cayó del cielo*. Escenología, 2000, p. 9.

2. Haga una lista de los temas o problemas relacionados a las situaciones retratadas aquí.
3. ¿Qué nos dice esta obra no sólo de la comunicación sino del entendimiento y la compasión?
4. La obra estimula la empatía por parte de los lectores o espectadores ¿Cómo lo hace?
5. ¿Cómo termina la obra? ¿Cuáles son las implicaciones de este fin?
6. ¿Cómo se trata el desequilibrio del poder en la obra? ¿Cómo es la invitación que hace la obra al público en relación a la ética?
7. Contrastándola con otras obras que usted ha leído, ¿cómo funciona ésta como teatro? ¿Cuáles son algunos desafíos al representarla?

La teta asustada (Perú 2009) de Claudia Llosa

Claudia Llosa es una cineasta peruana que vive en España, donde estudió el cine. Su primera película, Madeinusa (2006) la estableció como "fuerza mayor" del cine peruano, aunque fue tanto alabada como criticada por exotizar al pueblo indígena. En 2009, Llosa dirigió

Claudia Llosa (1976-) durante el rodaje de La teta asustada, TV Cultura, 2008

La teta asustada. Esta película ganó el Premio Oso de Oro en Berlín (2009) y fue nominada en la categoría de mejor película extranjera en los Óscar de 2010.

La película trata el tema de la violencia y la trauma como causas de la enfermedad. La trama sigue la historia de una joven quechuahablante llamada Fausta, cuya madre fue violada por hombres armados en su pueblo andino, cuando ésta cargaba a Fausta en su vientre. La violación ocurrió durante la guerra entre el grupo insurgente Sendero Luminoso y el ejército peruano. Esta guerra tomó lugar en los años 1980 y 1990 con especial fuerza en la región montañosa indígena de Ayacucho. [3]

La teta asustada, entonces, presenta una situación en que la enfermedad resulta de la violencia y el abuso del poder sufrido por el miembro de un sector excluido de la sociedad peruana dominante. El 75% de las víctimas de la guerra fueron indígenas quechuahablantes, según el Informe final (2003) de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú. Al mirar esta obra, deben pensar en ¿Cómo se retrata esta marginalización en la película y a qué se debe? Frente a la violencia y la marginalización, la película les pide a los espectadores una respuesta ética en relación a la construcción de una nueva sociedad.

Para ver

La teta asustada. Dir. Claudia Llosa, 2009.

3. Anne Lambright, "Visiones del Perú posconflicto en *La teta asustada*: hacia nuevas relaciones éticas en un nuevo Perú." *Hispanic Issues On Line*, vol. 17, 2016, pp. 157.

Se excluyeron uno o más elementos interactivos en esta versión del texto. Puedes verlos en línea aquí:
https://opentext.ku.edu/paravivir/?p=93#oembed-1

Se excluyeron uno o más elementos interactivos en esta versión del texto. Puedes verlos en línea aquí:
https://opentext.ku.edu/paravivir/?p=93#oembed-4

Se excluyeron uno o más elementos interactivos en esta versión del texto. Puedes verlos en línea aquí:
https://opentext.ku.edu/paravivir/?p=93#oembed-2

Para conversar y analizar

1. ¿Cómo presenta la película la relación entre la violencia—o el abuso del poder—y la enfermedad?
2. ¿Cómo se muestra el poder como fuerza destructiva y como fuerza liberadora?
3. ¿Cómo usa la película el idioma y el sonido para

representar a la comunidad indígena? ¿Qué importancia tienen el idioma—quechua vs. español—y las tradiciones orales en relación a la enfermedad y la curación?

4. ¿Cuáles otros elementos simbólicos—visuales, narrativos o sonoros—se usan para distinguir entre los grupos sociales y darles significado?
5. ¿Usted reconoce el uso de alguna narración o mitología conocida en la trama?
6. Escoja una secuencia que usted encuentre especialmente conmovedor y en que es importante la empatía de los espectadores o su criterio ético. ¿Cómo se usa la cámara y el sonido para efectuar una reacción del público?
7. ¿Cuál es la respuesta ética que la película le pide al público? ¿Cuál es una secuencia que ilustra esta llamada especialmente bien?

“Valium 10” (México 1973) de Rosario Castellanos

I'll have a cafe-mocha-vodka-valium-latte to go, July 19, 2011

Rosario Castellanos, escritora mexicana, nació en 1925 en la ciudad de México pero pasó mucha de su juventud en una hacienda en el sur del país, Chiapas. De esta experiencia vienen muchos de sus cuentos y novelas que incluyen personajes indígenas. Su otro gran tema es la situación de la mujer. Además de narrativa, Castellanos escribió teatro y poesía y trabajó como catedrática en la Universidad Nacional Autónoma de México. En 1971 fue nombrada a un puesto diplomático y murió en Israel electrocutada por accidente en su casa. “Valium 10” viene de su poemario, Poesía no eres tú (1972).

Para leer

Rosario Castellanos, “Valium 10.” *Poesía no eres tú: Obra poética* (1948-1971), FCE, 2017.

Se puede leer “Valium 10” en el sitio Palabra Virtual.

Para conversar y analizar

1. Si se mira con cuidado se observa que en la primera estrofa el o la hablante poética ubica el tú como objeto de muchas de las acciones. ¿Cuál es el efecto de esto?
2. ¿Cuál es el efecto del empleo de la segunda persona aquí? ¿Qué aprendemos de la persona que habla aquí?
3. La mitad del poema se lee como una lista. ¿Qué más aprendemos de la vida de la persona que habla? ¿Qué es el efecto de describir su vida como una lista?
4. Al fin del poema se empieza a ver una perspectiva irónica. ¿Cuál es evidencia de esta ironía?
5. ¿Cómo calificaría usted la situación de la mujer aquí? ¿Hay indicios acerca de cuándo escribió este poema Castellanos?

“El despertar” (Argentina 1958) de Alejandra Pizarnik

Anuncio de la conmemoración del nacimiento de Alejandra Pizarnik (1936-1972),

Alejandra Pizarnik nació en Buenos Aires en 1936 de padres ruso-judíos. Después de la escuela secundaria exploró la filosofía y el periodismo. Estudió las artes plásticas y desarrolló su interés en el surrealismo también en su poesía. Publicó su primer libro de poesía, La última inocencia, en 1956.

Su poesía intensa y poderosa incorpora temas como el silencio, la muerte, y una lucha constante con los límites del lenguaje. Muchos de sus poemas nos ofrecen un hablante dividido que se expresa en circunstancias de aislamiento o exilio. Su creación poética a veces parece sencillo, con una falta de frases transicionales, pero presenta paradojas profundas como sus hablantes batallan para crear/salvarse/vivir en la poesía. Sus libros incluyen Las aventuras perdidas (1958), Árbol de Diana (1962), Los trabajos y las noches (1965), Extracción de la piedra de la locura (1968), La condesa sangrienta (1971) y El infierno musical (1971). Se suicidó a los 36 años en 1972.

Prepárese

Pizarnik escribe en un momento en que el Surrealismo informa el mundo artístico y literario. Sus poemas incorporan elementos del Surrealismo: resisten la racionalidad, comunicando las emociones por medio de imágenes y metáforas. El Surrrealismo fue lanzado por la

publicación en 1924 del Primer manifiesto surrealista por el poeta francés André Bretón. Su manifiesto o declaración de ideas sobre la poesía abrazaba la libertad de la imaginación, rechazando los límites del racionalismo. Los surrealistas veían en los sueños fuentes de conocimiento e inspiración. Les interesaban las ideas de Sigmund Freud que encontraba en los sueños el poder del subconsciente. Pizarnik tomó clases de pintura con el pintor surrealista Juan Battle Planas (Argentina 1911-1966).

- *Una breve exploración del Internet para contemplar las pinturas de Battle plana podrá ayudar a entender este modo de comunicar las emociones por las imágenes irracionales. Al leer "El despertar" trate de "entender" más emocional que racionalmente el poema.*
- *Se puede encontrar dibujos de Alejandra Pizarnik en la red, incluso un dibujo que lleva una inscripción del poema "El despertar".*
- *Otro contexto que puede iluminar las luchas mentales y emocionales de "El despertar" es la discapacidad que puede acompañar la depresión u otras enfermedades mentales. Se recomienda la lectura de "Trastornos mentales: al tope de las causas de discapacidad y mortalidad", un artículo en La Nación (Argentina) por Nora Bär, 7 Mar. 2016.*

Para leer

Pizarnik, Alejandra. "El despertar." *La extracción de la piedra de locura; Otros poemas*, Visor, 2017, pp. 16–17.

Se puede leer "El despertar" en el sitio Poeticus.

Para conversar y analizar

1. ¿Cuáles son las imágenes centrales del poema de Alejandra Pizarnik, "El despertar"? ¿Y los contrastes?
2. La hablante se dirige al "Señor". ¿Cuál es el efecto de este uso?
3. ¿Cómo usa el discurso figurado, además de las imágenes? Identifique todos los recursos figurados que pueda y explore su efecto.
4. ¿Cuál es el estado anímico (*mood*, *state of mind*) de la voz poética?

“Gracias a la vida” (Chile 1966) de Violeta Parra

La portada de una antología de Violeta Parra (1917–1967)

“Gracias a la vida” es la canción más conocida de la chilena Violeta Parra (1917–1967). *De una familia del sur de Chile, empezó la vida cantando, tocando la guitarra, y escribiendo. Una de diez hijos (uno de los cuales es el poeta Nicanor Parra), llegó a Santiago cantando en un duo con su hermana Hilda. Llegó a ser reconocida como compositora, recopiladora del folclor chileno, y poeta y su obra tomó parte en el movimiento llamado la Nueva Canción chilena. Después de leer la letra de esta canción de 1966, busque una versión musicalizada que puede encontrar en el Internet.*

Para leer y escuchar

Es fácil encontrar la letra de “Gracias a la vida” en el Internet. También hay varias versiones sonoras o audiovisuales en que canta la autora o la cantante Mercedes Sosa. Se puede leer y escuchar a Violeta Parra cantar “Gracias a la vida” en el sitio *Letras*.

Para conversar y analizar

1. ¿Cuáles son las cosas o acciones que se aprecian más en la letra de esta canción? ¿Cambian de estrofa a estrofa o se acumulan?
2. En cada estrofa se hace referencia a la persona amada. ¿Cómo es distinta esta canción de otras canciones amorosas que usted conoce?
3. ¿Cuánta diferencia hace escuchar la canción vs. solo leer la letra? ¿Cómo interactúan el sonido y el sentido aquí?
4. En la última estrofa la cantante dice que la dicha y el quebranto son los dos “materiales que forman mi canto”. ¿Qué nos dice este resumen de la actitud de la/el hablante/cantante aquí?
5. ¿Cuáles adjetivos emplearía usted para describir la filosofía de Violeta Parra en este texto?

“Canción con todos” (Argentina 1969) de Armando Tejada Gómez y César Isella

Armando Tejada Gómez y César Isella compusieron “Canción con todos” en 1969 en medio del fermento político y social del Cono Sur—Uruguay, Chile y Argentina. Fue una época de gran militancia política entre los cantantes revolucionarios que buscaban justicia social especialmente para las clases trabajadoras y los pueblos indígenas. La “Nueva Canción” buscaba tocar las emociones de los pueblos latinoamericanos para motivar apoyo a las luchas políticas.

Para leer y escuchar

“Canción con todos” se encuentra fácilmente en el Internet, incluso en *Cancioneros.com*.

Prepárese

El significado y el impacto de la canción pueden apreciarse en un concierto que se dio en 2003 en una conmemoración del asesinato del cantautor Víctor Jara. Jara fue detenido con otros miles de personas en el Estadio Chile inmediatamente después del golpe de estado por Augusto Pinochet el 11 de septiembre de 1973. Treinta años después de su muerte, se dio una celebración en el estadio, cuyo nombre se cambió

a Estadio Víctor Jara.[4] *En el video que sigue, uno de los autores de la canción, César Isella, canta "Canción con todos": el público responde emocionalmente y canta la canción con Isella.*

Se excluyeron uno o más elementos interactivos en esta versión del texto. Puedes verlos en línea aquí:
https://opentext.ku.edu/paravivir/?p=93#oembed-5

Para conversar y analizar

1. ¿Cómo es la voz poética en la canción?
2. ¿Cómo percibe usted su presencia o qué relación establece con los oyentes?
3. ¿Cuál es el conflicto narrativo implícito y cómo se resuelve?
4. ¿Cómo se presenta el cuerpo del poeta (la voz poética)? ¿Qué imágenes se dan acerca del cuerpo? ¿Cómo es el espacio en que se ve? ¿Qué relación tiene con este espacio?

4. "Estadio Nacional De Chile, Bautizado Como Víctor Jara." *El Universo*, eluniverso.com , 14 Sept. 2003, www.eluniverso.com/2003/09/14/0001/259/4DCFBC9B8BB34A379109C12C12C8C069.html.

5. ¿Qué importancia social o simbólica tiene el cuerpo?
6. ¿Cómo afecta la letra y la música las emociones? ¿Cómo logra este efecto?
7. ¿Qué efecto tiene el cantar todos juntos?

Gaby. Una historia verdadera (México/ EE.UU. 1987) dirigida por Luis Mandoki

Gaby. A True Story (1987)—*dirigida por el mexicano Luis Mandoki—se basa en la autobiografía que Gabriela Brimmer escribió con la escritora y periodista mexicana Elena Poniatowska en 1979. Brimmer nació en 1947 en México, DF. con parálisis cerebral (foto de Gabriela Brimmer; foto de Elena Poniatowska). Sus padres fueron Sari y Miguel Brimmer, inmigrantes judíos de la Austria. De clase media, pudieron buscarle los mejores médicos y tratamientos, pero no pudieron mejorar su condición. Para movilizarse, Brimmer usaba silla de ruedas. Para comunicar usaba el dedo del pie izquierdo para escribir con una máquina de escribir eléctrica. Sus padres contrataron a una mujer—Florencia Morales—que acompañara a la joven en todas sus actividades, especialmente en la escuela. Brimmer empezó a escribir poesía como adolescente y siguió definiéndose como escritora toda su vida.*

En un poema escribe:

Me gustaría decir en el final

que estuve agradecida
de poder ver, oír, oler, gustar y palpar
ante todo, y a pesar de todo,
desde este cuerpo inhábil,
y esta silla de ruedas,
haber sabido amar y razonar.[5]

Viviendo en una sociedad que no la reconocía como una persona capaz y que le cerraba las puertas, Gaby luchó por los derechos de las personas con discapacidad. En 1978, adoptó a una niña, a quien le dio el nombre Alma Florencia. Con la ayuda de la periodista y novelista mexicana Elena Poniatowska, escribió su autobiografía. En 1987, el director mexicano Luis Mandoki hizo la película Gaby A *True Story, como co-producción entre Estados Unidos y México. En 1989, Gabriela Brimmer fundó la Asociación para los Derechos de las Personas con Alteraciones Motoras (ADEPAM) y en 1995 fue otorgada la Medalla al Mérito Ciudadano. Brimmer murió en 2011.*

En ese mismo año, el Congreso de la Unión aprobó la "Ley General para la Inclusión de las Personas con Discapacidad" y sin embargo no fueron consultados los expertos más conocidos en derechos de la gente con discapacidad en México. Simultáneamente se construía el nuevo edificio para el Senado de México—que no se diseñó con accesibilidad. Sigue la lucha por el reconocimiento de los derechos de las personas con discapacidades.

Hay una abundancia de representaciones de personas con discapacidades en la literatura y el cine. Muchas de ellas son creadas por gente sin discapacidad (otras palabras posibles: incapacidad,

5. Express, Ciudadania. "Gabriela Brimmer: Vivir en un cuerpo que no obedece. " *Ciudadanía Express Periodismo de Paz*, 4 Jan. 2011, www.ciudadania-express.com/2011/01/04/gabriela-brimmer-vivir-en-un-cuerpo-que-no-obedece.

impedimento, la invalidez). Muchas narrativas tradicionales representan a la gente con discapacidad como víctimas indefensas. Muestran su discapacidad como una desviación que hay que superar, una impotencia, una pérdida, o una enfermedad por la cual hay que buscar un remedio. Con frecuencia las narrativas buscan la superación de la discapacidad o iluminan una experiencia espiritual del sufrimiento o provocan lástima en los lectores o espectadores. Rara vez se representan a las personas con discapacidad como ciudadanos a quienes se les han privado los derechos (66).

Karla Calcáneo del consejo Nacional para la Prevención y eliminación de la Discriminación, identifica como la raíz de las actitudes discriminatorias en México:

> una falta de conocimiento sobre los derechos de la gente con discapacidad, la visión de la discapacidad como una enfermedad o una deficiencia y la percepción que una persona con una discapacidad es una pesada carga sobre la familia y la sociedad, la idea que proveer igualdad de acceso implica la concesión de privilegios especiales y la noción que la asistencia de cualquier forma es una caridad.[6]

La aprobación de la "Ley General para la Inclusión de las Personas con Discapacidad" (2011) es una indicación del cambio de actitudes en México. Emerge una visión de las personas con discapacidad como plenos ciudadanos con los mismos derechos a la participación social como las personas sin discapacidad, pero que enfrentan barreras a

6. Beth E. Jörgensen, "Negotiating the Geographies of Exclusion and Access: Life Writing by Gabriela Brimmer and Ekiwah Adler-Beléndez." *Libre Acceso: Latin American Literature and Film through Disability Studies*, Susan Antebi, ed. and introd., SUNY P, 2016, p. 64.

la participación por dificultades con la movilidad, los sentidos o la comunicación.[7]

Esta misma visión también emerge en la escritura autobiográfica de las personas con discapacidades. La autobiografía de Gaby Brimmer y la película Gaby A True Story participan en la construcción de esta visión alternativa. Estas dos obras salieron en un momento muy temprano del movimiento por los derechos de la gente con discapacidad en México. Rachel Levin Chagall, que juega el papel de Gaby en la película no tiene una discapacidad, pero antes de actuar en la película sufrió del síndrome de Guillain-Barré, que afecta la movilidad.

Hay que recordar que la película es una creación, no un documento. Dijo el hermano de Gaby, Henry Brimmer, después de su muerte, "We all laughed about it a little because—well, a movie is a creation.... This was not a documentary. It was massaged to be an interesting bit of cinema.... after years and years of people writing scripts that edged on kitsch, it was toned down to be a film that's actually not too bad." Según Henry Brimmer, la misma Gabriela Brimmer ayudó con el guión.[8]

Para ver

7. Beth E. Jörgensen, "Negotiating the Geographies of Exclusion and Access: Life Writing by Gabriela Brimmer and Ekiwah Adler-Beléndez." *Libre Acceso: Latin American Literature and Film through Disability Studies*, Susan Antebi, ed. and introd., SUNY P, 2016, pp. 65.
8. "Disabled Writer Whose Life Inspired Film Bio Dies at 52," by Admin, *The Jewish News of Northern California*, January 14, 2000.

Gaby: Una historia verdadera. Dir. Luis Mandoki, USA, 1987.

Se puede ver en YouTube

Se excluyeron uno o más elementos interactivos en esta versión del texto. Puedes verlos en línea aquí:
https://opentext.ku.edu/paravivir/?p=93#oembed-3

Para conversar y analizar

1. ¿Cómo representa la película a Gaby y su discapacidad en relación a las narrativas tradicionales de la discapacidad?
2. ¿Qué emociones evoca la película en el público? ¿Cómo responden esas emociones al concepto de la discapacidad y de la gente con discapacidad?
3. ¿Cómo trata la película la cuestión de derechos de la gente con discapacidad?
4. Recordando el lenguaje del cine: los ángulos, los planos, los movimientos de la cámara y el montaje, identifique una escena especialmente impactante, con cuyo efecto está usted de acuerdo o que quiere criticar y prepare un comentario.

Créditos

- *Quince Duncan* © OEA-OAS
- *Laura Esquivel* © *Secretaría de Cultura, Ciudad de México* is licensed under a CC BY-SA (Atribución CompartirIgual) license
- *noun_portrait_150906* © Matt Caisley
- *Claudia Llosa* © *TV Cultura* is licensed under a CC BY-NC-SA (Atribución NoComercial CompartirIgual) license
- *Valium Latte* © *Christian Heilmann* is licensed under a CC0 (Creative Commons Zero) license
- *Alejandra Pizarnik* © *Administración Nacional de la Seguridad Social* is licensed under a CC BY-SA (Atribución CompartirIgual) license
- *Violeta Parra* © *Felipe Esturillo* is licensed under a CC BY-NC-SA (Atribución NoComercial CompartirIgual) license

Capítulo 7: El final de la vida

En los EEUU muchos conocen la celebración y conmemoración mexicana del fin de la vida, el día de los muertos, una adaptación de la celebración católica de Todos los Santos con prácticas aztecas. Pero esta costumbre no se extiende a todo el mundo hispanohablante ni representa la variedad de posturas posibles frente a la muerte. Con el tiempo, cómo nos enfrentamos a la muerte ha cambiado radicalmente; hoy en día muchas veces hacemos frente a un fin de vida mucho más medicalizado que implica decisiones difíciles. Experimentar cómo ciertos autores o cineastas representan el fin de la vida nos hace considerar las decisiones que tomaríamos en situaciones semejantes y reconocer cuán imposible podría ser balancear todos los intereses y afectos en nuestras vidas (y las de otros). La literatura y el cine nos ofrecen herramientas para atender a la muerte desde múltiples perspectivas, a través de una variedad de maneras de comunicar la experiencia, como veremos aquí.

Empezamos esta sección con una selección de la narrativa de una amistad por la argentina, Sylvia Molloy. Ella retrata el diálogo entre dos amigas que confrontan la enfermedad de Alzheimer. El filme, El hijo de la novia, nos ofrece otra perspectiva de la misma enfermedad en el contexto de una familia. Se sigue por una visión muy distinta: la del español Luis Quiñones de Benevente en el siglo 17. El nos ofrece un entremés teatral o una danza macabra que depende de ciertas tradiciones cristianas para representar el significado de la vida. Un cuento del mexicano Juan Rulfo tanto como la película Casas de fuego cuentan distintas historias de la enfermedad y la muerte en lugares rurales. Ambas obras llaman la atención a elementos de la lucha de clases y el abandono social, enlazándolos a asuntos del poder y de exclusión. Los poemas de Gabriela Mistral y de Enrique Lihn enfrentan, en el primer caso, la vejez y, en el segundo, una situación autobiográfica del cáncer terminal. En ambos casos emplean el énfasis en la subjetividad que ofrece la lírica para encontrar un lenguaje para

una experiencia no-narrativa. El cuento de Julio Cortázar cuestiona cómo creamos empatía y enfrentamos ciertas cuestiones éticas, mientras el artículo sobre el cuidado paliativo en comunidades latinos nos ofrece herramientas concretas para hablar del fin de la vida. La película Mar adentro presenta la vida del tetrapléjico, Ramón Sampedro, y cómo él, su familia, y amistades enfrentan ciertas oposiciones – no sólo entre vida y muerte pero también entre el egoísmo o la compasión, por ejemplo. En cada caso estas obras nos enfrentan con lo que es difícil ver, mientras cada acercamiento intenta crear sentido de una vida por representar su fin.

Desarticulaciones (EE.UU. 2010) de Sylvia Molloy

Sylvia Molloy presenta al recibir el Premio RAÍCES del Ministerio de Ciencias, Argentina, el 18 de noviembre de 2013

Sylvia Molloy nació en la Argentina en 1938, estudió en París, y ha pasado gran parte de su vida en EEUU trabajando como profesora. Es conocida por su crítica literaria y por su narrativa; tiene varios libros publicados en ambas categorías. Se jubiló de su puesto en New York University en 2010. La selección que sigue viene de su narrativa, Desarticulaciones, que se lee como un tipo de diario escrito por una mujer que hace visitas regulares a una amiga que padece de Alzheimer. Crea una tensión entre pasado y presente, memoria y olvido, y una lucha para comunicar y mantener la humanidad a través de la relación entre ambas personajes. Mientras lea, piense en cómo el título tiene varias resonancias en la historia que se cuenta. Puede

apuntar también momentos particularmente resonantes en la situación retratada aquí.

Para leer

Molloy, Sylvia. *Desarticulaciones*. Eterna Cadencia, 2010.

Se puede leer *Desarticulaciones* en el sitio del Programa de Literatura y Estudios Críticos de la Universidad de Rosario.

Se recomienda leer una selección, por ejemplo, p. 9 y los siguientes capítulos: "Desconexión", "Retórica", "Lógica", "Cuestionario", "Expectativa", "Lengua y patria", "Volver", "Interrupción".

Para conversar y analizar

1. Este libro enfrenta el problema de cómo comunicar cuando se terminan las palabras. Mientras no se resuelve esta dificultad, ¿cómo la desafía Molloy?
2. El libro se compone de pequeños capítulos. Comente la relación entre los títulos y lo que pasa en cada sección. ¿Qué es el efecto de narrar esta relación por pedacitos?

3. Escoja unos ejemplos que muestran cuándo y por qué a veces es un lujo olvidar.
4. ¿Cuáles son unas complicaciones comunes al hablar con alguien desmemoriada, como la amiga aquí?

El hijo de la novia (Argentina 2001) dirigida por Juan José Campanella

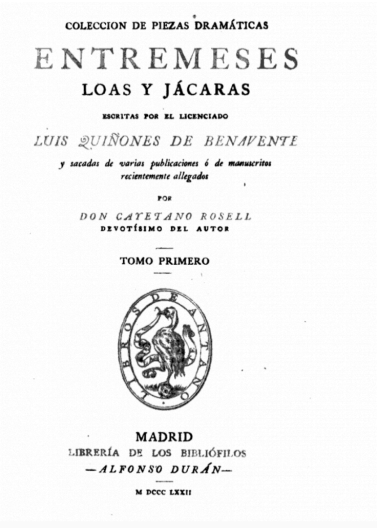
Se estrena la película El hijo de la novia, el 16 de agosto de 2001.

Juan José Campanella (1959-) es el director y co-autor con Fernando Castets del guión para su filme El hijo de la novia. Hecha en la Argentina en 2001, la película fue nominada a varios premios (incluso Mejor Película Extranjera en los Oscar) y tuvo mucho éxito en la Argentina y afuera. Como verá, cuenta la historia de la crisis de edad sufrida por uno de los protagonistas, Rafael Belvedere (el actor Ricardo Darín). Parte de su crisis sale de su relación con su madre que sufre de Alzheimer y vive en una residencia. Al mirar la película piense en su representación del mal de Alzheimer y contrástela con otras experiencias que ha visto, leído o experimentado. ¿Qué son las cuestiones éticas que salen de la película (no solo relativa al Alzheimer, sino en varios niveles)?

Para conversar y analizar

1. ¿Es Rafael "un **boludo** simpático? ¿Cuáles son los indicios que sufre una crisis de edad?
2. ¿Cómo es el retrato de Norma? ¿Cambia en la trayectoria del filme?
3. Comente el empleo de humor en esta película. ¿Qué hace?
4. No vemos a Norma en el pasado por unas escenas retrospectivas (o "flashback") sino por las memorias de otros personajes. ¿Por qué cree que el cineasta decidió hacerlo así?
5. ¿Qué piensa del retrato de la residencia para ancianos que vemos aquí? ¿Según sus experiencias, qué tiene que sea realista y qué sea idealista?

El entremés de la muerte (España 1637) de Luis Quiñones de Benavente


COLECCION DE PIEZAS DRAMÁTICAS

ENTREMESES

LOAS Y JÁCARAS

ESCRITAS POR EL LICENCIADO

LUIS QUIÑONES DE BENAVENTE

y sacadas de varias publicaciones ó de manuscritos recientemente allegados

POR

DON CAYETANO ROSELL

DEVOTÍSIMO DEL AUTOR

TOMO PRIMERO

MADRID

LIBRERÍA DE LOS BIBLIÓFILOS

—ALFONSO DURÁN—

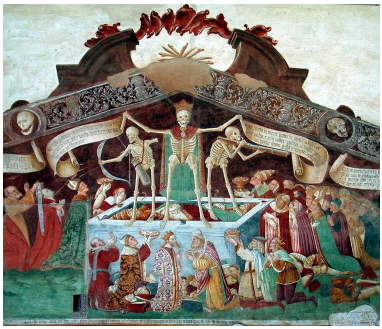
M DCCC LXXII

La portada del libro Loas y jácaras escritas por el licenciado Luis Quiñones de Benavente (1581-1651). Esta edición es de 1874.

Luis Quiñones de Benavente (1581-1651) se destacó por el éxito de sus entremeses. El entremés es una breve obra teatral que se da entre los actos de una comedia, o sea una obra larga. Este ***entremés*** *participa en la tradición de la danza de la muerte.*

Las danzas de la Muerte son un fenómeno cultural que surgió en la Edad Media y se difundió por toda Europa occidental. No está claro cuándo llegó la danza de la Muerte—o danza macabra—a España, pero ya se encuentra para el año 1400. La danza de la Muerte no se limita a un solo género artístico, sino que aparece en la poesía, el teatro, la narrativa y las artes plásticas. ¿Qué es la danza de la Muerte? Se trata de textos e imágenes en que la Muerte es protagonista y aparece generalmente en forma de esqueleto o cadáver. El texto la representa dialogando con los seres humanos a su alrededor y llevándose uno por uno a todos, sin importar su condición social.[1]

1. Víctor Infantes, *Las danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval* (siglos XIII-XVII), Ediciones Universidad Salamanca, 1997, p. 21.



Trionfo della morte, Clusone, Italia, siglo XVI, Iglesia de la Disciplina, artista Paolo Picciati

La danza responde a la búsqueda humana, y específicamente cristiana, para entender el significado de la vida y la muerte y la relación entre las dos.[2] *Responde a la creencia en Dios como un "bien supremo" que está más allá de la comprensión y experiencias humanas. El ser humano desea ese "soberano bien",*[3] *que motiva y que juzga la moralidad humana. Su deseo de conocerlo y alcanzarlo motiva las exploraciones artísticas de la muerte, vista como un momento de transición entre el mundo de acá y el "más allá".*

La exploración toma diferentes formas y preocupaciones según la época en que se da. Si en la Edad Media, la Muerte "refleja una realidad convulsiva y terrible" en el Renacimiento y el Barroco se vuelve menos horrorosa.[4] *Las preocupaciones sociales y espirituales se encuentran en el diálogo que se crea en los textos entre la Muerte y los seres humanos a quienes la Muerte lleva.*

Para apreciar lo que fue la danza de la muerte, mire unos minutos del video La danza de la Muerte por el grupo Mundo Medieval México, 27 de sept de 2012.

2. Ibid., p. 50.
3. Ibid., p. 51.
4. Ibid., p. 56.

Entremés cantado de la Muerte (ca. 1637) por Luis Quiñones de Benavente

Representóle Tomás Fernandez

INTERLOCUTORES[5]

Rufina
Antonia Manuela
Juan Matía
Tomás de Nájara
Bezón
Inés
María de Jesús
Galán 1º
Galán 1º
Galán 1º
Vejete

(***Sale*** *Rufina cantando.*)

RUFINA: ¡Representantes del mundo![6]

5. Los nombres de los personajes son también los nombres de los actores que tomaron parte en la obra en 1637.
6. Aquí el "mundo" tiene dos significados: el común, que se refiere a todas las criaturas del universo; y además se refiere a la esfera de actividades del ser humano que

TODOS: ¡Quién da voces?

RUFINA: Escuchad
Una novedad.

TODOS: ¿Qué novedad, camarada?

RUFINA: Que al cabo de la **jornada**
Sale la Muerte a bailar.

ANTONIA MANUELA: ¿Dónde la viste ensayar?

RUFINA: En casa del sueño, hermana.

JUAN MATÍAS: ¿Quién la **tañe**?

RUFINA: La campana.

NÁJERA: ¿Quién la canta?

RUFINA: El sacristán.

TODOS: Din, dan, din, dan.
¿Quién la tañe, quién la canta?
La campana; el sacristán.

RUFINA: ¿Qué se espantan que baile la Muerte,
Si cuando llega,
No hay quien tantas mudanzas
Haga en la tierra?

TODOS: ¡Afuera, afuera, afuera,
Que a bailar empieza!

RUFINA: Yo soy el Mundo, señores,
Figurado en una hembra,

tienen que ver con el cuerpo, al contrario de las actividades espirituales.

Pues por lo **inconstante** y vario,
No hay quien más se le parezca.
Son tantas las **sabandijas**
Que mi **Babilonia** pueblan,
Que a los mal entretenidos
Hoy por justicia los echan.

(Sale Bezón de Muerte, con vara de ***alguacil****, y en ella una* ***guadaña****.)*

BEZÓN: Yo vengo a esa **comisión**,
Como alguacil de la tierra,
A sacar a la otra vida
Los que en ésta no aprovechan.
Traigo las enfermedades
Por **corchetes** que los prendan
Y desocupando el mundo,
Los lleven del muchas leguas.

TODOS: ¿Quién eres, triste visión?

BEZÓN: Soy pie de altar de la iglesia,
Finca del **sepolturero**,
Del **sacristán** buenas nuevas.

RUFINA: Muertecita, Muertecita,
¿Qué buscáis aquí, decid?

BEZÓN: Los que sobran en el mundo,
Para echarlos del país.

RUFINA: Pues ¿cómo venís bailando,
Siendo del contento el fin?[7]

BEZÓN: El venir de buena gana
Se suele decir así.

RUFINA: ¡A huir, a huir,
Gentecita de mal vivir,
Que parte, que corre, que viene, que llega
Vuestro alguacil!

BEZÓN: ¡Gentecilla sobrada en el mundo!

TODOS: ¿Quién llama, quién grita con tal exceso?

BEZÓN: Poca carne y mucho hueso.

RUFINA: Éste[8] tiene en vino y pan
Seis mil ducados de **renta**,
Y anda en la **siega** por Julio
Como si no los tuviera.

BEZÓN: ¿Por qué te tuestas al sol
Con hacienda y casa fresca?

NÁJERA: Ahórreme yo un peón,
Y páguelo mi mollera.[9]

7. Hipérbaton: ¿Cómo venís bailando, siendo el fin del contento?
8. Se refiere a Nájera.
9. I save myself (the salary) of a farm hand and I pay it with my thick skull.

BEZÓN: ¡**Tabardillo**![10]

INÉS: ¿Qué mandas?

BEZÓN: Salga de la tierra.

INÉS: Salga fuera del mundo quien tiene y siega.

TODOS: Salga fuera del mundo quien tiene y siega.

(Inés se lleva a Nájera y lo echa del escenario. Nájera volverá hacia el final.)

RUFINA: Éste[11] ha labrado una casa
Que le ha costado su hacienda,[12]
Y en la mitad no la alquila
De lo que ha gastado en ella.[13]

BEZÓN: ¡**Pesadumbre**!

MARÍA DE JESÚS: ¿Qué mandas?

BEZÓN: Salga de la tierra.

MARÍA DE JESÚS: Salga el que se confía de cal y arena.[14]

10. Aquí Bezón declara que Nájera morirá de tabardillo. Así sigue declarando el mal que va a matar a cada persona.
11. Parece referirse al Galán 2º.
12. Toda su fortuna, su propiedad
13. This one has built a house that has cost him his entire fortune and he rents it for less than half what he has spent on it.
14. Cal y arena son los materiales con que se hace la mezcla

TODOS: Salga el que se confía de cal y arena.

(*María Jesús "mata" al Galán 1o, quien se cae al suelo.*)

RUFINA: Éste se lava con limas,
Por no decir que se afeita;
Cera se pone en los labios
Y humo de pez en las cejas.[15]

BEZÓN: ¿Cómo anda?

RUFINA: **Menudico**.

BEZÓN: ¿Cómo viste?

RUFINA: Como hembra.

BEZÓN: ¿Cómo habla?

RUFINA: Como **jura**.

BEZÓN: ¿Cómo jura?

que se usa para cimentar los ladrillos. Exista la expresión "una de cal y otra de arena", siendo cal un material de más valor y arena uno de menos valor, pero aquí parecería referirse a la confianza en las cosas construidas por los seres humanos, las cosas materiales—del mundo.

15. Parece referirse al Galán 3º. This one washes himself with a nail file or even shaves himself (all over?). He puts wax on his lips and fish soot on his eye brows. "Humo de pez" es el nombre de un pigmento negro que se usaba en la pintura. En inglés se llama *lampblack*.

RUFINA: Como **dueña**.

BEZÓN: ¡**Mal de ojo**!

ANTONIA MANUELA: ¿Oué mandas?

BEZÓN: Salga de la tierra.

ANTONIA MANUELA: No estén más en el mundo los que le afrentan.

(*Antonia Manuela "mata" al Galán 2o, quien se cae al suelo.*)

RUFINA: Con una niña de quince
Se casan estos setenta,[16]
De cuyos bríos está
Fisgando naturaleza.[17]

BEZÓN: ¡**Mal de ijada**!

INÉS: ¿Qué mandas?

BEZÓN: Salga de la tierra.

INÉS: ¿De qué sirve en el mundo quien no le aumenta?[18]

TODOS: ¿De qué sirve en el mundo quien no le aumenta?

(*Inés "mata" al vejete, quien se cae al suelo.*)

16. Parece referirse al "vejete".
17. These seventy years (this 70-year old) marry a girl of fifteen and Nature mocks the seventy-year olds' "energy."
18. Aquí aumenta puede referirse a la procreación.

RUFINA: Éste[19] da en ocasionado
Con intención que le hieran,
Y se lo paguen, porque
Se baje de la querella.[20]

BEZÓN: ¡Cirujano!

NÁJERA: ¿Qué mandas?

BEZÓN: Salga de la tierra.

NÁJERA: Hoy le acierta la cura quien se la yerra.[21]

TODOS: Hoy le acierta la cura quien se la yerra.

(Nájera "mata" al Galán 3o, quien se cae al suelo.)

BEZÓN: En la plaza me entré de la vida[22]
Yo que igualo palacios y chozas.[23]

(Antonia Manuela, María Jesús e Inés se van saliendo del escenario.)

RUFINA: ¡**Uchoho**! que le corren las mozas.
¡Uchoho! que va corrida, que va corrida.

19. Parece referirse al Galán 3º.
20. This one provokes intentionally so that the other wounds him and then must pay, so that he will withdraw from the dispute.
21. Today, the "cure"—which usually misses—the hits the target.
22. Hipérbaton: Me entré en la plaza de la vida.
23. I who equalize palaces and shacks

ANTONIA MANUELA: Quince años hoy cumplí:
Nunca hay muerte tan temprana.

BEZÓN: Vente, hermosura **liviana**;
Moza loca, vente a mí.

RUFINA: Mi edad se burla de ti:
Salió tu esperanza vana.

BEZÓN: Vente, hermosura liviana;
Moza loca, vente a mí.

TODOS: La mocedad no es razón
Que llegue a presencia tuya.

BEZÓN: Si es hoy la edad **aleluya**,
Mañana es **kirie eleison**.

RUFINA: Las muertes de las mujeres

INÉS: Diferentes muertes son.

MARÍA DE JESÚS: Yo muero por tener **galas**.

BEZÓN: ¡Mala muerte la dé Dios!

ANTONIA MANUELA: Yo por tener **guarda infante**.

BEZÓN: ¡Muera quien los inventó!

RUFINA: Yo por redimir las canas.[24]

BEZÓN: ¡**Zape**! no sois vos **Leonor**.

INÉS: Por bailar muere la Muerte.

BEZÓN: Digan todos con BEZÓN:

24. Salvar el cabello blanco, tal vez una referencia al teñirse el cabello.

TODOS: ¡Ay, qué dolor!
Que se mueren los bailes
Sin redención.

BEZÓN: A los bailes, señores, mucho los deben,
Pues, que los han servido, hasta la muerte.

TODOS: Pues, que los han servido, hasta la muerte.

Para conversar y analizar

1. ¿Cuál es el objeto que lleva Bezón en la mano? ¿Qué representa? ¿Por qué la Muerte llevaría tal objeto?
2. ¿Qué representa cada uno de los personajes simbólico- o socialmente?
3. ¿Qué comentarios sociales hace la obra?
4. ¿Cómo se representa la Muerte? O sea, ¿cuáles son sus cualidades? ¿Cómo cree usted que los espectadores responderían a la Muerte personificada?
5. ¿Cuál es el mensaje de la obra?
6. ¿Qué función social desempeña la obra? O sea, ¿qué efecto busca tener en la sociedad?
7. ¿Cuáles valores culturales sobre la muerte comunica?
8. ¿Por qué se usa el género del teatro para

representar estas ideas?

“No oyes ladrar los perros” (México 1953) de Juan Rulfo

Juan Rulfo (1917–1986), parte de un mural en la librería Brattle Book Shop, Boston, 2010.

Juan Rulfo (México 1918–1986) nació en el estado de Jalisco, México, y con su escritura llegaría a insertar a la memoria cultural mexicana la imagen de una parte rural y sumamente pobre de este estado. Su vida fue dura. Su padre fue asesinado cuando tenía siete años y su madre murió cuando había cumplido diez. Pasó parte de su niñez en un orfanato. Estudió derecho y trabajó en la inmigración; luego trabajó para la compañía Goodrich Rubber. Después de la Segunda Guerra Mundial volvió a la ciudad de México donde surgía un renacimiento cultural. Allí en los años 1950s publicó sus dos libros más conocidos. En 1962 empezó a trabajar en el Instituto Indigenista, una agencia del gobierno dedicado a proteger los intereses de los indígenas.[25]

25. "Rulfo, Juan". [May 16, 1918–January 07, 1986] *World*

Publicó apenas tres libros, la colección de cuentos El llano en llamas (1953), la novela Pedro Páramo (1955) y el guión de cine El gallo de oro (escrito entre 1956 y 1958). Rulfo admiraba al escritor estadounidense William Faulkner entre otros. La escritura de Rulfo es al mismo tiempo profundamente provincial y cosmopolita. Es aparentemente simple y altamente compleja. Se ha estudiado desde la perspectiva de la cosmología cristiana, la mitología greco-latina, y las culturas precolombinas. Sus temas se centran en la pobreza y la violencia de la vida de Jalisco. Pedro Páramo es una novela de la Revolución mexicana. A pesar de su poca producción, llegó a influir profundamente a muchos cuentistas latinoamericanos posteriores, incluso a Gabriel García Márquez. La poeta Carmen Boullosa describe su breve novela Pedro Páramo como segundo sólo al Quixote entre las novelas en español.[26]

El cuento "No oyes ladrar los perros" (de El llano en llamas) trata de la vida y la muerte en un contexto rural de violencia, donde no hay fácil acceso a la asistencia médica. El padre se ve forzado a llevar a su hijo a cuestas para buscar un médico en otro pueblo, caminando de noche bajo la luz de la luna. La falta de acceso a la asistencia médica no es, sin embargo, el tema central de la narración, sino su contexto, la situación que ocasiona la acción. Al mismo tiempo, si nuestro propósito al leer el cuento no es entender mejor las barreras a la asistencia médica, el cuento nos ayuda a entender la complejidad humana y social que afecta cada instancia en que el acceso a la salud es un problema. La pobreza rural y las relaciones familiares que centran el viaje arquetípico del padre llaman la atención al hecho de que todo enfrentamiento con el espectro de la muerte ocurre dentro de una situación humana relacional que influye en cada acción y

Authors, 1970-1975, 01 Jan. 1980. EBSCOhost. 20 de marzo de 2017.

26. Carmen Boullosa, "Dead Souls", *The Nation*, 18 May 2006.

pensamiento que toman los seres humanos al enfrentar una amenaza a la salud.

Para leer

Juan Rulfo. "No oyes ladrar los perros". *Obra completa*. Ed. Jorge Ruffinelli. Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. 74-77.

Se encuentra "No oyes ladrar los perros" en varios lugares del Internet, incluso en Gavilan College.

Para conversar y analizar

1. ¿Cuál es uno de los temas humanos más importantes que trata el cuento?
2. ¿Cuál es el conflicto principal de la trama? ¿Cuáles son los motivos del padre y del hijo?
3. ¿Qué tipo de narrador narra "No oyes ladrar los perros" y cómo utiliza el narrador la focalización?
4. ¿Cómo participa el hijo en el diálogo con su padre? ¿Qué comunican las palabras del padre a su hijo? ¿Qué señala el uso de tú vs. usted por parte del padre?
5. ¿A cuáles sentidos apelan las imágenes del cuento? ¿Qué significa el cambio en la luz de la luna?
6. ¿Qué simbolizan el viaje, las sombras, la luna y el

ladrar de los perros?

7. ¿Cómo se resuelva el conflicto principal de la trama?
8. ¿Qué comunican las últimas palabras del padre sobre el tema humano del cuento?

Smith, Alexander K et al. "Palliative Care for Latino Patients and their Families: Whenever We Prayed, She Wept." (EE.UU. 2009)

Introducción: Latinos account for 15% of the US population, a proportion projected to grow to 30% by the year 2050. Although there is tremendous diversity within this community, commonalities of language, beliefs, attitudes, and behaviors unite Latinos, making them more similar than different. Differences by national origin, although important, are attenuated when immigrants come to the United States, dominated by an English-language, Anglo-

centric culture. For non-Latino and non-Spanish-speaking clinicians, communication barriers and cultural misunderstandings can impede the care of dying Latino patients and their families. We present the case of a young, pregnant, Spanish-speaking woman from Central America diagnosed with a fatal leukemia. As illustrated by this case, Latino immigrants face a number of external challenges to optimal end-of-life care: (1) geographic distance as well as political and economic realities often separate patients from their valued families; (2) undocumented immigrants are frequently uninsured and fear of deportation may create a barrier to accessing health services; (3) language and literacy barriers; and (4) concerns about discrimination. Other Latino issues that may be more pronounced in end-of-life settings include cultural themes and religious and spiritual influences. We recommend that professional interpreters must be used for discussions about goals of care with Spanish-speaking patients and families or when negotiating conflict between the patient, family, and the health care team. Concrete suggestions are provided for clinicians in working with interpreters, eliciting culturally based attitudes and beliefs, and implementing universal strategies for clear health communication.[27]

27. Smith AK, Sudore RL, Pérez-Stable EJ. Palliative care for

Para leer

Smith, Alexander K et al. "Palliative care for Latino patients and their families: whenever we prayed, she wept." JAMA vol. 301,10 (2009): 1047-57, E1. doi:10.1001/jama.2009.308

Latino patients and their families: whenever we prayed, she wept. JAMA. 2009 Mar;301(10):1047-57, E1. DOI: 10.1001/jama.2009.308.

“La salud de los enfermos” (Argentina 1966) de Julio Cortázar

Sitio dedicado al escritor argentino Julio Cortazar en la exposición “Tierra de luz. Cultura y solidaridad franco-argentina”, una muestra en que Argentina rinde homenaje a Francia, en el Ministerio de la Cultura y la Comunicación de Francia.

Julio Cortázar nació en Bélgica en 1914, creció en la Argentina y murió en Paris en 1984. Trabajaba como traductor y escritor, celebrado por sus cuentos y novelas que le hacían pertenecer al movimiento conocido como el Boom en la literatura latinoamericana. Su obra se conoce por un estilo en la cual los sucesos diarios se hacen fantásticos, o que desafían las leyes físicas de la realidad, e incluyen sorpresas que nos hacen ver el mundo desde ángulos diferentes. El cuento aquí, “La salud de los enfermos,” viene de Todos los fuegos el fuego, de 1966 y tiene que ver, como verá, con la enfermedad y la comunicación médica y familiar.

Para leer

Cortázar Julio. *Todos los fuegos el fuego*. Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 43-65.

Se puede leer en el sitio *Literatura.us*.

Para conversar y analizar

1. El cuento empieza *en media res* — ¿Qué es el efecto de este comienzo? ¿Quién narra aquí y cómo afecta su perspectiva la historia que cuenta?
2. ¿Cómo cuida la familia a la mamá tanto física como psicológicamente?
3. Este cuento explora la idea de la costumbre, la rutina o el performance. ¿Cuál término cabe mejor (hay otras posibilidades) y por qué?
4. El fin del cuento nos deja con varias preguntas: ¿Qué constituye la salud? ¿Cómo se entiende el título al terminar el cuento? ¿Hasta qué punto es ésta una historia realista? ¿Se lo podría imaginar como una telenovela?

“Papá querido” (Argentina 1981) de Aida Bortnik

Aida Bortnik (1938-2013) nació en Buenos Aires y es más conocida como guionista de cine (foto de la dramaturga). Su obra más celebrada es La historia oficial (1985) que trata la vida argentina al fin la dictadura más reciente de 1976-1983, y ganó un premio Oscar. Además de guiones, Bortnik escribió libros para televisión, cuentos, y periodismo. También trabajó como profesora de artes cinematográficas en varios lugares y fue un miembro fundador del Teatro Abierto. Este grupo teatral que se fundó en 1981 (y al cual también perteneció Osvaldo Dragún, cuya obra aparece en el capítulo 3) fue una reacción artística en contra de la Guerra Sucia — la dictadura autodenominado el Proceso de Reorganización Nacional. La idea era armar un desafío y emplear el teatro para crear comunidad y resistencia para dar voz a perspectivas alternativas a la perspectiva dominante durante esta época de represión. Este trasfondo histórico y político es crucial al entendimiento de “Papa querido.”

Se excluyeron uno o más elementos interactivos en esta versión del texto. Puedes verlos en línea aquí:
https://opentext.ku.edu/paravivir/?p=103#oembed-1

Para conversar y analizar

1. ¿Cómo es diferente ver esta obra vs. leer un guión teatral? Comente el empleo del vestuario, los gestos, y el espacio en la plataforma en esta representación.
2. ¿Qué aprendemos sobre el padre y cómo murió? ¿Cuánto depende aquí del perspectivismo?
3. ¿Qué creen los distintos personajes acerca de la herencia de su papá? ¿Las cartas representan una traición, un regalo querido, u otra cosa?
4. Pensando en el momento cuando se escribió esta obra, ¿Podría abrir un diálogo con las circunstancias políticas del momento? ¿Quién sería la figura paternal más destacada en la Argentina de los años 80 y qué dejó como herencia?
5. ¿"Papa querido" nos dice algo más general acerca del fin de la vida?

“Vieja” (Chile 1938) de Gabriela Mistral

Gabriela Mistral (1889-1957), Gabriela Mistral, seudónimo de Lucila de María del Perpetuo Socorro Godoy Alcayaga

Gabriela Mistral (Chile 1889-1957) nació en Vicuña, Chile, con el nombre Lucila Godoy y Alcayaga. Empezó a escribir poesía como joven y enseñó en escuelas primarias y secundarias. Sus libros de poesía incluyen Sonetos de la muerte (1914), Desolación (1922), Ternura (1924), y Tala (1938). También escribió un poema largo titulado Poema de Chile (1967). Más tarde tuvo altos cargos en el sistema educativo en Chile y después en México. También fue cónsul de Chile en varias ciudades de Europa y las Américas y enseñó literatura en varias universidades de los Estados Unidos. En 1945, ganó el Premio Nobel de la Literatura. Nunca se casó, pero tuvo una amistad de larga duración con la artista Laura Rodig, que fue también su secretaria. Se debate si fue o no lesbiana y si su distancia de Chile tuviera que ver con esa identidad.

Sus poemas presentan una compleja visión de la femineidad, que incluye la maternidad—aunque nunca dio a luz—la espiritualidad y la agencia. La niñez también figura de manera importante en su poesía.

Para leer

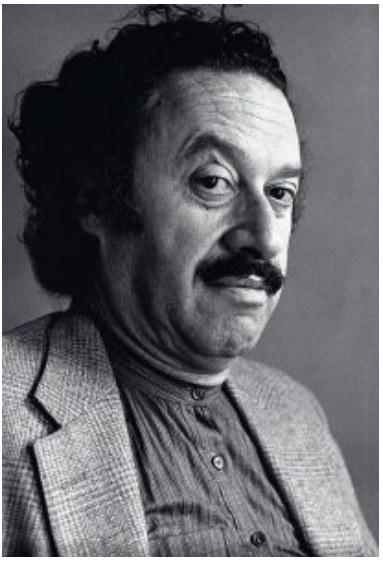
Mistral, Gabriela. “Vieja.” *Tala: poemas*. Losada, 2003.

Se puede leer “Vieja” en el sitio Poeticus.

Para conversar y analizar

1. ¿Qué tipo de lenguaje se emplea para retratar la vejez en este poema?
2. ¿Cómo representa el proceso de la muerte? ¿Cuáles elementos de ritual se perciben?
3. ¿Cuál es el efecto de la presencia de figuras femeninas y de la ausencia de figuras masculinas en el poema?
4. ¿Cómo se usa la imagen, el símil y la metáfora en el poema?
5. ¿Qué efecto tiene la anáfora?
6. ¿Cómo es el tono que comunica el poema acerca del proceso de morir?
7. En la quinta estrofa aparece por primera vez la palabra “yo”, empezando a darle identidad a la voz poética. En esta estrofa y las siguientes dos estrofas, la voz poética habla de la relación que va a desarrollar con la vieja. ¿Cómo es la voz poética y cómo es su relación con la vieja?

"Quién de todos en mí" (Chile 1989) en *Diario de muerte* de Enrique Lihn



Enrique Lihn (1929-1988)

Enrique Lihn (1919-1988), nació en Santiago de Chile, el país donde pasó la vida. Aunque escribió en todos los géneros y estudió las artes plásticas, se lo conoce principalmente por su poesía. Pertenece a la generación literaria de 1950 en Chile, con otros poetas como Nicanor Parra que reaccionaron en contra de la corriente nerudiana en su país. Su poesía toca temas políticos y sociales—particularmente relativa a la dictadura pinochetista de los años 70-80—y es a menudo autoreflexiva y conversacional. Lihn murió del cáncer en 1988. "Hay sólo dos países" viene de la colección que escribió al fin de su vida, Diario de muerte, editado póstumamente en 1989.

Para leer

Lihn, Enrique. *Diario de muerte*. Edited by Pedro Lastra and Valdés Adriana, Editorial Universitaria, 1989.

Se puede leer “Quién de todos en mí” en el *Internet Archive*.

Para conversar y analizar

1. En este poema hay múltiples “yoes” que representan distintas perspectivas frente a la muerte. ¿Qué son y cómo cambian en el poema?
2. ¿Cómo pinta a la muerte aquí? ¿Cuáles metáforas emplea?
3. Lihn es conocido por su idea de escribir una “poesía situada” o relacionada a las circunstancias de su producción. Como *Diario de muerte* es un libro póstumo, publicado después de su muerte por el cáncer, discuta cómo es, tal vez, el más situado de todos sus libros. ¿Se podría imaginar leer este poema sin saber las circunstancias biográficas del autor?

Mar adentro (España 2004) dirigida por Alejandro Amenábar

Ramón Sampedro, representado por Javier Bardem, en la película Mar adentro (2004), dirigida por Alejandro Amenábar

Alejandro Amenábar (Chile/España 1972–) nació en Chile y su familia emigró a España cuando tenía un año de edad. En la universidad empezó por estudiar el periodismo, pero pronto cambió para perseguir una carrera en cine y composición. Su película The Others (2001) ganó ocho premios Goya, incluso la mejor película y mejor director. En 2004 dirigió Mar adentro, película que se basa en la vida y la muerte de Ramón Sampedro; también compuso la banda sonora para esta película. La película ganó el Óscar para la Mejor película extranjera en 2005 y ganó catorce premios Goya.

Para conversar y analizar

1. La película critica la acción (o inacción) de la justicia sobre el caso de la eutanasia. ¿Es efectiva su crítica?
2. Ramón escucha música clásica, hace inventos y escribe poesía. Su familia no parece tener ambiciones intelectuales como las de él. ¿Cómo cree usted que esto le afecta?
3. Ramón parece estar muy seguro de lo que quiere.

¿Duda en algún momento?

4. En la película vemos un proceso de vida (el embarazo y nacimiento del bebé de Gené) y uno de muerte. ¿Qué efecto produce que una película sobre la eutanasia tenga también un nacimiento?
5. Rosa acepta que amar a Ramón significa ayudar a que muera. ¿Cree usted que la muerte de alguien puede ser un acto de amor hacia esa persona?
6. El final de la película propone, directa o indirectamente, comparar las decisiones de Julia (vivir) y de Ramón (morir). ¿Qué conclusiones se pueden sacar de esta comparación?

"Morgue" (España 2012) en *El canon abierto* de Josep M. Rodriguez

Josep María Rodríguez (foto del poeta) es un poeta que nació en Barcelona en 1976. Tiene varios libros de poesía como Las deudas del viajero (1998), Frío (2002), La caja negra (2004), Raíz (2008), Arquitectura yo (2012) y Radar (2017), una colección con traducciones al inglés. El poema que incluimos aquí, "Morgue," originalmente apareció como el último poema de Arquitectura yo; luego fue reimpreso en Radar también. Este volumen más reciente abre con este epígrafe de Juan Ramón Jiménez que ilumina varios poemas de la colección: "En todas partes hay belleza, / porque en todas partes hay vida y muerte."

Para leer

Remedios Sánchez García. *El canon abierto: última poesía en español* (1970-1985). Edited by Anthony L Geist, Visor Libros, 2015, pp. 287-288.

Se puede leer "Morgue" en *Círculo de poesía*.

Para conversar y analizar

1. ¿Qué es el efecto al empezar el poema con "Porque…"?
2. Hay algunas oposiciones en el poema, entre dentro/fuera, silencio/hablar — ¿Hay otras? ¿Qué hacen en el poema?
3. ¿Quién imagina usted como el hablante en este poema? ¿Quién es el tú y cómo imagina las circunstancias de esta reflexión?
4. Llegando a la imagen que cierra el poema hay una metáfora – el cuerpo humano es una crisálida: ¿qué reacción tiene a esta imagen? ¿Puede ser una manera de hacernos más humildes?
5. Y la última imagen es la de un cadáver abierto: ¿grotesco? ¿triste? ¿bello? ¿otros adjetivos? ¿Nos

ayuda este poema a vivir con la conciencia de la muerte?

6. Se podría contrastarlo con un poema muy famoso del nicaragüense, Rubén Darío, "Lo fatal."

"Vida y muerte en el litoral" (Colombia) de Juan Guillermo Rúa (1956-1988)

Juan Guillermo Rúa, de Medellín Colombia, es uno de cinco hermanos de descendencia africana e indígena que trabajaban en el ámbito cultural en su país. Juan Guillermo fue actor, poeta, y dramaturgo popular y callejero; murió bastante joven. Trabajó en el Teatro Ambulante de Medellín. Como su obra no la concebía como escrita sino más bien oral y destinada para el barrio, es más lógico no leerla sino experimentarla en voz alta, como vemos en este episodio de televisión colombiana. El "litoral" del título se refiere al terreno junto al mar Pacífico en el oeste de Colombia. Leyner Mosquera Perera caracteriza esta región de territorios periféricos como poblada por "colectivos de comunidades negras, resguardos indígenas y áreas protegidos."[28] Es

28. Leyner Mosquera Perera. "Litoral Pacífico: Tierra de todos." *Semana*, 5 marzo, 2021. https://www.semana.com/opinion/articulo/litoral-

un área conocido por su biodiversidad y su multiculturalidad y las luchas para apoyar ambas.

En este breve video, puede conocer a la persona Juan Guillermo Rúa:

> *Se excluyeron uno o más elementos interactivos en esta versión del texto. Puedes verlos en línea aquí:*
> https://opentext.ku.edu/paravivir/?p=103#oembed-2

La selección aquí comienza con una entrevista con su hermano, Edgar Rúa, que también es actor, músico y gestor cultural. Edgar habla un poco de su familia y ofrece una introducción a la obra de su hermano presentado aquí. Explica la importancia de la cosmovisión africana, las comunidades específicas en Colombia, y cómo su hermano a menudo empleaba un solo actor en sus puestas en escena. Habla también del futuro del teatro en América latina y la posibilidad de enfocarse en el problema de la violencia que sigue azotando a todo el continente.

> *Se excluyeron uno o más elementos interactivos en esta versión del texto. Puedes verlos en línea aquí:*
> https://opentext.ku.edu/paravivir/?p=103#oembed-3

El performance mismo empieza con parte de un poema del puertorriqueño, Luís Palés Matos, "Majestad negra," una celebración de la identidad afrohispana. Pueden escuchar estos versos, por

pacifico-tierra-de-todos-columna-de-opinion-de-angelica-mayolo-y-leyner-mosquera/633845/

ejemplo: "*Por la encendida calle antillana/—Rumba, macumba, candombe, bámbula— /va Tembandumba de la Quimbamba.*" *Se sigue con más homenajes a la identidad e historia africana, hablando de la esclavitud, la rebelión, y su canto aquí, "con voz valiente." Dice también que trabajamos "por una paga que no se ve" y "aunque dejamos de ser esclavos / no somos libres, como usted ve." Esta sección introductoria presenta la situación tanto histórica como actual de la comunidad negra colombiana y se acompaña con tambores, marimbas y versos sincréticos que unen las tradiciones africanas, europeas e indígenas.*

Cuando el actor quita la camisa y pone la máscara, la obra en sí comienza. Tiene tres secciones: El alabao (o sea, el alabado, una celebración o elogio con palabras); El arrullo (una canción de cuna o canto suave para dormir a un niño); y El advenimiento (que trata la llegada o accesión de un acontecimiento). Así se celebran momentos importantes para la comunidad y su memoria colectiva.

- *El alabao aquí se titula "Y cuatro velas no* ***má****" que sirve también como estribillo en esta puesta en voz. La ocasión aquí es un velorio, el momento cuando se celebra la vida del difunto—José María Dolores—antes de su entierro. El número cuatro es importante a la estructura: hay solo cuatro velas, que indica fondos limitados en esta ocasión; ha dejado cuatro hijos ("negritos pequeños"); se mencionan cuatro mujeres que lamentan (Candelaria, Esperanza, Encarnación, Soledad); y se mencionan cuatro causas posibles de su muerte.*
- *El arrullo muestra la frustración del padre que intenta dormir a su hijo, mientras se imagina posibilidades para su futuro.*
- *El advenimiento celebra el nacimiento de un hijo al decir "Hoy estoy de fiesta." El padre feliz está tomando y llamando atención con orgullo al color de la piel y sus derechos. El nacimiento festeja la vida sobre la muerte: "cuando una vela se apaga, otra, otra comienza a brillar."*

La obra en sí termina con un tipo de epílogo. El actor prende un

fueguito con las palabras que reiteran su esperanza de dignidad, su esperanza de libertad.

Como ésta es una puesta en escena oral, ayuda mucho sacar apuntes al mirarla. Puede usted pensar en técnicas poéticas que escucha como el empleo de imágenes, la repetición, el ritmo, además de los temas principales. Verá que el lenguaje tiene calidades orales ("se comen" las últimas letras a veces) y que se hace referencia a la música tanto como emplear instrumentos como el repicador (un tipo de tambor) o la cholita (otro instrumento de percusión).[29]

Para conversar y analizar

1. Según su experiencia, ¿qué es el propósito de un velorio? ¿Qué tiene en común los velorios que usted conoce con el alabao aquí? ¿Y las diferencias más destacadas?
2. Si se trata de escribir unas de las líneas que se escuchan aquí, ¿cómo salen como versos? ¿Son largas o cortas? ¿Podrían ser **décimas** o **coplas**?
3. ¿Puede usted descifrar algunas de las influencias de

29. Mercedes Jaramillo, María. "Vida y Muerte en el litoral, de Juan Guillermo Rúa: Oficio de difuntos y rito de cohesión social." Del palenque a la escena: Antología crítica del teatro afrolatinoamericano. Juanamaría Cordones-Cook y María Mercedes Jaramillo, eds. Universidad Nacional de Colombia, 2012, pp. 219-232.

las distintas comunidades (africanas, hispanas, indígenas) en la puesta en voz? Haga una lista de las posibilidades que observa.

4. ¿Cuáles son algunas de las características de la oralidad que se observan aquí? ¿Cree usted que hay un guión o que hay más oportunidad para la improvisación?
5. ¿Qué son las ventajas de emplear el teatro para crear y apoyar un sentido de comunidad? ¿Cómo cree que sería diferente ver esta puesta en escena en vivo?
6. ¿Esta obra es semejante a cuál otra obra que usted conoce (o de la clase o de su propia experiencia)? ¿Por qué?

Créditos

- *Sylvia Molloy* © *Ministerio de Ciencias, Argentina*
- *El hijo de la novia* © *Administración Nacional de Seguridad Social* *is licensed under a* *CC BY-SA (Atribución CompartirIgual)* *license*
- *Loas y jácaras de Quiñones Benavente* © *Google Books is licensed under a* *Dominio público* *license*
- *Triumph of Death* © *aolo da Reggio is licensed under a* *CC BY-SA (Atribución CompartirIgual)* *license*
- *Juan Rulfo* © *Thomas Hawk* *is licensed under a* *CC BY-NC (Atribución NoComercial)* *license*
- *Julio Cortázar* © *Augusto Starita / Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación - Argentina and Olimor (remix) adaptado por https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Julio_cortazar_exposition_paris_2010.jpg is licensed under*

a CC BY-SA (Atribución CompartirIgual) license

- *noun_portrait_150906 © Matt Caisley*
- *Gabriela Mistral (1889-1957) © Archivo del Escritor. Archivo Gabriela Mistral, pieza número 45 is licensed under a Dominio público license*
- *Enrique Lihn © Josetomasssssss34 is licensed under a CC BY-SA (Atribución CompartirIgual) license*
- *Mar adentro is licensed under a Dominio público license*

Glosario de términos literarios y cinematográficos

Algunos géneros literarios

Cuento (m): *es una narración ficticia que, por su brevedad, concentra su significado, haciendo que cada frase tenga importancia especial para el significado. Generalmente abarca menos personajes y un tiempo mucho más corto que una novela. Frecuentemente el final es sorpresivo.*

Drama (m): *Se pueden usar intercambiablemente los términos drama y teatro, pero hay una tendencia para usar el término drama para referirse al texto escrito y teatro para referirse a la representación del drama en vivo con actores.*

Farsa (f): *La farsa es un tipo de teatro que tiene sus raíces en la Antigüedad y que ha mantenido su popularidad a lo largo de la historia del teatro occidental. Se ha criticado la farsa como vulgar. La forma depende de personajes tipificados y superficiales como también de la fisicalidad y exageración para provocar la risa y para escandalizar con transgresiones sociales.*[1] *La farsa depende de los personajes estereotípicos que el público reconoce de inmediato. Este personaje típico induce al público a formar expectativas sobre su comportamiento; el humor a menudo surge de la contradicción sorpresiva de estas expectativas.*[2] *La trama de la farsa gira en torno*

1. Para mayor discusión de la farsa, ver "Farce", *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre.* Ed. Colin Chambers, Continuum, 2002.
2. Jessica Milner Davis, “Traditional Comic Conflicts in

a un conflicto que surge de las expectativas que presentan los personajes (estereo)típicos. Aunque los personajes carecen de profundidad, necesitan proyectar suficiente realismo para capturar el interés del público.[3] *El conflicto entre los personajes (estereo)típicos provoca el humor de los conflictos.*

***Memorias (f)** son un tipo de escritura autobiográfica artística en que el escritor o la escritora trata eventos o problemas de su momento desde la perspectiva de su experiencia personal.*

***Micro-cuento (m)** es un término que se ha usado para referirse a cuentos muy breves, cuyo fin es casi siempre sorprendente y con frecuencia busca cuestionar las suposiciones de los lectores. Se dice que el micro-cuento más breve en español es "El dinosaurio" de Augusto Monterroso: "Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí".*

***Narración (f):** Una narración necesita un narrador y una historia. Las narraciones toman muchas formas, incluso cuentos (short stories), novelas, películas y mitos, entre otros.*

***Novela (f):** Una narración que se distingue por ser ficción y tener una extensión y complejidad mayor que otras narraciones.*

***Poema (m)**: Un texto poético. La palabra es masculina, a pesar de terminar en "a", gracias a su origen griego.*

***Poesía (f):** La poesía se considera un género de escritura. Ha habido muchos intentos de distinguir la poesía de otros géneros, en particular de la narrativa y del drama, pero no hay una distinción absoluta posible. Sin embargo la poesía tiende a dar más atención al sonido de las palabras, a la imagen y al significado figurativo del lenguaje, ese*

Farce and Roles for Women", *Gender and Humor: Interdisciplinary and International Perspectives*, por Raffaella Baccolini y Delia Chiario, ed., Routledge 2014, pp. 30-52.

3. ibid. p 38.

significado más allá del significado literal o explícito. Aquí hay tres de muchas formas poéticas:

> ***Antisoneto (m):*** *El nombre que Alfonsina Storni le da a sus composiciones que dialogan con el soneto, tomando elementos de su forma y cuestionando o cambiando otros.*
>
> ***Romance (m):*** *Un tipo de poema que tiene versos octosílabos y rima asonante en los versos pares. Es una forma sencilla y fácil de utilizar en las tradiciones orales. El romance español dio lugar al corrido cuando llegó al Nuevo Mundo.*
>
> ***Soneto (m):*** *Un poema que encierra una reflexión, una idea, una emoción, en relativamente poco espacio y tradicionalmente con énfasis en la musicalidad. Tiene catorce versos de arte mayor, o sea versos mayores de ocho sílabas en su extensión, que se organizan en dos cuartetos y dos tercetos. Muchas veces, el primer cuarteto plantea el tema; el segundo lo desarrolla; el primer terceto le da una vuelta al significado y el segundo terceto le da la conclusión a la idea o emoción. En la tradición hispana, el verso preferido para el soneto es el endecasílabo. En algunas épocas, se ha favorecido el alejandrino. La rima puede seguir varios patrones, por ejemplo* ABBA ABBA CDC DCD o ABAB ABAB CDE CDE.

Teatro (m) *es una historia (story) que se representa sobre un escenario con actores.*

Para todos los géneros

Ética *es el "conjunto de normas morales que rigen la conducta de la persona en cualquier ámbito de la vida". También es "parte de la filosofía que trata del bien y del fundamento de sus valores" (Diccionario de la lengua española). La ética se refiere a nuestro modo de pensar en nuestras situaciones y relaciones humanas y de guiar nuestras palabras y acciones, buscando el bienestar de la gente, animales, y las cosas afectadas. La representación artística requiere*

consideraciones éticas. La representación es el acto de crear imágenes, figuras o ideas sobre la realidad para la percepción de otros. La representación artística puede crear y cuestionar los estereotipos.

Estructura: *la organización de las ideas y formas de un texto, tal que se crean relaciones entre las parte que dan significado al todo.*

Tema: *el problema humano, social o ambiental que se trata en el texto ficticio. Es una idea o situación que trasciende a los personajes del texto específico. Un tema podría ser, por ejemplo, la pobreza o la represión política o la transición de la niñez a la mayoría de edad.*

El esquema comunicativo de los textos escritos

Autor/a (m/f): *la persona real que escribe la obra.*

Dramaturgo/a (m/f): *la persona real que escribe una obra de teatro.*

Poeta (m/f): *este término puede referirse a la persona real que escribe el poema o también a la voz poética dentro del poema.*

Hablante (m/f): *la "persona" que habla dentro del poema. También se le puede decir "voz poética", "yo poético", "el hablante lírico".*

Lector/a (m/f): *la persona real que lee el texto.*

Oyente (m/f): *la persona real que escucha un poema o texto que se presenta oralmente. También se usa el t´rmino "interlocutor" o "audiencia".*

Espectador/a (m/f): *la persona real que ve una película o que asiste a una obra de teatro.*

Público (m): *el grupo de personas, real o imaginado, que lee, ve o escucha una obra de ficción.*

El lenguaje o discurso figurado

El lenguaje o discurso figurado (m): *lenguaje en que el hablante quiere comunicar algo diferente o más allá del significado literal o evidente de las palabras.*

Alegoría (f): *se ha definido como una metáfora extendida, aunque esta definición no es suficiente. En sus elementos más básicos una alegoría relaciona dos planos de significado: la acción literal que toma lugar en la obra y otra realidad humana que trasciende la situación particular del texto. Dos ejemplos de alegorías conocidas son el relato infantil de Dr. Seuss Yertle the Turtle que es una alegoría del auge y la caída de Adolf Hitler y El mago de Oz, que se ha estudiado como una alegoría del populismo económico del siglo* XIX.

Aliteración (f): *la repetición de sonidos consonantes para crear un efecto auditivo.*

Anáfora (f): *la repetición de una o más palabras al comienzo de una frase, un verso, o una cláusula.*

Antítesis (f): *un tropo que contrapone dos elementos, objetos o ideas opuestos.*

Apóstrofe (m): *cuando la voz poética se dirige directamente a una persona, animal, idea u objeto que está dentro o fuera del poema, usando la segunda persona verbal—tú, usted, ustedes o vosotros.*

Arquetipo (m): *el arquetipo es un símbolo que representa el ejemplar original. Venus, por ejemplo, es el arquetipo de la belleza; la Madre Tierra es otro arquetipo.*

Carpe diem: *la exhortación en latín a aprovecharse del presente momento, porque el tiempo vuela; en inglés la expresión es, "Seize the day!"*

Hipérbaton (m): *un cambio en el orden usual de las palabras.*

Hipérbole (f): *la exageración.*

Imagen (f): *Algo que se percibe por medio de uno de los cinco sentidos y la representación en palabras o en la mente de una sensación.*

Ironía (f): *La ironía es un recurso complejo con varios sentidos o*

efectos, todos los cuales tienen que ver con la distancia entre lo que se presenta y la realidad. Los tres tipos de ironía más importantes en este libro son ***la ironía dramática***, ***la ironía verbal*** *y* ***la ironía circunstancial****. La ironía dramática ocurre cuando los espectadores, oyentes, o lectores saben más que el personaje sobre la situación en que se encuentra. En la ironía verbal, lo que dice un personaje o voz poética contradice el significado que comunica. Por ejemplo, si alguien choca contra mi carro y digo, "¡Qué alegría!" mis palabras son irónicas. (El sarcasmo difiere en grado o intensidad de la ironía y generalmente busca ridiculizar a otra persona.) En la ironía circunstancial, los resultados de los eventos no son los que se esperan: por ejemplo, cuando un personaje netamente bueno termina muriendo a manos del antagonista hay ironía.*

Metáfora (f): *una comparación implícita entre dos objetos por una semejanza que existe entre ellos: "sus dientes son perlas".*

Personificación (f): *cuando se le atribuye a un objeto inanimado o a un animal cualidades del ser humano.*

Prefiguración (f): *cuando el narrador o narradora anticipa algo que va a ocurrir más adelante en la trama. Da un indicio velado que estimula las expectativas de los lectores y crea tensión. Hay muchos modos de prefigurar eventos, incluso por el diálogo y por la aparición de un objeto o una imagen. La prefiguración es sutil, pero suficiente para estimular el cuestionamiento en los lectores atentos.*

Paradoja (m): *donde la antítesis trata de la contraposición de dos opuestos, la paradoja es la superación de la antítesis. Es la unión de opuestos en una forma que pareciera imposible, pero que encierra una verdad. Ejemplos son "el ardiente hielo" y el último verso del soneto de Quevedo, "A Roma sepultada en sus ruinas" que dice así: "¡Oh Roma en tu grandeza, en tu hermosura, / huyó lo que era firme y solamente / lo fugitivo permanece y dura!"*

Símbolo (m): *una comparación entre dos elementos, muchas veces en base a una imagen, pero ahora la imagen se refiere no a algo concreto como en la metáfora, sino a algo abstracto. Hay símbolos "universales" o sea, reconocidos ampliamente y hay símbolos particulares a una obra u autor.*

Símil (m): *una comparación explícita entre dos elementos, usando la palabra "como" o "cual".*

Tropo (m): *el uso de una palabra o expresión en que se comunica un sentido además del sentido literal y ese significado se da por una conexión o semejanza entre la palabra o imagen y el significado al que se refiere.*

Sinécdoque (f): *es un tipo de metáfora, en que se representa el todo por su parte. La expresión "manos a la obra" es una sinécdoque, ya que la mano representa a la persona completa, pero se señala la mano por su asociación al trabajo.*

La trama y su estructura: narrativa, teatro, cine

La trama (f) o argumento (m) *se refiere a la estructura que tienen los eventos que forman el problema o conflicto, las causas y su resolución. La trama puede incluir los elementos de exposición, complicación, punto decisivo, clímax y desenlace. Estos elementos le dan significado a los eventos. Sin embargo, hay narraciones y dramas que resisten esta estructura, especialmente cuando el autor o la autora propone que la trama tradicional en sí no es adecuada para el tema que quiere explorar.*

En ***la exposición (f)*** *la voz narrativa o los personajes mismos presentan la información necesaria para comprender el conflicto y la acción. Esta información puede incluir el lugar y la época en que ocurre la acción, la identidad de los personajes principales y la relación que tienen entre sí.*

El nudo (m) o la complicación (f) *es el desarrollo del conflicto que centra la trama: los obstáculos que enfrentan los personajes para realizar sus deseos y cómo enfrentan esos obstáculos. El nudo o complicación aumenta la tensión que sienten los lectores o*

espectadores: crea anticipación y suspenso. En el drama se habla de la tensión creciente (rising action).

Puede haber ***un punto decisivo (m)*** *en una narración o drama en que el o la protagonista toma una decisión importante que cambia para siempre la dirección de la acción.*

El clímax (m) *representa el punto de más alta tensión en la acción y muchas veces representa las consecuencias del punto decisivo.*

El desenlace (m) *sigue el clímax y muestra la última resolución del conflicto—o su falta de resolución. El climax y desenlace comunican una idea o ideología sobre el tema principal o invitan al público a formar una idea sobre el tema.*

La trama puede (f) *terminar en* ***un fin abierto (m)*** *o un* ***fin cerrado (m)****. Aquí se trata de si el desenlace resuelve (fin cerrado) o no (fin abierto) el conflicto central. No se trata de si el desenlace resuelve las cuestiones éticas, filosóficas o sociales, sino si resuelve el conflicto específico entre los personajes.*

Si en el clímax y el desenlace los personajes "buenos" terminan bien y los "malos" terminan castigados, se dice que hay ***justicia poética (f).***

Hay ***ironía (f)*** *en el clímax y desenlace si no se realizan las expectativas del público: si se castiga al bueno y premia al malo; o si las circunstancias finales llevan a un fin inesperado. Hay un desenlace famoso por su ironía en el cuento "Gift of the Magi" por O. Henry: Como regalo para la Navidad, una joven esposa pobre se corta el hermoso cabello largo para comprarle a su esposo una cadena para su reloj de oro. A su vez, el esposo vende su reloj de oro para comprarle a su esposa bellas peinillas para su cabello.*

La caracterización: narrativa, teatro, cine

Otro modo en que el autor o la autora conmueve al público, da placer y comunica sus ideas sobre el tema es por la caracterización de los personajes.

Caracterización (f): *Hay muchas maneras en que el autor o la*

autora puede caracterizar a los personajes. La caracterización puede venir de las palabras del narrador, del personaje mismo y de los otros personajes. Puede incluir las acciones del personajes, sus pensamientos, su vestimenta, su modo de usar el lenguaje, su asociación con los espacios o ambientes en que vive y actúa; y su interacción con otros personajes. El narrador puede hacer comentarios o juicios explícitos sobre el personaje u otros personajes pueden hacerlos.

En el teatro y el cine, los actores caracterizan directamente a su personaje, sin la intervención de un narrador. Lo hacen por medio del vestuario, acciones, gestos, monólogos, diálogos, espacios con que se asocian, interacciones con otros personajes, y el tipo de lenguaje que usan. El autor o la autora del drama puede indicar sus deseos por la caracterización por medio de ***acotaciones****, o sea la instrucciones que incluye en el texto del drama sobre el escenario, los gestos y acciones de los personajes. Preste atención a la caracterización y reflexione sobre cuáles recursos literarios usa el autor o la autora para comunicarnos quién es el personaje y para atraernos o crear repugnancia en el público por el personaje. ¿Cómo contribuye la caracterización a la comprensión de los motivos del personaje y el significado del conflicto.*

Personaje (m): *el ser ficticio que participa en un texto literario o dramático*

Protagonista (m/f): *el personaje principal de la acción*

La narrativa: el punto de vista o la perspectiva

Punto de vista o perspectiva *son dos términos que se refieren al ángulo desde el cual se cuenta la historia, el modo en que el narrador y*

los personajes ven y moldean el mundo para afectar cómo los lectores entienden y reaccionan emocionalmente hacia ese mundo.

***Narrador/a (m/f)**: La voz que cuenta la historia en la narración, la persona que habla dentro de la narración.*

> ***Narradores que hablan en primera persona—"yo".** Los siguientes narradores están limitados en su conocimiento de los pensamientos de los demás. Sólo conocen sus propios pensamientos.*
>
> - ***Narrador/a protagonista:** narra la historia y la protagoniza.*
> - ***Personaje secundario:** narra y participa en la acción; no sabe los pensamientos de los otros personajes.*
> - ***Narrador/a testigo:** narra y se encuentra dentro del mundo narrado, pero generalmente no participa en la acción ni sabe los pensamientos de los personajes.*
>
> ***Narradores que hablan en tercera persona y que no participan en la historia.***
>
> - ***Omnisciente:** Un narrador que conoce todo, incluso los pensamientos de los personajes.*
> - ***Omnisciente limitado:** Un narrador que conoce mucho, incluso los pensamientos de por lo menos uno de los personajes. Hay límites sobre su conocimiento.*
> - ***Observador:** Un narrador que observa desde afuera de la historia y no deja que los lectores perciban su presencia.*

***Focalización (f):** Un narrador omnisciente u omnisciente limitado puede presentar el mundo y la acción desde la perspectiva y los pensamientos de un personaje, pero usando la tercera persona gramatical. Este narrador está focalizando la historia desde la perspectiva de ese personaje.*

La poesía: la versificación

Cuarteto (m): *Un grupo de cuatro versos de la misma extensión.*

Estrofa (f): *Una estructura poética de varios versos. Hay poemas sin estrofas y otros con estrofas irregulares o regulares. Algunas estrofas se definen por el número de versos y el patrón de la rima.*

Rima (f): *La rima es la identidad de los sonidos al final o dentro de los versos, específicamente la identidad fonética de dos o más versos a partir de las vocales.*

Rima asonante (f): *La identidad entre dos o más versos de las vocales a partir de la última vocal tónica.*

Rima consonante (f): *La identidad entre dos o más versos de las vocales y consonantes.*

Terceto (m): *Un grupo de tres versos de la misma extensión.*

Verso (m): *Una sola línea de poesía.*

Verso alejandrino (m): *Un verso de catorce sílabas*

Verso endecasílabo (m): *Un verso de once sílabas*

Verso libre (m): *"Verso libre" es la palabra que nombra los versos donde no hay rima o ritmo regular. Un poema que no tiene un patrón claro de rima o de ritmo se considera verso libre.*

Verso octosílabo (m): *Un verso de ocho sílabas*

El teatro

La acción (f): *La acción es el movimiento de los personajes en la obra dramática. Se usa el término para referirse a los actos físicos como también a la tensión que va subiendo en el drama por los motivos y conflictos entre los personajes. El antagonismo en la acción es central al drama.*

El diálogo (m): *El diálogo es la esencia del teatro. Sin diálogo no hay teatro. Se trata de la interacción verbal entre los personajes.*

Los gestos (m) *son los movimientos de las manos, los brazos y la cara*

de los actores, que van caracterizando al personaje y contribuyendo a la acción y las interacciones de los personajes.

***Las propiedades (f) o utilería (f)** son todos los objetos que los actores pueden portar o mover.*

***El vestuario (m)** son los trajes que llevan los actores. Es un elemento importante en la caracterización, ya que puede identificar género, edad, ocupación, raza, etnia. Establece el tiempo (histórico) y el lugar (nacional/cultural). El vestuario también puede realzar la acción.*

***Las acotaciones (f)**: son las indicaciones, a menudo entre parentesis, que guían a los actores y el/la director(a) sobre las acción y el escenario de la obra.*

La puesta en escena: el teatro y el cine

.

***La puesta en escena o Mise-en-scène:** es el staging de una obra dramática o cinemática. Se trata del uso dramático del espacio. La puesta en escena incluye toda una serie de elementos: la locación, los actores, su ubicación física en el escenario y su actuación, su vestuario, el maquillaje, el espacio físico en que toma lugar la acción, la iluminación, el decorado y las propiedades. La puesta en escena se refiere al diseño de cómo aparecen todos estos elementos: su selección y organización. La puesta en escena puede comunicar el tono de la historia, el carácter o el estado emocional o mental de una persona o personaje; el tiempo; sugiere motivos de los personajes; elabora los temas.*

El cine[4]

título (m): *el título de la película, que se da al comienzo de la película*

títulos de crédito (m): *las palabras (rótulos o inscripciones) que aparecen al comienzo y final de la película y que indican los nombres de todos los que participaron en la película. El término también se usa para indicar otras palabras informativas al comienzo de la película.*

montaje (m): *el proceso de integrar todas las partes filmadas para crear la obra artística que es la película, integrando las tomas en secuencias para formar la narrativa visual*

secuencia (f): *una serie de escenas y tomas que se juntan en la película y que tienen unidad entre sí. Se puede comparar a un capítulo de una novela.*

toma (f) o plano (m): *un segmento de la película que se filma de una sola vez. En otras palabras, es la imagen continua que se ve desde que la cámara comienza a mostrar un escenario hasta que haya un cambio a otro escenario. Puede incluir movimiento de la cámara, pero no un cambio brusco a otro espacio o sujeto. En inglés se habla de un shot.*

transición (f): *el modo de cambiar de una toma a otra*

corte (m): *la forma directa de cambiar de una toma a otra*

salto (m): *un corte abrupto que llama la atención*

plano (m): *además de usarse como sinónimo de "toma", el plano se refiere la distancia entre la cámara y su sujeto, y consecuentemente la porción del sujeto que se revela*

- ***plano de situación:*** *una imagen que establece el lugar o el tiempo en que ocurre la película*

4. Esta sección está informada por el capítulo 3 "Film Terms and Topics for Film Analysis and Writing" del libro de Timothy Corrigan, A Short Guide to Writing about Film. 4th ed. Longman, 2001, pp. 41-92.

- ***plano general:*** *cuando la cámara muestra a la figura humana entera, en que se puede ver su ambiente también. También puede usarse para hablar de la muestra de un espacio grande en que la figura humana se ve muy pequeña.*
- ***plano medio:*** *una visión parcial de la figura humana, generalmente desde la cintura para arriba.*
- ***primer plano:*** *la cámara se acerca mucho a la figura humana, mostrando generalmente sólo el rostro o parte del rostro y el rostro y los hombros. Pero también puede referirse a cuando la cámara muestra muy de cerca otra parte del cuerpo, como las manos o los pies.*

iluminación (f): *el uso de la luz en el escenario*

a contraluz: *cuando la figura o sujeto está iluminado desde atrás. Este ángulo hace que la figura misma se oscurezca y se le iluminan los bordes.*

movimientos de la cámara: *cuando la cámara se mueve de un lado para otro o de arriba para abajo, etc., sin cerrar la abertura.*

- ***acercarse:*** *en inglés se usa el término zoom in. Se refiere al movimiento en que se va mostrando el sujeto más y más de cerca.*
- ***alejarse:*** *se trata del movimiento opuesto en que la cámara se mueve más distante del sujeto. En inglés se dice zoom out.*
- ***hacer una panorámica:*** *aquí la cámara se mueve horizontal, vertical, u oblicuamente (en diagonal)*

angulación de la cámara (f): *La posición de la cámara respecto al sujeto: si ve el sujeto desde arriba o abajo o desde un lado u otro.*

- ***ángulo lateral:*** *una visión del sujeto desde un lado del cuerpo o rostros.*
- ***ángulo picado:*** *una visión del sujeto desde arriba.*

Notas