



11/ Guayaquil
II semestre 2023
ISSN 2631-2824

La imagen de la mujer en *Velvet* y *Lucía Jerez*

45

Rosario de Fátima A'Lmea Suárez

Investigadora independiente
Grushmo208@gmail.com

Resumen

Aquí se propone un acercamiento analítico entre dos textos: la serie *Velvet* (Sara Escobar, Ramón Campos y Gema R. Neira, 2014) y *Lucía Jerez* (José Martí, 1885), obras en las que puede apreciarse el manejo de la macroestructura narrativa. Me centraré en dos elementos: la focalización del narrador y la representación (física, comunicativa y actitudinal) de los personajes femeninos en comparación con los masculinos, y la dependencia del resto de elementos narratológicos. Los recursos empleados en este campo dejan ver una naturalización de la violencia de género y no incluyen otra visión acerca de la mujer fuera

de la dicotomía ángel/demonio, propio del paradigma androcéntrico: el deseo erótico y servil. Tampoco el hombre deja de seguir la construcción dada por la masculinidad dominante para los varones como modelo de comportamiento idealizado.

Palabras clave:

Lucía Jerez, Galerías Velvet, amor heterosexual, violencia de género, narrativa

Abstract

Here an analytical approach is proposed between two texts: the Velvet series (Sara Escobar, Ramón Campos and Gema R. Neira, 2014) and *Lucía Jerez* (José Martí, 1885), in which the management of the narrative macrostructure can be appreciated. I will focus on two elements: the focus of the narrator and the representation (physical, communicative and attitudinal) of the female characters compared to the male ones, and the dependence on the rest of the narratological elements. The resources used in this field reveal a naturalization of gender violence and do not include another vision of women outside of the angel/demon dichotomy, typical of the androcentric paradigm: erotic and servile desire. Nor does man stop following the construction given by dominant masculinity for men as a model of idealized behavior.

Keywords: *Lucía Jerez*, Velvet Galleries, heterosexual love, gender violence, narrative

Actualmente, muchas personas han optado por la televisión prepagada, que les permite ser acreedoras a un sinnúmero de títulos para sus horas de ocio y mediante la cual compran una falacia de libertad de escogimiento. El espectador moderno percibe que puede elegir libremente, sin restricción de edad, y que se le ha otorgado la decisión de qué ver, con qué frecuencia, y de disponer de las repeticiones a voluntad en cualquier lugar del mundo con conexión.

Aparentemente, estas horas de lo que se concibe en general como sano esparcimiento están alejadas de lo que Foucault denomina «los dispositivos de poder» y «dominación»¹. Sin embargo, no es así, pues los sistemas simbólicos están omnipresentes en todo producto comunicativo social, debido al manejo de discursos, regidos por una determinada visión, que se impone como la «normalidad»².

Así, cuando vemos cualquier programa en los medios de información, las series televisivas en el caso del presente trabajo, debemos considerar que sus mensajes son parte de un engranaje de dispositivos sociales que dependen de un paradigma androcéntrico, en el que persiste la «violencia» de género como algo natural y con el cual se naturalizan representaciones dicotómicas.³ Asimismo, ponen a los hombres en determinado sitio que no toma en cuenta sus diferencias, sino que los someten a continuar con un comportamiento⁴ propio de una masculinidad vigente, es decir, hegemónica, contra la cual no pueden oponerse por temor a la exclusión.⁵

Lo mismo sucedió en el siglo XIX en Latinoamérica con la producción de novelas, que tuvieron una función pedagógica sobre una supuesta idea de entretenimiento. En este caso, el arte de la palabra y la imprenta, en la perspectiva de Ángel Rama, estaban al

1 Michel Foucault, *Los anormales* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001), 256.

2 Foucault, *Los anormales*, 68.

3 Magdalena Mayorga, *Feminismo* (Ecuador: MayorBooks, 2022).

4 Mayorga, *Feminismo*.

5 bell hooks, *El feminismo es para todo el mundo* (Traficantes de Sueños, 2017).

servicio de los poderes religiosos y soberanos que seguían «el orden simbólico»⁶, en el que imperaban muchas divisiones por raza, lugar de nacimiento, estrato social, riqueza, etc. Sin embargo, la que subsumía a todas era la sexual, ligada a una tradición cultural heredada desde el Imperio romano, en el que los roles sexuales se determinaban por el predominio de uno que fungía como líder y poseedor de la verdad implantada, representado primeramente por «el súbdito» y luego por el «ciudadano ilustrado»⁷.

48

La novela decimonónica estuvo destinada fundamentalmente a un público lector femenino⁸ que recibía sugerencias sobre cómo comportarse y reaccionar para enfrentar ciertas situaciones: ejercían, lo que llama Foucault, una tecnología sobre el cuerpo, «l'anatomo-politique»⁹. Así tenemos que, en esta novela, las heroínas eran mujeres transgresoras que se salían de las buenas costumbres y, al hacerlo, debían recibir un castigo ejemplar y violento —vituperación y muerte—. Este discurso fue replicado por la mayoría de las obras narrativas del periodo, en cuya trama la protagonista era mujer que cumplía el papel de chivo expiatorio; por ello, su nombre de pila servía de título. Aquí, el personaje era construido para producir una catarsis en las lectoras y persuadirles para no salirse del tipo de mujer dócil y no cuestionadora¹⁰, como se esperaba bajo este sistema en el que prevalece la dominación de género que promulga que «a ellas se les asign[e] elementos que denotan menor valor que lo correlacionado con ellos, como lo privado, lo reproductivo, los servicios de cuidado»¹¹.

6 Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Estados Unidos: Ediciones de Norte, 2002), 104.

7 Antonio Molina, *Mujeres y hombres en la España ilustrada* (Barcelona: Cátedra, 2013), 157.

8 Pilar Errázuriz, *Misoginia romántica, psicoanálisis y subjetividad femenina* (Universitarias de Zaragoza: Prensas, 2012).

9 Michel Foucault, *Historie de la Sexualité 1* (Gallimard, París: 1976), 161.

10 Ana Peluffo y Sánchez Prado, *Entre hombres: masculinidades del XIX en América Latina* (Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2010).

11 Mayorga, *Feminismo*, 21.

Así tenemos la costumbrista cubana *Cecilia Valdés* (1839) o la primera novela ecuatoriana, *La emancipada* (1863). Amenazas simbólicas y textuales reprimían a las mujeres reales que deseaban salir a lo público e invadir el mundo letrado e histórico. En el Ecuador, por ejemplo, algunas voces, respaldadas en los hábitos religiosos o en cierta seudolibertad aristócrata, protagonizaron acciones de esta índole en la última parte del siglo XVIII y en el siglo XIX, como sor Catalina de Jesús Herrera, Manuela Sáenz, Zoila Ugarte de Landívar o Marietta Veintimilla, mas su esfuerzo fue silenciado por la crítica de su tiempo y la posterior. Es una cuestión que ha sido recurrente en cada una de las ciencias, ya que el sistema es excluyente¹² y porque lo imaginario (simbólico) se sobrepone a «lo real» a «las modificaciones sensibles que introduce sin cesar el hombre común»¹³, pues es fragmentado, múltiple e imposible de dominar-comprender por completo.

Ahora, luego de varios siglos de vigencia y aceptación del género novelesco y su derivación al formato televisivo y cinematográfico, cabe formularse la pregunta de cuánto de esa macroestructura¹⁴ perdura, por lo tanto, sirve como dispositivo del paradigma androcéntrico. ¿Será que, en este formato, el discurso del amor romántico y los papeles de la pareja heterosexual han sido modificados e insertan a la mujer real y ya no a la de ficción o estética? ¿Qué sucede con la proliferación de reactualizaciones o reinterpretaciones (hipertextos, *remake*) de los cuentos infantiles, textos literarios o históricos, pasados a formatos modernos y digitales? ¿Se cambia la intención o los estereotipos de género?

En esta investigación, definiendo que en nuestras sociedades se reactualiza la violencia de género en variadas formas narrativas, sin importar el formato de aparición ni la época, pues se obedece a una macroestructura eternizada en torno al amor

12 hooks, *El feminismo...*, 2017.

13 Rama, *La ciudad letrada*, 2002, 38.

14 Teun Van Dijk, *Estructuras y funciones del discurso* (México: Siglo XXI, 2007).

«romántico heterosexual»¹⁵, cuyos elementos participantes tienen un rol acorde con una escenografía eternizada y en la cual tienen asignaciones fijadas para cumplir (actuar) y decir.¹⁶ Este esquema textual y discursivo, que se reitera generación tras generación, ha cimentado lo simbólico, donde las representaciones masculinas y femeninas son imaginarias e idílicas y obedecen a un solo sujeto y dador social relacionado con lo sexual «biológico» y «gramatical»¹⁷. Por el contrario, las verdaderas realidades amorosas de los seres humanos están fuera de las dicotomías preestablecidas, porque se les ha negado su aparición histórica: son marginadas en pro de estereotipos naturalizados o normalizados.¹⁸

50

Por consiguiente, la lectora o el lector podrá comparar la estructura de las narrativas utilizadas en la literatura de un texto del siglo XIX, en el que existe una determinada representación dada a los personajes, así como una opción por ciertos recursos de ese género. Igualmente, verificará si existen variantes en la narrativa utilizada en un texto televisivo de gran audiencia y que es consumido por espectadoras/es del siglo XXI, en plataformas como Netflix.

El presente texto busca incidir en la reflexión sobre género, que en los últimos años preocupa a la academia, particularmente en la inscripción del comportamiento tanto en hombres como mujeres en los textos de los medios de información. El discurso androcéntrico perjudica a todos los miembros y sus opciones particulares, determinando su existencia y limitando sus deseos de equidad y democracia.

15 Alejandro Sánchez-Sicilia et al., «Amor, posmodernidad y perspectiva de género: entre el amor romántico y el amor líquido», *Investigaciones Feministas*, 9 (2018).

16 Esperanza Bosch et al., *Violencia contra las mujeres: el amor como coartada* (Madrid: Anthropos, 2013).

17 Judith Butler, *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of "Sex"* (Nueva York: Routledge, 1993).

18 Mayorga, *Feminismo*.

Corpus de análisis y metodología

Para la construcción de este artículo, comparo dos textos de la misma macroestructura, correspondientes a diferentes textualizaciones —mediático y literario—, tiempo de producción —más de un siglo—, entre otros contrastes. Habiendo determinado mi interés sobre la problemática, el corpus que emplearé es el siguiente:

Galerías Velvet, también denominada *Velvet*, es una serie televisiva de 2014 y de producción española, bajo el sello de Bambú, inventada por Ramón Campos y Gema R. Neira y proyectada por Antena3. Consta de cuatro temporadas, con más o menos catorce episodios en promedio por cada una, cuya duración aproximada es de setenta minutos. Luego de la presentación en su país de origen, la serie fue distribuida a través del mundo de habla hispana por la plataforma de televisión de pago y, así, ha llegado a Latinoamérica donde está entre las recomendaciones propuestas a los suscriptores, lo que indica que ha sido bien acogida por el público.

La novela *Lucía Jerez* (1885), la única producción de este tipo de José Martí, situada a finales del siglo XIX e inscrita en los deseos de modernidad, renovación y redefinición de la identidad latinoamericana de una generación, apareció por entregas en el periódico bimensual *El Latino Americano*, siguiendo la manera en la que este tipo de textos llegaban al público en la época. Fue firmada con seudónimo de mujer, Adelaida Ral, por lo cual la autoría quedó relegada hasta una posterior edición íntegra.

En estos textos, aparentemente disímiles, subsiste una variante que los aproxima, la macroestructura narrativa: gracias a los elementos constitutivos, concretamente, la creación de los personajes obedece a un deseo en el que se filtra una incidencia marcada por el ser mujer y el ser hombre, que concuerda con patrones recurrentes, relacionados con la focalización de

un dador social eternizado y proyectado desde «una dominación masculina»¹⁹.

Esta analogía básica se puede identificar en las series televisivas de hoy y la novela decimonónica y hace uso no solo de una única macroestructura²⁰, la narrativa, sino que las dos obras recurren a un discurso «eternizado»²¹, el amor romántico, que explota la misma escenografía (marcos temporales: inicio de la relación, mutua correspondencia y ruptura), lo que determina el hacer y el decir de cada personaje²², que replica y es replicado en el proceso real humano o el ficcionalizado, ya que, por su cimentación, es de fácil reconocimiento y memorización: por ser una experiencia, incluso, por usar lo narrativo, es asumido por la cognición humana, pues esta macroestructura es la primera aprendida y es reasumida, ahora, por la inteligencia artificial.

52

Si nos detenemos en la estructura narrativa y sus elementos constitutivos, estos son los mismos categorizados por Aristóteles para la tragedia que, luego, en el Neoclasicismo, se mantuvieron tanto los textos épicos como en los dramáticos y sus derivados. Como la novela es heredera de ambos, entonces, conserva todos (acontecimientos, personajes, tiempo y espacio).²³ Lo mismo ocurre con las series televisivas y telenovelas, cuyo hipotexto es el descrito líneas arriba, que solo cambian a un formato audiovisual, que suple al imaginativo de las palabras del literario, lo que reduce a uno solo el hilo narrativo. Caso similar se da con las canciones románticas (baladas, tangos, boleros, pasillos, etc.), fotonovelas, películas, cortos y series, etc., en los que el lenguaje requerido reduce a su mínima expresión la estructura narrativa.²⁴

19 Pierre Bourdieu, *La dominación masculina* (Madrid: Anagrama, 2000).

20 Van Dijk, *Estructuras...*

21 Bourdieu, *La dominación...*, 19.

22 Maingueneau, «El enunciador encarnado», *Revista Versión*, n.º 24 (2019).

23 José María Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario* (Cátedra, 2009).

24 Mitzi Soria et al., «La construcción de la identidad de género a través de estereotipos televisivos», *PsicoEducativa: Reflexiones y Propuestas*, 3(6) (2017): 23-88.

Para este análisis empleo, principalmente, la metodología interpretativa, que supone que, bajo una conjetura, realizo una validación con los mismos textos. En cuanto a algunas herramientas o técnicas, hago uso de la narratología²⁵; además recorro a otras necesarias e interrelacionadas para mejorar mi lectura. Así, empleo la clasificación actancial de Greimas y cierta terminología de la hipertextualidad de Genette²⁶, porque los personajes tienen una problemática de querer, poder y desear, la cual deben resolver en un tiempo y espacio. Cada uno se diferencia por su comportamiento y su individualidad, es decir, se cataloga gracias a su relación con el resto, al cual se opone o es análogo; lo marcan una matriz de relaciones vigentes para que «el amor» sea «utilizado» como «coartada»²⁷. Estas técnicas han nacido en la literatura, mas hoy son transdisciplinarias, pues develan la narrativa yacente en las relaciones de poder y en la violencia de género. Igualmente, para un apoyo argumentativo recorro a la línea de análisis discursivo tanto de género como literario, donde imbrico a algunos conceptos de Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Judith Butler, P. Errázuriz, Raúl Fornet-Betancourt, Rossie Bardotti, Esperanza Bosch *et al.*, Margarita Mayorga, Dominique Maingueneau, Vladimir Propp y otros, cuyos trabajos buscan una desnaturalización de los sistemas vigentes para una comprensión de la sinergia de las prácticas y textos.

25 El análisis pondera la relación de sus elementos: fábula (acontecimientos en orden cronológico), historia (cómo se presentan los acontecimientos, cómo se cuenta), el narrador (quién cuenta los acontecimientos), los personajes (entes de ficción que actúan en la historia, cada uno con su comportamiento), las voces (uso de textos o discursos intercalados, *hipotextos*), la focalización (perspectiva o plano desde donde se presentan los acontecimientos o a través de los ojos —o sentidos— que dan relevancia a lo narrado, donde se plasma lo psicológico, ideológico y espacio-temporal), el punto de vista (cosmovisión o manera de ver el mundo proyectado en un texto o en un enunciado o discurso). (Nota del autor).

26 Pozuelo Yvancos, *Teoría...*, 2009.

27 Bosch *et al.*, *Violencia...*, 290.

Elementos narratológicos: comparación de los personajes femeninos y la voz narrativa

54

Ambos textos, esto es, la novela de José Martí y la serie *Galerías Velvet*, comparten una única fábula. Sin embargo, hay similitudes y diferencias bajo los elementos constitutivos de cualquier diégesis (propuesta de la narratología). Estas se relacionan con la variante del momento de creación, e incidieron con algunas transformaciones, por ejemplo, cambio de escenario y el entorno —ambiente—, contextualización de los personajes, función del narrador, pero se conservan muchas similitudes en el resto de los elementos. Por lo tanto, su relación es hipertextual con un más antiguo (hipotexto), del cual había tomado su estructura básica, solo con pequeñas variantes, que en este caso se remonta a una herencia provenzal; incluso, esta es heredera de tradiciones grecolatinas como las *Metamorfosis*, de Ovidio, en cuyas páginas están las historias de amor que inspiraron a muchos escritores posteriores, como Shakespeare (*Romeo y Julieta*); igualmente, la comedia ática nueva, que alberga historias de esclavos o subalternos que cambian de sitio para ocupar una posición superior. Incluso se perciben elementos replicados en las formas sociales que veían en la naturaleza cierta inspiración y justificación para lo sociocultural, como asevera Pierre Bourdieu, cuando desnaturaliza la constancia de esa estructura desde la Cabilia²⁸.

En cuanto a la relación entre discursos, tenemos que la una, *Lucía Jerez*, dialoga con los textos de su mismo lenguaje, la literatura; mientras que, en el caso de *Velvet*, hay un traspaso del referente literario al del *mass-media*, por lo que tenemos una intermedialidad; asimismo, por recrear la fábula, estamos frente a una transtextualidad con sus variantes. Ahora, en este trabajo mi interés está en la construcción de la focalización, la voz narrativa y en la representación de los personajes, que supeditan el resto de ele-

²⁸ Bourdieu, *La dominación...*, 2000.

mentos similares en los que me centraré para realizar la interpretación, donde valido la conjetura con los recortes del mismo texto.

Caso: serie *Velvet*

Aquí se rememora —reinterpreta y reactualiza— las vivencias y personajes de los años sesenta y setenta: una época de cambios tanto en el ámbito de género —consolidación teórica del feminismo— como intelectuales —aparición de los posestructuralistas—²⁹, políticos e ideológicos —auge del pensamiento *hippy*, imposición del *rock and roll*, etc.—. Es decir, un tiempo de rupturas, sin embargo, las costumbres y las tradiciones de las clases altas pugnaban por sobrevivir a ese momento de crisis y cuestionamientos; varios valores propios de la tradición eran impuestos con la fuerza, en especial en España, con un exacerbado control religioso y militar, además corroborado por las instituciones y producciones comunicativas (dispositivos).

Se reinventa un mundo de ilusión fuera de la realidad, las galerías, un reencuentro con la nostalgia del pasado, *leitmotiv* de la literatura y la cinematografía españolas. Así, tenemos la gran producción *El ministerio del tiempo* (2015), igualmente proyectado en Netflix, y se pueden identificar, asimismo, muchas de las producciones narrativas y líricas de los autores de la literaria contemporánea (Antonio Gala, Juan Eslaba Galán, Terenci Moix y los representantes de la poesía arraigada). En la serie en mención se inscriben y sitúan dos mundos: el de la clase adinerada y el de las jóvenes trabajadoras de la moda. El edificio es la metonimia del mundo y va a replicar un orden jerárquico y capitalista. En los altos está la clase de poder y, en los sótanos, la vivienda y el espacio de las costureras; este último es enfocado con mayor detalle en muchas escenas y se filtra la desigualdad, pues los cuartos de ellas aparecen y se evita los de ellos. A la par, las conversaciones

²⁹ Mayorga, *Feminismo*, 2022.

masculinas son silenciadas, debido a que la serie se perfila para un público femenino.

Además, la profesión de la moda era exclusiva de un género y se hallaba en una cierta ascensión en esos años, puesto que levantaría la economía de la época posterior a la Segunda Guerra Mundial. La desobediencia era factible, debido a la relación de España con la modernidad de los países en apogeo como Francia e Inglaterra. Por eso, las alusiones a estas dos naciones dentro de la trama: Alberto es enviado a estudiar y viene con las ideas renovadoras de allá; Ana sueña con ir a París y conocer la realidad de la moda de primera mano y no solo a partir de las revistas, incluso, aprende francés. Luego, en la tercera temporada se nota la influencia estadounidense, reflejada incluso en los títulos de los episodios.

56

Aquí, la focalización aparece desde el momento de elegir el tiempo y el espacio, la distribución de los mundos; el actuar omnipresente es rastreable a través de los enfoques de cámara, los saltos temporales (retrospecciones, elipsis) o alargamientos en la fábula. En esas elecciones se filtra una determinada concepción del mundo³⁰, plasmado, luego, en las representaciones desarrolladas en el uso de la lengua de cada personaje, con las cuales ellos revelan su ser y parecer, su «conciencia»³¹, que está plasmada en el hacer y en el decir: *performatividad* de la lengua³², en especial en la audiovisual, que informa sobre un ser y un parecer.³³

Así, los dos mundos, bien delimitados y diferenciados en lo concerniente a la clase social —y la posesión del dinero—, tienen bien esquematizadas las asignaciones para cada miembro, que en este caso replican la división social del trabajo propio de lo androcéntrico, es decir, en dicotomías y jerarquías. Eso, incluso, lo re-

30 hooks, *El feminismo...*, 2017.

31 Bajtín en Graciela Reyes, *Pragmática lingüística* (Barcelona: Montesinos, 1994).

32 J. Austin en Reyes, 1994.

33 Soria *et al.*, «La construcción de la identidad...», 2017.

salta el padre de Alberto: «Hay barreras que no se pueden saltar y mundos que no se pueden unir»³⁴. Además, esta división está replicada por la distribución sexual —como se defendía en la época y es lo ponderado como lo correcto también para hoy—³⁵; entonces, cada género está simétricamente constituido y forma patrones de parejas heterosexuales.

Así, entre los trabajadores, los de mayor rango (don Emilio³⁶ y doña Blanca³⁷, Lucifer³⁸), que fungen como padre y madre, y cuya actitud autoritaria mantiene el orden, son la conexión entre el mundo de arriba y el de abajo para recalcar lo de los niveles de poder; además, poseen un artefacto de la modernidad para comunicarse espacialmente, el ascensor, que «vende» el sueño de la proximidad de lo alto. En sí, recuerda a la «ciudad ordenada»³⁹, heredera de la inscripción del dominio monárquico, donde se mantenía este equilibrio gracias a la obediencia del subalterno que creía en ese orden —fraterno o paterno— y aceptaba su rango de dependiente.

Dentro de este mundo perfectamente organizado, por género y por clase o división laboral, surgen los personajes transgresores, que van a desear ascender al nivel superior, considerado como la utopía o el máximo logro. Por consiguiente, la protagonista pertenece a la clase de abajo, mientras, él, a la clase de arriba. Este texto, además, nos recuerda otro con una relación hipertextual que es recurrente en el melodrama⁴⁰, los cuentos de hadas,

34 *Galerías Velvet*, temporada 1, episodio 2, «La costurera», [0:35:00], dirigido por Ramón Campos y Gema Neira, emitido 2017-2023, Netflix.

35 Sánchez-Sicilia, 2018.

36 Recuerda al texto de *El Emilio*, de J. Rousseau, sobreviviente desde la ilustración.

37 Los nombres de colores dados a las mujeres para relevar su acción moral de puras y sin mancha; además de su profesión de protectoras de la salud.

38 Lo diabólico asignado a una mujer por sus iguales, cuando ejercen el poder «natural» al hombre.

39 Rama, *La ciudad letrada*.

40 Recreado en la telenovela o el «culebrón peor que una de Corín Tellado», como lo dice Margarita en *Galerías Velvet*, temporada 1, episodio 15, «La noche de la reina», [46:56].

en especial el de *La Cenicienta*⁴¹ —y el de príncipes y princesas—, cuya reactualización en diferentes hipertextos en estos últimos años es abrumadora en la producción hollywoodense y en Netflix. Así, estos siguen la misma macroestructura y cumplen las mismas funciones actanciales que señaló Vladimir Prop⁴² para el cuento popular. En consecuencia, tenemos la primera función: cuando el adulto o padre abandona al héroe para que enfrente los problemas y consiga su virilidad (Alberto pierde a su padre y debe enfrentar la bancarrota de la empresa), y la última, que corresponde a la solución del conflicto (el casamiento y el reconocimiento del hijo legítimo, masculino para continuar el orden patriarcal).

58

Como había anunciado, los personajes representados van a constituir dos grupos: aquellos que siguen las reglas y los que las rompen. Este personaje transgresor existe como un tercero no aceptado dentro de una distribución dicotómica resguardada dentro de la comunidad, por lo tanto, luego debe encasillarse en el par considerado como aceptado: el/la bueno/a. Su tipo de refutación puede darse a nivel diastrático (clase social), ético-moral o social-civil y sexual, también mezcladas. Todas estas transgresiones son penadas de diversa manera tanto en el cuerpo como en la psiquis; para ambas, «el dolor» o «la tortura» es un recurso y una purificación.⁴³

Aquí, mi análisis siguió el tipo de transgresión de clase y, así, tipifiqué a los personajes, sin olvidar la división dada por el mismo texto analizado, y me ocupé de las parejas heterosexuales. Dentro de la primera, es decir, la irrupción de una clase social en otra, tenemos a Ana y Alberto, cuyo castigo es el dolor infligido sobre su psiquis, pues son separados por tiempo-espacio en su niñez, pero en su adultez se da la lucha-agonía-renacimiento; por ello, la serie comienza en este punto. Asimismo, ella es una doble

41 Discutido en *Snow White & the Huntsman* (2016).

42 Pozuelo Yvancos, 2009.

43 Scarry, *The Body in Pain* (Nueva York: Oxford University Press, Inc., 1987).

transgresora, pues es una niña sin hogar, ya que sus padres habían muerto y fue criada por el tío, un vigilante del orden moral, y en el ambiente de las costureras; además, es una migrante de un pueblo (diferencia diatópica). Aspectos que en la época marcaban a los sujetos en determinada percepción y que, incluso, hoy son barreras consideradas para la aceptación en los círculos sociales o ciudadanos (modernos), puesto que la ciudad, aún, se erige como lo que podría llamarse una comunidad civilizada. Alberto, en cambio, es el hijo desobediente que por amor se va en contra de la ley paterna. Ese pecado es castigado con el accidente y el sentimiento de culpa por la decisión de su padre.⁴⁴

Ana sobresale por su carácter, temperamento y proyectos que la llevan a desear otro destino, en el que lo profesional y el amor son su transgresión; sin embargo, su ser se perfila como altruista, desinteresado y sacrificial —ella pide a Alberto que se case con Cristina para salvar a los empleados de las galerías, y que acepte la decisión del padre⁴⁵—. Es bella tanto en cuerpo como en alma. Su constante comportamiento moral y sacrificial le ayuda a vencer cualquier vicisitud y en la consecución de su pareja, amor y fortuna, para atenuar su ruptura del orden. En su caso, los logros laborales quedan en segundo plano, y, por eso, hay una elipsis en sus momentos de mayor triunfo, mientras que sus dolencias y castigos son detallados; incluso, indirectamente, hay una desaparición de la competencia, Alberto⁴⁶. Pero con su supuesta muerte⁴⁷, ella ratifica su condición de mártir —situación de dolor, oblación— y de madre abnegada para que el destino la «premie» con el retorno de su amor —Penélope moderna—. Esto llega cuando ella ha conseguido su consolidación económica y reconocimiento, es

44 Aunque a través de una carta entregada *post mortem*, recibe el perdón y el consentimiento para casarse con Ana. *Galerías Velvet*, temporada 1, episodio 16, «Cuenta atrás», [0:55:11].

45 *Galerías Velvet*, temporada 1, episodio 2, «La costurera», [1:14:54] / T1: E: 11, «Los restos del naufragio», [1:01:00].

46 *Galerías Velvet*, temporada 3, episodio 10, «Don't Say Goodbye», [1:03:46].

47 *Galerías Velvet*, temporada 3, episodio 12, «In Suspence».

decir, ha dejado de pertenecer a la clase baja para ascender, pues esta es la utopía que debe conseguirse en la ficción y en lo real, ya que ese mundo es el modelo para emular. En consecuencia, en esta narrativa se vuelve a explotar el arquetipo del amor romántico, el ángel del hogar, heredado desde la visión neoclasicista a imitación de la virgen María y los proyectos de nación del XVIII y XIX y de la división capitalista.

60 Otros personajes son Clara y Mateo. Ella como la chica arribista que usa sus encantos para seducir, y él como el señorito-galán, que embauca —acosa— a las jóvenes de clases bajas para satisfacer sus gustos y quien no piensa en compromiso ni formación de familia; aún es una especie de hijo de tres mamás; los mimos excesivos que recibía este tipo de personajes hacían de estos jóvenes los machistas, acosadores y burladores, debido a las licencias sociales permitidas a los hombres —sin importar la clase social—⁴⁸, que muy pocas veces fueron refutadas por la opinión pública⁴⁹; aunque, irónicamente, Mateo increpa esa actitud en su padre, él mismo la replica⁵⁰. Clara y Mateo son de comportamiento análogo, sin embargo, son juzgados de distinta manera, pues existe una focalización inquisidora para ella y una mirada de aprobación para él, pues un comportamiento de esa índole es una demostración de su virilidad. Pese a que se la presenta como a una mujer que desea ascender por sus medios intelectuales —estudia contabilidad—, no se deja de recalcar que esos logros los obtiene por su belleza física y coquetería para convencer de que se le permita transgredir espacios, como es el criterio dentro del mundo patriarcal; incluso, los enfoques de cámara hacen paneos de su silueta ceñida, en especial de su espalda baja, lo que no ocurre con el cuerpo de Mateo⁵¹:

48 Margarita es asediada por un galán casado en *Galerías Velvet*, temporada 1, episodio 16, «La noche de la reina».

49 Aresti, *Masculinidades en tela de juicio* (Madrid: Cátedra, 2010), 290.

50 *Galerías Velvet*, temporada 3, episodio 15, «Here's to the Bride and Groom?», [0:38:49].

51 Esto cambia cuando se enfoca el cuerpo fornido de Alberto, que se lo exhibe para un ojo femenino, pero vuelve a la virilidad hegemónica cuando se enfocan sus peleas.

es claro que es un dador y un espectador potencial androcéntrico, cuyo ojo y deseo sexual es agrado.

Otros personajes cuya transgresión se conoce luego son Rafael e Isabel, que en Cuba eran trabajadores. Luego, al hacerse rico él con el trabajo de ambos, la abandona y forma una nueva unión con Gloria, que pertenece a una clase alta y con ello limpia su pasado. Así regresa a España e integra la clase influyente y respetable.

Entre las transgresiones ético-morales, he resaltado el adulterio, cuyo tratamiento está relacionado con la violencia de género y con las licencias sociales. Ambas aparecen en la serie y, como en la sociedad, son tratadas para proteger la virilidad del hombre y condenar a la mujer. Así, esta se da tanto en la clase alta como en la baja, igual que entre las dos. En esta situación, la mujer cae bajo el rótulo de libertina y tentadora —«misoginia romántica»⁵²—, mientras él es disculpado, pues no es el iniciador —caso de Enrique y Patricia o ella y Jonás⁵³—. En él, este acto es relativo y empático para una construcción androcéntrica, por ello se lo encuentra en un cabaré, cuestión que en Mateo no es objeto de punición por ser soltero; más bien, se recalca su poder económico y masculino, mientras que la libertad es condenada en ellas. La pareja de doña Cayetana y don Francisco es una muestra palpable: ella debe aguantar los comportamientos del marido, pues es la costumbre, incluso, le secunda cuando él se fija en Luisa, la costurera, quien se lo declara para limpiar su honra, pero en vez de que ella le reclame algo, se convierte en su cómplice y hace que la despidan, convirtiendo a la otra mujer en culpable de la seducción.⁵⁴ Su desfogue es la compra de lujos, al igual que hace Bárbara, al sospechar la infidelidad de su marido

⁵² Errázuriz, *Misoginia romántica...*, 31.

⁵³ Ella también trasgrede la clase social, por sus encuentros con Jonás en *Galerías Velvet*, temporada 3, episodio 10, «Don't Say Goodbye». Al igual que lo hace Cristina con Víctor, el padre de su hija en *Galerías Velvet*, temporada 3, episodio 8, «Day and Night».

⁵⁴ *Galerías Velvet*, temporada 1, episodio 7, «The Wait», [0:47:30].

y el desamor por la hija, que rompió la tradición familiar de primogénitos varones.

En cuanto a las transgresiones sociales-civiles, están los intentos de asesinatos y muertes infligidas por los personajes a otros, los cuales, irónicamente, quedan sin resolver. Aunque, entre los primeros, el castigo es el retiro siquiátrico. En los segundos, ninguno es encontrado culpable. Y si he resaltado este hecho se debe a que todo acto de maldad está enfocado como parte de la esencia femenina, con lo que se cae en una reactualización del mito de Eva o de Salomé⁵⁵: la mujer es la culpable que incita al hombre a pecar, ya que el mal está en ella.

62

Así, si analizamos detenidamente tres situaciones que involucran personajes femeninos: primero, la transformación de Cristina en el personaje malvado, enemiga u oponente, cuyo ser vence su apariencia y se devela como la más inhumana, ya que es capaz de concebir un hijo de otro hombre para retener a Alberto, intenta matar con unas tijeras a Ana frente a todos, atenta contra el nonato de su rival, niega la verdad de la sobrevivencia de Alberto, se confabula con Carlos para que Ana se case con él, etc. La otra, cuando Patricia insinúa su deseo de formar una familia con Enrique si se quedara viuda, lo que desencadena el asesinato y muerte del esposo. Por último está Bárbara, quien entra en la categoría de la amiga perversa, pues influye negativamente en Cristina —la serpiente bíblica— y también traiciona a su esposo como venganza por sus infidelidades; él es similar a ella, pero queda claro, en la trama, a quién se disculpa.

El único personaje masculino supuestamente malo es Carlos, el posible príncipe azul de Ana —su encuentro replica la escena del zapato de *La Cenicienta*—, pero su alejamiento de la virtud ocurre por culpa de dos mujeres: Ana y Cristina, y nunca se lo inscribe como responsable directo (empatía masculina).

⁵⁵ Errázuriz, *Misoginia romántica...*

Asimismo, el único caso de increpación a la masculinidad hegemónica que puede equipararse con los acontecimientos en el contexto de la España de los años veinte⁵⁶ es el asesinato de don Francisco por Luisa, que recuerda los miles de casos en los que un señorito usaba el dinero para acosar sexualmente a una mujer; acto que casi siempre quedaba impune, pues se ponía hincapié — como ahora en casos de violación — en las supuestas fallas femeninas (vestimenta, carácter, lugares inapropiados...) como incitadoras del hombre.⁵⁷ Este personaje, Luisa, no tiene seguimiento, pero se prelude que entra en el mundo del espectáculo, lo que para la época — igual que hoy — no siempre le auguraba un final respetable. He aquí un tipo de venganza masculina para su infracción que, en sí, sería un acto de justicia desde una visión feminista, pues ella está defendiéndose de un acosador con la fuerza. Quizás se trate de un mínimo rasgo filtrado de las luchas que en esa época se perfilaban en lo histórico, en especial, en Francia.

La trasgresión sexual está enfocada en las rupturas de lo establecido socialmente, en cuyo ámbito se admiten parcialmente ciertas cuestiones y se condenan otras. Por ejemplo, hay cuestiones que se evidencian en la pareja de doña Blanca y Max, cuyo romance es mal visto por la sociedad, pues se juzga la diferencia de edad de ella, lo que filtra un punto de vista que refracta ciertas tradiciones españolas validadas en las mentalidades de los escritores del guion. El pecado es perdonado cuando ella elige a un pretendiente de su misma edad que le devuelve su honra, caso que ocurre en la continuidad de la serie, en *Velvet Collection*⁵⁸, en la que ella pasa a ser una mujer abnegada con don Emilio. Recuérdese que la soltería en una mujer no es signo de buena reputación, cuestión que vuelve a ser parte del prejuicio contra las mujeres, cuyo valor solo depende de una imagen masculina y del matrimonio heterosexual

⁵⁶ Aresti, *Masculinidades...*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Continuación de la serie (2017). Solo transmitida por Netflix, pues la coproduce.

o la maternidad, y que se convierte en argumento defendido con la reinterpretación de un tiempo ido, para persuadir a las nuevas generaciones. En la pareja de De la Riva y el actor, nos encontramos con una homosexualidad, sugerida pero no defendida, debido a la persecución de la época, que aún perdura en lo simbólico. Asimismo, su profesión reitera un estereotipo fundado en ese tiempo, aunque con el deseo de Jonás se abre la opción para desnaturalizar esa identidad.

Las parejas que no transgreden y obedecen las normas son Rita y Pedro, que replican la construcción familiar de sus padres y del pueblo. Su calidad de mujer enferma va acompañada de su sabiduría —como en la narrativa finisecular, necrofilia—; el esposo, empero, será un transgresor desde su condición de viudo; él plantea una nueva masculinidad, que debe suplir una ausencia, aunque, antes, está abierto a leer libros de cómo cocinar y cuidar a un hijo⁵⁹; igualmente, es explícito en mostrar sus sentimientos —llanto—, pero no se ve dispuesto a seguir cambios drásticos —la tradición pesa—. Con este personaje se presentaría un gesto inclusivo y cuestionador de ese tiempo pasado, mas su actuar es secundario y opacado por lo hegemónico.

64

Caso: la única novela de José Martí

En *Lucía Jerez*, la historia replica la sociedad aristocrática —alta— de la Cuba decimonónica en cuyo ámbito se opta por personajes como las/los jóvenes casaderos, que no llegaban a los veinte años. Aquí, no aparecen ni viejos ni niños. La narración se construye a partir de un narrador omnisciente, como en la mayoría de los textos de la época, porque era indispensable esta conciencia regente para la determinación de las voces en la diégesis bajo una que los dominaba y distribuía sus roles.

⁵⁹ *Galerías Velvet*, temporada 1, episodio 8, «Day and Night».

Es cierto que en este texto hay muchas innovaciones estilísticas, que no pertenecían a la novela naturalista ni realista, en boga en los años de su aparición, sino a las de vanguardia, pues presenta «su extraordinaria capacidad por el retrato psicológico»⁶⁰, lo que le acerca a la tendencia surrealista, porque escuchamos las elucubraciones de la protagonista antes de su trágica decisión⁶¹.

Por ello, las descripciones con las intervenciones de la voz del narrador son enjuiciadoras y guían el relato para construir las representaciones esquematizadas de los personajes: «Pero la señora de Ramírez, ¡cómo había tenido el valor de ir vestida con los colores del partido que *fusiló a su esposo!*»⁶². Incluso se filtra un punto de vista cuasimisógino, cuando se afirma de las figuras femeninas que son «la zorra astuta, la culebra venenosa...»⁶³, con cuyas acotaciones se influye por las opiniones y en la consolidación de subjetividades, que trasluce el mundo arquetípico validado para lo femenino. Aquí, estamos frente a un narrador masculino, imperante en el supuesto escrito de una mujer.

Ahora, cuando el narrador se refiere a los personajes masculinos, estos son ponderados en las cualidades sociales validadas en la época. Si analizamos profundamente el texto, en este relato se persuade al hombre para que sea intelectual y patriota, mientras que la mujer es la tentadora que atufa la acción del héroe. Así, se refiere a la obligación heterosexual del casamiento para Juan Jerez:

Estaban las tres amigas en aquella pura edad en que los caracteres todavía no se definen: ¡ay, en esos *mercados* es donde suelen *los jóvenes* generosos, que van en busca de pájaros azules, atar su vida a *lindos vasos de carne* que, a poco tiempo, a los primeros calores fuertes de la vida, *enseñan la zorra astuta, la*

60 Ivan Schulman, «Prólogo, *Lucía Jerez: una novela de la modernidad decimonónica*». Como se citó en José Martí, *Lucía Jerez* (Buenos Aires: Stokercero, 2005), xvii.

61 Revisar estas páginas. Martí, *Lucía Jerez*, 165-166.

62 Martí, *Lucía Jerez*, 111-118.

63 *Ibid.*

culebra venenosa, el gato frío e impasible que les mora en el alma!
[cursivas añadidas].

[...] *aquel amantísimo corazón* [Juan], que sobre todo desamparo vaciaba su *piEDAD* inagotable, y sobre toda *humildad, energía o hermosura* prodigaba apasionadamente su amor, había cedido, en su vida de libros y abstracciones, a *la dulce necesidad, tantas veces funesta, de apretar sobre su corazón una manecita blanca* [una mujer]. [cursivas añadidas].⁶⁴

En sí, la voz martiana de la prosa utiliza este recurso para educar y abogar por su proyecto de nación⁶⁵, donde ejerce de intelectual-observador (Molina 2013), que tenía la obligación de mostrar la «verdad». Por lo tanto, el narrador es la refracción del autor, a su vez el vocero de un dador invisible, la sociedad androcéntrica de la modernidad, que perduraba desde siglos anteriores, en especial desde el XVIII, cuando se ideó las sociedades perfectas. Así, lo que él hacía era cumplir como voz de autoridad.⁶⁶

66

Se debe enfatizar que la intervención de las voces masculinas es corta, reflexiva y decisiva. Asimismo, los temas son del ámbito político, intelectual y crítico-social, es decir, de su espacio asignado socialmente. En este punto, la diferencia con *Velvet* es que Mateo y Alberto conversan de sus problemas emocionales y no de lo político o intelectual, como lo dictaminaba el estereotipo, pero la toma de decisiones —el último golpe— los vuelve a enmarcar en ese rol de autoridad.

Ahora, cuando nos centramos en las voces femeninas dentro de la diégesis, estas están enfocadas con detalle y sus argumentos son extensos. Cada una descrita en su posición antagónica y de rivalidad —el ángel o demonio para ellos—, no obstante, todas las mujeres aparecen físicamente dotadas de belleza —la principal

⁶⁴ Martí, *Lucía Jerez*, 115.

⁶⁵ Guerra, *The Myth of José Martí* (Carolina del Norte: The University of North Carolina Press, 2005).

⁶⁶ Rama, *La ciudad letrada*, 2002.

cualidad femenina validada tanto hace un siglo como hoy⁶⁷—. Sin embargo, la espiritual es la que no llega a poseer ninguna, pues en esta novela es una cualidad masculina. Por ello, el narrador afirma: «La bondad es la flor de la *fuerza*»⁶⁸, en cuya enunciación la fuerza es el hombre, por lo que la bondad es un producto natural del hombre, es su «flor».

Este recurso de darle el poder de la voz a la mujer en la diégesis no tiene una intención dialógica como ha expuesto M. Bajtín⁶⁹, sino que está relacionada con el deseo de mostrar la condenación de ella con sus propias palabras y dejar ver lo no aceptado, es decir, lo repudiable en la mujer dentro del sistema de nación anhelado por Martí⁷⁰ y por los escritores fundacionales; así causaban impacto, repulsión y persuasión. A esta mujer mala o diabólica se le daba características inhumanas y animalizadas, incluso, se enfocaba cierto desvío y se las calificaba como «hombrunas»⁷¹. Esta representación se explotó en el XIX —y sigue—. Así, se acallaba cualquier voz feminista y antimisógina que daba otra figuración diferente a la romántica.

La idea de que ellas eran las causantes de la fatalidad fue uno de los temas recurrentes en la narrativa decimonónica en el arte icónico y en el de las bellas letras⁷² y perdura en las reactualizaciones televisivas —Cristina, en *Velvet*, es la culpable de su destino y el de los otro/as de su clase y de la subalterna—.

Entonces, ¿Martí solo cumplió con ese canon impuesto por el editor del diario o cumplía con un deseo por conservar a la mujer latinoamericana en esquemas arcaicos?

67 En *Velvet*, la constitución física inscribe un determinado cuerpo moderno, reiterado en la mayoría de series, donde se pondera la delgadez y la belleza física, asimismo, una determinada edad —joven— e identidad racial, similar en las dos clases sociales y ambos géneros.

68 Martí, *Obra literaria* (Venezuela: Ayacucho, 1978), 115.

69 Bajtín en Reyes, 1994.

70 Guerra, *The Myth...*

71 Emilio, Bejel, «Amistad funesta de Martí: la 'mujer hombruna' como amenaza al proyecto nacional», *Confluencia*, 21(2) (2006).

72 Errázuriz, 2012.

En la relación actancial que permite que nos enfocamos en las parejas heterosexuales potenciales, es decir, en las jóvenes casaderas, revisemos los tres personajes femeninos: Ana, Lucía y Sol.

Ana es la voz reflexiva y la que pone la armonía en el resto de voces femeninas, mas ella está próxima a morir⁷³; es la que vigila el cumplimiento de lo establecido. Por eso, sus intervenciones buscan este propósito y su sapiencia la asemeja a las «casadas», pues obtiene la inteligencia por refracción, ya que esta es privativa del hombre, es decir, por relación universal⁷⁴ de «los poseedores de la inteligencia»⁷⁵: «Ana retuvo un instante en su mano delgada la de Pedro, y con aquellos derechos de *señora casada* que da a las jóvenes la cercanía de la muerte»⁷⁶. Incluso es quien puede increpar la actitud de ciertos hombres —Pedro— y exigir respeto para sus amigas —similar perfil es reinterpretado por Margarita en *Velvet*—.

68

En cuanto a Lucía, ella es todo lo contrario que Ana. Es la transgresora ético-civil (mata) y sexual (deseo homosexual). Su voz es la que tiene más espacio en la diégesis y es construida como estridente, pues causa desarmonía al conjunto de la obediencia y de lo que es ser femenino. Por ello, este tipo de mujer era el repudiado y expulsado.⁷⁷ Ella se devela como una conciencia diabólica y

73 Para la época, la utilización de la imagen de la mujer enferma y agonizante se convirtió en un símbolo (Peluffo 2003). Su cuerpo pálido, frágil y desvanecido, incitaba el erotismo masculino y el romance idílico, que la convertía en el ángel con reminiscencias de la imagen mariana y la literatura clásica o renacentista (la musa y Dante Alighieri). Hoy, esa imagen perdura en textos populares como la balada *Bendita tu luz* (Maná, 2006, pista 7). Según J. Camacho (2001), esta representación, recurrente en el modernismo y en producciones posteriores, retomaba a la Mignon —necrofilia—, personaje de la novela de Goethe y reinterpretada en el «ángel del hogar»: esta viene hasta hoy con las cualidades ético-morales, al servicio del amado, esposo, enamorado, etc., donde prevalece el cuerpo adolorido, recurrente en la literatura como lo sacrificial de Cristo (Scarry, Scarry, *The...*, 1987).

74 Butler, *Bodies that Matter...*

75 José Martí, *Obra completa*, 14.

76 Martí, *Lucía Jerez*, 117.

77 Bejel, «Amistad funesta de Martí: la 'mujer hombruna' como amenaza al proyecto nacional». *Confluencia*, 21(2) (2006): 1.

deseante, pues muestra su voluntad imperiosa, fingida, mentirosa, manipuladora, envidiosa, asfixiante, chantajista, injusta — similar comportamiento de Bárbara y Cristina, en *Velvet*—. Po ese motivo, el narrador deja que ella misma se construya —o destruya—⁷⁸.

Detengámonos en el poder de desear, ya que es una facultad prohibida para la mujer dentro de una sociedad universalizada como androcéntrica: solo el hombre —el narcisista por excelencia— puede ejercerlo, ya que lo convierte en el sujeto cognoscente y en el eje desde donde existen los objetos, uno de los cuales es la mujer y su cuerpo.⁷⁹ Mostrarla con esta cualidad de poder la hace aniquiladora del «orden natural»⁸⁰. El detalle en sus intervenciones es un recurso para poner hincapié en su calidad de transgresora y provocar catarsis en la potencial lectora:

Juan yo no sé qué es, ni sé para qué te quiero, aunque sí sé que te quiero por lo mismo que vivo, y que si no te quisiera no viviría. Y mira, Juan, te miento; ahora mismo te estoy mintiendo, yo creo que no sé por qué te quiero, pero debo saberlo muy bien, sin notarlo yo, porque sé por qué pueden quererte los demás. Y como si te conocen, han de quererte como yo te quiero, ¡no me regañes Juan!, ¡yo no quisiera que tú conocieses a nadie! ¡Yo te querría mudo, yo te querría ciego: así no me verías más que a mí, que le cerraría el paso a todo el mundo, y estaría siempre ahí, y como dentro de ti, ¡a tus pies donde quisiera estar ahora! ¿Tú me perdonas, Juan? Luego, yo no soy soberbia, y no creo que yo sólo soy hermosa: ¡tú dices que yo soy hermosa!, yo sé que fuera de mí hay muchas cosas y muchas personas bellas y grandes; yo sé que no están en mí todas las hermosuras de la tierra, y como a ti te caben en el alma todas, y eres tan bueno que te he

78 Martí, *Lucía Jerez*, 149.

79 Mitzi Soria Mora et al., «La construcción de la identidad de género a través de estereotipos televisivos», *PsicoEducativa: Reflexiones y Propuestas*, 3(6) (2017): 23–88.

80 Bardotti, 1991.

visto recoger las flores pisadas en las calles y ponerlas con mucho cuidado donde nadie las pise, creo, Juan, que yo no te basto, que cualquier cosa o persona hermosa, te gustaría tanto como yo, y odio un libro si lo lees, y un amigo si lo vas a ver, y una mujer si dicen que es bella y puedes verla tú. Quisiera reunir yo en mí misma todas las bellezas del mundo, y que nadie más que yo tuviera hermosura alguna sobre la tierra. Porque te quiero, Juan, lo odio todo. Y yo no soy mala, Juan; yo me avergüenzo de eso, y luego me entran remordimientos, y besaría los pies de los que un momento antes quería no ver vivos, y de mi sangre les daría para que viviesen si se muriesen; ¡pero hay instantes, Juan, en que odio a todas las cosas, ¡a todos los hombres y a todas las mujeres! ¡Oh, a todas las mujeres! Cuando no estás a mi lado, y pienso en alguien que pueda agradar tus ojos u ocupar tu pensamiento, créemelo, Juan; ¡ni sé lo que veo, ni sé qué es lo que me posee, *pero me das horror*, Juan, y te aborrezco entonces, y odio tus mismas cualidades, y te las echo en cara, como ayer, para ver si llegas tú a odiarlas, y a no ser tan bueno, y si así no te quieren! Eso es, Juan, no es más que eso. A veces, y te lo diré a ti sólo, sufro tanto que me tiendo en el suelo en mi cuarto, cuando no me ven, como una muerta. Necesito sentir en las sienas mucho tiempo el frío del mármol. Me levanto, como si estuviera por dentro toda *despedazada*. Me muero de una *envidia* enorme por todo lo que tú puedas querer y lo que pueda quererte. Yo no sé si eso es malo, Juan: ¿tú me perdonas?⁸¹

Yo me veo, sí, yo me veo. ¿Qué es lo que tengo, que me parezco fea a mí misma? Y yo no lo soy, pero lo estoy siendo. Juan lo ha de ver; Juan ha de ver que *estoy siendo fea*. ¡Ay!, ¡por qué tengo este miedo!⁸²

Así autodescrita, Lucía se condena a sí misma porque se muestra como una conciencia ni bella ni digna para la sociedad o el amor de

81 Martí, *Lucía Jerez*, 149. (Las cursivas no constan en el original).

82 Martí, 2005, 165.

Juan — igual comportamiento presenta Cristina—. Es decir que toda transgresora de las normas superiores tiene un fin trágico y es culpable de afectar a sus allegados. Igual suerte tenían las que querían ser solteras, intelectuales o invadían el espacio público-político — las «marciales» o las «Bachilleras» o, luego, las «Sinsombrero»⁸³.

En sí, las intervenciones femeninas las representaban dentro del perfil de la mala, histérica o bruja, pues se seguía el criterio misógino romántico⁸⁴. Asimismo, sus charlas se enfocaban en la superficialidad (crítica de vestidos y conocidos), puesto que esos temas se estereotipaban como «natural» al ámbito femenino — según ellos—.

Sin embargo, esta acción de transgresión en manos de una figura masculina es heroica, pues el propio Juan rompe con lo que se cree que es lo regente para un aristócrata y rico (altruismo por los pobres). Sin embargo, las transformaciones no están disponibles para todos, ya que, en el caso de esta novela, se replican los roles de género, lo que denota un doble discurso —o moral—, porque se actúa de distinta manera cuando el mismo hecho es realizado por un hombre o por una mujer, lo que es legitimado en las sociedades androcéntricas.⁸⁵

La otra voz que he resaltado es la de Sol del Valle o Leonor, cuya presencia manipulable está a expensas de la protagonista. Ella es descrita como la belleza suma, el ángel, pero esa característica va a ser su tragedia, porque despertará amor y odio en Lucía. Será su doble y su rival, por eso la mata —igual argumento se usa en *Velvet* o en el hipotexto del cuento de hadas—. Como es una conciencia subyugable, sus parlamentos son cortos y sus intervenciones están filtradas por los deseos de la «mujer hombruna»⁸⁶.

En este marco de voces femeninas de clase alta, debo resaltar la única presencia de la india que es una sirvienta con ciertos privilegios, Petrona Revolorio, quien tiene una sola intervención,

83 Molina, *Mujeres...*

84 Errázuriz, *Misoginia romántica...*

85 Mayorga, *Feminismo*.

86 Martí, *Lucía Jerez*, 158-159.

a partir de la cual se recalca cuál debe el mandato para las mujeres, sin diferencia de posición o raza: la belleza — tanto física como psicológica, aunque esta última nunca es obtenida— y lo servicial. Incluso, se alude a un fetiche: el «pie pequeño»⁸⁷.

Era mujer robusta y de muy buen andar, aunque esto lo hacía sobre unos pies tan pequeños que no había modo de que Petrona llegara a ver a “sus niños” sin que le pidieran que los enseñase, [...]. Era el rostro de facciones graciosas y menudas, de tal modo que la boca, medio abierta en el centro y recogida en dos hoyuelos a los lados, no era en todo más grande que sus ojos.

Además, se cae en el estereotipo de clase, en el cual las sirvientas causan revoltijos. De ahí su apellido, pues es la lengua lo que revuelve tanto con los diminutivos como con los aumentativos exagerados:

72

¡Mi niña: mírenla que galana está hoy: se lo voy a decir al niño Pedro que nos dé un baile de convite a las señoras, y vamos a sacarla a bailar con el niño Pedro! ¡Y él sí que es galán también, el niño Pedro! —Mire, mi niña: no le traigo de esos jazminotes blancos, porque los de acá huelen muy fuerte; pero aquí le pongo, en este vaso azul, esos jazmines de San Juan, que acá se dan todo el año y huelen muy bien de noche. Con que, mi niña, prepárese para el baile, y que le voy a prestar un chal de seda encarnada que yo tengo, que me la va a poner *más linda*⁸⁸ que la misma niña Sol.⁸⁹

Así, en esta única novela de José Martí, las conciencias femeninas reflejan lo que se esperaba de la mujer y del hombre en las res-

87 Martí, *Lucía Jerez*, 163.

88 Ella recalca aquella metonimia que se valora desde una visión sexista: la misma mujer valida aquello que la subyuga, así se reactualiza ese aprendizaje y se lo acepta. Nota del autor.

89 Martí, *Lucía Jerez*, 163.

pectivas épocas. Las expectativas respecto de los dos géneros eran muy similares, por corresponder al mismo imaginario que parte del conocimiento inmutable para lo romántico y afectivo heterosexual⁹⁰, aunque la emoción derivada de estas concepciones no se relacionaba con la propugnada por el movimiento romántico.

En la actualidad, hay una reproducción de esta narrativa, lo que incide veladamente en la eternización de los roles de las mujeres. Si miramos con ojos críticos las series de la televisión de paga como Netflix podemos analizar estas utilidades que educan en una suerte de currículo oculto a los hombres y mujeres del siglo XXI, con esquemas tradicionales. Así, pues, demos un ojo y oído crítico a algo que aún subsiste en la narrativa de *Velvet* y otras series, cuya macroestructura, focalización y representación de los personajes es hipertextual, como *El mundo oculto de Sabina (remake, 2018)* o *The White Witch (2015)*, donde se retoma la asignación de bruja⁹¹, cuyo libre albedrío está en elegir ser la destructora, devoradora de hombres o ser la blanca y buena que está al servicio del hombre (Cassie Nightingale) y soluciona todos sus problemas —la mujer «estrella» o con «entrañas» de Martí—, además de complementar su actuar con los roles de profesional y de madre. Cabe recalcar que la mujer actual debe combinar obligatoriamente un triple trabajo, el naturalizado (esposa y madre) con el laboral remunerado o de voluntariado —destino perfilado para su hija (Grace Russell)—. En cambio, para el hombre, es un mérito encomiable que apenas se ocupe de sus hijos, cuando es jefe de familia. Aunque, con esta inserción se está cuestionando, en algo, la masculinidad hegemónica —Sam Radford busca un trabajo que le deje tiempo para estar con su hijo, Nick—.

90 Galán, «Construcción de género y ficción televisiva», *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación*, 28 (2007).

91 Recordemos la gran popularidad alcanzada con esta estructura narrativa —mujer ángel versus mujer malvada, con grandes intervenciones de su voz y hombres partícipes solo en el poder y como el *kydos*— en muchas telenovelas de gran *rating* como *Elif* (2014).

Conclusiones

En conclusión, me he enfocado en la serie televisiva *Velvet* y en la novela decimonónica *Lucía Jerez*. Ambas crean una narrativa eternizada como mito erudito, en el que se replica la rivalidad femenina por el amor heterosexual —discurso romántico—. Ellas, los personajes femeninos, demuestran su bondad, abnegación y sacrificio para lograr ese sitio⁹², para, así, poder consumir su maternidad. Como la meta última y única femenina está la de alcanzar el lugar de una princesa —divinizada—. Si no es así, recibirán el castigo, que es el desamor y el desprecio del amado; pueden ser madres, pero no tienen la figura masculina que las respalde y les dé apellido o la legitimidad. Asimismo, si eligen ser profesionales, su ser se deslinda de lo considerado como lo natural femenino y se las encasilla como seres monstruosos e insaciables, como es Sara Ortega de *Velvet* o Irene Larra en el *Misterio del Tiempo*.

74

A diferencia de lo que ocurre en *Velvet*, en *Lucía Jerez*, a la mujer se la inscribió como la mala, la culpable de su desgracia y la de los personajes masculinos. La maternidad no llegó a ningún personaje, ya que se las encasilló en ser las pérfidas y diabólicas, pues la protagonista mató y demostró un amor homoerótico, lo que la expulsó del mundo social. Por lo tanto, su exterminio es la lección dejada por esta novela en la que Juan pierde por culpa de lo femenino. Un pensamiento drástico, aniquilador y violento para persuadir a la joven de la época sobre su supuesta esencia de pecado.

Las narrativas analizadas, por su tema romántico, producen una afinidad con el público que se identifica con una vivencia personal. A partir de esta catarsis, se incide en un aprendizaje social (androcéntrico, misógino y colonial, incluso xenofóbico), tanto para hombres como para mujeres. Así, se reiteran los roles de género, propugnados por el sistema androcéntrico de las sociedades

⁹² Con este mismo perfil está Weebo, un robot feminizado en la película *Flubber* (1997).

occidentales y orientales. Entonces, la labor está en cambiar la escenografía romántica e incluir las diferentes realidades de los seres humanos del siglo XXI. Ya no la relación del amo/esclavo o las utilidades del cuerpo femenino para protestar con los mismos discursos de los sistemas opresores, tan arraigados en muchas mujeres que caen en lo que Mayorga llama el *mujerismo*.

La similitud percibida certifica que el paso del tiempo no cambia lo simbólico, pues el temor y la misoginia perduran en el discurso narrativo, ya que este reactualiza una misma macroestructura, según la cual la invención queda supeditada a la repetición de hipotextos antiguos y, así, se cumple con el papel de dispositivos de un sistema androcéntrico, que emplea lo catártico para su *statu quo*.

Bibliografía

- Aresti, Nerea. *Masculinidades en tela de juicio*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Austin, John. En *Pragmática lingüística*. Edición de Graciela Reyes. Madrid: Montesinos, 1994.
- Bajtín, Michel. En *Pragmática lingüística*. Edición de Graciela Reyes. Madrid: Montesinos, 1994.
- Bejel, Emilio. «Amistad funesta de Martí: la 'mujer hombruna' como amenaza al proyecto nacional». *Confluencia*, 21(2) (2006): 2-10.
- Bosch, Esperanza et al. *Violencia contra las mujeres: el amor como coartada*. Barcelona: Anthropos, 2013.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of "Sex"*. Nueva York: Routledge, 1993.

- Campos, Ramón y Gema Neira, dir. *Galerías Velvet*. Todas las temporadas. Emitido de 2017 a 2023 en Netflix.
- Errázuriz Vidal. *Misoginia romántica, psicoanálisis y subjetividad femenina*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012.
- Foucault, Michel. *Histoire de la Sexualité 1*. París: Gallimard, 1976.
- . *Los anormales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Galán Fajardo, Elena. «Construcción de género y ficción televisiva». *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación*, 28 (2007): 229-236.
- Guerra, Lilian. *The Myth of José Martí*. The University of North Carolina Press, 2005.
- hooks, bell. *El feminismo es para todo el mundo*. Traficantes de Sueños, 2017.
- Martí, José. *Lucía Jerez*. Buenos Aires: Stockcero, 2005.
- . *Obra literaria*. Venezuela: Ayacucho, 1978.
- Maryorga, Magdalena. *Feminismo*. Quito: Mayor Books, 2022.
- Molina, Antonio. *Mujeres y hombres en la España ilustrada*. Madrid: Cátedra, 2013.
- Peluffo, A. e I. Sánchez Prado (Eds.). *Entre hombres: masculinidades del XIX en América Latina*. Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2010.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Propp, Vladimir. *Pragmática lingüística*. Edición de Graciela Reyes. Madrid: Montesinos, 1994.
- Pryce, Craig et al. (creadores) y Catherine Bell, et al. (prod.). *The White Witch*, emitido de 2015 a 2023 en Netflix.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Estados Unidos: Ediciones de Norte, 2002.
- Sánchez-Sicilia, Alejandro. «Amor, posmodernidad y perspectiva de género: entre el amor romántico y el amor líquido». *Investigaciones Feministas*, 9, (2018): 151-171. Doi: <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/58143>

- Scarry, Elaine. *The Body in Pain*. Nueva York: Oxford University Press, Inc., 1987.
- Schulman, Ivan. «Prólogo, Lucía Jerez: una novela de la modernidad decimonónica». En *Lucía Jerez*. José Martí. Argentina: Stokercero, 2005.
- Soria Mora, Mitzi *et al.* «La construcción de la identidad de género a través de estereotipos televisivos». *PsicoEducativa: Reflexiones y Propuestas*, 3(6) (2017): 23-88.
- Van Dijk, Teun. *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI, 2007.

Rosario de Fátima A'Lmea Suárez

Poeta, ensayista ecuatoriana e investigadora independiente. Es Ph. D. en Literatura Hispanoamericana. Trabajó en PUCE, UPS y UCE. Ha publicado seis libros. Sigue la línea de género en lo literario. Ha sido invitada a ponencias y conferencias sobre poesía y género en el ámbito nacional e internacional. Ha curado y editado filológicamente la poesía de la autora Aurora Estrada i Ayala. Su última investigación se centró en los rasgos de género en la lírica completa de José Martí. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7087-0368>