Ámbitos Feministas

Revista Crítica Multidisciplinar Anual de la Coalición *Feministas Unidas*

EDITOR
Inmaculada Pertusa
Western Kentucky University

ASSOCIATE EDITOR
Carmen de Urioste
Arizona State University

EDITORIAL BOARD
Debra Castillo, *Cornel University*
Flavia Company, *Writer*
Margaret Jones, *University of Kentucky*
Beth E. Jörgensen, *University of Rochester*
Amy Kaminsky, *University of Minnesota*
Candyce Leonard, *Wake Forest University*
Magdalena Maíz Peña, *Davidson College*
Marina Mayoral, *Universidad Complutense de Madrid; Writer*
Kathleen McNerney, *West Virginia University*
Nina Molinaro, *University of Colorado at Boulder*
Geraldine Nichols, *University of Florida*
Marielena Olivera, *Universidad Nacional Autónoma de México*
Maria Payeras Grau, *Universitat de les Illes Balears*
Diana Rebolledo, *University of New Mexico*
Reina Roffé, *Writer*
Ana Rueda, *University of Kentucky; Writer*
Melissa Stewart, *Western Kentucky University*
Ivonne Gordon Vailakis, *University of Redlands; Writer*

OFFICIAL HOST INSTITUTION FOR *ÁMBITOS FEMINISTAS*
Department of Modern Languages, *Western Kentucky University*

COVER DESIGN
Katherine Mitchell

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
IPS

FEMINISTAS UNIDAS

http://feministas-unidas.org

Founded in 1979, *Feministas Unidas* is a Coalition of Feminist Scholars in Spanish, Spanish-American, Luso-Brazilian, Afro-Latin American, and US Hispanic/Latin@ Studies. As an allied organization of the *Modern Languages Association* since 1981, *Feministas Unidas* sponsors panels at its annual and regional conventions. As an interdisciplinary alliance, we embrace all fields of study relating to Hispanic women.

***Feministas Unidas* Membership:**
Institutions $25, individuals $20, Students $10 per year.
http://membership.feministas-unidas.org

Newsletter: *Feministas Unidas* publish a biannual *Newsletter (Fall and Spring).*
ISSN 1933-1479 (print) ISSN 1933-1487 (on-line)

Feministas Unidas Newsletter welcomes books for review.
Send books and other materials to:
Carmen de Urioste-Azcorra
Book Review Editor
SILC-Spanish Program
Box 870202 Arizona State University Tempe, AZ 85287-0202

Ámbitos Feministas is the official critical journal of the coalition. Peer Reviewed. Printed. Published annually in the fall. http://ambitosfeministas.feministas-unidas.org

EXECUTIVE BOARD 2011-2013

President, Inmaculada Pertusa, *Western Kentucky University*
Vicepresident, María G. Calatayud, *North Georgia College and State University*
Newsletter Editor, Dawn Slack, *Kutztown University of Pennsylvania*
Book Review Editor, Carmen de Urioste-Azcorra, *Arizona State University*
Secretary, Cynthia Margarita Tompkins, *Arizona State University*
Treasurer, Candyce Leonard, *Wake Forest University*
Ámbitos Feministas Editor, Inmaculada Pertusa, *Western Kentucky University*
Ámbitos Feministas, *Associate Editor*, Carmen de Urioste-Azcorra,
Arizona State University
News / Blog Moderator, Maria DiFrancesco, *Ithaca College*
http://blog.feministas-unidas.org

Ambitos Feministas (ISSN - pending) copyright@2011 by *Feministas Unidas*. Dr. Inmaculada Pertusa, editor. Department of Modern Languages, 1906 College Heights Blvd. #31029. Western Kentucky University. Bowling Green, KY 42101.

Ámbitos Feministas

Revista Crítica Multidisciplinar Anual de la Coalición *Feministas Unidas*
Número I Otoño 2011

ÍNDICE

A MODO DE PRESENTACIÓN

CRÍTICA

María Claudia André
Victoria Ocampo and Evita Perón: Building Bridges, Constructing a Nation 9

Rosana Blanco Cano
Intimidad, deseo lésbico y representación en el nuevo cine mexicano: *Así del precipicio* (Teresa Suárez, 2006) 25

Joan F. Cammarata
The Transnational Legacy of Early Modern Iberian Women 45

Elena Castro
Identidad *queer* en la poesía de Concha García 59

Kathleen McNerney
Mercè Rodoreda: War Stories 69

María Payeras Grau
La voz del silencio en Nuria Parés 77

Rebecca J. Ulland y Rovert Vest
"La flor de la Plata:" Re-Imagining Manuela Rosas 91

Margarita Vargas
Disrupting Motherhood/Restructuring the Nation: Diana Raznovich's *Casa matriz* 105

Itzá A. Zavala-Garrett
Las hijas de Yocasta: relaciones conflictivas entre madres e hijas en *Balún Canán* y en *Como agua para chocolate* 119

FIRMA INVITADA
Reina Roffé
Entre mujeres: Diálogo con Cristina Peri Rossi 135

CREACIÓN
Critina Peri Rossi
Box Número 7 151

A modo de presentación

Inmaculada Pertusa, *editora* y Carmen de Urioste, *editora asociada*

Este número inaugural de *Ámbitos Feministas* abre un espacio critico y creativo para el intercambio de nuevas ideas, visiones y propuestas feministas en referencia a la producción en España, Brasil, Portugal e Hispanoamérica de escritoras y artistas plásticas y visuales. Desde un entorno multidisciplinario, queremos hacer constancia de su continuo empeño por conseguir que los espacios propios que construyen palabra a palabra, trazo a trazo, fotograma a fotograma, transciendan del entorno de lo privado, y por ello de lo limitado, y participen plena e igualitariamente en el espacio público que todavía se resiste a reconocer y aceptar su voz femenina con todo su valor y sentido.

Las editoras de *Ámbitos Feministas* consideramos necesario que, tanto escritoras y artistas como críticos, colaboremos en la difusión de nuevas y renovadas visiones feministas de la expresión de nuestra propia experiencia más allá de nuestros ámbitos cotidianos. Así mismo, creemos fundamental evidenciar las barreras que se siguen alzando a la participación de la mujer en el desarrollo de una sociedad justa y sostenible en cuanto a la integración de identidades de género plurales y alternativas. No basta con que se acepte teóricamente la igualdad de géneros (la eterna lucha de los movimientos feministas durante sus diferentes etapas); también se tienen que reconocer y aceptar en todas su manifestaciones públicas y privadas.

Ámbitos Feministas también quiere brindar un espacio dedicado a la creación literaria, animando a sí a todas las escritoras nóveles a compartir con nosotros su trabajo creativo. Como primicia, en este número, publicamos una colección de poemas inédito de la escritora uruguaya-española, Cristina Peri Rossi, a quien le agradecemos inmensamente su generosa contribución a la revista.

Quede expresad nuestra gratitud así mismo a tod@s l@s colegas que aceptaron nuestra invitación a participar en el primer número de *Ámbitos Feministas*,

enviándonos sus ensayos. Aunque no todos los estudios que recibimos han podido aparecer en este primer número, no por ello dejamos de reconocer la enorme contribución al desarrollo de la crítica feminista de cada uno de ellos.

Ámbitos Feministas se financia por una parte por medio de la cuota anual de la membresía y por otra, gracias al apoyo institucional y económico del Departamento de Lenguas Modernas de la Universidad de Western Kentucky que ha aceptado ser la sede oficial de la revista durante los próximos 5 años.

Sólo nos queda invitarles a que envíen ensayos críticos y/o textos creativos (cuentos, poesía) para su posible publicación en el número de otoño del 2012. Así mismo, pedimos su colaboración para participar en el proceso de evaluación tipo "peer review" de los ensayos recibidos. Quien estuviere intersad@ en servir en el proceso de evaluación, escriba a <ambitos.feministas@gmail.com> indicando su área de especialización.

CRÍTICA

Victoria Ocampo and Evita Perón: Building Bridges, Constructing a Nation

María Claudia André
Hope College

In Argentina, and throughout Latin America, the landscape of the essay has been mostly a domain of the male author; thus the social, political, and cultural construct of nationhood has predominantly been modeled through the masculine perspective. As feminist critic Diana Fuss examines, History –or "His Story"– is mostly a gender biased narrative that only renders significant the masculine historical experience at the expense of the feminine or feminist vision (106). Essays produced by women have historically been disregarded as subaltern interpretations, lacking their own intrinsic value and deemed unworthy of inclusion within canonical literature. In the past few decades, however, as Sara Castro-Klarén notes, "new feminist studies and the appearance of a substantial amount of texts written by women, have caused the reevaluation of canon formation narratives, legitimizing their voices and writing styles previously rendered as unimportant such as diaries, letters, testimonies and autobiographies"(4). Amy Kaminsky concurs that autobiographical accounts written by women might certainly be interpreted as the feminine alternative to the essay: "in Latin America the essay is an instrumental genre primarily concerned with the identification and elaboration of national or regional identity, but women have done their deal by writing their own vision – in the autobiographical mode" (144).

In this region, perhaps no two authors are more representative and more instrumental in foregrounding the autobiographical genre as means to challenge patriarchal notions of genre, history, and society than Argentines Victoria Ocampo and Eva Duarte de Perón. In the present essay, I explore the dynamics between Victoria and Evita, examining their discursive strategies and their personal interpretation of identity, nation, feminism, and culture overall. Using the autobiographical account as a locus for self-expression, these women present a feminine esthetic constructed upon the referents with which each identifies, and in turn, develop a personal writing style that defies traditional patterns of historiography and autobiography.

Victoria and Evita were two of the most prominent women of the twentieth century, not only in Argentina, but also in Latin America; Victoria in the cultural arena and Evita in the political, and as Doris Meyer sustains, "Nor is there any question that they were antagonists though they never exchanged a word" (1979 131). Yet, in spite of their opposing ideological and social backgrounds, the similarities between Victoria and Evita were nevertheless many. Both were conditioned by the society in which they lived, and both struggled to change it: Victoria was the first woman to join the Argentine Academy of Letters (1977), while Evita was the first woman to be nominated for a vice-presidential candidacy in Latin America. The two of them not only opposed the social customs of the times by challenging the power of the church and the state, but also fought fervently for the feminist cause in Argentina.

Theatre attracted them at an early age; whereas, Evita was able to pursue her dream, Victoria was not. Victoria, craving independence, left her sheltered and privileged background to live a life of own, away from her family's zealous scrutiny; Evita, pursuing her dream of fame and recognition, left the slums to move into riches (Matamoros 39). In her public discourses and her writings, Evita envisions a new nationalistic Argentina, financially solid, ruled by the proletariat, and free from the influence of foreign powers; Victoria's essays and testimonies, on the other hand, dig out the historical roots of a nation firmly based on the values and aesthetic vision of the European tradition. One imagines a community of educated elites and the other a community of the proletariat. Each one becomes a translator and a creator of culture: Evita for the working class, Victoria for the oligarchy. In their works, both of them relate to the readers and the Argentine community as a whole in familial terms: Eva as the mother of the nation, the Mother of the Land, and the sister of the *descamisados* [the shirtless ones], while Victoria embodies the spirit of the liberal daughter of the European thought. As outcasts, they broke the molds of gender and class in the country, negotiating the realms of the private and the public with impeccable diplomacy and wit.

Victoria: Argentina versus Europe

Victoria Ramona Rufina Ocampo was born on April 7, 1890, in San Isidro, Buenos Aires to one of the most aristocratic and prominent families of the Argentine society. In spite of the privileges of her class, she always felt dissatisfied

with her family's conservatism, the patriarchal oppression, and the limitations of an elitist education that could not completely satisfy her intellectual curiosity. In a letter to her best friend and confidant Delfina Bunge, she confesses, "As always, I am writing you to complain and say that life is stupid, the world unjust, destiny blind, 'society' idiotic, and nothing more.… I have almost everything anyone could want, but one thing disturbs me: intelligence" (Cited in Meyer 1979: 42). Unable to pursue a theatrical career, Victoria took advantage of those factors that oppressed her and subverted them for her own benefit. In 1920, to the dismay of her parents and the resistance of many men who discouraged the entry of women into literary circles, she started writing for *La Nación,* one of the most respected papers in Buenos Aires. So as to empower herself as a literary figure, in 1931, she founded *Sur*, magazine that featured the most prestigious intellectual groups of her time. With the aid of American author Waldo Frank and Spanish philosopher José Ortega y Gasset (by then director of *Revista de Occidente* in Spain), Victoria launched a cultural magazine that would circulate for more than forty years, publishing the works of renowned figures such as Gabriela Mistral, Virginia Woolf, Alfonso Reyes, Roger Callois (translator and director of *Lettres Francaises*), André Gide and Jorge Luis Borges. Due to the high quality of its publications, *Sur* would become one of the longest standing and most important literary and cultural magazines in Latin America, Europe, and the United States, running until 1970. Through the years, the magazine preserved both the cultural and the esthetic values of the European tradition, maintaining an unprecedented quality of literature. *Sur,* for Victoria, was a cultural bridge with which to sustain a dialogue between foreign and Argentinean authors. As she remarks, "The task of my life has been to bring together the works into which I was born in the flesh with the other worlds in which I was reborn in the spirit" (Cited in Meyer 1994: 61).

While alive, Victoria traveled around the world in the capacity of a cultural ambassador, receiving several awards and honors from international institutions; in 1977, she became a member of the Argentine Academy of Letters for her untiring labor as a champion for the arts and letters of Latin America. She died in San Isidro on January 27, 1979. What seems paradoxical, however, is that while Victoria's merit as a patron for the arts remains unquestionable, her essays published in *Sur* as well as her autobiographical accounts –collected in *Testimonios* (1935-1977) and in her *Autobiografía* (1979-1984) – have been underestimated, and consequentially, ignored by the literary critics. Only over the last two decades, her autobiographies started to be analyzed and recognized as the testimony of a liberal woman of letters who dared to challenge the social and moral conventions of her times. In Janet Greenberg's opinion, the marginality of Victoria's works from the circles of literary criticism lies in her erratic, repetitive, and confessional style of her accounts. As such, her writing reflects a clear contradiction between the author's personal experience as a writer and her authoritative tone as a director of a magazine that exclusively promoted the highest literary quality (131).

In these texts in which she openly speaks about her views on literature, feminism, nationalism, and authoritarianism, Victoria uses essay, literary criticism, chronicles, and epistolary references as narrative techniques to construct a very personal discourse; one that reflects her need of validation as a writer and as an intellectual from her *Sur* colleagues. Limited by the double anxiety of being a feminine writer in a profession ruled by men and inept in the use of the Spanish language, in her first volume of *Testimonios*, she justifies, "I've said that I do not take myself for a writer, I am totally ignorant about the occupation. I am a simple human being in search of expression" (41).

Placing herself as a referent of her own discourse and aware of her subaltern condition, Victoria skillfully negotiates and wins spaces that legitimize her authorial voice inside and out this intellectual borderland. Her essays, according to Meyer, were a sort of correspondence with her readers, anticipated dialogues and intellectual spaces "in which she could create a self and simultaneously invite another self to share her enthusiasms" (1994 60). Primarily, Victoria sought to construct a national identity as well as a vision of Argentine history and literary culture that could be matched vis-à-vis with Europe and the rest of the Americas. *Sur*'s project was basically to situate Argentina and South America within the Western cultural tradition, and to educate Europeans about the southern hemisphere as she realized that "for Europeans, South America was not another continent, but another world, a world of which they had little knowledge or understanding. Most of them were not only ignorant of its geography but also of its people" (Cited in Meyer 1979: 104).

To legitimize her own discourse and validate such a vision, in her narratives, she inscribes herself as a participant of the national history through her family lineage and her illustrious ancestry: "San Martín, Pueyrredón, Belgrano, Rosas, Urquiza, Sarmiento, Mitre, Roca, López… All were either relatives or friends" (*Testimonios I* 10). In this manner, as María Cristina Arambel Guinazú points out, Ocampo joins her ancestors in the process of creating the nation; through them, she goes back to the origins to better understand herself, her culture, and her society. For Arambel Guinazú, Victoria's plan is to delineate her multiple ancestry seeking to justify her own version of history as well as her own inscription within the Argentine literary circles. "In her autobiography, Ocampo elaborates her own identity, forming a *collage* of the texts, and, in doing so, she creates a textual space, an extension of the memory" (141). John King concurs with Arambel Guiñazú adding that for both, Jorge Luis Borges and Victoria Ocampo, "the history of Argentina was a family affair, a conflict between civilization of his father's side, equated with books and the English language, and the barbarism of his mother's lineage, synonymous with men of action and the Spanish language" (151). Victoria and Borges, as members of the Argentine oligarchy, embraced Juan Domingo Sarmiento's (1811-1888) liberalism; European model that equated economic development, material progress, and civilization. Such model, however, failed to integrate the outcast *gauchos,* the lower segments of society, and the proletariat, "the masses despite Sarmiento's literary, Romantic admiration

of gaucho skills, were a threat; brute forces that could be manipulated by a dictator […] popular symbols were perceived as backward and threatening" (King 1986: 8).

In her *testimonios* and in her articles published in *Sur,* Victoria fails to acknowledge not only these marginal sectors of the population, but also the new immigrant masses that, by the turn of the century, were flooding into the port of Buenos Aires. Hers is only a polarized perception of Argentina, one that expresses an exclusive and highly discriminatory view of the country's social composition. Yet, in spite of her elitist view, Victoria had a pluralistic approach towards international relations between Europe and Latin America. As Francine Masiello examines, in her works, Victoria assumes the role of a linguistic and cultural translator, a sort of ambassador from Europe and to Europe, interpreting and explaining the national discourse in her own particular terms. She emphasizes translation, quotation, and reinterpretation of the canonical texts of literary history as ways to turn around patterns of female stagnation, "rendering the image of the educated woman as an active *producer* of culture" (Masiello 160). She succeeds in providing an alternative to the masculine nationalist discourse, reading both her body and that of the nation as two entities in the process of formation. In doing so, she creates a highly self-reflective narrative as well as an "alternative female autobiography in which the individual determines national destiny" (Masiello 164). Victoria establishes a link with history through *female* relation, a connection that not only legitimizes her writing, herself, and her European heritage, but also inscribes her discourse within the history of Argentina. She becomes a cultural activist and a narrator for herself and of herself, acting as a transcriber for the nation's present and past. Attempting to explain the Argentine angst towards Europe, she writes:

> Men and women who suffer from the desert of America because we still carry Europe inside us, and who suffer from the suffocation in Europe because we carry America inside us. Exiles from Europe in America; exiles from America in Europe. A little group disseminated from the North to the South of an immense continent and afflicted with the same sickness, the same nostalgia that no change of place would definitely cure. (Cited in Meyer 1979: 110)

As a member of the colonized elite -and, perhaps, in favor of colonialism, Victoria takes a distant marginal position in order to find the roots and the origins of her own identity as a Latin American woman writer in/dependent from the colonial discourse. Although she was severely criticized for her elitist perspective, Victoria would never apologize for admiring Europe, and when authors like Nobel Prize winner, and close friend, Gabriela Mistral (1889-1957), reproached her for being *Frenchified,* and for writing in French, Victoria would respond that she had been raised with both English and French tutors, and that she was not comfortable writing in Spanish.

In her description of Victoria's character, Mistral mentions that there were several Victorias: one, the godchild of France; the other, the lover of the Mediterranean culture; and the third, a magnificent Argentine woman (*argentinaza*) "whom, as soon as she tosses away the mirror in which she contemplates and distorts herself at will, becomes completely and unexpectedly Argentine [...] This deceitful Victoria who carries in her soul and in her body the river Plate, the Pampas and the Martín Fierro, hides her Argentine soul behind the mask of Europe" (Cited in Meyer and Horan 275). Indeed, Mistral understood Victoria's paradoxical nature, she saw beyond the European façade and found, as she described in her own terms, a *criolla*, a *mujeraza*. Mistral interpreted Victoria's vision of Europe as a "lack of self-confidence, which we may call wisdom [...] Victoria is still not aware of the bad marriage that results when a passionate woman of Spanish speech expresses herself in French" (Cited in Meyer and Horan 279).

Significantly, despite her aristocratic background, Victoria usually identified herself as a *mestiza*, mix of European and Indian. In her acceptance speech to the Argentine Academy of Letters, Victoria placed her Guaraní ancestor, Agueda, with the names of other figures and friends she admired: writers Virginia Woolf and Gabriela Mistral. As Meyer notes, "Ocampo recognized the importance of both Gabriela Mistral and Agueda, her Guaraní ancestor, in her own life. It was highly appropriate, she said, that she pay tribute to these two women who had contributed, one by blood and the other by nurturing example, to the formation of her own identity" (2003 17). In *Essay, Gender, and Mestizaje,* Amy Kaminsky argues that the *mestizaje* serves as a useful metaphor for the writings of Gabriela Mistral and Victoria Ocampo, as well as for the gender as a whole throughout Latin America, "Though Ocampo wrote facing Europe and Mistral with an eye toward the indigenous world, each in her own way wrote to champion a syncretic America, composed of European and indigenous threads" (116). Victoria's Europeanism and Gabriela Mistral Indianism might seem opposite discourses; however, they are quite similar, as both write about "the consolidation of American identity, and each inevitably relies on the other for its fulfillment" (119).

During the Peronist regime (1945-1955), Victoria's fascination with Europe was taken as a political stance. She was detained in April 1953 at *El Buen Pastor* (a woman's prison) for allegedly participating in a bombing that went off near the Plaza de Mayo where Perón was speaking to a crowd. Joining the national and international outcry, in May 27 1953, Mistral urged Perón to liberate Victoria: "I beg your Excellency to liberate her in consideration of her great contributions to Latin America and Europe. Will be grateful for your intervention" (Cited Meyer and Horan 208), and in the same month, Mistral wrote and published a letter in a New York newspaper defending Victoria and *Sur,* "Argentina is the Hispano-American nation most saturated by Europe, and Victoria has been, for us, a kind of missionary who has allowed us to receive the rich, boundless European message [...] All women, without knowing it, owe a lot or a little to this imprisoned woman [...] they owe to her the chapter of 'human rights'"(Cited in Meyer and

Horan 199-200).

Victoria resented the Peronist regime and Evita, nevertheless, *Sur* never referred to their activities or openly questioned the regime. During Peronism, the magazine indirectly challenged the government by publishing several works by numerous authors, who often spoke about liberal democratic values. Only after Evita's death in 1951, a special issue was published with "a black borderline placed on the cover of the issue nos. 213-214 (July – August 1952) to comply with the government's decree of national mourning" (King 1984: 39).

Nonetheless, in her personal correspondence with Mistral (September 1951), Victoria severely critiques, "What's going on in Argentina is hateful and depressing. It wasn't worth it to stay there as I did, depriving myself of everything that appealed to me so much in other *culturally* civilized countries, in order to end like this. *This* [life under Perón] means ignorance of all the values that matter to me in life" (Cited in Meyer and Horan 173). In addition to the regime's lack of moral values and ethics, Victoria –as well as the democratic feminists– never forgave Perón for making out of the feminine vote a political maneuver, and Evita for receiving full credit for it. According to King, "Ocampo has become inscribed in the hagiography of anti-Peronism both as a saintly victim of the régime and as a true feminist, as compared to Evita Perón" (1986 147). Victoria never openly addressed the issue of Evita, save for an indirect and brief reference in "El derecho de ser hombre," published in the eighth volume of *Testimonios*, in which she accuses Evita of turning the right to vote into a political maneuver:

> Read the dismissive declarations that appear in *La razón de mi vida*… I quote this book because its badly informed author had such an extraordinary power in the country. But of course, she was not interested in the battle for the rights of women… The vote for women was important to her, mainly as an instrument for the leader of her political party. (King 1990: 19)

Several critics of Ocampo's works, like Patricia Owen Steiner, sustain that one of Victoria's most important contributions to feminism is the edition of Virginia Woolf's *A Room of One's Own* and *Orlando*, both translated by Jorge Luis Borges and published in 1936. For Owen Steiner, Victoria was able to recognize Woolf's relevance in Latin America; in particular, those essays in which the British author discusses the disadvantage of women writers in relation to the men as well as the severe impact economic dependence exerted over women's liberation from the domestic space (106-08). It is worth noting, though, that although Victoria identified herself with both Gabriela Mistral (as a Latin American) and Virginia Woolf (as European), in *Sur*, there are very few Spanish-speaking authors, and even less works published by women authors. Juan José Sebreli notes that populist critique misjudges Victoria and *Sur* because like it or not "the European bourgeois culture is the historical, classical, and universal form of the modern world, and us, Americans are their direct inheritors, yet, what it can be critiqued

to Ocampo did not realize the negative aspect, the oppressive side of the European capitalist society, which is the other side of its liberal façade" (1966 3). Nonetheless, upon translating and publishing the works of both Europeans and Latin Americans, Victoria managed to raise the awareness of her readers (masculine and feminine) about the problems and injustices undergone by women, and to determine how such conditions affect feminine identity, character, and language. Furthermore, she created a solid cultural bond between nations and cultures, thus bridging the intellectual and spiritual gap that had for centuries divided them.

Evita: Sinner or Saint?

The charismatic figure of Eva Duarte de Perón and her capacity to attract both the attention of the mass media and the admiration of the masses also merits a similar analysis as Victoria Ocampo's, as even today, some fifty years after her death, her autobiography as well as her vision for the proletariat have barely been properly examined. Current theories of gender construction and performance are appropriate to explain the ways in which Evita's theatricality became a political strategy not only for the empowerment of her own persona, but also, as Silvia Pellarolo notes, "a political strategy for claiming public space and political visibility for the empowerment of traditionally erased sectors of society" (35). Indeed, Evita's training in acting, along with her radio, film, and stage performances, helped her develop a melodramatic style that later became a powerful tool of seduction in her political career as the First Lady of Argentina.

Evita was born María Eva Ibarguren on May 7, 1919 on the outskirts of Los Toldos. She was the bastard child of Juan Duarte and Juana Ibarguren, but her mother would introduce her as Eva Duarte. At the age of fifteen, she traveled to Buenos Aires to pursue an acting career. By the time she was twenty, she landed a several radio parts and some minor acting roles. As most of her biographers concur, her short career as an actress was only a dress rehearsal for the future role she was about to play in the history of her country, and once given the chance to finally be herself, Evita became the performer of her own political agenda, making out of the mass media her medium and of the country her stage. Her popularity grew in straight proportion to the control she exerted over the press and the radio, means of communication that she exploited to her advantage, extracting the last possible drop of propaganda from bureaucratic functions, charity acts, public speeches, and political rallies. Even before becoming the president's wife during her acting career, Evita carefully tailored her image to project both the glamour and the sex-appeal of famous silver screen divas of the times –such as Lana Turner and Jean Harlow– with a touch of local flair as the incarnation of "the new model of Argentine beauty: a blend of Hollywood screen allure with the earthy nature of vernacular melodrama heroines" (Pelarollo 29). Aware of the powerful influence of the mass media over popular audiences, from the very first moment Evita became Argentina's First Lady, she hired a personal entourage of fashion designers, make-up artists, image consultants, speech writers,

ghostwriters, and publicity men to work "for the same goal: to create a legend" (Wilkie and Menell 134).

Posing as a symbol of social conscience and a role model to which Argentine women could aspire, Evita became the embodiment of desire, serving as catalyst to the hopes and needs of the lower class. Modeled after Mussolini's fascism, the Peronist discourse sought to take advantage of the dynamics between the classes. Its ideology promoted a new model of a rising class born out of the popular weave, in opposition to oligarchic and capitalistic regimes, which as Evita perceived, collaborated with foreign powers. Peronism considered that while capitalism exploited the workers, the Partido Justicialista (Peron's party), sought to build a nation of a single class, "of former proletarians who will live and work worthily" (*Evita by Evita* 83).

The First Lady's public image and luxurious clothing, however, reflected her ambivalence towards poverty and wealth. As Eva Perón, the president's wife, she adopted upper class fashionably elegant European clothing, and as Evita, the Patron Saint of the Poor, she limited her wardrobe to a simple chignon and plain double-breasted suit with a velvet collar, which finally became her uniform. In her autobiography *La razón de mi vida* [Evita by Evita] published in 1951 (a year before her death), she intends to disclaim her ostentatious gowns and jewelry on the grounds that she was only following the protocol as required to the First Lady, "I am Eva Perón, the wife of the President, whose work is simple and agreeable, a holiday job of receiving honors, of gala performances; I am also Evita, the wife of the leader of a people who have deposited in him all their faith, hope and love" (58).

As the reflection of the sinner/saint dichotomy, in her works, Evita, the political figure, constructs out of her image a social symbol and political body with which to mythologize herself as the leader, the martyr and the patron saint of the proletariat. According to James Wilkie and Monica Menell, such calculated manipulation behind the figure of Evita may be clearly understood in terms of the "elitelore," which as the critics note, represents a refined method of self-justification for the elite to stand as the ruling class as well as a way to influence and to gain the appreciation of the folk. "Elitelore mixes with folklore, then, when the elite create their own 'reality' from what they understand to be the lore of the people, the result is a fictionalized folklore that may have results unintended by the author" (101). As elitelore is passed down over time, the folk gradually begin to collectively accept and incorporate the fictionalized interpretation of their own lore as presented by the political elite.

In order to gain followers for her social crusade, in 1946, Evita founded the Eva Perón Foundation, a charitable organization to aid those in need. The foundation was a symbolic place from whence Evita conducted her role as a caretaker of the working classes, gaining the titles of First Worker of Argentina, Lady of Hope, and Saint Evita. Although her sources of funding were questionable, to the *descamisados* [the shirtless ones], Evita stood as a generous mother and a martyr for the proletariat. According to Meyer, "Perón's approach to politics was

strictly paternalistic" (1979 140), so Evita had to counterbalance such posture placing herself in the role of Mother of the people, and as she had no children of her own, she overtook both the role of the mother to all children of Argentina as well as the nation as a whole.

In 1950, Perón called upon his wife to run as vice-president; however, due to political opposition from the armed forces and Evita's ailing health, she was forced to decline her nomination. After her premature death on July 1952 at the age of 33, as Alicia Dujovne Ortiz notes, "Eva's love for the humble and the poor of her nation soon transcended even an exalted and altruistic passion to reach the height of martyrdom for people saw her as a saint and a spiritual sample" (95). In fact, the words "Santa Evita" [Saint Evita] appeared in the *Democracia* the day after she renounced her candidacy. In a famous statement expressed after her renunciation to the Vice-Presidency of the country, she asked the people to remember that: "there was at the side of Perón a woman who dedicated herself to carrying the hopes of the people to the President, and that the people affectionately called this woman 'Evita'" (Taylor 61). In 1952, a few months before her death, Evita was appointed "Spiritual Leader of the Nation," a position created by the Argentine Congress, and never again bestowed on any other Argentine political figure.

In her double role of Eva, the president's wife, and Evita, the Lady of Hope, she is able to connect history and facts with her own emotions, thus producing an image of a public woman (as opposed to a public servant), who is the incarnation of sanctity and motherhood. Through such iconography, she builds upon the values of femininity, distinguishing herself and her political struggle in a manner accepted by the patriarchal canons of her time. Peronism was, for Evita, an accreditation and a means of recognition of her dark past as well as the past of old values imposed by traditional society. For half an hour three times a week, her voice was featured in the radio program "Towards a Better Future" and when she spoke, she proclaimed: "I am a woman like you, mothers, wives, sweethearts, sisters… From me came the son who is in the barracks… or in the worker who is creating a new Argentina in the land, sea and air" (Cited in Taylor 36).

Despite promoting the feminist cause and championing for women's vote, Evita openly rejected all forms of feminism other than her own. In her opinion, Anglo-European feminism was too foreign and unrelated to the needs of Argentine women; so in 1949, disregarding the work of previous national feminist organizations, she created her own party. "Only women can be the salvation of women, in that lies the cause of my decision to organize the feminist party apart from the Peronista men's political organization" (*Evita by Evita* 193-94). Evita's Peronist Women Party had over half a million members and over three thousand branches nationwide, but contrary to the feminist creed, Evita's feminism revolved around the masculine figure of General Perón: "All of us without exception, from the most humble to the most skilled and efficient, we are not, and we don't aspire to be more than the collaborators of General Perón. That

title of honor is sufficient and more than enough" (Cited in Deleis et al. 415). Evita constantly reminded her audience about the nature of her relation to Perón, fusing her being with that of her husband and that of her people, posing herself as a bridge between Perón and the lower class. When discussing her love for Perón, the people and the cause, Evita remarks:

> When that moment comes, it is impossible to say whether love for the cause is greater or less than love for the man of that cause. I think the two things are in reality one. That is why I say now: "Yes, I am Peronista, fanatically Peronista!" But I would not be able to say which I love most Perón or his cause, for to me it is all one and the same thing, it is all one love; and when I say in my speeches and in my conversation that Perón is the nation and is the people, I do no more than prove that everything in my life is sealed by one single love (42-43).

Contrary to most Latin American women writers, who call upon previous female authors to validate their discourse, Evita disenfranchised herself from any feminine tradition, claiming that she was self-made through love and ambition, just a member of the Argentine proletariat family: "When a workingman calls me 'Evita,' I feel glad to be the companion of all the workingmen of my country and even of the whole world. When a woman of my country calls me 'Evita,' I imagine myself her sister and that of all the women of humanity" (62). Indeed, due to her unconventional upbringing, Evita was liberated from the moral prejudices of the upper middle class, "As such, her conduct violated all codes of well behavior, she broke all the rules and disregarded all protocol, all these acts charmed the masses" (Taylor 106).

In his critical analysis of *La razón de mi vida,* David Foster notes that readers must distinguish between Eva Perón the writer and Eva Perón the narrative persona for in fact, both writer and narrator are, respectively, a product of political as well as narrative fiction (64). Unlike most autobiographical accounts, Foster sustains that *Razón* neither claims to be an interpretation of real-life or historical events nor it presents events in a chronological way; in fact, "it refuses to analyze them or discuss the narrator's own intervention in them" (66). More than a autobiography, says Foster, *Razón* may be interpreted "either as a political statement or a 'fictional narrative' artfully designed to strike responsive cords in a sympathetic audience, *Razón* deserves its important role as an eloquent example of literature produced by popular Peronist culture" (77).

Significantly, the political dichotomy that, through centuries, has divided Argentine society, applies to the lives of these two women. Whereas Victoria was resented for her wealth, her beauty, and her sophistication, "She made enemies by speaking for women's rights in a patriarchal society, by defining intellectual elitism as the basis for *Sur*, by supporting liberal and democratic principles under the Peronist fascism, and by looking into Europe for cultural inspiration during a time of Argentine xenophobia" (Meyer 2003: 387); Evita was despised for her

power over the masses, her personal charisma, and her lack of moral and ethical values: "She was the sublimation of the dumb, the vile, the abject, shapeless, vindictive, a viper, and the people saw that she incarnated the attributes of infernal gods" (Martínez Estrada 241).

On comparing the works of both women, it is evident that, in her writings and speches Evita, avoids addressing her past, her lovers, and her acting career, thus presenting herself as an exemplary, but a conventional woman; Victoria does nothing else, but speak about her ancestry, her patriotic tradition, and her iconoclastic tendencies. As Greenberg examines, Victoria and Evita, when spoken together, they are at opposite ends of the Argentine feminist spectrum, yet their "autobiographical texts illustrate the straddling of traditions –male/female, national/international, contemporary/historical, and the conflict between class and sex which are central to rereading the lives and myths surrounding both" (137).

Both Evita and Victoria saw writing as a means of expression as individuals and as women, but also as a bridge of communication across the boundaries of gender, politics, and class. Victoria, towards Europe and the European intellectual elite; Evita, towards the working class within the borders of her own country. Breaking free from masculine assumptions about women's capacity to effectively participate in politics and shape the socio-cultural imprint of the nation, these iconic figures, in their own right, disrupted the traditional gender roles by challenging the rigid moral codes and restrictions of their times. Upon reading the works of these notable women, we realize that autobiographies, diaries, letters, and testimonies, written by women, present the untold version of history, the unofficial story, one that looks not just to the marginalization of gender, but also to the intersections of history, politics, and society. Recent readings of women's writing have helped increase an awareness of women's individuality and their own potential as producers of culture and equal contributors in the betterment of their societies. As renowned Uruguayan critic Marta Traba points out, "it is clear that women's inferiority is being left behind as we encounter a whole corpus of feminine literature awaiting to be properly read" (12).

NOTES

1. Considering Ocampo and Duarte de Perón are renowned historical figures, and so as to avoid confusion when addressing Juan Domingo Perón, in this essay, I will address both women by their first names.
2. For a fictional encounter between these women see Mónica Ottino's *Evita y Victoria: Comedia patriótica en tres actos* [Evita and Victoria: Patriotic Comedy in Three Acts] (Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990).
3. In Autobiografia II, 122.
4. Victoria was familiar with *Lettres Francaises*, *Revista de Occidente*, and Virginia Woolf's, Hogarth's Press and the Bloomsbury group. As King notes, Victoria wanted to maintain the

intellectual and literary standards of the Bloomsbury group on both sides of the Atlantic, that is why she founded Sur (1986 80).

5. For more information on Sur, consult Guillermo de Torre's "Evocación e inventario de Sur " in Sur, vol. 192-194 (Oct.- Dec. 1950): 15-24, and Victoria Ocampo's "Vida de la revista Sur: 35 años de una labor," also in Sur vol. 303-305 (Nov 1966-Apr. 1967).

6. Magazines like Contorno and Marcha (Uruguay), would confront the values and aesthetics proposed by Sur and La Nación, thus creating a new intellectual that would call for active involvement in literature and politics. Contorno was formed by a generation of younger committed writers who debased the hegemony literary criticism by academics. Significantly, in spite of its elitist tradition, Sur published the works of communist and socialist authors, such as Edmund Wilson and Dwight Mac Donald, both renowned American Marxist critics.

7. Her autobiographical collection is edited by Sur in Buenos Aires, and it is divided in the following segments: Autobiografía I. El archipiélago (1979), Autobiografía II. El imperio insular (1980), Autobiografía III. La rama de Salzburgo (1981), Autobiografía IV. Viraje (1982), Autobiografía V. Figuras simbólicas. Medida de Francia (1983), Autobiografía VI (1991). The first volume of Testimonios is published by Revista de Occidente in Madrid (1935); the rest in numeral series by Ediciones Sur. Testimonios 2ª. Serie, 1941; Testimonios 3ª. Serie, 1946; Testimonios 4ª. Serie, published by Sudamericana in 1950; Testimonios 5ª. Serie, 1957; Testimonios 6ª. Serie , 1963; Testimonios 7a. Serie, 1967; Testimonios 8ª. Serie, 1971; Testimonios 9ª. Serie, 1975 y Testimonios 10ª. Serie, 1977.

8. For more information on Ocampo's writing and criticism, consult Elizabeth Marchant's *Critical Acts: Latin American Women and Cultural Criticism* (Gainsville: UP of Florida, 1999) and Vicky Unruh's, *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America* (Austin: University of Texas Press, 2006).

9. As Molloy examines, Ocampo relied on duplication as a necessary vehicle for self-expression: "Ocampo continued to write first in French, then rewrite herself in Spanish" (72).

10. Unless indicated otherwise, all the translations are mine.

11. Victoria traces her ancestry to Domingo Martínez de Irala, a conquistador who arrived in the River Plate with Pedro de Mendoza in 1536, and was the governor of Asunción. He had a Guaraní concubine named Agueda. In her acceptance speech, Victoria noted that her ancestor was also worthy of recognition, not because of her literary achievements, but because she saw herself in the indigenous woman: "I recognize myself in Agueda" (See Oscar Villordo, El grupo Sur: Una biografía colectiva. Buenos Aires: Planeta, 1993. Pg. 56).

12. On the other hand, while the Perón's regime disliked most of Sur's contributors, the magazine was never censored. Most likely because of its limited circulation, the régime did not perceive it posed a significant political threat.

13. In another letter dated 22 June, 1951 to Mistral from Buenos Aires, she comments, "With regard to news of another sort [Peron's government]… it's not appropriate for a letter, letters get lost and often end up in unscrupulous hands. I'll see that this one, as innocent as it may be, it is mailed to you from Montevideo […] as you can imagine, je ne suis pas on odeur de sainteté au près de notre gouvernement [I'm not in a state of grace with our government]… even though I don't get involved in political matters of any kind. But I do say what I think. And that's a mortal sin" (Cited in Meyer and Horan 168).

14. In March 1936, Victoria along with María Rosa Oliver and Susana Larguía founded the Unión Argentina de Mujeres [Argentine Women's Union]. The feminist group championed for women's rights and sought to prevent the Civil Code, proposed under President Agustin P. Justo, to become in effect. Under such bill women would be classified as minors, making them solely dependent on their husbands. When the bill was stopped, Victoria left the Union because it was becoming too political and highly dominated by socialist groups; however, throughout her life she remained an active feminist, writing numerous essays and publishing translations in defense of women's rights (See King 1986: 72).

15. Evita was born in 1923, but she changed her birth certificate to be able to marry Juan Perón. Print.

16. The text is compilation of Evita's speeches from 1946 to 1952, and it emphasizes key topics of Evita's ideology as well as her participation in the Peronist movement. After her

death in 1952, the Argentine Congress ordered the autobiography to be used as a textbook in Argentine schools nationwide.

17. Speech delivered in Radio Belgrano on June 23, 1944, "Hacia un futuro mejor," Libretto: Muñoz Azpiri.

18. Eva Perón "Address the Women" on July 26, 1949.

WORKS CITED

Arambel-Guiñazú, María Cristina. *La escritura de Victoria Ocampo: memorias, seducción, "collage."* Buenos Aires: Edicial, 1993. Print.

Castro, Klarén et al. eds. *Women's Writing in Latin America*. Boulder: Westview Press, 1991. Print.

Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*. Madrid: Lumen, 1991. Print.

Deleis, Mónica, Ricardo Titto, and Diego Arguindeguy. *Mujeres de la política argentina.* Buenos Aires: Aguilar, 2001. Print.

Dujovne Ortiz, Alicia. *Eva Perón: La Madone Sans-Chemise*. Paris: Librairie Generale Francaise, 1999. Print.

Duarte de Perón, Evita. *Evita by Evita: Eva Duarte de Perón Tells Her Own Story.* New York: Proteus, 1980. Print.

Fares, Gustavo and Eliana Cazaubon Hermann, eds. *Contemporary Argentinean Women Writers: A Critical Anthology*. Gainesville: University Press of Florida, [1993]1998. Print.

Foster, David W. "Narrative Person in Eva Perón's La razón de mi vida." *Women as Myth and Metaphor in Latin American Literature.* Eds. Vigilio Carmelo and Naomi Lindström. Columbia: University of Wisconsin Press, 1985. 63-77. Print.

Fuss, Diana. *Essentially Speaking: Feminism, Nature & Difference.* New York: Routledge, 1989. Print.

Greenberg, Janet. "A Question of Blood: The Conflict of Sex and Class in the Autobiografía of Victoria Ocampo." Eds. *Women, Culture, and Politics in Latin America*. Emilie Bergman et al. Berkeley: University of California Press, 1990. 130-150. Print.

Kaminsky, Amy. "Essay, Gender, and Mestizaje." *The Politics of the Essay: Feminist Perspectives.* Bloomington: Indiana University Press, 1993. Print.

King, John. "Victoria Ocampo (1890-1979): Precursor." *Knives and Angels: Women Writers in Latin America. Ed.* Susan Bassnet. London, UK: Zed Books, 1990. 9-25. Print.

---. "Victoria Ocampo, Sur, y el peronismo, 1946-1955." *Revista de Occidente* 37 (1984): 31-44. Print.

---. *Sur: A study of the Argentine literary journal and its role in the development of a culture, 1931-1970.* New York: Cambridge University Press, 1986. Print.

Masiello, Francine. *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation & Literary*

Culture in Modern Argentina. Lincoln & London: University of Nebraska Press. 1992. Print.
Martínez Estrada, Ezequiel. *¿Qué es esto? Catilinaria*. Buenos Aires: Ed. Lauraro, 1956. Print.
Matamoros, Blas. *Genio y figura de Victoria Ocampo*. Buenos Aires: EUDEBA, 1986. Print.
Meyer, Doris. *Victoria Ocampo: Against the Wind and the Tide*. New York: George Braziller, 1979.
---. "Victoria Ocampo, Argentine Identity, and the Landscape of the Essay." *Latin American Literature and the Arts*. 48 (Spring 1994): 58-61. Print.
---. and Elizabeth Horan. *The Letters of Gabriela Mistral and Victoria Ocampo*. Austin: University of Texas Press, 2003. Print.
Molloy, Sylvia. *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*. Cambridge University Press, 1991. Print.
Ocampo, Victoria. *Testimonios. Primera Serie, 1929-1934.* Buenos Aires: Ediciones Sur, 1981.
Owen Steiner, Patricia. *Victoria Ocampo: Writer, Feminist, Woman of the World*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1999. Print.
Pellarolo, Silvia. "The Melodramatic Seductions of Eva Perón." *Corpus Delicti: Performance Art of the Americas*. Ed. Coco Fusco. New York and London: Routledge, 2000. 23-39. Print.
Sebreli, Juan José. *Eva Perón: ¿Aventurera o militante?* Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1966. Print.
---. "Defensa de Victoria Ocampo." *Quimera: Revista de Literatura.* 121 (1993): 28-33. Print.
Taylor, Julie. Eva Perón, *The Myths Of A Woman.* Chicago: University of Chicago Press, 1981, c1979.
Traba, Marta. "Hipótesis sobre una escritura diferente." *Nueva Cultura Feminista* 6 (1982): 9-12. Print.
Wangemann, Garth. "Evita: The Woman (Part 3)" <http://execp.com/~reva/html73.htm>. Web.
Wilke, James W. and Mónica Menell-Kinberg. "Evita: From Elitelore to Folklore." *Journal of Latin American Lore* 7.1 (Summer 1981): 99-140. Print.

Intimidad, deseo lésbico y representación en el nuevo cine mexicano: *Así del precipicio* (Teresa Suárez, 2006)

Rosana Blanco Cano
Trinity University

Desde la época de oro del cine mexicano hasta el denominado nuevo cine mexicano, este medio ha servido como terreno privilegiado para proponer discursos y prácticas simbólicas que confirman o problematizan la concepción de México como un país finalmente moderno. Si el cine de la época de oro fue el principal canal de transmisión del sistema posrevolucionario, el cine del nuevo milenio—junto con otros mecanismos simbólicos—parece estar formulando visiones que responden al orden neoliberal característico de la transición a la política que ocurriera en el 2000. Películas como *Así del precipicio* (Teresa Suárez, 2006), *Niñas mal* (Fernando Sariñana, 2007) y *Casi divas* (2008) se distinguen por enmarcarse directamente en este orden neoliberal—supuestamente democrático y desregulador—al tener como protagonistas a mujeres jóvenes de clase privilegiada que sufren del "descontrol" propio de una sociedad "liberal", donde las estructuras tradicionales de género se encuentran en crisis. En estos universos cinematográficos *hiperestimulantes* destaca también la presencia de personajes que dislocan la norma heterosexual en sus vidas, produciendo de este modo cuestionamientos a los límites de la gran familia mexicana.

Empleando un marco teórico que incorpora los estudios culturales, los

estudios de género y el concepto de ciudadanía íntima, me interesa examinar el modo particular en que *Así del precipicio* muestra cuerpos femeninos que aparentemente se desidentifican del tutelaje familiar. Asimismo, analizo cómo, a diferencia de otras películas del ambiente neoliberal, esta cinta explora de un modo más complejo la experiencia íntima de personajes que se definen como lesbianas. En este sentido, busco examinar cómo se representan dinámicas contradictorias propias del ambiente neoliberal y conservador del México contemporáneo en relación a la subjetividad lésbica pues: ¿es la inclusión y supuesta aceptación de este personaje una muestra de la tolerancia que finalmente la sociedad mexicana está experimentando en esta fase "democrática"? En otras palabras, ¿se puede hablar del surgimiento de una representación compleja de ciudadanías íntimas lésbicas en México contemporáneo, o se trata apenas de una mascarada del ambiente neoliberal que basa su legitimidad en la supuesta pluralidad y desregulación socioeconómica y política? Para responder a estas preguntas, este ensayo se organiza en cuatro partes. La primera explora las dinámicas simbólicas inherentes a la producción cinematográfica mexicana y los límites impuestos al cuerpo y subjetividad femeninos; la segunda analiza los procesos de invisibilidad/visibilidad de la subjetividad lésbica en los contextos culturales latinoamericanos; la tercera adopta los postulados teóricos de ciudadanía íntima con la intención de buscar modelos de interpretación cultural que revelen la interdependencia entre diversos discursos y prácticas simbólicas constitutorias de las identidades; y la última examina los modos de representación de la ciudadanía íntima lésbica en el filme *Así del precipicio.*

Dinámicas simbólicas: cine, tradición, modernidad y neoliberalismo

Uno de los sistemas simbólicos más efectivos en la producción de comportamientos durante la época de consolidación del espíritu nacionalista posrevolucionario (1930-1950 aproximadamente) fue sin duda el cine. Financiado por iniciativas gubernamentales, el cine se encargó, como Carlos Monsiváis formula en diversos ensayos sobre cultura popular,[1] de generar una "escuela a obscuras" donde se transmitió la educación sentimental que a su vez se vinculó con prácticas de género estrictas, base de la gran familia mexicana. El cine como sistema organizador de significados a propósito del cuerpo femenino y la imperiosa necesidad de controlar su sexualidad, ha continuado a lo largo de los distintos periodos y estilos desarrollados desde la época de consolidación nacional hasta nuestros días. Si bien el cine ha reflejado en mayor o menor medida las mudanzas culturales, pues como propone Rosado (1992) este medio ha sido protagonista en la modernización y secularización de la sociedad mexicana, resulta sorprendente que en el denominado "nuevo cine mexicano" se siga reproduciendo la noción de una ciudadanía femenina controlada a través del cuerpo y la sexualidad, así como en su falta de incidencia en las arenas político-culturales. Aunque desde los tardíos ochenta cineastas como María Novaro, Marisa Sistach, Busi Cortés e incluso María Elena Velasco con su popular personaje "La India María"[2] dieran paso a profundas reconfiguraciones del género y subjetividad femeninos en el

cine, ha primado una actitud ciertamente nostálgica que pone en tela de juicio la gran esperada democratización del país a comienzos del nuevo milenio. Como comenta Patricia Torres, las dos películas emblemáticas del periodo de transición a la democracia— *Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001) —presentan un regreso al cuerpo femenino que poco ejerce su ciudadanía político-cultural. De este modo, el cine ha perpetuado la representación de mujeres con un limitado poder discursivo y la dominancia de estructuras homosociales como base del orden social.[3]

Como sugieren Monsiváis y Bonfil, en la mayoría de las producciones cinematográficas de esta nueva época de coproducciones,[4] que a su vez ha generado una supuesta libertad de producción y distribución, el melodrama de la época de oro se revisita asegurando de este modo que esta narrativa sirva de medio para que "los sollozos estallen como absoluciones" (Monsiváis/Bonfil 100). Así como fuera en los ambientes posrevolucionarios, la estructura melodramática tradicional ha servido como telón de fondo del discurso neoliberal. De esta manera resulta productivo analizar en qué medida la industria cinematográfica del siglo XXI—bien apegada a las agendas neoliberales y conservadoras—presenta en sí misma contradicciones que repiten la tensión entre tradición y modernidad presente en el cine desde la época de oro. El "Estado ultra conservador disfrazado de 'global' " (Monsiváis 2003) hizo saber desde sus comienzos la actitud que las producciones tendrían que adoptar por las exigencias presentadas por el sector empresarial mexicano que, en noviembre del 2001, ejerciera presión para aplicar el Artículo Quinto de la Ley Federal de Radio y Televisión: "Afirmar el respeto a los principios de la moral social, la dignidad humana y los vínculos familiares" (19). Lo singular es que la aplicación de este artículo tendría que estar a su vez en consonancia con los valores de la era global donde se exige la "desregulación" para un efectivo funcionamiento de los mercados. Desde el periodo presidencial de Carlos Salinas de Gortari, quien sentara las bases del neoliberalismo y derechización del México contemporáneo, no sólo se insertan en el discurso público los vocabularios "abrir", "democratizar", "modernizar", "desregularizar" y "racionalizar" (Méndez 8), sino que también se presenta la fachada de una sociedad multicultural, aceptante de las diferencias y promotora de los derechos humanos. De esta manera, en lo social se produce también una desregulación ideológica aparente a través de la emisión de mensajes culturales y de consumo: ha habido un fortalecimiento del concepto de familia conservadora, aunada a la idea de desregulación del nacionalismo, lo cual permite el supuesto surgimiento de "individuos cosmopolitas, modernos, competitivos, racionales, sin prejuicios" (Ídem). Sin embargo, este intento contradictorio en donde la libertad individual ocupa un papel protagonista—sin olvidar que también ha dado lugar a la despenalización del aborto y la aprobación de los matrimonios entre parejas gay así como la adopción de niños en hogares no heterosexuales—ha dejado a un estado desprovisto que no asume responsabilidad alguna por generar prácticas económicas y culturales más democráticas.[5] De este modo, resulta pertinente cuestionar si la actitud tolerante hacia la representación de las diferencias—de

orientación sexual, de género o de etnia—en películas como *Así del precipicio* es una mascarada más del ambiente neoliberal mexicano que, en su afán de mantenerse en "correspondencia" con ambiente global, se ha visto forzado a dar cabida a estos personajes no sólo incómodos sino mayormente ausentes del discurso sociocultural; o si se trata verdaderamente de un revés a la heterosexualidad compulsoria[6] que ha caracterizado las narraciones culturales en México, proceso que a la larga transformaría la noción misma de la gran familia mexicana y sus protagonistas, así como las dinámicas que generan o impiden el acceso al poder a partir de la repetición de prácticas culturales.

Invisibilidad/visibilidad del deseo lésbico

No es noticia que la representación de subjetividades lésbicas en Latinoamérica ha estado marcada principalmente por el silenciamiento y la invisibilidad. Histórica e institucionalmente las lesbianas han sido negadas de su poder identitario y discursivo a través de prácticas culturales que las castigan por su supuesto atrevimiento a romper con los atributos definitorios del ser mujer: delimitar y regular su género y sexualidad desde la norma heterosexual— siempre en contraste desigual en relación a la categoría "hombre"; y, en otro sentido, no dar continuidad a la labor sagrada impuesta al género femenino, la maternidad; o bien vivirla desde los parámetros fuera de la "normalidad" heterosexual. La invisibilidad, en definitiva, ha formado parte intrínseca de la experiencia íntima-social de las subjetividades lésbicas en los contextos latinos y latinoamericanos:

> The lesbian experience is characterized by a high degree of invisibility, not only socially and culturally, but also on the personal; invisibility being part of their lesbian identity. […] This invisibility is real; it is not merely rhetorical. It is the product of dynamics related to the coming out of the closet. Invisibility is the silence imposed on the lesbian who instinctively rejects identities imposed on her by everyone and everything in her life. This silence is intended to destroy a lesbian's sense of self and leads to the formation of 'the space of the closet'—a space that will be impossible to overcome and eliminate because it is part of the construction of the lesbian identity. (Torres/Pertusa 37)

De este modo, la invisibilidad, que puede leerse también como falta de espacio o imposibilidad de acceder al poder discursivo o el poder de la propia escritura del cuerpo e intimidad lésbica, estarán marcados por un sinnúmero de dinámicas que implicarán, por una parte, una representación parcial, "velada", ambigua y, en algunos casos, metafórica (Torres/Pertusa 1). Como propone Carmen Tisnado, es necesario reflexionar sobre los modos de representación del cuerpo lésbico en una tradición cultural que sistemáticamente ha negado la existencia de dicho cuerpo, pues la representación de la intimidad lesbiana se propone todavía desde lo "impronunciable" del lesbianismo en Latinoamérica (267), más que desde la afirmación de la identidad lésbica. De tal manera que,

además de centrar la "impronunciabilidad" como punto de partida para el examen de la representación de la subjetividad lésbica, resulta pertinente identificar los discursos y prácticas simbólicas que marcan esta "impronunciabilidad" para, de este modo, comprender la relación que existe entre la formación, regulación y práctica de esta identidad que, si bien se mantiene encerrada, silenciada e invisible, también se nutre y regula desde el "afuera" pues: "Lesbians do not come from outside culture, outside history, or outside class, race and gender to raise the flag for a self-evident version of freedom, justice, and equality. Rather, lesbian resistance consists instead of our determinant stories with an eye to reorganizing its distribution of cultural and material resources" (Duggan 84).

Para la reflexión sobre los discursos que enmarcan el poder discursivo y de representación de la subjetividad lésbica, examinar la salida del clóset resulta productivo pues es el momento que en que la subjetividad no heterosexual se constituye en la arena pública, social y simbólica, revelándose, asimismo, dinámicas partícipes de los procesos de invisibilidad/visibilidad de la subjetividad lésbica. Salir del clóset, o afirmar social y públicamente la orientación sexual, ha resultado para muchas personas el medio para alcanzar mayor poder discursivo tanto en los ámbitos privados como en los públicos, sobre todos en sociedades donde difícilmente se reconoce la ciudadanía cultural, política e íntima de las mujeres, y mucho menos de aquellas que se atreven a cuestionar los límites y prácticas tradicionales del género y la sexualidad. El "afuera" "implies making visible those negative concepts of the subject that caused the appearance of the closet in the first place. On the other hand, by accessing language and breaking her silence, outside offers the lesbian subject the possibility of being a visible part of the culture that had condemned her to invisibility" (Torres/Pertusa 40). Sin embargo, la salida del clóset debe ser también analizada críticamente en la medida de presentar en sí misma contradicciones que hacen visible la interdependencia entre "el afuera" y "el adentro," y la dificultad que existe realmente de producir una identidad de género y sexual que no se vea inscrita en lógicas binarias oposicionales que a su vez perpetúan dinámicas de exclusión/inclusión. Como sugiere Eve K. Sedwick con respecto a la ruptura del secreto que deviene de la salida del clóset:

> The subjective practice in which the opposites of private/public, inside/outside, subject/object are established and the sanctity of their first term kept inviolate. And the phenomenon of the "open secret" does not, as one might think, bring about the collapse of those binarisms and their ideological effects, but rather attests to their phantasmagoric recovery. (207)

De tal modo, y aunque la salida del clóset siga siendo uno de los momentos paradigmáticos que forman parte de la limitada galería de representaciones de las subjetividades lésbicas, resulta urgente encontrar perspectivas críticas que hagan evidente la interdependencia entre las experiencias privadas y públicas. Así, será posible trascender categorías binarias opuestas y discutir de un modo

complejo las diversas experiencias de ciudadanía íntima que contemporáneamente se representan en medios como el cine y la televisión, sistemas privilegiados en la producción de significados culturales.

Ciudadanías íntimas: negociación de la identidad más allá de lo público y lo privado

Una perspectiva crítica que facilita la comprensión de los modos en que los individuos negocian decisiones de vida íntima, a partir de la intersección de los discursos provenientes de sistemas simbólicos que cruzan de lo privado a lo público y viceversa, es la de ciudadanías íntimas. Como define Elzbieta Olesky, basándose en las propuestas de Keneth Plummer (2003), "Intimate citizenship theory describes how our private decisions and practices have become intertwined with public institutions and state policies, such as public discourse on sexuality, legal codes, medical system, family policy, and the media, to name just a few" (Olesky 4). De tal modo, la identidad, constituida por lo personal y siempre en intersección con lo colectivo, se hallará en un constante proceso de negociación que estará enmarcado también por los factores temporales espaciales en donde se produzca esta negociación identitaria. Como sugiere Plummer, las narrativas de ciudadanía íntima, o "public identity narratives" (104), son narradas en todo tipo de texto—literario, visual, cultural, académico—y también son narradas en espacios íntimos de amigos o familiares, lo que confirma que estas narrativas pueden enmarcarse—e interpretarse—más allá de la división artificial entre espacio público y espacio privado.

Para la comprensión de cómo se articulan modelos de ciudadanía íntima lésbica en México, resultará necesario analizar los modos en que las narrativas de intimidad se definen desde diversos sistemas simbólicos, y cómo estas narrativas y el proceso de negociación identitaria son representadas en el cine del periodo neoliberal. Interesa a este ensayo, siguiendo las propuestas de Padilla (et al), examinar intersecciones simbólicas que hagan evidentes las conexiones entre lo cultural, lo económico, lo interpersonal y lo emocional, en la definición de la intimidad y la subjetividad (ix). En la reflexión sobre ciudadanías íntimas lésbicas, el examen de los discursos alrededor de las prácticas de género y sexualidad resulta imprescindible pues es a partir del control-expresión de la sexualidad que se determina no sólo la identidad lésbica, sino también la afirmación o negación de dicha identidad. Si bien Adrienne Rich (1980) propuso que la subjetividad lésbica se define a partir de sus relaciones emocionales y no sexuales-genitales con mujeres, existe también la urgencia de recuperar el cuerpo sexual lésbico para, de este modo, representar el deseo y placer como parte necesaria de la vida íntima y social de las mujeres lesbianas. Como sugiere Elena Martínez, la asexualización del cuerpo lésbico requiere ser trascendida para evidenciar las capacidades de decisión que las mujeres deben tener sobre su cuerpo y sexualidad (35). Del mismo modo, siguiendo las propuestas de Martínez, la asexualidad impuesta al cuerpo lésbico ha servido también como otro modo de control e invisibilización, el mismo que debe ser subvertido para la apertura de espacios discursivos que

trasciendan al personaje lésbico trágico y perpetuamente excluido del espacio sociocultural latinoamericano. Analizar las experiencias de género y sexualidad, así como su modo de representación, determinará al mismo tiempo la complejidad con la que se define la ciudadanía íntima lésbica, en este caso a partir de su inserción en las pantallas cinematográficas mexicanas del nuevo milenio.

La inserción de la ciudadanía íntima lésbica en el nuevo cine mexicano resulta de vital interés en la medida en la que funciona como mecanismo legitimador del supuesto aperturismo de los ambientes neoliberales voceros de la libertad individual, la tolerancia hacia "las diferencias", y la imagen de México como un país que ha entrado en el proceso de democratización necesario para ser parte del ambiente global. A este respecto, la aprobación de la ley que avala los matrimonios entre parejas no heterosexuales, así como de la adopción de niños por parte de estas parejas (diciembre 2009/ agosto 2010), muestra sin duda grandes avances para las comunidades LGBT en México. La redefinición del matrimonio en México obliga a pensar en la intersección entre las vivencias del amor y los discursos de modernidad, pues el amor es tal vez el más "sagrado" discurso sociocultural contemporáneo de la experiencia de intimidad humana (Padilla (et al) x). Como sugiere Padilla (et al) los conceptos de familia basados en la libre elección en relación al amor han sido utilizados para mostrar, encarnar y repetir prácticas asociadas con la modernidad occidental (xvii). Así, resulta pertinente reflexionar sobre cómo la inclusión de subjetividades no heterosexuales femeninas en las pantallas cinematográficas responden a la urgencia de seguir comprobando, aunque sea retóricamente, el tan ansiado estado de modernidad que, desde comienzos del siglo XX, se ha visto interrumpido, aparentado y parcialmente logrado en México.

Así del precipicio: pronunciamientos de ciudadanía íntima lésbica

Escrita y dirigida por Teresa Suárez, *Así del precipicio* se estrenó en las pantallas cinematográficas en 2006. Ubicada en una Ciudad de México del nuevo milenio neoliberal e hiperestimulante, esta película narra la vida de tres jóvenes quienes parecen encontrarse en una crisis en cuanto a su experiencia de ser mujeres en un mundo que, si bien da supuesta cabida a maneras de vida que se salen de la normatividad—heterosexual, matrimonial, familiar—, parece al mismo tiempo condenar a aquellos cuerpos que disienten de la docilidad y buen comportamiento asignados tradicionalmente al género femenino.

Producida en el ambiente de las coproducciones—pues sus fondos provinieron principalmente de la industria privada, Cinépolis y Jumex y con apoyo de Fidecine—, esta película muestra la compleja relación que actualmente existe entre los equipos de producción, instituciones gubernamentales como Radio Televisión y Cinematografía (RTC), estrategias de mercadeo, y crítica cinematográfica, sobre todo con respecto a las dinámicas discursivas alrededor de la producción, distribución y exhibición de la película. En este sentido, destacan varios aspectos contradictorios. Clasificada por RTC como película para mayores de 18 años—por el explícito consumo de drogas, la violencia física y la temática gay—,

la relación entre esta institución y la película merece ser comentada. Según la directora, la película sufrió intentos de censura debido a los desnudos y escenas lésbicas (Hernández 1) y también por la repercusión que tuvo estrenar una película con un personaje lésbico en las pantallas en el mismo mes de la aprobación de la ley de convivencia en noviembre de 2006.[7] Por otra parte, Suárez también aseguró en un comunicado de prensa que ella fue amenazada por personajes de la farándula, quienes se sentían reflejados en algunos de los personajes de la película, recurriendo a sus influencias en la secretaría de gobernación para que se parara el rodaje del filme. Resalta en este sentido la declaración de Javier Cortés, entonces director de RTC, quien aseguró que los comentarios sobre la censura de la película fueron apenas una estrategia publicitaria. A esto puede añadirse la reacción del equipo de producción que, tras las supuestas amenazas de personajes públicos que se sintieron ofendidos, lanzó una campaña de mensajes que tenía la intención de pedir "disculpas" a la sociedad en general y en particular a los familiares de los actores y actrices que pudieran sentirse ofendidos por las temáticas del filme.[8] De aquí que la introducción de estos temas en de la pantalla cinematográfica merezca un análisis con una perspectiva cultural que muestre las dinámicas representadas a propósito de la ciudadanía íntima del personaje que acepta su atracción sexual y emocional hacia las mujeres, así como la creación de espacios de poder que dislocan la compulsión heterosexual—narrativa organizativa dominante en el entramado cultural mexicano. Por otra parte el examen de los discursos y estética de representación resulta pertinente en la medida en la que se hacen explícitas algunas de las contradicciones que se presentan en la película pues perpetúan algunos de los discursos y prácticas simbólicas excluyentes de identidades no consideradas como ideales por las distintas matrices que producen y administran significados culturales en el México neoliberal: la familia, la Iglesia, la norma heterosexual, la televisión, la clase empresarial, entre otras.

Pronunciamiento 1: "El amor [heterosexual] es un clóset"

Hannah (Ingrid Martz), una de las protagonistas de *Así del precipicio*, es una joven judía quien, tras vivir un profundo proceso de cuestionamiento, termina por derrumbar el clóset que la ha encerrado tanto en su ambiente familiar como matrimonial. Las otras protagonistas de la película, Lucía (Ana de la Reguera) y Carmen (Gabriela Platas), también se encuentran en una crisis identitaria en relación a sus vivencias de género, sexualidad y afectividad. Lucía es amiga de la universidad de Hannah, trabaja como asistente de dirección de arte para comerciales y es, como indica el propio personaje en su momento final de reivindicación, "adicta a las drogas y a las relaciones [heterosexuales] destructivas." Carmen (Gabriela Platas) es una artista frustrada y adicta a las drogas quien, además, está enamorada de su mejor amigo que finalmente ha decidido salir del clóset. A consecuencia de su crisis matrimonial, Hannah se refugia en el departamento de Lucía y Carmen, lo que le permite a Hannah una movilización, aunque sea en apariencia como se discutirá más adelante, de sus espacios y referencias familiares. A medida que los contornos del deseo e intimidad de Hannah van siendo

definidos a través de distintos medios de representación que se emplean incluso para normalizar su subjetividad en la trama, las otras dos protagonistas terminan siendo castigadas al final de la película—Carmen muere literalmente cayendo a un precipicio y Lucía se reivindica tras la muerte de la primera—, lo que resulta una actitud simbólica ambigua que reprueba comportamientos como la actividad sexual femenina y el consumo de drogas, pero no condena al personaje fuera de la norma heterosexual. Incluso Hannah, en su incursión hacia los límites de su identidad sexual, apenas se enfrenta a la homofobia—por ejemplo con el marido de la mujer de la que se enamora, Sandra, o con su propia familia o marido que son literalmente borrados de la historia— enfatizando de manera ambigua, y tal vez cuestionable, que la salida y autoafirmación lésbica depende de ella misma, pues la hostilidad del ambiente parece apenas una mascarada. Así, esta película refuerza, muy acorde al ambiente neoliberal del nuevo milenio, el poder de la libertad individual, la democracia y el respeto hacia la diversidad sexual.

La autoafirmación de Hannah como una mujer a la que le gustan las mujeres—aun manteniendo en silencio la palabra lesbiana a lo largo de la película[9]—se va desarrollando a través de la narración de sus experiencias íntimas sobre todo en relación a su matrimonio fallido en donde sus necesidades y deseos apenas eran reconocidos. La narración de una ciudadanía íntima en proceso de transformación incluye muchos matices que a su vez se definen desde espacios cerrados, íntimos, protectores y a la vez limitantes. Como Hannah expresa en el consultorio-espacio íntimo de su terapia, el matrimonio para ella significaba un constante desencuentro basado en la misión de la maternidad impuesta a su cuerpo—y que en este caso se define desde dos matrices de significado al tratarse de una joven judía ubicada en el contexto mexicano—no dejando lugar para el desarrollo de una relación afectiva en donde primara la intimidad y el reconocimiento entre ella y su marido. De este modo, el matrimonio—definido desde la heterosexualidad compulsoria—exigía a Hannah la reproducción como un medio de estabilización genérica y social. Sin embargo, ella logra paulatinamente traspasar los límites de su identidad heterosexual hasta alcanzar la salida del clóset y la primera relación afectiva y sexual con una mujer.

En esta primera visión del matrimonio destacan los discursos que identifican a Hannah como una mujer que busca la estabilidad matrimonial sin poder encontrarla: "Yo intentaba por todos los medios de ser una buena esposa; le hacía de comer y [él] nunca tenía hambre." Sin embargo, la dinámica matrimonial coercitiva es dislocada por Hannah al confirmar en ese mismo espacio de la terapia, y en medio de risas que se mezclan con llanto, que "Obviamente Abraham no sabía que estaba tomando anticonceptivos." Este gesto transformador, que evidentemente se asocia también a la posición privilegiada de Hannah pues ha tenido acceso a un sinnúmero de recursos como la consulta con su psicoterapeuta, es una clara señal del proceso de autoafirmación de su identidad. En este sentido, su resistencia a tener hijos, que al mismo tiempo es una resistencia a la normatividad del género a partir de la relación heterosexual, hace explícito que Hannah pone la libertad individual por encima de los valores comunitarios

y/o expectativas sociales. Al decidir no ser madre y abrazar su identidad sexual, Hannah también se define como un sujeto moderno que coloca sus visiones personales sobre el amor y la reproductividad en primer lugar. Como sugieren Wardlow y Hirsch (11) los patrones de reproductividad y la idealización de un amor basado en los rasgos particulares de cada persona—individualidad, que en este caso es también un amor entre personas del mismo sexo—serán pieza clave de los discursos contemporáneos en relación a la intimidad y modernidad de los sujetos sociales.

Otra visión de Hannah sobre su matrimonio como un espacio limitante y asfixiante se representa en una de las secuencias fílmicas al interior del departamento de Lucía y Carmen, dando lugar a la reflexión sobre algunas de las experiencias de ciudadanía íntima como el amor. Tras la sesión de terapia, ella se dispone a ver el video de la filmación de su boda cuando aparece Lucía. Su encuentro produce un diálogo cargado de significado a propósito de las experiencias del sexo y del amor para mujeres de clase privilegiada en el México del nuevo milenio. Sus intervenciones muestran la interdependencia entre los discursos públicos y la toma de decisiones personales en cuanto a la vida íntima y sus experiencias de ser mujeres:

> Lucía: ¡Qué masoquista eres! [tras ver a Hannah llorando delante de la grabación de su boda]
> Hannah: Estoy muy confundida, no sé qué hacer.
> Lucía: ¿Estás enamorada?
> Hannah: El amor es una cárcel, un clóset.
> Lucía: No, chiquita, el amor es sexo.
> Hannah: Pues a mí no me gustaba tener relaciones sexuales con Abraham. Era muy tosco.
> Lucía: Pues Matías es un mago… [Pero] sabes que ya no quiero saber nada de los hombres. Quiero estar bien. Tranquila. Tomar mucha agua, hacer ejercicio, estar en paz.

Se destaca así una visión desencantada del amor tradicional, la misma que define posiblemente la aceptabilidad o inaceptabilidad de los personajes al final de la película. Lucía, quien no parece dependiente del amor emocional para mantener su estabilidad identitaria como mujer, termina castigada y reivindicada una vez que regresa al orden moral impuesto al final del filme.

Pronunciamiento 2: ornamento, confirmación o ruptura

Uno de los aspectos más destacados de Hannah como personaje es su corporalidad. Joven, rubia, de cuerpo tradicional y eurocéntricamente estético, vestida con ropa elegante en colores pastel, de modales perfectos y voz mesurada, Hannah es definida en su carácter ornamental por los distintos espacios por los que transita. En este sentido, resalta la movilidad/inmovilidad del personaje pues su cuerpo permanece mayormente rígido o pasivo en los distintos

espacios por los que circula, indicando de este modo cómo el performance de identidad femenina y cultural—sin olvidar las intersecciones con clase social, nivel educativo, entre otros factores—marcará también su experiencia íntima al explorar su sexualidad. Al mismo tiempo, su corporalidad permite reflexionar sobre el valor comodificado del cuerpo de Hannah en relación a las producciones cinematográficas contemporáneas y la imagen de un México moderno, global, neoliberal y supuestamente democrático. En un sentido más amplio, la inclusión de este personaje de ascendencia judía en *Así del precipicio*, se conecta con la participación de inmigrantes europeos en el desarrollo de la modernidad en América Latina. Como apunta Ernesto García Canclini (178), las migraciones masivas europeas hacia Latinoamérica, de finales del siglo XIX y comienzos del XX, así como la participación de estos grupos en la implementación de las naciones modernas en América Latina, resultan sitios privilegiados para trazar las trayectorias de la modernidad. El cuerpo "europeo" de Hannah, quien es una descendiente de inmigrantes judíos en México, cumple no sólo con los requisitos estéticos idealizados por un imaginario neocolonial, sino que también encarna modernidad, cosmopolitismo y multiculturalidad que, al conjugarse con su orientación sexual, evoca todas las características de la imagen del México del nuevo milenio. Hannah-México en este film son: globales, modernos, multiculturales e incluso encarnadores de sexualidades alternativas.

La delimitación de las esferas ornamentales por las que se mueve Hannah se presenta al paralelo del desarrollo de la intimidad del personaje. Como propone Sarah Radcliffe (22), es necesario reflexionar no sólo sobre la temporalidad y encarnación de la modernidad, sino también sobre los espacios que construyen dicho concepto. Hannah trabaja en la joyería Berger ubicada en un elegante edificio cuyo interior es casi completamente dorado—elevador, barandales, paredes— en donde se destaca asimismo la mercancía de alto valor que Hannah vende cotidianamente como parte del negocio familiar: joyas, piedras preciosas, relojes, etc.[10] La ordenación del espacio de la joyería, íntimo, lleno de espejos y vitrinas sencillas pero deslumbrantes, hace juego con la propia representación de Hannah, cuyo pelo y ropa combinan con la decoración del espacio. Incluso la escena que muestra la llegada de Sandra a la joyería hace ver a Hannah como una mujer "bellamente encerrada" en esta jaula de oro, pues la cámara se coloca desde la perspectiva del elevador lo que evoca que la joyería es un espacio autocontenido cuyas vitrinas resultan la única forma de interacción con el mundo exterior. Si bien la irrupción de Sandra disloca la joyería como espacio tradicionalmente asociado a prácticas que legitiman la normatividad heterosexual, su presencia refuerza al mismo tiempo el carácter ornamental de Hannah. Ambas son rubias, vestidas con ropa cara y de modales refinados. Su encuentro en la joyería parecería el diálogo entre Hannah y un reflejo de sí misma. De este modo, Sandra libera y contiene a Hannah en ese espacio pues Sandra es motor de deseo y al mismo tiempo de manutención de valores y actitudes de clase. No solamente comparten una corporalidad y rictus preformativo, sino que también cuentan con el mismo capital cultural: a partir de la compra-venta de un reloj se establece

una conversación sobre marcas de relojes y joyería fina a la que siguen diversos encuentros que dan lugar a su relación afectiva y sexual.

Por otra parte, lo que pareciera una simple transacción comercial, la compra de un reloj que Sandra no ha podido encontrar a través de sus viajes por Europa, permite la reflexión sobre cómo estos dos personajes se definen como modernos y globales. La modernidad y carácter global de estas mujeres se confirma desde tres dinámicas simbólicas—corporales, espaciales y aquéllas que se relacionan con la circulación de bienes—. En este sentido, destaca también lo contradictorio del carácter comodificado o "atractivo para los mercados globales" de estas mujeres que parecen circular, casi como bienes, en la dinámica global que define la modernidad del México contemporáneo. En palabras de García Canclini: "To be modern, nowadays, is to travel, to communicate, exchange with the world. Goods, messages, and people are considered to be modern if they circulate globally, if they speak various languages, and are attractive in a high number of markets" (177). A pesar de que Hannah no acepta ningún depósito para apartar el reloj de Sandra, el carácter comercial de la relación íntima, el deseo y la propia identidad se harán evidentes en esta singular escena. Si bien hay un desplazamiento de la joyería hacia otros espacios para incursionar de este modo en una relación romántica, ésta se sigue enmarcado, a lo largo de la película, en espacios donde ambas mujeres mantienen su calidad ornamental y comodificada que al mismo tiempo hace cuestionar los límites de la representación de la intimidad emocional y sexual de estos personajes.

Pronunciamiento 3: deseo íntimo lésbico o mirada patriarcal

Si bien el primer encuentro en la joyería evoca en Hannah emoción, placer y curiosidad por Sandra, sólo en sus sueños será capaz de convertirse en sujeto explícitamente deseante. La escena onírica que da paso al deseo de Hannah produce una afirmación política, discursiva y cultural pues: "Erotic and sexual scenes among women work as political statements and as claims for women's rights to a sexual life. Presenting relations among women in this way is a political act since it subverts the traditional idea that women are not entitled to enjoy their sexuality" (Martínez 12). Lo particular de esta manifestación del deseo será también su carácter comercial pues el sueño se presenta como un híbrido entre fantasía sexual-anuncio publicitario delimitados dentro del universo de los pasteles que Hannah devora en su nueva fase de vida como mujer sin marido: Pasteles marca Sara Li, evocadores de la marca estadounidense Sara Lee, compañía cuyo mercado se expande a México. Este sueño, representado en colores hiper estimulantes en una cocina deslumbrante, hace evidente la dinámica de discursos que, implantados sobre cuerpos y espacios, encarnan prácticas relacionadas con la modernidad, el neoliberalismo, y la comodificación amorosa, sensual, sexual e incluso racial. Ambientado con música típica de los supermercados, y con un tono lúdico tanto en un sentido visual como dialógico, Hannah da rienda suelta a su deseo sexual al colocar a Sara Li (representada por Sandra) como la protagonista de esta fantasía erótica-comercial-televisiva. El sueño comienza

cuando Hannah entra en el espacio del deseo, en este caso la cocina, en donde se encuentra Sara Li haciendo pasteles. La representación visual de Sara Li como un personaje hipersexual se define con su modo de vestir—con una bata de seda que apenas cubre su cuerpo, una peluca de color negro y botas altas de tacón puntiagudo—así como con su modo de hablar pausado que evoca sensualidad en cada uno de sus diálogos. Será en la cocina, espacio cargado de simbolismo en cuanto a la construcción y regulación del género femenino, donde los personajes utilicen la preparación y consumo de los pasteles para evocar los contornos de su deseo sexual:

> Hannah: —¿Y a cuánto […] horneas [los pasteles]?
> Sara Li (Sandra) (acercando su boca a la de Hannah mientras habla y derramando mezcla de pastel en el pecho de ésta):—Con sesenta minutos a ciento cincuenta grados es suficiente… quedan… mmm… esponjaditos y listos para comerse.

Con estas palabras, Sara Li "prepara" a Hannah y se dispone a abordarla sexualmente encima de la mesa entre pasteles y utensilios de repostería. En la siguiente escena, Hannah permanece inmóvil en la mesa mientras Sara Li se quita la bata y se dispone a descubrir la parte superior del pecho de Hannah. Evocando la clásica dinámica de actividad/pasividad en el encuentro sexual, Hannah muestra signos de placer en su rostro y mirada al verse literalmente cubierta por la mujer que le despierta el deseo sexual por primera vez. Sin embargo, el rostro de Hannah también muestra a los espectadores cierto temor, lo que implica que la exploración de los límites de la identidad sexual de Hannah es en casos contradictoria. Sólo en encuentros posteriores Hannah mostrará en su rostro un placer no interrumpido por el miedo.

La breve secuencia del sueño que se representa a modo de comercial televisivo sirve también al espectador que de inmediato identifica las lógicas patriarcales de representación del cuerpo femenino, e incluso del cuerpo lésbico constantemente referido como objeto de deseo por la mirada masculina heterosexual. Los espectadores contemplan la escena desde un cuadro que enmarca la totalidad del cuerpo de ambas mujeres por medio de planos donde también se destacan las zonas tradicionalmente sexualizadas: el pecho desnudo de Hannah, y el trasero y largas piernas de Sara-Li (Sandra) que en ningún momento abandona la ropa interior de satín que lleva. Sin embargo, el encuentro se ve interrumpido en sus inicios por una presencia que refuerza el carácter comodificado y neoliberal de la fantasía sexual: Aunt Jemina, personaje afro estadounidense que da vida a la famosa marca de *pancakes* y cuyo rostro se encuentra en más de cuarenta productos alimenticios (Manring 8), entra a la cocina y pregunta en inglés en un tono de escándalo: *What are you doing?* Su irrupción, entonces, no sólo representa la normatividad heterosexual coercitiva, sino también cómo las manifestaciones del deseo se interconectan con modos de representación mercantiles. Así, esta escena responde algunas de las preguntas que Padilla (et

al) se hacen con respecto a las formas de representación de la intimidad sexual en relación a los medios y el mercado global: "How desires, pleasures and emotions circulate as commodities in the global market place? In what ways do the economic processes characteristic of contemporary economies shape the acceptability of both public and private expressions of sexual intimacy and the ways that sexuality is depicted and reproduced in global media? (Padilla, et al x). La sexualidad de Hannah claramente se nutre de imágenes mediáticas que producen y regulan las formas de expresión de su deseo por Sandra. Las dos figuras comerciales que aparecen en el sueño—Sara Li y Aunt Jemina—representan, respectivamente, una compleja dinámica en relación a la aceptabilidad/rechazo del deseo que Hannah siente por otras mujeres. De este modo, esta representación hace explícita la interconexión entre discursos públicos y vivencias íntimas en la conformación de las geografías del deseo y la intimidad.

Al dar representatividad visual al deseo lésbico, esta escena da lugar a profundas reflexiones sobre los límites de estas imágenes que a su vez evocan formas tradicionales—en tanto que patriarcales y eurocéntricas—de enmarcar la sexualidad femenina y, en definitiva, lésbica. Como sugiere Cherry Smith en su reflexión sobre la pornografía que responde al deseo femenino, dar cabida al deseo y placer de las mujeres en la pantalla cinematográfica puede reconocerse como un signo de afirmación y recuperación del cuerpo femenino tradicionalmente asexualizado, incluso por discursos feministas conservadores. Sin embargo, como sugiere Smith, las producciones cinematográficas han perpetuado un orden jerárquico, patriarcal y eurocentrista donde la objetivación del cuerpo femenino se define desde sistemas discursivos de opresión: 1) el control que la mirada ejerce sobre el cuerpo (tipo de tomas, fragmentación-fetichización del cuerpo), 2) la falta de representación del placer femenino que como mucho es significado con gritos o manifestaciones vocales, 3) la perpetuación de un orden que sigue privilegiando la representación de lo racialmente definido como "blanco" como modelo estético ideal y comodificado, 4) y la reproducción del mismo sistema jerárquico dominante/dominado, pasivo/activo que ha sido la base de la naturalización de la desigualdad en las relaciones intergenéricas (Smith 153). La representación del deseo sexual de Hannah en la película *Así del precipicio* responde a estos cuatro principios visuales, por lo que resulta difícil identificar este filme como una manifestación feminista contracultural que conteste discursos y prácticas coercitivas provenientes de las matrices heterosexuales y eurocentristas. La dificultad de desplazar la norma heterosexual se hace explícita por la irrupción de Aunt Jemina, también representante de dinámicas mercantiles de la era global, quien impide el cumplimiento del deseo y devuelve a Hannah al silenciamiento, pues la irrupción la despierta a la "realidad" de su vida.

Al tratarse de una producción enmarcada en el ambiente neoliberal, momento que ha dado cabida a los discursos de multiculturalidad y aceptación de las diferencias en México, esta película presenta ciertas contradicciones pues perpetúa la jerarquía racial colonial—o neocolonial—como base de la exclusión

de los espacios modernos y neoliberales. Este enfoque eurocéntrico muestra también una manifestación del poder/falta de poder derivada de la dinámica que organiza los contornos de la modernidad corporal: "Colonial/colonized bodies boundaries comprise not an enduring marker of modernity/non-modernity, but a shiftng topography of power and difference" (Radcliffe 29). Asimismo, la escena del sueño da lugar a reflexiones sobre las relaciones de poder constituidas en espacios tradicionalmente asignados al género femenino como la cocina, y los efectos producidos a partir de sus intersecciones con categorías como la raza. Además de ser el rostro de una marca de productos que se distribuye globalmente, Aunt Jemina representa la clásica *mammy* afro americana del viejo sur de Estados Unidos evocando un orden social definido espacial, genérica y racialmente donde, como sugiere Manring, "Black women in the kitchen kept white women out of it, defining not only the proper place of black women but of white women as well" (9).[11] De este modo, el confinamiento de Hannah y Sara Li en ese espacio "impropio" del México contemporáneo se equipara al impuesto a Aunt Jemina, quien como mujer afro americana ocupa el último escalafón del orden jerárquico del viejo sur de Estados Unidos. Este paralelismo hace evidente cómo Hannah y Sara Li, personajes aún incómodos con su sexualidad, sólo pueden ocupar el espacio destinado a aquellos cuerpos que no representan modelos ideales de ciudadanía, en este caso por su orientación sexual, y que por tanto siguen al margen de su propio poder discursivo.

La tímida representación de la intimidad entre Sandra y Hannah se repite en la segunda parte del filme cuando ambas mujeres han aceptado su atracción dando rienda suelta a su deseo en lo que tal vez puede ser la casa de Sandra. Si bien el segundo encuentro no se trata de un sueño, y la historia dedica más tiempo a la representación de este momento cargado de escenas íntimas nuevamente en escenarios deslumbrantes, los espectadores somos excluidos del intercambio afectivo entre Sandra y Hannah pues las expresiones verbales de las protagonistas quedan opacadas por una canción romántica que ambienta la escena. La complejidad y riqueza de la ciudadanía íntima lésbica queda apenas dibujada o evocada a través de las imágenes, siendo enmarcada en un eterno espacio-dinámica estetizante que impide a estos personajes expresar los múltiples discursos y direcciones de la subjetividad lésbica en el contexto cultural mexicano neoliberal.

Si bien desde la década de los ochenta el cine mexicano ha presentado versiones refrescantes y más democráticas de las experiencias del género y la sexualidad en México, resulta vital reconocer los límites y contradicciones de dichas representaciones. Como película representativa del ambiente neoliberal—coproducida con capital privado y algunos apoyos del Instituto Mexicano de la Cinematografía—*Así del precipicio* explora la posibilidad de una incorporación de la subjetividad lésbica en el cine mexicano, confirmando de este modo la modernidad de los cuerpos femeninos que, en consonancia con las dinámicas neoliberales exigen diversidad, tolerancia y, sobre todo, la ponderación de la libertad de elección individual. Hannah, una de las tres protagonistas de la película, explora

los límites de su identidad al ser capaz de salir de la normatividad heterosexual de su matrimonio, familia y culturas (mexicana y judía). A lo largo de la película se representa la ciudadanía íntima de este personaje en tanto que se examinan los deseos, motivaciones, miedos, así como definiciones del amor siempre en referencia a la interdependencia que existe entre la vivencia de la intimidad y los discursos y prácticas simbólicas que determinan dichas experiencias. Resalta, por otra parte, la estética de representación y falta de acceso al poder discursivo de Hannah como mujer que se siente atraída hacia otras mujeres: no solamente será representada en función de su figura ornamental e hipersexual, sino que la impronunciabilidad del deseo e identidad lésbicas terminan por borrar la posible construcción compleja de este personaje todavía incómodo en las pantallas cinematográficas mexicanas. En palabras de Carmen Tisnado en referencia a los estilos de representación dominantes en los imaginarios latinoamericanos: "The stories are constructed as such that the lesbian character never fully emerges. The lesbian character is tentative in process-to be, ambivalent. In other words, she does not exist [yet]" (Tisnado 278). Estamos, por tanto, frente a un tímido surgimiento de la enunciación de la ciudadanía íntima lésbica en los medios masivos de comunicación, quedando todavía un largo camino por recorrer en cuanto a la formulación de subjetividades complejas y con poder de producción e interpretación simbólica de sus experiencias en el ambiente neoliberal que caracteriza al México del nuevo milenio.

NOTAS

1. Véanse dos trabajos de Carlos Monsiváis: "Notas sobre cultura popular" *Latin American Perspectives* 5 (1978): 98-118; y "Mythologies." *Mexican Cinema*. Paulo Antonio Paranaguá, ed. Ana M. López, transl. London: BFI, 1995. 117-127.
2. Películas representativas de la democratización del género en el cine mexicano son: *Lola* (Novaro, 1989), *Danzón* (Novaro, 1990), *Las hijas de su madre. Las Buenrostro* (Busi Cortés 2005). Ver Rashkin, Elissa J. *Women Filmmakers in Mexico. The Country of Which We Dream.* Austin: Texas University Press, 2001.
3. Véase: Irwin, Robert M. *Mexican Masculinities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
4. En 1992 el gobierno de Carlos Salinas de Gortari impulsa reformas a la Ley de Cinematografía, abriendo la posibilidad de producir películas en coproducción con organismos culturales y privados tanto nacionales como internacionales. Esta reforma se reconoce como representativa del ambiente que antecede a la firma del TLC (NAFTA), 1994. Véase: http://www.cddhcu.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/103.pdf (n. pag. Web. 12 Mayo 2010).
5. Como sugiere José Ortiz Monasterio en relación a la modernidad dispareja: "Entre el totopo y el microchip el Estado no ha podido incorporar al mundo moderno a más de la mitad de la población, formada por mexicanos muy pobres; de la población actual, aun exagerando nuestro optimismo, solo el 10% entrará realmente al siglo XXI" (Ortiz Monasterio 30).
6. De acuerdo a Adrienne Rich, existe la presuposición cultural que tanto hombres como mujeres están biológicamente predispuestos a la heterosexualidad. Esta presuposición excluye, y castiga, aquellas dinámicas que atenten en contra de la normatividad heterosexual. La heterosexualidad, desde la matriz compulsoria, se define como natural, colocando a la

homosexualidad en un sentido opuesto: no natural y, por tanto, disfuncional. Véase: Rich, Adrienne. *Blood, Bread, and Poetry*, New York: Norton Paperback, 1994.

7. La Asamblea Legislativa del Distrito Federal firma la Ley de Sociedad de Convivencia en noviembre de 2006. Se reconoce legalmente a hogares formados por personas sin parentesco consanguíneo o por afinidad. Esta constituye la base de la reciente aprobación del matrimonio entre parejas no heterosexuales y la adopción de niños dentro de estas familias alternativas.

8. Según Verónica Olvera (s/p) y Omar Cabrera (s/p) se presume que miembros de las altas esferas mexicanas, aludidos por apellidos incluidos en la película (Burillo, Serrano, Romano, o el nombre Matías [Ehrenberg]) en relación al consumo de drogas/homosexualidad intentaron frenar la filmación de la película. De acuerdo a los actores Ana de la Reguera y Rafael Amaya, se generó también una campaña publicitaria de "spots de disculpa" por la posible ofensa que la película causara a personalidades de la sociedad mexicana. De aquí que el supuesto escándalo sea parte de la estrategia publicitaria de esta película.

9. Resalta en esta película una ausencia de la palabra lesbiana. Ni Hannah, si sus amigas "liberales" serán capaces de pronunciarla: utilizan, en cambio, el eufemismo "lencha" para referirse a la posible identidad lésbica de Hannah.

10. Véase: Ching Chan, Selina. "Love and Jewelry: Patriarcal Control, Conjugal Ties, and Changing Identities." *Modern Loves. The Anthropology of Romantic Courtship and Companionate Marriage.* Eds. Jennifer Hirsch and Holly Wardlow. Michigan: University of Michigan Press, 2006. 35-50.

11. Para una reflexión profunda sobre la construcción e historia de Aunt Jemina véase Manring M.M. *Slave in a Box: The Strange Career of Aunt Jemina*. Virginia: University of Virginia Press, 1998.

OBRAS CITADAS

Así del precipicio. Dir. Teresa Suárez. Perf. Ana de la Reguera, Ingrid Martz y Gabriela Platas. Agárrate del Barandal, 2006. Filme.

Ching Chan, Selina. "Love and Jewelry: Patriarcal Control, Conjugal Ties, and Changing Identities." *Modern Loves. The Anthropology of Romantic Courtship and Companionate Marriage.* Eds. Jennifer Hirsch and Holly Wardlow. Minneapolis: University of Michigan Press, 2006. 35-50. Print.

Duggan, Lisa. "The Trial of Alice Mitchell: Sensationalism, Sexology, and the Lesbian Subject in Turn-of-the-Century America." *Queer studies: An Interdisciplinary Reader*. Eds. Robert J Corber and Stephen Valocchi. Malden: Blackwell, 2003. 73-86. Print.

García Canclini, Ernesto. "Culture and Communication in Inter-American Relations: The Current State of an Asymmetric Debate." *When Was Latin America Modern?* Eds.Nicola Miller and Stephen Hart. New York: Palgrave, 2007. 177-189. Print.

Hernández, Minerva. "Arrojan hoy tabúes al precipicio," *Diario Reforma,* 24 de noviembre 2006. http://www.reforma.com. n.pag. Web.5 Marzo 2010.

Irwin, Robert M. *Mexican Masculinities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. Print.

Manring M.M. *Slave in a Box: The Strange Career of Aunt Jemina*. Virginia: University of Virginia Press, 1998. Print.

Martínez, Elena. *Lesbian Voices from Latin America: Breaking Ground*. New York: Garland, 1996. Print.
Méndez, Luis H, "Neoliberalismo y Derechización en México (1983-2000)." *El cotidiano* 23 (2008): 5-15. Print.
Miller, Nicola. "Interdisciplinary Approaches to Modernity in Latin America." *When Was Latin America Modern?* Eds. Nicola Miller and Stephen Hart. New York: Palgrave, 2007. 1-17. Print.
Monsiváis, Carlos. "Notas sobre cultura popular." *Latin American Perspectives* 5 (1978): 98-118. Print.
---. "Mythologies." *Mexican Cinema*. Ed. Paulo Antonio Paranagua. London: BFI, 1995. 117-127. Print.
----. "No estamos en contra de las libertades sino de su ejercicio' (Sobre la derecha en México)." *Debate Feminista* 14 (2003): 3-27. Print.
----. "Lo masculino y lo femenino al fin del milenio." *Masculino y femenino al final de milenio*. Eds. Carlos Monsiváis y Marta Lamas. México: Díler/ Apis, A.C., 1998. 7-24. Print.
Monsiváis, Carlos y Carlos Bonfil. *A través del espejo. El cine mexicano y su Público*. México: El Milagro, 1994. Print.
Olesky, Elzbieta. H. "Citizenship Revised." *Intimate Citizenships: Gender, Sexuality and Politics.* Ed. Elzbieta Olesky. New York: Routledge, 2009. 1-15. Print.
Ortiz Monasterio, José. *México eternamente: Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia*. México: FCE/ Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2004. Print.
Padilla, M. B., Hirsch, J., et al. eds. *Love and Globalization: Transformations of Intimacy in the Contemporary World*. Eds. Nashville: Vanderbilt University Press, 2007. Print.
Plummer, Keneth. *Intimate Citizenship: Private Decisions and Public Dialogues*. Seattle: University of Washington Press, 2003. Print.
Povero, Daniela. "Entrevista. Eugenio López y Teresa Suárez. Así del precipicio: El sueño hecho realidad." *Diario Reforma*, 24 de noviembre 2006. http://www.reforma.com. n.pag. Web. 5 marzo 2010.
Rashkin, Elissa J. *Women Filmmakers in Mexico. The Country of Which We Dream.* Austin: Texas University Press, 2001. Print.
Radcliffe, Sarah. "Geographies of Modernity in Latin America: Uneven and Contested Development." *When Was Latin America Modern?* Eds. Nicola Miller and Stephen Hart. New York: Palgrave, 2007. 21-48. Print.
Rich, Adrianne. *Blood, Bread, and Poetry*. New York: Norton paperback, 1994. Print.
Rosado, Alejandro. *Cine y realidad social en México, una lectura de la obra de Emilio Fernández.* Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992. Print.
Smith, Cherry. "The Pleasure Threshold: Looking at Lesbian Pornography on Film." *Feminist Review* 34 (1990): 152-159. Print.
Sedwick, Eve K. "Epistemology of the Closet." *Queer Theory and the Jewish Question.* Eds. Daniel Boyarin, Daniel Itzkovitz and Ann Pellegrini. New

York: Columbia University Press, 2002. 41-63. Print.
Tisnado, Carmen. "Do Lesbians Characters Make Lesbian Stories? The Representation of Lesbianism in four South American Short Stories." *Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbiana en América Latina*. Ed. Dieter Ingeschay. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2006. 267-282. Print.
Torres Sanmartín, Patricia. "'La recepción del cine mexicano y las construcciones de género. ¿Formación de una audiencia nacional?" *Revista de estudios de género. La ventana* 3 (2008): 58-103. Print.
Torres, Lourdes and Inmaculada Pertusa, eds. *Tortilleras: Hispanic and U.S. Latina Lesbian expression.* Philadelphia: Temple University Press, 2003. Print.
Wardlow, Holly and Jennifer S. Hirsch. "Introduction." *Modern Loves. The Anthropology of Romantic Courtship and Companionate Marriage.* Eds. Jennifer Hirsch and Holly Wardlow. Michigan: University of Michigan Press, 2006. 1-31. Print.
Wittig, Monique. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 1992. Print.

The Transnational Legacy of Early Modern Iberian Women

Joan F. Cammarata
Manhattan College

The Iberian men and women who populate Spain's American colonies in the sixteenth and seventeenth centuries establish a status of inherent superiority over indigenous groups influenced by European economic, racial, social, and linguistic sovereignty. Dominant and subordinate cultural identities arise in the social stratification of the new ethnic groups and the reinvention of established groups. Through a gradual process of transculturation, European customs are transmitted to the native populations through quotidian interactions that establish cultural imperialism. According to Pierre Bourdieu's studies of lifestyle and class, non-monetary forms of capital influence historically constituted social structures. He designates these non-monetary concepts as cultural, social, and symbolic capital, "Cultural capital thus participates in the process of domination by legitimizing certain practices as naturally superior to others by making these practices seem superior even to those who do not participate, who are thus led, through a negative process of inculcation, to see their own practices as inferior and to exclude themselves from legitimate practices" (*Field* 25). Iberian women who settle in the Americas assume a fundamental role in the representation of the norms and values of European culture. They project the "naturally" superior

status of the dominant culture in their personal lifestyles, which inspire the subordinate populations to aspire to replicate their European models.

The first Spanish women in the Americas arrive on the ships of Columbus's third voyage (1497-98) and continue to emigrate with the greatest numbers of women settling in Mexico (1520-39 and 1560-79) and in Peru (1540-59 and 1580-1600) rather than in the remote frontier regions (Boyd-Bowman, *Patterns* 79). The women who colonize are sufficient in number to ensure that Iberian culture, moral values, and traditions are duplicated in the Spanish colonial administrative districts that govern Spain's many territories in the Americas, especially the vital centers of the Viceroyalty of New Spain, established in 1535 in Mexico City, and the Viceroyalty of Peru, created in 1542 in Lima. Iberian women introduce the plants, crops, and household industries of Europe and are responsible for the transfer of their social culture to Amerindian and African slaves and servants. The proportion of Spanish female emigrants shows a steady rise from 5.6% in the Antillean period 1493-1519, to 16.4% in the years 1540-49, when royal edicts mandate that a married man either emigrate with his wife or send for her to join him. The percentage increases to 28.5% (fully 5,013 women) in the period 1560-79 and to 35.3% by the period 1595-98, when women are attracted by the comfort of urban life in the colonies (Boyd-Bowman, "Spanish Emigrants" 729).

The new social organization of immigrants in the colonies creates a polarized stratification that corresponds to the ethnic divisions between Europeans and the indigenous peoples. The Europeans fit the definition of the dominant class as an "...autonomous space whose structure is defined by the distribution of economic and cultural capital among its members" (Bourdieu, *Distinction* 260). Pierre Bourdieu designates cultural capital, the non-monetary social qualifications of a high social status, as the foundation of social stratification and as one of the key dimensions of social inequality because, like money, cultural inheritance translates into social assets (wealth, knowledge, power, and status) and can be spent to acquire more cultural capital; however, it is separate from economic capital and the possession of one does not presuppose the possession of the other (*Field* 7). The social superiority of Spaniards is ensured by the cultural capital of their civilization, their evangelizing mission, and a high social status. Cultural capital, like other forms of capital that follow unequal patterns of distribution, becomes in the colonies an internalized code of cultural relations that gives Iberian women a distinctive social status. Their social and family roles, behavior, expectations, and obligations maintain and support their social prominence in relation to the dominated classes.

Strict racial demarcations and the social stratification of groups, motivated by the Europeans' need to control the exploited races in the colonies, lead to a caste society defined by ethnicity, shading of skin, privileges, and obligations. The peninsular societal system that takes root in the Americas implements racial divisions for indigenous groups and strong discriminatory policies against Africans, Mulattos, and Mestizos who are perceived as undesirables of low social rank known as *castas*.[1] Accordingly, regulations develop for these *castas* concerning

legal rights and marriages, the locations of domicile and work, the hours of contact with other ethnic groups, and the acquisition of status symbols (cloth, weapons, horses). In addition, these groups are forbidden to carry weapons, to have clothing or hairdo of a certain style, or to walk on the streets at certain hours under penalty of torture, exile, or fine (Vidal 107). The Iberians, the power elite with higher levels of education, control access to education in a system that reflects the economic infrastructure and preserves the culture of the dominant class. They increase their cultural capital by assuming the positions of leadership in the political superstructure while the uneducated classes subsist in their subservient status. The hierarchical classification of colonial subjects as "ethnic amalgams" (Zavala 336) creates a power mechanism that encompasses more individual issues, such as codes of attire. Colonial laws deny to caste women the same manner of dress of Spanish women whose distinctive apparel exhibits their status and values. In response, African and Mulatto women develop a seductive attire of excessive jewelry and flimsy silk attractive to Spanish men that elicits fierce denunciations from the pulpits of colonial churches. This provocative dress is shocking to Thomas Gage, the renegade English Dominican who traveled extensively in Mexico and Guatemala from 1625-37, who writes, "The attire of this baser sort of people...is so light, and their carriage is so enticing, that many Spaniards, even of the better sort (who are too prone to venery) disdain their wives for them" (69). The caste women recover a degree of autonomy through their choice of distinctive apparel.

In colonial society where Europeans are dominant, skin color is not solely a phenotypic characteristic but also functions as a social determinant that makes poverty proportional to the shades of darkness of skin. Colonial social values that associate whiteness with wealth and power allow a person who is accepted as White to ascend to the ranks of the racial elite, which explains why many Creoles are classified as White even if they are of Amerindian ancestry. In peripheral areas where there are few Spaniards, any person with European-influenced culture and features, even though not a pure Spaniard, is taken as Spanish and the Mestizo category is avoided (Lockhart, "Social Organization" 297). The tacit anti-Creole prejudice perpetrated by European Spaniards arises from an awareness of the cultural differences between the two communities.[2] In the social hierarchy, not only are the Creoles deemed racially impure but also morally lax because they permit their women too much freedom, which is viewed as a temptation to sin. Europeans criticize presumably respectable Creole women because they play cards and use dice in mixed company, which are activities frowned upon for virtuous women (Israel 94).

The European colonists require multiple categories for the new identities of those under colonial domination: "Social relations founded on the category of race produced new historical social identities in America—Indians, Blacks, and Mestizos— and redefined others. Terms such as *Spanish* and *Portuguese*, and much later *European*, which until then indicated only geographic origin or country of origin, acquired from then on a racial connotation in reference to the new

identities" (Quijano 534). In contrast to Spain, where low social origins without inherited cultural capital offer few opportunities and networks for social mobility, the equalizing factor of the Americas is democratization by phenotype, as illustrated by Spanish nobles who tolerate living alongside other Spaniards of lesser class because they are also White. Iberian women of low social origin in Spain are reinvented and elevated to higher status in the colonies by virtue of their white skin. In addition, as they become entitled to greater prestige, they reign over their social subordinates in the class-dominated servant groups. Social classification in the colonies becomes a racial classification mediated by the European ethnocentrism of whiteness as naturally superior in colonial rule.

The successful reproduction of the White race is vital to Iberian domination in the colonies. To this end, there arises the phenomenon of the higher strata of society producing more children than the lower strata, albeit sometimes outside of marriage. Marriages with members of "inferior" religious or racial origin endanger the social and economic status of Spaniards who are determined to propagate their Iberian family roots. The Castilian Crown responds to a complaint by the local gentry alleging that Spanish officers of the garrison in Hispaniola prefer to marry African and Mulatto women by mandating that men who marry women of infamous social status will not be promoted above a certain rank (Boxer 37). Colonists who petition the Crown for the rewards of a pension or an annuity justify their request not only by reason of service to the Crown but also by the merit of a marriage to a respectable Spanish woman, who is expensive to maintain. To be certain, it is the feminine presence in the colonies that is the measure of social development and male prosperity, which prompts Spaniards of all social classes who wish to garner social rank to seek marriages to women of Spanish heritage, born either in Spain or in the colonies.[3] A Castilian wife is a status symbol given the legislation of the Spanish Crown that requires married men living in the Americas, including Viceroys and high officials, to send for their wives, at their own expense, or risk deportation.[4]

The legal mandates that demand the transfer of Spanish wives to the Americas reveal the Crown's objective for colonial society. The Spanish colonial state exercises its regulatory powers over the individual to sustain a desired social structure through the key to peninsular social superiority, purity of bloodline (*limpieza de sangre*), which establishes a dual supremacy for the European colonists: a racial superiority that has no taint of Amerindian or African races, and a religious superiority of Old Christians (*cristianos viejos*), who have no Muslim, Jewish, Amerindian or African converts in their religious lineage. Christians' automatic elevated status is a uniquely Spanish version of cultural capital predetermined by their lineage if not by their class. The conflicting views of class and status challenge the established conventions because social rank is not only linked to wealth and race but also to religion as documented in one's purity of bloodline. Family lineage in the Spanish world of the Americas has the same relevance as its counterpart in Iberia, a convention that makes the three most important documents for the Spanish colonist the birth certificate, marriage

certificate, and last will and testament because they record a personal history of legitimacy of birth and purity of race. Given that nobility, name, and lineage are central to social standing in the colonies, a wife's genealogy directly affects the social status and esteem of her husband. To safeguard against undesirable unions, parental permission for marriage in the colonies is requisite until the age of twenty-five (Ots Capdequi, *Instituciones* 120-121). As late as 1776, the *Real Pragmática de Matrimonios* establishes punishments that range from the loss of titles of nobility or disinheritance for those who marry without parental consent and in a different social category (Lavrin, "In Search of" 32-33). This disapproval of interracial marriages is a mandate for greater endogamy among White elites, which in turn contributes to the highly Iberian character of the American institutions that relate to women and the home.

The Iberian nature of colonial society, an extension of European Spanish culture in its conservatism and social class structure, is founded on the speech, manners, attitudes, and fashions of the peninsular society of Seville due to the higher proportions of both males and females that emigrate from Andalusia (Boyd-Bowman, "Patterns of Spanish Emigration to the Indies" 597, 601-2). Spanish women of all classes, whose households in Mexico and Peru model Spanish customs, contribute to the development of the colonies by educating others in the Iberian ways, including the language politics implicit in the linguistic transposition of the dominant culture. The sociolinguist Florian Coulmas observes that, "Languages have always been used to establish or claim a sphere of influence. As imperial languages they have been imposed on dominated ethnic groups by whoever had the power to do so….and it is clear that the national-language ideology has bred intra-communal strife and, in a sense, created minorities in many countries…" (10-11). Amerindian women overcome the linguistic obstacle to ethnic convergence by imitating the Andalusian women of the settlements not only in conduct but also in speech in an "impersonation of category membership," the tendency of the lower class to imitate the upper class (Goffman 60). The transfer of the dominant language of Iberian women to the subordinate races, an indirect eradication of difference, is a power construct of linguistic imperialism that utilizes language as a subtle instrument of social control to appropriate and dominate the means of communication. In addition to teaching their native tongue and their religion to their slaves and servants, Iberian women from every social stratum sew European styles and serve foods illustrative of Spanish cuisine, encourage morality and stability through marriage and values, and raise in their own homes orphaned Spanish and Mestizo children, who are often the illegitimate children of their husbands. Illegitimacy, an ever-present ill in plantation societies that is more widespread in the Americas than in Spain, is a prejudicial concept that compounds that of racial mixture in the colonies.

Iberian women, by virtue of their heritage, embody symbolic capital, a form of power that is not perceived as power but as a valid expectation of respect, admiration, recognition, deference, and submission (Bourdieu, *Language* 163-70; *Logic* 112-21). They belong to the White elite social class acknowledged as naturally

superior and their habitus, the acquired practices of behavior and taste, produces a lifestyle that endorses them socially as distinguished (Bourdieu, *Distinction* 170-73). The recognition of their racial prestige and status, a high form of symbolic capital, implicitly dignifies them in the social hierarchy. As the model of proper appearance and appropriate conduct, the persona of the Iberian woman produces by intention a specific impression in the minds of the subordinate classes. Much like theatrical performances that utilize costumes, props, voice, gestures, and manner, the social interactions in the colonies are regulated by an individual's public role. In their demeanor and behavior, Spanish women in the colonies assume a prescribed dramatic role in the collective representation of a social front: they don their elegant dress, furnish their homes with objects of wealth, use the dominant language, and act with distinction and authority.

The deliberate imitation by the lower social strata of the upper-class peninsular lifestyles and their symbols of wealth has great social and political importance in the colonies where riches are equated with nobility. In the viceregal cities, constant exhibition of authority and status in public rituals is sought. Goffman observes that the most important piece of "sign-equipment" indicative of social class is a status symbol that displays material wealth (36). Documents of the age substantiate that colonists take rides in hand chairs or carriages with no other purpose than to submit the gaze of the colonized to the status, grandeur, and majesty of the representatives of imperial power, civilization, and Christianity (Vidal 105).[5] In Peru, even plebeian Spaniards can afford fine clothing and servants, luxuries that are solely the patrimony of the wealthy upper classes in Spain. In a society that is flexible and often permits disparities between the public and the private person, an acquired characteristic such as wealth erases the gap between public reputation and private reality (Twinam 127). European colonists fill their houses with sumptuous objects, paintings, furniture, and silver services and their personal attire displays elegant materials, lace, and jewels. Family life is led with sobriety within the home but celebrations, such as baptisms, weddings, feasts, and funerals, are opportunities for the public exhibition of wealth.

In the colonies, the display of fashion influenced by European attire is a cultural symbol that enhances social distinctions. When veils are forbidden in Spain at the end of Moorish rule (1492), Moorish women continue to cover their faces by using their shawls and only revealing one eye. This distinctive draping of the shawl, imitated by Iberian upper-class women of Spain's southern and central regions, follows this Moorish custom of a semi-veiled appearance and the Iberian *tapada,* the covered one, is born.[6] In 1590, Philip II forbids by decree the provocative style of the *tapada* as prejudicial to the best interests of the State, but without success; in 1639, Philip IV announces penalties for the *tapada*: a fine of 1,000 *maravedís* and the confiscation of the article (Defourneaux 158-60). Nevertheless, the *tapada* remains popular in seventeenth-century Spain and its colonies. The women of Peru drape their cloaks, originally designed to conceal a woman from men's gazes, in a flirtatious manner leaving one eye revealed,

tapada de medio ojo. The *limeña,* "woman of Lima," makes an art of handling her shawl to enhance the curvature of her bosom and body to arouse the erotic interests of males.[7] As an object of enticement and anonymity, the *tapada* is condemned from the pulpits as an evil that challenges the traditional virtuous feminine stereotype. The independence and freedom born of wealth experienced by colonial women is not equally enjoyed by Iberian women of the peninsula.

The colonial ambition for wealth and status is consistent along class lines and motivated by the desire for power and riches. In the Americas, indicators of gentility, such as the titles *caballero* and *hidalgo*, are personally appropriated by the colonists without the requisite legal qualification or purchase. In Spain, Philip II had initiated the sale of public offices, which leads to the buying of positions, privileges, and nobility in a system that further underscored the power of wealth as the means of social climbing in an incipient capitalist system (Lynch 113). The titles *don* and *doña*,[8] or *licenciado* and *doctor*, which are imparted in Spain only to those who have earned them, are proliferated in the colonies and usurped by tailors and shoemakers alike (Vicens Vives 427). In Peru, Iberian women of the lower class go to the extent of changing their commoner surnames so that they will not sound incongruous with their newly adopted title, *doña* (Lockhart, *Spanish* 174). The appropriation of a title not only gives the colonist status but also a pattern of suitable conduct that provides ego identification with a particular establishment and group. The colonists are not officially ennobled by their self-imposed titles but, in their mentality and in their customs, they are reinvented in a self-fashioned version of Castilian nobility.

In the process of transculturation, peninsular commonplace opinions of women, focusing on both good and bad attributes, passed unaltered from Spain to the American colonies. In their homeland as in the colonies, Iberian men subscribe to a misogynistic attitude that affirms woman's natural, inherent deficiencies and her lawful and proper subjection to naturally superior man, as had been established by Spain's didactic authors and spiritual leaders. Colonial women are subject to peninsular Spain's family law first collected in the Laws of Toro in 1369 and promulgated in 1505 (Lavrin, "Dowries" 282). In the Iberian legal codes of Castile, woman is categorized as *imbecilitas sexus*, along with children, invalids, and delinquents (Formica 179). Feminine intellectual energies are stifled in a society that presumes, "Women are associated with a privation of meditative powers (*contemplationis defectus*) which makes them, with rustics and the simple-minded, well suited to devoutness, but ill suited to intellectual disciplines" (Maclean 63). Laws are designed to protect women who are considered weaker by nature and prone to the temptations of the world. Notarial records contain the basic terms of colonial legislation that set the boundaries for women's behavior and show that women are still legally subject to their father's will, *patria potestad*, until the age of twenty-five (Otero 215).

Married women, with their husband's permission, can act independently or as legal partners of their husbands, "Thus, they bought and sold property, founded charities, freed slaves, borrowed money and took part in legal suits without any

impediment from their husbands" (Lavrin, "In Search of" 30). Legally, women have the right to property owned before marriage (*bienes parafernales*), as well as to their own dowries, which can include property, money, household goods, slaves, and *arras*, ten percent of the husband's assets at the time of the marriage (Lavrin, "Dowries" 288). The custom of the dowry is sustained in the colonies to uphold social distinctions, to give women a desirable social placement, and to secure economic and emotional security. Genuine concern for lineage and the desire to preserve racial and social elitism prompts wealthy Spaniards' contributions to a dowry fund to insure marriages *inter pares*, between equals, for the orphaned female descendants of the Spanish conquerors (Lockhart, *Spanish* 190). The *colegios de niñas huérfanas,* schools that educate poor and orphaned girls in Christian doctrine and domestic skills, are founded in most of the large cities of Spain into the seventeenth century and the concept later transfers to the American colonies (Howe 116). Patrons and founders of convents have similar intentions when they offer the convents as retreats to poor White women who lack the required dowry of two thousand *pesos* to profess.

The colonial dowry system, a form of cultural capital that also functions as a method of manipulation to merge properties or secure and consolidate power, perpetuates inequality, upholds the patriarchy, and maintains racial and ethnic purity in the social order. As in Spain, family interests dictate marriages in the Americas where marital unions are more a social and public agreement than a personal commitment. Women in colonial Peru who revolt against this system of social relations of power argue in ecclesiastical tribunals for the dissolution of their prearranged marriages (Martín 140). In addition, the European double standard of morality is conveniently transferred to the colonies where women are expected to accept the taking of a mistress by their husbands. The colonies' unique cultural and social conditions, the loveless arranged marriages, and the availability of lower-caste concubines who are easily manipulated by men of power and wealth contribute to the volume of roving spouses and the norm of marital infidelity.[9]

In legal separations, men allege adultery while women charge only mental and physical cruelty even when the husband has been adulterous. Women accused of adultery are interned in a detention house, a practice known as *depósito*,[10] which is the social equivalent of a scarlet letter for transgressions against traditional prescriptive social norms. Marital separations have more serious social and economic implications for women who, by necessity, come to avoid this solution. Ecclesiastical tribunals deal with cases of abandonment, adultery, bigamy, and incest. Promiscuity and fornication are the most commonly recorded moral transgressions of the female colonists, not exclusive of the sheltered upper classes. Under the *palabra de casamiento*, binding under the law, many a woman loses her virginity with the promise of marriage by the man who could be sued for noncompliance. In the case of a private pregnancy, once the couple marries, the child could be accepted as a premature birth or be accepted into the household as an orphan.

Castilian inheritance laws provide women in the colonies a strong legal standing. As mistresses of the household, women extend their authority to the public sphere when the husband dies or is away. Full civil rights for colonial women are acquired through widowhood, which apportions them new familial and social rights in a society that normally renders females subordinate. Colonial women of the social elite have access to wealth and the transmission of property that affords them surprising economic power and preserves the social and economic assets of their class. Wills reveal the role that colonial women play in the conservation of the colonial socioeconomic order through the allocation of a maternal inheritance to their heirs, both male and female, and through female ownership of property. At the death of a spouse, the survivor is only entitled to half the estate, which is to be divided equally between spouse and children. In the bilateral inheritance system, the children of the marriage, both male and female, inherit a share from the deceased parent, mother or father (Lavrin, "Dowries" 286).

Colonial Peru preserves the social distinctions of Spain and invents new ones based on seniority and the *encomienda* system of lucrative land grants of native forced labor controlled by European settlers. The *encomenderos'* wives, who are the most influential women in Peru, oversee large households of servants and slaves. Through their economic power and social prestige, it is the wealthy *encomenderas*, not their male counterparts, who are the supporters and founders of schools, hospitals, and orphanages. If an *encomendero* dies, the Crown designates that the wife could inherit the *encomienda*, but she is expected to remarry within a year so that there will be a male available to fulfill the duty of military service when required (Liss 98). The *encomienda* does not become the property of the second husband at the death of his wife (Ots Capdequi, *Instituciones* 236-50). A woman may retain her landed property through three or four remarriages and become wealthier and more powerful politically. One such woman is Doña Catalina de los Ríos de Lisperguer, who is denounced by the Bishop of Santiago in 1634 for the cruelties to her slaves. She flogged, pinched and beat them, burned them with pitch and candles, scalded their mouths with boiling milk and blazing coals, and put chilies in their eyes. Doña Catalina is convicted of murdering thirty-nine persons with these tortures but she is not punished, except to remain under house-arrest pending the result of her appeal. She dies in January 1665 and is buried in state, dressed in the habit of a nun, at the local church where she was a benefactress (Boxer 46-47). Doña Catalina's crimes are ignored and she maintains the right to a prestigious burial by virtue of the wealth, power, and social influence that her status as an *encomendera* grants her.

From their earliest appearance in Spain's colonies, Iberian women impart their legacy of European culture and societal norms to the Americas. They assert their distinctive social status through a collective representation of the values and traditions of their peninsular heritage. In the stratified society of the colonies, women are defined by their genealogy, social status, economic condition, and virtue. Their racial prestige and religious purity, in addition to family lineage

and social rank, afford Iberian women a privileged position in colonial society that directly influences the social esteem and standing of their spouses. Spanish colonial women of all social classes replicate their feminine culture, from their households to their convents, and are responsible for sharing their language, cuisine, religion, and rules of domesticity. They are wives and mothers but, even more so than in their homeland, by example and behavior, they are educators not only of their children but also of the subjugated groups of natives, slaves, and servants, who are inspired to emulate Iberian conduct to achieve a superior status. As a group, women are portrayed as passive, docile, and relegated to the private sphere, but it is certain that colonial legal structures authorize women to overcome these limitations and to enjoy the autonomy of economic privileges. Iberian women in the colonies struggle against the same misogynistic attitudes that persist in Spain but they find uncommon power born of economic strength and social prestige through colonial systems such as the *encomienda*, which under certain conditions allows women authority and leadership status on behalf of their family. In this traditional social structure, where sex defines a woman's historical experience, enterprising women endeavor to defy cultural norms through their free and independent behavior. Colonial women with economic means strive to improve life for the good of their communities through their funding of hospitals, orphanages, and schools. Living in an environment that is foreign to them both literally and figuratively, Iberian women of all birthrights manage to establish a European standard of comportment for the feminine inhabitants of the colonies and they effectively cultivate Iberian traditions in the varied American institutions that relate to women and the home.

NOTES

1. Population figures indicate that the number of Amerindians falls from its original 50 million to about 4 million in the seventeenth century and rises to 7.5 million by the end of the colonial period, while Whites increase from 100,000 to over 3 million. The figures on Africans, Mulattos, and Mestizos, the miscellaneous *casta* category (low estate, particularly non-White), are unreliable for racial analysis due to imprecise colonial usage of this terminology (Gibson 117).
2. The term Creole attains popular usage in Peru in the 1560's when a second generation of colonists emerges, "It was then, perhaps, that that very word 'creole' in reference to native-born Spaniards was first heard in Peru. Until that time, 'creole' had referred only to blacks, and the Spanish second generation was merely called Spaniards like their fathers" (Lockhart, *Spanish* 192). The emergence of Creoles as a collectivity in the Spanish colonies is further discussed by Sam Cogdell.
3. The testimony of Nicholás Ochoa de Elejalde (Monterrey, July 29, 1658) expresses gratification over a marriage that should afford him a social advantage, "I say that with the desire to serve his majesty I came to this kingdom, in which I have served in war, with my arms and horses, on the occasions that have offered themselves. And I have married Isabel de la Garza, legitimate daughter of Captain Blas de la Garza and Beatriz González, settlers and pacifiers of this kingdom, honorable persons whom his majesty, in royal *cédulas*, entrusted with *encomiendas* of Indians, lands, and waters, for themselves and their heirs" (Gibson 178).

4. The noted Hispanic-American jurist Ots Capdequi records the epigraph to these laws from the *Recopilación de Indias*: "Ley VII: Que a ningunos casados en las Indias se dé licencia para venir a estos Reinos sin fianza para responder de que la ausencia no será por más del tiempo señalado; Ley VIII: Que los que estuvieren ausentes de sus mujeres en las Indias vayan a hacer vida con ellas" (*El estado* 90).
5. The display of wealth and status in the colonies is recreated by Jean Renoir in his classic film *The Golden Coach* (France, 1953), which focuses on an Italian *commedia dell'arte* acting troupe that performs in Peru while touring South America in the eighteenth century. The Peruvian Viceroy orders from Italy a custom-designed, baroque, gilded coach in which to parade about in grandeur. He gives the coach to Camilla, the leading actress of the troupe, with whom he is in love. She, in turn, donates the coach to the Bishop of Lima to save the Viceroy from humiliation for this blatant ostentation of power and riches.
6. Luis Martín explores the social and political implications of the Iberian and Peruvian t*apada* (299-309).
7. In his comparison of the manners and customs of the women of Mexico and the women of Peru, Alonso Carrío de la Vandera criticizes the Peruvian *limeñas* for their provocative attire and in general represents them as the nadir of femininity (399-403).
8. In Spain, the Crown favors Old Christians for the distinction of the purchased title *Don*: "El título de 'cristiano viejo' era también necesario para obtener el de *Don*. Por doscientos reales el rey otorgaba el derecho de usar *Don* durante una generación; por cuatrocientos reales, durante dos generaciones y por seiscientos reales, a perpetuidad. .... Los títulos abrían las puertas de palacio, y en palacio se obtenían favores reales" (Olmos García 146).
9. Spaniards establish prostitution in the urban colonial centers at an early date. A *cédula real* of August 4, 1526 authorizes in Puerto Rico the construction of a house for public women, a brothel, with the commonly alleged excuse that it avoided other worse harms. Bartolomé Conejo is given permission to open, "...una casa de mujeres públicas...en sitio conveniente, habiendo necesidad de ella por excusar otros daños" (Ots Capdequi, *Instituciones* 254). In the same year, another house is approved in Santo Domingo. The documents do not reveal if the working women are Spanish, Amerindian, or Mestizo, but there are always enough women of economic need to serve as prostitutes and mistresses for the Spaniards.
10. Females who have no place else to live are sent to *recogimientos*, which are internment houses for honest women. There are other detention houses, also referred to as *recogimientos*, that house prostitutes and adulterous women with the hope of reforming them; see Muriel and Van Deusen.

WORKS CITED

Bourdieu, Pierre. D*istinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trans. Richard Nice. Cambridge, MA: Harvard UP, 1984. Print.
---. *The Logic of Practice*. Trans. Richard Nice. Stanford: Stanford UP, 1990. Print.
---. *Language and Symbolic Power*. Ed. and introduction John B. Thompson. Trans. Gino Raymond and Matthew Adamson. Cambridge, MA: Harvard UP, 1991. Print.
---. *The Field of Cultural Production.* Essays on Art and Literature. Ed. and introduction Randal Johnson. New York: Columbia UP, 1993. Print.
Boxer, C.R. *Women in Iberian Expansion Overseas 1415-1815*. New York: Oxford UP, 1975. Print.
Boyd-Bowman, Peter. *Patterns of Spanish Emigration to the New World, 1493-1580*. Buffalo: SUNY Buffalo, 1973. Print.

---. "Patterns of Spanish Emigration to the Indies until 1600." *Hispanic American Historical Review* 56 (1976): 580-604. Print.
---. "Spanish Emigrants to the Indies, 1595-98: A Profile." *First Images of America: The Impact of the New World on the Old*. Ed. Fredi Chiappelli, Michael J. B. Allen, and Robert L. Benson. Vol. 2. Berkeley: U of California P, 1976. 723-35. Print.
Carrió de la Vandera, Alonso (Concolorcorvo). *El lazarillo de los ciegos caminantes.* Madrid: Atlas, 1959. Print.

Cogdell, Sam. "Criollos, Gachupines y 'plebe tan en extremo plebe.' Retórica e ideología criollas en Alboroto y motín de México de Siguenza y Góngora." *Relecturas del Barroco de Indias*. Ed. Mabel Moraña. Hanover: Ediciones del Norte, 1992. 245-80. Print.
Coulmas, Florian. "What are National Languages Good for?" *With Forked Tongues: What are National Languages Good for?* Ed. Florian Coulmas. Ann Arbor, MI: Karoma, 1988. 1-24. Print.
Defourneaux, Marcelin. *Daily Life in Spain in the Golden Age*. London: Allen and Unwin, 1970. Print.
Formica de Careaga, Mercedes. "Spain." *Women in the Modern World*. Ed. Rafael Patai. New York: Free Press, 1967. Print.
Gage, Thomas. *Thomas Gage's Travels in the New World*. Ed. J. Eric S. Thompson. Norman, OK: U of Oklahoma P, 1958. Print.
Gibson, Charles. *Spain in America*. New York: Harper & Row, 1966. Print.
Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Woodstock, NY: Overlook, 1973. Print.
Howe, Elizabeth Teresa. *Education and Women in the Early Modern Hispanic World*. Aldershot, England; Burlington, VT: Ashgate, 2008. Print.
Israel, J.I. *Race, Class and Politics in Colonial Mexico 1610-1670*. London: Oxford UP, 1975. Print.
Lavrin, Asunción. "In Search of the Colonial Woman in Mexico: The Seventeenth and Eighteenth Centuries." *Latin American Women. Historical Perspectives.* Ed. Asunción Lavrin. Westport, CT: Greenwood, 1978. 23-59. Print.
---. and Edith Couturier. "Dowries and Wills: A View of Women's Socioeconomic Role in Colonial Guadalajara and Puebla, 1640-1790." *Hispanic American Historical Review* 59 .2 (1979): 280-304. Print.
Liss, Peggy K. *Mexico under Spain 1521-1556*. Chicago: U of Chicago P, 1975. Print.
Lockhart, James. *Spanish Peru 1532-60. A Social History*. Madison: U of Wisconsin P, 1994. Print.
---. "Social Organization and Social Change in Colonial Spanish America." *The Cambridge History of Latin America.* Ed. Leslie Bethell. Vol. 2. Cambridge: Cambridge UP, 1984. 265-319. Print.
Lynch, John. *Spain under the Habsburgs. I. Empire and Absolutism, 1516-1598*. New York: New York University Press, 1984. Print.
Maclean, Ian. *The Renaissance Notion of Woman*. Cambridge: Cambridge UP, 1980. Print.

Martín, Luis. *Daughters of the Conquistadores: Women of the Viceroyalty of Peru.* Dallas: Southern Methodist UP, 1983. Print.

Muriel, Josefina. *Los recogimientos de mujeres: Respuesta a una problemática social novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974. Print.

Olmos García, Francisco. *Cervantes en su época.* Madrid: Ricardo Aguilera, 1968. Print.

Otero, Alfonso. "La patria potestad en el derecho histórico español." *Anuario de la Historia del Derecho Español* 26 (1956): 209- 241. Print.

Ots Capdequi, José María. *Instituciones sociales de la América española en el período colonial*. La Plata: Universidad de la Plata, 1934. Print.

---. *El estado español en las Indias*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957. Print.

Quijano, Aníbal. "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America." Trans. Michael Ennis. *Nepantla: Views from South* 1.3 (2000): 533-580. Print.

Twinam, Ann. "Honor, Sexuality, and Illegitimacy in Colonial Spanish America." *Sexuality and Marriage in Colonial Latin America.* Ed. Asunción Lavrin. Lincoln: U of Nebraska P, 1989. 118-55. Print.

Van Deusen, Nancy E. *Between the Sacred and the Wordly. The Institutional and Cultural Practice of Recogimiento in Colonial Lima*. Stanford: Stanford UP, 2001. Print.

Vicens Vives, J. *Historia de España y América.* Vol. 3. Barcelona: Editorial Vicens-Vives, 1961. Print.

Vidal, Hernán. *Socio-historia de la literatura colonial hispanoamericana: tres lecturas orgánicas*. Minneapolis, MN: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985. Print.

Zavala, Iris. "Representing the Colonial Subject." *1492-1992: Re/Discovering Colonial Writing*. Ed. René Jara and Nicholas Spadaccini. Minneapolis, MN: Prisma Institute, 1989. Print.

Identidad *queer* en la poesía de Concha García

Elena Castro
Louisiana State University

La poeta Concha García, afincada en Barcelona desde su infancia, presenta en su poesía una búsqueda de modelos identitarios que no se basen en la concepción normativa de mujer ni la sitúen dentro de la construcción binaria de la realidad impuesta por el discurso heterocentrado. Este planteamiento acerca su poesía a los postulados de las teorías *queer* en cuanto a que éstas, tal como las definió Beatriz Preciado, "denuncian las exclusiones, los fallos de las representación y los efectos de renaturalización de toda política de identidad" (Carrillo 247). Por otro lado, la poesía de García también se corresponde con las teorías y prácticas *queer* en la importancia que tiene, según Preciado, la noción de "performance", y muy especialmente la de subjetividad performativa, como medio para desnaturalizar la diferencia sexual (Carrillo 247).

Desde esta perspectiva, la poesía de Concha García puede ser interpretada como espacio de representación de una subjetividad performativa *queer* que se resiste a la concepción de una identidad estable. Como ha comentado Rosa María Belda:

> La originalidad de la poesía de Concha García se percibe desde el primer acercamiento a su obra, desde la primera lectura de sus versos, que sorprenden porque dicen de otra manera, nombran el mundo de forma diferente porque son el reflejo de una mirada desde otra posición. Constituyen no sólo una mirada contra el lugar común, como afirmara Olvido García

> Valdés, a propósito de la poesía de mujeres, sino también una mirada marcada por un punto de vista desubicado, el de un sujeto que busca su lugar en el mundo, en un mundo perfectamente identificable con el de hoy, tal como lo conocemos, porque es en el que vivimos, y las preocupaciones de la hablante de estos versos son las propias del ser humano de hoy. (Belda 5-6)

Es la lectura de la voz poética de Concha García desde "otra posición", desde "un punto de vista desubicado", a la que se refiere Belda en su cita, el eje de mi ensayo ya que, como afirmó Eve Kosofsky Sedgwick, mientras las categorías 'gay' y 'lesbiana' siguen de algún modo presentándose a sí mismas como categorías objetivas y empíricas gobernadas por reglas de evidencia práctica, el acto de nombrarse una/o misma/o *queer* supone de un modo mucho más explícito y radical, emprender actos performativos específicos de autopercepción y filiación experimentales (9).

Así, partiendo de esta idea de subjetividad performativa como base de la identidad *queer*, a la que alude Sedgwick, y si bien la voz/ mirada *queer* aparece en muchos de los textos de Concha García, en este estudio indagaré su presencia únicamente en los tres poemarios que conforman su trilogía. Me refiero a *Otra ley* (1987), *Ya nada es rito* (1988) y *Desdén* (1990). De esta trilogía la propia Concha García, en entrevista concedida a Sharon Ugalde en su ya emblemático libro *Conversaciones*, dijo que tiene que ver con una ruptura con los preceptos del poder establecido y con dar espacio a un nuevo mandato: "*Otra Ley* es, ya lo dice el título, otra ley, otro orden de cosas. Y, dentro de ese orden de cosas, 'ya nada es rito' porque los ritos que quizá había antes se han acabado, vamos a empezar con otros ritos distintos. Y *Desdén*, sería como el final de esos ritos" (Ugalde 195-96). Se trata de un nuevo ordenamiento que parte de un cuestionamiento de los procesos de construcción de toda identidad normativa y un rechazo a las tecnologías de poder de la heteronormatividad, de ahí la mención a que 'ya nada es rito'. Por ello, en estos poemarios García (re)presenta un sujeto fragmentado mediante el uso de un discurso también fragmentado.

Así por ejemplo, el desdoblamiento de la voz poética mediante el juego con los pronombres de primera y tercera persona le permite a la poeta expresar la no pertenencia a la cultural dominante, al situarse fuera del sistema binario hombre/ mujer y, sobre todo, una visión de la identidad como algo abierto y flexible y por tanto mudable. Como dice la propia poeta en la entrevista ya mencionada:

> Yo soy amante de lo plural, el ser uno y ser muchos. De todas formas lo de la ambigüedad en los pronombres viene determinado porque siempre el pronombre había sido, si eras una mujer, dirigido hacia un hombre, y ese no es mi caso. Pienso que las sensaciones, las correspondencias de sentimientos pueden ir dirigidas también hacia una mujer, hacia mí misma y también, a veces, hacia un hombre. (Ugalde 189)

Poemas como "Ella", "Ella 2" o "Ella 3", pertenecientes al poemario *Otra Ley*, son buenos ejemplos de esta fragmentación, de esta representación de las otredades de la voz poética. En estos poemas, mediante el uso del pronombre "ella", la voz poética establece un diálogo consigo misma como si de otra persona se tratara. Así por ejemplo, en el poema 'Ella" se describe en estos términos:

> Apresura un jubileo con píldoras
> poco digno de ser mecido. Llama a la taquicardia
> emperatriz de su costado. . . .
> posterga las contrariedades y esconde
> un ala del sombrero con gracia espadachina.
> . . .
> Pero sobre todo, no ama la piedad, ni tampoco
> tribula con maquinaciones empedernidas. (García 30)

En esta escena incompleta, la fragmentación del sujeto no sólo se produce mediante el desdoblamiento del "yo" en esa otra mujer objeto de la descripción, sino también en la representación de un ser en crisis que recurre a las píldoras como único modo de huir de una realidad que rechaza; por eso "posterga las contrariedades y esconde/ un ala del sombrero con gracia espadachina".La voz poética rechaza el modelo de mujer que le viene impuesto por el discurso dominante y se sitúa fuera de él aún sabiendo cómo pueda ser percibida y aislada por ello; de ahí que no "tribula con maquinaciones empedernidas".

El lenguaje irracional, fragmentado, del poema anterior también contribuye a esta presentación de un ser en caos, descentrado y solo: "El lenguaje poético solamente es un instrumento. Yo me siento muy sola en un sentido social. Es decir, no soy aceptada porque no estoy casada y no tengo representación social, ni estatus, ni familia, que me ampare El lenguaje es como un útil que me sirve para reflejar mi soledad" (Ugalde 189). Tema, lenguaje y discurso sirven, por tanto, para plantear esta desubicación del sujeto hablante en el mundo. El proceso mental del sujeto poético, de ese ser desubicado, es el que aquí se nos presenta mediante este lenguaje igualmente fragmentado creando así una voz distinta que no está regida por los dictados normativos 'masculinos y heterosexuales' y al hacerlo desestabiliza el discurso heteronormativo.

En esa misma línea, en el poema "Ella 2" bajo el desdoblamiento del "yo" poético aparece otro tipo de mujer:

> Si pisa cruel es que no ronda a un muchacho
> Ni siquiera sabe recoger de su bolso
> Anfibios disecados.
> . . . (García 33)

Una mujer a la que "no ronda muchacho" ni sabe cómo manejarse con un bolso, elemento este último que aquí puede bien simbolizar lo femenino. Un bolso que

además no está lleno de los típicos enseres femeninos, sino de "anfibios disecados", en posible alusión a un orden, el dominante, que erradica la vida. Es decir, el sujeto poético denuncia la falta de espacio en el sistema heterocentrado para otro tipo de mujer. Pero tal vez el mejor ejemplo de esa imposible fijación del sujeto, de su ambigüedad y fluidez proyectada en este juego con los pronombres, aparezca en el poema "Un nocturno" en donde la voz poética se desdobla en el "ella" y el "yo" a un mismo tiempo:

> No ha roto las crines porque no le pesaban
> . . .
> con un solo bramido se fue de la almohada,
> deshizo los abalorios, tendió un pijama.
> . . .
> Se olvidó dejar los regalos escondidos,
> pasar desapercibida entre mis medallitas
> bajarme la temperatura, esta fiebre me mata,
> mientras sus huellas en el vaso las borra
> una vecina que tiende las bragas. (García 34)

La aparente escena de abandono de la amada, insinuada en el texto mediante vocablos que reflejan dolor , tales como "bramido", "roto", "deshizo" y los versos: "con un solo bramido se fue de la almohada/ …/ mientras sus huellas en el vaso las borra/ una vecina que tiende las bragas", es cuestionada como tal una vez situado este poema en el conjunto del poemario y su ubicación en él, insertado entre varios poemas de la serie "Ella" a los que ya he aludido como ejemplos de la representación de las otredades de la voz poética. Por el contrario, y como ocurre en otros muchos poemas, se trata realmente del desdoblamiento de la propia sujeto en su particular soledad, en sus propios pensamientos y sensaciones puestos de manifiesto, de nuevo, mediante un lenguaje fragmentado e irracional. Así la inestabilidad de la sujeto poético se hace evidente.

A lo largo de sus poemas, Concha García (re)construye las identidades normativas en concreto la identidad femenina, esa idea de mujer impuesta por el discurso heteronormativo y de la que Monique Wittig distancia a la lesbiana al proponer que la lesbiana no es una mujer.[1] De este modo, en poemas como "Confirmación", presenta al "yo"como una construcción producida a partir del uso del lenguaje y los dispositivos sociales que regulan los discursos sobre sexualidad y género; idea que ya fue apuntada por Foucault en *The History of Sexuality* al hablar de las categorías identitarias. Así, el poema "Confirmación" se convierte en un buen ejemplo de la búsqueda de una identidad que difiere de la cultura femenina dada, en este caso, por la madre:

> Soy una larga espalda inclinada hacia el sur.
> Que mi madre me dio leche, ya lo sé. . . .
> . . .

. . . , y su femenino amor tuvo que darme
osamenta y cutis. Gracias al fervor de las nubes
cultivó soliloquios, y ella, sin destreza
me puso el ombligo entre las sienes, la epidermis
en las nalgas y el placer arquea mi perfil
hondo y altanero. Declino en sombra
proyectada, enorme, rasa. Único
desligue que hay en mí. (García 44)

Dentro de esta perpetuación de un modelo femenino heterosexual, impuesto por el discurso heteronormativo 'aquí representado por la madre', la voz poética se rebela situándose más allá de dicha construcción genérica, de ahí la referencia a la "sombra proyectada", "único desligue" de la norma. De hecho, la propia poeta ha dicho sobre este poema que en él:

> Primero hablo de que soy del sur, pero que no estoy en el sur, y de que mi madre me creó un universo femenino con el que yo no estoy de acuerdo. Mi madre es la cultura, la cultura que representa, que yo represento, que me han dado. Mi madre es a la vez la raíz que yo tengo y que no tengo, porque estoy en otro sitio. Difiero de la cultura dada. Acaba diciendo el poema que soy una espalda larga, inclinada, rasa. La sombra es el único desligue que hay en mí, lo que yo quiero ser; o sea, mi sombra es mi otro yo. Me desligo de todo lo dado, lo reconozco, pero acabo siendo eso que yo elijo. (Ugalde 190)

También en el poema "Retrato fingido" la sujeto desdoblada se emplaza más allá de los modelos impuestos por la cultura dominante:

Algo de gozo, nunca un latido constante
y la forma de cerrar las ventanas
en un corredor resentido. Parece liviana.
Cuando surge de broches y maquetas es aún
silenciosa, turulata y cambiante
en recorridos vistosos. Parece loable,
sacrifica partículas con un tenaz
balbuceo entre toallas y peines.
Es yerta y fría, poco tocable. Se siente
enervadora y poco lucrativa
si le deja la lluvia panorama distinto. (Ugalde 29)

En esta primera parte del poema, el 'retrato' de la voz poética evidencia el fingimiento, la necesidad de poner en escena un rol genérico dado de "broches y maquetas", que ella rechaza (de ahí "las ventanas en un corredor resentido" y su descripción de 'ella/sí misma' como "turulata y cambiante"), para seguir luego

rechazando, con "hipo con asco" y mirada de "deshilvanado interés", esa "gruesa mirada comedora" de los mecanismos de control del discurso heteronormativo:

> Descorre camino muy punzón si salida
> es tener hipo con asco o si mira
> con un deshilvanado interés la espalda
> de una gruesa mirada comedora
> de ornamentados alfajores. Recorre tu tez
> con los dedos. Es larga la costumbre
> de poner intervalos. Perdona si sabe.
> Dice que nunca se exalta y es brava
> la forma de no acentuar en absoluto
> las sílabas. Tampoco mora.
> Ni habitaría. (García 29)

En los dos últimos versos, y de nuevo proyectada en su otredad a través de la tercera persona, la voz poética hace una declaración de principios y se niega a situarse en el modelo heredado, o a perpetuarlo a través de la propia palabra, por eso hace referencia a "Las sílabas" que "tampoco mora" ni "habitaría". A su vez, el estilo irracional, desafiante, es un reflejo de su confrontación no sólo con el lenguaje poético establecido sino también con el discurso heteronormativo y su visión lineal y lógica, asociada siempre a lo masculino, de la realidad.

En "La sirviente" continúa en esta línea de contradicción de la construcción normativa de la identidad para la mujer y de rechazo a su papel social siempre supeditada al hombre, como indica el propio título, y su función de reproductora[2], cuestionada en el poema mediante la imagen de la durmiente que escupe su himen desusado:

> . . .
> No me incites. Yo figuro en los estirones
> de la piel, una vez amanece para la durmiente
> que con dureza escupía desusada su himeneo
> sin vínculo, no me origines más mal;
> indemne prorrogo un vestido calcomanía
> y en una hoja desigual lo unto de vaho,
> lo zurzo aderezándole inoportunos cosidos. (García) [3]

Frente a este modelo, ella propone el tipo de mujer "sirviente de un incipiente desvío" que 'confecciona otro germen':

> No me menees. Yo soy sirviente de un
> incipiente desvío aumentado con ansia;
> soy ahogadora de doseles; una abundante
> carcoma ocupada de temporizar su cilicio.

No me estropees. Degenero en ruina
pervierto el descanso y envicio.
Confecciono otro germen, una gesta elegante
acompañada de una acreditada fregatriz.
No me horrorices el síncope.
En mi cuerpo que ama se arrastra un espantajo
uniforme que se desmadeja,
e inalterable alcanza tu inquietante mano legible.
No me quebrantes. Osifica mi calle.
haz más duro al oyente embobado.
Expatría tu oleaje y vete. (García) [3]

La subversión de la tradición heredada, "con pilares en el cristianismo, la familia y la moral ortodoxa" (Ugalde 193), como ha dicho la propia García hablando de este poema, aparece reflejada en estos versos no sólo en el barroquismo del propio lenguaje sino también en la creación de un sujeto/cuerpo que resiste todo intento de asimilación haciendo uso de las propias tecnologías de normalización, como diría Preciado. Defiende, en definitiva, y como dice en el poema "Antes de ayer", perteneciente a *Desdén*, que ". . . Vivir es respirar,/. . . / Leer en la piel muchas cosas/que no son cuestionables" (García 214); se pone así en evidencia el fallo de dichas tecnologías normativas, la resistencia del sujeto a "devenir mujer" en el sentido wittiniano.

En su apuesta de reapropiación de las estructuras y formas de representación del poder con fines subversivos lo que le permite, en consonancia con la propuesta de la teoría *queer*, (re)presentar identidades fluidas, en constante cambio y construcción, Concha García da cabida a todas las otredades que tiene, tal como ella las ha definido, en poemas como "Rota su larga manía" y "Ya he vendido los volantes y las ramplonas medias". Según la propia poeta, en este último poema intenta ya romper con una tradición heredada de la que no se siente parte y en la que no se le da cabida como sujeto: "cuando lo escribí, me planteé dejar de sufrir una situación algo engorrosa socialmente, quiero decir que dije adiós a los lazos rosas, ya no quería ser esa mujer de la que fui un proyecto. . . . Pienso que el libro entero es una declaración de principios pasados por el tamiz de la sexualidad, mejor dicho, del sexo" (Ugalde 194). García se niega a perpetuar, mediante su repetición, un modelo genérico femenino especifico: el impuesto por la construcción binaria de la heterosexualidad, representado en el poema por "los volantes y las ramplonas medias":

Ya he vendido los volantes y las ramplonas medias.
Pedíame un comerciante en su ración de precio
dos doblones y una escafandra, pero labio
inferior semiovalado mío díjole que no
que tanto no es el precio, que solitaria yo los saco
del baúl para que no sean míos, y enséñole

linda foto que reseca en el reborde le muestra
compañera informal al son de una pavana. (García 70)

"Los volantes y las ramplonas medias" que la voz poética no quiere en su baúl, son accesorios al servicio de la construcción identitaria normativa de la feminidad, a la que aquí simbolizan. Al rechazarlos, el sujeto poético se niega así a reproducir la *performance* de la feminidad, como se hace evidente en los versos finales en los que le enseña al comerciante "linda foto" que "le muestra compañera informal". Se pone así de manifiesto la producción performativa del género ya que se presenta a éste como construcción y práctica.

A su vez, en el poema "Rota su larga manía" continúa con esa búsqueda/descubrimiento de sus otredades y ese enfrentamiento con el proyecto femenino dado, representado en este poema por la ruptura de la larga manía y la desinhibición que "borra la migraña" y "los roces de los dedos":

Rota su larga manía
desinhibida ahueca el bocajarro
del momento, y borra la migraña,
el salitre, los roces de los dedos.
Y las esperas hondas. (García 69)

En el resto del poema, la voz poética intenta ubicarse en un espacio propio. Es por eso que el sujeto/cuerpo, definido en el poema como "cuerpo de latidos implacables", "rasga la utilidad de los sonidos"; es decir, cuestiona la validez del lenguaje normativo como medio para hallar ese espacio propio anhelado por el sujeto y que aquí aparece representado por la soledad:

Lame el alféizar, rasga la utilidad
de los sonidos apuntalando
en las comisuras de su cuerpo
latidos impecables, brotes
de saturación meticulosa
con apósitos espirituales
en evidente necesidad
de soledad sola, y acaso
mantiene firme un gesto.
Sabe del placer de ese fastidio
sin necesidades. La melancolía
no deja regueros, ni salpica,
ni comparte, ni desea,
sólo alivia. (García 69)

Si, como apuntó Michel Foucault en *The History of Sexuality* , el cuerpo no está naturalmente sexuado sino que es establecido como tal a través de técnicas

de poder que utilizan el dispositivo de la sexualidad y sus funciones como estrategias de control (164-65), Concha García apuesta en estos poemas por un cuerpo que, parafraseando a Preciado al hablar del cuerpo *queer*, no puede ser reconocido como masculino o femenino según el régimen epistemológico binario y visual de la concepción heterocentrada de lo humano ("Devenir bollo-lobo" 111]) Es más, si, como dice Judith Butler en *Bodies That Matter*, el cuerpo es un texto socialmente construido, y para Beatriz Preciado esta idea aparece ligada al comportamiento repetitivo, aprendido y aceptado como natural, García apuesta por la producción de cuerpos no heterocentrados, sanciona, como diría Preciado, la coherencia del sistema sexo/género y desestabiliza el sistema heteronormativo mediante el acto de nombrar. Y al hacer esto, consigue borrar la denominación de lo femenino y lo masculino como categorías biológicas.[4]

La aproximación a la identidad performativa de las voces poéticas que aparecen en estos poemarios de Concha García, está situada dentro de las culturas de resistencia a la identidad sexual normativa. Dicha resistencia tiene como resultado una toma de posición política frente al proceso de devenir mujer, en el sentido wittiniano de que la lesbiana no es una mujer (Preciado, "Devenir bollo-lobo" 125). Así, Cocha García (re)presenta en sus versos una identidad sexual imposible de calificar.

NOTAS

1. Monique Wittig en "The Straight Mind" elabora esta ya famosa idea de que la lesbiana no es una mujer. Para Wittig, la categoría 'mujer' sólo tiene sentido dentro del binarismo que caracteriza al sistema heteronormativo y, por tanto, como oposición a la categoría "hombre". Dicho sistema binario gira entorno a la función reproductora de la mujer, y la lesbiana, indica Wittig, no encaja en él.
2. También Rosa María Belda, en su introducción a la poesía reunida de Concha García, ha comentado esta denuncia y subversión por parte de García, en los poemarios de su primera etapa, del papel reproductor que el sistema binario asigna como esencia de la categoria mujer.
3. El poema "La sirvienta" aparecía en la edición original de *Otra ley,* abriendo la segunda parte del libro. No obstante la autora decidió eliminarlo del resto de ediciones y antologías. Agradezco a Concha García el que me haya facilitado una copia del poema vía email.
4. Esta terminología la utiliza Preciado al establecer los principios del contrato-sexual en su libro *Manifiesto contra-sexual*.

OBRAS CITADAS

Belda, Rosa. "Prólogo: Yo y mi cuerpo (la obra poética de Concha García)". *Ya nada es rito y otros poemas. Poesía reunida: 1987-2003*. By Concha García.

Madrid: Editorial Dilema, 2007. 5-18. Print.
Butler, Judith. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex."* New York: Routledge, 1993. Print.
Carrillo, Jesús. "Entrevista. Beatriz Preciado". *Desacuerdos* , V.2, 18 Octubre 2004. Octubre 2004. http://www.artleku.net/4.0/pdfs/preciado.pdf. Web. Sep. 2009.
De Lauretis, Teresa. "Sexual Indifference and Lesbian Representation." *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Eds. Henry Abelove, Michele Aina Barale and David M. Halperin. New York: Routledge, 1993. 141-158. Print.
García, Concha. *Ya nada es rito y otros poemas. Poesía reunida: 1987-2003*. Madrid: Editorial Dilema, 2007. Print.
Foucault, Michel. *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1980. Rept.of *Historie de la sexualité*. Paris: Gallimard, 1976. Print.
Keefe Ugalde, Sharon. "Conversación con Concha García". *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*. Madrid: Siglo XXI, 1991. 189-199. Print.
Kosofsky Sedgwick, Eve. "*Queer* and now." *Tendencies*. Durham: Duke University Press, 1993. 1-21.
Preciado, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima, 2002. Print.
---. "Devenir bollo-lobo o cómo hacerse un cuerpo *queer* a partir de *El pensamiento heterosexual". Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas.* Eds. David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte. Madrid: Egales, 2005. 111-131. Print
Wittig, Monique. "The Straight Mind." *French Feminism Reader*. Ed. Kelly Oliver. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, INC, 2000. 136-144. Print.

Mercè Rodoreda: War Stories

Kathleen McNerney
West Virginia University

When the Spanish Republic fell in 1939, Mercè Rodoreda (1908-1983), along with others involved in the *Institució de les Lletres Catalanes*, crossed the border into France. This group was rather lucky in comparison to most of the exiles, for as intellectuals, they had the support of their French counterparts, members of the International PEN Club. During her time at the converted youth hostel in Roissy-en-Brie, she formed important relationships with other writers, especially Anna Murià and Joan Prat, pseudonym for Armand Obiols, who would become her partner in exile. Murià went to Mexico and urged Rodoreda to go as well, but Rodoreda stayed behind in France, enduring the hardships of the Nazi occupation and the poverty of the postwar period. She eventually immigrated to Geneva, where she finally achieved some financial stability.

From these difficult times emerge a number of short stories based on wartime and postwar experiences. She had published several novels before the war, but as she explained in a letter to Murià, she turned to stories during the early days of exile because she didn't have the resources or concentration for long narratives, and because she had discovered that the story "és un gran gènere" (is a great genre; Rodoreda 1985: 76). I will concentrate on stories that focus on this period, whether written during this time or recalled later. As in the novel usually taken as her masterpiece, *La plaça del Diamant* (1962; *The Time of the Doves* 1980) her point of view in the tales is usually that of those who remain behind in war torn cities and towns rather than of combatants. Rodoreda uses a variety

of techniques in these stories; some are epistolary, others use monologue, dialogue, detailed descriptions, or humor, with differing narrative voices. They are included in several collections; many were published only in periodicals and some only in various places outside of Spain.[1] Taken together, these works offer the gaze of someone suffering the real horrors of the war and its aftermath, but usually looking in from the margins. I will discuss various themes of war represented in several stories, from the experiences of women to the atmosphere of fear and poverty, reasons for going to war, the intensity of the experience, and a few personal details that sometimes appear in Rodoreda's letters to Murià. I will also address some questions of style and technique, tone and metaliterature, and for this reason I will start with stories based on letters or diaries, or references to such documents.

Rodoreda corresponded with other writers as well as Murià, and she used the letter form as the basis for at least four of her stories; three during the war and one later.[2] "Trossos de cartes" (Bits of letters) is in the voice of a young woman who complains about the absence of her lover-soldier. As the title indicates, they are mere fragments, with incomplete and incoherent phrases. The fragmentation is augmented by ellipses within the text and a footnote indicating illegible passages as a metaliterary suggestion of what has occurred. At the same time, another voice is added to the text when the protagonist cites fragments of the letters she has received from him, forming a sort of dialogue between them, but always controlled by her. The tone is bitter, for example, when she asks for sweet words and he answers that he cannot provide them because sweet words seem false when they are written down. The traditional role of wartime women as those who faithfully wait at home in a spirit of abnegation and sacrifice is questioned here as she rebels and complains about her situation.

In "Tres cartes" (Three letters), the narrator explains where the letters come from with all the grotesque details. She is a friend of a soldier on leave who visits, bringing with him three letters he found on the corpse of another soldier. The frame of the narration is the assessment and physical description of the letters by the narrator: two of them are worn and dirty from multiple readings, the third is fresh. The first letter is from the soldier's wife; in the narrator's opinion, Maria is ordinary, with no imagination, but the reader sees the anguish reflecting her interior torment. The second letter is from his lover Annabel, so much in love, according to the narrator, "que fa una mica de por" (that it's a bit scary; 1999: 86). The narrator does not mention the exaggerated abnegation evident in the letter, which ends with "I love you" three times. This ending, along with the lover's exotic name, will reappear in a later story. The third letter, cleaner than the others, is from the soldier's son and contains a commentary on the reasons for going to war: the ten-year-old laments that he is too young for the fight, and asks how machine guns work. This letter receives no comment from the narrator and the closing of the framework are the visiting soldier's orders to return to the front.

The third story from this early period in Rodoreda's writing is "Carta d'una

promesa de guerra" (Letter from a wartime fiancée). There are two letters, both signed "I love you" three times, from Annabel. In the first, a dialogue is established with the lover, describing the condition of the letter she received from him: it is illegible from having been read so much. In this narration, Annabel is even more self-sacrificing than in the previous story; so much so that the sentiment seems exaggerated and false.

In many stories, though, what stands out is that women have no voice. The best example, not specifically a war story, is the very lyrical "Flor sense nom" (Nameless flower) from the collection of vignettes *Viatges i flors* (1980 Voyages and flowers). Wind, a masculine element, takes letters of the alphabet from the flower and rearranges them, so that what the flower explains, and even her name, are incomprehensible to everyone. In other, more specifically war stories, women's voices are stilled or muted: "Rom negrita" (Negrita rum) is a humorous tale in spite of the circumstances of impoverishment. Lisette speaks French and Castilian well enough, not Catalan like the others, except when she tells the oft-repeated version of the war in Mallorca. At that point, a minor male protagonist tells her to shut up, saying that women know nothing of war. His objection is her reference to soldiers hiding in the trenches, and this provokes the litany of another male witness of the flight to France: "'Stuka darrera stuka. I a cinc metres per damunt del cap i bombes avall i les criatures plorant i les dones xisclant...'" ("One stuka after another. And five meters above our heads bombs coming down and kids crying and women screeching"; 1979: 312); no intelligible words come from the women here, just screams.

Women's spirit of sacrifice, abnegation, and waiting, usually for phone calls or letters, appear in several stories. Other kinds of victimization stand out: prostitution, for example, in "L' estació" (The station), where the elegant young woman in high heels and lots of makeup is called "l'Alegria dels soldats" (Soldiers' joy), or where a housewife, desperate from so much need, goes to the street and comes back to discover that her pay is "un bitllet de mil" (a bill of a thousand), which is false. More grotesque and grisly is the situation in "Divendres 8 de juny" (Friday, June 8th), in which a double rape leads to infanticide and suicide, a theme also glimpsed in *La plaça del Diamant* when Natàlia considers killing her two starving children and then herself. In another story, "Nocturn" (Nocturnal), that combines absurd humor with horror, a woman about to give birth sends her husband to get a doctor; the only working phone is in the, brothel. He gets trapped there by drunk German soldiers who insist on giving him excellent cognac. Rodoreda's technique is splendid in showing the husband's initial resistance, followed by gradual relaxation, and finally his euphoria while the Germans sing war songs, fatefully interrupted by the police who throw them all on the wagon headed to the front.

But amid all the womanly silence and patience, we find another sprout of resistance in "Uns quants mots a una rosa" (Just a few words to a rose). Even though the interlocutor is a rose, Alba questions authority here with respect to war, love, motherhood, and gender roles. She repeats what her father said years

ago: "'Les noies són una cosa molt delicada: no res les taca de fang i de vegades el trepitgen sense adonar-se'" ("Girls are very delicate: just a splash of mud might trip them up without their even realizing it" 1999: 75). Then, as she bathes her baby, she thinks: "'Quan tindrà dents serà més bufó!...però es farà gran, i serà un home'" ("He'll be even cuter when he gets teeth!...but then he'll grow up and become a man"; 76). She recalls her husband's talk about duty in war and revolution, especially patience, sacrifice and love. His sermon (her word, one which the protagonist of *La plaça del Diamant* also uses to describe her husband's diatribes) about revolution making us better since we're fighting for liberty, concludes with the following words: "I vosaltres, les dones, ho heu d'entendre ben bé...L'amor és diferent d'abans" ("And you women have to understand very well...Love is not the same as before"). That is, he goes on to explain, "'L'amor, la necesitat amorosa, l'impuls sexual, ha d'ésser com si 'beguessis un got d'aigua'" ("Love, the need for love, the sexual impulse, should be like drinking a glass of water"; 77). Her silent assessment is that if that's the case, we are like animals. For her, the thirst is for tenderness, companionship, a squeezed hand--nothing like drinking a glass of water. Addressing her rose, then, she rejects the sermon but reforms the water symbolism, saying simply, "'No, jo trobo que no'" ("No, I don't think so"; 77). For her, love is not like drinking a glass of water, it is total immersion within the beloved, "tot tu." Wars and heroism are for him, but life comes from within--what does he know of the heart, the blood, the dark struggles of giving life? But she and the story conclude with doubt: "'O potser tot plegat no és sinó una història inventada per a fer-me passar la son i vetllar el meu fill'" ("Or maybe it's all just a ruse made up to get me to stay awake and take care of my son"; 77).

Rodoreda doesn't leave out the women who did participate in the war: in *La plaça del Diamant*, Natàlia's friend Julieta is a "miliciana," and it's for this reason she is able to place Natàlia's son Antoni in a refugee camp when starvation lurks. We see the reality of combat more closely, though, in the story "Sònia," where some reasons for going to war come to the forefront. While she fights for her beloved country with sentiments akin to those of the peace-loving Mateu in *La plaça del Diamant* when he says "'si perdem, ens esborraran del mapa'" ("if we lose, they'll wipe us off the map"; 1976: I 450), Sònia also wants to avenge her father and brother, and others who were killed in the combat. Moreover, she seeks heroism, mentioning her admiration for Joan of Arc and Rosa Luxemburg. She also wants to earn the respect and perhaps the love of a fellow soldier, Pere.

The ironic glory of war is clearly seen in one of the most grotesque, vivid, and perhaps personal of the stories, "Orleans, 3 quilòmetres" (Three kilometers to Orleans), for Rodoreda was among those who fled from Paris on foot as the Nazis approached. The march, the hunger, fear, desperation, dead people by the side of the road, and false glory are all described here: the little group finds wine but no food, and one worries about drinking with no food: "'ens farà mal?'" to which a companion wryly replies: "'No t'amoïnis per tan poca cosa'" ("won't

it make us sick?"... "Don't worry about such small things"; 1976: 284). Learning that Orleans is inaccessible because of the bombings, they hear that Paris has fallen and one objects, saying "'El nostre exèrcit no ho permetria'" ("Our army wouldn't permit it"). The response is quick: "'Mira-te'l, el nostre exèrcit'" ("Look at our army") as he points to three soldiers helping each other in a great struggle just to walk. "Anaven descalços, sense armes i amb les xarreteres arrencades" (They were barefoot and unarmed, with their leggings in shreds; 287).

Other stories that reflect defeat include references to camps and forced work: the protagonist of "Cop de lluna" (Moon stroke) is a former Barcelona chef sent from the "grup de treballadors" (prisoners forced to work) to an illiterate paranoid French farmer. In "Mort de Lisa Sperling" (Lisa Sperling's death), the eponymous protagonist takes veronal for fear of deportation, after meticulously dividing up her few, poor belongings for her friends.[3] "Nit i boira" (Night and fog) reflects the oft-told tale of a prisoner hiding the fact that his companion is dead so that he can eat a double portion of their miserable soup.

Some stories reflect the intensity of the war experience, and in fact the title "Carrers blaus" (Blue streets) refers to the somber blue lights of the city during periods of bombings which also appear in *La plaça del Diamant*, backgrounding Natàlia's hunger-induced hallucinations. The short story bears an epithet from Chekov: "Hi ha moments pels quals hom pot donar mesos i anys" (There are moments for which one would trade months and years; 1999: 61). But as the protagonist's husband goes off to the front, the narrator summarizes: "Primer, enfollits d'entusiasme. Més tard, coratjosament greus" (At first, they're crazed with enthusiasm. Later, they're gravely courageous; 65), a scene reflected in the changes in Cintet, Julieta, and Quimet of *La plaça del Diamant.*

In addition to Rodoreda's memories of gruesome war experiences, different kinds of recall are also evoked in some stories, in a kind of prelude to what would become a movement in search of lost, repressed, and falsified memories, collective and historical, that came to the forefront in the late twentieth century as a younger generation sought answers to questions about common grave sites and prisoners' camps.[4] "Aquella paret, aquella mimosa" (That wall, that mimosa) features soldiers but is not a war story per se. It is relevant in the sense that Crisantema controls the end because it is her memories that tell the story. n *La plaça del Diamant*, Natàlia says that the air of Barcelona was never the same after the war; surely more a reflection of the psychological impact of her suffering than any real change in the atmosphere. Remembering good times during bad times, from Boethius through Dante, Ausias March, Garcilaso de la Vega and countless others, to the protagonist, former Barcelona chef, of "Cop de lluna," intensifies the present suffering. The anticipation of future memories is expressed in a brief dialogue in "En una nit obscura" (On a dark night): "He vingut pel camí dels desigs i m'en tornaré pel camí dels records.' 'Qué són, records?'" ("I came from the path of desire and I'll return by the path of memories." "What are memories?" 1979: 272) is the laconic response.

In conclusion, I will mention some works that represent studies of fascism,

fear, control, and ideologies that raise themselves by destroying others. In the novel *La mort i la primavera* (1986 *Death in Spring* 2009) all is done by eerie ritual because it has always been so and because the leaders will have it so. Three of the voyages in *Viatges i flors* depict this idea with lyricism as well as horror. In "Viatge al poble dels guerrers" (Voyage to the warriors' town), soldiers march twice a day, with drums and flags, "per inspirar respecte" (in order to inspire respect 1984: III 382). "Les rates ben criades" (the polite rats) are worse: the townspeople have to keep rebuilding their houses because the rats eat them at night. When the traveler asks why they don't kill them, a rat starts chewing on his pant legs and he ends his story with the words "Encara corro'" ("I'm still running"; 390). The "poble de la por" (town of fear) is beautiful, but everyone is afraid, for as the sun goes down, "cada fulla de cada arbre és un ull carregat de poder i d'intel.ligència, no que els mira, sinó que els observa i enregista tot el que pensen. Per què?..." (every leaf on every tree is an eye full of power and intelligence, not so much looking at them as observing and recording everything they are thinking. Why?...(407).

I've briefly mentioned the juxtaposition of humor with the grotesque, at which Rodoreda excels. There are many other examples, but I will close by pointing out that the loving letter-writer in "Carta d'una promesa de guerra" reminds her lover to laugh, even though "'la guerra és dura'" ("war is hard"; 1999: 90). Surely that's easier said than done, but good advice, and perhaps something that kept Rodoreda alive and sane through her worst times.

NOTES

1. Stories that appear in Rodoreda's three collections of stories, *Vint-i-dos contes* 1958, *La meva Cristina i altres contes* 1967, and *Semblava de seda i altres contes* 1978 are collected in Tots els contes 1979. The other stories, buried for years in hard-to-find periodicals, were edited by Carme Arnau in *Un cafè i altres narracions* 1999. I have quoted from these two volumes for the stories; all translations are mine.
2. For a more detailed analysis of letters within texts by Rodoreda and other Catalan women writers, see McNerney.
3. For a reference to the figure that must have inspired this story, see *Cartes*, 65. This and several other tales mentioned here were to have formed a collection "Adéus" (Good-byes, 73), but they ended up in the collections mentioned above.
4. For a pioneering work on the topic of historical, collective memory, see Herzberger.

WORKS CITED

Herzberger, David. *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham: Duke U P, 1994. Print.

McNerney, Kathleen. "L'epístola en les autores catalanes contemporànies." *Epístola i literatura*. Ed. Carles Cortés et al. València - Alacant: Denes, 2004: 369-375. Print.

Rodoreda, Mercè. *Un cafè i altres narracions*, ed. Carme Arnau. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 1999. Print.

-----. *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*. Barcelona: laSal, 1985. Print.

-----. *La mort i la primavera*, ed. Carme Arnau. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 1997. Print

-----. *Obres completes*. 3 vols. Barcelona: 62, 1976, 1978, 1984. Print.

-----. *Tots els contes*. Barcelona: 62, 1979. Print.

La voz del silencio en Nuria Parés [*]

María Payeras Grau
Universitat de les Illes Balears

Nuria Parés es una escritora perteneciente a la segunda generación del exilio republicano constituida por aquellos que salieron de España siendo todavía niños, de la que forman parte también autores como Tomás Segovia, Luis Rius y otros. Su obra poética, de proporciones muy reducidas, se encuentra, por diversos motivos, en una situación de lamentable opacidad. Su obra poética, íntegramente publicada en Méjico y constituida por tres poemarios, *Romances de la voz sola* (1951), *Canto llano* (1959) y *Colofón de luz* (1987), es aún muy poco conocida, a pesar de que diversos estudios, en su mayor parte dedicados al exilio, y algunas antologías publicadas en España como las de Manuel Francisco Reina, Susana Rivera, José Paulino Ayuso y José María Balcells, la incluyen. Para el público general es accesible, hoy día, una edición digital de *Colofón de luz* (2009), que reúne su obra poética completa. Faltan, no obstante, análisis en profundidad y valoraciones críticas de su obra, sin las que su figura apenas llega, borrosa, a entreverse.

La práctica invisibilidad de Parés en la historia de las letras españolas no es solo consecuencia de la escasez de su producción poética, sino que obedece a una doble marginalidad, la que se asocia a su condición de mujer y la que acompaña a su situación de exiliada. Su obra, no obstante, es muy digna de ser recuperada y

* Este artículo se halla vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Nacional "Poetas del 50, textos y contextos" (ref. FFI2010-19435), del Ministerio de Ciencia e Innovación.

revisada, especialmente como una voz poética que aborda las repercusiones del exilio sobre la identidad personal y sobre el colectivo al que pertenece.

No son muchas las noticias que tenemos acerca de la trayectoria vital de la autora. A este respecto es interesante consultar un artículo publicado por Concepción Bados en Cervantes Virtual donde, sucintamente, se relacionan algunas de sus vicisitudes personales. Por él sabemos que la autora nació en Barcelona como Nuria Balcells en 1925, aunque pasó toda su infancia en Madrid. Salió de España en 1938, con tan solo trece años, huyendo del conflicto armado. Su exilio se inició en París y continuó por otras ciudades europeas. La nota biográfica hace constar que la Segunda Guerra Mundial estalló cuando ella, con otras mujeres de su familia, viajaba a Grecia en barco. Según cuenta la propia autora, su primer destino americano fue Cuba, donde ella y su madre pudieron reunirse con su padre (*Colofón,* 2009 107).

En 1943 alcanzaría su destino definitivo en Méjico donde, pocos años después, contrajo matrimonio con el urólogo Carlos Parés, cuyo apellido adoptó literariamente. Nos consta que mantuvo trato con destacados representantes del exilio literario español y que contribuyó a la cultura mejicana de su tiempo colaborando con diversas revistas culturales y desarrollando una estimable labor como traductora.

Su propia contribución a la cultura mejicana es algo que está por valorar. Sería conveniente, por ejemplo, localizar en su totalidad sus colaboraciones con las diversas publicaciones periódicas y aquilatar, igualmente, su intensa labor como ensayista y traductora. Su integración en la vida cultural de Méjico es innegable, como testifican sus numerosas publicaciones que abarcan, además, un espectro variado: desde Acapulco, un libro de fotografías sobre la famosa ciudad mejicana, hasta sus propios libros de poemas, pasando por una estimable labor de traductora.

En un interesante análisis, Eduardo Mateo plantea el auge de las editoriales mejicanas propiciado por los españoles exiliados y relaciona específicamente el tema de la traducción con los jóvenes y niños del exilio mejicano, siete de los cuales, entre los que se cuenta Nuria Parés, se dedican a ella profesionalmente. Las razones por las que se produce este fenómeno son, en alguna medida, de orden pragmático, relacionadas con las condiciones de vida de los exiliados; pero, según se deduce de la exposición de Mateo, la traducción suscita unos retos en quien la cultiva que favorecen su propia conciencia lingüística –un beneficio añadido para los escritores-, situando al traductor en una condición fronteriza idónea desde el punto de vista del mestizaje cultural y contribuyendo al proceso de conocimiento e integración en la cultura de acogida. En definitiva, y como dice el autor, la "hipótesis inicial de trabajo era que muy posiblemente exilio y traducción tuvieran una atracción permanente de signo lingüístico con importantes derivaciones en la formación de la identidad propia y la situación espacio-temporal del exiliado" (298).

Es probable que algunas de las ventajas relativas a la integración social con los principales representantes del exilio literario español en Méjico y de

mestizaje cultural con el país de recepción hayan podido influir en la dedicación profesional de nuestra autora, ya que las desventajas en el plano económico eran palmarias. Pilar Domínguez, analizando la vida de las refugiadas españolas en Méjico, explica que muchas de ellas se ocuparon profesionalmente en labores de costura, con sueldos equiparables a los de las obreras mejicanas, puesto que "otros trabajos, presuntamente de mayor nivel, hechos también a domicilio, como escribir a máquina y hacer traducciones, parece ser que estaban peor remunerados" (191).

Es de lamentar que, siendo la obra de Nuria Parés especialmente valiosa por su proyección del exilio, toda nuestra información respecto a sus vivencias personales, a las circunstancias anímicas y materiales en que se desarrolló su adaptación a la vida y a la cultura mejicanas se reduzca a unos pocos párrafos en el breve texto autobiográfico titulado "Poesía y vida" (*Colofón*, 2009 106-112).[1]

La búsqueda identitaria que experimenta todo exiliado, desencadenada por la posición fronteriza en que su misma condición le sitúa, no arranca, en el caso de nuestra autora, de su asentamiento en Méjico, sino que se acumula a una situación propia, al mestizaje originario de una identidad personal en la que confluyen varias de las nacionalidades históricas que se integran en España: "Empezaré diciendo que soy un nudo que ya no intento desatar. Nací en Barcelona y me crié en Madrid. Tuve un abuelo catalán, notario, y un abuelo andaluz, militar. Una abuela canaria y una abuela madrileña. ¿Cuál de esos cuatro abuelos pesa más en mí? Harta de que los catalanes me consideren castellana y los castellanos me consideren catalana, quiero levantar la bandera de las islas y decir que, por lo menos en lo que respecta a la poesía, predominan los Pinto de Tenerife" (*Colofón*, 2009 106).

El dato es interesante, pues resulta, cundo menos, curioso, que en la búsqueda identitaria de la autora prevalezca, a tan importante distancia espacio-temporal, la proyección de la diversidad lingüístico-cultural española sobre la identidad dual hispano-mejicana que marcaría toda su vida adulta. El silencio es significativo, como otros silencios de Nuria Parés. A mayor abundamiento, el texto autobiográfico resuelve definitivamente esa dualidad, sustituyendo en su ánimo "la añoranza de la patria que perdí por la añoranza de seres que he perdido sin remedio" (*Colofón,* 2009 112). La dualidad, no obstante, existió, como lo prueban algunos de sus poemas incluidos en *Canto llano* y como lo prueba también el proceso de superación que ha supuesto desterrar la añoranza de la tierra perdida; pero el texto de Nuria Parés no desarrolla su sentimiento en torno a ella, sino que lo deja al margen, como una reflexión que ya se considera improductiva.

Sin embargo, la dualidad hispano-mejicana es un elemento importante en la literatura exílica, y a ella se refiere Lluch-Prats en su presentación del relato "Yo soy yo", de Max Aub, en torno a la identidad de la segunda generación del exilio: "Significativo resulta el planteamiento de la problemática dualidad del exiliado, y esa duda acerca de la identidad que se manifiesta, por ejemplo, en el movedizo sentimiento entre ser mexicano o español, y hasta en el caso extremo

de no sentirse de ninguna parte, cuestión que, si bien con menor incidencia que en sus antecesores, pervive aún entre los nietos de los exiliados" (178).

Es principalmente en su poesía donde Nuria Parés vierte sus reflexiones y sentimientos en torno al exilio. De sus tres poemarios, el segundo, *Canto llano*, es el que más abierta y enérgicamente aborda esa vivencia. No obstante, las reflexiones de este artículo se centrarán fundamentalmente en su primer poemario, *Romances de la voz sola*, más intimista en la expresión, pero no exento de señales temáticas del exilio, esperando poder contribuir al rescate de una voz poética que nace y se afirma como expresión de un desarraigo que afecta al núcleo constitutivo de su identidad. Por ello, mi propósito es mostrar que la escritura de Parés viene impulsada por la situación personal de desarraigo, elemento nuclear de su conflicto con la realidad, al que se subordinan un conjunto de emociones y reflexiones íntimas que en su segundo libro, *Canto llano*, cristalizarán como señas identitarias del colectivo al que pertenece, pero que en su primer libro, *Romances de la voz sola*, afectan ante todo a la construcción y representación del yo en unas circunstancias históricas traumáticas.

Romances de la voz sola es muy distinto a *Canto llano* en su modo de abordar la temática del exilio. *Canto llano* expresa su experiencia mejicana en tanto que heredera del exilio de sus mayores, por pertenecer a la generación de los niños de la guerra, y su conflicto con la generación mayor y con la sociedad de acogida. *Romances de la voz sola*, en cambio, hace acopio de una emotividad fraguada en los primeros tiempos del destierro, durante su errancia por Europa, en la precariedad de la huída: "con la guitarra recorrí Europa –explica la autora recordando que se ganó la vida dando conciertos de café en café- antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial y durante el primer año de ésta. Estaba en Grecia cuando los paracaidistas alemanes invadieron Creta. Tomé el último barco que salió de El Pireo a Nueva York" (*Colofón*, 2009 107). Durante este período, el deseo de supervivencia se impondría a todo lo demás, acumulándose a la experiencia infantil de la guerra española. La publicación de *Romances de la voz sola* vino apadrinado por destacados representantes de la cultura española en el exilio, como Paulino Masip, Juan Rejano, Max Aub, Enrique Díez Canedo y León Felipe. Este último lo prologaría. Pero las experiencias que el libro recoge se fraguan en gran medida con anterioridad a la etapa mejicana.

En este sentido, es interesante analizar el título: Romances de la voz sola. ¿Por qué la autora denomina "romances" a unos versos de factura libre, cuya disposición formal no se acomoda, salvo excepcionalmente, a esa denominación? Tampoco es la narratividad una de sus características dominantes, ni la historicidad de los temas. Lo que Nuria Parés recoge en sus versos es la menuda intrahistoria que su experiencia personal encierra. Pero, de alguna forma, la referencia a la forma de romance, fórmula predilecta entre los poetas de la guerra civil adscritos al bando republicano, afirma una conciencia histórica e ideológica donde la autora se reconoce. Por otra parte, los "romances" de Nuria Parés no proyectan una voz colectiva, sino una "voz sola", la voz de una mujer que se escucha a sí misma, sin reconocerse, y opta a menudo por el silencio, desconfiando de la

propia capacidad de comunicación tanto como de la capacidad de comprensión del mundo que la rodea.

Esta desconfianza impulsa en el primer poemario de la autora la existencia de elisiones -silencios, si se prefiere utilizar un término de la autora- que han de considerarse también significativos, puesto que cobran sentido en el contexto donde se producen. Los *Romances de la voz sola* reflejan la soledad de las noches de hotel, la melancolía de la errancia, la inestabilidad de cualquier eventual proyecto personal, y así es como lo reconoce su autora: "El exilio tuvo un gran peso en mi obra. Yo pasé años formativos cruciales encerrada en mí misma y horas, muchas horas, de soledad en algún cuarto de hotel de algún país extraño, de lengua que no comprendía, repitiendo en la guitarra el concierto que daría en la noche. Años de soledad en los que el recuerdo de lo que había quedado atrás fue cobrando el perfil del Paraíso Perdido" (*Colofón,* 2009 111).

Romances de la voz sola sola se estructura en torno a dos núcleos poemáticos bien diferenciados. Uno de ellos, reúne un conjunto de textos ordenados en torno al origen, sentido y formación de la propia poética en un contexto de extrañamiento personal y el conflicto identitario generado por ello. En este bloque, que ocupa aproximadamente la primera mitad del libro, la cuestión metapoética se imbrica con el tema de la identidad individual, de modo que la introspección conduce al discurso y éste, a su vez, se cuestiona a partir del desarraigo como marca identitaria esencial.

A partir del poema XII y hasta el final del poemario, domina una temática intimista, de carácter lírico y fuertes notas impresionistas. En apariencia, se trata de una poesía disociada del bloque anterior, únicamente volcada en la representación del yo a través de las mutaciones del estado de ánimo, pero tampoco éste carece de marcas temáticas propias del exilio. Es necesario, en cualquier caso, insertar estos dos bloques en un contexto señalado por dos textos preliminares: el prólogo al poemario, escrito por León Felipe, y el poema introductorio de la autora, de carácter alegórico. El prólogo de León Felipe decreta, en primer lugar, el padrinazgo, respecto a la solitaria voz que se da a conocer en el poemario, de un destacado poeta e intelectual, cuyo prestigio se afirma en su desgarradora representación del drama histórico en que vio sumirse a la España de su tiempo. En segundo lugar, sus palabras preliminares a la obra de Nuria Parés establecen, abundando en el gesto de amistad, un diálogo con la poesía de ésta que ella continuará a la inversa, en *Canto llano*. El poeta zamorano dialoga en su texto con dos poemas de Romances de la voz sola, el poema I, que , como antes decía, tiene carácter introductorio, y el poema IV.

El poema-prólogo de León Felipe, que no en vano recibe el título de "Poética", posee, desde el primer verso, una estructura conversacional. El poeta consagrado se dirige a la autora novel reflexionando acerca de la condición del poeta. "No hay oficio de poeta", repite, sino "una labor oscura y persistente/ de minero"[2]. La negación primera, que afecta a la existencia de un "oficio" poético, desbanca la pura belleza formal, entendida como un fin en sí mismo, de entre los cometidos propios del poeta. La suya sería una incesante tarea para socavar las

"sombras" y los rincones oscuros del espíritu y de la realidad para revelarlos. La obra de León Felipe abunda en textos metapoéticos que asedian, desde diversos ángulos, la función de la poesía, aunque sus textos no ofrezcan una verdadera cohesión teórica. En el texto dedicado a Nuria Parés el quehacer literario, se asocia, por un lado, a la tarea del minero, imagen que tiene ineludibles reminiscencias ideológicas y simbólicas. De un lado, la imagen del minero como trasunto del poeta implica una elección en la que hay un componente social que vincula la praxis poética con la de un trabajador, un obrero, en una línea de compromiso social con la que conectaría muy pronto una corriente mayoritaria de la poesía cultivada en el interior de España. En el contexto general del poema, sin embargo, son más importantes las implicaciones simbólicas del concepto. El minero trabaja en la oscuridad, en las profundidades de la tierra, por lo que proyecta una imagen esencial del ser humano avanzando entre sombras. En este sentido, la idea reivindica la figura del poeta que afirma su cometido en lo esencialmente humano. La presencia temática de las sombras en un poeta que renueva el mito prometeico y que cifra su quimera en "ganar la luz", dirige el discurso hacia una concepción de lo poético como un ejercicio avecindado en el territorio del misterio, y orientado hacia una búsqueda esencial, procurando un conocimiento que pueda rescatar al hombre de su angustia.

Superar los miedos personales, el temor que acompaña a la existencia misma es, igualmente, una de las funciones atribuidas al hecho poético, derivada de otra imagen, la del navegante, que León Felipe asocia también al poeta. La famosa frase de Pompeyo, "Navigare necesse est, vivere non est necesse", subyace en la teorización del autor, que propone una poética enfrentada a la aventura, hermanada con la experiencia y encarada hacia lo más profundo de la realidad humana.

El concepto de lo poético que León Felipe traslada a Nuria Parés se afirma, por lo tanto, en una conciencia social, moral y existencial. Implícita queda la función catártica del ejercicio poético, aspecto que se desarrolla en diálogo con la obra de nuestra escritora: "No existe un oficio de poeta./ Existe una labor oscura y persistente/ de navegante./ Navegamos…/ Y va uno y va…/ de la sombra a la angustia…/ de la angustia al sollozo…/ del sollozo al sueño…/ del sueño a la Muerte./ Estas son las rutas por ahora… Tú las conoces, Nuria."

Estos versos de León Felipe aluden directamente al poema I de Romances de la voz sola. La angustia, el sueño y la muerte, conceptos apuntados en el prólogo, coinciden con tres de los cuatro apartados en que ese poema se subdivide. Su cuarto apartado, "La blasfemia", sin ser expresamente mencionado en el texto del poeta de Tábara, es un destacado concepto de su poética, lo que refuerza la idea del diálogo sostenido entre las poéticas de ambos escritores.

La intertextualidad se prolonga en "Poética" mediante una cita textual de la obra de Parés, concretamente del poema IV, donde la autora interpela directamente a la madre: "¿A quién diré mi canción/ madre, si cantar no puedo?/ ¿A quién diré mi canción/ madre, que escuche el silencio?" León Felipe, quizás por su propia condición de exiliado, es sensible a los silencios de Nuria Parés, a lo que

queda elidido o sobrentendido en el texto, pero que explica la naturaleza misma del discurso.

Muy significativo es también, para contextualizar el resto de la obra, el poema inicial, que sitúa la voz poética en una encrucijada donde se dan cita la angustia, el sueño, la blasfemia y la muerte, que corresponden a los distintos apartados en que el texto se divide. Como rasgo excepcional en esta obra, señalaremos que el poema está escrito en tercera persona, lo que revela un proceso de distanciamiento. Se trata de abordar una temática que afecta de forma íntima al sujeto poético, pero que no es exclusiva de éste.

Cada uno de esos cuatro apartados aísla un concepto central a través del cual se pretende formular una representación del espacio donde la voz poética pretende erigir su discurso. El primer concepto, "La angustia", tiene una doble vertiente creadora y existencial, que, en parte, se vincula a la búsqueda quimérica de la excelencia literaria. La "angustia" que proyecta la hablante nace de la impotencia, la incapacidad para expresarse y construir el poema. El objeto que motivaba esa necesidad de expresión queda elidido, por lo que el lector sospecha que la autora no se refiere únicamente a las dificultades inherentes a la creación artística como tal, sino a otros factores que influyen en ella.

"El sueño", es, en realidad, una pesadilla. Se trata de una proyección onírica de la frustración humana. La palabra que el poeta no logra pronunciar, la que falla en su dicción, fracasa en su deseo de enfrentarse al discurso de la violencia y a la hostilidad del medio. El ser humano es quien resulta, entonces, acorralado y vencido. La ambigüedad del texto es considerable y se abre, por ello, a un abanico hermenéutico amplio. La visión que la autora describe, su propio carácter onírico, deja al descubierto una proyección de los temores individuales, subconscientes, sin que sea posible deducir, a partir del texto mismo, su etiología. La amenaza, no obstante, es sentida como verdadera, siendo las propias ideas el objetivo del ataque imaginario.

"La blasfemia", representaría la impotencia del ser humano ante el sufrimiento, su rebeldía ante una situación que le desborda.

La alegoría final del poema, titulado "La muerte", muestra, con rasgos expresionistas, la lucha de un ser humano que se esfuerza por ahogar su propia voz y, en el proceso, se destruye a sí mismo. Es la falta de fidelidad hacia el propio yo el origen de la autodestrucción

El poema inicial de *Romances de la voz* sola establece, pues, un discurso, cuyo desarrollo se aprecia en poemas posteriores, acerca de la identidad personal y la función poética. Ambos elementos entrarán, en el desarrollo posterior del poemario, en una dialéctica donde la pérdida de la voz propia y el deseo de volver a hallarla simbolizarán el deseo de reconstruir la identidad personal, desarticulada por el desarraigo padecido en virtud de las circunstancias históricas.

Lo que queda por decir cuando se habla, lo que se silencia por incapacidad de expresarlo certeramente o porque las circunstancias lo exigen, eso es lo que preocupa a la autora a la hora de escribir estos poemas. Dicho en sus propias palabras: "de esa otredad de nuestra voz pública, de esa soledad en que se

queda tantas veces esa íntima voz que no se expresa, de eso quise tratar en mi primer libro" (*Colofón*, 2009 108). Y esa otredad, en su experiencia, se origina en el desarraigo.

El exilio, por su propia naturaleza, separa radicalmente en dos la experiencia de quien lo sufre, generando un sentimiento de desposesión que la autora tematiza en torno a la existencia, en su identidad, de dos voces, una actual, no reconocida como propia, y otra "perdida", pero experimentada como verdadera. El sujeto poético metaforiza la incertidumbre acerca del destino que le aguarda en torno al tema de la voz. Las dudas sobre la posibilidad de recuperarla equivalen a la incertidumbre acerca de la restauración del estado de cosas anterior al destierro. El poema II, precisamente, se construye, sobre esa dicotomía entre la voz actual, sentida como ajena, y la voz propia, ubicada en un espacio inaccesible: "Esta voz que no es mi voz,/ ¿habrá de acabar conmigo/ sin que la otra voz, mi voz,/ pueda surgir del olvido?"

El tema de lo propio y de lo ajeno asociado a algo tan definitorio del yo como la expresión individual es una nítida representación de las consecuencias del desarraigo sobre la hablante poética. La idea de extrañamiento se acrecienta en el poema III que establece la discontinuidad espacial propia del exilio como causa de frustración y como germen de una dificultad comunicativa insalvable: "Pero mi voz está lejos/ y no siente lo que digo". Hay, pues, un problema de desubicación que impide conectar con zonas definitorias del yo, lo que, por extensión, coarta la capacidad de expresión y creación. El lugar de la enunciación resulta, así, un vacío en el que no puede construirse ningún discurso logrado: "Faltas de luz mis palabras/ van anegándose en ritmo/ con un jadear penoso/ que sabe de su vacío".

"¿A quién diré mi cantar?/ Madre", dice el poema IV, abordando directamente la cuestión del destinatario. Una vez más, la ruptura de la continuidad espacio-temporal propia del exilio supone la pérdida del público natural para el escritor, que nunca, ni en el supuesto más favorable, puede equipararse a una situación de normalidad. El poema tiene como hipotexto una conocida jarcha, por lo que remite, doblemente, a los orígenes, a los orígenes personales, con la referencia a la madre, y a los orígenes de la lírica hispana, es decir, al remoto germen de la poesía, que tiene, por añadidura, voz de mujer. Sutilmente, la relación entre identidad personal y creación artística vuelve a anudarse. Los versos finales apuntan hacia la necesidad de un lector que coopere en la construcción de sentido. La falta de normalidad en la relación del autor con su público natural, influye, por supuesto, en este planteamiento, pero también el hecho de que la voz "sola" se reconozca a sí misma como miembro de un colectivo derrotado y reprimido.

Es cierto que la autora habla desde una perspectiva intimista. Hay que tener en cuenta que, con toda probabilidad, los poemas incluidos en Romances de la voz sola se escribieron antes de que la autora consolidara sus lazos con el exilio hispanomexicano, en una situación, por lo tanto, absolutamente provisional que dificulta una perspectiva de conjunto, pero no podemos eludir el hecho de que

su experiencia se anuda a un trauma histórico de inevitables consecuencias en el plano privado. Por ello, el canto nace como expresión de la angustia y tiene un poder catártico: "Pardo cantar que de mi angustia naces/ y en cielos de tormenta eres señero:/ ¿Adónde acudirán tus soledades/ si has desgarrado el lienzo de los sueños?" (VI).

A fuerza de ahogarse a sí misma la expresión personal de la autora se recorta entre múltiples silencios, se alimenta de fracasos y ausencias que, ante todo, relacionan el trauma personal con los orígenes: "este cantar que traigo/ medio ignorado dentro,/ sin raíces ni herencias…" (V). El desarraigo tiene, pues, un vínculo pleno con el silencio que amenaza con asfixiar la identidad del sujeto poético. El poema pone de manifiesto la dialéctica íntima entre el deseo de rebasar el aislamiento personal, abriendo la expresión del yo al oyente o lector implícito que toda manifestación literaria busca, y la constatación de una impotencia, una frustración sostenida que deriva de un trauma aparentemente irreparable. A la vez, el deseo de que la propia voz llegue a encontrarse un día con el destinatario deseado –"Pero has de oírlo un día/ ungido de silencios" (V)- es la transposición temática del restablecimiento de la situación previa al exilio.

La palabra poética no brota con facilidad porque viene lastrada por un trauma, "porque las palabras tienen ante su sonido miedo" (IV). El discurso poético se alimenta del desasosiego y se malogra por la misma causa. Una semántica cargada de negatividad incide en las reflexiones metapoéticas de la autora. "Pardo cantar que de mi angustia naces/ y en cielos de tormenta eres señero" (VI), escribe abundando en el origen traumático de su escritura e inquiriendo acerca de ese incierto destinatario al que anteriormente me refería. En la incógnita que encierra el destinatario se cifra la esperanza de un consuelo a la soledad, pero esa esperanza no se verbaliza, es uno más de los sobrentendidos que encierra el poemario.

Hay que considerar el poema VIII entre los más significativos de este bloque. Se trata de un poema de carácter dialógico que confronta dos identidades de límites inestables. El poema, abierto a lecturas superpuestas en el plano existencial, ontológico y metafísico, que apelan a la naturaleza misma del ser humano, contiene, esta vez nítidamente, una referencia concreta a esa otredad que emana del desarraigo: "Tú como yo: ¿quién eres?/ ¿Dónde empiezas a ser y dónde acabas?/ ¿Qué ignoto manantial es el que fluye/ para morir en extranjeras playas?" (VIII). Los diferentes niveles de lectura, por otra parte, no se excluyen ni se oponen entre sí. Por el contrario, la autora interioriza el sentimiento, trasladándolo a un plano esencial, de desposesión. De esa vivencia del desarraigo como marca esencial de su identidad se derivan, en el discurso poético, dos cuestiones, una que desemboca en la vivencia trágica de la realidad y otra que va escalando puntos en una actitud escéptica, que empieza descreyendo de su capacidad de comunicación y de la capacidad de empatía de sus congéneres, para acabar cuestionando toda clase de principios: "Y no hay Dios, ni creencia, ni destino,/ no hay tampoco estandarte ni bandera…" (X). La hablante poética, víctima de una usurpación primordial, acomete un proceso de desmitificación

que, una vez más, se asocian a imágenes exílicas, como las referidas al peregrino, al árbol talado y al ave migratoria: "Desnudo te han dejado, polvo fino/ que no fecundará la primavera,/ árbol ya sin raíz, falto de trino/ de un ave que emigró y que aún espera…" (X). El expolio sufrido por la autora aboca el discurso al vacío existencial, convertida la experiencia en un peregrinaje al borde del abismo.

La segunda parte del poemario desarrolla, esencialmente, una poética del yo, centrada en las emociones personales, que fluctúa en el tono a tenor de las oscilaciones del estado de ánimo y que, en suma, proyecta la impresión que dejan en su ánimo algunos instantes aislados. Lo menos habitual es que las impresiones del momento resulten placenteras. Así sucede, por ejemplo, en el poema XIX, de carácter intimista, que invita a atesorar, como un legado de futuro, esos instantes de plenitud que salpican el tiempo de la existencia. La autora no desciende, en ningún momento, a la anécdota, no comparte con el lector las circunstancias o sensaciones del momento, expresando únicamente el deseo de que la memoria lo salve. Lo importante, pues, no es la historia, la circunstancia que da lugar a la emoción, sino la emoción misma, la conciencia de la precariedad que afecta a la experiencia humana y el sentimiento de excepcionalidad que hace más precioso el momento de plenitud.

Por lo general, sin embargo, los poemas que integran la segunda parte del libro, no muestran una integración armónica del yo con el entorno. Por el contrario, el sujeto poético se representa en un dominio de contornos hostiles, que exige de éste un permanente esfuerzo. El poema XII, por ejemplo, sitúa al personaje poético en proceso de ascensión hacia una cima. El descubrimiento del propio yo, en un plano profundo, se intuye como fondo del proceso enunciado, destacando en el tono general del texto una sensación disfórica que se asocia a una pesada carga emocional, rasgo temático que se traslada de un poema a otro.

Aunque este segundo bloque poético se caracteriza por un registro más intimista que el anterior y, sobre todo, se desvía de la indagación identitaria y metapoética que centraba muchos poemas iniciales, las marcas temáticas del exilio siguen diseminadas a lo largo de los distintos poemas. Una de esas marcas consiste en la identificación del yo poético con la figura del pastor: "Pastor imaginario, pastoreo/ en la dulce ternura de la hora/ mi tropel de recuerdos/ y hacia el azul redil de la memoria/ conduzco mis ensueños/ mientras que la tarde sube/ la ladera de los cerros/ para seguir su camino, luz y esquilas,/ ¡cielo adentro!" (XVII). El pastor es, justamente, uno de los arquetipos recurrentes en la poesía de Tomás Segovia, uno de los compañeros de generación de nuestra autora. Es, para Juan Pascual Gay, un símbolo de resistencia, considerando natural que "los iconos más significativos de esta actitud encarnen en el profeta, en el pastor, en el nómada, en el cazador. Símbolos de quienes salen de las murallas, de la moral; desde la ciudad, desde el centro; y la asedian desde afuera, desde lo marginal" (6).

Como una posición voluntarista frente a la impasibilidad de la situación histórica podría interpretarse el poema XVI, que representa a la hablante poética en

actitud de silenciosa espera ante una realidad revitalizada por la llegada de una estación soleada. El discurso poético trata de representar la actitud esperanzada del personaje que, de igual modo que la propia naturaleza, aguarda un cambio de ciclo, un renuevo vital. Por el contrario, otros poemas desarrollan una representación amarga de la experiencia. Muy significativo es, por ejemplo, el poema XXI, donde un mar insólitamente estático, inmóvil, puede simbolizar una realidad anormalmente invariable. De forma complementaria, el poema traslada al lector un sentimiento inminente de finitud que emana de un yo desestructurado que intenta reconstruirse a partir de sucesivas derrotas, trasladando a una dimensión metafísica la sensación constante de interinidad.

El diálogo con la madre, que se produce en dos poemas del libro, y que se repetirá, más adelante, en *Canto llano*, simboliza, como ya señalé anteriormente, el viaje hacia el origen. En uno de sus poemas, la autora representa un conjunto de árboles humanizados, metafórica representación de un colectivo azotado por la fuerza de un simbólico viento: "Yo no sé qué árboles son,/ madre, los que lleva el viento,/ los que dan voz al silencio…" (XV). Esos árboles zarandeados por fuerzas imbatibles representan al ser humano doblegado por la fuerza del destino y son compatibles con la imagen de los exiliados. Hay que notar, por otra parte, que esos árboles "dan voz al silencio", afirmación que sitúa otra vez lo elidido, callado o sobrentendido en el centro gravitatorio del texto.

La temática del silencio, que se completa en *Romances de la voz sola* mediante recursos literarios que permiten crear una red de analogías y asociaciones implícitas, con las que la autora logra sugerir eficazmente sus emociones en torno al destierro, dando forma a una voz que se expresa desde un registro individual, pero que forma parte de un colectivo reprimido y silenciado: el de los perdedores.

No es fácil deslindar en *Romances de la voz sola* qué cuota deben estos poemas a una vivencia íntima de la realidad y qué parte se apoya en circunstancias que son del dominio común. Si contraponemos este primer libro a *Canto llano*, podemos decir que en aquél predomina el yo emotivo y en éste el ser histórico, sin olvidar, en ningún caso, que, si la hablante poética transmite una situación emocional frágil, que afecta a los pilares constitutivos de la identidad personal, ésta se origina en acontecimientos históricos y, por lo tanto, de dimensión colectiva.

Un yo que se define como "Asombrada y humilde paradoja/ perdida en el espacio y en el tiempo" (IX) apela a la sensibilidad del lector, a su capacidad de empatía, no sin escepticismo. La quiebra de la dimensión utópica, expresada como desaparición de la quimera, con la que se cierra el libro, es significativa al respecto. Pero el gesto comunicativo está ahí, en la solitaria voz de una mujer que araña el silencio absoluto con su palabra, cuajada de menudos o grandes silencios, para dejar su testimonio a quienes quieran y sepan escucharlo.

NOTAS

1. Entre las noticias que tenemos acerca del las circunstancias concretas del exilio vivido por Nuria Parés hay importantes lagunas. Conocemos tan sólo algunos hechos concretos y breves comentarios sobre cómo los experimentó. Podemos, naturalmente, intuir o imaginar lo que serían las situaciones traumáticas que vivió en la etapa formativa de su personalidad, pero la autora es parca en detalles.
2. La extensión de su relato puede venir marcada por exigencias de la edición, pero los datos que revela y el tono utilizado son una opción suya. Los silencios de la autora implican sobriedad y contención emocional. Es su poesía, en suma, el vehículo que nos brinda para acceder a esas zonas de su experiencia. La edición de *Romances de la voz* sola de 1951 carece de numeración de páginas, por lo que éstas no se indican en las citas. Los poemas, por otra parte, carecen de título, pero van numerados, de modo que, tras las citas textuales, las indicaciones entre paréntesis remiten siempre al número del poema.

OBRAS CITADAS

Bados Ciria, Concepción. "Republicanas exiliadas en México (III). Nuria Parés." http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/marzo_07/23032007_01.htm. Web.

Balcells, José Mª. *Ilimitada voz*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2003. Print.

Domínguez Prats, Pilar. *Voces del exilio. Mujeres españolas en México 1939-1950)*. Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid/ Consejería de la Presidencia. Dirección General de la Mujer, 1994. Print.

León Felipe. "Poética" en Parés, Nuria. *Romances de la voz sola*. Cit.infra. Print.

Lluch-Prats, Javier. "Un relato inédito en torno a la segunda generación del exilio: 'Yo soy yo'". *El Correo de Euclides* 3 (2008): 177-182. Print.

Mateo, Eduardo, "La traducción y el exilio". *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica* 19 (1994): 293-304. Print.

Parés, Núria. *Romances de la voz sola*. Prólogo de León Felipe; dibujos y viñetas de Héctor Xavier. México: Gráfica Panamericana., 1951. Print.

---. *Canto llano*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1959. Print.

---. *Colofón de luz*. Prólogo de Vicente Aleixandre. México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes/ Pangea ediciones S.A. de C.V., 1987. Print.

---. *Colofón de luz*. 1ª edición digital. Prólogo de Vicente Aleixandre y un epílogo, "Poesía y vida" de la autora. México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes/ Pangea ediciones S.A. de C.V., 2009. Print.

Pascual Gay, Juan, "Poesía y exilio en Tomás Segovia" en *Espéculo* (UCM) nº 22 http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/p_exilio.html. Web.

Paulino Ayuso, José, *Antología de la poesía española del siglo XX (II). 1940-1980*. Madrid: Castalia, 2007. Print.

Reina, Manuel Francisco. *Mujeres de carne y verso. Antología poética femenina en*

lengua española del siglo XX. Madrid: La Esfera Literaria, 2001. Print.
Rivera, Susana. *Última voz del exilio: la generación hispano-mexicana.* Antología. Madrid: Ediciones Hiperión, 1990. Print.

"La flor de la Plata:" Re-Imagining Manuela Rosas

Rebecca J. Ulland
Northern Michigan University

Robert Vest
Purdue University

Since its declaration of independence from Spain in 1816, Argentina has endured a continuous cycle of government misdeeds. Few regimes, however, have inspired such divergent assessments as the rule of General Juan Manuel de Rosas. His regime, generally agreed to have begun in 1829 with his appointment to the governorship of Buenos Aires province and to have ended with his escape to exile in England in 1852 after the battle of Caseros, inspired many interpretations of his legacy by liberals and conservatives alike. The historiography shows a sharp divide between those who condemned Rosas and his government for the methods he utilized (calling him *el Tirano sangriento*) and those who appreciated the order and control he exerted over a struggling and divided Río de la Plata (calling him *el Restaurador de las Leyes*). Indeed, not only were Rosas's actions questioned, but the role of his daughter, Manuela, was also problematized and speculated upon both during and after his rule. This article will demonstrate that *La princesa federal*, written by María Rosa Lojo over a hundred years after José Mármol's *Amalia*, challenges earlier portrayals and reinvents Manuela Rosas as an active political player in her father's regime.

For his part, journalist José Mármol, writing from exile in Montevideo,

condemns Rosas but praises his daughter. Mármol's admiration for Manuela is evident in his novel, *Amalia*, and in other works.[1] In *Amalia* (serialized in 1851 and published in its entirety in 1855), Mármol demonstrates the necessity of continued fighting to bring down the tyrannical ruler Rosas. However, he excludes Manuela from his ire and depicts her as the light of goodness amidst the darkness of her father's government. In fact, Mármol devotes an entire chapter to Manuela in order to praise her.[2] Principally in this particular chapter, but also in brief mentions throughout the novel, Mármol blames Manuela's rough circumstances (i.e., in the company of her father) for the unseemly behavior she occasionally exhibits but believes that she has a pure heart and that she is a "good" woman. As Sonja Kersen points out: "Mármol reconoce a Manuela como una mujer con las mejores predisposiciones naturales […]. Es la única persona federal que el novelista describe de manera simpática" (750). Clearly, Mármol's praise focuses on her adherence to her proper gender role. He does not believe her to be more than an ornament for the regime. Writing at the end of the twentieth century, however, María Rosa Lojo offers a counterpoint to Mármol's depiction of Manuela's role in her father's government. In fact, she offers a tantalizing portrayal of female agency against the backdrop of the Rosas regime's commitment to strict gender roles.

Before focusing our attention on Lojo's re-imagined Manuela, let us contextualize Mármol's novel and the literature that defined Rosas, primarily written by opposing Unitarians in exile. A brief look at the literature surrounding his regime reveals that a number of writers, besides Mármol, condemned Rosas. For example, Domingo Faustino Sarmiento, who would become president of Argentina in 1868, called Rosas a "carnicero" in his book, *Facundo, civilización y barberie*, and insinuates that Rosas ordered the assassination of Juan Facundo Quiroga in order to eliminate his chief rival for control of the country (48).[3] Adolfo Saldías, a contemporary of Sarmiento and a staunch constitutionalist, laments that Rosas "pierde el camino andado, y se borran todos nuestros antecedentes constitucionales" (177). Alejandro Cervantes, also writing in the mid-nineteenth century, claims Rosas obtained and retained his power by committing treasonous actions, explaining: "Él, constante en su propósito, sin rebelarse abiertamente contra la autoridad, le suscita obstáculos, crea una sociedad popular restauradora, llamada mas-horca, su columna más fuerte, atiza el fuego de la discordia, promueve motines, manda asesinar cobardemente al Facundo Quiroga" (212-13). As evidenced by these examples, many intellectuals considered Rosas to be nothing more than a murderer and tyrant. In this milieu Mármol wrote *Amalia*.[4]

However, Mármol and his contemporaries were not the only ones who believed (and feared) that the Rosas regime was the foundation on which all Argentine history would be constructed. As Joy Logan points out:

> Even at the end of the twentieth century, the Rosas decades, […] continue to be vilified or glorified, cited and re-cited, interpreted and revised and still often accused of constructing that original Manichean paradigm that

> supposedly has driven modern and contemporary Argentine history and bequeathed to the country a tendency toward political instability, economic dependency, military dictatorships, and state violence against its own citizenry. (537)

Indeed, the reinterpretation and revision that Logan speaks of is evident not only in political commentaries, but in fiction as well, as is evidenced by María Rosa Lojo's 1998 historical fiction novel, *La princesa federal*.

In *La princesa federal* Lojo uses the historical fiction genre to recreate the nineteenth-century government of General Juan Manuel de Rosas and challenge José Mármol's representation of his daughter, Manuela, as an apolitical subject and victim of her father's policies. By intermingling three voices from different decades of the nineteenth century, Lojo presents Manuela as a figure who subverts traditional gender roles in order to operate from her own space of power. Lojo's characterization of Manuela's political power (gained because of her association with her father) counters Mármol's depiction of her as a passive woman in need of husbandly guidance and suggests that perhaps Manuela did more than host official state functions.

Utilizing the historical novel as a framework, Lojo contests Mármol's simple categorizations of both Manuela and her father. As Inés Santa Cruz contends, the purpose of historical fiction is the destruction "de la versión oficialmente convalidada" (42). History is questioned, reformulated and modified, while the challenges put forth by historical literature are always present (42). Lojo and other writers of historical fiction "presuppose the possibility of literature as historical supplement, and imply that their literary portrayal of these women might also be read as just another recuperation of previously lost sources or silenced voices of history" (Logan 539). Thus, historical fiction is able to ask questions and imagine new answers that the official history cannot since historical fiction is not bound by the formal rules of historiography.

That is not to say, however, that the historical novel operates outside of the same basic constraints as the historical manuscript. As Lionel Gossman points out, "la producción textual de literatos e historiadores está 'íntimamente conectada' y es, en muchos casos, 'indistinguible'" (qtd. in Unzueta 51). The process of writing history, much like that of writing the historical novel includes a leap of interpretation and imagination. In this way, Unzueta argues, "la novela se revitaliza incorporando modelos de la historiografía, algunas décadas después, las ficciones [...] renovar[án] la escritura histórica" (50). This argument, followed to its logical conclusion, makes the case that historical fiction and historical nonfiction play similar roles, and do so in a similar manner. The questions raised by historians and by writers of fiction must inevitably come from the same common cultural experience of their time, and as such must carry with them the same cultural baggage. Because of this inescapable fact, when a historian or an author of fiction writes about the past, they both write within the constraints of the present using what is known now of the past in an effort to recreate or re-imagine

what occurred. Both Lojo and Mármol use their own unique understanding of the past to reinterpret and re-imagine Manuela's role in it.

Although Manuela is not the protagonist of *Amalia*, she is key to Mármol's suggestion of a framework by which former enemies can work toward a common goal and disparate political perspectives can be united once Rosas is overthrown.[5] The unity Mármol proposes, however, is only superficial and does not include non-white races or women of any color. Mármol's belief in the passivity of women was common in Argentina and elsewhere. As Irene Coromina suggests: "En Europa, estaba de moda por esta época el debate periodístico acerca de lo que se llamaba 'la cuestión de la mujer.' Jean-Jacques Rousseau en particular tuvo una influencia decisiva en la elaboración del mito de la mujer como 'ángel del hogar,' que en la práctica limitaba la vida útil de las mujeres a las funciones de esposa y madre [...]. Este mito fue el estandarte del ideario burgués europeo y rioplatense" (14). While Mármol does not recognize women's capacity for agency, he does believe that Manuela can be the symbol of unity for the new regime that will follow once Rosas is deposed.

In the single chapter of *Amalia* dedicated to Manuela Rosas, Mármol paints her as a victim and tool of Rosas's cruel dictatorship. He explains: "ella empezaba a ser la primera víctima de su padre y el mejor instrumento, sin querer serlo y sin saberlo, de sus diabólicos planes" (504). Certainly, Mármol does not want to blame, or credit, Manuela directly for any influence or political decisions she may have made. Instead, Mármol wants to believe that Manuela is good on the inside and that she only needs the proper education to understand that the Unitarians are right. She would surely see that Mármol's political perspective is correct if only she had the chance to learn about it. In fact, he portrays her as "alegre, fácil y comunicativo" (504). She is further described as the "ángel custodio de su vida" and the "emperatriz" (505). However, by Mármol's elitist Unitarian standards, Manuela is corrupted by simply being Rosas's daughter, living in his house, and socializing with his allies. Unfortunately, according to Mármol, her nature is corrupted by the company she is forced to keep, such as the members of the Popular Society who "fuman, juran, blasfeman y ensucian la alfombra con el lodo de sus botas o con el agua que destilan sus empapados ponchos" (505). Mármol further contends:

> Allí no había, en hombres y mujeres, sino fisonomías duras, encapotadas, siniestras. En ésta el odio, en aquélla el vicio; en ésa la abyección de la bestia, en la otra la prostitución y el cinismo: he ahí cuanto rodeaba a aquella mujer joven en cuyo corazón la naturaleza no había sido avara, quizá, de afectos tiernos y delicados, pero en el cual la infernal escuela en que la ponía su mismo padre, estaba encalleciendo sus sensibles fibras, al roce de las más rudas y torpes impresiones. (509)

He does not simply depict her as pure and above the sinister fray that surrounds her; Mármol *needs* her to be pure and malleable so that she will support the Unitarian cause when her father's regime ends. He needs her to be a

(passive) symbol of unity.

In *La princesa federal*, on the other hand, Lojo eschews Mármol's simplistic characterization of Manuela to create a multidimensional portrait of her through the juxtaposition of three primary voices: the fictional diary entries of Manuela's confidante, Pedro de Angelis, shown in the text in italics; the intermediary conclusions drawn by the narrator, Dr. Gabriel Victorica, the current possessor of the diary and a frequent visitor to Manuela's Belsize Park mansion-in-exile in London; and the aged Manuela's own fictionalized recollections of the events of her father's rule. The combination of these three voices permits Lojo to imagine a new version of the history in which Manuela is more than a victim of her circumstances and her father is more than a tyrannical despot. The use of the three voices in Lojo's novel gives depth and life to a history simply and superficially portrayed by all types of writers—historians, political scientists and novelists. Lojo uses the interplay of voices to create ambiguity as to the motivations behind Rosas's actions and those of his daughter, both challenging the negative view of Rosas's regime and undermining Mármol's depiction of his daughter as an innocent and helpless political bystander.

The plot of *La princesa federal* takes shape around the diary entries of Manuela's confidante, Pedro de Angelis. A foreigner living in Argentina, the historical de Angelis was born in Naples, Italy, and spent a lot of time in the Paris "de la Restauración 'marcado' por los salones y tertulias literarias a la manera de los de Mme. de Staël pero también los de Guizot, Destutt de Tracy y Michelet, con quienes de Angelis [...] parece haber establecido relaciones intelectuales" (Area 123-4).[6] The person on whom Lojo bases the character of de Angelis arrived in Buenos Aires in 1826, disillusioned with the absolutism overtaking Europe and charged with overseeing one of the new official newspapers of the country.

In the novel, the voice of Pedro de Angelis first emerges when he describes Manuela by reciting popular titles she has accumulated during her father's regime: "*¿Qué podría yo decir que no se haya dicho sobre aquella que llamaron Princesa de las Pampas, y exquisita flor de la Plata, y luz de los ojos de los honrados federales, y encanto del suelo argentino y embeleso del pueblo más fiel*" (11)? He speaks of Manuela as though she were an object—a flower or an ornament. This recitation of titles does not suggest that she is intelligent, active or powerful. She is nothing more than the charm of the Argentine soil and an object of fascination for a loyal public. She is not, in this early description in his journal, a competent or valued colleague of her father, but rather an almost mystical prize, a Princess of the Pampas, as he puts it. This fictional description of her feminine qualities as a function of Argentine values mirrors the description given by Mármol.

In Lojo's novel de Angelis is drawn to Manuela for her beauty while she is drawn to him because of his erudition. Manuela decides one day, after seeing de Angelis's inability to continue writing his *Colección*,[7] that she can get him more paper from her "*contactos en Montevideo*" if, in return, he agrees to tutor her (56, 57). At first, de Angelis is disconcerted to find out that Manuela has contacts in exile, who presumably oppose her father's regime, and wonders if her offer is

a trap. However, after a few moments of charming persuasion, de Angelis agrees to tutor her. This scene emphasizes Manuela's agency as a political subject and, as Logan states: "insinuates that hegemonic authority is fractured when other interpretations of the world are revealed to show that alleged invisibility does not equal passivity, supposed silence does not mean without a voice, and obviously the observed also observe" (542). That is, while Manuela may publicly present herself as following the rules of traditional womanhood, her private words and actions—as invented in the novel—reveal otherwise.

Although he agrees to tutor her, de Angelis suggests that it would be unseemly for her to be alone with him so often. He hints that perhaps her father, "*o su novio, no vean con buenos ojos que yo imparta lecciones particulares a una señorita mayor de edad, virtuosa y casadera. Por los demás, nada que yo le enseñe podrá acrecentar un ápice sus gracias femeninas*" (57). Taken together with previous remarks made by de Angelis in the novel, this comment is further evidence that: 1) he is trying to determine Manuela's romantic availability (i.e., does she have a boyfriend?) and 2) he believes that, as a woman, she need only concern herself with "gracias femeninas." Like Mármol, de Angelis suggests that Manuela is nothing more than an adornment and the only good in the Rosas regime.

When the fictional de Angelis writes about Manuela in his diary, the reader understands his two primary assumptions about her (and all women) that Lojo strives to problematize throughout the novel with her depiction of Manuela. The first assumption is that the men who surround Manuela have the authority to decide what she learns—it would be improper for him, as he points out, to teach a woman of her age because he would be interfering with the purview of the men who are in charge of her life, namely her father and her fiancé. Second, even if it were acceptable to interact with her on such a personal level, he could do nothing to improve her "gracias femeninas." Lojo's Manuela, however, surprises de Angelis by offering criticism of his writing and by suggesting she could illegally import paper from one of her contacts in Montevideo—both actions revealing her intelligence and political astuteness—in return for a more intellectual education. Only when de Angelis stops to think about his prejudice against women's capacity for scholarly work, the only examples of which he can recall are "*Catalina de Rusia o Isabel de Inglaterra*," and, a bit more modestly, Manuela's mother, la doña Encarnación Ezcurra, does he decide that perhaps he can help Manuela expand her horizons a bit (57). In this way, de Angelis slowly comes to see Manuela as something more than a delicate flower, but rather as someone worthy of receiving a decent education and capable of thinking about matters more esoteric than sewing.

As the novel progresses, de Angelis's voice becomes more and more entwined with that of the narrator, Dr. Gabriel Victorica.[8] The dual narration creates an ambiguous plane in which Dr. Victorica and Pedro de Angelis almost become the same person, as noted by Dr. Victorica when he thinks to himself: "Por un rato he sido Pedro de Angelis. Ahora soy nuevamente, Gabriel Victorica" (89). Interestingly, toward the end of the novel (183-184), the italics (the diary)

begin to weave more freely through the text. Dr. Victorica is no longer maintaining a position of objectivity, but rather he begins to confuse his own thoughts with the thoughts of de Angelis that he reads in the diary.

The fictional diary serves as a guide to Dr. Victorica, informing him and giving context to his conversations with Manuela, at times giving him too much personal information. For example, he learns that Manuela, from time to time, intoxicated de Angelis with her "*presumible virginidad.*" He also wrote that, "*me marea y me enciende, a mi pesar, y para mi oprobio*" (84). De Angelis has feelings for Manuela that he should not have as her teacher. These feelings weigh heavily on him and even, as described above, shame him. The enchantment felt by de Angelis is transmitted to Dr. Victorica. She is, as both men describe her, a beauty who understands the power her appearance gives her. When she was young, she convinced de Angelis to be her tutor because he was not able to resist her feminine charms and she is still able to wield the power of her seduction decades later, in the present time of the novel, when Dr. Victorica meets her as an aging woman. Thus, as Lojo's imagined Manuela utilizes her "gracias femeninas" to gain entrance into political circles, Lojo also shows that it is her intelligence and political astuteness that keep her there.

Throughout the novel the diary entries of de Angelis parallel the thoughts of Dr. Victorica as the two men narrate the novel together from different temporal perspectives. Everything within the narrative is told from the perspective of one of the two narrators, including the conversations both men have with Manuela. Frequently, de Angelis's perspective on Rosas's and Manuela's actions is cynical and betrays his disillusionment with the regime. At the same time, his misgivings seep into the thoughts of Dr. Victorica, thereby causing a strain on his conversations with the aging Manuela in the present timeframe of the novel.

Dr. Victorica is the primary narrator of the story and the current possessor of de Angelis's diary. He is visiting London as part of his medical training and decides to seek out and speak with the (in)famous daughter of Juan Manuel de Rosas. Dr. Victorica arrives at Manuela's Belsize Park residence with preconceived notions of her fueled by what he had learned and heard before meeting her. His mother had spoken of "el decoro sencillo característico [...] en las habitaciones de los Rosas, que no amaban el lujo" (13). In addition, he had heard she possessed "una regular biblioteca [que] hablaba de aficiones letradas que sus detractores no hubieran atribuido, por cierto, a los descendientes del Restaurador" (13). Because of his family ties with Rosas and Manuela as well as the information popularized about the duo before and after the regime's downfall—including "las conversaciones de mi familia y tantas páginas de crónicas sociales" (14)—Dr. Victorica has a clear image of Manuela before he meets her.

Dr. Victorica's foreknowledge is suspected by Manuela during their first meeting. In fact, their first conversation takes a sharp turn when she begins to test the waters to figure out what rumors Dr. Victorica has heard and what he believes. She states: "Yo misma he vuelto hace poco a pisar la tierra donde nací en el año ochenta y seis, como tal vez le habrán contado, si es que alguien

se atreve a hablar aún de Manuela Rosas en esa ingrata ciudad que nos odia" (16). She knows he must have heard unsavory rumors about her; however, he diplomatically responds, "Sí, se habla de usted, y se habla bien, y hasta los enemigos consienten en admitir su benéfica acción durante el gobierno del Señor Brigadier" (16). Dr. Victorica walks a fine line because he would dearly like to continue talking with Manuela but fears she may be biased against him from the start because the political climate of her homeland is against her. However, Dr. Victorica does affirm, very cautiously, that people do speak badly of her family because, as he puts it, "la historia la escriben los vencedores y no todos se atreven a marchar abiertamente contra la impuesta opinión general" (16). This first conversation sets up the process of how conversations will take place throughout the novel: Dr. Victorica brings up rumors and ideas he has heard in other places, much to the chagrin of Manuela, and Manuela typically presents a positive assessment of her father's regime while de Angelis's diary contradicts what she says, causing Dr. Victorica to question her historical reckoning of events and, eventually, leading him to a more complex picture of what occurred during the regime of Rosas, one which balances the biases of both Manuela and de Angelis. Using his reading of the diary to lead conversations with Manuela, he provides intermediary comments in an attempt to reconcile two opposing visions of the same time period and the same people: de Angelis's negative viewpoint and the more positive perspective presented by Manuela.

At times, Manuela also directly disputes de Angelis's diary entries. For example, Dr. Victorica attempts to goad her into telling him more about de Angelis, but when he asks her about her teachers she neglects to mention de Angelis. She explains her omission saying that they did not have official conversations, but rather "útiles conversaciones que a veces [tenían] sobre libros" (39). The aged Manuela claims that de Angelis was much more of a friend and mentor than teacher because "[ella] no había leído casi nada, y él lo había leído casi todo" (39). He was much more experienced in the world, and she reveled in the chance to learn from him even if he was not her formal teacher. She even points out to Dr. Victorica that de Angelis would not have appreciated being labeled as her teacher. This prompts Dr. Victorica to comment on her beauty and youth in comparison with the old and noticeably ugly de Angelis (39). Manuela refuses to fall into Dr.Victorica's trap by admitting romantic interest in de Angelis, but she graciously admits that although de Angelis "nada tenía de Adonis," he was a gentleman (39).

Lojo complicates the character of Manuela by depicting her as both a woman who fully realizes and utilizes the power she has and as a useful tool employed well by her father, Juan Manuel de Rosas. Even though Mármol paints her as a helpless victim of her father, in Lojo's interpretation Manuela becomes an intricate part of her father's government. In the novel, Rosas says that his daughter is his "*socia*," that together they are "*la única garantía de que este país persevere en su ser*" (71). She is the caring voice, the feminine side of his government that is necessary in its day-to-day management. Her opinions hold sway

with Rosas and she, in the portrayal given by Lojo, is a full partner in it. She uses "*sus sentimientos*" and "*su presunta fragilidad* [...] *para dominar a los varones que, de aquí en adelante, no podrán ser sino sus servidores o sus enemigos*" (19). Interestingly, by using the feminine gifts noticed by the three masculine personalities already mentioned—de Angelis, Rosas and Victorica—she exercises political power, directly contradicting the passive nature described by Mármol, in a time period and world dominated by masculine authority. In this way, Manuela follows in the footsteps of her mother, la doña Encarnación Ezcurra who was "una señora de gran temple, mucho coraje personal y capacidad de decisión, pero muy frontal y agresiva; masculinamente agresiva" (Giuffré 113). Following her mother's death, Manuela had to "aprender a representar a su padre y a cumplir a su lado un rol político femenino." Even though Rosas's regime enforced strict gender roles, he believed that women could "cumplir roles políticos eficazmente" (Giuffré 113); therefore, he relied first on his wife and then on his daughter to bring balance to his government. In the novel Rosas appreciates her advice and, after a heated argument portrayed in *La princesa federal*, asks her, "*¿No dije yo, hija mía, que bien habías de ser mi socia*" (75)? Here again, we see how Lojo creates Manuela not as a powerless victim, but rather as a strong partner in her father's regime, in stark contrast with Mármol's depiction.

Manuela's power within the regime becomes even more evident in the conversations between Rosas and Manuela recorded by de Angelis in his diary. In particular, de Angelis recounts a tense discussion he overhears between the *Restaurador* and his daughter regarding Rosas's increasing loss of power in the wake of growing discontent and plots to overthrow his government. During the course of the conversation, Manuela pleads fervently with her father to have mercy on the alleged conspirators who plot to destroy his government. Manuela, well aware of her father's fondness of law and order, appeals to his sense of duty, citing the important necessity of giving the appearance of a just process, of holding a "*juicio justo,*" in which Rosas can win back the loyalty of the dissenters by demonstrating his benevolence through pardoning the criminals once they have been found guilty (73). Rosas takes her advice under serious consideration and recognizes the value of her argument, acknowledging that her idea "*es muy elegante, y muy bonito para guardar las formas. Casi dejaría de ser 'el Tirano' como me llaman nuestros enemigos de la otra orilla*" (73). Rosas clearly recognizes his daughter's strong support for his regime and, as such, is willing to entertain remarks and challenges to his authority by her that might be punished if spoken by another advisor. By recording this conversation, Pedro de Angelis helps Dr. Victorica understand Manuela and her father better.

In another conversation with Dr. Victorica, Manuela reveals how she shed her naïveté and began to accept the draconian measures taken by her father. After once opposing the actions her father had taken against Camila O'Gorman and Father Uladislao Gutiérrez,[9] the older Manuela begins to talk of the necessary order imposed by her father and of the cost required to maintain control, a cost she claims to have understood at a young age. "Muy pronto, hijo mío,

comencé a comprender cuán alto era el costo de conservar el mundo en orden, tal cual lo entendían mis padres y mis abuelos" (32). Dr. Victorica, however, questions exactly how much of the world she could have understood at such a young age, "¿Qué sería el 'orden' para la pequeña Manuela? El cosmos monótono de la casa, con sus horarios de mate, almuerzo y desayuno, su momento de rezar el rosario, de coser y de bordar" (32). Dr. Victorica's line of questioning, an echo of the argument made by de Angelis regarding Manuela's "gracias femeninas," implies that Manuela was a stereotypical young woman, concerned with nothing more than cooking, sewing and praying.

This stereotypical feminine image is quickly dashed when the aging Manuela talks with Dr. Victorica about of the politics of her age, showing that as a young girl she had a natural interest in what was happening in the political sphere. In fact, she even listened in on conversations between her parents and other political figures. She explains, "Yo escuchaba las voces inflamadas por cóleras viejas, y me escapaba al sueño, helándome sobre el piso de ladrillo los pies que habían dejado las sábanas calientes" (32). She did not concern herself, as Dr. Victorica asserts, with the domestic sphere of the home but rather in the active political world in which her parents, even her mother, participated.

At a young age, the aging woman explains, she began to see "la Anarquía como una mujer de gran estatura, fiera y enloquecida, que cruzaba los campos laberintos con una antorcha en la mano [...]. Detrás de la Anarquía disparaban aullando, mezclándose en una alianza inexplicable, los antiguos lanceros de Quemalcoy y los militares unitarios de empaque napoleónico" (32-3). Even at such a young age, Manuela had grown fearful of the anarchists, indigenists, and unitarians who challenged the order imposed by her father. She tries to understand, even in her uneducated state, how her imagined and personified anarchy roams throughout the land, enraged and crazy, destroying whatever stands in its path. She declares that her father's actions were appropriate in order to prevent such disorder from coming to her homeland. "Para construir el Orden, doctor Victorica, mis padres no tuvieron más remedio que apelar al desorden, si así puede llamarse a la Revolución de los Restauradores. Un desorden noble, henchido de buenos propósitos, cuya meta resplandecía, justificando todo padecer" (35-6).

Manuela recognizes the chaos caused by the means taken by her father, the Mazorca and other paramilitary terrorist organizations, but denies that the disorder inherent in such extralegal activities harmed her country, alleging that the good intentions of such means justified the suffering caused by them. That is, she explains her faith in the actions of her father by supporting his belief that the ends justify the means. In this way she reveals her political astuteness and disputes the political condemnations of both Dr. Victorica and de Angelis.

As we have demonstrated, María Rosa Lojo, through the lens of the historical novel, questions long-held beliefs about Manuela Rosas and her role in her father's regime. Lojo, using a mixture of voices, calls into question José Mármol's account of Manuela and complicates his gender-based interpretation of her

life and purpose. Where Mármol portrayed a woman who followed traditional gender roles and had no political voice, Lojo invented a Manuela whose political astuteness allowed her a significant role within her father's government. Lojo questions the long-held conclusions about an entire era of Argentine history. Unlike Mármol, who ignores Manuela's political role, Lojo's historical novel emphasizes the ways in which Manuela subverted traditional gender roles in order to operate from her own space of power. Caught up in the tide of political events following independence, the fictional Manuela rises to the challenge to show that she did have a voice in this critical nation-building period.

NOTES

1. Mármol also focused his attention on Manuela Rosas in a single essay found in *Manuela Rosas y otros escritos políticos del exilio* (originally written in 1850).
2. *Amalia*, Part III, Chapter 9.
3. Juan Facundo Quiroga was a charismatic caudillo from La Rioja province who led his gauchos, in concert with Juan Manuel de Rosas, against the Unitarians. He was assassinated in Barranca Yaco in February 1835. Although the gunman, Santos Pérez, was hanged for the crime, many at the time believed that Rosas played a role in the assassination in order to rid himself of his chief rival.
4. *Amalia* was first published as a serial in the newspaper *La Semana* during 1851 and part of 1852. Before final publication in 1855, Mármol re-edited *Amalia* "para evitar roces entre los bandos en pugna. [...] [M]odifica la ortografía, evita reiteraciones o cacofonías, corrige errores de sintaxis, se detiene más en algunas descripciones, busca vocablos más precisos, enriquece los diálogos, agrega hitos necesarios para una mayor inteligencia de los hechos, acrecienta la expectativa, etc." (Curia 62). Curia goes on to say that the 1855 version "[o]culta ciertos pormenores de la vida privada de los federales y los ataques *ad hominem* se transforman en gran medida en ataques al régimen rosista, sometido a una suerte de juicio histórico" (69). By the time the 1855 version appeared Rosas had already fled to England; therefore, the political context had changed and Mármol had the opportunity to be one of the first to officially judge the Rosas regime.
5. This theory is explained in-depth in Doris Sommer's seminal work, *Foundational Fictions* (1991). Sommer defines foundational fictions, or national romances, as the "stories of star-crossed lovers who represent particular regions, races, parties, economic interests, and the like" (5).
6. Germaine de Staël (1766-1817): French-Swiss writer and propagandist who returned to France after the reign of terror. She hosted a literary salon that attracted prominent literary and intellectual figures of the period. François Guizot (1787-1874): French historian and conservative leader of the constitutional monarchists during the July Monarchy (1830-48). Antoine Louis Claude Destutt de Tracy (1754-1836): French philosopher and one of the founders of the liberal republican group Idéologues. Jules Michelet (1798-1874): French historian and writer of the influential *Histoire de France* (1833-67).
7. Pedro de Angelis's six volume *Colección de obras y documentos relativos de la historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata* was published in 1836.
8. Dr. Gabriel Victorica does not have a historical counterpart although the Victorica family did exist. Most notably, Bernardo Victorica was chief of police for a time during Rosas's governorship.
9. On 18 August 1848, Camila O'Gorman and Father Uladislao Gutiérrez were shot by a firing

squad at the prison of Santos Lugares, Argentina. Before they were blindfolded and escorted to the high-walled prison yard, twenty-year-old Camila's unborn child was baptized by the local parish priest, who obliged the young woman to drink holy water and then sprinkled ashes on her head. Despite intercession by Manuela Rosas, Camila's life was not saved. The swift condemnation of Camila and Father Gutiérrez was not simply the consequence of a young priest ignoring his religious vows and running away with a young girl, but rather these two young people were punished because they refused to comply with the rules of a social structure that ensured civil obedience and unwavering support of the regime. The swift and violent end to Camila and Father Gutiérrez reminded Rosas's followers that loyalty through adherence to strict social norms was essential. In fact, the O'Gorman scandal and execution, although an attempt to demonstrate Rosas's power, actually succeeded in further eroding his political stature because even loyal Federalists believed that the execution of a pregnant woman was an extreme response to the disobedience of the couple.

WORKS CITED

Area, Lelia. *Una biblioteca para leer la nación: lecturas de la figura Juan Manuel de Rosas*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2006. Print.

Cervantes, Alejandro. *Estudios históricos, políticos y sociales sobre el Rio de la Plata*. Paris: Tip. de A. Blondeau, 1854. Print.

Coromina, Irene S. "La mujer en los escritos antirrosistas de Echeverría, Sarmiento y Mármol." *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*. 89.1 (March 2006), 13-19. Print.

Curia, Beatriz Elena. "Problemas textuales de *Amalia* de José Mármol. *Incipit* 2 (1982): 61-83. Print.

Giuffré, Mercedes. *En busca de una identidad: La Novela Histórica en Argentina*. Buenos Aires: Ediciones del Siglo, 2004. Print.

Kersen, Sonja. "Una interpretación del fondo histórico de *Amalia*." *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas, I-IV*. Ed. Antonio Vilanova. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. 745-54. Print.

Logan, Joy. "Rewriting Patriotic Desire: 'Per/Sub'-Versions of Nation, History and Heroine in the Contemporary Argentine Novel." *Romance Languages Annual* 11 (2000): 537-44. Print.

Lojo, María Rosa. *La princesa federal*. Buenos Aires: Debolsillo, 2005 (Originally published 1998). Print.

Mármol, José. *Amalia*. 1855. Tomo I y II. 2nd ed. Buenos Aires: Kapelusz, 1968. Print.

Saldías, Adolfo. *Ensayo sobre la historia de la constitución argentina*. Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo, 1878. Print.

Santa Cruz, Inés. *Novela histórica y literatura argentina*. Santa Fe, Argentina: Editorial Fundación Ross, 1999. Print.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo, civilización y barbarie*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. (Originally published 1845). Print.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions*. Berkeley: U of California P, 1991. Print.
Unzueta, Fernando. *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*. Lima: Latinoamericana Editores, 1996.

Disrupting Motherhood/Restructuring the Nation: Diana Raznovich's *Casa matriz*

Margarita Vargas
SUNY Buffalo

In the late 1980s, Diana Raznovich, Argentinean playwright, novelist, and cartoonist wrote one of the first versions of *Casa matriz* (*Dial-a-Mom*, 1997; *MaTRIX, Inc.*, 2002). A few years later, *Newsweek* (1992) and Women's World published articles about a company in Tokyo engaged in the business of arranging "wonderful family reunions" (*Newsweek* 8).[1] Their motto is a real-life experience of what Raznovich dramatizes in *Casa matriz*. While Raznovich explores the possibility of professionalizing motherhood, the Japanese company turns every kind of family relationship into a business enterprise. Both situations show that biological ties do not have exclusive rights to emotions, and that just as it has been customary to pay for sexual favors; it is also possible to obtain familial feelings for a fee. Lucy Howard and Ned Zeman reported in Newsweek that Japan Efficiency Headquarters hires out actors to stand in for people who are too busy to stop and visit their lonely old relatives. Apparently the older people, who are well aware that their new relatives are spurious, nevertheless enjoy holding a young child in their arms or dispensing advice to newlyweds. For $1200 per visit, the agency professes to "fill a hole in the heart."[2] The same story was picked up by *Women's World* in 1993, but in this case Emily Smith, the reporter, was more concerned as to whether the "rent-a-relative" concept could happen in the United States. For Betsy Marks Landau, a therapist that Smith contacted,

it was plausible given that "by renting a family, people without close relatives can get the love they need" (3). Interestingly, Landau was not off the mark. Ten years later, in an interview with Liz Smith from *Good Housekeeping*, actress Sharon Stone revealed that she had adopted a set of grandparents, albeit not through an agency (197). Stone's adopted grandparents are a couple who lost their two daughters: one to a car accident and another one to AIDS (126-127). Eileen Mitzman, the new grandmother, realized that Sharon Stone was looking to fill a void she felt as well as to provide her and her husband with some joy.

Filling a void seems to be the reason for the existence of Japan Efficiency Headquarters and the relationship between Sharon Stone and the Mitzmans, and it may be true for Bárbara, one of the two characters in *Casa matriz*, as well. Notwithstanding the significance of psychological approaches to familial relations, which David William Foster uses in his study of the play, I concentrate on how Raznovich reveals that social roles such as "motherhood" are performative. I borrow the term from Judith Butler who defines performative acts as, "fabrications manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means" (173). Raznovich's play, then, results in the debunking of motherhood as a natural biological phenomenon, without implying that motherhood itself is a myth.[3] My study also focuses on how the play—by exploring the question of feminine identity through mother/daughter relationships instead of through the more common male/female paradigm—turns the traditional contribution of women to the formation of a nation from a biological activity into a political action.[4] Raznovich's dramatization of motherhood is neither the "negation or rejection of motherhood by some avant-garde feminist groups" nor "an acceptance of its traditional representations by the great mass of people, women and men" that Julia Kristeva claims to be a result of the idealized misconception of motherhood created by feminism's demand of a new representation of femininity (161). Instead, by discussing the role of mothers within the family and its impact on national politics, my intention is to show how Raznovich disrupts the metaphorical/referential binary. Her intervention allows critics to either focus on the self-reflective qualities of the play or on its representation and reflection of events from life. While critics such as Sharon Magnarelli and Beatriz J. Rizk study the play from a metaphorical stance and thus emphasize its metatheatrical qualities, Laurietz Seda, Nora Glickman, Margo Milleret and I take up its representation of Argentinean life specifically in the 1980s and society in general. Unlike these critics, though, I show that the demystification of motherhood coincides with the attempt to deconstruct Argentina's patriarchal society, which, as Diana Taylor has pointed out, was a society which had a "masculinist representational structure" that grounded and conflated "gender formation and state formation" ("The Theater" 113). Thus, by destabilizing the univocality of the concept of motherhood— a term that evokes images of selflessness, sacrifice, and reproduction, and which is necessary to maintain an erect patriarchal society— Raznovich challenges the stability of a masculinist nation.[5]

The idea that mothers are supposed to be gentle, loving, and all-giving is

a Romantic construction. According to Francine Du Plessix Gray, the Romantics promoted a cult of childhood that was "bolstered by the nascent science of demography, which preached that population increase could play a crucially advantageous role in nations' political and economic well-being" (Du Plessix Gray xiii). Prior to this period, children were in such abundance that infanticide was a common and legal practice in Sparta and ancient Rome, in Arab societies, as well as in China and feudal Japan (xi). Citing Elisabeth Badinter, Du Plessix Gray points out that even France, Europe's most enlightened nation, carried out a form of masked infanticide by sending infants off to the countryside to be raised by wet nurses. Out of 21,000 infants born in Paris in 1780 fewer than 2,000 were kept at home and over half of those sent away died before the age of two (x). This legal and guilt-free practice casts doubt on the notion of innate maternal instinct and on unconditional mother love. The indifference toward children is evident in that they were often considered a nuisance, "an unbearable burden for the father" (Badinter 39), and in the fact that their death was seen as "an almost routine accident" (Badinter 61).

Even though Raznovich is not advocating a return to a pre-Romantic era, she is questioning the position that essentializes the role of motherhood. As the above anecdotes indicate, it is just as possible to have no feelings toward your own offspring and ancestors as it is to love those who are unrelated to you. And it is in accord with this sentiment that Raznovich writes a play to challenge the idealized construction of motherhood. An act of defiance is necessary because "every myth presents itself as an authoritative, factual account, no matter how much the narrated events are at variance with natural law or ordinary experience" (Encyclopædia Britannica). Therefore, to create her play, Raznovich deviates from the common "mother ideal" in order to present the many "real" mothers that continuously fail to live up to the myth. Also, intent on demystifying the univocality of the term "mother," she bases her play on a radical concept: the professionalization of motherhood.

As is true around the world, up until the 1970s Argentinean women *en masse* were expected to perform the role of housewives and mothers within the confines of the home. Even though by 1932 Spanish-American countries such as Ecuador (1929), Chile (1931), and Uruguay (1932) had already granted women the right to vote, it took Argentina another fifteen years to recognize the importance of female participation in politics.6 Eva Perón, the wife of Juan Domingo Perón, Argentina's president from 1946 to1955 and from 1973 to 1974, was instrumental in granting women the right to vote as Diana Taylor states in *Disappearing Acts* (47). According to Marifran Carlson, "in 1945 Perón sent a petition to President Farrell asking for woman suffrage by presidential decree, since the Supreme Court had ruled that the Constitution did not deny women the right to vote" (186), and by 1947 women were able to cast their votes. To achieve her goal Eva Perón "gave regularly scheduled talks on the radio and delivered emotional speeches demanding that Congress give women their due," and was able to appease men by promising that, "after enfranchisement, women would not

become masculine or overbearing. In fact, she said, the right to political participation would make women more feminine and attractive; they would be Peronist partners to their men" (Carlson 189). Thus, by holding onto certain essentialized notions of femininity to assuage men's fears, Eva Perón was able to incorporate the female voice into politics, though not without the disapproval of feminists who saw her petition for woman suffrage as a cynical attempt to gain women's support for Juan Perón's presidential campaign.

A more recent historical event that undoubtedly impacted Raznovich's work is the disappearance of more than 30,000 Argentineans by the military government between 1976 and 1983. In response to this reprehensible action, Argentinean mothers and grandmothers started a political movement in 1977 demanding to know the fate of their sons and daughters.[7] These women who, along with the rest of the nation, were supposed to be oblivious to the atrocities happening in their country, went out and staged a silent protest in the Plaza de Mayo, the main square in downtown Buenos Aires in front of the Casa Rosada, home of the President. Wearing white scarfs that resembled the diapers of their lost children, the women gathered every Thursday afternoon for a walk around the plaza.[8] According to Diana Taylor, "by turning their 'interrupted mourning process' into 'one of the most visible political discourses of resistance to terror' the Abuelas and the Madres introduced a model of trauma-driven performance protest" (*Archive* 170). Specifically, what this act does in the case of the Argentinean women is that by taking their private roles out into the public space they managed to disrupt business as usual, which meant the government had to stop denying any wrongdoing, abandon its daily rhetoric, and account for its actions. And it is precisely within a political context that included women's participation—whether as feminists, unflailing feminine types that support their husbands unconditionally, or unassuming women who quietly, yet openly, protest injustice—that Raznovich wrote a play that challenges the homogeneity of the mother role.

In *Casa matriz*, Raznovich's ideas on motherhood are dramatized by two characters: Bárbara, an attractive and sensuous woman, who has just turned thirty, and Madre Sustituta, a beautiful woman in her forties professionally trained to perform as many as 1200 mother roles.[9] The play consists of the performance of eight mother/daughter roles and is framed by the contractual relationship between Bárbara and Madre Sustituta. Raznovich creates an agency named "Casa matriz," which means a business headquarters, but whose linguistic structure—which is made up of "home/house" and "womb"—suggests the traditional female experience of bearing children and keeping a home. The title of the play and therefore the agency it names, closes the gap between two oppositional spaces: the public, generally occupied by men and represented by the business component, and the private, commonly reserved for women and represented by home and womb.[10] This fluid agency contains elements from both the male and the female worlds and rents out women to customers in need of someone with whom to act and reenact the mother/child dialectic. While the

agency caters to male and female customers, the play re-enacts mother/daughter relations.

The service can either take place in the privacy of the customer's home or in one of the studios at the agency. In the 2002 published version of the play the action transpires in the agency, whereas in a manuscript from 1987 it occurs in the customer's home. That the action no longer takes place in a "real home" and does not consist of an exchange between "real" mothers and daughters suggests the breaking of the concept of nation. A patriarchal nation needs to keep the family structure in place in order for it to remain intact, and this play challenges the illusion of "true" family relations. Instead of the representation of a mother/daughter drama, we get an exchange between a customer (Bárbara) and an employee (Madre Sustituta). Yet, instead of criticizing certain commercialized versions of the mother/daughter relationship by shoring up an authentic form the relationship could take, the play reveals the extent to which even the most "naturalized" kind of motherhood is a site of capitalist transaction and performativity. Ultimately we are not merely laughing at these representations as grotesque, but at the proliferation of mothers, at aspects of the relationship we recognize.

The different versions of the play highlight either the psychological aspect of the mother/daughter relationship or the theatricality of the performance. In the 2002 published version, theatricality is emphasized by reminding the audience that despite the setting, which resembles a single-woman's apartment, the action occurs in a studio (*MaTRIX* 99). And while the psychological takes precedence in the 1987 manuscript, it is not at the expense of theatricality, which is evident in the decor. The way in which stockings and nightgowns carefully hang from open drawers—evoking those meticulously staged rooms in *Better Homes and Gardens*—and directions such as, "the space is theatrically created to receive the Madre Sustituta" allude to the performative nature of the exchanges between the two women (*Dial-a-Mom* 217). The psychological aspect of the play is manifested in the womb-like construction of the bedroom, which is decorated and colored in shades of pink and red. Bárbara, in a salmon colored slip, also blends in, becoming part of the womb. Receiving Madre Sustituta in this womb-like structure suggests that Bárbara intends either to give birth to her own mother or for both of them to be born together. The recreation of the mother by a daughter alludes to the constructed nature of familial and social roles, and also, as Kim Chernin points out, "giving birth to one's mother, whatever form it takes, belongs to a stage when a woman takes responsibility for the relationships and circumstances that will advance her development" (xix).

Furthermore, to underscore the mythical proportion of the concept of motherhood, the 2002 version has increased the number of roles the employees are trained to play to more than 1200, which is a hyperbolic figure in comparison to the already large number of 218 in the 1987 manuscript. In either case, whether it is the version that stresses the unconscious level of desire or the version that flaunts the self-consciousness of theatricality, both dramatize the act of creation

and recreation.

Extra-textual information indicates that the act of creating was the original plan behind the writing of the play. According to Nora Glickman, *Casa matriz* is the product of a workshop/therapeutic group composed of women writers who met regularly during 1987. The only requirement for the writers was to abide by the themes, which were either "the mother" or "the reconstruction of mother/daughter relationships." From the therapeutic experience Raznovich learned that no one in the group had the daughter they desired or the mother they would have liked to have had. In other words, according to the guidelines prescribed by an idealized notion of motherhood, no one was playing the role correctly. Raznovich also discovered that the mother/daughter bond is the most complex game of all because it entails passion and narcissism (Glickman 95).

Casa matriz, then—because it creates a series of mother/daughter exchanges that challenge the univocal view of the mother as self-sacrificing and all giving—reflects the lessons learned in the workshop. Raznovich's defiance of fixed identities also translates into a defiance of the concept of fixed nations and fixed texts, as the multiple versions of *Casa matriz* attest.[11] Her concept of fluid national identities derives in part from her experience growing up in Argentina. Raznovich was born in 1945, at the beginning of Perón's rise to power, came of age soon after his government was overthrown in 1955, and from then on witnessed the instability of a country that had suffered multiple *coups de état* (Glickman 90). Moreover, because of the persecution of political dissidents in the 1970s, Raznovich was forced to live in exile, an experience that must have led her to ponder questions of nationhood.[12] Raznovich evinces the need for an engendered national identity by writing a play whose main characters are women, whose structural frame entails a contract, and whose male characters are reduced to mere allusions. This engendered identity opposes, and thereby challenges, the stance assumed by the Military Junta in 1976. In her essay on Raznovich's theater, Diana Taylor refers to an article published in *La Nación* in which the Junta proclaimed itself "supreme organ of the Nation" and she critically points out that "the feminine is only useful to the power brokers as long as she remains an image without real agency" (117-118), which Raznovich's play defies.

It is the aim of this study, then, to examine the corporeal signs and discursive means of motherhood that Raznovich rehearses in her play to challenge the passive construction of the most venerated of all feminine roles.[13] Her contesting gesture of motherhood and its connection to the national discourse opens the possibility of recreating "woman" through acting, writing, and directing. This, in turn, reconfigures the face of the nation, whose political physiognomy throughout the nineteenth century and the first half of the twentieth was masculine due to the control over discourse, on a national level, by a small group of erudite male intellectuals (Irwin xv).[14] Even though early in the twentieth century Argentina did have isolated cases of strong literary and political voices such as those of Alfonsina Storni and the sisters Silvina and Victoria Ocampo,[15] it is not

until the late 1940s that women began to take a more active role in the creation of the nation through politics. As I mentioned earlier, in 1947 Eva and Juan Perón granted women the right to vote and further integrated women by imposing female candidates in the elections and by forming the Peronist Feminine Party in 1949 (Radcliffe and Westwood 135). Although the inclusion of women in a public forum was primarily meant to benefit Juan Perón's candidacy, it also had the ancillary effect of broadening the space for women's participation.

Because the discursive means used by the theatre to develop its characters extend beyond the linguistic sign, it is necessary to examine how Raznovich uses theatrical strategies such as music, costumes, and scenery to mock and destabilize the univocality of motherhood and nationhood. In order to make visible to the audience the change from one mother role to the next as well as to underscore the theatrical and performative nature of the role, each different mother is introduced by music and lighting that befits her personality. She and Bárbara also wear outfits appropriate to the roles they play. The first mother, who is supposed to be cold and inconsiderate, wears either a sari when pretending to be coming back from India, or a Christian Dior suit to indicate that she has just been in Paris. When she appears in her sari, Hindu music is audible in the background and a strong light shines on her. This particular role demands that the actress make her client tremble with anxiety wondering whether her mother will ever show up. One of the linguistic strategies used by this mother to produce anxiety is to pretend to confuse her children and to have forgotten her daughter's name. Moreover, in a second entrance that is supposed to correct the first one, she arrives from Paris bearing the wrong birthday gift for her daughter who is turning 30 years old:

> BARBARA: Yo no soy María mamá. Soy Bárbara.
> MADRE SUSTITUTA: (*Saca el regalo de su cartera*.) Te traje tu perfume predilecto: Eau Savage para hombre. (*Se lo da*.)
> BARBARA: Este es el perfume predilecto de mi hermano Guillermo. El mío es Samsara de Guerlein.
> MADRE SUSTITUTA: Qué hija desagradecida. Crucé el Océano Atlántico únicamente para traerte tu perfume favorito y ahora tratás de confundirme con tus hermanos, María.
> BARBARA: (*Angustiada*.) Mamá... miráme a los ojos. Soy tu hija Bárbara. Te quiero mamá, te quiero mucho.
> (http://www.autors.org.ar/dianaesp/Obras/casa/texto.htm)

Other memorable mothers include the Jewish mother who produces a guilt-ridden daughter; the stereotypical submissive mother who in the play happens to be of Italian descent; and the ultramodern, sophisticated, self-centered mother envied by her daughter. A glance at the pictures of flyers or postcards in Raznovich's web page reveals that theaters select different mothers to advertise their performances of the play. However, most of them opt for the more

dramatic versions of the submissive or ultramodern mother.[16] In terms of nationhood, it is important to point out that the "mothers" have particular ethnic and racial traits that challenge the view of Argentina, or any other nation for that matter, as a homogeneous entity.

The Jewish mother shows up clad in a full body cast, suggesting the link between exterior appearance and supposedly inherent ethnic identity. For five years she had been putting her life in danger cleaning windows in an office building in order to pay for the education of her daughter, who, not gratuitously, is getting a Ph.D. in ontology.[17] Filled with guilt, the daughter declares that she will no longer take a cent from her mother, but her mother stoically replies:

> MADRE SUSTITUTA: Oh, dejáme ayudarte. Bárbara. Puedo pegar sellos postales en la Oficina de Correos. No me he roto la lengua. (*Saca la lengua.*) Pagan poco por poner la lengua, pero es mejor que nada. (*Saca una bolsita con dinero.*) Mirá, ahorré un poco de dinero para vos, Barbarita. No es mucho, pero la sola idea de que te pueda servir, me alcanza. No lo desprecies. Una madre enyesada que trabaja con la lengua, merece tu compasión.

The daughter takes the money, kneels in front of her mother and rests her head on her lap. This scene ends with the pathetic duo singing a Yiddish lullaby.

The one role Madre Sustituta invariably gets asked to play is that of the submissive mother, and she complains: "Todos, pero absolutamente todos, necesitan verme en la más triste de las servidumbres ¡Nunca me salvo de limpiarles la casa! ¡Este trabajo de Madre Sustituta tiene aspectos francamente denigrantes!. Esto ya lo hemos discutido en las reuniones de nuestro Sindicato". The mother for this role is an Italian woman from the outskirts of Buenos Aires. Her attire consists of a disheveled wig with a polka dotted handkerchief, a black dress, black stockings, and slippers; the background music is a melancholic tango. The daughter plays a rude and disrespectful individual whose sense of self derives from rebelling against her mother. Thus, everything she says and does, from wearing tight pants and a revealing tank top to drinking heavily, sleeping around, and getting pregnant, has the intention of mortifying her mother. These two stereotypical ethnic mother roles—the Jewish and the submissive Italian mother—are created to remind us of the category and to expose the ridiculousness of the stereotype, which in turn emphasizes the constructed aspect of motherhood. The role of the ultramodern, sophisticated, self-centered, emancipated mother is the one that least conforms to the typical notion of "motherhood." For this role, Madre Sustituta "*se transforma diametralmente. Se convierte en una mujer internacional, viajada, exitosa, divina. Lleva una capelina espléndida, un zorro al cuello, camina como una modelo, imprime ritmo y velocidad a todo. Tiene hermosas alhajas, buen gusto, clase*." As Madre Sustituta asserts, it is the one-mother-role that children rarely request because they do not want to hire a mother who has a good time and enjoys life. She claims that the real problem with this role is that no one can rebel against it. The mother's unwillingness or inability to serve,

to nurture, and to gratify others turns her into an equal, rather than into a repository of everyone's problems.

By exploring the question of feminine identity through acting, that is, through the various mother/daughter roles rather than through a realistic staging of a family drama, Raznovich creates an even playing field for both characters. Even though their relationship of customer (Bárbara) and service provider (Madre Sustituta) may appear asymmetrical, equal leverage is achieved through a constant reminder of the importance of each other's role. While for Bárbara it is of outmost importance that Madre Sustituta does not forget that Bárbara paid dearly for her services, for Madre Sustituta, it is crucial that her histrionic abilities be lauded, or at least respected. The relationship between the two women as customer and professional develops outside each of the mother/daughter sequences they perform. These out-of-character exchanges sometimes function as interruptions of particular mother/daughter scenes and at others, provide self-conscious commentary. For example, upset by the performance of the first mother, Bárbara complains:

> ¡Yo jamás contraté ese servicio. No me hace ningún efecto! (*Alterada*.) No pienso perder mi tiempo y mi dinero con una madre destruida porque su amante la dejó. Yo pagué por una madre fría y desconsiderada que me hiciera sentir rechazada!!!

And Madre Sustituta responds: "¡¡¡Así tratan mis grandes entradas operísticas!!!! ¡En vez de aplaudirme, me humilla! Yo tendría que triunfar en Broadway. Ese es mi lugar. Ser una estrella de Broadway!". She also claims that her entrance was an exercise in technique, that the rift it created between the mother and daughter was "un verdadero volcán en erupción." At the end of this scene, Madre Sustituta does not miss the opportunity to remind her customer of how well she does her job: "Puedo ser mucho más terrible. Se necesita grandeza para el mal y yo la tengo (*Se saca el cinturón a modo de látigo*). Me encanta encarnar madres demoníacas." The playing field is also leveled by the knowledge that Bárbara, even though she has a name and therefore an identity, is but one of eight customers Madre Sustituta sees daily. This detail, along with the fact she can barely afford such an expensive service, reduces her power over Madre Sustituta.

The continuous interruptions, which at times end a certain scene abruptly, also indicate that the previous exchange between mother and daughter was an act. This Brechtian technique forces the audience to distance itself from the emotional aspect of the exchange in order to contemplate either its aesthetic or psychological value. That the women keep reminding each other that the one paid in order to feel passionate intensity and that the other was paid to produce the specified emotions also reminds the audience that the mother/daughter roles are part of a financial transaction and not "true" family dramas. Out of character, Madre Sustituta reiterates her duties: "Últimamente he despertado grandes pasiones en mis clientes! ¿Quiere que le describa alguna?". However,

true to its plan to remain fluid, as opposed to fixed, the dramatic exchanges also awaken passions in Madre Sustituta. A degree of inferiority complex is discerned when she responds to Bárbara's question about whether she is irreplaceable: "Insustituible. ¡No como yo que soy una Madre Sustituta, absolutamente sustituible!". She also admits to being jealous of Bárbara's mother. The fact that feelings encroach in the business exchange between the two women reminds the audience that biological ties are not a requisite for the production of emotions.

In addition to serving as meta-commentary and as emotional reflections, the exchanges between the two women, outside their respective mother/daughter roles, place them in two important theatrical roles: that of actress and director. While Bárbara initially assumes that she owns Madre Sustituta because she hired her,[18] and claims like most directors would, "yo soy quién tiene que dar las órdenes"; Madre Sustituta has to remind Bárbara that her superior performance grants her diva status. Because they both bring blue chips to the table, both demand equal status. And since Madre Sustituta's services are in such high demand, Bárbara must acknowledge her worth and admit that: "Usted es una mujer fascinante. Elegí muy bien. Usted es encantadora." Madre Sustituta, on the other hand, has to continually make sure that Bárbara is getting what she requested. The following dialogue is a display of mutual reassurance:

> BARBARA: (Como cliente) Excelente. Lo ha logrado... Nunca me sentí peor.
> MADRE SUSTITUTA: ¿Y no era eso lo que quería?
> BARBARA: Sí, sí. Muchas gracias. Nunca me sentí tan bien de sentirme tan mal.
> MADRE SUSTITUTA: ¿Se sintió la hija de una mujer de hielo?
> BARBARA: Sí. La sentí mala, cruel, helada.
> MADRE SUSTITUTA: Puedo ser mucho más terrible. Se necesita grandeza para el mal y yo la tengo (*Se saca el cinturón a modo de látigo*.) Me encanta encarnar madres demoníacas.
> BARBARA: Para mí ha sido suficiente. No quisiera más crueldad.

Despite the constant reminder of their respective worth,—which keeps the power relationship in check—in the closing scene Bárbara attempts to appropriate the superior position by offering Madre Sustituta a tip for services rendered. However, Madre Sustituta retaliates: To Bárbara's comment, "Merece una propina, señora", she responds: "Los honorarios reales querida. No aceptamos propina."

The final emphasis that *Casa matriz* places on the equilibrium of power between the two women and the performative nature of motherhood aims to challenge normative constructions of feminine identity and to question a patriarchal system that has excluded women from participating in the construction of the nation. Whereas the tendency had been to understand male identity as a force of domination in which the female other has been excluded; in *Casa matriz*,

both characters have a full forum in which to express themselves through their acting abilities as well as the exercise of their buying power. Thus, it becomes possible to see an analogy between the plot and structure of the play and the desire to change the face of the nation. Both Bárbara's desire to continue contracting Madre Sustituta's services—which promises future encounters—as well as the various versions of the play indicate that neither individual nor national identity are fixed entities, but rather parts of a process in constant flux. The play ends, but identity is not stabilized nor do power relations remain fixed. Instead, the play draws attention to the possibility of creating and recreating the definition of motherhood and by extension that of the nation through the once male-dominated areas of writing and directing.

NOTES

1. I owe the *Newsweek* reference to my friend and co-translator, Teresa C. Salas, Professor Emeritus. I dedicate this essay to my friend and colleague Carine Mardonosso for her careful reading and meaningful suggestions.
2. In *Casa matriz*, the service is only $1000, but the number 1200 shows up in a later version of the play, albeit in reference to the 1200 mother roles the actresses can perform.
3. In her study Margo Milleret finds that Raznovich, along with other playwrights, is engaged in challenging "the glorification of motherhood," a strategy that has been used as "a form of payment to mothers from the patriarchal family and society who in turn use them to raise their daughters to accept their traditional subordinate roles" (86).
4. The gendered roles that Raznovich is questioning can be found also in the United States, in authoritative figures such as Theodore Roosevelt who, in a speech delivered on March 13, 1905 to the National Congress of Mothers in Washington, D.C., declared: "No piled-up wealth, no splendor of material growth, no brilliance of artistic development, will permanently avail any people unless its home life is healthy, unless the average man possesses honesty, courage, common sense, and decency, unless he works hard and is willing at need to fight hard; and unless the average woman is a good wife, a good mother, able and willing to perform the first and greatest duty of womanhood, able and willing to bear, and to bring up as they should be brought up, healthy children, sound in body, mind, and character, and numerous enough so that the race shall increase and not decrease." The social role Roosevelt envisioned for women diametrically opposes the one assumed by Argentinean mothers in 1977, for as Diana Taylor points out in reference to the Madres de la Plaza de Mayo: "Over the years, the Madres' notion of motherhood had gradually become political rather than biological" (*Performing Gender*, 289).
5. I borrow the term univocality from Luce Irigaray who uses it in *This Sex Which Is Not One*, particularly as it refers to the "production of a truth and a meaning that are excessively univocal" (77). Foster also comments that the term "motherhood" is gendered by classifying the play as feminist in "its dissection [. . .] of the oppressive weight of hegemonic definitions of motherhood (51).
6. Information source: http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/credencial/julio2003/inedito.htm, which in turn owes it to *Revista Credencial Historia*, Edición 163, julio de 2003. Afterwards these countries followed: Bolivia (1938), El Salvador (1939), Panamá (1941), Brasil (1943), Cuba (1943), Guatemala (1946), Venezuela(1946), Argentina(1947) and México (1947).
7. In 1985 Susana Blaustein Muñoz and Lourdes Portillo documented this poignant chapter of Argentina's history in a film entitled "*Las Madres de la Plaza de Mayo*."
8. For a thorough account see Jo Fisher's *Mothers of the Disappeared*.

9. My quotations are from the website http://www.autores.org.ar/dianaesp/Obras/casa/texto.htm, but I will also refer to two translations of the play: *MaTrix* published in *Defiant Acts: Four Plays by Diana Raznovich* and *Dial a Mom*, based on a 1987 manuscript.

10. In *Latin American Women on/in Stages*, Margo Milleret observes that "the terms 'interior' and 'private' do not truly describe where women spend their time, since they frequent public places such as the marketplace and church" (7). However, I would argue that it is necessary to maintain the distinction between the two terms given that the power exerted by a politician in Congress is not equal to that of a parishioner in church or a consumer on a budget at the market. I recognize, at the same time, that directly or indirectly individuals often influence the decisions politicians make.

11. In the most recent rendition, which appears in her website http://www.autores.org.ar/dianaraz/, Raznovich adds two male-characters, which despite their trivial roles nonetheless represent a notable deviation from the other versions, which did not include men, except by allusion.

12. Raznovich lived in Madrid, Spain between 1976 and 1983. See her autobiography in: http://www.autores.org.ar/dianaraz/

13. Diana Taylor comments that "there is no woman behind the maternal image invoked by the military. The maternal, in this discourse is merely the projection of the masculinist version of maternity—patriarchy in drag" ("The Theater"118).

14. According to Robert McKee Irwin, "the imagined communities constructed in nineteenth-century literature were communities of men" (xvii). His sources of information include Mary Louise Pratt's "Women, Literature, and National Brotherhood," as well as Angel Rama's *La ciudad letrada*, Doris Sommer's *Foundational Fictions* and Jean Franco's *Plotting Women* among others.

15. Alfonsina Storni (1892-1938) was a poet and feminist activist who was born in Capriasca, Switzerland of Italian-Swiss parents, and Victoria Ocampo (1891-1979) an essayist and founder of the renowned literary journal *Sur*. Silvina Ocampo (1903-1993/4) was a short story writer and poet, who collaborated with her husband Adolfo Bioy Casares and their close friend, Jorge Luis Borges, on two anthologies.

16. As mentioned in Raznovich's web site (http://www.autores.org.ar/dianaraz/), *Casa matriz* has been performed in Argentina, Chile, Ecuador, Germany, and the United States. According to Marlène Ramírez-Cancio, in September 2002, Diego Vélez directed the play at the Afiche Festival Magdalena Pacífica organized by Teatro La Máscara in Cali, Colombia. The summer of 2004 I also saw a performance at the Foro Mareia Hernández in Mexico City.

17. It is appropriate that at least one of the daughters be concerned with the question of identity since the entire premise of the play is based on Bárbara's need to determine what to do now that she has reached the ominous age of thirty.

18. She says to the Madre Sustituta, "I paid for you to belong to me. I don't want to be crass, but let's just say I 'acquired' you" (*MaTRIX* 103).

WORKS CITED

Badinter, Elisabeth. *The Myth Of Motherhood: An Historical View of the Maternal Instinct*. London: Souvenir Press, 1981. Print.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 10th anniv. ed. New York and London: Routledge, 1999. Print.

Carlson, Marifran. *Feminismo!: The woman's Movement in Argentina from its Beginnings to Eva Perón*. Chicago: Academy Chicago, 1988. Print.

Chernin, Kim. *The Woman Who Gave Birth to Her Mother*. NY: Viking Pinguin, 1998. Print.

Du Plessix Gray, Francine. "Foreword." Badinter, Elisabeth. *The Myth of Motherhood: An Historical View of the Maternal Instinct.* London : Souvenir Press, 1981. ix-xvii. Print.

Fisher, Jo. *Mothers of the Disappeared.* London: Zed Books and Boston, MA: South End Press, 1989. Print.

Foster, David William. "Recent Argentine Women Writers of Jewish Descent." In *Passion, Memory, Identity*. Ed. Marjorie Agosín. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1989. 35-58. Print.

Fraser, Nicholas and Marysa Navarro. *The Real Life of Eva Perón*. W.W. Norton and Company: New York and London, 1996. Print.

Glickman, Nora. "Parodia y desmitificación del rol femenino en el teatro de Diana Raznovich." *Latin American Theatre Review* 28.1 (fall 1994): 89-100. Print.

Howard, Lucy and Ned Zeman. "And You Must Be . . . Mom?" *Newsweek* (June 29, 1992): 8. Print

Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One.* Trans. Catherine Porter and Carolyn Burke. Ithaca, NY: Cornell UP, 1985. Print.

Irwin, Robert McKee. *Mexican Masculinities*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2003. Print.

Kristeva, Julia. "Stabat Mater." *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. Oxford: Basil Blackwell, 1986. 160-186. Print.

Magnarelli, Sharon. "Simulacra and Commodification in Dioana Raznovich's *Casa Matriz (Or Whose Life It This Anyway?)*." *Letras Femeninas*. 32.1 (summer 2006): 169-188.

"Myth." *Encyclopædia Britannica*. 2003. Encyclopædia Britannica Online. 28 Jul, 2003. http://www.search.eb.com/eb/article?eu=115608 .Web.

Milleret, Margo. "Questioning Motherhood." In *Latin American Women On/In Stages*. Albany: State University of New York Press, 2004. 85-152. Web.

Radcliffe, Sarah and Sallie Westwood. *Remaking the Nation Identity and Politics in Latin America*. NY and London: Routledge, 1996. Print.

Ramírez-Cancio, Marlène. "Festival Magdalena Pacífica: Mujeres actuando por el cambio en Colombia." *Conjunto 127* (diciembre 2002). Print. http://homepage.mac.com/cancio/mascara/MarleneRCancio_Conjun_FINAL.htm. Web.

Raznovich, Diana. *Casa matriz. Defiant Acts : Four Plays by Diana Raznovich / Actos desafiantes : cuatro obras de Diana Raznovich*. Eds. Diana Taylor and Victoria Martínez. Lewisburg, PA: Bucknell UP; London and Cranbury, NJ: Associated University Presses, 2002. 261-86. Print.

---. *Dial-a-Mom*. Trans. Teresa C. Salas and Margarita Vargas. Women Writing Women: An Anthology of Spanish-American Theater of the 1980s. Albany: SUNY Press, 1997.213-41. Print.

---. *MaTRIX, Inc*. Trans. Victoria Martínez and Lidia Ramírez.

---. *Defiant Acts : Four Plays by Diana Raznovich / Actos desafiantes: cuatro obras de Diana Raznovich.* Eds. Diana Taylor and Victoria Martínez. Lewisburg, PA: Bucknell UP; London and Cranbury, NJ: Associated University Presses, 2002.

97-127. Print.
Rizk, Beatriz J. *Teatro y diáspora: Testimonios escénicos latinoamericanos.* Irvine, CA: Ediciones de Gestos, 2002. Print.
Roosevelt, Theodore. "On American Motherhood," March 13, 1905. http://www.nationalcenter.org/TRooseveltMotherhood.html. Web.
Seda, Laurietz. "Consumismo, maternidad y representación en *Casa matriz* de Diana Raznovich." Itaca 1.6-7 (1996): 22-27. Print.
Smith, Emily. "Rent-a-Relative: Could It Happen Here?" *Women's World* (August 8, 1993): 3. Print.
Smith, Liz. "Sharon Stone Settles Down." *Good Housekeeping* (July 2003): 122-127, 195-198. Print.
Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003. Print.
---. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham: Duke University Press, 1997. Print.
---. "Performing Gender: Las Madres de la Plaza de Mayo." In *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*. Eds. Diana Taylor and Juan Villegas. Durham: Duke University Press, 1994. 273-305. Print.
---. "The Theater of Diana Raznovich and Percepticide in *El desconcierto.*" Eds. Catherine Larson and Margarita Vargas. *Latin American Women Dramatists: Theater, Texts, and Theories.* Bloomington, IN: Indiana University Press, 1998. 113-125. Print.

Las hijas de Yocasta: relaciones conflictivas entre madres e hijas en *Balún Canán* y en *Como agua para chocolate*

Itzá A. Zavala-Garrett
Morehead University

> Desde que en México se concedieron a la mujer los derechos cívicos, nos llenamos la boca hablando de la igualdad conquistada. Y sin embargo, basta el más somero análisis de las circunstancias reinantes para comprender que es una igualdad como la de los indios en relación con los blancos: legal, pero no real. (*El uso de la palabra* 24)

Diversas investigaciones han debatido el género literario de *Balún Canán* y *Como agua para chocolate*.[1] Personalmente concuerdo con el estudio de María Luisa Gil Iriarte quien asevera que la novela de Castellanos es una etnoficción porque es "un ejercicio cognitivo de realidades injustas" (193). *Balún Canán* le da voz a personajes marginalizados dentro del discurso hegemónico: una niña, las mujeres ladinas e indígenas y un bastardo, entre otros. La novela indigenista, según la propia Castellanos, considera el universo indígena como un mundo exótico idealizado sin tomar en cuenta que los indios son seres humanos con circunstancias desfavorables.

En este ensayo comparativo analizaremos si realmente *Balún Canán* y *Como agua para chocolate* logran romper con los parámetros sociales que encasillan a la mujer en el espacio doméstico a pesar de la apertura intelectual de estas

escritoras en sus respectivas épocas y cuestionaremos el papel del indígena en conexión con el de la mujer.

¿Por qué hablar de las hijas de Yocasta? Para que podamos entender el lugar de la mujer y el del indígena en una sociedad patriarcal según la perspectiva de Rosario Castellanos y Laura Esquivel, es esencial analizar a las narradoras y la relación conflictiva con sus madres en la novela autobiográfica *Balún Canán* (1957) y en la novela clasificada dentro del realismo mágico *Como agua para chocolate* (1989). Recordemos que en la tragedia griega, Yocasta y sus hijas Ismea y Antígona, productos incestuosos de su padre Edipo, quedan eclipsadas por la grandiosidad del héroe y el posterior análisis de su trauma. La introducción de este ensayo se basa en la investigación de Christiane Olivier (*Jocasta's Children: The Imprint of the Mother*) sobre la identidad masculina y femenina a partir de la relación entre madres, hijos e hijas según los parámetros sicológicos de Freud. Estos parámetros son analizados y refutados por Olivier, quien cuestiona el complejo de Edipo por la falta de estudios y análisis superficiales acerca de la relación entre madres e hijas, además de los estereotipos femeninos propiciados por una estructura patriarcal.[2] Esta crítica afirma que la ausencia del padre en el espacio doméstico da por sentado que la crianza de los hijos está destinada solamente a la madre. Dicha situación conlleva un desequilibrio en la dinámica familiar y propicia que los hijos generalmente culpen más a la madre que al padre por sus desdichas.

En el niño, su historia edípica recae en el padre-rival y después en la posesión de la madre, mientras que en la niña se centra sólo en la madre. Según Annie Leclerc, la relación entre la madre y la hija es agobiante debido a la ausencia de la figura paterna en general. Además, se le designa la responsabilidad de propiciar el éxito o el fracaso en la vida de los hijos ante otros roles sociales. Sin embargo, se debe reconocer que el papel de la madre en el desarrollo físico y mental de la hija es primordial. A través de las teorías sicológicas de Jane Flax y Shelley Phillips se resalta el valor que tiene la madre en el reforzamiento de la autoestima en la hija. Es decir, si la madre le hace saber desde pequeña lo valiosa que es, ésta se sentirá competente y apreciará de la misma manera a su madre. En cambio, si esta hija no recibe atención y apoyo desde su infancia, llegará a ser dependiente o rebelde en las próximas etapas de su vida. De esta forma, la relación entre madre e hija se daña al perderse el respeto hacia la madre que es vista como un obstáculo para lograr su autonomía. Al respecto Nancy Chodorow afirma que es esencial que tanto la madre como la hija desarrollen identidades separadas. Si esto se lleva a cabo, una hija puede reconocer similitud, confianza y continuidad con su madre porque ella ha desarrollado un sentido de separación sin problemas.

En las obras que se analizan aquí, se ejemplifica la negativa relación entre madres e hijas, la cual trasciende para dar paso a la aparente incorporación de las mujeres dentro del imaginario nacional mexicano del siglo XX. En la cosmovisión de las novelas *Balún Canán* y *Como agua para chocolate* sobresalen el ambiente socio-histórico y político propiciado por la Revolución Mexicana y la mitología

indígena bajo la perspectiva de una narradora joven. Ambas escritoras utilizan un "bildungsroman" a partir de las relaciones de las protagonistas con sus madres biológicas y madres sustitutas (nanas indígenas) para crear y/o reafirmar una identidad femenina en la literatura mexicana contemporánea.

El argumento central de la novela *Balún Canán* se basa en el rompimiento con el antiguo sistema feudal de las haciendas y el comienzo de una época de reestructuración socioeconómica. En este escenario represivo y rígido es donde se trata de destruir aquellos valores que resultan nocivos tanto para el desarrollo y crecimiento de los indios como para el de los ladinos. La problemática no es exclusivamente social y económica ya que, además de describirse los problemas sociales entre los indios y blancos, se ponen de manifiesto los conflictos individuales de sus personajes. En la novela, la crisis es ocasionada por la explotación del indígena, el etnocentrismo, el sentimiento de soledad y frustración de indios y blancos en un ambiente excesivamente racial, clasista y sexista. Aura Román López, al analizar el conflicto cultural y existencial en *Balún Canán* y *Oficio en tinieblas* (1962), opina que Castellanos nos hace ver lo dañino que sería para la sociedad mexicana rechazar lo nuevo y permanecer en el pasado. En *Balún Canán*, la niña trunca simbólicamente la continuidad del sistema pero no se lleva a cabo una reconciliación entre ladinos e indígenas. Cabe mencionar que en ningún momento se menciona el mestizaje como término intermedio entre los dos grupos y la situación de la mujer se estanca por el remordimiento de romper con las estructuras patriarcales que la atan.

La niña desea escapar y reunirse con su nana, sin embargo al final de la novela, al ir caminando por la calle ve a una india que se parece a su nodriza y declara: "Hace tanto tiempo que nos separaron. Además, todos los indios tienen la misma cara" (285). De esta forma se rompe el lazo con su madre sustituta y, con ello, la incapacidad de una identificación racial y social aparente. Recordemos que al principio de la novela, la nana parece comunicarse con la niña pero en realidad es un monólogo sobre las leyendas indígenas y su opresión. Al final, la nana y la niña no llegan a compenetrarse del todo, pero la narradora es aún muy joven para entender completamente lo que ha sucedido a su alrededor. Esta situación cuestiona el lugar del indio y la voz de la "nueva mujer" que se configuró a partir de las reformas del cardenismo. La niña manifiesta su incapacidad de identificarse con la nana y se integra al nuevo orden simbólico por medio del nombre de su hermano Mario. De esta manera culmina el desenlace de la novela: "Cuando llegué a la casa busqué un lápiz. Y con mi letra malhábil, torpe, fui escribiendo el nombre de Mario. Mario, en los ladrillos del jardín. Mario en las paredes el corredor. Mario en las páginas de mis cuadernos" (286).

Por su parte, *Como agua para chocolate,* aunque está considerada como novela del realismo mágico, existen investigaciones que cuestionan esta clasificación por no problematizar el espacio histórico. Por ejemplo, Helene Price en su estudio *A Companion to Magical Realism* sobre este género literario, concluye que en la novela de Esquivel lo mágico define a la mexicanidad negativamente: "[the novel] portrays the Mexican nation as an enchanting 'other' to the industrialized

West through its links with the folkloric and exoticism. Here, magical realism is denied its subversive potential, reinforcing the image of a primitive country that has been left behind by the narratives of modernity and scientific rationality" (189). Price agrega que México es visualizado como una nación periférica con elementos mágicos que enfatizan la marginalización del país frente a la modernidad que simboliza Estados Unidos. La cultura anglosajona representa la ciencia, el materialismo y la razón, mientras que México, por medio de la magia y el mito, se proyecta como un ente exótico sin una conciencia política del poder con la que se define el modelo mágico-realista.

Tanto la novela como la película eluden el papel de México dentro de la narrativa de la modernidad o como una nación periférica en relación a su país vecino, a Europa y al occidente en general. Es así que el texto no profundiza en las condiciones políticas y sociales durante la Revolución Mexicana. Este escenario enmarca solamente las relaciones conflictivas de los personajes y posiblemente va más allá al hacer referencia al proceso por el que la mujer ha tenido que pasar para obtener sus derechos más básicos. Según Susan Kenney Naughton:

> Laura Esquivel emplea el realismo mágico para que sus protagonistas alcancen la igualdad y realización personal que les son negadas en un mundo patriarcal. Esta escritora utiliza este género literario para proveer una postura feminista ante la historia mexicana, además de parodiar las tradiciones que oprimen a la mujer y ofrecerles una solución proactiva para que logren igualdad y reconocimiento. (*From victimization to retribution* iii-iv)

A pesar de tomar una postura crítica positiva hacia esta novela, cuando profundizamos en el mensaje final (la muerte de los amantes) y la violenta ruptura con la madre, este desenlace contradice la postura de la "nueva mujer" al no llevarse a cabo una reivindicación terrenal ni con la pareja ni con la progenitora, sino una destrucción física y espiritual a pesar de la unión idílica después de la muerte y la anulación de la madre al hacerle frente para encontrar su propia identidad.

A continuación analizaremos las ideas anteriormente expuestas para reevaluar el posible mensaje de ambas obras.

Balún Canán está dividida en tres partes: la primera y la tercera narradas en primera persona desde el punto de vista de una niña de siete años y la segunda, contada por un narrador en tercera persona. En los veinticuatro capítulos de la primera parte, la autora da prioridad al elemento costumbrista situando la acción en una hacienda del municipio de Comitán en donde predomina un ambiente patriarcal. En este contexto paradisíaco, inician los conflictos entre los indígenas y los ladinos debido a las reformas agrarias durante el gobierno socialista de Lázaro Cárdenas. Esta situación será el *leitmotiv* de las dos primeras partes de la historia para enfatizar el conflicto entre la oligarquía terrateniente y los indios mayas en la región de Chiapas. Por medio de esta problemática podemos ver el impacto de la consolidación de poderes en la capital a partir de la Revolución. Es

decir, en la novela detectamos que el proyecto nacionalista de unificación trastorna las relaciones sociales de aquéllos para quienes el contexto colonialista ha permanecido esencialmente inmóvil a pesar de los dos momentos históricos que han contribuido a la formación del país: la Independencia y la Revolución.[3]

En esta investigación es necesario enfatizar la relevancia de la primera parte para comprender el triángulo maternal en el que se debate la niña. Aquí notamos una identificación afectiva entre la nana indígena y la niña, la hija del hacendado César Argüello y Zoraida Solís, mujer acomplejada por su falta de abolengo y víctima de las pautas sociales de su época. La nana funciona como una guía o chamán que pone a la niña en contacto con lo real-maravilloso de la cosmovisión indígena. Por medio de las explicaciones de la nana, la protagonista comienza a poseer una imagen cercana de la situación vivencial del indio, y al mismo tiempo adquiere conocimiento de sus valores y creencias. Es decir, a través de la nana, la niña vislumbra el sufrimiento del pueblo indígena, despojado de sus tierras y derechos por los latifundistas blancos y mestizos que se asentaron en la región. Al final, la hija de los Argüello se convertirá en símbolo de una sociedad aparentemente más progresista, cuyos miembros cuestionarán la escala de valores injustos y caducos de un México patriarcal. Desde las primera páginas de la novela, la niña asume actitudes que presagian la brecha que se abrirá entre la generación de sus padres y la suya.

En cuanto al lazo que une a la nana y a la niña, éste se rompe físicamente cuando los Argüello necesitan irse a cuidar la finca ganadera que poseen en Chactajal. Sin embargo, la distancia que las separa de Comitán[4] a este lugar no impide que la niña continúe sintiendo a su nana cerca de ella a través de una "mujer india, sin edad, sin rostro"(72) que la visitó una noche en la hacienda y le susurró al oído: "Yo estoy contigo, niña. Y acudiré cuando me llames como acude la paloma cuando esparcen los granos de maíz. Duerme ahora. Sueña que esta tierra dilatada es tuya, que esquilas rebaños numerosos y pacíficos; que abunda la cosecha en los trojes"(72).

El contexto patriarcal arcaico principalmente se explica por medio de la familia Argüello, que continúa un ciclo de extinción que se menciona al principio de la novela. El hilo de la trama gira en torno a los conflictos que surgen en el momento de transición de la segunda parte. En el epígrafe leemos: "Toda luna, todo año, todo día, todo viento camina y pasa también. También toda sangre llega al lugar de su quietud, como llega a su poder y a su trono. Chilam-Balam de Chumayel"(73). Los hacendados no podrán detener el paso del tiempo ni los cambios inherentes a toda renovación. El epígrafe revela, a diferencia de la primera parte, el propósito preciso en términos de las ideas o del mensaje que se propone ilustrar mediante la historia. Algunos personajes sucumben enajenados por las pautas de conducta que impone el patriarcado. Castellanos, comprometida con la defensa de los derechos de la mujer, expone y satiriza por medio de sus personajes femeninos el ancestral concepto de femineidad. El tema feminista no es casual, sabemos que Castellanos lo utilizó durante toda su producción literaria ya que atacó los estereotipos que el patriarcado le adjudica al temperamento

de la mujer: la pasividad, la ignorancia, la docilidad, la "virtud" y la inutilidad. Sus novelas *Balún Canán* y *Oficio en tinieblas* están ambientadas en sociedades patriarcales en donde las mujeres blancas e indígenas no logran liberarse de la opresión. Además, las relaciones entre padres e hijos refuerzan los patrones de conducta por lo que Castellanos denuncia la condición asfixiante de la mujer bajo este tipo de estructuras patriarcales como lo confirma Aura Román-López en su tratado *Conflicto cultural y existencial en Oficio en tinieblas de Rosario Castellanos*. Estos valores no solamente ocasionan ansiedad sino que también minan el carácter de personajes como Matilde y Zoraida y la esposa del líder indígena: virgen, madre o Malinche.

En estas novelas, no sólo el espacio y el tiempo son mitificados, también los personajes son caracterizados por medio de la mitología occidental e indígena. Por ejemplo, Tita es descrita como la diosa de la fertilidad en la tradición de Ceres, Mamá Elena y Rosaura son a su vez Medusas castradoras, Gertrudis, una Venus sensual y Nacha y Luz del Amanecer son representadas como Deméteres, figuras maternas que guían a Tita a la tierra prometida pero que, irónicamente, también la acompañan a su muerte. Las figuras maternas en las novelas son creaciones híbridas, afectadas por la lealtad a los poderes coloniales y patriarcales que deben subvertir. En el caso de *Balún Canán*, los personajes son arquetipos universales. Por ejemplo, en el relato histórico de la primera parte sobre el *Popol Vuh*: hombres de madera y en la descripción que la niña se hace de sí misma y de sus padres: "No soy un grano de maíz. Soy una niña y tengo siete años […] Y cuando me yergo puedo mirar de frente las rodillas de mi padre. Más arriba no. Me imagino que sigue creciendo como un gran árbol y que en su rama más alta está agazapado un tigre diminuto. Mi madre es diferente. Sobre su pelo –tan negro, tan espeso, tan crespo—pasan los árboles y les gusta y se quedan" (9). El árbol y el tigre representan lo fálico y la fortaleza del padre, mientras que la madre es poesía y fertilidad a través de las figuras del árbol y los pájaros.

La nana, dentro del triángulo maternal de la narradora niña, cumple la misión, no solamente de ser nodriza, guía y conciencia social de la niña, portadora oral de la historia indígena y la diferencia entre las clases que conforman el Chiapas de mediados de siglo XX. La nana también trata de advertirles a los Argüello del peligro en el que se encuentran, especialmente Mario. La nana, sin embargo, es considerada por algunos indígenas una traidora a su raza por trabajar y ayudar a esta familia de hacendados. La nana juega un papel similar al de la Malinche al advertirle a Zoraida que Mario morirá porque así lo han decidido los brujos. La madre está atemorizada por la posibilidad de perder a su hijo varón y lo reitera en diferentes ocasiones, por lo que la niña se da cuenta de que ella es prescindible. Esta madre, en el transcurso de la novela, se comporta bajo los parámetros de la época, ya que se casó con César Argüello para obtener prestigio social y económico. Además, desprecia a los indios por considerarlos inferiores y su hipocresía es patente ya que cuando realiza una obra de caridad, la motivan el interés de una recompensa espiritual y el hecho de desempeñar un papel que le corresponde por ser ladina y esposa del hacendado.

La niña describe a su madre como lejana y sin interés hacia ella. Una de las pocas interacciones que se mencionan entre ellas es cuando Zoraida la descubre leyendo el libro escrito por un indígena sobre la historia de la hacienda Argüello. En esta sección, la niña es reprendida por apropiarse de algo que le pertenece a su hermano. La madre, al igual que el padre, se aferra en conservar la vida de su hijo por lo que éste significa en términos de continuidad de la aristocrática casta de los Argüello. Mario simboliza la perpetuación del sistema feudal, sin embargo, ese sistema se autodestruye debido a los estancados principios que le sirven de base.

Al final de la novela, la muerte de Mario es ocasionada por las supersticiones e ideas tergiversadas de la realidad que sustenta la sociedad de Comitán y simboliza el término de un régimen cultural que los blancos impusieron a los indígenas. La niña representa el comienzo de una época aparentemente más progresista al no aceptar su papel como primogénita de segunda clase. El mensaje feminista de Castellanos es que si la mujer desea cambios, tendrá que conseguirlos por iniciativa propia; para alcanzar la meta debe encontrar el mecanismo para liberarse. Para la niña como individuo, sus experiencias en el mundo blanco e indígena significan el encuentro consigo misma a través del aspecto más ancestral de la cultura para avanzar y hacerle frente al futuro. Sin embargo, la niña de *Balún Canán* no se identifica al final con la nana ni con su madre, continúa su búsqueda de identidad sin reconciliación con ninguna de las dos. También predomina el remordimiento por la muerte de su hermano. La niña duda de su identidad al darse cuenta de que su género sexual es menos valioso que el del varón. Por otro lado, la ausencia del padre y su preocupación por salvar su posición social y propiedades en lugar de estar con su familia durante la enfermedad de su hijo, intensifican el trauma que la niña demuestra al final de la novela. El desenlace refuerza el caos y la confusión en el que se encontraba el país a finales de los años treinta y principio de los cuarenta, décadas marcadas por las reformas cardenistas y por la resistencia a la pérdida de poder económico y social de los grupos en el poder. Estas transformaciones se conectan con el proceso por el que todavía están pasando las mujeres y los indígenas para ser reconocidos.

En *Como agua para chocolate*, el contexto de la Revolución es paralelo a lo que sucede en el rancho de Mamá Elena, la dictadora matriarcal que espera ser obedecida bajo las reglas más rígidas y absurdas. Mientras tanto, Tita, la menor de las tres hijas de la viuda, debe cuidarla hasta que muera según la tradición familiar, pero está a punto de sublevársele. Uno de los capítulos que confirman lo anterior es cuando sus hijas deben hilvanar antes de coser aunque lo hagan perfectamente, si alguna de ellas no sigue la regla impuesta, ésta tiene que empezar de nuevo. Tal fue el caso de Tita al hacerlo de la manera opuesta a los deseos de su madre.

El reino de Mamá Elena rige cada aspecto y decisión de la familia y Tita sobrevive y llega a independizarse por la ayuda de su nana Nacha, quien cumple el papel materno por medio de sus cuidados y sus enseñanzas en el campo culinario y en los remedios caseros. Las recetas que recibe Tita de la nana están

compuestas de espiritualidad además de materia prima, es decir: "She believes that the emotional state of the person who blends the material ingredients of the recipie controls 'la manera de hacerse' as is seen in every recipe given in the text. This bounding, as in *La ley del amor* (1995), is found to be a spiritual essence" (Kloepfer 8-9).

Según Susan K. Naughton, Esquivel presenta un relativo optimismo acerca del papel de la mujer en sus espacios de trabajo tradicionales. Sus personajes femeninos están fuertemente comprometidos para acrecentar su poder y estatus. Esto lo vemos en su primera novela *Como agua para chocolate,* en donde la autora asigna a sus personajes femeninos oficios como coser y cocinar sin menospreciarlos, vistos como parte de la experiencia femenina y como un medio de expresión. El matrimonio es deseado y no es visto como una institución represora si se realiza por amor y no como un contrato social. Un elemento primordial en la novela es la relación entre madre e hija para mostrar el peligro de la adhesión de la mujer a las tradiciones que son inherentemente represivas y arbitrarias al llevarse a cabo en cada generación. Esquivel, a través de su ficción, demuestra que la mujer puede sacar ventaja de su espacio tradicional y doméstico al mismo tiempo que conquista las normas establecidas que la oprimen. La toma de conciencia y la autorrealización no son inalcanzables sino una meta que la mujer puede realizar.

Desde el nacimiento de Tita en la cocina de la hacienda de De la Garza, bajo los parámetros del realismo mágico, se nos describe que la protagonista fue lanzada del útero en un mar de lágrimas que después se pusieron a secar para rellenar costales con sal. Tita es criada por su nana indígena y es instruida en los secretos de la comida y los remedios caseros, además de desarrollar sensibilidad e intuición basadas en el contacto con la naturaleza que representa el ser orgánico de la nana. La relación que establecen ambas mujeres sustituye el cuidado maternal de su madre biológica. El padre está ausente al morir de un paro cardíaco, así que la responsabilidad de la crianza de las hijas recae en doña Elena, madre que engendra las características de un padre machista. En oposición a la perspectiva feminista tradicional en donde la mujer es reprimida en espacios domésticos, Esquivel revaloriza las labores catalogadas como femeninas para ser usadas a su favor y como armas en contra del mismo poder patriarcal que las anula.

Tanto la niña de *Balún Canán* como la joven de *Como agua para chocolate* buscan su libertad e identidad bajo contextos conflictivos, la Revolución Mexicana y la reforma agraria de Lázaro Cárdenas, respectivamente. La niña se refugia en el espacio mágico de la nana al igual que Tita, es ahí donde ambas protagonistas tienen un sentimiento de pertenencia y seguridad; sin embargo, este espacio está en constante peligro.

Castellanos y Esquivel muestran una búsqueda de identidad femenina en donde las mujeres sean capaces de escribir su propia historia. Confirmamos esta afirmación en palabras de Castellanos: "A lo largo de la historia (la historia es el archivo de los hechos cumplidos por el hombre, y todo lo que queda fuera de él

pertenece al reino de la conjetura, de la fábula, de la leyenda, de la mentira) la mujer ha sido, más que un fenómeno de la naturaleza, más que un componente de la sociedad, más que un creatura humana, un mito" (*Mujer que sabe latín* 9).

Por su parte, Esquivel afirma que Mamá Elena es una mujer castradora porque es producto de una sociedad castrante. Es decir, es una madre masculina al imponer normas y cierta organización social represiva. Castellanos, al igual que Esquivel trata de exponer la falsedad de la historia creada por medio de mitos que oprimen tanto al indio como a la mujer. Estas escritoras son conscientes de la necesidad de reorganizar los patrones tradicionales desde el punto de vista de los marginados (indios y mujeres). Al respecto, tanto Teresa de Laurentis como Kristine Ibsen han afirmado que las obras de Esquivel proponen a una mujer como una fuente de energía de sus derechos ya que es capaz de destruir barreras entre lo canónico y lo popular, entre el discurso oral y el escrito y subvertir las jerarquías que gobiernan estas distinciones. Los personajes de las obras analizadas cuestionan estos elementos pero al final no hay una reivindicación aparente. Las tres nanas que aparecen en las novelas, la nana de la niña, Nacha y Luz del Amanecer, representan la armonía entre los dos mundos, el material y el espiritual, y son las guías de nuestras heroínas para vencer los obstáculos con los que se enfrentan.

Las nanas en ambas novelas son proveedoras de hechizos, leyendas y remedios para que las hijas adoptivas puedan protegerse e interpretar el mundo caótico que las rodea. Sin embargo, la batalla entre el individuo y la sociedad, la naturaleza y la cultura, los impulsos y la represión de nuestros sentimientos, enfatizan las limitaciones históricas que la mujer aún tiene para destacar en diversas áreas de la sociedad. Además, el papel de la madre es independiente de la procreación, no se necesita sólo tener un hijo o una hija para considerarse madres, este proceso implica un auténtico deseo de serlo.

Metafóricamente, la niña y Tita son huérfanas, ambas carecen de un cordón comunicativo con las madres sanguíneas. Esta incomunicación que las aísla no solamente se debe a la falta de comprensión mutua, también tiene que ver con el género, la clase y la raza. Tanto Mamá Elena como Zoraida se caracterizan por su frialdad como máscara de sus propias frustraciones, traumas y limitaciones, ambas sobreviven bajo contextos violentos y se desenvuelven en una sociedad machista con el apoyo de las nanas, quienes sirven de sostén físico y emocional opuesto a la seguridad económica y, por ende, social que les dan sus madres. Estas nanas llenan los vacíos de las hijas adoptivas al no tener ni padre ni madre que les muestren lo que valen para ellos. En esta situación, la niña y Tita son capaces de cuestionar su papel dentro de sus respectivas familias y madurar al negarse a interpretar un papel pasivo y similar al de sus madres.

En las novelas analizadas, el lenguaje es un instrumento de dominio tal como lo reiteró Castellanos. La niña y los indígenas no tienen derecho a expresarse por su edad, género y raza. Es decir, el lenguaje es utilizado como instrumento de poder, no de comunicación; esto lo vemos en la interacción entre la niña y su madre y entre los indígenas y sus amos. Tita es controlada a través del

discurso patriarcal cuando se rebela ante su madre y enmudece debido al trauma de perder al sobrino que alimentó. Por tal actitud, su madre la insulta al decirle que se ha vuelto loca. Sin embargo, el silencio es una manera de protestar ante las injusticias experimentadas al lado de su madre. La crueldad de Mamá Elena es todavía más grotesca porque posee la conducta agresiva de un macho en el patriarcado mexicano. Es Mamá Elena la que tuvo un amante y no el marido. Recordemos que cuando el padre descubre el engaño de su mujer muere de un infarto. Mamá Elena continúa su vida amargada, controlando la vida de los que habitan su hacienda y quienes tratan de dañar sus intereses. Esta parodia de la mujer machista enfatiza lo absurdo de un sistema social basado en la autoridad patriarcal. Además, se advierte una gran ironía en relación al papel de la mujer. Mamá Elena, a pesar de haber sido víctima de los patrones sociales al no poderse casar con un mulato considerado inferior por su raza y nivel social, tuvo que unirse en matrimonio por conveniencias socioeconómicas a un hombre que no amaba. Elena imita un círculo de poder en la educación de sus hijas y Rosaura, la hija mayor, planea repetirlo en su hija Esperanza, pero Tita, al ser consciente de esta injusticia, logra evitarla y posteriormente eliminarla. Mamá Elena y Rosaura son la antítesis de lo que se espera de una madre amorosa y comprensiva o las nanas mentoras, ya que son egoístas e impositivas como Zoraida.

En *Balún Canán*, a pesar de que la niña tiene una clase privilegiada, no es tomada en cuanta por sus padres, por lo que se refugia en su nana tzeltal. Esta relación es un puente entre las dos culturas, la de los blancos y la de los indígenas. De los padres aprende el uso del poder social y económico para subyugar, además descubre la posición secundaria de la mujer en la familia; de la nana valora la humildad y la obediencia porque sabe que la primera es una virtud que propicia respeto por la naturaleza. Asimismo, la niña es testigo de la división de las clases sociales y raciales a través de las experiencias con su familia, las amistades y la convivencia con los indígenas.

Castellanos considera que la mujer frecuentemente es un instrumento esencial en la perpetuación de su propia opresión y la relación entre madres e hijas es la clave para llevarse a cabo este ciclo. Al respecto, Adrienne Rich señala: "It is the mother through whom patriarchy early teaches the small female her proper expectations. The anxious pressure of one female on another to conform to a degrading, and dispiriting role can hardly be termed 'mothering' even if she does his believing it will help daughter to survive" (243).

Al respecto, Marianne Hirsch opina que, de Freud a Chodorow a Irigaray, difícilmente ha cambiado esta situación: "the presentation of a mother who is overly invested in her child, powerless in the world, a constraining rather than an enabling force in the girl's development, and an inadequate and disappointing object of identification" (167). Es así que la relación o la carencia de este enlace madre e hija es primordial para su desarrollo y autoestima. La joven narradora en ambas novelas aunque admira o busca la conexión con su madre ésta se halla constantemente ausente en las etapas primordiales de su vida. De esta manera, la encargada de su crianza es la nana, quien a su vez es víctima al imponérsele ser

madre de un ser que no es suyo, sacrificando así su vida personal y ocasionando el rechazo y castigo de su grupo indígena.

A pesar del tono feminista de ambas novelas y la aparente liberación y creación de una mujer nueva dentro de una sociedad patriarcal, *Balún Canán* y *Como agua para chocolate* nos brindan un mensaje contradictorio. Bajo los escenarios descritos en esta pesquisa literaria se constata que ni la mujer ha obtenido un espacio propio, ni el indio, un reconocimiento pleno en la conformación de la identidad nacional mexicana. Ambos aún están en el doloroso proceso de lograrlo.

Remitámonos al epígrafe del inicio para recordar las palabras de Castellanos: aunque la mujer y el indio han obtenido más derechos, se trata de una cuestión legal más que real.

NOTAS

1. Las citas de las novelas *Balún Canán* y *Como agua para chocolate* corresponden a las ediciones incluidas en las fuentes consultadas.
2. Shelley Phillips define el *patriarcado* (patriarchy) de la siguiente manera: "is a system of political and economic control, based upon hierarchy and power conflicts. It is not, humanistic or genuinely attentive to needs of the majority. It is accepts enormous wealth for few, alongside poverty and starvation for millions. It has mismanaged the environment and is out of harmony with it. It has brought the world to the brink of nuclear war and annihilation" (xvi). Gerda Lerner, en su libro *The Creation of Patriarchy,* afirma: "The system of patriarchy can function only with the cooperation of women. This co-operation is secured by a variety of means: gender indoctrinations; educational deprivations; the denial to women of the knowledge of their history; the dividing of women, one from the other, by defining 'respectability' and 'deviance' according to women's sexual activities; by restrains and outright coercion; by discrimination in access to economic resources and political power; and by awarding privileges to conforming women" (217).
3. Para ampliar esta información, consulte el estudio de Joanna O'Connell titulado *Prospero's daughter: the prose of Rosario Castellanos* incluido en la bibliografía de esta investigación.
4. Comitán es el nombre original de Balún Canán cuyo significado es nueve estrellas en maya.

OBRAS CITADAS

Ahern, Maureen. A *Rosario Castellanos reader: an anthology of her poetry, short fiction, essays, and drama /edited and with a critical introduction by Maureen Ahern; translated by Maureen Ahern and others.* Austin: University of Texas Press, 1988. Print.

Castillo, Debra. *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism.* Ithaca, NY: Cornell U, 1992. 35. Print.

Castellanos, Rosario. Balún Canán. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Print.
---. *El eterno femenino: farsa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. Print.
---. *Mujer que sabe latín*. México: Fondo de Cultura Económica, Cultura SEP, 1984. Print.
---. *Oficio de tinieblas.* México: J. Mortiz, 1977. Print.
---. *El uso de la palabra.* México: Fondo de Cultura Económica, 1974. Print.
Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender.* Berkeley: University of California Press, 1978. Print.
De Lauretis, Teresa. *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*. Bloomington: Indiana Universit Press, 1987. Print.
Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate: novela de entregas mensuales, con recetas, amores y remedios caseros*. Barcelona: Mondadori, 1994, 1989. Print.
---. *La ley del amor*. New York: Three Rivers Press, 1995. Print.
Flax, Jane. "The Conflict between Nurturance and Autonomy in Mother-Daughter Relationships and Within Feminism." *Feminist Studies*. 4.2 (1978): 171-189. Print.
Friday, Nancy. *My Mother/My Self: The Daughter's Search for Identity*. London: Fontana, 1988. Print.
Gil Iriarte, María Luisa. "Las estructuras de dominio en Balún Canán: imposibilidad del diálogo." *El indio malanga: écrire la domination en Amérique latine : Rosario Castellanos, Balún Canán, 1957; José María Arguedas, Los ríos profundos, 1958; Jorge Icaza, El chulla romero y flores, 1958*. Presses Universitaires de Perpignan: 26. France, 2001. 191-211. Print.
Hirsch, Marianne. *The Mother and Daughter Plot*. Bloomington: Indiana University Press, 1989. Print.
Hoeveler, Diane L, and Janet K. Boles. *Women of Color: Defining the Issues, Hearing the Voices.* Westport, Conn: Greenwood Press, 2001. Print.
Hurley, Teresa M. *Mothers and daughters in post-revolutionary Mexican Literature*. Woodbridge, Suffolk, UK: Támesis, 2003. Print.
Ibsen, Kristine. "On Recipes, Reading and Revolution: Postboom Parody in Como agua para Chocolate." *Hispanic Review*. 63:2 (1995): 133-146. Print.
Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Editions de Minuit, 1970. Print.
Jaffe, Janice A."Latin-American Women Writers' Novel Recipes and Laura Esquivel's *Like Water for Chocolate." Scenes of the Apple: Food and the Female Body in Nineteenth and Twentieth-Century Women's Writing*, Eds. Tamar Heller and Patricia Moran. *Tulsa Studies in Women's Literature*. 24.2 (2005): 351-352. Print.
Kloepfer, Shirley Y. B*alun-canan and Como Agua Para Chocolate As a Code of Communication for a New Image of Woman*. Submitted in Partial Fulfillment for the Degree Doctor of Philosophy in the Department of Spanish and Portuguese, Indiana University, March 2000. Ann Arbor, Mich: UMI Dissertation Services, 2000. Print.
Lavou, Victorien. *Mujeres e indios, voces del silencio: estudio sociocrítico de Balún*

Canán de Rosario Castellanos. Roma: Bulzoni, 2001. Print.
Lerner, Gerda. *The Creation of Patriarchy*. New York: Oxford University Press, 1986. Print.
Leclerc, Annie. *Hommes et femmes*. Paris: Grasset, 1985. Print.
Loewenstein, Claudia. "Revolución interior al exterior, an interview with Laura Esquivel." *Southwest Review*. Dallas, Texas: Autumn, 1994. Print.
McCabe, Jane, and Adrienne Rich. "Review of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution." *Frontiers: a Journal of Women Studies.* 3.2 (1978): 77-78. Print.
Naughton, Susan Kenney. *From victimization to retribution: feminism in narrative works by Elena Garro and Laura Esquivel*. UMI Microform 9943231, 1999. Print.
O'Connell, Joanna. *Prospero's Daughter: The Prose of Rosario Castellanos.* Austin: University of Texas Press, 1995. Print.
Olivier, Christiane. *Jocasta's Children: The Imprint of the Mother*. London: Routledge, 1989. Print.
Phillips, Shelley. *Beyond the Myths: Mother-DaughterRelationships in Psychology, History, Literature, and Every Life*. Australia: Hampden Press, 1991. Print.
Price, Helene. "A Companion to Magical Realism Unsavory Representations in Laura Esquivel's Like Water for Chocolate." *A Companion to Magical Realism*. Stephen M. Hart and Wen-chin Ouyang eds. Rochester, N.Y.: Támesis, 2005. 181-190. Print.
Román, López A. N. *Conflicto cultural y existencial en Oficio de tinieblas de Rosario Castellanos: a Dissertation.* Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, 1985. Print.
Woolf, Virginia. *A Room of One's Own: And Three Guineas.* New York: Book of the Month Club, 1992. Print.

FIRMA INVITADA

Reina Roffé

Entre mujeres: Diálogo con Cristina Peri Rossi

Reina Roffé
Escritora

La publicación de *Los museos abandonados* (1974) en España, significó para Cristina Peri Rossi (Uruguay, 1941) un acto de reafirmación en la tierra de su exilio, que para esta escritora comienza en 1972, pocos meses antes de que se produjera el golpe militar en su país de origen.

Sin embargo, es en la década del sesenta cuando da a conocer sus primeros libros. Desde entonces hasta ahora su producción ha sido incesante. Sus poemas, cuentos y novelas llaman la atención de críticos y lectores por la variedad de técnicas que presentan y el contenido erótico y transgresor desplegado en muchos de ellos.

Tanto en su libro de cuentos *Los museos abandonados* como en *Desastres íntimos* (por los que circulan fetichistas, sadomasoquistas, travestidos, lesbianas, etc.), los ritos del cuerpo, las fantasías amorosas, la oscuridad del deseo, la ambigüedad y la pasión son temas emergentes desde una perspectiva que rompe con sus tópicos y se adentra en derroteros poco transitados, suscitando en el lector una intensa perturbación.

Esa perturbación la suscita el registro que alcanza el tratamiento de la diversidad en la obra de Peri Rossi. En *La nave de los locos*, su novela más alegórica, no sólo nos habla sobre el destino de una generación (la del sesenta y setenta), sino también, y muy especialmente, sobre la diferencia. Los hombres son extranjeros de las mujeres, los niños de los adultos, los jóvenes de los viejos,

pero en todos ellos hay una necesidad de complementarse, lo que les permite establecer relaciones sentimentales o sexuales, negociar las diferencias, entender otras opciones.

Al mismo tiempo, sus personajes femeninos se caracterizan por ser sujetos de deseo o, al decir de Peri Rossi, "se sitúan, frente a Eros, del lado que tradicionalmente se adjudicaba al varón". Como Aída, de *Solitario de amor*, y la joven modelo de su novela *El amor es una droga dura*, viven sus impulsos eróticos con entera libertad, rehuyen relaciones estables y ataduras. Crean su propio territorio de deseo y lo fertilizan, sin culpas ni falsa moral, con el regocijo del sexo y la exaltación del goce.

Reina Roffé-La literatura erótica, hasta entrados los años sesenta del siglo XX, ha sido de producción escasa en América Latina, y los textos escritos por mujeres muy excepcionales. ¿A qué se debe esto para ti?

Cristina Peri Rossi -Es que en la literatura latinoamericana los cuerpos, en su carnal *fisicidad*, casi no existían. La carne solía ser una metáfora; era la influencia religiosa, la represión. La prohibición del cuerpo aparece con el judaísmo. En las religiones primitivas el sexo y la religión iban juntos. Todo lo religioso era, al mismo tiempo, sexual; existía esa armonía. Las divinidades eran representadas desnudas y con el sexo al descubierto, hipertrofiado, como esos enormes príapos de las culturas africanas y andinas, o esos sexos femeninos desplegados. Los votos eran sexuales, también. Acabo de ver una deliciosa exposición, *Eros primitivo*, donde las esculturas y las representaciones plásticas de las civilizaciones más antiguas de Oceanía, Africa y América coincidían en esta concepción de lo religioso y de lo sexual. Después vino el judaísmo y esto se rompe, se separa lo religioso de lo sexual.

RR-En tu obra, en cambio, hay una presencia notoria del cuerpo, especialmente del cuerpo femenino. Pienso, por ejemplo, en tu libro de cuentos *Desastres íntimos* y en tu poemario *Estrategias del deseo*, donde aparecen mujeres que se erotizan, hacen el amor, se vuelven fetichistas.

CPR -Yo tiendo a recuperar la instancia religiosa de hacer el amor desde mi primer libro de poemas, *Evohé*, donde escribir, amar y orar son actividades que se mezclan y se juntan. Amar se convierte en un oficio, en el sentido de oficiar un rito, igual que escribir. Hay algo de religioso en las tres actividades. Muchos de mis poemas son eróticos, algo ausente en la poesía en castellano. En mi libro *Babel bárbara* escribí un poema al parto, como metáfora de la escritura, pero me parece muy significativo que sea uno de los pocos poemas sobre el parto de la literatura española, aunque posiblemente tampoco lo hay en otras lenguas, tal ha sido la ausencia de las incidencias del cuerpo femenino. En *Estrategias del deseo* hay varias referencias a la sangre menstrual. ¿Cómo es posible que todo esto no haya estado en la literatura o haya aparecido muy ocasionalmente?

Porque la poesía la escribían hombres, y para ellos, el cuerpo femenino era una idealización: lo soñado o lo temido.

RR-¿Hay más erotismo en tu poesía que en tus relatos?

CPR -Es posible, porque mis relatos suelen tener una dimensión psicológica, de conflictos o de análisis del mundo interior; en cambio, la poesía expresa emociones y sensaciones. Pero esta distinción es arbitraria, porque siempre es un yo el que siente, goza o sufre. Lo más característico de mi poesía erótica es la *fisicidad*, pero no hay ningún yo que no se asiente en un cuerpo. El cuerpo es la dimensión del yo, no podemos separarlos. Aún así, mi novela *Solitario de amor* es el texto más erótico que he escrito, siendo, al mismo tiempo, un análisis implacable de la alineación y del delirio amoroso. Creo que tuvo bastante influencia en la poesía y en la narrativa que se escribió en castellano en los últimos diez años.

RR-En el poema "Infierno, paraíso", de *Estrategias del deseo*, dices: "No hay amor sin crueldad". ¿La crueldad estaría dada por la separación de los cuerpos?

CPR-Sí, a eso me refiero. *Estrategias del deseo* expresa el anhelo de fusión de los cuerpos; es decir, de dos "yo" que en el momento de éxtasis orgásmico alcanzan la metafísica, la trascendencia. Cuando se llega a esa fusión, cualquier mínimo acto individual es un símbolo de la temida separación, del regreso a la soledad del yo. La crueldad es ese regreso de dos que eran uno a dos que son dos: se siente como una herida. El primer síntoma de crueldad es cuando el otro consigue dormirse solo. La perfección amatoria se da cuando las dos personas se duermen al mismo tiempo, mirándose, y si alguna se mueve, la otra también lo hace, y cuando se abren los ojos, es al mismo tiempo. La separación, el desgarramiento empieza con el primer acto autónomo. Ya en *El Poema del Cid* se dice: "se separaron como la uña de la carne". En la fusión erótica hay una vía de acceso a la eternidad que trasciende el sexo por completo. En todo caso, como digo en uno de mis poemas, es un camino de ascesis.

RR-Ese poema, precisamente, se titula "De aquí a la eternidad", y dice: "Descubrir de pronto que Dios/ era una diosa/ última ascesis, / de aquí a la eternidad". ¿Es sólo en el amor-pasión donde es posible la metamorfosis, que una persona se convierta para otra en divinidad?

CPR-Sí, porque en el amor que no es pasión esa fantasía, ese deseo no existe. No se tiende a la fusión, se respetan los límites del yo, se goza con la individualidad, no hay ganas de fusionarse con el otro, o son esporádicas. Los psicoanalistas lo consideran sano, porque sabemos que ellos tienen terror a la desestructuración del yo, no quieren hacerse cargo de un cliente que corra riesgos, son conservadores. Prefieren a un deprimido antes que a alguien que corre riesgos, pero sin riesgos no habríamos salido de las cavernas. En el amor pasional

la fantasía es: me pierdo en el otro, lo devoro, me integro y me identifico.

RR-Hace unos años, hablando sobre la oscuridad y ambigüedad del deseo, me comentabas que no está bien visto devorar al otro, querer poseerlo hasta la muerte, conducirlo a la locura o a la esclavitud, pero que esos eran sentimientos dominantes en una relación pasional, porque el amor no está lleno sólo de buenos deseos.

CPR-Así es, pero para no escandalizar a nadie, veamos el ejemplo de la maternidad. ¿Qué es una mujer embarazada? Una mujer que tiene a alguien adentro, ya se lo devoró. Yo siempre me acuerdo de una anécdota maravillosa de la psicoanalista Joyce MacDougall, que relata las fantasías que se hacen los niños acerca de las madres embarazadas. Cuenta que le dijo a su hijo de cinco años que pronto iba a nacer su hermanito, que ella lo tenía en la panza; espontáneamente, el niño le preguntó: ¿cuándo te lo tragaste? El niño, a su vez, le cuenta a un amigo: mi mamá tiene adentro a mi hermanito, y el otro le contesta: "¿por qué no abre la boca para que lo mires?" En el imaginario y en la literatura más antigua, por ejemplo en la *Ilíada*, se dice devorar tanto al enemigo como al amante para incorporarlos. Ese es el sueño que alienta la relación pasional. Y a mí, como experiencia, me fascina. Muchas mujeres viven la maternidad como única relación de fusión de su vida, y expresan que allí está la plenitud. En la fusión no hay castración, es la fantasía o la realidad de fundirse con el ser amado. En las relaciones que no son pasionales hay una asunción de la castración; soy incompleta, el otro o la otra también lo es. Somos dos entidades que se ponen en juego, pero donde no hay ninguna fantasía de que juntos, pegados, se trascienda los límites del yo.

RR-A propósito de esto, en un momento de tu poema "Inseparables", dices: "Devolví al mundo lo que había devorado" y hablas de ese sentimiento de soledad que sobreviene cuando se separa carnalmente lo que se ha unido. Si no fuera por algún dato muy puntual que das, podría creerse que la separación de la que aquí hablas no es de una amante, sino de la madre.

CPR-Claro, podría ser, porque resulta la misma cosa. La relación fetal, uterina, es lo que subyace en la fusión de los cuerpos.

RR-En el poema "Dar el alta" das cuenta, con mucha ironía, de la recuperación del yo. Puedes moverte por la ciudad con total independencia, sin extrañar desesperadamente a tu amante y sin añorar con dolor los lugares donde se amaban "hasta el escándalo y la fatiga", y concluyes diciendo: "En cualquier momento / la psico me da el alta". Aunque lo presentes como una bella locura, ¿el amor es para ti un factor de alienación, enloquece?

CPR-Freud dice que el enamoramiento es una alienación transitoria, pero la biología moderna insiste en que se trata también de un proceso químico. Una

bella locura... En la sociedad de consumo, la pasión inspira miedo. Hay temor a perder el control de sí mismo, a producir o rendir menos. Miedo al desorden amoroso. Por mi parte, estoy deseando perderme, porque no me parece que el mejor lugar para residir las veinticuatro horas del día sea mi yo. Agradezco aquello que me seduce, que me permite evadirme un rato; me parece una condena estar todo el tiempo agarrado del yo. Para mí la fantasía de paraíso está en la inmersión, en la fusión del yo que trastorna las nociones habituales de tiempo y de espacio. Sé que siempre se regresa, que siempre se vuelve. Imagino que los cautelosos temen no poder volver. Hay mujeres que me han dicho que no quieren orgasmos encadenados porque tienen miedo de la locura, de la pérdida de control. Nunca se ha dado el caso de alguien que no vuelva. Todas hemos vuelto, desgraciadamente. Sólo hay otra experiencia semejante, y es en el arte. Cuando voy a un museo me gustaría quedarme a vivir en él, porque allí están abolidas esas dos nociones. Hay un tiempo eterno y un espacio que puede estar en cualquier lado. Si no hay tiempo y espacio, no hay angustia.

RR-¿El amor-pasión es el único capaz de borrar la realidad totalmente, como ocurre en tu poema "Once de septiembre"?

CPR-*El amor es una droga dura*: título de una de mis novelas. Desde el punto de vista biológico, el amor pasión es un cóctel de endorfinas que imprime al cerebro un altísimo voltaje. Lo que habría que descubrir es si algunas personas necesitamos ese cóctel con más frecuencia que otras, porque, de lo contrario, nos deprimimos. Sería, entonces, un sistema de defensa contra la depresión. Quizás quienes pueden vivir sin el amor-pasión tienen la suficiente serotonina como para no necesitarlo. Cuando los discípulos le preguntaron a Freud qué era el amor, contestó: "Preguntadle a los poetas": en el estado de excitación cerebral de la pasión las imágenes, los símbolos, los colores, las formas, los sentidos adquieren una intensidad única. Los biólogos afirman que ese estado de sobreproducción de endorfinas no puede durar más que tres años, a lo sumo cinco –cuando la pareja no vive bajo el mismo techo-; le sucede la producción de feromonas, que son las drogas de la serenidad y de la felicidad, dos sensaciones de menor voltaje, a veces, casi imperceptibles. Pero los adictos a las emociones fuertes (adictos a las endorfinas) suelen experimentar, entonces, una especie de desilusión, un bajón equivalente al síndrome de abstinencia de cocaína. Este es el substrato químico del régimen literario del enamoramiento romántico. Ahora los biólogos dicen incluso que no puede durar ni siquiera tres años, pero yo creo que hay un componente ideológico muy importante en esta restricción de lo pasional: una sociedad muy productiva no puede permitirse este derroche hormonal; al fin y al cabo, el amor pasión sólo produce sentimientos y emociones, difíciles de controlar y sin cotización en el mercado. Cuando publiqué *El amor es una droga dura*, muchos críticos se inquietaron: la propuesta de un amor romántico, exaltado, en régimen de vida o muerte les pareció muy peligrosa. Sin embargo, la sociedad de consumo está dispuesta a vivir estresada por el trabajo, por la Bolsa, por la

inseguridad ciudadana, por las hipotecas. La pasión romántica provoca estrés, pero la falta de pasión produce aburrimiento. La pasión no persigue la felicidad; es un fin en sí misma. La felicidad es un sentimiento mucho más débil.

RR-Sin embargo, en el mejor de los casos, en esa instancia vive mucha gente.

CPR-Es una elección personal; hay mucha gente que dice que tiene gran facilidad para controlar sus emociones; posiblemente, si se aplicaran un medidor de emociones (ya los hay, pero no están a la venta), resultaría que sus emociones son muy débiles. Todos tenemos neuronas y sistema nervioso, pero las sinapsis son diferentes, y diferente el nivel de sensibilidad. No es lo mismo controlar un motor de 400 caballos que uno de 40. En todo caso existe la posibilidad de que el amor romántico, pasional se transforme, luego de un tiempo, en una relación más relajada, menos intensa y menos independiente; a algunos les parecerá una bendición, y otros lo vivirán como una pérdida, como una desilusión. En todo caso, a los efectos de la supervivencia de la especie, la pasión romántica no es necesaria; es un obstáculo para la crianza de los hijos, el trabajo y la vida social, lo perturba todo.

RR-Aunque tu escritura, por la producción que tienes, parece imperturbable a las distracciones de la pasión.

CPR-Para mí la escritura forma parte de la pasión; escribo en estado libidinal hasta los artículos periodísticos. No distingo entre la energía amorosa y la artística; nacen del mismo lugar. Escritura, amor y juego para mí son la misma cosa; en todo caso, lo importante es la concentración, la intensidad que tienen las tres. Actividades llevadas al límite. Estoy de acuerdo con Antonio Machado, que dijo que la inteligencia no escribía buenos versos. Pero cuando tengo que elegir, y eso, por suerte, no ocurre muchas veces, elijo la pasión amorosa. Sé que será un enorme estímulo para escribir, por lo tanto, no pierdo nada. Y si perdiera algo, no me importaría. Si me ofrecieran el Premio Nobel o una noche más de amor, elegiría una noche más, pero quizás es porque ya no soy tan joven, y como Fausto, anhelo la oportunidad de decir: "Detente, instante, eres tan bello".

RR-En tu cuento "La destrucción o el amor", del libro *Desastres íntimos,* recuerdo que te refieres a la cita amorosa como una de las cosas más importantes del mundo y te preguntas, jocosamente, cómo es posible que no den un día de asueto por algo de tanta relevancia.

CPR-Yo creo que la gente se hace adicta al trabajo porque no está enamorada, o porque le teme al desorden amoroso; es la tesis de mi novela *Solitario de amor*. El amor romántico necesita ocio, tiempo, dedicación. Si trabajamos doce horas al día, más los desplazamientos, sólo en la etapa de producción intensa de

endorfinas podemos enamorarnos. Entonces, se forma un círculo muy perverso: no se enamoran porque trabajan mucho, pero trabajan mucho porque no están enamorados. Ni los ricos saben ser ricos: viven como los pobres, es decir, trabajando, preocupados, estresados. En *Estrategias del deseo* cité el título del libro de Caballero Bonald: *Somos el tiempo que nos queda*. La vida es tiempo. El mayor tributo que le podemos hacer a quien amamos es nuestra disponibilidad, es regalarle nuestro tiempo, que es vida. Cuando estoy enamorada, ni siquiera leo el periódico, ni escucho la radio, ni miro la televisión: qué me importa el mundo, ni las noticias, si en la fusión amorosa encuentro, justamente, todo el mundo. Hasta me parece poco elegante, poco cortés, en el sentido amoroso del término, perder el tiempo leyendo el diario. El amor romántico impregna lo cotidiano de tal aura de excepcionalidad que el mundo exterior parece superfluo, inhabitable. No se trata de hacer cosas insólitas, sino justamente de convertir lo habitual en diferente, insólito, y eso lo consigue la pasión, la fusión. Cuando no existe, la vida es más pálida. Menos estresante, pero también menos intensa. La mayoría de las personas trabajan más de ocho horas, además hacen un curso de inglés y van al gimnasio, entonces, ¿qué tiempo le regalan al otro? El de dormir en la misma cama, cada uno mirando hacia lados diferentes.

RR-¿Y pese a tu capacidad pasional, el fruto de tu deseo, como subrayas en el poema "Noche en D. Mer", está "perpetuamente insatisfecho"?

CPR -El estado de pasión no se puede alargar voluntariamente. Yo sé cultivarlo, pero no depende de mi voluntad prolongarlo en la pareja. Porque hay gente que no lo aguanta, gente muy disciplinada que está convencida de que el placer no es productivo, porque lo único que produce es placer; ciertamente, no lo es en términos materiales: no da dinero, no da fama. ¿Cuántos suscribirían una declaración como la mía: entre el Nobel y una noche más, prefiero una noche más? Bueno, cuando no estoy apasionada yo también optaría por el Nobel. Perpetuamente insatisfecho es lo correcto. De lo contrario, sería la muerte del deseo.

RR-En varios de tus cuentos, pero especialmente en tu poesía del último período, ya sin ningún tipo de ocultación, abordas relaciones homoeróticas entre mujeres.

CPR-Efectivamente, y cuando leo esos poemas o esos cuentos en público no advierto un gran malestar, porque los leo con naturalidad. La naturalidad obliga al interlocutor a corresponderte con naturalidad. Siempre hay excepciones, claro. Recuerdo una vez, en Pittsburgh, leí varios poemas homoeróticos; entre el público había una profesora de literatura latinoamericana de la universidad de San Sebastián, del País Vasco. Los poemas fueron muy aplaudidos, con entusiasmo. Ella se acercó a mí, y con gran ironía, me dijo: "Son tan buenos que casi me convencen". Se equivocó. No escribo poemas homoeróticos para hacer

publicidad o proselitismo, sino con la misma naturalidad que puedo escribir uno heterosexual. La poesía no tiene sexo; tiene emociones y sentimientos.

RR-Esos poemas homoeróticos ¿forman parte de tu autobiografía, consignan tu experiencia pasional?

CPR -En *Estrategias del deseo* hay poemas eróticos; algunos, homoeróticos, otros, no. Todos son biográficos, en la medida en que lo imaginario forma parte de mi yo. Mis fantasías también forman parte de mi psiquismo, y el psiquismo de un escritor no tiene o no debería tener una identidad sexual única, reduccionista. Yo tengo una capacidad tan grande de empatía que me puedo poner en la piel de cualquier persona, del mayor criminal o de la santa más ascética.

RR-En aquel cuento tuyo, "Fetichistas S.A.", la fetichista es una mujer. Haces posible algo que se endilgaba preferentemente a los hombres. Es un tema que te persigue, ya que vuelves a reincidir en él con el poema "Fetiche".

CPR-El fetichismo es una de las "perversiones" que más me apasionan, desde el punto de vista psicológico y como observadora. Generalmente, se atribuye a los hombres, como bien dices, por varios motivos. En primer lugar, la mujer casi nunca se ve a sí misma como sujeto deseante, puede expresar que ama la belleza de alguien, pero no dice qué parte de esa belleza adora. Desde el punto de vista de la especie, está justificada, porque lo que necesita una paridora es un hombre con buenos genes, no un bellezón. En segundo lugar, porque lo que estimula a la mujer es sentirse objeto de deseo, más que como sujeto deseante. Pero la evolución de la mujer, su independencia de la biología como destino ha cambiado mucho las cosas; ahora nos encontramos con mujeres que eligen a sus hombres o a sus mujeres desde el papel deseante. Un ejemplo mediático es Estefanía, la princesa de Mónaco. Entonces, una mujer deseante puede ser tan fetichista como un hombre. Para mí el deseo fetichista es una forma de adoración, tiene un carácter casi sagrado. Hay pocas cosas sagradas en la sociedad de consumo; una es la poesía, la otra, el amor romántico. También son fetichistas los coleccionistas, y a mí me producen muchísima simpatía. Yo misma he coleccionado un montón de cosas en mi vida, desde sellos a maquetas de barco, desde caleidoscopios a dinosaurios en miniatura.

RR-En el poema da la impresión de que todas las partes del cuerpo de la mujer son objeto de fetichismo para ti.

CPR-Porque se puede, a través de una parte, o de cada una de las partes, amar a todo el objeto. En el cuento "Fetichistas S.A." la protagonista del relato ponía en tela de juicio la definición tradicional de que la parte representa el todo; ella dice: la parte es el todo. Después añade que, incluso, se puede fetichizar cada parte.

RR-Hay otro tema recurrente, la cuestión de la extranjería, que está en algunas de tus novelas, especialmente en *La nave de los locos*, y reaparece en otro de tus poemas recientes, titulado, precisamente, "Extranjería". Estás en un bar gay, "entre falsos pelirrojos / y lesbianas sin pareja" y ahí también te sientes extranjera.

CPR-Sí, porque las clasificaciones heterosexual y homosexual son reduccionistas. Hay mil maneras de ser hetero y mil de ser homo. Prefiero hablar de cuáles son las características subjetivas de mi deseo. Es una expresión que me gusta más. Es decir, ¿qué deber tener alguien, como característica, para ser deseado por mí? Evidentemente, cuerpo de mujer, pero no todos los cuerpos de mujer me producen deseo. Hay gente que no entra en la categoría de homosexual ni de heterosexual, porque durante un período muy largo de su vida ha sido una cosa y después otra, y después ha vuelto a la primera. Entonces, ¿cómo clasificamos, por cantidad de tiempo, por intensidad? En este momento, por muchos motivos, yo he asumido mi homosexualidad como una actitud política, pero no porque esté de acuerdo con las clasificaciones. El deseo es polivalente y creo, además, que es mejor no preguntarle a nadie qué tiene o a quién tiene en la cabeza cuando está haciendo el amor; mejor que se lo guarde, que sea su secreto. En todo caso, la identidad sexual me parece múltiple.

RR-En otra conversación me decías, justamente, que pensabas como Freud que todos nacemos bisexuales.

CPR-Sí, incluso añadiría que me gusta mucho el mito platónico de que había tres sexos, masculino, femenino y los que tenían ambos; como estos últimos eran más completos y más felices, hubo una conspiración para matarlos, y por eso sólo quedan algunos eslabones perdidos. Me gusta como leyenda, más allá de su posible autenticidad. Cuando era joven, y empecé a definirme como homosexual, los heterosexuales me decían: te pierdes el cincuenta por ciento de la humanidad. Sí, pero ellos también, cosa que no se planteaban. No hay heterosexualidad, hay heterosexualidades; y no hay homosexualidad, hay homosexualidades. Y a veces se impregnan, se relacionan. No siempre la homosexualidad es una opción; para algunos, es su destino. En ciertos casos habrá elección y en otros no. Además, hay que distinguir entre sexualidad y erotismo. Sexualidad tienen todos los animales; mi perra tiene sexualidad, igual que los canarios y las chimpancés. Pero el erotismo es una creación humana, como el arte. El erotismo es a la sexualidad lo mismo que el bel canto al grito.

RR-En tus primeros libros, y esto alguna vez lo conversamos, cuando hablabas de la pasión amorosa, cuando manifestabas sentimientos poderosos hacia otra mujer, fuiste muy reacia a utilizar el yo femenino. ¿Por miedo?

CPR-Ciertas emociones no son propiedad exclusiva de las comunidades homosexuales. En los poemas titulados "De aquí a la eternidad", que aparecen en *Estrategias del deseo*, da lo mismo que sean dos mujeres o un hombre y una mujer, la relación de fusión existe tanto en unos como en otros, aunque es verdad que la semejanza aparente del cuerpo puede propiciar un poco más, quizá, las relaciones de fusión, pero tampoco estoy muy segura de que la apariencia del cuerpo indique algo, creo que todo es más fluido y más fantasmagórico en la pasión. Por eso es que yo inicié *Fantasías eróticas*, mi libro de ensayo, con una pareja en un bar de ambiente en una noche de Navidad, en que ella estaba vestida absolutamente como una mujer vamp, hermosísima, y la otra mujer estaba vestida como un caballero romántico, de negro; los personajes estaban muy actuados. La pregunta es: ¿por qué una mujer quiere hacer el amor, no con un hombre real, sino con alguien que simula ser un hombre? Porque le gusta la simulación. Además, insisto, los datos del cuerpo del otro a veces tienen poco que ver con lo que una tiene en la cabeza. No hay una sincronía total entre una cosa y la otra. Menos mal, porque me parece horroroso tener una identidad monolítica. Pero creo que tu pregunta es mucho más concreta. La homosexualidad ha estado tan reprimida y condenada que condenaba a la marginación a toda escritora que la asumiera públicamente. Durante muchísimos años, sólo Safo y Virginia Woolf eran citadas como escritoras homoeróticas, y las dos, además, se suicidaron. Asumir públicamente la homosexualidad es una forma de suicidio literario: la sociedad no va a premiar esta elección. Muchas veces he recibido elogios por mi presunta "valentía", lo cual indica hasta qué punto sigue existiendo la represión. Conozco a muchas escritoras y editoras lesbianas que jamás lo dirían en público, por temor a las consecuencias. Sin embargo, creo que políticamente es necesario asumirlo, porque las generaciones jóvenes necesitan referentes, modelos, tienen que identificarse con alguien más que con Safo o con Virginia Woolf. A mí me molestan mucho las identificaciones, las padezco como un tormento, pero refuerzan, dan seguridad, estimulan. Sé perfectamente lo que me he jugado.

RR-¿Se puede separar el erotismo de las emociones?

CPR-No, cuando se separa es pornografía. A veces miro alguna película pornográfica y me parece irreal, precisamente porque no hay una sola emoción. Eso sí que es pura fantasía. Creo que si tuvieran argumento, emociones, sentimientos, no podríamos soportar su brutalidad. Hace poco vi una película psicológica, *Secretary*, sobre sadomasoquismo; es una comedia, sería completamente inaguantable como drama, por su tensión, su intensidad emocional. Está hecha de tal manera que mientras veo la comedia que se desarrolla, me imagino el drama verdadero que hay detrás. Muchas veces tenemos que tratar con humor las cosas más terribles de la vida, para poder relativizarlas y soportarlas.

RR-En tu cuento "La semana más maravillosa de nuestras vidas", la narradora aseguraba que la atracción física es la parte más importante del amor.

CPR-Me parece una estupidez afirmar que lo físico, lo sensorial no es importante en el amor. Caramba, si lo característico de una relación es que se hace el amor, salvo que haya algún impedimento. La atracción física suele estar desvalorizada porque no es funcional para la formación de la familia; sin embargo, hasta las mejores familias empezaron, a veces, con una fuerte atracción carnal. ¿Por qué renunciar a los mensajes inconscientes que nos dan los olores, el tacto, el tono de voz, una caricia, una mirada? En uno de mis poemas anteriores, del libro *Otra vez Eros*, digo: "Mis vísceras aman / sin preguntarse qué es el amor."

RR-Y las mujeres, ¿pueden hacer el amor con alguien que no les interesa como persona? Porque también se dice que, a diferencia de los hombres, en las mujeres priman los sentimientos, te tiene que gustar mucho alguien, por su manera de ser, para que te atraiga físicamente

CPR-Hacemos el amor con la fantasía que se tiene del otro. Yo no sé si se puede hacer el amor cuando se conoce bien al otro; en todo caso, habrá sexo, pero difícilmente erotismo. En *Estrategias del deseo*, hay un poema que ilustra bien lo que quiero decir. El poema empieza diciendo que nunca he amado las almas, ni sus mezquindades ni sus egolatrías, pero he amado, en cambio, los cuerpos con gran generosidad, porque me es mucho más fácil amar una mirada estrábica que la mezquindad, es más fácil amar un vientre hinchado que el egoísmo. Y digo que, aún sabiendo que no eran bellos esos cuerpos, mi amor los enalteció, pero que no puedo enaltecer la avaricia. Hay personas con las que me entiendo, hasta me gusta su manera de ser, y no por ello me excitan eróticamente. El sexo está en el inconsciente, por eso la razón no es el instrumento adecuado para dirigir nuestras elecciones eróticas. Cuando me atrae alguien, no me pregunto si le gusta la misma música que a mí; escucho música a solas o consigo seducir a quien me gusta eróticamente para que en la embriaguez erótica le guste esa música. Lo que pone en juego la pasión es el inconsciente, lo que uno proyecta. Para que una relación funcione tiene que haber una proyección mutua y lo que proyectas no necesariamente son cosas buenas. A mí me perseguía, desde chica, la película "El ángel azul"...

RR-Recordaré que se trata de un film alemán de 1930, dirigido por Josef von Sternberg, con una Marlene Dietrich joven y corpulenta, todavía sin los refinamientos de Hollywood, basado en la novela *Professor Unrath* de Heinrich Mann. La Dietrich representa a una artista de cabaret que seduce a un viejo profesor de inglés y literatura, y lo arrastra a la destrucción y a la muerte.

CPR-Así es. Yo vi esa película cuando era muy chica, no había tenido relaciones sexuales con nadie, por supuesto, pero me pareció fascinante el tema: un viejo profesor sabio pierde los papeles y queda totalmente seducido por una cabaretista ignorante, pero guapísima. Quedé tan impresionada que me planteé

toda la problemática freudeana entre la cultura y el instinto, sin saber, siquiera, que existía Freud. Comprendí, súbitamente, y de una manera emocional -el cine era, entonces, un suministrador de emociones y sentimientos tan importante como la literatura- que la cultura puede ceder ante el instinto, y que el instinto triunfa sobre cualquier otra pulsión. Algo semejante al drama vital y mortal de Pasolini, que también estaba preocupado por este antagonismo, que el catolicismo planteó de manera dramática: el cuerpo y el espíritu. Hace poco, una directora de cine catalana me dijo lo mismo: que la perseguía El ángel azul. Me siento como el viejo profesor, me comentó. Yo le dije que a mí me pasaba algo semejante, temía convertirme en el viejo profesor. Tiempo después, la encontré en una fiesta. Pasó a mi lado y me dio la solución. Me dijo: Marlene Dietrich eres tú. Respiré, aliviada. ¿por qué me tengo que identificar yo con el viejo profesor? Puedo colocarme en el otro papel, en el sádico, no en el de víctima, y superar mi tendencia a identificarme con las víctimas, tendencia muy femenina, pese al mito de la "femme fatale". En la historia real de los géneros (no en la literaria) hubo muchos más hombres fatales que mujeres. En una relación profunda lo que está en juego con el otro es el inconsciente; por eso es más fácil que se exprese a través del tacto, de los sentidos, de la intimidad que a través de la razón. Los lazos profundos de una relación son impronunciables, son el secreto de cada uno. Una vez le pregunté a una mujer que me amaba cuál era la atracción, y me respondió: es un lazo oscuro y profundo. Me dio, sin saberlo, la definición del inconsciente. Oscuro y profundo, y ya está. ¿Qué le iba a preguntar, si le gustaban las mismas películas que a mí? Si además nos gustan las mismas películas, mejor. Por eso las relaciones combinadas por el ordenador son un fracaso. En primer lugar, porque los ítems del ordenador son todos racionales, es el tipo de pareja que se formaba en el siglo XIX a partir de los intereses: título nobiliario por fortuna, ascenso social por juventud y belleza. Pero los seres humanos somos una especie más evolucionada que las ratas porque, a diferencia de ellas, sentimos y hacemos cosas distintas, evolucionamos porque no siempre todos hacemos lo mismo. Las especies donde todos los individuos hacen lo mismo, como las hormigas o las abejas, no evolucionan.

RR-Es obvio que el deseo conduce a saltarse el límite, ya sea en las fantasías o en los hechos. ¿Hay una pulsión que clama, como la canción, devórame otra vez?

CPR-Si tuvo tanto éxito aquella canción, "Devórame otra vez", que la ponían en todas las discotecas, es porque se trata de un deseo universal, pero destinado a no llevarse a la práctica. Cuando escribí mi libro de ensayo *Fantasías eróticas* partí de la definición ya clásica de Freud: las fantasías son deseos irrealizables, su ámbito no es la realidad, sino el sueño o el arte. Deseos prohibidos por el pacto social o por la ética personal. Hay ciertas cosas que se pueden ver y aceptar en una pintura, pero no en la realidad. Por ejemplo, la violencia de género. Yo he luchado y continúo luchando continuamente contra la violencia sexista; sin

embargo, puedo verla en un cuadro o leerla en un relato, siempre y cuando no se trate de un panegírico. El arte no es moral o inmoral; sólo los actos admiten este juicio. *Las flores del mal*, de Baudelaire, fue un libro prohibido por la censura, pero los lectores lo convirtieron en un libro emblemático de una nueva sensibilidad y una nueva manera de sentir las morales. La literatura no es un acto, no es la realidad, es literatura. Puedo leer una historia de sadomasoquismo y entender los mecanismos psicológicos que la provocan, pero en la realidad, no acepto el sadomasoquismo, procuro vivir una relación y en una sociedad donde no exista. Supongo que hay cantidad de hombres que sueñan que tienen penes de tres metros e imagino que hay mujeres que sueñan o fantasean que tienen tres vaginas, pero esto queda en el terreno de la fantasía, son deseos que se expresan a través del lenguaje, de la pintura, de la literatura y del cine, pero el canibalismo, devórame, es una pulsión que, por supuesto, tiene límite: el pacto social. El límite nace del amor; yo jamás le haría daño voluntariamente a alguien a quien quiero. Uno cuida aquello que ama, precisamente porque lo ama.

CREACIÓN

Critina Peri Rossi

BOX Nº. 7

En el box número 7
del Hospital Clínico
enchufada a un descompresor fibrilar
las horas pasaban lentas
la camilla era estrecha y dura
y la cuña para orinar
se me clavaba en las vértebras lumbares.
La enfermera de blanco me observó
controló el gotero en la vena
y me arregló el cojín.
"Le servirá para escribir -me dijo-
creo que he visto su nombre en algún libro".
"Soy capaz de imaginarlo sin morirme -dije-
pero usted debe de tener una idea de la vida y de la muerte
diferente a los demás" -le respondí.
"La vida es tránsito
sólo tránsito
por eso no hay que aferrarse a nada,
ni a las personas ni a las cosas".
Bien, esto había sido dicho desde Manrique
a Cioran de la misma manera
Yo no estaba aferrada a nada
verdaderamente
ni siquiera a la maldita cuña que me reventaba
las vértebras lumbares
ni siquiera a la noche anterior

cuando hicimos el amor como las diosas.
Ni siquiera a la novela de quinientas páginas
que tenía que terminar de escribir.
Pensé con curiosidad quién escribiría el final
si moría en ese momento
(el cardiólogo me había dicho
que mi caso pintaba muy mal).
La vida es tránsito, me dije,
y dejé que la orina fluyera de la vejiga al orinal
Tran-sito
no me gustaba la idea
no quiero ir a ninguna parte
estoy bien acá
por lo menos tan bien
como la vieja de ochenta y cuatro años
que explica minuciosamente a la enfermera
que cuando le dio el infarto,
perdió "los conocimientos".

LA NOCHE ANTERIOR

Sin embargo podía recordar
perfectamente
que la noche anterior
en un bar de Barcelona con bujías
luminosas que parpadeaban como el tic
de un adolescente inmaduro
había tenido ganas de ir contigo a Milán
a escuchar por útima vez a Milva
cantando La balada para un loco
como había tenido ganas de ir otra vez a Madrid
juntas
Plaza de Oriente
como había tenido ganas de hacer el amor contigo hasta morir
cosa que probablemente estaba sucediendo.

Pero ahora todo eso era tan lejano
como el Mississipi
y nosotras dos haciendo el amor
como antes.

4 A. M.

A las cuatro de la mañana
en el box número 7
del Hospital Clínico

enchufada a un desfibrilador aórtico
escucho cómo mi vecina de box
(ochenta y cuatro años, infarto de miocardio)
grita que en el techo hay unos bichitos que bailan
uno es hembra otro es macho
-heterosexual, la señora, la paciente, la viuda-.
Nos separa una delgada cortina de lino
que impide mirarnos
"¿Usted no los ve?"
-me pregunta sin conocerme
Le digo que no,
deben de ser las clavijas del aire acondicionado.
"Pues bailan" -insiste la mujer.
Me pregunto porqué yo no deliro
quizás porque si delirara como mi vecina
podría recordarte haciéndome el amor
hace dos noches
en una habitación de Barcelona
y eso no le iría bien a mi corazón cansado.

SIN PLAZA FIJA

El médico joven
-precario, sin plaza fija-
flaco, alto, de gafas,
con cara de adolescente sensible,
se acerca a la camilla
donde yazgo con el corazón dilatado
en loca carrera y me dice, en voz baja:
"Yo prefiero la literatura".
Se le nota: es el único que se aproxima a los pacientes,
les habla, los anima, los consuela.
"Yo no -le digo- a mí me gusta más la medicina".
Esta noche no nos pondremos de acuerdo
bajo la luz blanca
del box número 7:

a él le gustaría escribir novelas
a mí me gustaría salvar vidas.
Tendremos más noches para no estar de acuerdo
si no me muero súbitamente
en el box número 7
"Tengo una novela inédita -le digo-
son quinientas páginas quizás podrías inventarle un final".
"¿No sabe el final?" -me pregunta, asombrado.
"El final de la vida siempre es el mismo -le digo-
sólo en las novelas es diferente
por piedad con el lector. Puedes reconciliar a la pareja o quizás matar
a uno de los dos" -propongo.
"Eso sería un poco cruel" -comenta el médico joven.
"Tienes razón -digo. Sálvalos. Haz que se enamoren de otras
personas".
"¿De verdad no sabe el final?" -pregunta incrédulo.
"Si lo supiera, no lo escribiría -le digo-:
La única oportunidad de escribirlo es si me salvo".
El médico joven mira el monitor donde súbitamente
las constantes se han normalizado.
"Creo que podrá escribir el final" -me dice.
"En la vida, siempre todo acaba mal" -contesto.
"Es por el diltiazem -me informa-. A grandes dosis,
provoca depresión".
"¿Me estoy salvando?" -pregunto.
"Por esta vez sí -responde. Pero yo, en su lugar,
escribiría el final".
"Lo acabo de saber" -confieso.
"¿Cómo acaba?".
-"En el box No. 7 del Hospital Clínico:
una fibrilación auricular".

VI

Entonces me llama el director del diario
donde escribo
y me dice: ¿qué estás haciendo ahí?
"He tenido una fibrilación auricular paroxística" -le digo
"¿Estás bien?"
"Todo lo bien que se puede estar después de siete horas
a doscientas pulsaciones por minuto
y sin un puto cardiólogo en el box" -le digo.

"-Vete de ahí cuanto antes" -grita el director del periódico.
"No puedo caminar" -respondo.
"Voy a conseguirte un cardiólogo decente y
un hospital que funcione" -me dice.
"Todos son iguales -le digo. Superpoblación,
ignorancia, malos médicos, buenas enfermeras".
"Llamaré al Consejero de Salud -dice el director-
y te sacaré de ahí".
"De acuerdo -le respondo- pero voy a cortar
porque el monitor está saltando".
"Siempre te ocurren las desgracias en fin de semana
cuando te necesito en el periódico" -agrega-.
El director del diario se equivoca.
También sé enfermarme los días de semana.
Y además, le he tomado cariño al box No. 7,
a la anciana que ve bailar bichitos en el techo
y al médico joven que quisiera ser novelista.

LA ANGELA DE LA GUARDA

Ella entra al box número 7
me mira me mima me besa me abraza
me protege me mira me besa me abraza
me abraza me protege me mima me ama
"Saldremos de ésta" -dice, sonriendo con certeza
y convicción.
Me gusta el plural.
Hemos hecho muchas cosas juntas.
Hemos viajado compartido techo compartido
desahucios compartido pleitos
nos hemos amado peleado hasta morir nos hemos
reconciliado nos hemos separado vuelto a juntar.
Sólo no hacemos el amor juntas
que es lo menos importante.
Lo importante es que está a mi lado y me mira
me mima me besa me abraza me protege espanta
a la muerte y usa el plural,
ese que tú nunca usaste ni una sola vez,
a pesar de que hacíamos el amor como las diosas.

Mensaje de móvil

El sábado a la noche follábamos con ardor
después de un año sin vernos ni hablar.
Al sábado siguiente yo estaba en el box número 7
del Hospital Clínico -fibrilación auricular-
alguien debió decírtelo
porque hoy -diez días después de haber follado
con ardor-
me envías un escueto mensaje de móvil:
"¿Cómo te sientes?"
Qué economía sentimental. ¿O será que ha aumentado
el precio de los mensajes de móvil?